

Los hermanos Pla. Grandes músicos de patrimonio español



Anna Albert Gargallo

[Asignatura: Trabajo de
investigación]
[4º curso Interpretación
(Oboe)]
[Conservatorio Superior
"Salvador Seguí"]
[Castellón de la Plana]

Los desconocidos oboístas y compositores hermanos Pla forman parte de los músicos del siglo XVIII que ayudaron al desarrollo de este arte guiándolo hacia el clasicismo, con composiciones de gran riqueza musical e innovadoras que ellos mismos interpretaban por toda Europa.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN

2. CONTEXTO HISTÓRICO

La ilustración

Los aspectos de la vida del siglo XVIII

El gusto musical en el siglo XVIII

Terminología del periodo clásico

Nuevos conceptos de la melodía, armonía y forma

3. BIOGRAFÍA general

4. CARRERA MUSICAL

Juan y José Pla

Manuel Pla

5. REPERTORIO

Problemas de catalogación

Fuentes musicales impresas

Fuentes musicales manuscritas

Catalogación

Ediciones modernas

a) Enumeración

b) Información adicional

6. MEMORIA DE ELABORACIÓN

7. BIBLIOGRAFÍA

1. INTRODUCCIÓN

La elección de este tema para la realización de mi trabajo de investigación es consecuencia de la ejecución de una música desconocida que despertó curiosidad en mí sobre su compositor, por la particular estética musical que presenta su obra.

Mi intención es rescatar e integrar un patrimonio cultural casi olvidado por el paso del tiempo y que es necesario para entender mejor la historia de la música de un país y de los hechos que lo han llevado al punto en que se encuentra, además de darle a la música española la importancia, que en mi opinión, se merece.

La presencia tan puntual y anecdótica de nuestra música en los programas de concierto habituales y el complejo de inferioridad artística y cultural que puede comportar, contrasta habitualmente con la presencia constante de música de otras naciones europeas, algunas de ellas con una riqueza musical equiparable o incluso inferior a la nuestra. Uno de los principales argumentos para justificar esta desproporción a favor del producto cultural de importación ha sido siempre el tópico de “universalidad de la música clásica” que mejor dicho, sirve para justificar razones comerciales.

Evidentemente, el desconocimiento propio de nuestra historia musical y del patrimonio que tenemos olvidado favorece este “desprecio” o este poco interés, que desgraciadamente, parece que está asumido entre la mayor parte de los intérpretes y consumidores de música clásica.

Como he dicho antes, la inercia que guía las programaciones de los conciertos de música clásica, nunca o en muy pocas ocasiones, lleva la interpretación de música de nuestra cultura, porque el público actual desea, por regla general, oír aquellas obras que ya ha oído anteriormente. El placer intelectual de reconocer la obra ya conocida, así como el ritual de repetir la acción de contemplar lo que nosotros ya hemos aceptado como trascendental y que siempre es válido, acaban encerrando la música clásica en un círculo vicioso donde el interés solo se busca en la ejecución y en el ejecutante, por lo que el papel de intérprete pasa a ser el de protagonista y la creación musical preexistente y ideada del compositor pasa a segundo plano, como medio utilizado por el intérprete para su exhibición.

Además, los países que generalmente nos imponemos como modelos de “europeización”, como puede ser Bélgica, Holanda o Suecia, han producido músicas que pueden ser más o menos diferentes que la nuestra (normalmente no tanto como creemos), pero que, a la vez, tendemos a considerar superiores.

Por todas estas razones, quiero dar a conocer la obra de los hermanos Pla, una familia de intérpretes y compositores que supusieron un ejemplo de vitalidad y dinámica extraordinarias que lucían la creación y el espectáculo musical en un tiempo en el que la música que hoy es *clásica* se hacía de un día para otro. Estos tres oboístas catalanes no pasaron a la historia como compositores, y nos equivocáramos si quisiéramos describirlos como unos artistas geniales según se entiende el concepto del romanticismo. De hecho, no pueden ser considerados artistas excepcionales en una época en la que existieron tantos músicos de su mismo alto nivel (Mozart, Bach ...).

Así pues, estos músicos viajeros que inundaron el panorama musical del siglo XVIII, tanto como intérpretes como compositores y creadores, tuvieron un gran mérito que aún no ha sido reconocido, el de haber sido el principal mecanismo de difusión y evolución de las formas musicales clásicas: los hilos conductores que generaban y transmitían, los nuevos modos y las tendencias estilísticas antes de ser sancionadas y aceptadas por la teoría de los musicógrafos. Como los escritos de estos últimos son el principal documento que nos ha llegado sobre la práctica musical de los tiempos pasados, la recuperación del estilo interpretativo de músicos como los hermanos Pla, dada la falta de documentos sonoros de la época, ha sido casi imposible. Las obras que compusieron y que dejaron fijadas en los pentagramas son, entonces, el testimonio material de una contribución al desarrollo de la música europea que fue mucho más amplio y ambicioso.

Podemos admirar este legado y disfrutar despreocupadamente de interpretaciones modernas en las salas de concierto, o bien analizarlo y “disecarlo”, pero en cualquier caso, desgraciadamente nunca tendremos algo más que el reflejo del trabajo creativo de sus autores.

Solo si los intérpretes actuales, ponemos de nuestra parte para sacar a la luz su música (y toda la música española en general), conseguiremos que sea tan apreciada y admirada como la de cualquier otro compositor, de cualquier otro país y de cualquier periodo histórico.

En todo caso, el objetivo de este trabajo es precisamente ofrecer la posibilidad de conocer una parte de nuestra música, descubriendo la vida, la carrera profesional, y las obras de una familia de músicos catalanes del preclasicismo que puede ser de gran interés para cualquier músico, pero que puede tener un interés especial para los oboístas, ya que estos músicos por ser intérpretes especializados en el oboe, compusieron muchas obras para su instrumento.

2. CONTEXTO HISTÓRICO: transición barroco tardío - clasicismo temprano.

La ilustración

Este movimiento desafió los sistemas establecidos de pensamiento y comportamiento. En la esfera de la religión valoraba más la fe individual y la moralidad práctica que a la Iglesia como institución. En cuanto a la filosofía y a la ciencia, el énfasis sobre la lógica, a partir de la experiencia y la meticulosa observación, promovía el estudio de la mente humana, las emociones, las relaciones sociales y las organizaciones. En lo referente al comportamiento social, se prefería la naturalidad a lo artificial y lo formal. La creencia de que el individuo poseía derechos desafiaba a la autoridad del Estado. Muchos pensaban que los privilegios de clase desaparecerían al reconocer que todos los hombres eran iguales y al adoptar la educación universal. Más importante aún, la Ilustración defendía el convencimiento de que mediante la razón y el conocimiento se podían resolver los problemas sociales y prácticos.

La religión, los sistemas filosóficos, la ciencia, las artes, la educación, el orden social, todo ello iba a ser juzgado según su contribución al bienestar del individuo. Algunos declaraban que el bien supremo era el desarrollo armonioso de las capacidades innatas de una persona. Francis Hutcheson (1694-1746), en su tratado *Concerning Moral Good and Evil* (Acerca de la moral buena y mala), definía el ideal de ética como “la mayor felicidad para la mayor parte de las personas”.

Los *philosophes* (tal como se los llamaba) franceses como Rousseau, Montesquieu y Voltaire, eran más reformistas sociales que filósofos. Reaccionaron a las circunstancias que les rodeaban y promovieron un cambio social. Desarrollaron doctrinas acerca de los derechos individuales (algunas de las cuales se han incorporado en la Declaración de Independencia y la Constitución norteamericanas) en respuesta a la terrible desigualdad de condiciones que existía en Europa entre la gente común y las clases privilegiadas. Esta crítica social fue particularmente severa en Francia durante los años anteriores a la revolución.

Los avances en la aplicación de los descubrimientos científicos no solo afectaron a la industria y al comercio, sino también a las artes. Rameau, por ejemplo, había basado sus

teorías sobre la armonía y la afinación en la observación de los fenómenos naturales. Pero sus conocimientos científicos o matemáticos no eran suficientes como para permitirle ver los errores en algunos de sus razonamientos. Sus teorías fueron criticadas en sus aspectos físico y matemático por el geómetra Jean Le Rond d'Alembert, el naturalista Benjamin Stillingfleet y el matemático Antonio Eximeno. Aunque los análisis de Rameau sobre la estructura de los acordes y las progresiones armónicas sobrevivieron al reto, sus cimientos pseudocientíficos se vieron generalmente rechazados.

Aspectos de la vida del siglo XVIII

El siglo XVIII fue una época de carácter *cosmopolita*. En parte, por los matrimonios entre familias poderosas, abundaban los gobernantes nacidos en el extranjero; reyes alemanes en Inglaterra, Suecia y Polonia, un rey español en Nápoles, un duque francés en la Toscana, una princesa alemana emperatriz de Rusia. Intelectuales y artistas viajaban libremente: el francés Voltaire residió una temporada en la corte francoparlante de Federico II (el Grande) de Prusia y el poeta italiano Metastasio en la imperial alemana de Viena, mientras que el escritor F. W von Grimm ganó importancia en los círculos literarios de París. El humanismo que todo el mundo compartía importaba más que las diferencias nacionales o lingüísticas, al menos para aquellos que podían viajar más allá de su región de origen.

Esta internacionalización de la vida y el pensamiento del siglo XVIII contó con su equivalente en la música de este periodo. Hubo compositores alemanes de sinfonías en París y músicos operísticos italianos en lo que ahora es Austria y Alemania, en España, Inglaterra, Rusia y Francia. El flautista Joachim Quantz escribe en Berlín, en 1752, postulando como estilo musical ideal aquel compuesto por los mejores rasgos de la música de todas las naciones.

“En un estilo en el que, como ocurre en la actualidad con el de los alemanes, hay una mezcla de pueblos diferentes, cada nación halla algo con lo que tiene afinidad y, por consiguiente, nunca puede disgustarle. Al reflexionar sobre todos los pensamientos y experiencias mencionadas anteriormente en lo tocante a las diferencias entre estilos, hay que conceder una preferencia al estilo italiano puro sobre el francés de igual categoría. Sin embargo, debido a que el primero ya no está enraizado con la misma fuerza de antes y se ha convertido

en atrevido y extravagante, y que el segundo se ha conservado demasiado sencillo, todo el mundo estará de acuerdo en que un estilo en el que se mezclen y fundan los buenos elementos de ambos deberá ser, sin duda alguna, más universal y agradable. Pues un estilo de música que sea recibido y aceptado por muchos pueblos y no sólo por una sola nación, una sola región, o una tierra en particular; un estilo de música que, debido a las razones apuntadas, sólo encontrará aprobación, deberá ser, si también se funda en un juicio sano y en sentimientos buenos, el mejor de todos”.

En 1785 declaraba el compositor y crítico Michel-Paul-Guy de Chabanon: “Actualmente sólo hay una música en toda Europa (...) este lenguaje universal de nuestros continente”.

La Viena del siglo XVIII era un sorprendente centro cultural internacional. Entre los años 1745 y 1765, su emperador era francés, Francisco de Lorena. El poeta imperial era el italiano Pietro Metastasio. Un alemán, Johann Adolph Hasse, compuso óperas en italiano basadas en libretos de Metastasio, algunas veces para ocasiones solemnes. El gerente de los teatros de la corte era el conde Giacomo Durazzo, un diplomático italiano. Una compañía traída de Francia montaba regularmente una temporada de ópera *comique*. Los *ballets* de stilo francés eran también populares, aunque la música era generalmente de compositores locales, entre ellos Gluck, cuyo compañero en la reforma operística fue Raniero de Calzabigi, otro italiano. El compositor Giuseppe Bonno, nacido en Viena, pero educado en Nápoles, se convirtió en maestro de capilla en 1774. En los conciertos semanales que el dirigía en el palacio Rofrano actuaban como solistas la soprano Caterina Gabrielli y el violinista Gaetano Pugnani, ambos italianos, y el belga Pierre van Maldere. El músico más influyente en Viena durante el último cuarto de siglo fue Antonio Salieri, que se trasladó allí, desde Venecia, a la edad de quince años. Finalmente sucedió a Florian Gassmann (1729-1774) como compositor de la corte imperial y director de ópera italiana, puesto que mantuvo durante treinta y seis años. En 1776 comenzó un programa de germanización que no gozó de popularidad y fracasó, y en 1783 la ópera italiana fue reinstaurada bajo el disfraz de *opera buffa*. En esta mezcla de culturas subyace el fenómeno que ha venido a llamarse, aunque no apropiadamente, el estilo clásico “vienés”.

La ilustración fue tan humanista como cosmopolita. Los gobernantes no sólo patrocinaban las artes y las letras, sino que también se ocupaban de programas de reforma social. El siglo

XVIII fue la época déspotas ilustrados: Federico el Grande de Prusia, catalina la Grande de Rusia, José II de Austria y Luis XVI de Francia. Los ideales humanistas y los anhelos de fraternidad universal se encarnaban en el movimiento de la francmasonería, que se difundió por toda Europa en el siglo XVIII y que contaba con reyes como Federico el Grande y José II, poetas como Goethe y compositores como Haydn y Mozart. *La flauta mágica* de Mozart y la *Oda a la alegría* de Schiller reflejan el movimiento humanista del siglo XVIII.

Con la elevación de una numerosa clase media a posiciones de influencia, el siglo XVIII asistió a los primeros pasos de un proceso de popularización de las artes y la enseñanza. Aparecía un nuevo mercado para las creaciones de escritores y artistas, y no sólo la temática, sino también su modo de presentación debía adaptarse a las nuevas exigencias. La filosofía, la literatura y las bellas artes comenzaron todas ellas a tomar en cuenta el público en general en lugar de sólo ocuparse de un grupo selecto de conocedores y expertos. Se escribían tratados populares para poner la cultura al alcance de todos, mientras que en las novelas y obras teatrales se comenzaba a describir a la gente cotidiana con sus cotidianas emociones. La tendencia popularizadora halló un poderoso apoyo en el movimiento de “retorno a la naturaleza” y en la exaltación de los sentimientos en la literatura y en las artes.

El sistema de mecenazgo se hallaba en declive y comenzaba a existir el público musical moderno. Los conciertos públicos destinados a públicos heterogéneos empezaron a rivalizar con los antiguos conciertos privados y las academias; en París el compositor y oboísta Anne Danican Philidor (1681-1728) fundó la serie de conciertos *Concert Spirituel*, en 1725, que durarían hasta 1790; inició también otra serie, más profana, pero de vida más corta, los *Concerts français*, en 1727. Una serie de conciertos iniciada por J. A. Hiller en Leipzig en 1763 prosiguió después de 1781, como los famosos conciertos de la *Gewandhaus*; organizaciones de conciertos similares se fundaron en Viena en 1771 y en Berlín en 1790; las sociedades de conciertos florecieron esporádicamente en Londres desde 1762; en 1741 se inauguró el salón dedicado a la música en Dublín, donde tuvo lugar el estreno de *El Mesías*, de Händel, el año siguiente; en Oxford, un auditorio pensado para dar conciertos abrió sus puertas en la *Hollywell Music Room*, en 1748.

Como en el pasado, el grueso de estas publicaciones estaba dirigido a los aficionados y, además se editó mucha música en publicaciones periódicas. El público aficionado demandaba

y compraba música fácil de comprender y de tocar, y este mismo público estaba interesado en leer sobre música y discutir al respecto. Comenzó el periodismo musical; a partir de mediados de siglo surgieron revistas consagradas a noticias, reseñas y críticas musicales. No todo lo que se escribía estaba destinado al consumo popular: se escribieron las primeras historias de la música y se publicó la primera antología de tratados musicales medievales.

El gusto musical en el siglo XVIII

En consecuencia, es posible describir de la siguiente manera la música ideal de mediados y fines del siglo XVIII: su lenguaje debía de ser universal y no verse limitado por fronteras nacionales; debía de ser noble a la vez de entretenida; debía ser expresiva, dentro de los límites del decoro; debía ser “natural”, en el sentido de estar despojada de complicaciones técnicas innecesarias, y susceptible de gustar de inmediato a cualquier oyente normalmente sensible.

Terminología del periodo clásico

Se han usado diversos términos para describir los estilos que florecieron en el clasicismo temprano, desde comienzos de 1730 aproximadamente: *clásico*, *clasicista*, *rococó*, *galante* y *empfindsam*. De todos ellos, *rococó* ha perdido aceptación y solamente *galante* y *empfindsam* se utilizaban en aquella época. Por supuesto, no significa que descartemos el uso de los otros, si se demuestra que son útiles o adecuados.

El periodo que nos interesa para el estudio del tema del trabajo es el rococó o galante, ya que es en el que encontramos a la familia Pla.

El rococó se empleó para la música de las primeras décadas del periodo clásico. Sin duda alguna se pueden considerar la ópera-ballet y las piezas genéricas de François Couperin, con sus ornamentaciones refinadas, como equivalentes del movimiento arquitectónico de este nombre. La palabra *rococó* se usó en un principio en Francia a comienzos del siglo XVIII para describir la arquitectura que suavizaba las formas angulares y cuadradas del periodo posrenacentista con arabescos curvados.

El otro término, galante, proviene del francés, *galant*, que se empleo muchísimo para designar la manera cortesana en literatura y en títulos que sugieren una elegancia amatoria, como sucede con la ópera-ballet de André Campra (1660-1744) *L'Europe galante* (1697). Fue una expresión peculiar para todo aquello que se creía que era moderno, elegante, exquisito, uniforme, fácil y civilizado. Estas características se traducían en música con un uso decreciente de las texturas polifónicas, el incremento de la importancia de la melodía, el empleo de frases musicales de longitud regular, un vocabulario armónico reducido que enfatiza principalmente la tónica y la dominante y con una menor fuerza para la línea del bajo.

Algunos compositores importantes para este periodo fueron Pergolesi, Hasse, Sammartini, Bach, Telemann, Arne, Boyce, Stanley y Stamitz.

Nuevos conceptos de melodía, armonía y forma

El foco centrado en la melodía en el nuevo estilo del siglo XVIII condujo a una clase lineal de sintaxis que contrastaba marcadamente tanto con la variación motivica constante anterior, como con su acompañamiento de bajo cifrado. La técnica más utilizada era anunciar la idea musical de un movimiento (el tema melódico-rítmico que encarna la emoción fundamental) al comienzo del mismo; este material se desarrollaba luego, con cadencias relativamente infrecuentes y habitualmente no destacadas, y con repeticiones secuenciales de frases como principal recurso de articulación dentro de los períodos. El resultado era un movimiento extremadamente integrado, sin contrastes marcados, o bien (como en muchos conciertos de Vivaldi) un esquema formal de contrastes entre las secciones tutti temáticas y las canciones a solo no temáticas; sin embargo, en ambos casos, la estructura de la frase era habitualmente tan irregular que no había una sensación marcada de periodicidad, de frases antecedentes y consecuentes (como ocurre algunas obras de los hermanos Pla). Por analogía con una obra literaria, se pensaba que una unidad musical compuesta de frases cortas era un período y que una composición era una sucesión de diversos períodos.

Además, en lugar de tener un desarrollo continuado, las melodías comenzaron a parecer articuladas en frases diferenciadas, cuya longitud era típicamente de dos o cuatro compases (aunque también se utilizaban las de tres, cinco o seis compases). Esta técnica dio como resultado una estructura marcada por frecuentes cadencias perfectas y semicadencias e

integrada por correspondencias motívicas. Entonces era natural comparar una melodía con una frase o un párrafo y pensar que una composición musical era equivalente a la prosa o al habla.

Del mismo modo que en el tratamiento de la melodía, el movimiento armónico impulsor, típico de los estilos más antiguos, se interrumpe por una serie de movimientos estables e incluso estáticos. Como consecuencia los cambios armónicos se ralentizan y las modulaciones son menos arriesgadas. En el transcurso de estas armonías relativamente lentas y convencionales se produce una bulliciosa actividad.

La subordinación del bajo y de las armonías al papel de mero acompañamiento de la melodía se ve resumida en uno de los recursos más ampliamente utilizado en la música para teclado de mediados del siglo XVIII, el bajo Alberti, que consistía en dividir cada uno de los acordes en un esquema sencillo de notas breves que se repiten constantemente, con lo cual se produce una discreta ondulación en el entorno que realza la melodía.

Los nuevos compositores del siglo XVIII, al tiempo que conservaban el método de construir un movimiento sobre la base de tonalidades emparentadas, abandonaron gradualmente la idea del estado anímico básico único, y comenzaron a introducir contrastes entre las diversas partes de un movimiento, o incluso dentro del propio tema o temas.

[Contexto histórico: “Historia de la música occidental, 2” Donald J. Grout y Claude V. Palisca Ed. Alianza Música, 2001]

3. BIOGRAFÍA GENERAL

La familia Pla Ferrusola fue una familia de músicos españoles formada por los hermanos Juan Bautista, José y Manuel. Todos dejaron una vasta producción musical, ya que demostraron ser prolíficos compositores de música instrumental, pero las fuentes en muchas ocasiones no indican más que el apellido “Pla”¹, por lo que es muy difícil realizar una correcta atribución de las obras, especialmente en el caso de Juan Bautista y José. Un tercer hermano, Manuel, es conocido más bien como autor de música teatral (tonadillas, etc.) aunque también compuso música instrumental.

Todavía existen copias manuscritas o ediciones impresas antiguas de por lo menos cien obras orquestales o de cámara (sonatas, dúos, tríos y conciertos) de uno u otro Pla y hay referencias en varios catálogos de editores del siglo XVIII a muchas otras que aún quedan por descubrir. Hoy día la música de los hermanos Pla es relativamente desconocida y muy pocas de sus obras han sido editadas en la era moderna. En lo que respecta a su carrera, los datos que han sido publicados son confusos y contradictorios. Las notas que se encuentran en diccionarios biográficos de los siglos XVIII y XIX, tales como los de Gerber, Schilling, y Fétis, son escasas e inexactas. Asimismo las historias de la música española y los estudios publicados en el siglo XX tienden a perpetuar los mismos errores².

Juan, Manuel y José fueron, junto con Antonia, el Padre Francisco y Gaspar, los hijos de Juan Pla Pla (natural de Balaguer) y de Isabel Agustín Ferrusola³ (natural de Olot). Juan e Isabel parecen haber tenido una vida un poco itinerante, ya que Antonia nació en el Puerto de Santa María; Manuel en Torquemada; Gaspar en Barcelona, y Juan en Vich⁴. Juan, el padre,

1. Además su apellido se ha encontrado escrito de diversas maneras (Pla, Plà, Plàa, Plach, Plai, Plas, Plat, Plats, Plaz e incluso Blas). La forma utilizada en estas líneas, Pla, es la que se utiliza actualmente en Cataluña. Es conveniente mencionar aquí que algunas obras de Pla están catalogadas erróneamente como composiciones de Giovanni Platti (1700-1763)
2. Los datos publicados por Josef Sittard (*Zur Geschichtte der Musik und des Theaters am Württembergschen Hofe*, Bd II, Stuttgart, 1981), aunque incompletos, son documentados. Entre las obras de referencia más recientes, que contienen información correcta, puede citarse el suplemento al *Musiklexikon* de Riemann (ed. C. Dahlhaus, Maguncia, 1975).
3. En alguna ocasión se ha hecho referencia a ella, erróneamente, como Isabel Ferrusola. Ferrusola (que se encuentra escrito como Forrasola en algunos documentos) era el apellido de su madre. Su padre se llamaba Joseph Agustín.
4. En 1760 un tal Don Gaspar Pla, nacido en Barcelona, “fue admitido por individuo” en la Primitiva y Real Academia (de Jurisprudencia) del Señor San Joseph (véase el correspondiente Libro de Entradas en el Archivo Histórico Nacional). En 1788 un tal Francisco Pla, natural de Vich y vecino de Madrid, hijo de Juan Pla (todavía vivo) natural también de Vich, hizo testamento. Sus hijos se llamaban Juan y Antonia. Es posible, aunque no está demostrado, que Don Gaspar y el padre de Francisco fuera Gaspar y Juan Pla Agustín, respectivamente.

falleció en Madrid en 1755; Antonia, (esposa de Don Francisco Pedro Calderón, hijo del Conde de San Juan, aunque vivía separada de su marido), en 1756; José en 1762, a la edad de 34 años, y Manuel, en 1766. José nació, por tanto en 1728. Tanto él como Manuel permanecieron solteros toda su vida. Del orden en el que los hermanos son mencionados en los documentos legales parece que Juan era mayor que Manuel y éste mayor que José. En todo caso, existe evidencia adicional de que Juan era mayor que José.

La referencia más antigua que existe de un Pla músico de esta familia data de 1738, cuando Juan Bautista Pla aparece en la lista de instrumentistas de las guardias reales que actuaron en una ópera representada con motivo del cumpleaños del rey Felipe V. En noviembre y diciembre de 1744 los tres hermanos, Juan, Manuel y José (que entonces tenía 16 años), tocaron en la ópera *Achille en Sciro*, representada en el Coliseo del Buen Retiro. Manuel, que al parecer permaneció toda su vida en España, fue instrumentista de las Reales Guardias Españolas y tocaba en la capilla del Convento de las Descalzas Reales en Madrid. También actuó en alguna ocasión como suplente en la Real Capilla. Según José Teixidor (el músico de finales de siglo XVIII, citado por Soriano Fuentes), Manuel era superior a los hermanos como oboísta y compositor, pero ésta puede ser muy bien una opinión puramente subjetiva, ya que el camino de Teixidor pudo no haberse cruzado con los de Juan y José cuando éstos se encontraron en la cima de sus facultades.

En 1747, si no antes, Juan había empezado ya sus andanzas por el extranjero. En una carta enviada desde Lisboa, con fecha de 12 de agosto de 1747, se hace referencia a un virtuoso catalán del oboe y del salterio, amigo de Scarlatti, que estaba haciendo una gran impresión en aquella ciudad⁵. Debía tratarse de Juan Pla, ya que a principios de 1751 este último, que ya se encontraba al servicio del rey de Portugal, estaba negociando en Lisboa la contratación de su hermano José como músico real. Aunque Juan percibía entonces el elevado salario de 320.000 réis, pidió, tanto para él como para su hermano, una cantidad mayor. Al serle negada ésta, decidió probar fortuna en otro lugar y abandonó Portugal.

5. Los datos contenidos en este párrafo se han tomado de las Cartas de Alexandre de Gusmao (Lisboa, 1981) págs. 130 y 139.

A finales de 1751 Juan y José se encontraban en París, actuando en los Concerts Spirituels. El *Mercure de France* publicó unos interesantes comentarios sobre sus actuaciones en 1751 y 1752, así como sobre las obras que compusieron. En su primera actuación, el 1 de noviembre de 1751, su actuación fue descrita como “plein de out et de finesse”. Sobre otra actuación, el 30 de Marzo de 1752, el crítico escribió: “On entendit...un Concerto dont le fond est un bruit de chasse fort ingénieux de Mrs Pla et ils ne laissèrent rien à désirer ni dans la douceur des sons, ni dans la délicatesse des traits, ni dans le tour et la justesse de leur exécution... Mlle Fel exécuta un air italien nouveau de la composición de M. Pla l’aîné (Juan) qui l’accompagna du hautbois. Cet air es plein de chant, et les traits d’imitacion, et d’assaut entre la voix et l’instrument qui en son ravissans, furent rendus par l’organe le plus sonore, le plus flexible, et par un hautbois qui ressemble presque à cet organe charmant, et peut-être unique. Les connoisseurs furent contents de la composición et charmés de l’exécution”. La siguiente crítica de su concierto del 9 de abril de 1752 apareció en el *Mercure de France*: “...un Concerto d’hautbois, dont le chant agregable et pastoral, réunis tous les suffrages en faveur de MM Pla. Cette composición fait assez sentir combien il leur sera facile d’allier au saillant de la Musique Italienne, l’aménité de la Française...Leurs compositions son pleines de feut et de génie: ils n’ont por faure les délices de la Nation, qu’à ajoûter les richesses d’un novel art à toutes celles qu’ils possèdent déjà, et qui sont moins des obstacles, que des mohines pour acquerir le out François qui leur manque”. Juan tocó también el salterio, tanto en un Concert Spirituel como delante de la reina de Francia. En el primer caso estuvo acompañado al violín por José. Es interesante mencionar que en sus actuaciones del 8 y del 24 de diciembre de 1752 los hermanos Pla tocaron “un Concerto de Hautbois de leur composition”, lo que sugiere que estas obras pudieron haber sido compuestas conjuntamente por ambos hermanos. El hecho de que las obras de los hermanos Pla fueran interpretadas en los Concerts Spirituels incluso después de su salida de Francia demuestra que eran apreciadas⁶.

En marzo de 1753 Juan y José se encontraban en Londres, donde actuaron varios conciertos (anunciados en los periódicos), entre ellos una serie de seis *espiritual concerts* organizados conjuntamente por los dos hermanos y por el violinista Passerini (esposo de una famosa

6. Una *symphonie* de Pla (“ce délicieux Hautbois Espagnol que nou avons le regret de ne plus entendre”) el 8 de septiembre de 1753, una *symphonie* del Signor Giuseppe Pla el 1 de noviembre de 1753 y una *symphonie* de los Mrs. Pla el 4 de abril de 1755.

cantante). En dos ocasiones, el “Sig. Joanni Pla” tocó también el salterio. En 1754 los hermanos Pla participaron en una serie de 12 conciertos de abono, que tuvieron mucho menos éxitos, organizados esta vez sólo por Passerini. Entre sus otras muchas actuaciones se encuentra un concierto a beneficio de los dos “Signors Pla’s”, celebrado el 12 de marzo de 1754, en el que intervinieron también los matrimonios Degiardino y Chabran (siendo maridos violinistas y esposas cantantes). 1754 parece ser la fecha de la primera edición impresa de las obras de Pla: seis sonatas de los “Sig. Pla’s” publicadas en Londres por J. Hardy⁷.

Después de sus dos temporadas en Londres, Juan y José se separaron al parecer durante un cierto tiempo. Los dos correspondientes libros de cuentas indican que durante la temporada invernal de 1754-55 Juan actuó en la corte del duque de Wüttemberg. Posteriormente, a partir del 12 de febrero del 1755, fue nombrado *Cammernicus*, con el sueldo relativamente alto de 1200 Gulden. El único instrumentista que recibía un sueldo mayor era el *Concertmeister* Pasqualibini. La mayoría de los instrumentistas ganaban entre 300 y 400 Gulden. Estos músicos formaban la famosa orquesta dirigida por Jommelli. Entretanto, parece ser que José regresó a España. En 1756, este último compuso un “Stabat Mater” para el Conde de Peñafiorida, y existen documentos que demuestran que en 1758 tocó (junto con su hermano Manuel) como suplente en la Real Capilla en Madrid. En 1759 se reunió con Juan en Stuttgart donde fue nombrado *Cammernicus*, a partir del 23 de abril de aquel año, con el mismo elevado salario que su hermano. En las primaveras de 1761 y 1762 ambos hermanos recibieron una gratificación de 500 Gulden. Visitaron Italia en 1762, como lo conforman cartas de Tartini y del padre Martini fechadas en mayo y octubre. Es posible que José cayera enfermo durante su viaje de regreso, ya que, según los archivos eclesiásticos (Stuttgarter Kirchenregister) y las cuentas de la corte, falleció en Stuttgart el 14 de diciembre de 1762, a la edad de 34 años, siendo todavía soltero.

Juan estuvo muy afectado por la muerte de José, lo que viene demostrado por el hecho de que solicitara, y le fue concedido, permiso para dejar el servicio del duque el 19 de mayo de

7. Véase Humphries y Smith: *Music Publishing in the British Isles*, Londres 1974, pág.170.

8. Archivo del Palacio Real, Fernando VI, Caja 72, exp.3.

1763. Ello ocurrió tres meses después de las fiestas que se celebraron con motivo del cumpleaños del duque y que fueron descritas por el bibliotecario del duque, Uriot.

En su *Description des Fêtes* ...de ese último, publicada en Stuttgart en 1763, escribió refiriéndose a Juan Pla: “Le Sieur Pla qui ne le cédoit il y a quelques mois qu’à son Frère que la M^{ort} nous a enlevé, donna à son hautbois toute la délicatesse, et tout le touchant de la flûte, et lui rendoit à son gré tout l’éclatant qui en fait le caractère principal. Dans le Morceaux qu’il joua, il parut digne d’être regardé comme le premier Hautbois de l’Europe, puisqu’il fit admirer tout le talent de feu son Frère, réuni à celui qui lui a toujours été particulier”. Hasta el momento no han aparecido datos sobre el paradero de Juan durante el verano y el otoño de 1763, pero a finales del año reapareció en París. En el *Mercure de France* se describe un Concert Spirituel, celebrado el 1 de noviembre de 1763, que incluía un concierto de oboe compuesto e interpretado por M. Pla, primer oboísta del duque de Wüttemberg.

De París, Juan regresó a Stuttgart, donde fue bien recibido. Aunque no pudo reincorporarse inmediatamente a la orquesta, porque su plaza había sido cubierta, sus servicios durante las temporadas invernales de 1763-64 y 1764-75 fueron remunerados generosamente. Por un decreto del 30 de agosto de 1765, a Juan se le ofreció la plaza de *Cammermusicus*, con antigüedad de abril de 1765 y el enorme salario de 2000 Gulden al año, igual al que percibía el famoso violinista Antonio Lolli y muy superior al de cualquiera de otros instrumentistas. Además de esta cantidad recibió una gratificación de 300 Gulden. Por desgracia, cierto descontento entre sus súbditos obligó al duque a reducir el número de miembros y los gastos de su orquesta y de sus cantantes. Juan, que era uno de los miembros mejor pagados, se vio afectado por estas medidas y abandonó, una vez más, el servicio del duque. Su nombre ya no aparece en la nómina del periodo abril 1767-abril 1768.

Las actividades de Juan durante los años 1767 y 1768 son desconocidas hasta el momento. Sin embargo, en febrero de 1769 se encontraba de regreso en Londres, tocando el fagot y el salterio en los “Attic Evenings” (veladas de poesía y música) de Sheridan. Más tarde, en el mismo año, se le concedió una plaza en la orquesta de la Real Cámara de José I, rey de Portugal, probablemente por recomendación de Jommelli. Documentos en los archivos del tribunal de Cuentas portugués indican que Juan se mantuvo en este puesto desde 1769 hasta 1773, con un sueldo de 352.000 réis. Su carrera posterior a 1773 todavía es un misterio. Si él

fue el Pla que era padre de Francisco y abuelo de Juan y de Antonia Pla (véase la nota 4), todavía estaba vivo en 1788. Varios diccionarios biográficos hacen referencia a una estancia en Ámsterdam en la década de 1770, pero no indican la fuente de esta información. Si ésta cuenta que está basada únicamente es la publicación por Hummel de 6 dúos, op. 1, de Pla en Ámsterdam en 1772 ⁹, debe tenerse en cuenta que los mismos dúos fueron publicados por Bride en Londres alrededor de 1770 ¹⁰, por lo que la versión de Ámsterdam puso haber estado basada en la edición londinenses, como ha ocurrido en otros casos. Sin embargo, es bastante probable que uno o ambos Pla actuaron en Holanda en una o en varias ocasiones, ya que en Ámsterdam y La Haya estaban a menudo incluidas en el itinerario de virtuosos viajantes, especialmente en su ruta hacia, o de regreso de, Londres.

Las referencias que se hacen a los “Plats”, el mayor y el menor, en el *Musikalisher Almanach für Deutschland* en los años 1780 han incluido a algunos escritores a pensar que Juan regresó a Alemania. Sin embargo, una ojeada a los correspondientes artículos de este almanaque demuestra que en realidad se trata de referencias tardías a la actividad de Juan y José en la corte de Württemberg. La mención que hace el almanaque de 1784 a “Plats” como compositor que vivía en aquel momento en Alemania y autor de 6 dúos para flauta, op. 1, publicados en Berlín y Ámsterdam, está basada sin lugar a duda en el hecho de estar incluidos los dúos publicados por Hummel en el catálogo de Berlín de la misma editorial. Es necesario, por tanto, disponer de datos incontrovertibles para poder afirmar con certeza que Juan regresó a Alemania.

De hecho, estos dúos, op. 1, todavía aparecieron en los catálogos de Hummel durante los primeros años del siglo XIX y fueron también mencionados en el *Musikalischen Litteratur* de Whisting y Hofmeister, publicado en 1817. Una prueba adicional del interés que continuó despertando la música de los Pla la ofrece un ejemplar de la primera serie de tríos publicados por Longman y Broderip, conservada en la Rowe Music Library (Cambridge). Este ejemplar contiene notas manuscritas que hacen referencia a unas interpretaciones que tuvieron lugar en

9. Véanse los catálogos temáticos de Breitkopf y de Hummel de esta época.

10. Según consta en el *British Union Catalogue*. La publicación de estas obras puede haber estado relacionada con la visita que hizo Juan a Londres en 1769. Estos dúos fueron publicados también en Londres por Longman y Broderip en la década de 1780.

marzo de 1824 y en mayo 1834.

El estilo y la calidad de las composiciones de Pla varían considerablemente. La mayoría de las obras que se han localizado a lo largo de los últimos años son tríos para varias combinaciones de dos instrumentos triples con un bajo: 2 oboes, 2 flautas, 2 violines, 2 *pardessus* de viole, oboe y violín, o flauta violín. En muchos casos el bajo no está cifrado y a menudo no se especifica qué instrumento debe usarse. La edición de Hardy ofrece la elección entre el clavecín y el violoncello, mientras que en algunos manuscritos la única partitura del bajo esta copiada específicamente para el violoncello. Las indicaciones “*soli*” y “*tutti*” que aparecen en varias ediciones impresas y en algunos manuscritos sugieren que estaban basados en partituras orquestales y que las obras podían ser interpretadas indistintamente como conciertos o tríos de cámara. El resto de las obras existentes de uno u otro de los Pla comprende conciertos (para una flauta, para un oboe y para dos flautas o dos oboes), una sonata para oboe y dúos para flautas y para violines. La mayoría de los manuscritos y de las ediciones impresas no contienen el nombre de pila del compositor. En algunos casos, los bibliotecarios han atribuido las obras que existen en sus colecciones al más longevo de los dos hermanos viajeros es decir, a Juan o José, según la obra de referencia que hubieran consultado. Aunque, por haber vivido más años, Juan puede muy bien haber sido el autor de una gran parte de las composiciones de Pla, tales atribuciones deben ser tomadas con gran cautela, ya que se encuentran obras de Manuel Pla fuera de España y José fue también activo como compositor. Una complicación adicional en la identificación de una obra específica surge ante la posibilidad de que Juan y José hubieran compuesto los dos juntos algunas obras para sus actuaciones conjuntas. Ello viene sugerido por las referencias que se hacen en el *Mercure de France* a concierto de oboe de *leur* composición. La publicación por Hardy de tríos de los “Sig. Pla’s” quizás hiciera referencia a composiciones conjuntas, aunque el título puede ser interpretado también como refiriéndose a una colección de piezas, algunas compuestas por Juan y otras por José (ambos se encontraban en Londres en aquella época). Solamente un minucioso estudio estilístico de las pocas obras cuya autoría es indudable puede ayudar a resolver el problema de identificación del autor de cada una de las obras Pla.

En esta introducción puede verse claramente que Juan y José Pla se encontraban entre los principales virtuosos del oboe de su época. Su carrera puede ser comparada con la de varios miembros de la familia Besozzi. Sin embargo, a diferencia de estos últimos, su camino jamás se cruzó con el de Burney, por lo que sus nombres no fueron inmortalizados en los escritos de este último. Es de esperar que, a medida que sus obras vayan apareciendo en ediciones modernas, su talento como compositores e intérpretes sea más ampliamente reconocido.

4. CARRERA MUSICAL

La carrera internacional de Juan y José Pla

Existen testimonios de que los hermanos Pla también tocaban diversos instrumentos, además del oboe: los periódicos de entonces hablaban de José como concertista de violín y de Juan como fagotista y solista de salterio, un instrumento que entonces estaba de moda entre los miembros de la sociedad de clase alta de la Península Ibérica. Además, es muy probable que también tocasen la flauta travesera, una práctica muy corriente entre los oboístas de esta época y de la cual tenemos varios precedentes. Aunque tanto Juan como José actuaron como solistas de todos estos instrumentos, siempre fueron conocidos por toda Europa como los “vortreffliche Hoboisten” que seducían con sus sonidos las principales europeas, así como las salas públicas de conciertos, sobretodo en sus inicios. De esta forma, seguían el ejemplo de muchas otras familias de compositores concertistas que desarrollaban su actividad alrededor de todo el continente, como eran los Besozzi, los Fisccher o los Stamic¹¹.

El más grande de los Pla, Juan, ya había actuado en el año 1738, con los músicos de la Guardia Real de Madrid, en una representación de ópera que se realizó con el motivo del aniversario de Felipe V, y los dos hermanos en la representación de “*Achilles en Scire*” de Francesco Corselli (Courcelle) el 8 de Diciembre del 1744, pero la carrera de solistas internacionales de los dos hermanos empezó en la corte de Lisboa, donde bajo el reinado de Juan V se desarrolló una gran actividad musical. Juan Pla actuó en esta capital el año 1747, parece ser que por recomendación de Domenico Scarlatti, quien había sido el anterior maestro de la capilla real portuguesa, pero no se conformó con el elevado salario de 320.000 reis que les ofrecieron (a él y a su hermano) y el año 1751 los dos hermanos iniciaron una gira de conciertos que les llevo a los principales centros musicales de Europa. Ese mismo año actuaron en los famosos Concerts Spirituels de Paris, y el día 28 de Marzo del año siguiente interpretaron un concierto para salterio y violín. El éxito de su actuación hizo que es llamaran de la corte y fue así como el 23 de Octubre del 1752 tocaron solos y a dúo conciertos para

11. Stamic no es otro apellido que el del conocido Stamitz, pero escrito en checo.

oboe y también algunas cantatas con la colaboración de Mlle. Vestris. El concierto tuvo lugar en “el cuarto de la reyna”, que no era otra que la polonesa Maria Leszczynska, casada con Luís XV. Juan Pla también tocó algunas piezas con salterio¹².

El año 1753 fueron ejecutadas varias obras de los hermanos Pla en el Concert Spirituel (entre las cuales una sinfonía de Giuseppe Pla por ahora desconocida) y participaron en estos conciertos, como autores o intérpretes, durante los años 1755 y 1763. En marzo del último fue el de su presentación en Londres, y el año siguiente Juan ejecutó en aquella ciudad varias piezas de salterio. El año 1754 ambos hermanos tocaron algunos dúos de oboe, aunque José Pla ya no volvería más a esta ciudad británica.

El año 1755, después de la muerte de su padre, Juan aceptó el contrato que le ofrecieron para entrar a formar parte de la música de la corte de Stuttgart (capital del entonces Gran Ducado de Wüttemberg) con el sueldo de 1.200 gulden. El célebre operista napolitano Nicollo Jommelli dirigía entonces la orquesta y la compañía de ópera que el gran duque Carlos Eugenio de Wüttemberg mantenía en su palacio de Ludwigsburg, con la atribución de amplios poderes, principalmente económicos, para reunir un conjunto musical de primer orden. No es nada extraño, entonces, que Jommelli se esforzase para contratar a los famosos oboístas catalanes para su orquesta de virtuosos. Evidentemente, el director supo sacar partido de los músicos que tenía, y es muy probable que la “Sinfonía con Salterio” de Jommelli (que es un concierto para salterio y orquesta de cuerda)¹³.

El 1758, mientras Juan se encontraba en Stuttgart, sus hermanos Manuel y José opositaron (parece ser que sin éxito) a diferentes plazas para la Capilla Real de Madrid. Entonces, por un decreto de Junio del año siguiente, Juan consiguió que su hermano José fuese nombrado también kammermusiker de Wüttemberg. El hermano pequeño no pudo disfrutar mucho tiempo de este cargo, ya que el día 14 de Diciembre del 1762, a la vuelta de una gira de conciertos por Italia en la cual los dos hermanos fueron escuchados por el mismo Tartini¹⁴,

12. Según la crónica del corresponsal de la “Gaceta de Madrid” haciendo referencia a “los señores Plads”(una vez más, volvemos a observar la variedad de nombres que se les atribuye).

13. Esta sinfonía se encuentra en el Conservatorio de Nápoles y se cree que fue escrita para Juan Pla.

14. Según se puede leer en una carta que este mismo envió al padre Giovanni Battista Martini el 7 de Mayo del 1762.

José Pla murió con 34 años a Ludwigsburg. Parece ser que a Juan le afectó bastante la muerte de su hermano, ya que muchos testimonios de la época coinciden en nombrar que fue después de este acontecimiento cuando decidió abandonar el servicio ducal. Lo cierto es que el día 19 de Mayo del 1763 lo autorizaron para dejar su puesto en la corte.

El día 1 de Noviembre del mismo año Juan tocó en el *Concert Spirituel* de París, interpretando un concierto para oboe compuesto por él mismo, pero a finales del año decidió volver al servicio del duque, donde estuvo hasta que los gastos que comportaba la afición de Carlos Eugenio por la música y la ópera (Juan cobraba entonces 2.000 gulden anuales) obligaron al gobernante a reducir drásticamente la plantilla musical¹⁵.

El rastro de las actividades de Juan Pla se pierde el año 1769. Por otro lado, el poeta, musicógrafo y esteta wurtembergués Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) dijo en sus románticas *Ideen zu einer sthetik der Tonkunst* que Joan, cuando murió su hermano, dejó su oboe y se marchitó en España¹⁶. Por otro lado, pero consta que el año 1769 dio a Londres algunos conciertos de fagot y de salterio dentro del *Attic Evenings* organizados por el poeta Scheridan. El mismo año Juan volvió a la corte de Portugal, probablemente aconsejado por Jommelli, y entró a formar parte desde el 20 de Octubre de la Real Cámara del monarca que reinaba entonces, José I, esta vez con un sueldo más elevado, de 352.000 reis. Juan Pla estuvo al servicio de la corte portuguesa hasta el 1773, pero de momento no tenemos bastante documentación sobre sus actividades posteriores a esta fecha.

La música teatral de Manuel Pla

Manuel Pla ejerció casi toda su actividad en Madrid, donde murió repentinamente el año 1766. Según su partida de defunción, conservada a la parroquia de San Martín, era entonces oboísta de la capilla del monasterio de Las Descalzas Reales, y también era

15. Según l'Historisch Biographisches Lexikon der Tonkünstler publicat per Ernst Ludwig Gerber entre 1790 y 1792, este hecho se produjo en el año 1764; pero en las listas de la Kamer-Holf-und Kirchen-Music de 1766 incluidas en el Wüttembergischer Adressbuch conservado en Hauptstaatsarchiv (archivo del estado) de Stuttgart, aún figura su nombre junto con el del también célebre oboísta Vittorino Colombazzo. Colombazzo y Juan Pla permanecieron en Stuttgart hasta 1768, el año en el que fueron sustituidos por otros dos oboístas famosos: Antonio Besozzi y su hijo Carlo.

16. Traducción: "da warf der ältere seine Hoboe weg und verderre in Spanien".

miembro de la banda de música de las Reales Guardias Españolas de Carlos III. El hecho de haber residido siempre en la capital del reino es la causa principal de que su fama no trascendiera el ámbito de la Península Ibérica, mientras que sus dos hermanos fueron mucho más conocidos alrededor de Europa y sus nombres ya van apareciendo en los primeros diccionarios musicales y enciclopedias de historia de la música que a mediados del siglo XVIII empezaron a publicar de forma generalizada en los principales centros culturales occidentales¹⁷.

A parte de las escasas obras de música instrumental que se le atribuyen (seis dúos para dos violines y un concierto para flauta), Manuel Pla se destacó como compositor de música teatral, un estilo de su producción musical que fue estudiado por el máximo especialista en la materia, el conocido musicólogo Josep Subirà, en un artículo aparecido en la Revista Musical Catalana en el año 1933. Manuel Pla compuso la música de muchas comedias de tema religioso y actos sacramentales, un género literario entonces en decadencia pero que aún estaba de moda entre las clases populares de la España pre-ilustrada, hasta que el rey Carlos III lo prohibió el año 1765. También compuso música para obras más profanas, como sainetes, tonadillas y estremeses, pero su fama principal viene dada por haber hecho la música de la zarzuela de Ramón de la Cruz: “Quien complace a la deidad acierta a sacrificar“(1757). El prefacio a esta obra constituye, de hecho, una especie de declaración de principios del comediógrafo madrileño donde dice, entre otras cosas, que la intervención de la música en la escena teatral debía de ser mínima, y justificada en cualquier caso, tanto por las necesidades del buen gusto¹⁸, como por razones de realismo. Josep Teixidor habla también de las habilidades de Manuel al clavicémbalo, bastante previsibles tratándose de un director de música teatral.

Todo esto se relaciona con la opinión entonces generalizada, según la cual el temperamento del público español difícilmente podía aceptar una obra cantada íntegramente.

17. La fuente de información más completa sobre Manuel Pla la encontramos en un libro del compositor y musicógrafo Josep Teixidor, que se conserva manuscrito a la Biblioteca Arús de Barcelona: “Apuntes curiosos sobre el arte musical”. El párrafo de referencia, como muchos otros, fue transcrito por Mariano Soriano Fuertes en su fantástica y novelesca “Historia de la Música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850“, publicada entre los años 1855 y 1859.

18. Referencia al estilo galante.

5. REPERTORIO

La obra musical de los hermanos Pla despierta una gran curiosidad e interés, ya que se trata de compositores muy desconocidos y con técnicas de composición que muchas veces resultan sorprendentes, aunque se cree que se encuentran dentro del estilo de aquel momento que podía ser asimilado escuchando solamente lo que se tocaba entonces en el continente¹⁹.

Por eso, como obras más representativas de una época en la que aún estaban íntimamente ligadas la práctica y la composición de la música instrumental, hemos de estudiar las obras de los hermanos Pla como lo hubiesen hecho sus contemporáneos, siempre desde el punto de vista de su faceta de concertistas y nunca compararlos con compositores “profesionales” de la historia de la música.

Las obras de los hermanos Pla tienen una calidad melódica y de naturalidad ligadas a una variedad de inventiva que les permite escapar de la vulgaridad de la cantidad de obras de música de consumo, hechas a base de molde estereotipados, que salía de las imprentas de los principales centros editoriales de aquel entonces, en París, Londres y Ámsterdam.

La fama de la que gozaron los dos hermanos concertistas, Juan y José Pla en un momento en el que los conciertos públicos iban adquiriendo importancia social y comercial unida al crecimiento de la música doméstica, dio como resultado una considerable difusión de sus composiciones, música destinada a complacer con la audición y que a la vez, se tocaba con gusto y facilidad, con el punto justo de dramatismo o de complejidad para dar interés al desarrollo de la obra sin llegar a alterar el equilibrio emocional de los consumidores.

Problemas de catalogación

Por esta razón las obras de los hermanos Pla se reimprimieron y copiaron a mano muchísimas veces a finales de siglo, años después de su muerte²⁰. Por eso, al conservarse una

19. Esta faceta de “compositores de oído” puede explicar algunas de las naturales anomalías (transgresiones de las reglas formales que suenan perfectamente satisfactorias) como en la Sonata a Trio en Do mayor con un primer movimiento con forma sonata sin ninguna modulación estable al tono de la dominante o la preferencia por las tonalidades menores o menos cercanas.

20. Las partituras manuscritas hechas por copistas profesionales eran, hasta finales del siglo XVIII, tanto o más corrientes que las ediciones impresas.

misma obra en más de una fuente se plantean un problema, se observan varias diferencias entre ellas.

Cuando comparamos dos versiones escritas de una misma partitura podemos encontrar variantes a siete niveles diferentes:

- a) Errores de copia, como olvidar ligaduras, signos de ornamentación o otros detalles.
- b) Ornamentación a gran escala de una melodía simple conservada en una fuente diferente.
- c) Alteración de fragmentos musicales en los que no coincide ni la línea melódica, ni la armonía, ni el número de compases.
- d) Alteración de los movimientos que se desarrollan de forma diferente aunque la célula melódica generadora sea la misma.
- e) Transposición de una obra o de uno de sus movimientos a otra tonalidad.
- f) Substitución de uno de los movimientos de una obra por el de otra.
- g) Desorden de movimientos.

Por todo esto, resulta muy difícil saber cuáles de todas las ediciones o manuscritos son los originales. Pero, además se presenta un segundo problema: repartir el total de las obras recogidas (treinta y un tríos, trece dúos, una sonata a solo y tres conciertos, además de la música teatral) entre los tres hermanos, José, Juan y Manuel. No hay ninguna edición impresa de la época que concrete el nombre del autor, al igual que en los manuscritos²¹: únicamente se observa como autor al “Sigr Plà” o en algunas ediciones “Sigrs Pla’s”. Solamente en algunos manuscritos el nombre de pila puede ayudarnos a descubrir quién es al autor de la obra: en primer lugar, de los tríos de Génova, de los que hablaremos más adelante, existen dos copias que se conservan en la misma biblioteca en las que aparecen nombres de autores diferentes, “Giovanni Pla” y “Monsieur Pla”. Ya que estos seis tríos son diferentes en la forma y el estilo de los demás conservados en otras fuentes, podrían atribuírsele a José Pla, igual que el concierto en Re, aunque existen fuentes que lo atribuyen a Giovanni Platti.

También tenemos problemas para conocer la g) instrumentación de las obras, especialmente en los tríos. La mayoría de ediciones impresas ofrecen gran libertad para escoger entre los instrumentos más corrientes en este tipo de obras: la flauta travesera, el oboe y el violín.

21. Este problema afecta especialmente a las antiguas familias de compositores, como los Bach, Stamitz o Nebra, o los hermanos Marcello o Haydn.

Tampoco se define el uso del bajo continuo ya que en algunas versiones lo encontramos cifrado y en otras no²². Además, algunas obras están repetidas en varias colecciones diferentes con indicación de diferente instrumentación.

Todo esto nos permite afirmar que la instrumentación de las obras era un factor de importancia secundaria y que dependía de la moda y de las posibilidades del ejecutante en un momento determinado. Por eso, cuando tenemos que determinar una instrumentación concreta solamente nos podemos basar en las tonalidades de la obra y en el ámbito que recorre cada parte individual²³.

A continuación aparece la tabla en la que se observa la variación de la instrumentación en los tríos según cada una de las fuentes²⁴.

Ha	Dos Flautas Tr. O Violines o Oboes y Bajo (Clave o Violoncello)
Mir	Dos Violines (también Oboes, Flautas o “Pardessus de Viole” ²⁵ y Bajo
LL/LBr1	Dos Oboes o Violines o Flautas Tr. Y Bajo (cifrado)
We	Dos Flautas Tr. O Violines y Bajo
Ge1/ Ge2	Flauta, Violín y Bajo
Es1	Dos Flautas Tr. y Bajo
Mil	Dos flautas Tr. y Bajo
Zu	Dos flautas y Bajo
Ka	Dos Flautas Tr. Y Bajo (en dos tríos) Oboe, Violín y Violoncello (en el tercer trío)
Pi	Dos Oboes y Violoncello
Ke	Dos Flautas Tr. y Violoncello

En el resto de las obras (dúos, conciertos y otros) la variedad no es tan destacable. Solamente encontramos en un duo II que se conserva en versión para violín en Madrid y

22. Un hecho muy corriente en la música con bajo continuo del Barroco. Ya en el clásico pierde su función de atmósfera armónica para pasar a ser voz cantante realizando los acordes necesarios que conforman una melodía secundaria.

23. Las limitadas extensiones de la flauta travesera y del oboe del siglo XVIII, sus limitaciones técnicas y las tonalidades más corrientes que utilizaban.

24. Las fuentes están representadas por las abreviaturas utilizadas en el apartado siguiente.

25. Soprano de la familia de las violas muy de moda en los ambientes cortesanos parisienses.

en la edición Thompson y en versión de flauta en Estocolmo con las diferencias idiomáticas que comporta el cambio de instrumentación.

Fuentes musicales impresas

A continuación se realiza la descripción de cada una de las fuentes localizadas con su título original, localización y abreviatura utilizada para su identificación en este estudio, y también los datos más destacados de cada una de ellas. Como se puede observar, la abreviatura consta de las iniciales del editor en el caso de los impresos y de las de la biblioteca donde se conserva en el caso de los manuscritos.

1. Six Sonatas for two German-Flutes, Violins, OR Hautboys, with a Bass for the Harpsichord OR Violoncello compos'd by Sig'rs Pla's. London, j. Hardy, [1754] (Ha): Es probable que se trate de la edición más antigua, datada en el año 1754. Ya que los Pla estuvieron en Londres por estas fechas parece ser posible que la edición estuviese hecha con su consentimiento. El tipo de imprenta es bastante basto y no está bien acabado, ya que Hardy no era un editor muy conocido. Se conservan ejemplares de esta edición en la "British Library" de Londres y la "Library of Congress" de Washington. En el ejemplar de Londres el bajo de las dos primeras sonatas y del comienzo de la tercera fue cifrado a mano. Como todas las fuentes de los trios, se conserva en partes separadas de cada instrumento.
2. Six Sonates en Trio pour deux Violons et Basse. Les dits Trio peuvent se coger sur le Hautbois, Flute et Pardessus de Viole, Composées par Mr. Pla. Fait graver par Mr. Miroglio . Paris, [1759] (Mir): Recopilación de Jean-Baptiste Miroglio, compositor y editor de música italiano que vivía en Paris. François Lesure, en su catálogo, lo data en el 1759. Como curiosidad destacamos que entre las instrumentaciones posibles la portada indica "pardessus de viole". Resaltamos también el hecho de encontrar figuraciones violinísticas como las del primer movimiento de la segunda sonata, dobles y triples cuerdas en la tercera y quinta sonatas, así como la nota Do3 en la quinta y la sexta, detalles que nos pueden ayudar a descubrir su instrumentación original. El único ejemplar de esta edición se conserva en la "Bibliothèque Nationale" de Paris.

3. *Six Sonata's for two Hoboys & a Bass, or two Violins, German Flutes and Bass* compos'd by Sig'rs Pla's. London, Longman, Lukey & Co. (LL)/ & Broderip (LBr1): En este caso no podemos hablar de dos ediciones diferentes, sino de una reimpresión de la primera colección utilizando las mismas planchas, hecho que demuestra el éxito de venta de estas obras en aquella época. La firma Longman & Lukey actuó entre 1769 y 1775, y cuando cambio de socios pasó a llamarse Logman & Broderip actuando con este nombre desde 1776 hasta 1798. Esto es una prueba de que el nombre de Pla era aún un nombre bien conocido para los consumidores de música incluso años después de su muerte, al menos en Inglaterra. Una curiosidad es que a parte del pie de imprenta, el precio y del "Ist Set" añadido en la segunda edición, la única alteración que encontramos en la segunda edición es el nombre del autor, "Sig'rs Plà", que en la edición anterior era "Sig'rs Pla's". Hay que destacar también que a diferencia de las demás ediciones esta tiene el bajo cifrado. De la primera edición encontramos ejemplares en Cardiff ("Central Library") y otro en Washington ("Library of Congress"), y de la segunda en Cambridge ("King's College") y en nueva York ("Lincoln Center"), este último incompleto.

4. *Six Sonates for two German Flutes OR two Violins and a Bass componed by Sig'r Pla.* London, Welcker, [1770] (We): La casa de Welcker estuvo activa desde 1762 hasta 1778 y el catálogo de la música conservado en la "British Library", donde se encuentra el único ejemplar conocido, se da como fecha probable de publicación el año 1770. En la recopilación aparecen otros tríos publicados por Welcker de autores como J. Haydn, Nasrdini, Filtz, Punto, Giordani y Jean Oliver Astorga.

5. *Six Duettes a deux Flutes Traversieres composées par S.r Pla. Oeuvre Premiere.* Amsterdam. J.J. Hummel (Hu): Esta imprenta estuvo activa con este nombre desde 1753 hasta 1798. El catálogo Breitkopf nombra estos dúos en 1772, aunque la presente edición puede ser posterior. El único ejemplar conocido se conserva en la "Musikaliska Academiens Bibliotek" en Estocolmo, en el que no aparece la parte de la flauta segunda. Afortunadamente, en las ediciones idénticas conservadas en Londres si que están completas. Estos seis dúos se han : publicado modernamente por la casa Schott. Aunque no sabemos la razón por la cual el editor Walter Laberman los atribuyó a "Juan

Bautista Pla” y los publicó como obras para oboe.

6. *Six Sonatas for two German Flutes or two Violins composed in a pleasing agreeable style by Sig'rs Pla. Book I, London, Richard Bride, [1770] (Br)*: En la edición de Longman se utilizan las planchas de Bride y solamente se diferencia en el pie de imprenta. Son las mismas obras recogidas en la recopilación anterior (Hu), pero esta edición a diferencia de la de Hummel, fue publicada en partitura y no en partes separadas. Se conserva un ejemplar de la edición de Bride en Londres (“British Library”) y uno de la edición de Longman en Cambridge (“King’s College”).
7. *Six Duets for two Violins composed by Sig'rs Pla. London. C. and S. Thompson [1773] (Th)*: Esta edición impresa (en partes separadas) coincide con los seis divertimentos para dos violines que se conservan manuscritas en Madrid. El catálogo de la música impresa conservada en el Museo Británico indica como fecha de publicación el año 1773, y el manuscrito de Madrid, el cual se atribuye a Manuel Pla, se trata de una edición posterior, ya que este autor murió el 1766. Se conservan dos ejemplares, uno en la “British Library” de Londres y el otro en la “Library of Congress” en Washington.
8. *A Favourite Concerto for two German Flutes Or Hautboys composed by Sig'rs Pla. London, Longman and Broderip (LBr3)*: Este doble concierto con acompañamiento de cuerdas (violines primeros, segundos y bajo) es la única obra de estas características compuesta por los Pla que se ha conservado en una edición impresa de la época, probablemente debido a que en su momento fue una obra muy popular²⁶. La fecha de publicación podría situarse entre 1776 y 1798, también posterior a la fecha de la muerte del autor. Fue publicado en partes separadas (cinco libretos) y el único ejemplar que se conserva se encuentra en la “Library of Congress” en Washington.

26. Como puede deducirse de la palabra “favourite” que antecede al título.

Fuentes musicales manuscritas

1. *Génova, biblioteca del Liceo musicale “Nicolo Paanini”, M. 4.25.21/24, SS.A.1.15 (Ge1); N.1.7.3., Sc. 1(Ge2)*: En estos recopilatorios manuscritos de dos copistas diferentes, cinco obras del primero y tres del segundo, encontramos dos obras que coinciden en las dos colecciones pero con portadas totalmente diferentes. Todas las obras de Ge1 se titulan Sonata del Sig. Giovanni Plà mientras que las de Ge2 se titulan Trio Primo (secondo, etc.)...di Monsieur Plach (sic). Si reunimos las dos colecciones se forma un conjunto homogéneo de seis sonatas en trío de características formales y estilísticas muy diferentes al resto de las impresas y que son atribuidas a Juan Pla, por lo que el resto de tríos estilísticamente diferentes se le atribuyen a José Pla.
2. *Estocolmo, Musikaliska Akademiens Bibliotek, C2 -R (Es1)*: Exceptuando el caso excepcional de los tríos de Génova, esta y la de Pistoia son las únicas fuentes manuscritas en las que encontramos tríos que no coinciden con ninguno proveniente de las fuentes impresas: menos el primer trío, que es una combinación del Moderato y el Allegro del segundo trío de Miroglio (III,8) con el Larghetto del cuarto trío de Hardy (III, 4), el resto de tríos, cuatro, solo los conocemos a través de esta única fuente. Los títulos de las partecelas respectivas, redactadas según parece por J. G Psilanderhielm, son los siguientes: V. tríos./a/Deux Flutes Traversieri/a/Sig.Pla./Flauto Primo; V. tríos./a/Due Flauti Traversiere/e/Basso/del Sig. Pla./Flauto Secondo; V. tríos/a Due Flauti/del Sig. Pla./Basso. Las tres partecelas se encuentran dentro de una portada general hecha sobre el 1800 por el bibliotecario Pehr Frigel (1750-1842), con el título de: V. Tríos/a/Due Flauti Trav. E Basso/da Giuseppe Plas.
3. *Estocolmo, Musikaliska Akademiens Bibliotek, Colección Leuhusen (Es2)*: Una segunda fuente de Estocolmo la encontramos en esta misma colección, que puede datarse en 1754. Se trata de una parte de bajo ligada con los tríos de G.B. Sammartini (1698-1775). Al lado del título “11° Trio” alguien escribió con lápiz, en el siglo XVIII, las palabras “de Pla”. Por eso, y por el hecho de conservarse solamente la parte del bajo, se considera una obra de menor importancia por la imposibilidad de investigación.

4. *Estocolmo, Musicaliska Akademiens Bibliotek, 2Fb-R (Es3)*: Estos dos dúos son para dos flautas traveseras, pero el segundo es el mismo de los cuatro divertimentos para dos violines de Madrid o el tercer dúo de violines de Thompson (II, 10) transportado una segunda ascendente y con una ornamentación que varía hasta el punto de parecer otra obra diferente. La portada general de estos dos dúos, que se copiaron de particelas separadas, lleva el título de II. Duetti/in C e G/a/Due flauti Traversiere/da Giuseppe Plaz/ (Españolo), mientras que en las particelas individuales más antiguas solo se titula Duetto...del Sig. Pla.
5. *Estocolmo, Musikaliska Akademiens Bibliotek, C1-R (Es4)*: A parte de los tríos y dúos que se conservan, esta fuente es la única en la que aparece una sonata a solo que se conoce de la familia Pla. Su título es *Sonata/a 2/Oboe Solo/et/Basso./del Sig. Pla*. El comerciante de música J. Chr. Westphal, en su catálogo de 1782, nombra tres sonatas de estas características por lo que se ha de pensar en otras dos perdidas. Como era habitual en estas obras, fue copiada en partitura de dos pentagramas, cosa que permitía al teclista acompañar el *solo* sin necesidad de cifrado. Esta sonata se ha publicado en facsímil reducido por Emilio Moreno en la *Revista de Musicología* (1986)²⁷.
6. *Pistoia, Archivio Capitolare, B 247,20 (Pi)*: En este archivo se conservan seis sonatas en trío. Cada una lleva el siguiente título en la portada: *N.º I (II, III, IV, V, VI) / Trio à Due Oboè / e Violoncello / Del Sig. Plà*. De estos seis tríos solo uno, el quinto, no se encuentra en ninguna fuente impresa o manuscrita. El primero es un híbrido hecho con el primero y el tercer movimientos del tercer trío de Longman (III, 13) y el movimiento central del quinto trío de Welcker (III, 18). El segundo trío es igual que el cuarto de Longman (III, 14 a) con un nuevo tercer movimiento de procedencia por ahora desconocida. El tercer trío es el mismo que el cuarto de Estocolmo (III,20) mientras que el cuarto combina los movimientos extremos del tercer trío de Estocolmo (III,21) con el movimiento central del segundo de Welcker (III,16). Finalmente el sexto trío, es idéntico que el quinto de Miroglio (III,9).

27. Véase pág. 58.

7. *Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, 740, 741 y 742 (Ka)*: En esta biblioteca se encuentran tres tríos, los dos primeros son para dos flautas traveseras y bajo mientras que el tercero, copiado por alguien diferente, es para oboe, violín y violoncello. Las portadas originales son: 740. Trío ex. C. /Due Flaut. Trav./é/ Basso./Dal sig. Pla. 741. Trio ex Dmol/Due Flaut. Trav./é/Basso./Del Sig. Plà. El ms. 742 no tiene portada y la parte de oboe servía de portada general. Cada particela indica solamente el nombre del instrumento: *Oboe obligato*, *Violino obligato* y *Violoncello obligato* y la frase *Del Sig. Pla*. También hay que decir que donde aparece el nombre “Pla” al ms. 740 se encuentran señales de raspado, lo que nos hace sospechar de que el nombre del autor fue corregido. Estos tres tríos se encuentran también en otras fuentes impresas con más o menos variantes. El 740 es igual que el quinto trío de Longman (III,24 b), el 741 es igual que el sexto de Hardy (III,6), y el 742 proviene del segundo, también de Hardy (III, 2 a) con variantes estructurales y ornamentales importantes.
8. *Milà, Biblioteca del Conservatorio “Giuseppe Verdi”, 0 37-1. 0 37-2 y 0 37-3 (Mil)*: En esta biblioteca se encuentran tres tríos para dos flautas traveseras y bajo. En las portadas de las particelas de bajo de cada trío se puede leer: Trio/ a due Traversiere a Basso/del sig. Pla./Basso. El 0 37-3 es el mismo que el cuarto de Miroglio, que es a su vez, la copia del primero de Hardy (III, 1), y que en esta versión fue transportado a Re mayor, probablemente para adaptarse mejor a las posibilidades de la flauta travesera de la época. El trío 0 37-1 es el cuarto de Welcker (III,17) y el 0 37-2 el tercero también de Welcker, que es un híbrido hecho a partir de los dos primeros movimientos del segundo trío de Hardy (III,2) y del tercer movimiento del cuarto trío también de Hardy (III,4) y que por tanto no está incluido en la catalogación al lado de las obras auténticas. Estas tres versiones de tríos ya conocidos no aportan, finalmente, nada nuevo a las impresas, sino que son más pobres y descuidadas.
9. *Zuric, Zentrals Bibliothek, Mus Ms A 158 (Zu)*: Se trata de una copia bastante fiel del primer trío de Welcker (III, 15) con el título, que se encuentra en la particela de flauta segunda segunda: *Trio/Flaute Primo & Secondo/Basso/Del Sig. Pla*. Como dato curioso podemos resaltar que en la portada, al lado del nombre de Pla, alguien escribió modernamente una nota en lápiz proponiendo la atribución de la obra a Giovanni

Plati28.

10. *Keszthely, Országos Széchényi Könyvtar, K 2087 y 0/75 8 (Ke)*: La biblioteca nacional húngara Széchényi conserva las particelas manuscritas de dos obras de Pla que llevan el siguiente título, idéntico en dos casos. *Divertimento à tre/ à / Flauto traversa Imo / Flauto traversa 2do / e / Violoncello / Del Sig. Pla*. El segundo de los dos divertimentos (K 0/75, en Do mayor) está catalogado como obra de Plan (sic) y contiene una parte para flauta segunda que no se corresponde con esta obra. La explicación más probable es que se conserven aún trasapelados o catalogados bajo nombres diferentes una o más obras con igual portada y características y que se hayan intercambiado las particelas.

11. *Madrid Biblioteca Nacional, M. 1240 (=G.=5=2) (Mn)*: Estas particelas manuscritas contienen seis obras para dos violines que coinciden con los seis dúos de Thompson (II, 7-12). El título es el siguiente: *Divertimenti à Due/Violini/ del Sig. Dn.Manuelle/Pla./Violino Primo/ (Secondo)*. Según dice en la tapa fueron propiedad de la marquesa de San Adrián, probablemente María Josefa de Armendáriz y de Acedo (1743-1787). Hay que destacar que estas son de las pocas obras que concretan el nombre de pila del autor: “Manuelle Pla”. La fecha de copia del manuscrito, que se habría de situar por las razones que hemos nombrado entre el 1762 y el 1787, no permite fijar la prioridad o la posteridad sobre la edición impresa (Th), pero si consideramos a Manuel Pla como autor de la obra y dado que este ejerció su actividad en Madrid entre 1750 y 1766, parece que se le habría de dar preferencia a la versión de Madrid.

12. *Einsiedeln, Stifts-Bibliothek, 1057.35 (Ein)*: Aquí se conserva un único cuaderno que
 28. Duda que aparece a la hora de afirmar la autoría de varias obras de los hermanos Pla: Conciertos para oboe y cuerdas de caligrafía y características similares. El primero, en Sol mayor y sin nombre del autor, lleva el siguiente título: *N.º 14 oboe Concerto*. El otro en Si bemol mayor, dice: *N.º 15 oboe Concerto del Sig. Pla*. Los dos están llenos de tachaduras y correcciones hasta el punto de dificultar su lectura. Hay que resaltar que en el manuscrito del concierto en Sol mayor se le añadió posteriormente el nombre de Platti.

contiene las partes del violín segundo de seis obras de Pla. Su título es *VI / Notturmi / â 2 Violini e Basso. / Del Sig. Plà / Violino Ido*. Estas seis obras surgieron de la mano de cuatro copistas diferentes y probablemente fueron copiadas juntas y numeradas posteriormente. El título *Notturmi*, que aparece solo en la portada general, se añadió entonces. Esta parte del violín segundo concuerda con la de los *Divertimenti a due violini* de Madrid (Mn) y los *Six Duets for two Violins* de Thompson (Th), aunque con algunas notas cambiadas especialmente en las cadencias, para incluir una línea del bajo independiente, hasta ahora desconocida.

13. *Ratisbona, Fürstliche Thurn und Taxissche Hofbibliothek, Pla y Platti2 (Ra)*: Es la fuente más importante de conciertos y música de cámara para instrumentos de viento de la segunda mitad del siglo XVIII. Allí se conservan en partitura general manuscrita, dos

14. *Udine, Biblioteca privada del conde Federico Ricardi di Netro, Ms. 167 (Ud)*: En esta colección se conservan las particelas manuscritas de un conciertos para flauta y orquesta de cuerdas con el siguiente título: *Concerto/Per Flauto traversiero e Basso/ Del Sig. Emanuell' Pla*.

15. *Madrid, Biblioteca Municipal, varias firmas (Mn)*: En esta biblioteca se conservan las fuentes que pertenecieron al “Teatro de la Cruz”, al “Teatro del Príncipe” y al “Teatro de los Caños del Peral”, es decir, lo que representa casi la totalidad de la música escénica madrileña del siglo XVIII exceptuando las óperas y serenatas italianas representadas en los teatros de la corte real. Se conserva la música manuscrita de tres comedias religiosas, un acto sacramental, una “tonadilla”, tres sainetes y un entremés de Manuel Pla, más una cuarta comedia, anónima que Subirá (1933) atribuye al mismo autor. Los títulos son los siguientes: M. 19-15 *La fe de Abraham*, comedia religiosa (1757); M. 10-11 *Viaje del pueblo hebreo a tierra de promisión*, comedia religiosa (1757); M. 15-6 *Los trabajo de Adán*, comedia religiosa (1757); M. 11-5 *La lepra de Constantino*, acto sacramental (1757); M. 68-14 *El soldado*, tonadilla (1761); M.68-27 *Crueldad sin venganza, o El incendio*, acto sacramental (1752); M.69-18 *La convocatoria*, acto sacramental; M. 68-33 *El hospital de la moda*, entremés (1761) y M.

27-10 *Los sueños de José*, comedia religiosa.

16. *Aranzazu, Archivo de música, Mss. 368 y 369 (Ar)*: En el archivo musical del santuario de Aranzazu se conserva un gran repertorio de música manuscrita, especialmente del género vocal religioso y mayoritariamente del siglo XVIII. Allí podemos encontrar una *Salve regina* de Manuel Pla y un *Stabat Mater* de José, las dos obras para una sola voz con acompañamiento de orquesta. Son las únicas obras conocidas de este tipo compuestas por la familia Pla.

17. *Barcelona, Biblioteca de Cataluña, M. 762/26 y M. 762/27 (Bc)*: En la sección de música de esta biblioteca se conserva, procedente del fondo Carreras y Dagas, una carpeta de solos y dúos vocales religiosos en castellano, casi todos con acompañamiento de instrumentos. La mayor parte datan del siglo XVIII, aunque también hay del siglo XVII, pero no se puede averiguar nada sobre su procedencia. Las dos cantatas que llevan el nombre de Pla no están datadas, pero la grafía y el estilo general podrían ser de los años 1750-60. De momento es imposible atribuir las a uno de los Pla, incluso es posible que el autor no tuviera ninguna relación con los hermanos oboístas, ya que en Cataluña “Pla” es un apellido bastante corriente.

Razones y pautas de catalogación

De todas las fuentes descritas, sin contar las duplicadas y variadas, podemos extraer un total de 31 tríos y 13 dúos, una sonata a solo, tres conciertos, cuatro obras religiosas, y la música para nueve piezas escénicas.

A todas las incógnitas y dudas que se pueden observar al comparar las diferentes fuentes descritas, hay que añadir el hecho de no poder afirmar con exactitud las fechas de composición y publicación de la mayoría de las obras. Además, la catalogación según los títulos es también problemática, como ya hemos podido observar en algunas obras con títulos diferentes y mismo contenido. También resulta complicada la catalogación por tonalidades, porque sería poco útil, ya que existen obras transportadas a diferentes tonalidades según las

fuentes. Por instrumentos, encontramos tal indefinición que sería imposible realizar una sistematización. Como hemos dicho antes, es imposible averiguar el autor de cada obra, ya que el nombre de pila no aparece en casi ninguna de ellas, por lo cual es imposible realizar el reparto del total de obras entre los tres hermanos.

Dadas estas circunstancias, es más conveniente catalogar juntas todas las obras de la familia Pla. Por lo tanto, para la ordenación es más correcto fijarse en la forma externa de la obra, donde aparece el número de voces reales y la distribución de movimientos²⁹. Para la denominación de cada una de las obras, todas las instrumentales, pueden llevar el título de *Sonata*, pero parece más clarificador diferenciarlas en *Trios*, *Dúos* y *Solos*, o utilizando la denominación *Sonata a dúo*, *Sonata a Trío* o *Sonata a Solo*.

Siguiendo un criterio más o menos lógico Josep Dolcet establece el siguiente grupo o subdivisiones, dentro de la línea de las utilizadas por Anthony van Hoboken en su catalogación de las obras de Fr. J. Haydn:

- I: Solos (obras para un instrumento melódico y bajo)
- II: Dúos (obras para dos instrumentos melódicos solos)
- III: Tríos (obras para dos instrumentos melódicos y bajo)
- IV: Conciertos (obras para uno o varios solistas y conjunto instrumental)
- V: Otras obras instrumentales no clasificables en los apartados anteriores
- VI: Obras religiosas en latín
- VII: Obras religiosas en lenguas vulgares
- VIII: Música de zarzuelas, comedias, etc.
- IX: Música de serenatas y divertimentos teatrales

29. Razonamientos para la catalogación de las obras de los Pla en "L'Obra dels germans Pla. Bases per a una catalogació"
Josep Dolcet. Anuario musical 42 (1987) Institución Milà i Fontanals. U.E.I Musicología.

X: Música de actos sacramentales y comedias religiosas³⁰

XI: Música de sainetes y entremeses³¹

XII: Tonadillas

XIII: Obras atribuibles

XIV: Obras perdidas o ilocalizables

Como se podrá ver en las siguientes páginas, algunos apartados no incluyen ninguna obra, aunque tengamos referencias más o menos fiables de su existencia.

Para intentar identificar cada una de las obras y evitar confusiones, a continuación se presentará la catalogación con el principio de cada movimiento de la versión más antigua. Con la música del principio en su forma original, se incluye el número total de compases de cada movimiento y la fuente principal de la obra, indicando también el resto de fuentes en las que se puede encontrar la misma obra o alguna de sus partes. Las fuentes están indicadas por las abreviaturas correspondientes establecidas anteriormente.

30. No existe ninguna diferencia importante entre las comedias religiosas y los actos sacramentales, ya que en su última etapa fueron prohibidos por Carlos III en 1765. Por eso Josep Dolcet ha preferido catalogar juntos estos dos géneros.

31. La única diferencia entre un entremés y un sainete en el siglo XVIII era que el entremés se representaba entre el primer y segundo acto de la obra principal, y el sainete entre el segundo y el tercero. Por eso, Josep Docet opta por clasificarlos conjuntamente.