

Anna Bon di Venezia, la osadía de ser mujer y compositora en el siglo XVIII

Anna Bon di Venezia, the boldness of being a woman and a composer in the 18th century

Galván, Gabriela Susana



Gabriela Susana Galván

gabiflut@gmail.com

Bachillerato de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Plurentes. Artes y Letras

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

ISSN: 1853-6212

Periodicidad: Anual

núm. 13, e045, 2022

revistaplurentesunlp@gmail.com

Recepción: 12 Septiembre 2022

Aprobación: 22 Septiembre 2022

Publicación: 28 Octubre 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/186/1863472019/>

DOI: <https://doi.org/10.24215/18536212e045>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: El artículo explora y analiza la primera sonata del opus 1 de la compositora veneciana haciendo foco en distinguir y reconocer sus gestos compositivos y cómo dialogan estos con el canon dominante con la finalidad de divulgar un repertorio que ha permanecido sistemáticamente relegado.

Palabras clave: Anna Bon, sonatas, análisis, canon.

Abstract: The article explores and analyzes the first sonata of opus 1 by the Venetian composer, focusing on distinguishing and recognizing her compositional gestures and how they interact with the dominant canon in order to disclose a repertoire which has remained systematically relegated.

Keywords: Anna Bon, sonatas, analysis, canon.

El presente artículo propone la relectura y el análisis de la sonata para flauta Op. 1 N°1 en Do mayor compuesta por Anna Bonn di Venezia.

La tarea toma como punto de partida criterios retóricos y de interpretación musical históricamente informados proponiendo poner los mismos en diálogo con la praxis artística en el aquí y ahora.

Mi interés por el estudio de repertorios preclásicos y por la práctica en la ejecución con instrumentos históricos me ha llevado a interesarme en este repertorio, ya que su temática y modo de abordaje interpelan facetas de mi práctica profesional cotidiana.

En las últimas décadas, el interés por estos repertorios ha ido en constante ascenso. Argentina no es una excepción en este aspecto. El surgimiento de agrupaciones integradas por músicos profesionales y la creación de ámbitos académicos en torno a esta demanda aparece como requerimiento encontrándose aún lejos de ser satisfecho.

En la actualidad, el abordaje de temáticas relacionadas al género y la visualización de la labor artística de las mujeres suscita creciente interés invitándonos a repensar el ámbito en que las mujeres de otros tiempos desarrollaron su tarea artística.

Ante este panorama, la temática elegida reclama la necesidad de hacer visible un repertorio que ha permanecido casi desconocido a fin de proyectarlo al ámbito artístico y educativo. El arte no tiene género.

ANNA BONN DI VENEZIA. LA COMPOSITORA Y SU OBRA. CONTEXTO HISTÓRICO.

Al proponernos investigar sobre las labores intelectuales y artísticas de las mujeres del siglo XVIII nos encontramos con información de orden general, que nos permite reconstruir el panorama histórico y social en el que se encontraban inmersas. La información detallada y precisa acerca de sus biografías o recorridos profesionales es, por el contrario, escasa y en algunos casos inexistente.

Durante el siglo XVIII, la música florecía en Italia. Los músicos y compositores italianos eran frecuentemente convocados para desempeñarse profesionalmente en otros países. La situación económica de Italia era excelente, de modo que el ámbito era muy propicio para el desarrollo de las artes en general.

Desde la Catedral de San Marcos hasta las cortes privadas, Venecia era una ciudad rica en músicos siendo considerada una de las varias ciudades donde las mujeres desempeñaban un papel importante en la producción musical.

Una compositora veneciana de la época fue Anna Bon. Sus sonatas publicadas incluyen el Opus 1 para flauta y bajo, Opus 2 para clavecín, y Opus 3 para dos flautas y continuo.

Una modesta cantidad de información sobre Anna Bon da cuenta de su nacimiento en 1738, y la identifica como una virtuosa de la música de cámara de Venecia, proporcionando además datos sobre la existencia de sus colecciones.

El año exacto de su nacimiento, sin embargo, es incierto: la portada de su Op. 1, publicada en 1756, da su edad como 16 años (es decir, nacida en 1740), lo que contradice el 1738 y su Op. 3, publicado en 1757, que refiere su edad como 18 años (es decir, nacida en 1739), por lo que podríamos presumir que podría haber nacido después de 1738, o que, probablemente no nació antes de esa fecha.

Las portadas del Opus números 1 y 2 la identifican como compositora refiriéndose a ella como "virtuosa de la música de cámara" al servicio de "Federico, margrave reinante de Brandeburgo". Es posible, o al menos bastante probable, que el Federico a quien están dedicadas estas sonatas, sea Federico el Grande o Federico II, rey de Prusia. Las sonatas del opus 1 para flauta travesera se supone que están dedicadas al rey, que fue un ejecutante muy entusiasta de este instrumento. En la portada del trabajo impresa en 1756 leemos:

VI | Sonate da Camera [C, F, B, D, g, G] | per il | Flauto Traversiere | e Violoncello o Cembalo | dedicate | ALL'ALTEZZA SERENISSA | Di | FEDERICO | Margravio Regnante | di | Brandenburg-Culmbach &c. | Composte | da | Anna Bon di Venezia | Virtuosa di Musica di Camera | all'attuale Servizio | dell'Altezza Serenissima sudetta | e presentemente in età d'anni sedeci. | Opera prima 1756

Las sonatas del Opus 2 son para clavecín solo y están dedicadas a Ernestina Augusta Sophia, princesa de Sajonia Weimer, una consumada clavecinista, ("*molto versata*", según el prefacio). Los seis "divertimentos" para dos flautas y bajo (continuo), Opus 3, están dedicados a Karl Theodor, Elector de Baviera.

Cabe preguntarse dónde recibió Anna su formación musical. Existe una ligera posibilidad de que ella perteneciera a una familia de artistas. Algunos investigadores de su biografía citan a su madre como cantante soprano y a su padre como escenógrafo y arquitecto dedicado a labores teatrales. Otra idea que se tiene al respecto es que fuera huérfana y estudiara en un conservatorio perteneciente a una de las cuatro instituciones para huérfanos de Venecia: Estas eran: *Ospedale della Pietà, Incurabili, Derelitti y Mendicanti*. Los conservatorios italianos eran mantenidos por el Estado. Estas instituciones recibían a las niñas huérfanas y bastardas. Se las educaba en música vocal e instrumental guiadas por famosos maestros como Monteverdi, Cavalli, Lotti.

Francesco Gasparini fue el maestro de bajo continuo del *Ospedale della Pietà*. Onofrio Penati enseñó instrumentos de vientos y durante treinta y cuatro años Antonio Vivaldi enseñó allí violín y viola además de componer música para las niñas.

El conservatorio, *Ospedale della Pietà*, era el más famoso de los cuatro. Abrió sus puertas en 1615 cuando a los niños se les enseñaba música con la finalidad de que pudieran cantar en la capilla. La institución remonta su origen al año 1346, cuando Fray Pietro de Asís la abrió con la intención de que allí funcionara un hospital.

Las primeras señales de que la música estaba asumiendo un papel importante en los conservatorios comenzaron inmediatamente después de la devastación sufrida por la peste. Este desastre aumentó tanto la necesidad de caridad como la dificultad para obtenerla.

Los gobernadores de los orfanatos tuvieron que utilizar todos los recursos disponibles para asegurar la subsistencia de las instituciones a su cargo.

Al considerar posibles soluciones financieras, apostaron a los talentos musicales de los huérfanos como posible recurso. La interpretación de la música no solo era una fuente de ingresos, sino que también era una habilidad socialmente aceptable que facilitaba a las niñas un ingreso seguro en la sociedad. Proporcionar música para iglesias y cofradías religiosas puede haber sido una fuente de ingresos importante y es probable que la música secular contribuyera a sostener la solvencia financiera de los orfanatos.

La nobleza viajaba a Venecia desde toda Europa, y una de las atracciones de la ciudad era la música producida por estas jóvenes talentosas y bien educadas. En 1600 encontramos referencias que dan cuenta de que quienes visitaban Venecia participaban de las enriquecedoras experiencias musicales en el *Mendicanti*, institución que asistía a unas cuatrocientas o quinientas personas pobres. Allí brindaban a los niños diversas actividades intelectuales y los instruían en el arte de la música. Las huérfanas cantaban con el acompañamiento de diversos instrumentos en las fiestas solemnes durante todo el año, en las misas, y participaban de las liturgias de vísperas y completa, especialmente durante la Cuaresma.

Estas instituciones alcanzaron así el apogeo de su renombre alrededor de 1770, y poco después comenzaron a declinar. Las razones de esto fueron en gran medida económicas. En Venecia, el estado ya no disponía de riquezas para distribuir, y la nobleza no podía apoyar a las organizaciones benéficas de la manera en que habían podido hacerlo en las primeras décadas del siglo XVIII. Como resultado, los conservatorios estaban totalmente en bancarrota hacia el año 1780.

La nobleza extranjera visitaba los orfanatos mientras estaba en Venecia y si escuchaba una composición que le interesaba era frecuente que pidiera al compositor que escribiera una pieza para su corte. Era tradición devolver el cumplido solicitando permiso para dedicar la obra al noble mecenas. Ese es el caso de las Seis Sonatas para Flauta Op. 1 de Anna Bon, colección dedicada a Federico el Grande. No existen datos acerca de las circunstancias en las que Anna Bonn conoció a Federico II de Prusia, pero parece improbable que Anna hubiera viajado a la corte prusiana. Lo más probable es que fuera el propio Federico quien escuchara sus obras en uno de los conservatorios venecianos.

Federico llegó al trono en 1740 con un gusto musical formado. Conocía obras de Haendel y Telemann. Sentía especial interés por la música instrumental francesa además de la que le proporcionaban los músicos de su corte; su educación en los aspectos teóricos y técnicos de la música era bastante sólida.

Después de que comenzara su reinado, Federico tomó a su servicio oficialmente a Johann Joachim Quantz, a quien ya conocía con anterioridad por haber tomado lecciones con él a escondidas de su padre, quien desalentaba por completo su pasión por la música. Quantz, célebre compositor y flautista, cambiaría con su trabajo y su presencia el rumbo musical en la corte.

Anna Bonn concibe su opus 1 con seis sonatas para flauta y bajo. Era una práctica común en la época que los compositores escribieran un conjunto de sonatas en diferentes tonalidades a fin de demostrar sus habilidades. Las tonalidades abordadas son: Sonata n°1 Do mayor, Sonata n°2 Fa mayor, Sonata n°3 Si bemol mayor, Sonata n°4 Re mayor, Sonata n°5 Sol menor, Sonata n°6 Sol Mayor.

Federico II era un flautista hábil y entusiasta. Los conciertos y sonatas que le fueron dedicados dan cuenta de sus habilidades técnicas y de su gusto musical.

Al examinar las sonatas del Op. 1, parece probable que Anna Bon conociera el gusto y la destreza técnica e instrumental del monarca. Apoyan esta idea las siguientes características que detallo a continuación:

- La existencia de extensos pasajes escritos en el registro medio del instrumento y con escasas oportunidades para respirar.
- La elección de tonalidades que evitan convocar afectos tristes o melancólicos.
- La composición de melodías de estructura simple que ofrecen oportunidades para la ornamentación.
- La existencia de pequeñas *cadenzas* que presentan posibilidades para la improvisación.
- El uso de la secuenciación como recurso recurrente en la estructuración de melodías que no exceden el ámbito de la octava.

Resulta oportuno mencionar que la sonata de cámara en este momento era concebida como una pieza musical estructurada para un pequeño grupo de instrumentos. El modelo impuesto por Arcangelo Corelli en su Op. V, que se transformó en paradigma en toda Europa y América, llevó al género a ganar autonomía en la música instrumental que como arte escénico se mantiene, pero cuando Anna Bonn escribe su obra, la *sonata da cámara* comienza a experimentar transformaciones.

En ciertos circuitos y ámbitos cortesanos se procuraba combinar los gustos de moda con las ideas musicales de la época. La flexibilidad de la instrumentación era por lo tanto un rasgo muy común en la interpretación de las sonatas del siglo XVIII.

Una interpretación de las Sonatas de Anna Bon del Op. 1 podría imaginarse solo con el empleo de la flauta y el violonchelo, a cargo de la línea del bajo, aunque lo más probable, de ser posible, es que fuera llevada a cabo por tres intérpretes (flauta, clave y cello) a fin de combinar tres timbres diferentes para enriquecer la textura sonora. Otra posibilidad habría sido el clavicémbalo solo tocando ambas partes escritas a modo de *obbligato* y haciendo que la flauta doblara la línea superior, o que el clavicémbalo realizara el bajo continuo para la flauta. La posibilidad de que el fagot pudiera haber tocado la línea del bajo, desempeñando idéntica función que el violonchelo, resulta probable, ya que en algunos conciertos de Quantz dedicados a Federico para su uso exclusivo y con una impronta estilística semejante a la que presentan estas sonatas, el fagot suele ser indicado por el propio compositor como el instrumento adecuado para tener a su cargo la línea de bajo.

Me ocuparé aquí con más detalle de la Sonata en Do Mayor del Op. 1.

Luego de analizar la misma utilizando como metodología para su lectura el análisis retórico musical he podido extraer las siguientes conclusiones:

Podemos situar esta sonata en un periodo de transición entre lo que se conoce como barroco tardío y el comienzo del clasicismo. Soy consciente de que hablar de periodización en las artes no es del todo correcto y presenta una visión evolutiva limitante y sesgada. Mi intención al mencionar este aspecto es simplemente ubicar la obra y a su compositora dentro de un contexto y un marco de referencia, donde cobran sentido ciertos aspectos y características que he podido observar y que detallo a continuación:

- La sonata consta de 3 movimientos contrastantes: *Adagio-Allegro-Presto*. En cada movimiento es posible observar dos secciones claramente diferenciadas. La primera sección (A) comienza siempre en la tonalidad principal para terminar en la tonalidad dominante y la segunda sección (B) comienza en la tonalidad dominante para finalizar en la tonalidad principal. La *dispositio* o disposición de los argumentos, según el criterio de análisis retórico se despliega en todos los casos atravesando ambas secciones. Casi no existen *exordios* o proemios, sólo en el primer movimiento he identificado su existencia (aunque breve) y con posibilidad de ser integrado a la sección narrativa.
- La sección de la *narratio* o narración es la forma habitual, elegida por la compositora para comenzar cada movimiento.

- En los tres movimientos se observa el mismo accionar al momento de plantear la *dispositio*: una *narratio* que comienza en Do mayor y cuyo final se encuentra en Sol mayor. Una sección argumentativa donde la *propositio* o proposición de argumentos siempre se encuentra en Sol mayor con episodios breves en las tonalidades de La menor y Fa mayor que funcionan como contra afectos al afecto principal de la pieza. Sería arriesgado hablar de modulación bien establecida o concreta ya que se trata en todos los casos de pequeños episodios que como ya dije aportan otros afectos a modo de contraste. En la sección *confutativa*, que tiene por objeto confrontar los argumentos expuestos, la compositora hace uso frecuente del recurso de elaborar armónicamente un recorrido que procede por círculo de quintas y en el que podemos identificar con claridad el uso de la secuencia como recurso recurrente en la estructuración de motivos que componen cada movimiento.
- La sección de la *confirmatio* o confirmación de los argumentos expuestos se encuentra siempre en Do mayor. En el caso del primer movimiento hay episodios de enlace o puente cuya estructura conduce a una *cadenza libre* que permite y a la vez obliga al ejecutante a reconfirmar el afecto principal.
- En el caso del segundo y tercer movimiento, en esta sección encontramos algunas digresiones que conducen al epílogo o *peroratio* marcando el final de cada movimiento.
- Las figuras que mencionaré a continuación son utilizadas como recursos retóricos para intensificar las intenciones de la compositora en el discurso. Las mismas se repiten en el transcurrir de los tres movimientos con similar comportamiento. Podemos mencionar: *mímesis* (repetición o imitación), *tímesis* o *sectio* (interrupción o fragmentación de la línea melódica mediante el uso de silencios), *syncopathio* o *ligatura* (suspensión en la que se resuelve una disonancia), *gradatio* o *climax*, (ascenso gradual de alturas que generan intensidad en el discurso), *accentus* o *superjectio* (nota anterior o posterior superior o inferior generalmente añadida a la nota escrita por el ejecutante), *acciacattura* (nota adicional disonante superior o inferior añadida al acorde principal que es luego resuelta armónicamente), *anticipatio* (anticipación) y *saltos composti* (saltos melódicos que no proceden por grado conjunto).
- En la propuesta de la línea melódica a cargo de la flauta es frecuente el proceder combinando grados conjuntos con saltos *composti*, así como el recurso de variar rítmicamente los diseños principales una vez presentados. La ornamentación, observando el estilo es posible, se hace muy necesaria para sostener el interés en el tercer movimiento de la obra, dada la simpleza que presenta tanto en la construcción como a nivel motivico donde la reiteración es frecuente.
- Por último, encuentro la obra analizada situada en un momento de transición, como ya he mencionado anteriormente, entre un barroco tardío y un incipiente clasicismo. El hecho de estructurar la sonata en tres movimientos y no cuatro y la aparición de episodios que se oponen al afecto principal me llevan a ubicarla cercana al estilo sensible o *Empfindsamer Stil*, donde el cambio de paradigma con respecto a la estética de años anteriores se acentúa dando como resultante, entre otras cosas, una textura más ligera o despojada cuyo bajo presenta opciones diversas al momento de la ejecución. Las posibilidades van desde la opción de ser realizado armónicamente (aunque carece de cifrado) o con la posibilidad de una textura de *obbligato* donde acciona duplicando la línea de la flauta. La opción de estar a cargo de un instrumento como el violonchelo o el fagot sin posibilidad de realizar armonías, pero realizando la línea del bajo en cuestión también es un camino posible. Resulta claro aquí que un buen bajo continuo resultará más allá de la opción elegida, aquel que sin resultar protagónico brinde el soporte adecuado a la línea de la flauta.

Desearía por último decir que se trata de una obra de juventud, la compositora se encuentra entre los dieciséis y dieciocho años al componer este opus. Su trabajo combina tradiciones de su época explorando formas de hacer con una nueva estética que marca el cambio de paradigma. Resulta claro que su objetivo está vinculado al intento de acercarse con su composición al gusto musical de Federico.

Me parece interesante mencionar aquí que, si bien Anna Bon escribe su obra teniendo en cuenta el canon dominante, encuentra hábilmente la manera de no oponerse a él en forma radical y al mismo tiempo plasmar su propio gesto compositivo.

No puedo dejar de mencionar como intérprete que se ocupa de este período, que este tipo de material, en apariencia simple, presenta un doble desafío, ya que exige poner todos los recursos disponibles al servicio de la praxis interpretativa, con la exigencia de convertirse en un buen embajador del material abordado. El acto, es decir el momento de interpretación y ejecución, es entonces un aspecto fundamental a la hora de abordar esta obra.

Como docente siento que es importante dar a conocer este repertorio, que como he mencionado anteriormente ha quedado sistemáticamente relegado. El conocimiento de este y de su compositora incidirá en una mejor comprensión de la estética del periodo musical en que se inscribe y que nuestros estudiantes abordan a lo largo de su formación musical.

BIBLIOGRAFÍA:

- Abromeit, K. (1985). *A Profile of Anna Bon, 18th Century Venetian Composer*. Lawrence University Honors Projects.
- Bon di Venezia, A. (ca. 1760). 6 Sonate per il Flauto Traversiere, *Anna Bon di Venezia, Manuscript*, n.d., Det Kongelige Bibliotek, Copenhagen (DK-Kk): mu 6210.2526
- López Cano, R. (2000). *Música y retórica en el Barroco*. México: Universidad Autónoma de México.
- Pérsico, G. (2009). Música, retórica y comunicación: esbozo de análisis retórico de una pieza para flauta travesera de George Philipp Telemann. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, (23), 275–313
- Quantz, J. J. (1976). *On playing the flute* (Edward Reilly, Trad). 3a. ed. London: Faber & Faber. (Obra original publicada en 1752)
- Tarling, J. (2004). *The Weapons of Rhetoric*. United Kingdom: Corda Music Publications.



Sonata 1 EXORDIO *Flauto Traverso Solo*

Adagio

NARRATIO

ARGUMENTATIO
PROPOSITIO

CONFUTATIO

The image displays a page of handwritten musical notation, likely a manuscript for a keyboard instrument. The score is organized into several distinct sections, each highlighted with a different background color:

- CODA CONFUTATIO 2:** The top section, highlighted in light pink, contains two systems of music. The first system features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second system continues the piece with a bass clef.
- EXORDIO 2:** The middle section, highlighted in yellow, consists of two systems of music. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system continues with a bass clef.
- CONFIRMATIO:** The bottom section, highlighted in light blue, contains two systems of music. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system concludes the piece with a double bar line and repeat signs.

Below the main musical notation, there are four sets of empty five-line staves, suggesting a space for a second part of the music or a different instrument's part.

3.

NARRATIO

Allegro

ARGUMENTATIO
PROPOSITIO

CONFUTATIO

This image displays a page of handwritten musical notation, likely a manuscript by Anna Bon di Venezia. The score is organized into three distinct sections, each highlighted with a different background color:

- Top Section (White background):** Contains the first system of music, consisting of two staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values and accidentals.
- Middle Section (Purple background):** Labeled "CONFIRMATIO" in the upper right corner. It consists of two systems of two staves each. The notation continues with complex rhythmic patterns and melodic lines.
- Bottom Section (Yellow background):** Labeled "PERORATIO" in the upper left corner. It also consists of two systems of two staves each, featuring more intricate rhythmic figures and concluding with double bar lines.

The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and slight discoloration of the paper. The handwriting is clear and consistent throughout the piece.

5.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The first system is marked *Presto* and includes the tempo and key signature (A major, 2/4 time). The score is divided into two main sections: **NARRATIO** and **ARGUMENTATIO PROPOSITIO**. The **NARRATIO** section covers the first two systems. The **ARGUMENTATIO PROPOSITIO** section begins in the third system, marked with a double bar line and repeat signs, and continues through the sixth system. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The manuscript is written in black ink on aged paper.

6.

CONFUTATIO

CONFIRMATIO

PERORATIO

The image shows a page of handwritten musical notation, numbered '6.' in the top right corner. The score is organized into three distinct sections, each highlighted with a colored background: CONFUTATIO (pink), CONFIRMATIO (purple), and PERORATIO (yellow). Each section consists of two staves, likely representing a keyboard instrument. The notation includes various note values, rests, and accidentals. The CONFUTATIO section begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The CONFIRMATIO section starts with a 2/4 time signature. The PERORATIO section concludes with a double bar line and repeat dots. The handwriting is in black ink on aged paper.