
APROXIMACIÓN A LA SIGNIFICACIÓN DE UNA SONATA A TRAVÉS DE LA INTERACCIÓN DE SCHEMATA Y TÓPICOS

AN APPROACH TO THE SIGNIFICATION OF A SONATA THROUGH THE INTERACTIONS BETWEEN SCHEMATA AND TOPICS

Águeda Pedrero-Encabo

Universidad de Valladolid

pedrero@uva.es

<https://orcid.org/0000-0002-6219-4045>

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es realizar una aproximación a la significación de una sonata a través del análisis de interconectado de *schemata* y tópicos. Se ha escogido la obra del compositor Manuel Blasco de Nebra (1750 - 1784) ya que cumple varias de las exigencias para la realización de un análisis de estas características. En primer lugar, se observa *a priori* en su producción de sonatas el empleo de *schemata* (patrones cognitivos melódico-armónicos) de un modo consistente. En segundo lugar, refleja un estilo propio, en el que, además, se confirma la recepción de los tópicos canónicos del lenguaje internacional. Por último, presenta una escritura original a nivel formal, lo que representa una innovación en el discurso narrativo de sus obras. En este trabajo se toma la *Sonata en Re Mayor* (E-MO AMM 2998) como paradigma para profundizar en la planificación discursiva de sus dos movimientos, *Adagio* y *Allegro* a través de un

• Águeda Pedrero-Encabo es Profesora de Piano y doctora en Musicología con una tesis sobre la configuración de la sonata en España. Profesora de la Universidad de Valladolid, es especialista en la música del 'largo' siglo XVIII, en particular en el repertorio para teclado. Ha realizado ediciones críticas de obras inéditas de compositores como Osete, Elías, V. Rodríguez, Rabasa y D. Scarlatti (Tritó, eds.). Sus investigaciones recientes se centran en el análisis filológico de las fuentes de Domenico Scarlatti, difusión e interpretación. A su vez aplica nuevas metodologías de carácter historicista y semiótico al estudio del repertorio instrumental español. Dirige un proyecto de innovación docente enfocado en la significación musical a través de la teoría de tópicos (<https://topicos.uva.es/>).

Recepción del artículo: 23-05-2023. Aceptación del artículo: 24-07-2023

análisis interconectado de los *schemata* y su relación con los referentes extra-musicales de los tópicos. El resultado muestra las innovadoras estrategias del compositor, tanto en la formulación de nuevos tópicos como en la manipulación métrica, armónica o rítmica de los *schemata* canónicos modulando la significación de la sonata.

Palabras clave: *schemata* (pl. de *schema*; esquemas galantes); tópico musical; *Topic Theory*; Manuel Blasco de Nebra (1750 - 1784); sonata; semiótica; retórica; expresión; afectos.

ABSTRACT

This work aims to make an approach to the signification of a keyboard sonata through an analysis of musical *schemata* and topics. The work of the composer Manuel Blasco de Nebra (1750 - 1784) has been chosen because it meets several of the requirements for this kind of analysis. First, he makes use of *schemata* (melodic-harmonic cognitive patterns) in his compiled sonatas in a consistent way. Furthermore, Blasco de Nebra reflects a stylistic language of his own, in which the reception of the canonical *topoi* of the international language is also confirmed. Finally, he develops an original writing at a formal level, which reveals an innovation in the narrative discourse of his works. A *Sonata in D Major* (from E-MO AMM 2998) is taken here as a paradigm, to deepen its discursive planning in both two movements, *Adagio* and *Allegro*, through an interconnected analysis of the *schemata* and their relationship with the extramusical referents of the topics. The result shows the composer's innovative strategies, both in the formulation of new topics and in the metrical, harmonic, or rhythmic manipulation of the canonical *schemata* modulating the meaning of the sonata.

Keywords: *schemata* (pl. of *schema*); musical topic; *Topic Theory*; Manuel Blasco de Nebra (1750 - 1784); sonata; semiotic; rhetoric; expression; affects.

I. INTRODUCCIÓN *

En las últimas décadas se han desarrollado dos nuevas vías de aproximación histórica a la música del largo siglo XVIII, a través de la teoría de los *schemata* y la teoría de tópicos¹. El estudio interconectado de ambas resulta una clave muy útil para determinar la significación de la música de este periodo, ya que la primera se relaciona fundamentalmente con el aspecto sintáctico del discurso musical

* Este trabajo se ha desarrollado en el marco del Grupo de Investigación Reconocido «Música, Artes Escénicas y Patrimonio» (MAEP), de la Universidad de Valladolid. Agradezco a Zoe León por trasladar los ejemplos a Sibelius y a los anónimos revisores del texto por su minuciosa lectura

¹ Se emplea habitualmente este término, aunque en realidad aún no han sido formuladas como tales teorías.

y la segunda permite activar una conexión con la significación extramusical. La teoría de los esquemas cognitivos se ha impuesto a raíz de la publicación en 2007 de *Music in the Galant Style*², de Robert O. Gjerdingen, quien presenta una selección de los patrones melódico-armónicos que los compositores del periodo galante (1720-1780) utilizaron de modo convencional, fruto de su aprendizaje a través de los *solfeggi* y *partimenti* de la escuela napolitana³. La transmisión de este proceso compositivo a través de la enseñanza directa de maestro a discípulo y de la circulación del repertorio por toda Europa, ha hecho que este sistema contribuyera de modo excepcional a su difusión y a la consolidación de la *common-practice* que caracteriza el largo siglo XVIII (1690-ca. 1830). La recurrencia a estas fórmulas facilita la memorización a la hora de componer e interpretar, mientras que su ordenación de forma sucesiva en un movimiento sirve para estructurar el discurso musical. Se trata, por tanto, del esqueleto melódico-armónico cuyo encadenamiento conforma la articulación sintáctica de la obra⁴. El estudio de Gjerdingen se orientó a la identificación y definición de los patrones más habituales en el repertorio de compositores del periodo galante, así como también al análisis de la funcionalidad estructural que dichos esquemas ejercen en cada movimiento⁵. A medida que avanzan los estudios, se identifican y se nombran nuevos *schemata*, ampliando el llamado *schematicon*.⁶

Por otra parte, la *teoría de tópicos* se ha venido desarrollado con fuerza, especialmente en los últimos años, al tratarse de un análisis que facilita un acceso intersubjetivo a la significación de los materiales temáticos que, de modo convencional y en un determinado contexto cultural, fueron usados

² Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style* (Nueva York: Oxford University Press, 2007).

³ Cito como estudio fundamental el de Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice* (Oxford: Oxford University Press, 2012).

⁴ Una reflexión sobre el concepto de los *schemata* desde el punto de vista cognitivo puede verse en Vasili Byros, «Haupttrühepunkte des Geistes»: Punctuation Schemas and the Late-Eighteenth-Century Sonata», en *What Is a Cadence?*, ed. por Markus Neuwirth y Pieter Bergé (Lovaina: Leuven University Press, 2015), 215-251.

⁵ En este trabajo señalo gráficamente los esquemas siguiendo el modelo de Gjerdingen, quien identifica las notas del patrón de la voz superior en números arábigos en círculo negro, mientras que los que forman la línea del bajo van sobre círculo blanco. Este sistema permite reconocer cuándo el esquema se presenta en posición invertida, con la sucesión propia de la voz superior en el bajo, y viceversa (véanse las Figura 6 y 11). Mantengo la terminología de los *schemata* según Gjerdingen y los estudios de referencia, sin traducir al español.

⁶ Destacan los estudios de Vasili Byros, «Towards an “Archaeology of Hearing: Schemata and Eighteenth-Century consciousness», *Musica Humana* 1, n.º 2 (2009): 235–306; «Meyer’s Anvil; Revisiting the Schema Concept», *Music Analysis* 31, n.º 3 (2012): 273–346; «Trazom’s Witt: Communicative Strategies in a “Popular” yet “Difficult” Sonata», *Eighteenth Century Music* 10, n.º 2 (2013): 213–252; «Mozart’s Vintage Corelli: The Microstory of a Fonte-Romanesca», *Intégral*, 31 (2017): 63–89; y de John Rice, «The Heartz. A Galant Schema from Corelli to Mozart», *Music Theory Spectrum* 36, n.º 2 (2014): 315–332; «Adding to the Galant Schematicon: The Lully», *Mozart-Jahrbuch* (2014): 205–225; Ewald Demeyere, «Yet Another Galant Schema: The Dominant Pedal Accompanied by a Chromatic Descent», *Eighteenth Century Music* 19, n.º 2 (2022): 173–199.

por los compositores en el siglo XVIII⁷. El concepto fue introducido por Leonard Ratner en 1980⁸, quien toma como referencia los escritos teóricos de la época —como los de J. Riepel (1752), J. G. Sulzer (1771-74), D. G. Türk (1789) o H. C. Koch (1802)— y define los tópicos como los «temas del discurso musical» o un «*thesaurus* de figuras características que formaron un rico legado para los compositores clásicos»⁹. Es importante recordar la diferenciación que establece este autor en cuanto al funcionamiento del tópico en las obras musicales. Los hay que se desarrollan a lo largo de una obra completa o movimiento, como un tipo (*topic-type*), y los que aparecen en sucesión junto con otros tópicos a modo de estilos contrastantes (*topic-style*)¹⁰. Serían usados por los compositores como parte de un lenguaje común (*topoi*), por lo que conforman una especie de vocabulario que refleja los referentes extramusicales del contexto en que son creados¹¹. En este trabajo seguiré los postulados de Robert

⁷ Sobre el concepto de tópico y su aplicación analítica al repertorio español del siglo XVIII véase Águeda Pedrero-Encabo, «Ecos de la Arcadia: tópicos en la *Sonata en mi menor* de Blasco de Nebra (1750-1784)». En *Musicología en transición*, ed. por Javier Marín-López, Ascensión Mazuela-Anguita y Juan José Pastor Comín (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2022), 1053-1078; y Pedrero-Encabo, «Tocata de batalla: un análisis semiótico a través de los tópicos musicales». En *Análisis musical y musicología: juego de espejos*, ed. por Diego García-Peinazo y Julio Ogas Jofre (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2024), 15-34. Una síntesis recientemente publicada sobre la teoría y sus críticas puede consultarse en Kofi Agawu, «La théorie des topiques: bilan, critiques et perspectives». En *Narratologie musicale. Topiques, théories et stratégies analytiques*, ed. por Márta Grabócz (París: Hermann, 2021), 42-46; y especialmente la revisión de Nicholas McKay, «On Topics Today», *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 4, n.º 1 (2007): 1-30; traducción francesa en Nicholas McKay, «Où en est la Théorie des topiques aujourd'hui?», *Narratologie musicale ...*, 73-105.

⁸ Los estudios realizados sobre tópicos en otras épocas y repertorios pueden consultarse en Carlos Villar-Taboada, «Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina». En *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, ed. por Victoria Eli y Elena Torres (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018), 261-281. A estos hay que añadir los recientemente publicados en *Musicología en transición... (op. cit.)*.

⁹ Ratner identifica y define algunos tópicos indicando los afectos que los acompañan. Indica las danzas que funcionaban como tópicos-tipo (*minuet*, *passepied*, zarabanda, polonesa, *bourrée*, contradanza, gavota, giga, siciliana y la marcha); y los tópicos de estilos (militar, música de caza, *cantabile*, brillante, obertura francesa, *musette*, pastoral, música turca, *Sturm und Drang*, *Empfindsamkeit*, estilo estricto –*learned style*–, galante, fantasía), así como figuras de pictorialismo o *word-painting*. En Leonard Ratner, *Classic Music: Expression, Form and Style* (Nueva York: Schirmer, 1980), 9-30.

¹⁰ Como ejemplo particular, cito el análisis de tópicos del primer movimiento de la *Sonata en Fa Mayor*, K. 332, que ha sido varias veces revisitado y se ha convertido en un paradigma, como se ve en Wye Jamison Allanbrook, «Two Threads through the Labyrinth: Topic and Process in the First Movements of K. 332 and K. 333». En *Convention in Eighteenth- and Nineteenth-Century Music*, ed. por Wye J. Allanbrook et al. (Stuyvesant, Nueva York: Pendragon Press, 1992), 125-171; Kofi Agawu, «La théorie des topiques...», 45-48, que sigue el planteamiento de Allanbrook, y una diferente lectura de Stephen Rumph «Topical Figurae: The Double Articulation of Topics». En *The Oxford Handbook of Topic Theory*, ed. por Danuta Mirka, (Oxford: Oxford University Press, 2014), 508-511; y de Robert Hatten, «The Troping of Topics in Mozart's Instrumental Works», *The Oxford Handbook...*, 516-521.

¹¹ Wye Jamison Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni* (Chicago: University of Chicago Press, 1983), 1-70.

Hatten, para quien los tópicos son «gestos musicales con significados extra-musicales». Hatten se refiere a los tópicos como

un tipo de estilo familiar, fácilmente reconocible por sus características musicales, en un rango que abarca desde una simple figura (como una fanfarria, llamada de trompa), hasta una textura (polifónica y /o imitativa del estilo antiguo; textura homofónica como en el estilo del coral o del himno), un género completo (varios tipos de danzas o marchas; obertura francesa); un estilo (*ombra*, *tempesta*, *Empfindsamkeit*) o alguna fusión de estas categorías.¹²

Aunque las investigaciones sobre esquemas y tópicos se han desarrollado de forma independiente, en la última década varios estudios han empezado a prestar atención a la relación que guardan entre sí¹³. Es el caso de Byros (2014), que analiza la conexión del esquema *Le-sol-fi-sol* con el tópico de *ombra*¹⁴; Caplin (2014), que se ocupa del esquema-tópico del *Lament*¹⁵; Sánchez-Kisielewska (2016), que constata la relación entre el esquema de *Romanesca* y el tópico de *himno-sacro*¹⁶; o el de Yozhikota y Machado (2020), sobre el uso del esquema armónico *Le-sol-fi-sol* asociado al tópico de *tempesta* y al del *estilo eclesiástico*¹⁷. Estas publicaciones analizan las particularidades de cada esquema, a través de sus diferentes ocurrencias en un repertorio variado. Sin embargo, en este trabajo propongo un análisis del desarrollo conjunto de esquemas y tópicos en una única obra, lo que permite observar el proceso de interacción entre ambos parámetros —el sintáctico y el semántico— y su funcionalidad dentro de la misma.

¹² Robert S. Hatten, «The Troping of Topics in Mozart's Instrumental Works», *The Oxford Handbook ...*, 514. Traducción propia del original: *A topic is a familiar style type with easily recognizable musical features, ranging in complexity from a simple figure (fanfare, horn call) to a texture (learned style as polyphonic and/or imitative; chorale or hymn style as homophonic), a complete genre (various dance and march types; French overture), a style (ombra, tempesta, Empfindsamkeit), or some overlap of these categories.*

¹³ John Rice, «The *Morte*: A Galant Voice-Leading Schema as Emblem of Lament and Compositional Building Block», *Eighteenth-Century Music* 12, n.º 2 (2015): 161.

¹⁴ Vasili Byros, «Topics and Harmonic Schemata: A Case from Beethoven», *The Oxford Handbook ...*, 381-414.

¹⁵ William E. Caplin «Topics on Formal Functions: The Case of the Lament», *The Oxford Handbook ...*, 415-452.

¹⁶ Olga Sánchez-Kisielewska, «Interactions between Topics and Schemata: The case of the Sacred Romanesca», *Theory and Practice* 41 (2016): 47-80.

¹⁷ Ágata Yozhiyaka Almeida y Diósnió Machado Neto, «Interação entre tópicos musicais e o esquema harmónico le-sol-fi-sol na Missa de Réquiem (1816) de Marcos Portugal», *Música Hodie* 20 (2020): 1-31. No obstante, en casi todos los trabajos sobre esquemas se indican puntualmente las asociaciones expresivas o semánticas que presentan algunos de ellos. Es el caso de todos los esquemas que llevan cromatismos, como el esquema de *Morte*, cuyo nombre ya alude a su función tónica: véase en John Rice, «The *Morte*: A Galant Voice-Leading Schema...», 157-181; o el de *Volta*, identificado por Nathaniel Mitchell, «The *Volta*: A Galant Gesture of Cumination», *Music Theory Spectrum*, 42, n.º 2 (2020): 280-304.

II. SONATA EN RE MAYOR DE BLASCO DE NEBRA: ADAGIO

La *Sonata en Re Mayor*¹⁸ de Blasco de Nebra ofrece un ilustrativo ejemplo del empleo de los tópicos, algunos identificados dentro del *thesaurus* de gestos convencionales de la época, mientras que otros reflejan la individualidad del compositor en su contexto histórico-cultural. La constatación de una construcción sintáctica de esta sonata, basada en el encadenamiento de *schemata*, ofrece la posibilidad de analizar la relación que se establece entre estos y los tópicos a nivel discursivo¹⁹. Blasco de Nebra articula el primer movimiento de esta sonata en tres secciones y cada una de ellas se inicia con un tema con una clara referencia tópica, en la que el empleo en determinada posición de los *schemata* contribuye de modo intrínseco a definir su semantividad. Veamos cada uno de ellos.

II. 1. Primer tema: el tópico de sensibilidad (*Empfindsamkeit*)

El *Adagio* comienza con la entrada en solitario del tema en el registro de la mano derecha del teclado (véase la Figura 1), poniendo de manifiesto la asociación del *solo* a una expresión de carácter intimista²⁰. A su vez, la monodía inicial presenta una función tópica, alusiva a un comienzo propio del tema de una fuga y no al estilo de melodía-acompañada propio de la sonata. La expectativa generada por continuar con la textura imitativa de la fuga y, por tanto, de que se trate de una obra en estilo

¹⁸ Esta obra es la tercera de la colección de doce sonatas conservadas en manuscrito en el Archivo de Nuestra Señora de Montserrat (E-MO AMM 2998). Existe una edición realizada por Bengt Johnsson, *Manuel Blasco de Nebra. 6 Pastorelas y 12 Sonatas para Fuerte Piano* (Danmark: Egtved, 1984). Para este trabajo se utiliza una edición crítica propia, a partir de la fuente manuscrita, en la que se corrigen algunos errores, tal como la repetición del compás 6, que se ha eliminado (por tanto a partir de éste la numeración de compases no coincide con la edición de Johnsson). Sobre la obra y el estilo musical de Blasco de Nebra véase: Linton E. Powell, *A History of Spanish Piano Music* (Bloomington: Indiana University Press, 1980); y Águeda Pedrero-Encabo, «Spain». En *The Cambridge Companion to the Harpsichord*, ed. por Mark Kroll (Cambridge: Cambridge University Press, 2019), 192-193. Especialmente relevante es el estudio de W. Dean Sutcliffe, «Poet of the Galant: The Keyboard Works of Manuel Blasco de Nebra». En *Instrumental Music in Late Eighteenth-Century Spain*, ed. por Miguel Ángel Marín y Marius Bernardó (Madrid: Reichenberger, 2014), 303-343. Se puede escuchar una grabación en https://youtu.be/vFRKPWSq_tE, aunque no coincide con la significación que se propone en este análisis.

¹⁹ El empleo de *schemata* en las sonatas de Blasco de Nebra es especialmente notable en el conjunto de las doce sonatas montserratinas. Referencias concretas a algunos de ellos pueden consultarse en Sutcliffe, «Poet of the Galant...», 303-343.

²⁰ Este comienzo representa una *marca*, siguiendo a Hatten, como un recurso que no es habitual en este género de la sonata, sino que es un rasgo de la fuga. Véase Hatten, Robert S., «Fundamental concepts for the semiotic interpretation of musical meaning: A personal journey». En *The Routledge Handbook of Music Signification*, ed. por Esti Sheinberg y William P. Dougherty, 89-98. Nueva York: Routledge, 2020), 92.

*stricto*²¹, se desvanece en el segundo compás, pero este comienzo en solitario apunta al estilo elevado²². Su gesto en ascenso, elaborado sobre el esquema de *triadic ascent*²³, imita el toque de llamada, que avanza con solemnidad, reforzado por el ritmo puntillado que le da un carácter de obertura ceremonial:



Figura 1. Blas de Nebra. *Adagio, Sonata en Re Mayor*, cc. 1-3.

La entrada en monodía refuerza la retórica afectiva del tema, que, a partir del segundo compás, incorpora ciertos gestos y figuras que expresan el afecto de lamento. Para la interpretación de estos tópicos hay que tener en cuenta su contexto musical²⁴. El tema discurre en tiempo lento, con una línea melódica exuberante en la que destacan apoyaturas, mordentes disonantes, elocuentes silencios, giros melódicos descendentes y cromatismos. A ello se suma el empleo de suspensiones armónicas cadenciales, con disonancias que, en conjunto, transmiten el estilo de la sensibilidad o *Empfindsamkeit*.²⁵

²¹ Utilizo aquí los términos *stricto* y *antico* como sinónimos de *learned style*, en referencia al estilo eclesiástico definido por la textura polifónica imitativa. Este comienzo del tema en solitario no es habitual de otras sonatas de Blas de Nebra, localizándose un inicio similar sólo en el Adagio de la Sonata nº 1 de la colección de Montserrat, donde también configura un tópico de *Empfindsamkeit*. En otros tres Adagios se observa un arranque con un breve motivo sólo en la mano derecha: Sonata nº 5 (E-MO AMM 2998), *Sonata 4ª* y *Sonata 6ª* (*Obra Primera*, ed. de Parris), que responde al tópico de llamada.

²² Los teóricos Adolf Scheibe (1745) y Johannes Mattheson (1739) subordinan la división de los estilos musicales en *stylus ecclesiasticus*, *theatralis* y *camerae* (de iglesia, teatral y de cámara) a la división en estilos alto, medio y bajo. Véase Danuta Mirka, «Introduction». En *The Oxford Handbook...*, 3-9.

²³ Se trata del mismo esquema que Gjerdingen denominó *Do-mi-sol* (Gjerdingen, *Music in the Galant...*, 88). John Rice lo empezó a nombrar de este modo y resulta más práctico para relacionarlo con su opuesto, el esquema de *Triadic fall*.

²⁴ Tal como señala McKay, no se trata de hacer interpretaciones subjetivas y plurales, sino de una lectura a través de las significaciones expresivas compartidas que ofrecen los tópicos musicales, como gestos retóricos familiares, expresivos, codificados en los motivos musicales referenciales (McKay, Nicholas «On Topics...», 160).

²⁵ Sobre la definición de este estilo véase Ratner, *Classic Music...*, 22.

La articulación discursiva de este primer tema se sustenta en los procesos de empuje y suspensión que aportan las semicadencias²⁶. Estas sirven para modular los procesos de resolución o estabilidad, contribuyendo así a orientar las expectativas del oyente. Está articulado en forma de *periodo* de seis compases²⁷ y, tal como corresponde al prototipo del tema-periodo, se articula en dos frases²⁸: *antecedente* (compases 1 al 4²) y *consecuente* (4³-6). La primera se cierra con una semicadencia rota o *deceptive* (cc. 3-4²), mientras que la segunda con la concluyente Cadencia Perfecta Auténtica (cc. 5-6). La segunda frase es una idea variada de la primera, que se presenta en *paronomasia* (véase la Figura 1)²⁹. Aunque el tema ocupa seis compases, su disposición no es tan simétrica como podría esperarse: la frase-consecuente ha sido «comprimida», reducida a dos compases y medio, frente a los tres compases y medio que ocupa la primera. De hecho, la frase-consecuente se apoya en las notas que marcan en el bajo, de modo expandido, la cadencia perfecta $\wedge 4-\wedge 5-\wedge 1$; por lo que, a nivel armónico, se puede ver que funciona como una gran cadencia, que sirve de cierre a las semicadencias de la frase-antecedente. Sin embargo, a nivel melódico, con el recurso retórico de la paronomasia, Blasco de Nebra refuerza los tópicos que aparecieron en la primera frase de forma condensada, como se verá a continuación.

²⁶ El uso de los esquemas cadenciales es relevante, porque asumen una función sintáctica en el discurso musical, teniendo en cuenta la identificación de este con la gramática del lenguaje o con sus principios retóricos, tal como recoge la tratadística de la época. Su analogía con las pausas y los signos de puntuación del discurso literario convierte estos esquemas en nexos que cohesionan y articulan el discurso musical. Sobre este tema, que no se va a poder abordar a fondo en esta ocasión, véase Stephanie D. Vial, *The Art of Musical Phrasing in the Eighteenth Century. Punctuating the Classical "Period"* (Nueva York: University of Rochester Press, 2008).

²⁷ No es el habitual del clasicismo vienés, pero sí es el más usado en el contexto de la sonata española para teclado, donde los compositores de mediados del siglo XVIII muestran una tendencia a formar preferentemente temas de tres y seis compases. Espinosa ha realizado un estudio sobre la articulación de los temas en sonatas españolas de la segunda mitad del siglo XVIII de Sebastián de Albero (1722-1756), Narcís Casanoves (1747-1799), Joaquín Montero (1740?-1815) y Blasco de Nebra mostrando cómo estas no encajan en el fraseado prototípico clasicista vienés de ocho compases. Véase Bryan S. Espinosa, «Galant Schemata and Phrase Structure in late-Eighteenth-Century Spanish Keyboard Sonatas». En *Galant Schemata in Theory & Practice* (1 de octubre, 2022), seminario organizado por *Galant Schemata Studies* fundado por Jonathan Salomon y Alexander Nicholls (30 de septiembre al 2 de octubre, 2022, on-line: www.galantschemastudies.com).

²⁸ Tomo los conceptos y la terminología de William E. Caplin, *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven* (Nueva York y Oxford: OUP, 1998). Sobre el tema de tipo *period* véanse pp. 49-58.

²⁹ La utilización de diversas figuras retóricas de repetición en el discurso musical de Blasco de Nebra es, en general, bastante habitual y, en concreto, también se observa a lo largo de este *Adagio*.

La naturaleza intimista de este primer tema (P, o tema principal)³⁰ radica en su linealidad melódica y en el uso de un mínimo apoyo armónico del acompañamiento³¹. Como se observa en la Figura 2, la escritura de la mano izquierda apenas esboza una nota en cada parte, desde el segundo compás, dejando que el peso se asiente sobre la melodía de la derecha, en una textura transparente a dos voces. A lo largo de este tema sobresalen ciertos gestos retóricos, como las apoyaturas, cuyo intervalo de segunda menor es considerado motivo del suspiro (*sigh-motive* o *Seufzer*) y que expresan el afecto de lamento. Estas apoyaturas o clichés del lamento, tal como señala Monelle, se convirtieron durante el siglo XVIII en la base de un tópico más general, el del *Empfindsamkeit*.³²



Figura 2. Blasco de Nebra. *Adagio, Sonata en Re Mayor*, cc. 1-6.

Resulta interesante comprobar que estos motivos se encuentran ubicados en los esquemas cadenciales que articulan el tema (Figura 3)³³. Así, el empleo de semicadencias como recursos de suspensión no sólo sirve para expandir el tema durante los seis compases y crear una cohesión sintáctica

³⁰ Abreviaturas empleadas en texto y tablas finales: P: tema principal; S1: primer tema subordinado; S2: segundo tema subordinado, K: sección cadencial, HC: semicadencia; c. 4³: tercer tiempo del compás cuatro; la3: la central del piano. Se mantiene la terminología de uso internacional para designar los *schemata* y tópicos.

³¹ La entrada con un breve motivo en solitario, sin acompañamiento armónico, se observa también en el Adagio de la Sonata en La Mayor, n.º 1 (E-MO AMM 2998).

³² Raymond Monelle, *The Sense of Music. Semiotic Essays* (Princeton: Princeton University Press, 2000), 69. En realidad, Monelle señala estas apoyaturas como motivos del *pianto*, por su asociación icónica con la caída de lágrimas.

³³ Están señalizados con llaves en la Figura 3.

del mismo, sino que ejerce una función tónica. La primera semicadencia se produce al principio del compás 2, sobre un esquema de *Passo indietro*: $\wedge^2-\wedge^7-\wedge^1$ en la voz superior y $\wedge^4-\wedge^3$ en el bajo (Figura 2). La segunda aparece del compás 2 al 3, una cadencia *Deceptive* con suspensión $\wedge^3-\wedge^4$ en el bajo, en la que, además, se hace énfasis melódicamente en la supertónica ($re_4-re\#_4-mi_4$).

The image shows two systems of musical notation for a piece in D major. The first system covers measures 1-3 and is divided into four sections: 'Triadic ascent' (measures 1-2), 'Passo indietro' (measures 2-3), 'Deceptive' (measures 3-4), and 'Gran cadence-' (measures 4-5). The second system covers measures 4-6 and is divided into five sections: 'deceptive' (measures 4-5), 'Triadic ascent' (measures 5-6), 'High - drop' (measures 6-7), 'Cudworth' (measures 7-8), and 'Triadic fall' (measures 8-9). Fingerings are indicated by circled numbers 1-7 above or below notes.

Figura 3. Blasco de Nebra. *Adagio, Sonata en Re Mayor*, cc. 1-6. Tema P, *schemata*.

Más eficaz aún es la cadencia de engaño o rota al comienzo del compás 4 (cc. 3-4): se trata del esquema más habitual de cadencia *Deceptive*, que descansa sobre el VI grado de Re Mayor. En este acorde se refuerza la apoyatura sobre la cadencia galante en su \wedge^6 , que antes de resolver en el \wedge^5 hace salto a $mi\#_3$, creando una falsa expectativa de modulación al relativo de la dominante, $fa\#$ menor, cuya tónica, además, aparece como «resolución» en el bajo (fa_1 , negra – corchea, c. 4). Sin embargo, vemos que no se trata del acorde de tónica de Fa , sino nuevamente de un engaño, pues se retrocede al tono principal, Re Mayor, sobre el acorde invertido de su tónica. Con este acorde, desplegado en semicorcheas, da comienzo la frase consecuente (c. 4³: véase en Figura 3).

En esta segunda frase aparece el último de los gestos de lamento, al comienzo del compás 5, tras el ascenso arpegiado al la_4 . Lo enfatiza el retardo del la_4 que choca en disonancia con el sol_2 del bajo, sobre un motivo puntillado. Su resolución hacia la consonancia, sol_4 , se pospone a la segunda parte del compás, mediante un salto descendente de séptima del motivo puntillado: $la_4-si_3-sol_4$. Este giro es

una variante mucho más expresiva del gesto galante denominado por Gjerdingen como *High-2-drop*³⁴. Como se ve en la Figura 4³⁵, este se forma mediante un salto ascendente al $\wedge 2$ seguido de un salto descendente al $\wedge 4$, que sirve de apoyatura en su resolución sobre el $\wedge 3$:



Figura 4. Esquema de *High-2-drop* (Gjerdingen, *Music in the Galant...*, p. 74).

El gesto del salto se acentúa aún más en la sonata, ya que se realiza de manera doble, antes y después de la caída sobre si_3 , reforzando la figura del suspiro con la disonancia de novena que se produce en el primer pulso del compás, seguido del salto de séptima descendente (a si_3) antes de resolver la apoyatura en el sol_4 . Es importante notar que este gesto, que representa una inflexión climática del tema³⁶, se produce sobre el acorde de subdominante. De esta forma, se enfatiza la tensión sobre este grado plagal, produciendo un retraso en la resolución cadencial (Figura 2, c. 5).³⁷

El tema concluye con un monódico arpeggio de la tónica que desciende hasta el registro grave (re_1), un tipo de cierre que se hizo familiar en el ámbito de la sonata española de Domenico Scarlatti (1685-1757) y del Padre Soler (1729-1783). Sobre un esquema de *Triadic fall*, cierra el arco melódico del primer tema en la tonalidad principal. Un elocuente silencio de negra lo separa de la entrada del segundo tema, en la tonalidad de la dominante, La Mayor.

³⁴ Ejemplo tomado de Gjerdingen, *Music in the Galant...*, 74.

³⁵ Gjerdingen no señala la apoyatura $\wedge 4-\wedge 3$ en la parte fuerte del acorde de resolución, pero esta es importante desde el punto de vista retórico. En el caso del *Adagio* esta función la ejerce el mordente $\wedge 5-\wedge 4$ en la segunda parte del compás 5.

³⁶ Se trata de un motivo nuevo, que ocupa la parte central de la frase y que representa el punto donde se produce la elisión del pasaje correspondiente de la idea original, enlazando con el motivo de semicorcheas descendente igual al del compás 3².

³⁷ Esta parada sobre el $\wedge 4$ es típica del esquema de *Indugio*. Aunque aquí este no se desarrolle de forma completa, produce un efecto similar de retrasar el avance cadencial. Por esta razón, Gjerdingen le dio el nombre italiano de *indugiare*, o «a playful tarrying or lingering» («una tardanza lúdica o rezagada»), Gjerdingen, *Music in the Galant...*, 274.

II. 2. Segundo tema: toque de campanas *pro defunctis*

II.2.1. Esquema de Fenaroli

El segundo tema de este primer movimiento comienza directamente en el tono de la dominante, La Mayor, rompiendo la expectativa de encontrar un pasaje de transición desde el tono principal³⁸. Está articulado según el principio, más «desorganizado», propio de los temas secundarios, tal como señala Caplin³⁹. Se ve en primer término una frase *quasi*-secuencial⁴⁰, que ocupa una franja irregular de tres compases y medio (cc. 7-10²) y actúa como antecedente, seguida de una consecuyente de tres compases (cc. 10³-12), la cual se expande a través de un esquema de semicadencia *Converging* (c. 13), que termina sobre el V de La Mayor (c. 14).

En relación con la primera frase secuencial de este segundo tema, hay que destacar el empleo de motivos de carácter icónico: las tres notas en valores largos de la mano izquierda, reforzadas por el empleo de los mordentes, parecen emular la sonoridad de un toque de campanas. Los motivos de la mano derecha recrean también una figuración rítmica de tipo dáctilo (corchea, dos semicorcheas), con salto de quinta que se corresponde con un toque de campanas agudas. El choque disonante que se crea en el primer acorde de este tema (cc. 7 y 9) también refleja la sonoridad característica de la campana, instrumento que, de forma natural, produce el choque disonante de semitono. Se ve, por tanto, que el compositor parece imitar sonoridad, figuración y ritmo de un toque de campanas. Teniendo en cuenta el tiempo lento de este movimiento, se observa la similitud con el toque de difuntos, que se basa en tres tañidos largos y pausados⁴¹. De forma simultánea, el toque de las campanas agudas recrearía el llamado «clamoreo» o toque rápido. Este tipo de tañido se efectuaba los días de difuntos, en recuerdo de los fallecidos y en el funeral de personalidades importantes⁴². En el paisaje sonoro de la época funcionaba,

³⁸ Aunque en los dos primeros compases incorpora la tensión de la sensible de la dominante de ésta, *re*#, en el tercer compás esta desaparece, retrocediendo al tono de la dominante. Se trunca, por tanto, esa aparente transición inicial hacia el tono de Mi Mayor y tampoco aparece el perceptivo proceso de transición modulante o modulación directa hacia otra tonalidad. En la parte final se introduce un elemento sorpresivo, con una semicadencia (*Converging*) que anuncia la modulación a Mi Mayor, pero que finalmente se mantiene como semicadencia de La Mayor.

³⁹ «In the classical repertory, subordinate themes are, with rare exceptions, more loosely organized than their preceding main themes», Caplin, *Classical Form...*, 97.

⁴⁰ Se emplea este término para indicar que no se trata de una repetición idéntica del motivo, por lo que podría considerarse una repetición variada, con paronomasia.

⁴¹ Se observa también la singularidad de este diseño en la mano izquierda, al ser el único momento de la obra en que el compositor emplea los valores de redonda. En este pasaje se deben tocar todos los adornos como mordentes rápidos, entrando antes de la nota real que cae en parte fuerte.

⁴² Agradezco la confirmación de que esta figuración interválica y rítmica se corresponde con el toque de difuntos y de clamoreo a Llorens Barber y Montserrat Palacios (comunicación personal). Sobre los tipos de toques, véase Pedro Rubio Merino (ed.), *Reglas del tañido de campanas de la Giralda de la Santa Iglesia de Sevilla: 1533-1633* (Sevilla: Cabildo Metropolitano de Sevilla, 1995).

como señala Schafer, como una *sound signal*⁴³, indicadora del rito *pro defunctis*⁴⁴. La sonoridad de las campanas formaba una parte sustancial del paisaje sonoro de todas las poblaciones españolas, pero era particularmente notable en Sevilla, residencia del compositor y sede de la archidiócesis, cuyo entramado urbano en el siglo XVIII estaba «plagado de campanarios de instituciones religiosas regulares y seculares»⁴⁵.

Entre las obras de Nebra solo aparece un diseño similar en el *Adagio* de la *Sonata en mi menor*, n.º 6 de esta misma colección⁴⁶, en un breve motivo, tal como se ve en el ejemplo siguiente:



Figura 5. Blasco de Nebra. *Adagio*, *Sonata en mi menor* n.º 6 (E-MO AMM 2998), c. 14.

En el *Adagio* que nos ocupa, estos motivos están integrados en una estructura sintáctica reconocible: se trata del convencional esquema galante de *Fenaroli*. Este patrón fue identificado y nombrado por Gjerdingen⁴⁷, quien define el modelo canónico con cuatro eventos espaciados, que se suelen repetir varias veces consecutivas, formando un pasaje. El bajo sigue las notas $\wedge 7-\wedge 1-\wedge 2-\wedge 3$ y la melodía $\wedge 4-\wedge 3-\wedge 7-\wedge 1$, siendo también muy frecuente el uso de un punto de pedal interno superior del $\wedge 5$.⁴⁸

⁴³ R. Murray Schafer, *The soundscape: our sonic environment ant the turning of the world* (Rochester: Destiny Books, 1994), 9-10. Véase también Juan Ruiz Jiménez, «Música y ritual en la procesión del día de difuntos en la catedral de Sevilla (ss. XIV-XVII)», *Medievalia*, 17 (2014): 246.

⁴⁴ Sobre los toques del día de difuntos en la catedral de Sevilla véase Juan Ruiz, «Música y ritual...», 247-248, tomado de Rubio Merino, «De la forma de doblar el día de Difuntos, a dos de Noviembre, y de otros tañidos de ese día». En *Reglas del tañido de campanas...*, 250-252.

⁴⁵ Ruiz, «Música y ritual...», 248. La vivienda de la familia Nebra se ha localizado en la calle de los Encisos, en el barrio antiguo de la ciudad, próxima a la catedral y junto a la iglesia de Santa Cruz de la que era feligrés y en la que fue enterrado.

⁴⁶ Puede consultarse el análisis tópico de esta sonata en Pedrero-Encabo, «Ecos de la Arcadia...». El uso de este motivo asociado al toque de campanas no lo utiliza el compositor de forma habitual, como parte de su vocabulario estilístico, sino que parece hacerlo con una puntual función semántica.

⁴⁷ Robert Gjerdingen nombró este esquema en honor de Federe Fenaroli (1730-1818), uno de los compositores de la escuela napolitana que mayor impacto ejerció en la difusión de los esquemas galantes. Variantes propias de este esquema es la sucesión $\wedge 4-\wedge 3-\wedge 7-\wedge 1$ - contra un bajo de $\wedge 7-\wedge 1-\wedge 2-\wedge 3$; o una melodía de $\wedge 2-\wedge 3-\wedge 7-\wedge 1$ con un canon con el bajo (Gjerdingen, *Music in the Galant...*, 226 ss; 462).

⁴⁸ Véase también ejemplos de *Fenaroli* en Vasili Byros, «Trazom's Witt: Communicative Strategies in a "Popular" yet "Difficult" Sonata», *Eighteenth Century Music* 10, n.º 2 (2013): 220; y en «Hauptruhepunkte des Geistes»: Punctuation Schemas and the Late-Eighteenth-Century Sonata», en *What Is a Cadence...*, 215-251.

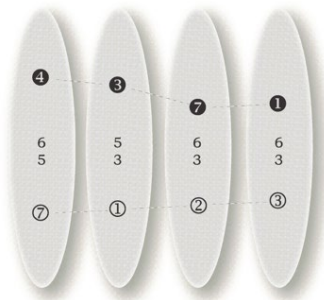


Figura 6. Esquema de *Fenaroli*. Tomado de Gjerdingen, *Music in the Galant...*, 462.

El esquema de *Fenaroli* presenta un rasgo particular: un carácter circular con un final abierto, lo cual favorece un diferente uso funcional según la disposición que adopte. Así, el esquema varía en función de qué armonía vaya sobre cada evento (o sobre cada compás, en el caso de esta obra) de los cuatro que componen la unidad (la de tónica o la de dominante) y de su colocación métrica.⁴⁹

El *Fenaroli* que emplea Blasco de Nebra se corresponde al modelo canónico explicado por Gjerdingen, pero colocado en posición invertida, algo que también solía hacerse en la época: el bajo sigue la sucesión $^{\wedge}4-^{\wedge}3-^{\wedge}7-^{\wedge}1$, con la contramelodía de $^{\wedge}7-^{\wedge}1-^{\wedge}2-^{\wedge}3$. Esta última se sitúa en el registro medio (véase la Figura 8), dejando en el ámbito superior la repetición, a modo de nota pedal, del $^{\wedge}5$, lo cual también es característico del esquema.

Tal como se ha indicado, el uso convencional del *Fenaroli* a principios del siglo XVIII era en forma repetida: en secuencias en las que se encadena dos o tres veces el patrón, configurando un pasaje de tipo mecánico (*passage-work*). Así es como aparece en los ejemplos que seleccionó Gjerdingen para ilustrar este esquema, tomados de compositores como Francesco Durante (1730 - 40s) o de J. S. Bach (ca. 1736)⁵⁰. De hecho, este uso del *Fenaroli* se observa en otras sonatas de Blasco de Nebra, donde articula pasajes con una textura transparente a dos voces, a modo de «nota contra nota»⁵¹. Una muestra de este esquema simple puede verse en el *Allegro* de la *Sonata en do menor* n.º 2 de Blasco de Nebra⁵² (Figura 7), donde la reiteración del *Fenaroli* crea un pasaje de tipo técnico.

⁴⁹ Byros, «Trazom's Witt...», 220-221.

⁵⁰ Gjerdingen, *Music in the Galant...*, 225-229.

⁵¹ En estos casos aparece el esquema en un estado muy sencillo, similar al que muestran los *Solfeggi* de Francesco Durante (vid. Gjerdingen, *Music in the Galant...*, 229).

⁵² Este mismo pasaje ha sido citado por Sutcliffe como ejemplo de *Fenaroli* en las sonatas de Blasco de Nebra (Sutcliffe, «Poet of the Galant...», 326).

como por el empleo del acorde de séptima de dominante en la parte fuerte de dos eventos (en tercera inversión en el c. 7 y la tríada en primera inversión en el c. 9)⁵⁴. Este arranque del tema sobre la tensión del acorde de dominante le da un carácter muy particular, ya que implica un comienzo *in medias res* (*in the middle*)⁵⁵. A diferencia de otros ejemplos en los que el modelo canónico de *Fenaroli* conlleva un final abierto, el arco melódico de esta frase termina de forma bastante conclusiva en la tónica: la melodía del esquema recae en parte fuerte sobre la tercera del acorde de tónica, do_4 , para descender a continuación al la_3 corchea. Además, se observa que el compositor incorpora en el interior de la parte final del *Fenaroli* un esquema de *Comma*: $^4-^3$ sobre $^7-^1$ (cc. 9⁴-10¹). A esta semicadencia responde la repetición de la tónica, una octava grave (la_2 negra, en c. 10²), reforzando así el cierre cadencial en el tono principal de esta primera frase del segundo tema.

Es el patrón armónico del *Fenaroli* el que permite integrar los motivos descriptivos (icónicos) del toque de campanas en una frase (como *sentence*)⁵⁶ y el que sustenta este arranque del tema directamente sobre la tensión de la dominante, definiendo con ello su significación, como una imagen captada del paisaje sonoro exterior e integrada *in medias res* en el discurso narrativo de la sonata.

II.2.2. Esquema de Romanesca

A continuación, se desarrolla un pasaje de naturaleza pre-cadencial, en respuesta a la frase anterior y cuya figuración parece expandir el eco de los volteos de campanas, que progresivamente se van diluyendo. Está articulada a través de una repetición secuencial de tres motivos de melodía descendente en forma de anáfora: idéntico comienzo de cada secuencia con diferente cierre. La primera secuencia se cierra con el esquema de semicadencia (*Half Cadence*: $^6-^5$); la segunda con el de *Passo Indietro* ($^4^7^1$ sobre $^4-^3$ en el bajo); y la tercera se expande con el de *Converging*⁵⁷ ($^4\#4-^3$). Tal como se muestra en la Figura 9, avanzan en una progresión creciente de suspensión armónica, lo que coincide con la progresiva pérdida de la recreación sonora del toque de campanas.

⁵⁴ Byros resalta la función de la dominante de la nota pedal cuando esta se sitúa en el bajo, por lo que denomina a estos esquemas como un híbrido *Fenaroli-Ponte* (Byros, «Trazom's Witt...», 222, 234).

⁵⁵ En Caplin, «Topics on Formal Functions...», 419. También en Kofi Agawu, *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music* (Oxford: Oxford University Press, 2009), 52 y 63-ss.; y en William E. Caplin, «On the Relation of Musical *Topoi* to Formal Function», *Eighteenth-Century Music* 2, n.º 1 (2005): 113-124. Byros señala un ejemplo similar en Mozart, que emplea un *Fenaroli* canónico en el *Andante* de la *Sonata* K. 279, expandiendo la función de dominante en el evento primero y tercero, que se corresponden también con los compases primero y tercero del esquema de cuatro (cc. 11-14) en Blasco de Nebra. Véase en Byros, «Trazom's Witt...», 220-221.

⁵⁶ En Danuta Mirka, «Punctuation and Sense in Late-Eighteenth-Century Music», *Journal of Music Theory* 54, n.º 2 (2010): 248.

⁵⁷ Este es el nombre que da Gjerdingen da a este esquema cuyo bajo asciende: $^3-^4-\#^4-^5$, mientras que la melodía suele hacer: $^3-^2-^1-^7$ (Gjerdingen, *Music in the Galant...*, 160).

The image shows a musical score for measures 10-14 of Blasco de Nebra's *Adagio*. The score is written for piano in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#).
 - Measures 10-14 are divided into sections: 'Romanesca' (measures 10-11), 'HC' (measures 11-12), 'Passo Indietro' (measures 12-13), and 'Triadic fall' (measures 13-14).
 - Fingerings are indicated by circled numbers: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.
 - Chord symbols are shown below the bass line: ④, ⑤, #④, ⑤.
 - The 'Triadic fall' section shows a descending triad in the right hand and a sustained note in the left hand.

Figura 9. Blasco de Nebra, *Adagio*, *Sonata en Re Mayor*, cc. 10-14. Esquema de *Romanesca* y *Converging*

A su vez, los motivos en anáfora están contruidos sobre un esquema de *Romanesca*. Se presenta de forma invertida, con el descenso por grados desde la tónica ($\wedge 1-\wedge 7-\wedge 6-\wedge 5$), en la voz superior, y acordes quebrados que mantienen la tónica (la_3) como nota pedal⁵⁸. La tensión máxima se produce en la última semicadencia, sobre el esquema de *Converging*.

El cierre cadencial de este segundo tema, que se produce en el compás 14, presenta cierta ambigüedad. Por una parte, parece una tonalización de Mi Mayor, debido a la tensión que ejerce su sensible, $re\#$ en el bajo (a través del *Converging*: c. 13) y en la melodía (c. 14), y al eficaz descenso arpegiado sobre el acorde de Mi Mayor, seguido del salto grave al mi_1 de forma similar al cierre del primer tema (véase el compás 6 en la Figura 2). Pero, por otra, se concede mucho énfasis a la sensible de $la, sol\#$ cuya resolución a nivel melódico no se produce (c. 14), sino que se mantiene en el aire, resonando con el arcaísmo de la tercera de picardía, como V de La Mayor. Esta indefinición será resuelta con la entrada del tercer tema, que confirma la trayectoria tonal de la sonata.

⁵⁸ Podría considerarse también un Leo invertido (véase este esquema en la nota 75). Pero, ya que éste último es en realidad una variante de la *Romanesca* y que en este pasaje domina el descenso típico de esta en la melodía, mientras que el pedal típico del Leo no genera su particular choque disonante (al aparecer en acorde quebrado), he mantenido su identificación como *Romanesca* invertida.

II. 3. Tercer tema: tópico de aria o *singing-style*

II.3.1. Esquema de Monte

El tercer tema del *Adagio* está construido como una frase cohesionada (*tight-knit sentence*): *presentación-continuación-cadencia* (3 + 3 + 3 compases)⁵⁹. Comienza con una frase de *presentación* que ocupa tres compases (Figura 10): formada por una *idea básica* (c. 15), que se repite en el compás siguiente y se cierra con un compás cadencial (c. 17). Esta frase se repite idéntica en los tres compases siguientes (cc. 18-20: véase la Figura 10), siendo expandida con una frase de *continuación* de otros tres compases (cc. 21-23: Figura 14), que se cierra con la *cadencia* (cc. 24-25: Figura 15), con la que finaliza la primera parte o exposición del *Adagio*.⁶⁰

Tal como muestra la Figura 10, la idea básica de la frase de presentación se repite en *gradatio* (una segunda superior, c. 16) y presenta los rasgos del aria de estilo *cantabile*. Ratner identifica el tópico de *singing style* o *cantabile* como «música de vena lírica, con un tempo moderado, una línea melódica con notas de valores relativamente lentos y un ámbito más bien estrecho»⁶¹. Su arco melódico se cierra con un motivo cadencial de semicorcheas descendente (c. 17), típico del estilo brillante, que reposa en semicadencia, sobre el V de La Mayor.



Figura 10. Blasco de Nebra, *Adagio*, *Sonata en Re Mayor*. Frase de presentación del Tema 3 (S2): cc.15-17.

⁵⁹ Caplin, *Classical Form...*, 97.

⁶⁰ *Ibid.*, 9-12.

⁶¹ Para Ratner, el tópico de estilo *cantabile* «indicates music in a lyric vein, with a moderate tempo and a melodic line featuring relatively slow note values and a rather narrow range» (Ratner, *Classic Music...*, 19). Es equivalente a la acepción que usa Allanbrook, incorporando el término de aria, como *tópico de aria cantabile*, para diferenciarlo de otras tipologías de arias. Véase Wye J. Allanbrook, *The Secular Commedia. Comic Mimesis in Late Eighteenth Century Music*, ed. por Mary Ann Smart y Richard Taruskin (Oackland: University of California Press, 2014), 109.

La idea básica se estructura sobre el esquema de *Monte*⁶². Este *schema*, cuyo nombre Gjerdingen lo toma de Riepel (1752), está formado por dos fases, donde la segunda es una repetición de la primera una segunda más alta:⁶³

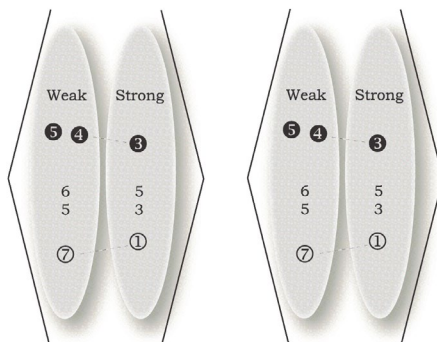


Figura 11. Esquema de *Monte* tomado de Gjerdingen, *Music in the Galant...*, 458.

Durante la primera mitad del siglo XVIII, este esquema se situaba convencionalmente en la segunda parte de la sonata bipartida, justo a continuación de la doble barra. Con él se efectuaba una rápida salida del tono y se iniciaba una incipiente expansión de la obra. He aquí un ejemplo canónico en una sonata española anónima de mediados de siglo XVIII⁶⁴, que presenta una obvia influencia del estilo de Corelli⁶⁵. Con el esquema de *Monte* justo después de la doble barra, da inicio la segunda parte del *Allegro*, que pasa de manera rápida de Sol Mayor a La Mayor:

⁶² Esta frase presenta un contorno melódico muy similar a la que abre la *Pastorela en Re Mayor* n.º 4 de Blasco de Nebra. En ella, aunque el motivo inicial se repite una segunda superior, no sigue el esquema modulante del *Monte*. Puede verse en la edición de Johnsson, *Manuel Blasco de Nebra...*, 19.

⁶³ Cada fase contiene dos eventos, de los cuales el segundo suele implicar la resolución de un acorde disonante de séptima, el más frecuente en posición 6/5, en términos de bajo figurado, con la armonía consonante 5/3. Las voces externas de cada fase siguen el par característico de $^{\wedge}7-^{\wedge}1$ y $(^{\wedge}5)-^{\wedge}4-^{\wedge}3$. El acorde de resolución 5/3 puede ser de tónica o de dominante (Gjerdingen, *Music in the Galant...*, 89-106; 458).

⁶⁴ Edición crítica de Águeda Pedrero-Encabo, *Vicent Rodríguez Obres per a orgue* (Barcelona: Tritó, 2009).

⁶⁵ En concreto, se ven los paralelismos con Corelli en la *Giga* del *Concerto Grosso*, op. 6, n.º 12, cc. 62-65.

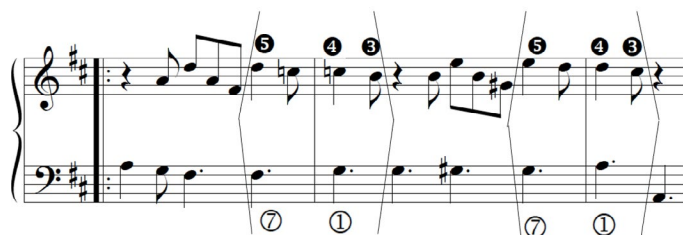


Figura 12. Anónimo, *Allegro* (3^{er} mov.), *Tocata de 5^o tono punto alto*, cc. 6–8. Esquema de *Monte* (Sol M-La M).

Los cambios que Blasco de Nebra ha efectuado sobre el prototipo del *Monte* son fundamentales para definir el carácter expresivo de este tema. Lo que destaca en primer lugar es la manipulación métrica, fácil de apreciar en comparación con la Figura 11: ha alterado los apoyos rítmicos de cada evento, presentándolos de forma sucesiva y además ha antepuesto el paso por \wedge^3 , antes del canónico comienzo en el \wedge^7 del bajo. De modo que el pedal del \wedge^5 en la voz superior ha sido prolongado, dando entrada a la escucha de la sensible en la parte central del compás. Su resolución en tónica en la tercera parte (poco convincente debido a la tensión que aún mantiene el arco melódico sobre el \wedge^5) se completa con la ‘respuesta’ del motivo melódico descendente ($4-\wedge^3-\wedge^2-\wedge^1$). Aunque lo más frecuente de este esquema es modular al modo mayor, Blasco de Nebra manipula el esquema con un giro al modo menor, intensificando así la expresión de languidez:

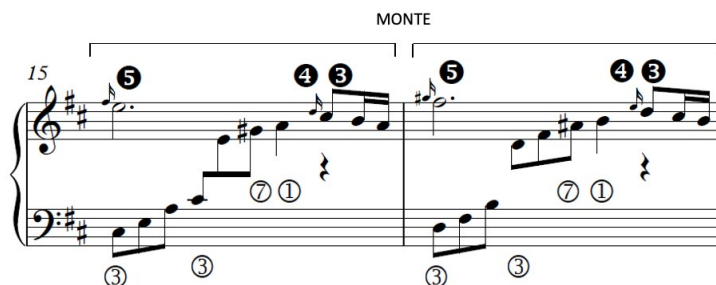


Figura 13. *Adagio*, *Sonata en Re Mayor*, cc. 15-16. Esquema de *Monte*.

Una cualidad importante derivada del cambio que el compositor realiza en la introducción, en parte fuerte del \wedge^3 en la línea del bajo antes del canónico \wedge^7 , es que proporciona un arranque armónico en suspensión. El comienzo melódico de este tercer tema, desde mi_4 , hace que se perciba como una prolongación de Mi mayor, que quedó «suspendido» en la cadencia previa. De este modo, se crea un flujo de continuidad con relación al tema anterior, al que sirve de respuesta. La entrada armónica del acorde arpegiado hace que este se perciba inicialmente también como una prolongación de Mi Mayor

y, por ello, sobre un acorde invertido de su subdominante (IV⁶: *do-mi-la*). La misma ambigüedad tonal produce en la entrada de la segunda secuencia (c. 16), donde el arranque parece continuar en La Mayor y, por tanto, con el arpeggio sobre el IV⁶: *re-fá-si*). En ambos casos, se produce una sonoridad sobre la función de la subdominante, que repercute no solo en el referente expresivo de la sonoridad plagal, sino que potencia el efecto de evanescencia, al no asentarse en ninguno de estos tonos, sino que lo hace *in medias res*, al utilizar como apoyo armónico la posición invertida de los acordes de tónica, que se consolida hacia la mitad del compás⁶⁶. Son, por tanto, las dislocaciones métricas que el compositor ha realizado sobre el esquema canónico, alterando sus ejes de tensión-distensión armónica, los que, en definitiva, configuran los referentes expresivos del tema.

La suspensión de este tópico *cantabile* se expande a través del pasaje de estilo brillante (desde el c. 17), donde el tema tampoco concluye, sino que se repite de nuevo (Figura 14: cc. 18-20). En este contexto este tópico no refleja el virtuosismo con el que suele aparecer en el género del concierto⁶⁷. Reducido a una única línea melódica en *catábasis* sobre el silencio del acompañamiento⁶⁸, sirve para reforzar el carácter nostálgico y la expresión intimista de la voz, como solista del *aria*.⁶⁹



Figura 14. Blasco de Nebra, *Adagio, Sonata en Re Mayor*. Repetición de la frase de presentación del Tema 3 (S2): cc. 18-20.

⁶⁶ Sobre la función expresiva de los acordes, véase Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert* (Bloomington: Indiana University Press, 2004), 28.

⁶⁷ Ratner definió estilo brillante por el empleo de pasajes rápidos para exhibir virtuosismo o sentimientos intensos y fue codificado por el uso sistemático de repeticiones y secuencias: «The term *brilliant*, used by Daube, 1797, Türk, 1789, and Koch, 1802, refers to use of rapid passages for virtuoso display or intense feeling» y «codified [...] by systematic repetitions and sequences» (Ratner, *Classic Music...*, 19). Monelle considera que el estilo brillante se corresponde con pasajes de tipo mecánico (*passage-work*) en oposición a los pasajes líricos, en *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral* (Bloomington, Indiana University Press, 2006), 5.

⁶⁸ Se ve el estilo brillante del compás 17 y 19 en las Figuras 10 y 14.

⁶⁹ Enfatizo aquí el sentido del aria como expresión del lenguaje poético: «the aria does the work of the poetic language», tomado de Agawu, *Music as Discourse...*, 22.

II.3.2. Esquema de Pulcinella

La sección cadencial final del *Adagio* expande la figuración del estilo brillante del tema anterior, sobre el esquema arquetípico del estilo galante, con la cadencia *Cudworth* (c. 21, Figura 15). Este galantismo es interrumpido de forma sorpresiva en el compás 22, pues sobre la misma nota final de la cadencia, la_2 (en el bajo del compás 22), arranca un segundo pasaje cadencial. Las expresivas entradas en anacrusa dividen este pasaje en cuatro secuencias, aunque en realidad se repite dos veces la misma (cc. 23-24). La mano derecha avanza con figuración en acordes quebrados de tipo pseudo-polifónico, sobre el estatismo de las notas blancas en tónica del bajo. Esta figuración presenta un estilo de escritura tardobarroco, con las notas tenidas que recrean el efecto del *Orgelpunkt* (llamado también *point d'orgue*):

Figura 15. *Adagio*, *Sonata en Re Mayor*, cc. 21-23. Esquema de cadencia *Cudworth* y *Orgelpunkt-Pulcinella*.

El pedal de órgano u *Orgelpunkt* es también un esquema-tópico⁷⁰. Según el teórico Koch, se usa como un recurso para retrasar la resolución del pasaje cadencial final en las fugas o en las composiciones de estilo *fugato* en el estilo eclesiástico⁷¹. Se forma con la nota tenida de dominante o de tónica en el bajo, sobre la cual las voces superiores realizan diferentes procesos de tipo contrapuntístico o propios del estilo *legato*, como suspensiones o sincopaciones. En esta sonata, esas últimas no se producen, ya que hay una única voz superior. Pero esta emula a través de su despliegue en acordes quebrados, con saltos de séptima, la textura pseudo-polifónica. Es, en definitiva, esta imitación del punto de pedal (cc. 22-24) lo que remite al estilo de la fuga organística y, como tal, al estilo sacro. A esta solemnidad se suma

⁷⁰ El *Orgelpunkt*, como el *Lament*, recibe el mismo nombre como esquema y como tópico. Véase en Byros, «Topics and Harmonic...», 389.

⁷¹ Koch señala que el *Orgelpunkt* es «una cadencia sostenida, que se usa para retrasar la cadencia final en las fugas o composiciones fugadas»: «Orgelpunkt (franz. Point d'orgue), oder anhaltende Cadenz ist eigentlich eine Aufhaltung der Finalcadenz in Fugen oder fugenartigen Sätzen» (*Handwörterbuch*, 1807: 263). Pueden consultarse esta y otras citas de teóricos en Byros, «Topics and Harmonic...», 389-390.

el carácter triunfal que aporta el esquema de *Pulcinella*⁷² (Figura 15), con un ascenso progresivo de la melodía quebrada de la mano derecha, con la que se articula esta suspensión o retraso de la cadencia final. Esta se produce a continuación, sobre una expansión de la línea melódica de semicorcheas, que desciende desde la tónica (la_4 a la_3), de nuevo sobre el esquema de *Cudworth*, con la que se recupera el tópico del estilo galante:



Figura 16. *Adagio*, *Sonata en Re Mayor*. Cadencia final (cc. 24-25). Esquema de *Pulcinella*-cadencias (*Cudworth*-*Triadic fall*)

El compás final refuerza a modo post-cadencial la resolución sobre la tónica, a través de un salto descendente de la tríada entrecortado con expresivos silencios: un gesto galante con el que retoma el tono intimista inicial del movimiento.

III. ALLEGRO: EL BAILE POPULAR

El *Allegro* de la sonata se abre con un esquema de *Romanesca* galante. Este esquema se define por la sucesión de $^{\wedge}1-^{\wedge}7-^{\wedge}6-^{\wedge}3$ en el bajo⁷³. Se considera que este patrón en la segunda mitad del siglo XVIII estaba ya pasado de moda, tal como refleja el trabajo de Sánchez-Kisielewska⁷⁴. Su uso como apertura de la sonata para teclado es ya relativamente frecuente desde las primeras décadas del siglo XVIII en España, fruto de la difusión de las obras de Corelli y las de la escuela napolitana. Por tanto, en la época de Blasco de Nebra, la *Romanesca* era un esquema anticuado. No obstante, el compositor recurre a una de sus variantes: el esquema de *Leo*. Este *pattern*, que ha sido recientemente identificado

⁷² La *Pulcinella* aparece ilustrada en Gjerdingen de modo un tanto tangencial, indicando su función precadencial. Véase Gjerdingen, *Music in the Galant...*, 154. Sutcliffe nombró a este mismo esquema *Overture*, por su función de apertura en este tipo de obras. Se trata de un esquema basado en una tónica pedal sobre una sucesión de la escala por movimientos ascendentes, desde la tónica hasta la nota más alta de la tríada y a veces hasta la tónica superior, trazando la escala de una octava completa (Sutcliffe, «Topics in Chamber Music», *The Oxford Handbook...*, 137).

⁷³ Gjerdingen, *Music in the Galant...*, 33.

⁷⁴ Sánchez Kisielewska, «Interactions between Topics and Schemata...», 47-80. Sobre el sentido espiritual de la *Romanesca*, véase también Olga Sánchez-Kisielewska, «The Romanesca as a Spiritual Sign». En *Singing in Sings: New Semiotic Explorations of Opera*, ed. por Gregory J. Decker y Matthew R. Shaftel (Cambridge: CUP, 2020), 163-191.

por Jonathan Salamon, deriva directamente del de *Romanesca*, ya que emplea su característica línea melódica descendente por grados conjuntos en el bajo⁷⁵. Pero la principal característica del *Leo* es que incorpora a mayores la tensión de la nota pedal en la voz superior que frena el avance del descenso —una *catábasis*, que como es sabido, se asocia al lamento— por lo que contrarresta ese afecto, proporcionando en su lugar una tensión contenida y un mayor juego de la disonancia en el segundo evento (choque de $\wedge 1$ con $\wedge 7$).

En este *Allegro* Blasco de Nebra emplea el patrón del *Leo* sobre el bajo de la *Romanesca* galante, es decir, tras los primeros grados de la escala descendente: $\wedge 1-\wedge 7-\wedge 6$, el bajo da un salto al $\wedge 3$, como se ve en la Figura 17⁷⁶. Esta es una variante de *Leo* que llamaré *Leo-galante*, para diferenciarlo del *Leo* canónico —basado como se ha dicho en el modelo de descenso de notas sucesivas ($\wedge 7-\wedge 6-\wedge 5-\wedge 4$) propio de la *Romanesca* barroca—⁷⁷. Aunque el modelo de *Leo-galante* se puede considerar más moderno que el canónico, también se ha constatado su empleo en sonatas españolas desde principios del siglo XVIII⁷⁸. Por tanto, se puede considerar que en la época de Blasco de Nebra también el *Leo-galante* era un esquema que denotaba un estilo arcaico, como de «vuelta al pasado»⁷⁹.

Hay otros rasgos del *Allegro* que también reafirman dicha evocación del pasado. El movimiento está construido como una sencilla sonata en forma bipartida, con un ritmo danzable de 6/8, y un estilo de escritura en hilado continuo (*Forstpinnung*) tardo-barroco, que fue característico de las piezas de la *suite*. Este modelo fue llevado a su máxima expresión por Domenico Scarlatti, con el predominio de *tempi* ternarios (3/8, 6/8) y el empleo del hilado continuo a través de figuraciones derivadas de la tocatá.⁸⁰

⁷⁵ Nombre en honor de Leonardo Leo (1694-1744), quien lo incluye en sus *solfeggi*. Se caracteriza por un descenso por grados en el bajo ($\wedge 1 \wedge 7 \wedge 6 \wedge 5$), mientras se produce un *ostinato* de la tónica en la voz superior, como nota pedal. Se produce así un choque entre la tónica y la séptima en el segundo evento. El esquema puede durar tres, cuatro o incluso cinco eventos. Es por tanto como el modelo de *Romanesca* por grados (*stepwise*), pero con la adición de la nota pedal de tónica, ambas como voces extremas. Ha sido analizado en Jonathan Salamon «The *Leo*: A Galant Schema and its Affective Content» (DMA Thesis, Yale School of Music, 2019, inédita). Agradezco a Salamon su amabilidad al facilitarme la consulta de este trabajo.

⁷⁶ Este se presenta dos veces (cc. 1-15¹), encadenados mediante el esquema de *Converging* (cc. 6-7), tal como se muestra en la Tabla 2.

⁷⁷ No obstante, Salamon solo reconoce el *Leo* sobre el patrón descendente de *Romanesca*, en bajada sucesiva de grados conjuntos (el tipo denominado *stepwise* por Gjedingen, *Music in the Galant...*, 31).

⁷⁸ Se encuentra, por ejemplo, en varias sonatas del organista José Elías (ca. 1687 - ca. 1755) y de Vicente Rodríguez (1690-1760). Véase Joseph Elías. *24 Obres per orgue (Peces i Tocates)*, editado por Águeda Pedrero Encabo (Barcelona: Tritó, 2008) y *Vicent Rodríguez...op. cit.*

⁷⁹ En la misma línea se expresa Sánchez-Kisielewska, cuando señala que la *Romanesca* contribuye a comunicar un sentido de pasado («a sense of pastness»), en Sánchez-Kisielewska, «Interactions...», 75.

⁸⁰ Véase Águeda Pedrero-Encabo, «Scarlatti, Domenico. III. Las Sonatas para teclado». En *Diccionario de música española e hispanoamericana*, dir. por Emilio Casares, (Madrid: SGAE, 2002), vol. 9: 855-857.



Figura 17. *Allegro, Sonata en Re Mayor, Tema A, cc. 1- 8. Esquema de Leo-galante.*

Este *Allegro*, sin embargo, presenta los rasgos del canario: un baile muy antiguo cuya práctica fuera de sus originarias islas Canarias, se constata hacia 1552⁸¹ y que se hizo muy popular en España, especialmente durante el siglo XVII. Como versiones instrumentales, destacan las variaciones para guitarra de Gaspar Sanz (1640-1710) y de Santiago de Murcia (1673-1739). Se muestra el comienzo del famoso *Canarios* de Sanz⁸², donde se aprecia la fuerte similitud que guarda con el *Allegro* de esta sonata. Se observa la misma pauta rítmica, con el comienzo en anacrusa, la repetición y la articulación de las frases, el empleo del bajo de *Romanesca* (en el segundo sistema) y la reiteración de acordes de V-I:

⁸¹ El cronista de Indias Francisco López de Gómara señala que el canario ya se había difundido «por el mundo», y lo menciona como «baile gentil y artificioso», en el capítulo sobre la «Conquista de las islas de Canaria», *Historia General de las Indias* [1552], vol I, cap. 224, 294; citado en Maximiano Traperó, «Lengua y cultura: sobre las definiciones de canario ‘baile antiguo originario de las Islas Canarias’», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 48, n.º 1 (1993): 58.

⁸² El canario es baile popular de origen antiguo, procedente de Canarias. A lo largo del siglo XVII se fue transformando en una danza estilizada. A finales del siglo XVIII Felipe Roxo de Flores señala: «El canario, baile de cuatro compases, acompañando los pies al son de su música con pasos violentos y cortos. Tomó este nombre, por haberlo traído los naturales de Canarias. [...] Covarrubias le llama saltarelo gracioso» (*Tratado de Recreación Instructiva sobre la Danza: Su Invención y Diferencias*, 1793, 103, <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000084531>). Se han conservado composiciones instrumentales sobre todo para guitarra, pero también para arpa y para clave. Destacan los canarios de Gaspar Sanz, Lucas Ruiz de Ribayaz, Antonio de Santa Cruz, Francisco Guerrou y los de las colecciones de Martín i Coll o el Libro de clavicémbalo de Francisco de Tejada. En Genoveva Gálvez, «Canario». En *Diccionario de la música española...*, 2, 1016. La información más completa sobre el canario véase en María José Ruiz Mayordomo, «Jácara y zarabanda son una misma cosa», *Edad de Oro*, 22 (2023): 284-285.

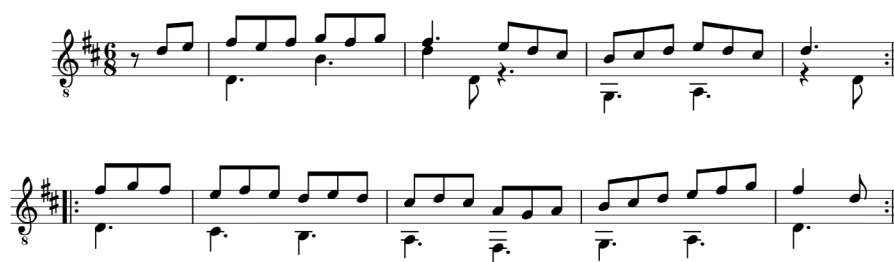


Figura 18. Gaspar Sanz, *Canarios, Instrucción de música*, 1674, Libro I, fol.18. Tomado de *musescore*, Marieh, 2015 (libre de derechos).

El canario formaba parte de los llamados «bailes de cascabel», junto al villano, zarabanda, Escarramán, gallarda, morisca, Marizápalos, Matachín, etc., que se bailaban en ambientes populares, como corrales, festejos religiosos, reuniones y fiestas. Estos bailes antiguos también aparecían con frecuencia en los villancicos del siglo XVII y el XVIII, donde era citados, parodiados, cantados y bailados⁸³. La popularidad del canario en Sevilla se mantuvo a lo largo del todo el siglo XVIII, hasta que a finales de esta centuria fue asumido por el zapateado.⁸⁴

El *Allegro* de Blasco de Nebra no presenta influencia de la escritura guitarrística, ni del carácter rufanesco que tuvo el baile en su versión más genuina. Tampoco hace uso de los ritmos puntillados que muestran las versiones cortesanas teatrales de canarios del siglo XVII⁸⁵. Sin embargo, es interesante comprobar que, en varias secciones, tanto las figuraciones de la mano derecha como las de la izquierda dibujan gestos de saltos, más largos y constantes en la melodía (de octava y séptima ascendente) y más cortos y de forma puntual en el acompañamiento, pero, aun así, evidentes, dado que es un gesto que no forma parte del estilo habitual de Blasco de Nebra en sus sonatas. La Figura 19 muestra los saltos

⁸³ M^a Cruz García de Enterría, «Bailes, romances, villancicos: modos de reutilización de composiciones poético-musicales». En *Música y Literatura en la Península Ibérica (1500-1750)* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998), 160-175; 179.

⁸⁴ El canario aún se bailaba en el siglo XVIII, tal como reflejan las fuentes: «siguió con él [traje de Majo] bailando el entramoro, el cumbé, la pelicana, el canario, el merengue, la tirana, las seguidillas manchegas, y últimamente las boleras». En Juan Antonio de Iza Zarácola y Ocerín, *Elementos de la Ciencia Contradanzaria, para que los Currutacos, Pirracas y Madamitas del Nuevo Cuño puedan aprender por principios á baylar las Contradanzas por sí solos, ó con las sillas de su cas, &c* (Madrid, 1796), capítulo VIII: «De los trajes de los Currutacos», 113. Citado en Elvira Carrión Martín, *La danza en España en la segunda mitad del siglo XVIII: el bolero* (tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2017), 63, <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/405904/TECM.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

⁸⁵ Como por ejemplo el famoso *Canaries* de la semiópera *Diocleciano* (Z 627), de 1622, de Henry Purcell (1659-1695).

de la melodía y los del bajo: tres saltos seguidos ascendentes de cuarta, mi_2-la_2 , que se cierran con uno invertido, de quinta descendente, en lo que parece una clara representación icónica de los saltos cortos típicos de este baile:



Figura 19. *Allegro*, Sonata en Re Mayor nº 3, tema B, cc. 23-27.

En este *Allegro* se condensan, por tanto, de modo expansivo —a lo largo de la obra—, los tópicos asociados con el canario: tanto el empuje constante de 6/8, los ritmos en anacrusa, el uso de notas pedal internos y los motivos reiterativos, el referente gestual a los saltos y la construcción en un fraseado regular e incluso la presencia del esquema la *Romanesca* (que también se observa en el ejemplo de Sanz). Dos veces aparece a lo largo del movimiento el tema inicial con el esquema de *Leo-galante*⁸⁶ y su característica tropización del lamento y la danza en el marco de la anticuada *Romanesca*, connotando por ello un tono de nostalgia y de mirada al pasado.

En las siguientes tablas se recoge la disposición de los esquemas y su conexión con los tópicos, mostrando en la última columna la trayectoria expresiva de los dos movimientos de la sonata.

Tabla 1. Esquemas y tópicos en el *Adagio. Sonata en Re Mayor de Blasco de Nebra*

Compás	Temas Tonalidad	Esquema	Tópico	Significación
1	Tema P Re M	Triadic ascent	Llamada, <i>Empfindsamkeit</i>	
2; 2-3; 3; 4		Half cadences	<i>Seufzer</i> o <i>sigh</i> motives Suspiros	Lamento, intimista

⁸⁶ Es significativo que este tema aparezca idéntico en las dos partes de la sonata bipartita, ya que se presenta como reexposición tras la zona del desarrollo, creando así una forma ternaria abreviada. Véase en la Tabla 2 la disposición de los materiales temáticos.

5-6		High-to-drop-Triadic fall	Lament-tocata	
7-10	Tema S1 La M	Fenaroli	Campanas, toque de difuntos	Fúnebre → <i>out-door</i> , Sacro, elevado ESPIRITUAL
10-12		Romanesca (x 3)	Tocata-campanas	Lamento, sacro
13-14		Converging+ Triadic fall	<i>Empfindsamkeit</i> - Tocata	Sensibilidad
15-17; 18-20	Tema S2 La M - si m	Monte (x2)	Cantabile (<i>Singing-style</i>)/Aria	Lirismo, amoroso extático, evocador → intimista
21	La M	Cudworth cadence	Galant	Alegre, elegante
22-23	Sección Cadencial	Pulcinella (x2)	<i>Orgelpunkt</i> (pedal de órgano) Antico-fuga	Sacro, estilo elevado, solemne-triunfal
24	K	Cudworth	Tocata /Galant	Alegre, elegante
25	La M	Triadic fall		Intimista
://:	://:			
26-32	S1 Mi M	Fenaroli- Leo (x3) +Lament- HC	campanas/toque de difuntos	Fúnebre → <i>out-door</i> , Sacro, elevado ESPIRITUAL
33-36	S2 si m	Monte	Cantabile/Aria	Lirismo, amoroso →intimista
37-41	P Re M	Triadic ascent...	Llamada/solo: <i>Empfindsamkeit</i> ...	lamento → intimista
42-44; 45-47	S2 Re M - mi m	Monte (x2)	Cantabile/Aria + brillante	Lirismo, amoroso / nostálgico→ intimista
48-52	K Re M	Pulcinella (x2)- Cudw-T.fall	<i>Orgelpunkt</i> -Galant	Sacro , solemne-triunfal galante- intimista

Tabla 2. Esquemas y tópicos en el *Allegro. Sonata en Re Mayor de Blasco de Nebra*

<i>Allegro compases</i>	<i>Temas⁸⁷ Tonalidad</i>	<i>Schemata</i>	Tópico-género: Canarios	Baile popular, -> <i>Outside</i> , alegre, frívolo
1-15 ¹	A Re M	Leo-galante + Converging + Leo-galante	<i>Galant-lament</i>	Elegante, nostálgico
15 ² -19 ¹	B Re M	Oscillation V-I	Baile popular	Rústico, alegre
19 ¹ -22 23-27 ¹ 27 ² -32		Romanesca Oscillation Converging- T. fall	Canario Tocata	Amable Sensibilidad
33-49 ¹	C La M	Deceptive (x2) -Gran cadence	Galante	Evocación, elegante
49-54	K La M	Oscillation V/I-Triadic Fall	Tocata-popular	Alegre
://:	://:			
54-61 ¹	B La M - sim	Oscillation V-I	Baile popular	Rústico, alegre
62 ² -66	Re M	Prinner invertido (x2)		Amable
67-76 ¹		Oscillation + Prinner invertido (x2)	Baile-pastoral	Rústico-amable
76 ² -89	A Re M	Leo-galante+ Converging + Leo-galante + HC	Galant-lament	Elegante, nostálgico
90-106 ¹	C Re M	Deceptive (x2)-Gran cadence	Galante	Evocación, elegante
106-111	K Re M	Triadic fall (Oscillation V/I)	Tocata-popular	Alegre

Se observa cómo Blasco de Nebra ha escogido cuidadosamente los diferentes tópicos y su conexión con los esquemas en cada movimiento, incorporando de este modo diferentes matices que enriquecen la paleta expresiva de cada uno de ellos.

⁸⁷ Se indica con una letra el material temático de cada sección, ya que cada una se desarrolla en *Forstspinnung*.

IV. CONCLUSIONES

A lo largo del análisis de esta sonata se ha mostrado la interacción de los esquemas en la formulación del tópico o referencialidad semántica de la obra. Se corrobora por tanto la valoración de Byros, quien considera los tópicos y los esquemas armónicos como «conjuntos de símbolos de estilo musical que interactúan tanto en la dimensión sintáctica (estructurados secuencialmente) como en la semántica (estructurados referencialmente) con algún fin comunicativo y expresivo»⁸⁸.

El **primer tema** del *Adagio* comienza con un estilo intimista del solo, con carácter solemne. A lo largo del tema se expresa el afecto de lamento. Su construcción sintáctica revela la interacción de los esquemas de cadencias galantes en la expresión de este afecto. Estos esquemas son semicadencias en las que destacan las suspensiones armónicas y donde las apoyaturas refuerzan los gestos propios del estilo de la sensibilidad.

El **segundo tema**, se construye con una variante del *Fenaroli*, cuya tensión armónica define el carácter del tema y lo presenta como una imagen sonora captada *in medias res* desde la lejanía. Con su aparente imitación del toque de campanas, incorpora la referencia a lo sacro. Se puede añadir su significado indexical, con referencia a lo fúnebre y además su sentido simbólico, de conexión con la divinidad⁸⁹. Así, el mensaje en relación con la muerte pasa a adquirir también una dimensión espiritual y trascendente, connotando la esperanza de la resurrección, tal como parece anunciar la gestualidad rítmica y rápida del clamoreo.⁹⁰

El **tercer tema** recupera el intimismo del primero, con un tópico de estilo *cantabile*, en el que domina el afecto amoroso, de ensoñación. Su cierre cadencial sobre el *Orgelpunkt* lo sitúa también en un contexto sacro. Su estructura sintáctica hace que funcione como una resolución tonal del anterior (recordemos que se cerró con una suspensión de una elocuente indefinición tonal) y, unida a esta, se produce también una resolución en clave semiótica, donde una representación del aria (*singing-style*), como el «yo» meditativo, «responde» al tema fúnebre con un tema lírico en el que el tono melancólico se

⁸⁸ *Topics and harmonic schemata are assemblies of musical style symbols that interact in both syntactic (sequentially structured) and semantic (referentially structured) dimensions to some communicative and expressive end*, en Byros, «Topics and Harmonic ...», 381-382. Traducción propia.

⁸⁹ Se aplica aquí la interpretación del signo según Charles S. Peirce (1839-1914), como *icon*, *index* y *symbol*. Puede verse en Joan Grimalt, *Mapping Musical Signification* (Switzerland: Springer, 2020), 19.

⁹⁰ En España, la función religiosa de las campanas data de muy antiguo. Desde el siglo VII se usaron para anunciar los Oficios Divinos, dispuestas en número de cinco o más en cada catedral, dos o tres en cada parroquia y una en todas las iglesias. La Iglesia Católica de Roma unificó el uso de los toques de campanas, decretó sus diferentes religiosos a través del rito Tridentino y elevó su sentido a un fin sobrenatural, como instrumento para la santificación y glorificación de las almas. Véase Álvaro Romera Sotilo y Carlos Jiménez-Jiménez, «Las campanas y sus toques en Torre de Juan Abad», *Revista Estudios Campo Montiel*, 7 (2021): 85-122, 90-91; y Marlem Núñez Peñaflo, «El simbolismo del toque de las campanas: virtudes de las campanas y técnicas generales». En campaners.com, 1999.

integra en una atmósfera de consuelo espiritual. Esta se refuerza con el pasaje precadencial, impulsado por el insistente ascenso triunfal del esquema de *Pulcinella*.

Si el *Adagio* actúa como referente del lamento-sacro, oscilando entre lo fúnebre (en directa referencia a la muerte) y lo amoroso (en lectura simbólica de consuelo), el *Allegro* incorpora el ritmo alegre y los gestos de saltos, propios de la danza profana del canario. Se puede interpretar como una metáfora del triunfo de la vida, como una respuesta al lamento del *Adagio* inicial, cuyos ecos tratan de resemantizarse en un recuerdo del pasado a través del esquema de la antigua *Romanesca-galante*. Esta alusión del *Allegro* al pasado se refuerza también con la elección de un molde de sonata bipartita de estilo tardo-barroco y la alusión tópica a un baile antiguo como era el canario, localizado en Sevilla desde el siglo XVI.

El carácter triunfal, alegre, de los motivos danzables que se reafirman a lo largo del *Forstpinnung* del movimiento, con una insistente y banal fórmula cadencial (esquema de *Oscillation V-I*), se impone como una *peroratio* final de la sonata. Esta desarrolla una trayectoria expresiva que parte de un afecto disfórico⁹¹, marcado por la espiritualidad y la gravedad de lo trascendente, hacia la euforia del alegre y popular baile profano.⁹²

El uso de los *schemata* y tópicos canónicos en esta sonata confirma la recepción por parte de Blasco de Nebra de las obras de la escuela napolitana y de las corrientes estilísticas internacionales del siglo XVIII. En el marco de esta *common practice* que caracterizó las obras musicales del periodo, esta sonata muestra el desarrollo de estrategias compositivas propias, a través de la manipulación de dichos esquemas.

Por otra parte, hay que destacar en esta obra el empleo de nuevos tópicos que se explican por el contexto histórico y cultural del compositor. En este sentido, el toque de campanas aparece configurado musicalmente de un modo específico; o, al menos, no se han localizado correspondencias con otros compositores hasta ahora. Parece lógico considerar que derive de una inspiración directa del paisaje sonoro de la Sevilla en la que vivió Blasco de Nebra, fuertemente marcado por los campanarios que jalonaban las numerosas iglesias de la ciudad, que superaban en la época a los de Madrid⁹³.

⁹¹ Sobre la trayectoria expresiva véase Hatten, *Interpreting ...*, 201.

⁹² El caso del canario presenta cierta complejidad, como baile popular que se integró en los ambientes cortesanos, junto a las danzas de estilo elevado.

⁹³ Sevilla era sede en la época de una de las primeras provincias eclesiásticas de España, con rango de arzobispado. Además de la Catedral y la Iglesia Colegial del Salvador, contaba con otras 23 parroquias y 4 ayudas de parroquia de la Iglesia Patriarcal, entre ellas la de Santa Cruz a la que pertenecía la familia del compositor, además de 75 conventos. Sevilla en esta época superaba a Madrid en el número de instituciones religiosas (véase una tabla comparativa en Rosa Isusi, *Sevilla y la música de Pedro Rabassa. Los sonidos de la catedral y su contexto urbano en el s. XVIII* (Sevilla: Junta de Andalucía, 2012), 37 https://www.academia.edu/42841439/Sevilla_y_la_m%C3%BAsica_de_Pedro_Rabassa_Los_sonidos_de_la_catedral_y_su_contexto_urbano_en_el_s_XVIII_volumen_I. Sobre este tema véase Juan José Iglesias Rodríguez, «La Sevilla del siglo XVIII», en *Sevilla en el siglo de la Ilustración. Cultura, arte y ciencia en la ciudad del XVIII*,

El empleo del baile del canario como tópico en el *Allegro* responde, de modo más evidente, a una tradición española, que se había desarrollado en Sevilla, en particular desde su llegada temprana desde las Islas Canarias, a raíz del comercio de esclavos. Allí se mantuvo como baile popular hasta el siglo XVIII y llegó a invadir el ámbito sacro en algunas festividades. El uso contrastado de estos dos tópicos como marcas dominantes en la significación extramusical de la sonata, constituye un ejemplo único en la producción sonatística de este compositor. No cabe duda de que la oposición entre ambos tópicos ejerció en su época una evidente función evocativa hacia unas prácticas en el ámbito religioso y en el festivo que, si bien pueden extrapolarse a otros escenarios de la vida urbana dieciochesca en España, reflejan de modo particular la idiosincrasia de la ciudad de Sevilla y, a su vez, ayudan a comprender el marco histórico-cultural específico del compositor.

V. BIBLIOGRAFÍA

Agawu, Kofi, *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

_____. «La théorie des topiques: bilan, critiques et perspectives». En *Narratologie musicale. Topiques, théories et stratégies analytiques*, editado por Márta Grabócz, 43-72. París: Hermann, 2021.

Allanbrook, Wye Jamison, *Rhythmic Gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

_____. «Two Threads through the Labyrinth: Topic and Process in the First Movements of K. 332 and K. 333». En *Convention in Eighteenth- and Nineteenth-Century Music*, editado por Wye J. Allanbrook et al., 125-171. Stuyvesant, Nueva York: Pendragon Press, 1992.

_____. *The Secular Commedia. Comic Mimesis in Late Eighteenth Century Music*, editado por Mary Ann Smart y Richard Taruskin. Oakland: University of California Press, 2014.

Byros, Vasili, «Towards an “Archaeology of Hearing: Schemata and Eighteenth-Century consciousness», *Musica Humana* 1, n.º 2 (2009): 235–306.

_____. «Meyer’s Anvil; Revisiting the Schema Concept», *Music Analysis* 31, n.º 3 (2012): 273–346.

_____. «Trazom’s Witt: Communicative Strategies in a “Popular” yet “Difficult” Sonata», *Eighteenth Century Music* 10, n.º 2 (2013): 213-252.

ed. por José Beltrán Fortes y Luis Méndez Rodríguez (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018): 40, 57-58; así como su localización en el mapa histórico de la ciudad, en <http://www.historicalsoundscapes.com/lugar/sevilla/1>.

- _____. «Topics and Harmonic Schemata: A Case from Beethoven». En *The Oxford Handbook of Topic Theory*, editado por Danuta Mirka, 381-414. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- _____. «“Haupttrühepunkte des Geistes”: Punctuation Schemas and the Late-Eighteenth-Century Sonata», en *What Is a Cadence?*, editado por Markus Neuwirth y Pieter Bergé, 215-251. Lovaina: Leuven University Press, 2015.
- _____. «Mozart`s Vintage Corelli: The Microstory of a Fonte-Romanesca», *Intégral*, 31 (2017): 63-89.
- Caplin, William E., *Classical Form. A Theory of Formal Functions for The Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 1998.
- _____. «On the Relation of Musical *Topoi* to Formal Function», *Eighteenth-Century Music* 2, n.º 1 (2005): 113-124.
- _____. «Topics on Formal Functions: The Case of the Lament». En *The Oxford Handbook of Topic Theory*, editado por Danuta Mirka, 415-452. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Carrión Martín, Elvira, «*La danza en España en la segunda mitad del siglo XVIII: el bolero*». Tesis doctoral. Universidad de Murcia, 2017. Acceso el 10 de febrero de 2022, <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/405904/TECM.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Demeyere, Ewald, «Yet Another Galant Schema: The Dominant Pedal Accompanied by a Chromatic Descent», *Eighteenth Century Music* 19, n.º 2 (2022): 173-199.
- Elíes, Joseph, *24 Obres per orgue (Peces i Tocates)*, editado por Águeda Pedrero Encabo. Barcelona: Tritó, 2008.
- Espinosa, Bryan S., «Galant Schemata and Phrase Structure in late-Eighteenth-Century Spanish Keyboard Sonatas». Conferencia *online* (1 de octubre de 2022). En *Galant Schemata in Theory & Practice*, seminario organizado por Jonathan Salamon y Alexander Nicholls del 30 de septiembre al 2 de octubre de 2022, en el marco de las actividades del proyecto *Galant Schemata Studies*. www.galantschemastudies.com
- Gálvez, Genoveva, «Canario». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, dirigida por Emilio Casares, vol. 2, 1016. Madrid: ICCMU - SGAE, 1999.
- García de Enterría, M^a Cruz, «Bailes, romances, villancicos: modos de reutilización de composiciones poético-musicales». En *Música y Literatura en la Península Ibérica (1500-1750)*, coordinado por María Antonia Virgili Blanquet, Germán García Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete, 160-175. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998.

- Gjerdingen, Robert O., *Music in the Galant Style*. Nueva York: Oxford University Press, 2007.
- Grabócz, Márta, ed. *Narratologie musicale. Topiques, théories et stratégies analytiques*. París: Hermann, 2021.
- Grimalt, Joan. *Mapping Musical Signification*. Suiza: Springer, 2020.
- Hatten, Robert S., *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- _____. «The Troping of Topics in Mozart's Instrumental Works». En *The Oxford Handbook of Topic Theory*, editado por Danuta Mirka, 514-536. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- _____. «Fundamental concepts for the semiotic interpretation of musical meaning: A personal journey». En *The Routledge Handbook of Music Signification*, editado por Esti Sheinberg y William P. Dougherty, 89-98. Nueva York: Routledge, 2020.
- Johnsson, Bengt, *Manuel Blasco de Nebra. 6 Pastorelas y 12 Sonatas para Fuerte Piano*. Dinamarca: Egtved, 1984.
- McKay, Nicholas, «On Topics Today», *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 4, n.º 1 (2007): 1-30. Traducción francesa: «Où en est la Théorie des topiques aujourd'hui?», *Narratologie musicale. Topiques, théories et stratégies analytiques*, editado por Márta Grabócz, 73-105. París: Hermann, 2021.
- Mirka, Danuta, «Punctuation and Sense in Late-Eighteenth-Century Music», *Journal of Music Theory* 54, n.º 2 (2010): 248.
- _____. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- _____. «Introduction». En *The Oxford Handbook of Topic Theory*, editado por Danuta Mirka, 1-57. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Mitchell, Nathaniel «The *Volta*: A Galant Gesture of Cumination», *Music Theory Spectrum*, 42, n.º 2 (2020): 280-304.
- Monelle, Raymond, *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Pedrero-Encabo, Águeda, «Scarlatti, Domenico. III. Las Sonatas para teclado». En *Diccionario de música española e hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares, vol. 9, 855-857. Madrid: ICCMU - SGAE, 2002.
- _____. «Spain». En *The Cambridge Companion to the Harpsichord*, editado por Mark Kroll, 185-200. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

- «Ecos de la Arcadia: tópicos en la *Sonata en mi menor* de Blasco de Nebra (1750-1784)». En *Musicología en transición*, editado por Javier Marín-López, Ascensión Mazuela-Anguita y Juan José Pastor Comín, 1053-1078. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2022.
- «Tocata de batalla: un análisis semiótico a través de los tópicos musicales». En *Análisis musical y musicología: juego de espejos*, editado por Diego García-Peinazo y Julio Ogas Jofre, 15-34. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2024.
- Powell, Linton E., *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- Ratner, Leonard, *Classic Music: Expression, Form and Style*. Nueva York: Schirmer, 1980.
- Rice, John, «The Hertz. A Galant Schema from Corelli to Mozart», *Music Theory Spectrum* 36, n.º 2 (2014): 315-332.
- . «Adding to the Galant Schematicon: The Lully», *Mozart-Jahrbuch* (2014): 205–225.
- . «The Morte: A Galant Voice-Leading Schema as Emblem of Lament and Compositional Building Block», *Eighteenth-Century Music* 12, n.º 2 (2015): 161.
- Rodríguez, Vicente, *Vicent Rodríguez Obres per a orgue*, editado por Águeda Pedrero-Encabo. Barcelona: Tritó, 2009.
- Roxo de Flores, Felipe, *Tratado de Recreación Instructiva sobre la Danza: Su Invención y Diferencias*. Madrid: Imprenta Real, 1793. Acceso el 10 de febrero de 2022, <http://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000084531>
- Rubio Merino, Pedro, ed., *Reglas del tañido de campanas de la Giralda de la Santa Iglesia de Sevilla: 1533-1633*. Sevilla: Cabildo Metropolitano de Sevilla, 1995.
- Ruiz Jiménez, Juan, «Música y ritual en la procesión del día de difuntos en la catedral de Sevilla (ss. XIV-XVII)», *Medievalia*, 17 (2014): 246
- Ruiz Mayordomo, María José, «Jácara y zarabanda son una misma cosa», *Edad de Oro*, 22 (2023): 284-285.
- Rumph, Stephen, «Topical Figurae: The Double Articulation of Topics». En *The Oxford Handbook of Topic Theory*, editado por Danuta Mirka, 493-513. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Salamon, Jonathan, «The *Leo*: A Galant Schema and its Affective Content». DMA Thesis. Yale School of Music, 2019, inédita.

- Sánchez-Kisielewska, Olga, «Interactions between Topics and Schemata: The case of the Sacred Romanesca», *Theory and Practice* 41 (2016): 47–80.
- _____. «The Romanesca as a Spiritual Sign». En *Singing in Sings: New Semiotic Explorations of Opera*, editado por Gregory J. Decker y Matthew R. Shaftel, 163-191. Cambridge: Cambridge University Press, 2020).
- Sanguinetti, Giorgio, *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Schafer, R. Murray, *The soundscape: our sonic environment ant the turning of the world*. Rochester: Destiny Books, 1994.
- Sutcliffe, W. Dean, «Poet of the Galant: The Keyboard Works of Manuel Blasco de Nebra». En *Instrumental Music in Late Eighteenth-Century Spain*, ed. por Miguel Ángel Marín y Marius Bernardó, 303-343. Madrid: Reichenberger, 2014.
- Trapero, Maximiano, «Lengua y cultura: sobre las definiciones de canario ‘baile antiguo originario de las Islas Canarias’», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 48, n.º 1 (1993): 58.
- Vial, Stephanie D., *The Art of Musical Phrasing in the Eighteenth Century. Punctuating the Classical «Period»*. Nueva York: University of Rochester Press, 2008.
- Villar-Taboada, Carlos, «Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina». En *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, editado por Victoria Eli y Elena Torres, 261-281. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2018.
- Yozhiyaka Almeida, Ágata y Diósnió Machado Neto, «Interação entre tópicos musicais e o esquema harmônico le-sol-fi-sol na *Missa de Réquiem* (1816) de Marcos Portugal», *Música Hodie* 20 (2020): 1-31.