



Universidad de Valladolid

Máster en Música Hispana

**Análisis de los *schemata* de estilo galante en la
obra para flauta de los hermanos Pla**

Estudio de 12 Sonatas en trío de Juan Bautista y José Pla

Trabajo de fin de Máster

ZOE LEÓN MARTÍN

Realizado bajo la dirección de la Dra. Dña. Águeda Pedrero Encabo

2017



Universidad de Valladolid

Máster en Música Hispana

**Análisis de los *schemata* de estilo galante en la
obra para flauta de los hermanos Pla**

Estudio de 12 Sonatas en trío de Juan Bautista y José Pla

Trabajo de fin de Máster

ZOE LEÓN MARTÍN

Realizado bajo la dirección de la Dra. Dña. Águeda Pedrero Encabo

2017

Autora:

Vº Bº de la tutora

Índice General

Listado de ilustraciones	1
Listado de tablas.....	4
Introducción	6
Justificación del tema elegido	6
Objetivos	7
Estado de la cuestión.....	7
Estructura del trabajo	14
Metodología	14
Fuentes consultadas: fuentes primarias	16
I. Análisis de los <i>schemata</i> del estilo galante según Gjerdingen.....	18
1.1 Introducción al análisis de los <i>schemata</i>	18
II. Estudio de 12 Sonatas en trío de Juan Bautista y José Pla	39
2.1 Catalogación y selección del repertorio	39
2.2 Estructura formal y características generales de las sonatas	41
2.3 Análisis de las sonatas.....	43
Sonata en trío en do mayor (DoIP 3.1).....	44
Sonata en trío en re menor (DoIP 3.2a).....	54
Sonata en trío en re menor (DoIP 3.2b).....	71
Sonata en trío en fa mayor (DoIP 3.3).....	87
Sonata en trío en fa mayor (DoIP 3.4).....	100
Sonata en trío en sol mayor (DoIP 3.5)	110
Sonata en trío en mi menor (DoIP 3.6).....	122
Sonata en trío en fa mayor (DoIP 3.7).....	132
Sonata en trío en sol menor (DoIP 3.8)	143
Sonata en trío en si bemol mayor (DoIP 3.9)	156
Sonata en trío en do mayor (DoIP 3.10).....	172
Sonata en trío en do mayor (DoIP 3.24b).....	186
Síntesis de los <i>schemata</i>	196
III. Conclusiones	223
IV. Bibliografía	235

V. Anexos.....	240
5.1 Biografías de compositores	240
5.2 Ediciones modernas (PDF en CD adjunto)	246
5.3 Base de datos (documento Access en CD adjunto).....	246

Listado de ilustraciones

Ilustración 1. Sección de un <i>schema</i> . “Individual event” (Gjerdingen 2007, 453).....	21
Ilustración 2. <i>Schema</i> de Romanesca. “A schema of the Romanesca with a stepwise bass” (Gjerdingen 2007, 32).....	22
Ilustración 3. Ejemplo musical de Romanesca. “Schobert, Opus 6, nº 1, mvt. 1, Andante, m. 1 (Paris, ca. 1761-63)” (Gjerdingen 2007, 31).....	22
Ilustración 4. <i>Schema</i> de Romanesca con saltos en el bajo. “A schema of the Romanesca with a leaping bass” (Gjerdingen 2007, 29).....	23
Ilustración 5. Ejemplo musical de Romanesca con saltos en el bajo. “Cimarosa, from his student notebook (zibaldone) of partimenti, m.1 (Naples, 1762)” (Gjerdingen 2007, 29).....	23
Ilustración 6. Variantes de bajos de Romanesca. “The galant Romanesca bass as a hybrid” (Gjerdingen 2007, 33).....	24
Ilustración 7. <i>Schema</i> de Romanesca galante. “A schema of the preferred galant Romanesca” (Gjerdingen 2007, 39).....	24
Ilustración 8. Ejemplo musical de Romanesca galante. “Wodiezka, Opus 1, nº3, mvt. 1, Adagio, m.1 (1739)” (Gjerdingen 2007, 33).....	24
Ilustración 9. <i>Schema</i> de Prinner. “The Prinner” (Gjerdingen 2007, 455).....	25
Ilustración 10. Ejemplo musical de Prinner. “Marcello, Opus 1, nº 1, mvt. 1, Largo, m.1 (Amsterdam, 1732)” (Gjerdingen 2007, 48).....	25
Ilustración 11. <i>Schema</i> de Fonte. “A schema of the Fonte as two pairs of events” (Gjerdingen 2007, 63).....	26
Ilustración 12. Ejemplo musical de Fonte. “Porpora, Sonate XII, nº 7, mvt. 4, Allegro, m. 26 (Vienna, 1754)” (Gjerdingen 2007, 65).....	26
Ilustración 13. <i>Schema</i> de Do-Re-Mi. “A schema of the Do-Re-Mi” (Gjerdingen 2007, 78).....	27

Ilustración 14. Ejemplo musical de Do-Re-Mi. “Cimarosa, Sonata C48, Allegro, m. 1 (ca. 1780s)” (Gjerdingen 2007, 83).....	27
Ilustración 15. <i>Schema</i> de Monte. “A schema of the Monte as two pairs of events” (Gjerdingen 2007, 90).....	28
Ilustración 16. Ejemplo musical de Monte. “Riepel, a Monte with both melody and bass (1752)” (Gjerdingen 2007, 91).....	28
Ilustración 17. <i>Schema</i> de Meyer. “A schema of the Meyer as open and closed pairs of events” (Gjerdingen 2007, 112).....	29
Ilustración 18. Ejemplo musical de Meyer. “Haydn, Symphony in Bb (Hob. I: 35), mvt. 1, Allegro di molto, m. 17 (1767)” (Gjerdingen 2007, 113).....	29
Ilustración 19. <i>Schema</i> de Quiescenza. “The Quiescenza” (Gjerdingen 2007, 460).....	30
Ilustración 20. Ejemplo musical de Quiescenza. “Gossec, Missa pro defunctis [Requiem], mvt. 15, [Andante], m. 26 (1760)” (Gjerdingen 2007, 184).....	30
Ilustración 21. <i>Schema</i> de Ponte. “The Ponte” (Gjerdingen 2007, 461).....	31
Ilustración 22. Ejemplo musical de Ponte. “Riepel’s prototype of the Ponte melody with a likely bass” (Gjerdingen 2007, 198).....	31
Ilustración 23. <i>Schema</i> de Fenaroli. “The Fenaroli” (Gjerdingen 2007, 462).....	32
Ilustración 24. Ejemplo musical de Fenaroli. “Durante, Studio nº 1, mvt. 1, m. 1 (ca. 1747)” (Gjerdingen 2007, 225).....	32
Ilustración 25. <i>Schema</i> de Sol-Fa-Mi. “The Sol-Fa-Mi” (Gjerdingen 2007, 463).....	33
Ilustración 26. Ejemplo musical de Sol-Fa-Mi. “Galuppi, Confitibor tibi Domine, mvt. 1 (ca. 1740s)” (Gjerdingen 2007, 453)	33
Ilustración 27. <i>Schema</i> de Indugio. “The Indugio” (Gjerdingen 2007, 464).....	34
Ilustración 28. Ejemplo musical de Indugio. “Cimarosa, Sonata C70, Andantino, m. 8 (ca. 1780s)” (Gjerdingen 2007, 276)	34
Ilustración 29. Ejemplo musical de Mi-Re-Do. “Cimarosa, Sonata C30, Allegretto, m. 1 (ca. 1780s)” (Gjerdingen 2007, 142).....	35

Ilustración 30. Ejemplo musical de Do-Si-Do. “Boccherini, String Quintet, Opus 11, nº 1, mvt. 2, Adagio non tanto, m. 22 (1771)” (Gjerdingen 2007, 146).....	35
Ilustración 31. Ejemplo musical de Cudworth. “Tartini, Opus 6, nº 4, mvt. 1, Adagio, m. 17 (Paris, ca. 1748)” (Gjerdingen 2007, 147).....	36
Ilustración 32. Ejemplo musical de cadencia Deceptiva y Completa. “Sala, from a partimento in D major, m. 39 (Naples)” (Gjerdingen 2007, 150).....	36
Ilustración 33. Ejemplo musical de cadencia Evadida. “Cotumacci, from a partimento in E minor, m. 27 (Naples)” (Gjerdingen 2007, 150).....	36
Ilustración 34. Ejemplo musical de Semicadencia. “Nardini, Opus 5, nº 4, mvt. 3, Allegro, m. 15 (ca. 1769)” (Gjerdingen 2007, 154).....	37
Ilustración 35. Ejemplo musical de Pulcinella. “Barbella, Six Solos, nº 4, mvt. 3, Presto, m. 63 (London, 1765)” (Gjerdingen 2007, 154).....	37
Ilustración 36. Ejemplo musical de Comma. “Mozart, Sonata in C Major (KV 545), mvt. 1, Allegro, m. 4 (1788)” (Gjerdingen 2007, 156).....	37
Ilustración 37. Ejemplo musical de Jommelli. “Jommelli, <i>Demofonte</i> , act 2, scene 10, m. 31 (Stuttgart, 1764)” (Gjerdingen 2007, 159).....	38
Ilustración 38. Ejemplo musical de Convergente. “A simplified Converging cadence” (Gjerdingen 2007, 160).....	38
Ilustración 39. Ejemplo musical de Passo Indietro. “Quantz, Trio Sonata in G minor, mvt. 3, Siciliana, m. 22 (ca. 1750s)” (Gjerdingen 2007, 167).....	38

Listado de tablas

Tabla 1. Esquema estructural de las 12 sonatas en trío para flauta de José y Juan Bautista Pla	42
Tabla 2. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Do mayor, I (DoIP 3.1),	197
Tabla 3. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Do mayor, II (DoIP 3.1).....	197
Tabla 4. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Do mayor, III (DoIP 3.1).....	198
Tabla 5. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Re menor, I (DoIP 3.2a).....	199
Tabla 6. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Re menor, II (DoIP 3.2a).....	200
Tabla 7. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Re menor, III (DoIP 3.2a).....	201
Tabla 8. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Re menor, I (DoIP 3.2b).....	202
Tabla 9. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Re menor, II (DoIP 3.2b).....	203
Tabla 10. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Re menor, III (DoIP 3.2b).....	204
Tabla 11. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Fa mayor, I (DoIP 3.3).....	205
Tabla 12. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Fa mayor, II (DoIP 3.3).....	205
Tabla 13. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Fa mayor, III (DoIP 3.3).....	206
Tabla 14. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Fa mayor, I (DoIP 3.4).....	207
Tabla 15. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Fa mayor, II (DoIP 3.4).....	207
Tabla 16. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Fa mayor, III (DoIP 3.4).....	208
Tabla 17. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Sol mayor, I (DoIP 3.5).....	209
Tabla 18. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Sol mayor, II (DoIP 3.5).....	209
Tabla 19. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Sol mayor, III (DoIP 3.5).....	210
Tabla 20. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Re menor, I (DoIP 3.6).....	210
Tabla 21. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Re menor, II (DoIP 3.6).....	211
Tabla 22. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Re menor, III (DoIP 3.6).....	211

Tabla 23. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Fa mayor, I (DolP 3.7).....	212
Tabla 24. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Fa mayor, II (DolP 3.7).....	213
Tabla 25. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Fa mayor, III (DolP 3.7).....	213
Tabla 26. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Sol menor, I (DolP 3.8).....	214
Tabla 27. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Sol menor, II (DolP 3.8).....	214
Tabla 28. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Sol menor, III (DolP 3.8).....	215
Tabla 29. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Si bemol mayor, I (DolP 3.9).....	216
Tabla 30. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Si bemol mayor, II (DolP 3.9).....	217
Tabla 31. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Si bemol mayor, III (DolP 3.9).....	218
Tabla 32. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Do mayor, I (DolP 3.10).....	219
Tabla 33. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Do mayor, II (DolP 3.10).....	219
Tabla 34. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Do mayor, III (DolP 3.10).....	220
Tabla 35. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Do mayor, I (DolP 3.24b).....	221
Tabla 36. Síntesis de los <i>schemata</i> de la sonata en Do mayor, II (DolP 3.24b).....	222
Tabla 37. Tipologías de <i>schemata</i> que se utilizan en cada sonata.	223
Tabla 38. Tipología y número de los <i>schemata</i> en cada uno de los movimientos, parte 1	224
Tabla 39. Tipología y número de los <i>schemata</i> en cada uno de los movimientos, parte 2	224

Introducción

El presente Trabajo de Fin de Máster se enfoca en el análisis musical de una selección de obras para flauta travesera del siglo XVIII a través de la aplicación de una metodología de análisis desarrollada recientemente por Robert O. Gjerdingen en su estudio *Music in the Galant Style*, en el que ofrece una nueva perspectiva de acercamiento a la música de estilo galante. A través de este análisis se espera reconocer el desarrollo del estilo galante por parte de un compositor español a través del uso de los esquemas compositivos propios de este estilo.

Justificación del tema elegido

En la actualidad existen numerosos trabajos dedicados a la música para flauta travesera del siglo XVIII en países de larga tradición musicológica, en cambio, las escasas obras conservadas de compositores españoles de este período han sido poco exploradas. Si se consulta las programaciones didácticas para flauta de los Conservatorios y Escuelas oficiales de música en España, se observa que éstas apenas incluyen obras de música española, a pesar de que uno de los objetivos generales de las enseñanzas profesionales de música sea “Conocer y valorar el patrimonio musical como parte integrante del patrimonio histórico y cultural”¹. La mayoría del repertorio que se incluye en los temarios y programaciones de enseñanza reglada se circunscribe a obras de compositores alemanes, franceses e italianos.

Como intérprete de flauta travesera me interesa trabajar y conocer este conjunto de obras. Creo que su estudio supondría un enriquecimiento del repertorio para flauta, tanto español como del siglo XVIII, y ayudaría a obtener una visión más completa de la música instrumental del período. Para todo ello es necesario rescatar un repertorio apenas conocido, realizar un estudio de forma conjunta de éste y, a través del análisis, establecer su valoración dentro del contexto europeo de la música para flauta.

¹ Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.

Objetivos

El objetivo principal que se plantea en este TFM consiste en averiguar si el repertorio analizado participa de los esquemas compositivos propios del estilo galante y si así lo hace, descubrir de qué manera se utilizan y si muestran unas características propias.

De este objetivo general se desprenden otros secundarios:

- 1- Localizar las fuentes conservadas² y verificar las atribuciones.
- 2- Catalogar el repertorio para poder seleccionar las obras de estudio.
- 3- Reunir los datos biográficos de los compositores para poder contextualizar las obras.
- 4- Aplicar el análisis de los *schemata* propios del estilo galante sobre la selección de obras efectuada, que servirá de paradigma, para averiguar si participan de estos esquemas compositivos.
- 5- Realizar un análisis específico tanto de los modelos de *schemata* utilizados, como de su relación con aspectos formales y estilísticos.

Estado de la cuestión

Se ha optado por estructurar este apartado en diversas secciones dada la diferente naturaleza y acercamiento al tema de los estudios existentes hasta la fecha sobre la música en España en el siglo XVIII. Por ello voy a referirme a:

- a. Estudios de carácter general
- b. Estudios específicos sobre flauta, algunos de los cuales incorporan un apartado dedicado al estudio o análisis musical de las obras. En este apartado se incluye una sección final de ediciones de obras para flauta que comprende tanto repertorio solístico como para conjunto de cámara.

² Para este TFM se excluyen los compositores extranjeros que trabajan en España.

- c. Estudios sobre otros instrumentos afines a la flauta: el oboe y el violín. Debido a que los tres instrumentos son melódicos y de tesitura parecida, existía intercambiabilidad entre ellos dentro del ámbito de la interpretación. En el caso del oboe, la relación con la flauta es aún mayor ya que muchos músicos tocaban estos dos instrumentos de viento, siendo en algunos casos un requisito para poder acceder a ciertas plazas de músico de capilla. Las investigaciones sobre el violín se incluyen además porque aportan información de los compositores y violinistas José Herrando y Juan Oliver Astorga que poseen repertorio para flauta.
- d. Estudios sobre compositores para flauta

- a. Estudios de carácter general

Este tipo de publicaciones no trata en detalle el estudio de la flauta travesera en España durante el siglo XVIII, sin embargo, sí ofrece datos relacionados con el tema de esta investigación, como biografías o plantillas de músicos. Los compositores para flauta más mencionados son el también flautista Luis Misón (1720-1766³), aunque se suele tratar en relación a su labor como compositor de tonadillas, y los hermanos Pla.

El estudio básico *La Historia de la música española. Vol. 4, Siglo XVIII* (Martín Moreno 1985) contiene datos de las plantillas, y por lo tanto de los flautistas, de la Real Capilla de Música, de la orquesta de la Duquesa-Condesa de Benavente y de la Orquesta del Real Coliseo del Buen Retiro, si bien responde a una visión general y de los años ochenta. En contraste, la reciente publicación de carácter general *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII, vol.4.* (Leza 2014) ofrece una visión actualizada. Resulta interesante la información que aporta sobre el teatro de los Caños del Peral y el repertorio allí ejecutado, que incluyó obras para flauta solista, dentro del capítulo “V. 1780-1808: ecos hispanos del Clasicismo” de Miguel Ángel Marín y José Máximo Leza en el espacio dedicado a “El concierto público”.

El capítulo “Tradición e innovación en los instrumentos musicales” de Cristina Bordas dentro de *La música en España en el siglo XVIII* (Boyd y Carreras 2000) presenta algunos datos sobre los instrumentos y las partituras más vendidas de la época.

³ Cabañas Alamán, Fernando J. 1999. “Misón, Luis”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed. E. Casares. Madrid: SGAE. Vol 7: 617-618.

En los últimos años destacan diversas **tesis doctorales** que de un modo u otro se ocupan del tema.

Es el caso de *El mecenazgo musical de las Casa de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española* (Fernández González 2005) donde se señalan los nombres de los flautistas más importantes de la época, siendo en muchos casos también los compositores para este instrumento.

En la tesis doctoral *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808) de la Real Capilla a la Real Cámara* (Ortega 2010) también se encuentran detallados los principales flautistas del período, además de la edición de una partitura de oposición de este instrumento para la Real Capilla de Música del año 1777 del compositor Manuel Cavaza (?-1790).

b. Estudios específicos sobre la flauta travesera

Los trabajos sobre la flauta travesera tienden a dedicar gran parte de su atención al estudio de los compositores que escribieron para este instrumento. En relación al flautista y compositor Luis Misón se localiza el artículo “La flauta de pico y la flauta travesera en el siglo XVIII en España” *Revista de Musicología* (Martín 1985) que aporta su interpretación, al igual que estudios posteriores (Siemens 1992; Díez-Canedo 2007), de la instrumentación del bajo de las doce sonatas perdidas de Misón. La primera versión de ese bajo fue planteada en el trabajo de Subirá del año 1927 *La música en la casa de Alba* (Martín 1985, 117). También dedica unos párrafos a Felipe Lluch (ca. 1700) exponiendo la falta de información sobre este autor y su posible nacionalidad española. Finaliza con un breve apunte sobre Antonio Rodil (ca.1730-1787) citando dos grupos de partituras para flauta de este compositor, *Sei Sonate A Solo per Flauto Traversiero e Basso dedicate Alla Maesta Fedillissima di D. Giuseppe 1° Ré di Portogallo e de Algarve del suo Músico di Camera Antonio Rodil* y seis dúos para dos flautas, que han llegado a sus manos gracias al violinista Emilio Moreno.

Una importante aportación es el trabajo *La flauta travesera en las dos orillas. Una sonata de Luis Misón en México* (Díez-Canedo 2007), en el que se presenta como objeto de estudio un cuaderno manuscrito de música para flauta del año 1759 encontrado en

México que contiene una sonata de Misón⁴. Tras un repaso a la introducción de la flauta travesera barroca en España y su relación con el oboe se enuncian los géneros en los que podía intervenir este instrumento y se enumera, no de forma exhaustiva, un inventario de obras. Aunque su objetivo se centra en el análisis del manuscrito mejicano (signatura M-T53), incluye una biografía de Misón en la que se aportan datos inéditos, se ocupa también del repertorio instrumental de este compositor y analiza especialmente el estilo de su nueva sonata. La estudiosa concluye que esta composición no pertenecería a la colección hoy perdida de Misón de doce sonatas dividida en dos partes con seis sonatas cada una *Seis Sonatas a Flauta Travesera y Viola Obligadas, echas para el Exmo. Sr. el Senõr Duque de Alba, por Dn. Luis Misón*.

Sobre la flauta travesera en Portugal destacan los trabajos de Alexandre Silva Andrade. El estudio *A Presença da Flauta Traversa em Portugal de 1750 a 1850* (Silva 2005) se divide en cuatro capítulos. En el primero sitúa la flauta travesera en el panorama historiográfico musical de Portugal entre los siglos XVI y XVIII. El segundo, de carácter organológico, lo dedica al estudio de flautas del siglo XVIII y XIX de diferentes colecciones de instrumentos en Portugal organizándolas según el número de llaves. Incluye información mecánica del instrumento, características físicas y nombre del fabricante. El tercer capítulo lo dedica a las fichas de catalogación de las flautas, acompañando cada una con fotos. Y el cuarto capítulo, trata el tema de la inserción de este instrumento en el repertorio de la época, incluyendo información sobre Antonio Rodil, su biografía y las características de su obra. En los anexos ofrece un diccionario de flautistas que desarrollaron su actividad en Portugal independientemente de su origen, el repertorio portugués para flauta de mediados del siglo XVIII al XIX y las sonatas I y III de Antonio Rodil.

El trabajo *Música para flauta no tempo de D. Maria I: relações entre Portugal e Brasil* (Silva 2013) se centra en los compositores Pedro Avondano (1714-1782), Antonio Rodil y los hermanos Pla, sobre todo Juan Bautista. Presenta las características principales del repertorio de cada uno y cita, no de manera exhaustiva, su repertorio para flauta.

El Trabajo de Fin de Grado del mismo investigador, *Música de câmara de Rodil, Pla e Avondano: a flauta na 2ª metade do séc. XVIII e o estilo galante ibérico* (Silva

⁴ Se tendría que comprobar si es la misma sonata contenida en “La Recepción del Oboe en España en el siglo XVIII” (Berrocal, 2015).

2016), está dividido en cinco capítulos: el primero sobre la contextualización de la práctica musical en la segunda mitad del siglo XVIII en Portugal, el segundo lo dedica a Antonio Rodil, el tercero a la música de cámara de Pedro Avondano y a la primera obra conocida para flauta travesera en ese país, el cuarto a la obra para flauta de los hermanos Pla y el quinto a cuestiones interpretativas de este repertorio. También presenta una revisión de la bibliografía relacionada con el tema.

El artículo *La flauta travesera en la capilla real de Felipe V: los flautistas Claudio Vuyenne y Luis Bucquet* (Pons Seguí 2012) es un breve texto que explica la paulatina introducción de la flauta travesera en la Capilla Real a principios de siglo XVIII, su relación con el oboe y probablemente con los oboístas de las Guardias Reales, el primer repertorio que pudo interpretarse y algunos datos biográficos sobre los flautistas-oboístas de origen francés Claudio Vuyenne (?-1745) y Luis Bucquet (?-1744) como primeros intérpretes del repertorio para flauta en la Capilla Real.

b.2 Ediciones de obras para flauta travesera

Dos de los principales trabajos de edición de obras están publicados por la Sociedad Española de Musicología y han sido editados por Lothar Siemens. El más antiguo es el dedicado a José Herrando: *Tres sonatas para violín y bajo solo y una más para flauta travesera o violín entre las que se incluye la intitulada: "El jardín de Aranjuez en tiempo de primavera, con diversos cantos de pájaros y otros animales"* (1987) en la que compara el estilo del compositor con sus contemporáneos.

El segundo presenta las *Sonatas I-VI. Op. 1 para violín y bajo, siendo la nº1 también para flauta travesera* de Juan Oliver Astorga. Ambas ediciones incluyen una biografía del compositor.

Otra edición de Lothar Siemens es *Una sonata para oboe y bajo atribuible a Luis Misón (S. XVIII)* (1992). El texto incluye una biografía del compositor, habla sobre sus doce sonatas para flauta y justifica por qué la sonata de estudio de este artículo sería para oboe. Describe sus características estilísticas y formales y ofrece una copia de la misma.

En *Monumentos de la Música Española. Vol. LXIX, Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón -con violines y/u órgano-, de La Seo y El Pilar de Zaragoza)*

(Ezquerro 2004) se dedica una sección a la edición de música instrumental, como conciertos para solista, dúos, sonatas y versos solísticos tanto anónimos, como de autores conocidos. En la introducción Ezquerro comenta la escasez de ediciones de música instrumental española y cita como posibles causas, más que la falta de calidad del repertorio, la herencia académica y social recibida de las primeras historias de la música en Occidente (en las que apenas hay presencia de lo hispánico) y de la implantación de la musicología en Alemania, que ha tenido una gran influencia en los criterios estéticos de hoy día y en la conformación de la actual escala de valores. Ezquerro, en una segunda sección del trabajo, repasa brevemente los estilos musicales que se dieron en España en la segunda mitad del siglo XVIII en el ámbito de la música sacra y explora el contexto de interpretación de parte de este repertorio. Finalmente incluye las biografías de los compositores, la descripción de las fuentes y las características musicales y formales del repertorio. Las composiciones para flauta que se incluyen son: *Concierto de flauta, con violines, trompas y bajo* de Pedro Medina (E: Zac, B-411/5344), *Concierto de flauta obligada, con violines y bajo* de Francisco Secanilla (E: Zac, B-411/5344), *Verso de dos flautas [y órgano]* Anónimo (E: Zac, B-411/5349), *Verso de dos flautas [y órgano]* Anónimo (E: Zac, B-411/5356), *Verso de flauta obligada [con violines, violela y bajo]* Anónimo (E: Zac, B-411/5358) y *Verso de dos flautas [y órgano]* Anónimo (E: Zac, B-411/5370).

c. Estudios sobre instrumentos afines a la flauta travesera: oboe y violín

En relación al oboe en el siglo XVIII destacan varios trabajos de Joseba Berrocal Cebrián. En *Y que toque el abue. Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII* (1996-1997) se aborda la introducción del oboe en el ámbito eclesiástico y las capillas españolas a principios de siglo y su relación con el mundo musical de los regimientos militares. También se ofrece información sobre el aprendizaje de este instrumento y de las dinastías familiares relacionadas con él (hermanos Pla entre otras) y fomentadas por el sistema de enseñanza del XVIII. Por último, trata el tema de las funciones del oboísta, la coexistencia con otros instrumentos, la falta de constructores en España y su repertorio.

A través del estudio del tratado de Minguet y Irol *Consideraciones sobre el papel del oboe en las Reglas y Advertencias Generales de Pablo Minguet y Irol (1752-1774)* (Berrocal, 2011) se presentan datos de la tesitura y el temperamento del oboe y de la

flauta, además de otros detalles organológicos, extraídos de las tablas de digitaciones expuestas por Minguet.

En la tesis doctoral inédita, *La Recepción del Oboe en España en el siglo XVIII* (Berrocal 2015)⁵ se trata la relación del oboe con la flauta travesera y se ofrecen biografías de flautistas-oboístas y de compositores que dedicaron repertorio a ambos instrumentos. En el tercer volumen edita la *Sonata a solo. Flauta è basso, del Sigr. Misson* en la menor y la Sonata I de *Six Sonates à Violon et Basse (...) Oevre I (...) Jean Oliver Astorga*. London: Printed for the Author, [1767]. Estas dos obras para flauta se presentan aquí transportadas para oboe.

La reciente y también inédita tesis doctoral *Violin music in mid-eighteenth-century Madrid: sources, contexts, genres, style* (Lombardía 2015) no ha podido ser consultada en su versión íntegra. Los contenidos difundidos por internet incluyen el índice, el abstract, la introducción y las conclusiones generales. En este trabajo se plantea el estudio de la música para violín compuesta e interpretada en Madrid entre 1730 y 1776. En relación al tema de mi Trabajo de Fin de Máster el estudio contiene información sobre los contextos de composición e interpretación, la configuración de los géneros y el análisis estilístico de un repertorio para un instrumento afín a la flauta travesera, además de en muchos casos intercambiable, como apunta en una de las secciones del trabajo titulada *The duet for violins or flutes*.

d. Estudios sobre compositores para flauta travesera e instrumentos afines

Los estudios dedicados exclusivamente a compositores para flauta se refieren todos ellos a los hermanos Pla. Dolcet, en el artículo *L'obra dels germans Pla. Bases per a una catalogació* (Dolcet 1987) ofrece una catalogación que, tras una ligera modificación, se plantea como una de las posibles por el RISM. Describe las fuentes musicales especificando el título original, la localización, la abreviatura utilizada para su identificación en el estudio y los datos más destacables.

El artículo *Juan Bautista Pla and José Pla - Two Neglected Oboe virtuosi of the 18th Century* (Kenyon de Pacual 1990) ofrece información sobre sus viajes. Este estudio será completado posteriormente en *Two Spanish Brothers Revisited: Recent Research*

⁵ La tesis Berrocal Cebrián, Joseba-Endika. 2015. "La Recepción del Oboe en España en el siglo XVIII". 3 vols. Tesis doctoral, Universidad Zaragoza no ha podido ser consultada.

Surrounding the Life and Instrumental Music of Juan Bautista Pla and José Pla (Haakenson 2007), que añade información a través de cartas, reseñas de periódicos, ediciones de partituras y documentos sobre servicios para diferentes cortes y casas nobles. También incluye datos sobre los motivos de sus viajes, los contactos que tuvieron con otros músicos y algunas cifras de salarios.

Estructura del trabajo

Este TFM se articula en tres capítulos. En el primero se realiza una presentación del análisis desarrollado por Robert O. Gjerdingen con ejemplos concretos de los *schemata* y las *clausulae* que utiliza como base.

El capítulo 2 se centra en el análisis de la selección propuesta de sonatas de los hermanos Pla. Se trata de un conjunto de doce sonatas en trío, conservadas en tres manuscritos y en dos ediciones de la época (v. apartado de fuentes consultadas). Se ha optado por presentar de manera individual el análisis de cada una de las sonatas para explicar el uso de los *schemata* y observar su posición en la obra a través del análisis formal de cada una. En el apartado 2.3 se incluye una síntesis de los *schemata* en forma de tablas individuales para cada uno de los movimientos.

Por último, el tercer capítulo se dedica a presentar las conclusiones extraídas del análisis.

En los anexos se incluye: las biografías de los compositores, las ediciones modernas de las obras objeto de este estudio y una base de datos con el repertorio para flauta de compositores españoles de mediados del siglo XVIII que consta de varias tablas de consulta.

Metodología

El proceso de investigación ha comenzado con una aproximación al repertorio para flauta travesera de autores españoles del siglo XVIII para comprobar la cantidad de material conocido en el que participa este instrumento (bien como solista o como integrante de agrupaciones camerísticas) y considerar la posibilidad de estudio de este

corpus de obras. Se han buscado todas las fuentes secundarias relacionadas con el objetivo de establecer el estado de la cuestión, recopilar los datos biográficos de los compositores, y esclarecer el repertorio para flauta de este período y las ediciones modernas del mismo. También se han consultado, a través de Internet, diferentes archivos y bibliotecas para intentar acceder al mayor número de fuentes primarias. Todo este primer proceso cristaliza en el estado de la cuestión y en la base de datos de repertorio incluida como anexo. Aunque en muchos casos no se ha podido completar toda la información de estas tablas se considera una parte fundamental del trabajo que queda abierta para ser consultada y completada en futuras investigaciones.

En el proceso de inventariar el material musical existente las fuentes principales de información han sido los diccionarios y biografías de otros estudios ya que los datos recogidos en el RISM presentan algunos problemas. Varios de los autores consultados no tienen obra catalogada dentro de este proyecto, y los que sí que la tienen no siempre aparece de forma ordenada y correctamente especificada.

En el caso concreto de la catalogación de la obra de los hermanos Pla existe un problema añadido para establecer su autoría. En muchas de sus obras no es posible asegurar cuál de los hermanos es el compositor, sobre todo entre José y Juan Bautista. Por último, otra de las dificultades que se han encontrado al crear la base de datos es la falta de información de algunas ediciones modernas sobre la fuente en la que se basan.

El manejo de grabaciones sonoras como fuente de información de repertorio ha sido desestimado ya que en muchos casos los datos que aportan estos soportes físicos son escasos o erróneos. Uno de los ejemplos más repetidos es la falsa atribución de obras a la flauta sin indicar que en realidad lo que presentan son adaptaciones de otros instrumentos afines (en especial de obras originales para oboe).

Para la elaboración de las biografías se ha consultado principalmente el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Casares 1999). Llama la atención que dos compositores de la relevancia de Pedro Medina y Antonio Rodil no tengan entrada.

A continuación, se ha realizado la búsqueda y consulta de fuentes primarias: manuscritos de las obras y ediciones de la época. La mayor dificultad en este punto es la dispersión del material, especialmente en el caso de los hermanos Pla, cuya obra está muy repartida por diversas bibliotecas de Europa.

El siguiente paso ha sido acotar el material sobre el que aplicar el análisis musical. Una vez definido el repertorio se han utilizado los referentes estilísticos y el concepto de estilo galante propuestos por Daniel Hertz⁶. Se ha aplicado la metodología planteada por Gjerdingen⁷ para la determinación de “schemata” en el estilo galante y para la identificación de estos patrones y sus posibles variantes. Esta metodología parte del estudio de las obras teniendo en cuenta que el sistema de esquemas aplicado responde a una aplicación mental derivada del sistema de aprendizaje de la época y de sus esquemas compositivos. Permite reconocer la obra musical como un sistema de comunicación en el que el mensaje está definido por unos códigos (marcados en este caso por los rasgos del estilo galante) que fueron transmitidos y reconocidos por un público (receptor) de la época, y cuya función de análisis actual permite leer e interpretar.

Para las cuestiones formales se ha empleado una adaptación del sistema de Jan LaRue⁸ (en cuanto a la nomenclatura de los diferentes segmentos formales de las obras); el sistema de cifrado armónico seguido ha sido el normalizado por Walter Piston⁹.

Fuentes consultadas: fuentes primarias

La consulta de fuentes primarias ha consistido en los siguientes manuscritos y ediciones de la época digitalizados a los que se ha podido acceder a través de Internet:

- Manuscritos conservados en la Badische Landesbibliothek, Musikabteilung:
 - Sonata en trío en do mayor (Dolp 3.24b). Título original: *Trio ex C / Due Flaut. Trav. / e' / Basso! / Del Sige: Pla'*. Signatura: D-KA Mus. Hs. 740.
 - Sonata en trío en re menor (Dolp 3.6). Título original: *Trio ex D mol / Due Flaut: Trav: / e' / Basso! / Del Sigr. Pla'*. Signatura: D-KA Mus. Hs. 741.
 - Sonata en trío en re menor (Dolp 3.2b). Sin título en el manuscrito. Signatura: D-KA Mus. Hs. 742.

⁶ Hertz, Daniel. 2003. *Music in european capitals: the galant style, 1720-1780*. New York and London: W.W. Norton & Company.

⁷ Gjerdingen, Robert O. 2007. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press.

⁸ La Rue, Jan. 1989. *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Labor.

⁹ Piston, Walter. 1993. *Armonía*. Revisado y ampliado por Mark DeVoto. Barcelona: Labor.

- La edición londinense de J. Hardy [1754] *Six / Sonatas / for two / German-Flutes, Violins, / or / Hautboys, / with a Bass for / the Harpsichord or Violoncello / compos´d by / Sig(rs) Pla´s*. Se conservan ejemplares de esta edición en la “British Library” de Londres y en la “Library of Congress” de Washington (Dolcet 1987, 8). Contiene las sonatas en trío:
 - Sonata en trío en do mayor (DolP3.1)
 - Sonata en trío en re menor (DolP 3.2a)
 - Sonata en trío en fa mayor (DolP 3.3)
 - Sonata en trío en fa mayor (DolP 3.4)
 - Sonata en trío en sol mayor (DolP 3.5)
 - Sonata en trío en mi menor (DolP 3.6)

- La edición parisina *Six / Sonates / en Trio / pour deux Violons et Basse. / Les dits Trio peuvent se joüer sur le / Hautbois, Flute et Pardessus de Viole. / Composées / par M(r). Pla. / Fait graver par M(r). Miroglio* [1759], cuyo único ejemplar se conserva en la “Bibliothèque Nationale” de Francia (Dolcet 1987, 8). Contiene las sonatas en trío:
 - Sonata en trío en fa mayor (DolP 3.7)
 - Sonata en trío en sol menor (DolP 3.8)
 - Sonata en trío en sol mayor (DolP 3.5)
 - Sonata en trío en do mayor (DolP 3.1)
 - Sonata en trío en si bemol mayor (DolP 3.9)
 - Sonata en trío en do mayor (DolP 3.10)

I. Análisis de los *schemata* del estilo galante según Gjerdingen

1.1 Introducción al análisis de los *schemata*

El método de análisis aplicado en este trabajo ha sido desarrollado por Robert O. Gjerdingen¹⁰ en su ya famoso estudio *Music in the Galant Style*¹¹. Parte de la localización y observación de **los partimenti** de maestros de capilla italianos del siglo XVIII¹² y del nuevo concepto de **estilo galante** que presentan las líneas historiográficas recientes que toman como punto de partida el trabajo de Daniel Hertz: *Music in european capitals: the galant style, 1720-1780*.

El estilo galante como nuevo concepto estilístico

En el ensayo de Hertz se revisa el concepto de estilo galante¹³ situándolo en un contexto cultural amplio y abordándolo desde una actitud interdisciplinar. En su estudio establece cómo este estilo se originó en la década de 1720 en los teatros italianos debido a una simplificación del estilo barroco. Pronto se extendió por Europa dominando el panorama musical durante más de medio siglo. Esta difusión resultó en un estilo internacional que fusionaba las corrientes francesa, italiana y alemana. Sus características pueden describirse en oposición al estilo estricto, más relacionado con la música de iglesia, presentando una mayor elaboración melódica con cadencias y pausas más obvias, cambios en los elementos rítmicos y encadenamiento de figuras melódicas. Este enlace de esquemas melódicos no se desarrolla como el *Fortspinnung* utilizado anteriormente que consistía en un hilado continuo de repetición y desarrollo motivico. Respecto a la

¹⁰ Gjerdingen es autor de numerosos estudios en el campo de la teoría y la percepción musical, ha recibido el respaldo de la National Endowment for the Humanities en sus estudios sobre los métodos de enseñanza de los conservatorios italianos del siglo XVIII.

(v. <http://www.music.northwestern.edu/faculty/profiles/robert-gjerdingen.html>)

¹¹ Este estudio recibe el Wallace Berry Award de la Society for Music Theory en 2009.

¹² V. <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/collections/index.htm>

¹³ En esta línea destaca el trabajo Taruskin, Richard. 2009. *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. New York: Oxford University Press Inc

armonía muestra un menor entretejido y, normalmente, una voz principal acompañada por el resto (Heartz 2003, 16-23).

Este estilo se desarrolló dentro del ambiente de las cortes del siglo XVIII caracterizado por un gran consumo de repertorio musical. En este contexto el compositor debía ser capaz de producir obras con rapidez. Esto era posible gracias al uso de figuras o patrones obligatorios y otros de estilo libre como método de composición. Además, su utilización favorecía el seguimiento del discurso musical por parte de un público habituado a su escucha. Cabe destacar que el uso de estos esquemas no restaba originalidad a la música y permitía al compositor aportar su propia personalidad a las obras.

Los *partimenti*

Los *partimenti* representan una importante fuente para el estudio del trabajo pedagógico realizado en la época sobre improvisación, armonía y composición. Eran líneas musicales proporcionadas por el maestro que funcionaban como una guía sobre la que el alumno debía improvisar al teclado el resto de voces¹⁴. Estas líneas, que no siempre mostraban una figuración determinada, normalmente se desarrollaban en la voz más grave pero podían moverse a otras voces (Sanguinetti 2007, 52). La mayor o menor profusión en el cifrado dependía del nivel de dificultad requerido para cada alumno (Gjerdingen et al. 2010, 57). Su aprendizaje se basaba en la escucha, la copia y la práctica con el maestro¹⁵. Los objetivos de cada ejercicio también cambiaban a lo largo de su proceso de entrenamiento, desde limitarse a encajar los diferentes *schemata* sobre el patrón del bajo centrándose en evitar los fallos, pasando por introducir conexiones motívicas entre diferentes pasajes o, en un nivel más avanzado, detectar oportunidades para introducir breves cánones y otro tipo de imitaciones (Gjerdingen 2007, 474-475). No existía una

¹⁴ Dadas las características improvisatorias de esta práctica no se conservan apenas realizaciones de *partimenti*, y los que han sobrevivido son, en su mayoría, del siglo XIX (Sanguinetti 2007, 81).

¹⁵ Gjerdingen, Robert. "Galanta Schemata". Northwestern University.

<http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/Papers/Presentations/Schemata.htm>

resolución correcta para los *partimenti*, sino que permitían un ilimitado número de realizaciones, de ahí que se concede espacio a la creatividad del alumno.

Terminología del análisis de Gjerdingen

En este trabajo mantengo la terminología analítica básica empleada por Gjerdingen, quien utiliza el término *schema*, de origen griego: *σχήμα* (*skhēma*), y su plural *schemata*: *σχήματα* (*skhēmata*)¹⁶, para indicar cada uno de los patrones o prototipos en los que se basa este sistema (Gjerdingen 2007, 10). Muchas de las denominaciones que utiliza Gjerdingen para estos *schemata* los toma de Joseph Riepel (1709-1782), que fuera teórico y maestro de capilla del S. XVIII en Regensburg (Alemania) y que dio nombre a muchos de ellos (Gjerdingen 2009, 20). Siempre que es posible Gjerdingen sigue la terminología utilizada por Riepel en el siglo XVIII, pero si es necesario añade nombres nuevos según diferentes criterios: para algunos elige una palabra, generalmente en italiano, que intenta capturar algún aspecto de su función (tal como como hiciera Riepel en 1750), como por ejemplo *Indugio* del italiano *indugiare*, persistir; para otros escoge el nombre en honor a un estudiante o profesor significativo, como es el caso del Meyer, nombrado así por Leonard B. Meyer, primer estudioso que atrajo la atención sobre este *schema*.

Representación analítica de los *Schemata*

En las representaciones de los *schemata* Gjerdingen utiliza números arábigos dentro de círculos que especifican la posición de la nota dentro de la tonalidad. Para la melodía se sirve de círculos negros, y para el bajo de círculos blancos. En relación a la armonía evita el sistema de números romanos de los siglos XIX y XX favoreciendo la forma del siglo XVIII del bajo continuo (6, 6/5, 7, etc.) y refiriéndose a los acordes como “sonoridades” (Gjerdingen 2007, 21).

¹⁶ Tanto *schemas* como *schemata* son usados en inglés como plural.

El sistema de representación de cada una de las partes de un *schema* indica la posición métrica, el grado de la escala en la melodía y en el bajo y la armonía que se construye a partir de la línea del bajo y se representa con el siguiente modelo de figura:

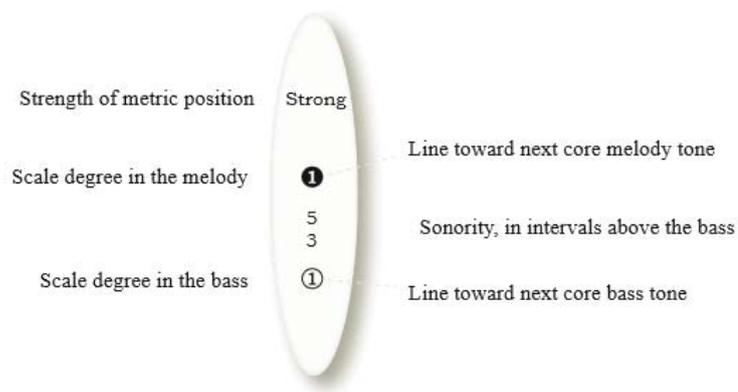


Ilustración 1. Sección de un *schema*

“Individual event” (Gjerdingen 2007, 453)

A continuación se presentan los principales modelos de *schemata* seguidos de un ejemplo en el que se muestran sus características principales¹⁷. Las cadencias se presentan agrupadas según el movimiento del bajo. Cada uno de estos patrones puede presentar diferentes variantes, pero profundizar en cada uno de ellos excedería la función introductoria de este capítulo.

¹⁷ Las imágenes de este capítulo, como se indica al pie de cada una, han sido tomadas del ensayo *Music in the Galant Style* (Gjerdingen 2007).

Schemata

Romanesca

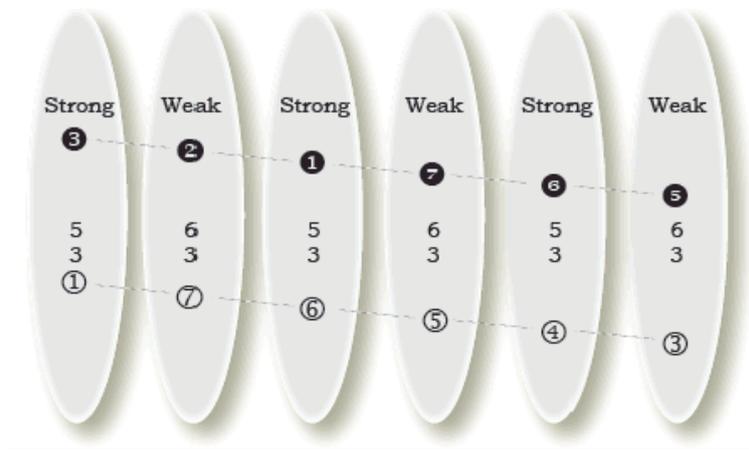


Ilustración 2. *Schema* de Romanesca

“A schema of the Romanesca with a stepwise bass” (Gjerdingen 2007, 32)

The musical score is titled 'ROMANESCA' and is in 2/4 time. It features a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef is marked with fingerings 3, 2, 1, 7, 6, 5. The bass line in the bass clef is marked with fingerings 1, 7, 6, 5, 4, 3. The score shows a stepwise bass line with a dotted rhythm.

Ilustración 3. Ejemplo musical de Romanesca

“Schobert, Opus 6, n° 1, mvt. 1, Andante, m. 1 (Paris, ca. 1761-63)” (Gjerdingen 2007, 31)

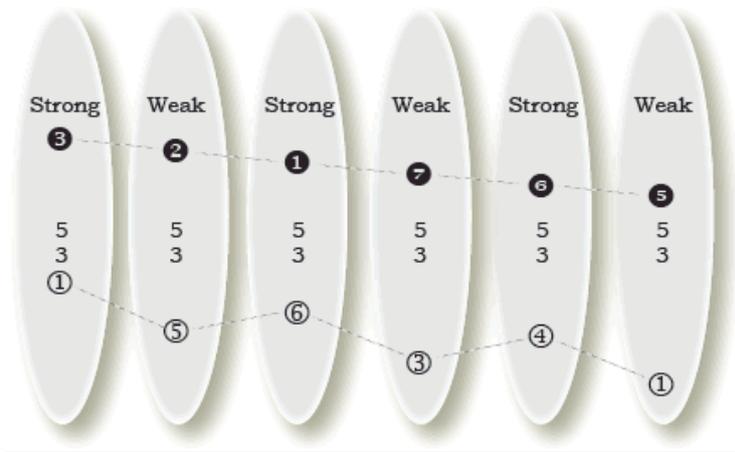


Ilustración 4. *Schema* de Romanesca con saltos en el bajo

“A schema of the Romanesca with a leaping bass” (Gjerdingen 2007, 29)

ROMANESCA

The musical score for Romanesca is shown in two staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of notes with fingerings 3, 2, 1, 7, 6, 5. The bottom staff is in bass clef and contains a complex rhythmic pattern with fingerings 1, 5, 6, 3, 4, 1. The notes in the bass staff are connected by a bracket, indicating they are part of a single melodic line.

Ilustración 5. Ejemplo musical de Romanesca con saltos en el bajo

“Cimarosa, from his student notebook (*zibaldone*) of partimenti, m.1 (Naples, 1762)” (Gjerdingen 2007, 29)

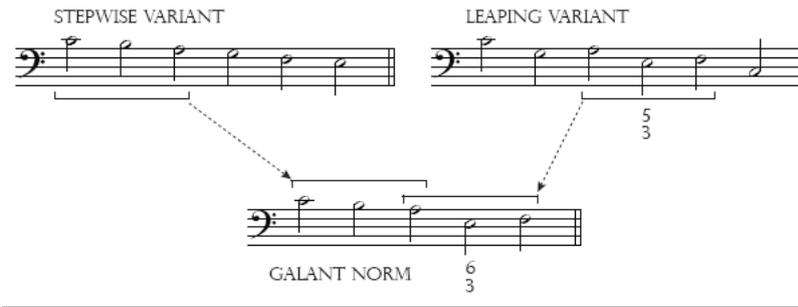


Ilustración 6. Variantes de bajos de Romanesca

“The galant Romanesca bass as a hybrid” (Gjerdingen 2007, 33)

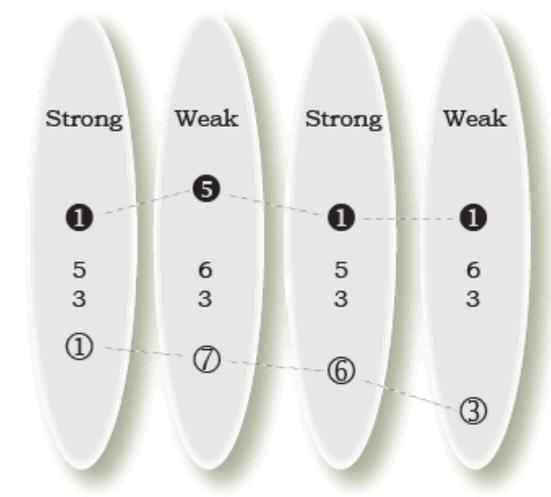


Ilustración 7. *Schema* de Romanesca galante

“A schema of the preferred galant Romanesca” (Gjerdingen 2007, 39)

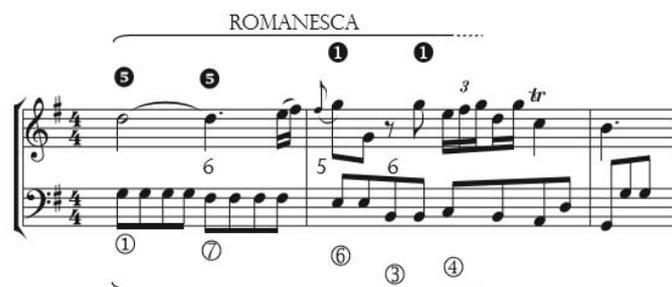


Ilustración 8. Ejemplo musical de Romanesca galante

“Wodiezka, Opus 1, nº3, mvt. 1, Adagio, m.1 (1739)” (Gjerdingen 2007, 33)

Prinner

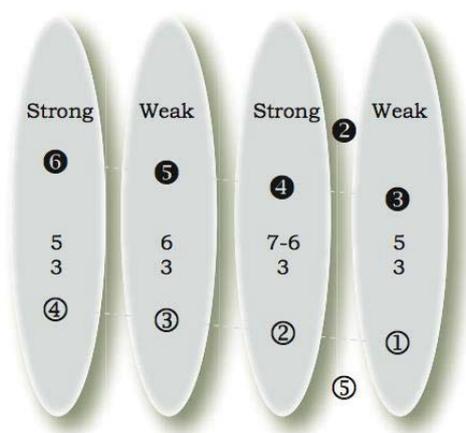


Ilustración 9. *Schema* de Prinner

“The Prinner” (Gjerdingen 2007, 455)

The musical score is in 4/4 time and consists of two parts: ROMANESCA and PRINNER. The ROMANESCA section is marked with fingerings 1, 5, 1, 5. The PRINNER section is marked with fingerings 6, 5, 4, 3 and includes a trill (tr) on the fourth measure. The bass line has fingerings 1, 7, 6, 3, 4, 3, 5, 2, 1.

Ilustración 10. Ejemplo musical de Prinner

“Marcello, Opus 1, n° 1, mvt. 1, Largo, m.1 (Amsterdam, 1732)” (Gjerdingen 2007, 48)

Fonte

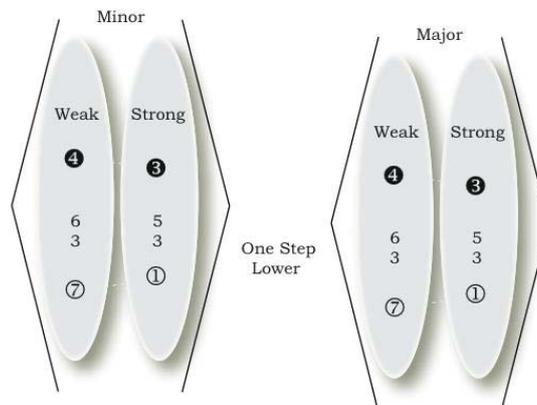


Ilustración 11. *Schema de Fonte*

“A schema of the Fonte as two pairs of events” (Gjerdingen 2007, 63)

The musical score example shows two systems of music. The first system is labeled 'minor' and the second is labeled 'major'. Both systems are in 3/8 time. The first system (measures 26-30) shows a sequence of notes with fingerings 4, 3, 6, 3, 5, 3, 7, and 1. The second system (measures 31-35) shows a similar sequence with fingerings 4, 3, 6, 3, 5, 3, 7, and 1. The notes are marked with circled numbers 4, 3, 7, and 1, corresponding to the Fonte schema.

Ilustración 12. Ejemplo musical de Fonte

“Porpora, *Sonate XII*, n° 7, mvt. 4, Allegro, m. 26 (Vienna, 1754)” (Gjerdingen 2007, 65)

Do-Re-Mi



Ilustración 13. *Schema de Do-Re-Mi*

“A schema of the Do-Re-Mi” (Gjerdingen 2007, 78)

DO-RE-MI

Ilustración 14. Ejemplo musical de Do-Re-Mi

“Cimaraosa, Sonata C48, Allegro, m. 1 (ca. 1780s)” (Gjerdingen 2007, 83)

Monte

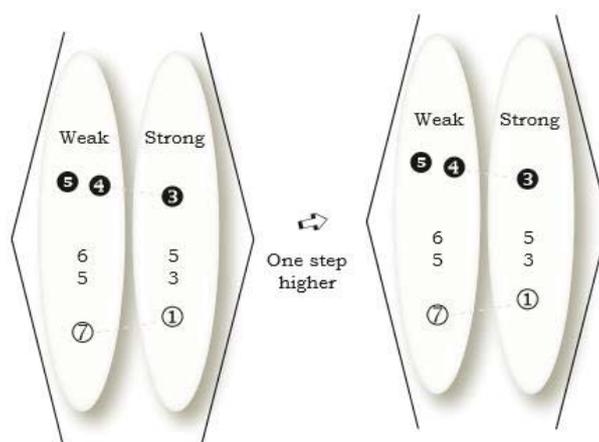


Ilustración 15. *Schema de Monte*

“A schema of the Monte as two pairs of events” (Gjerdingen 2007, 90)

The musical notation shows two measures in 3/4 time. The first measure is in F major, with notes F4, E4, D4 in the treble clef and F3, E3, D3 in the bass clef. The second measure is in G major, with notes G4, F4, E4 in the treble clef and G3, F3, E3 in the bass clef. Fingerings are indicated by numbers 5, 4, 3 in the treble and 7, 1 in the bass. An arrow points from the first measure to the second, showing the chromatic shift.

Ilustración 16. Ejemplo musical de Monte

“Riepel, a Monte with both melody and bass (1752)” (Gjerdingen 2007, 91)

Meyer

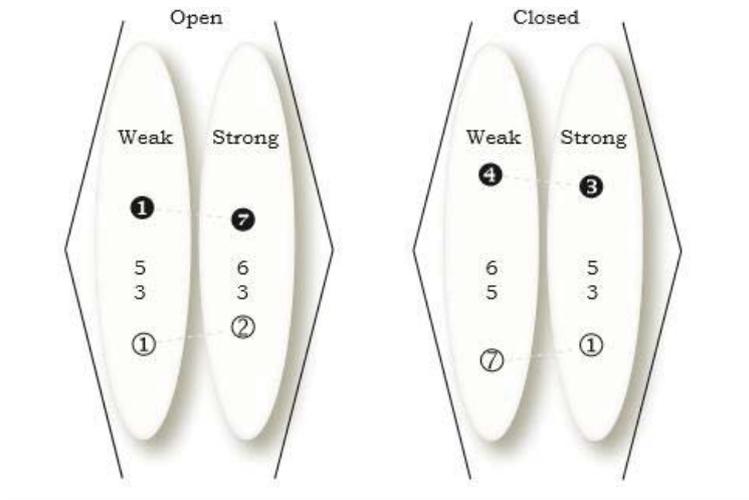


Ilustración 17. *Schema* de Meyer

“A schema of the Meyer as open and closed pairs of events” (Gjerdingen 2007, 112)

The musical score is in 3/4 time and B-flat major. It shows two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melody with notes marked with circled numbers 1, 1, 7, 5, 2, 4, 3. The bass staff has a rhythmic accompaniment with notes marked with circled numbers 1, 2, 7, 1. Brackets group the notes into pairs corresponding to the 'Open' and 'Closed' schemas from the previous diagram.

Ilustración 18. Ejemplo musical de Meyer

“Haydn, Symphony in Bb (Hob. I: 35), mvt. 1, Allegro di molto, m. 17 (1767)” (Gjerdingen 2007, 113)

Quiescenza

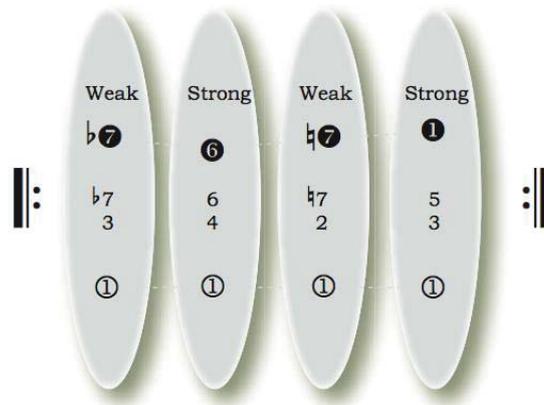


Ilustración 19. *Schema de Quiescenza*

“The Quiescenza” (Gjerdingen 2007, 460)

The musical score consists of two systems. The first system is labeled 'PASTORELLA' and 'MI-RE-DO' and spans measures 26 to 30. The second system is labeled 'QUIESCENZA' and 'QUIESCENZA' and spans measures 31 to 35. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. Fingerings are indicated by circled numbers (1-5) above or below notes. The bass line in the second system shows a steady eighth-note accompaniment.

Ilustración 20. Ejemplo musical de Quiescenza

“Gossec, *Missa pro defunctis* [Requiem], mvt. 15, [Andante], m. 26 (1760)” (Gjerdingen 2007, 184)

Ponte

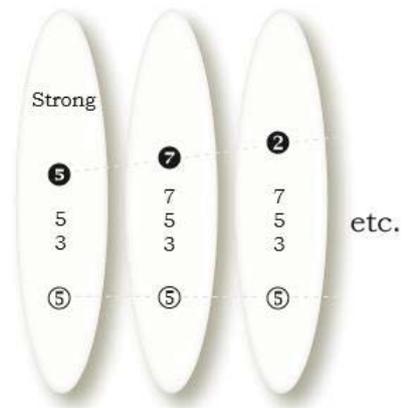


Ilustración 21. *Schema de Ponte*

“The Ponte” (Gjerdingen 2007, 461)

PONTE

C: 5
G: 1

5
1

5
1

5
1

5
1

Ilustración 22. Ejemplo musical de Ponte

“Riepel’s prototype of the Ponte melody with a likely bass” (Gjerdingen 2007, 198)

Fenaroli

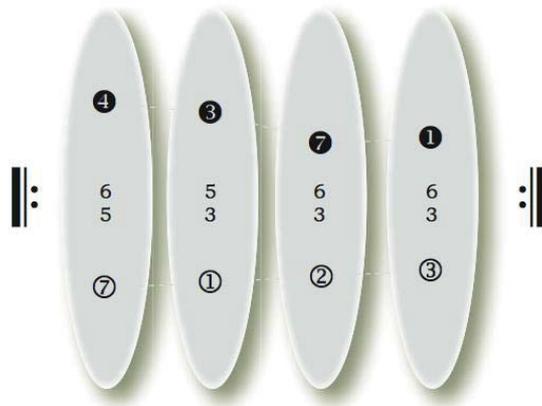


Ilustración 23. *Schema* de Fenaroli

“The Fenaroli” (Gjerdingen 2007, 462)

Ilustración 24. Ejemplo musical de Fenaroli

“Durante, *Studio* n° 1, mvt. 1, m. 1 (ca. 1747)” (Gjerdingen 2007, 225)

Sol-Fa-Mi

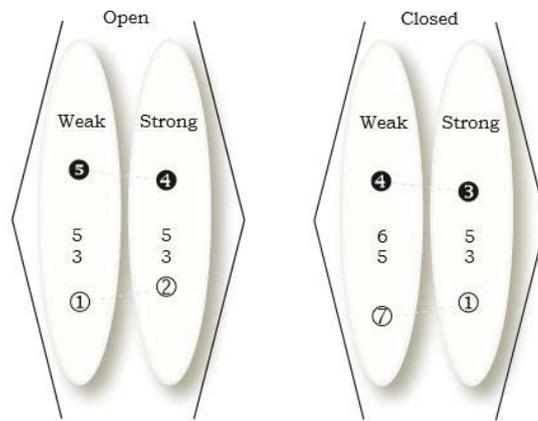


Ilustración 25. *Schema de Sol-Fa-Mi*

“The Sol-Fa-Mi” (Gjerdingen 2007, 463)

The musical score is in 2/4 time and features two staves. The upper staff contains the melody with fingerings: 5, 4, 3, 1, 2, 3, 3. The lower staff contains the bass line with fingerings: 1, 2, 5, 1, 6, 4, 5, 1. Brackets group the notes into 'SOL-FA-MI' (5, 4, 3), 'DO-RE-MI' (1, 2, 3), and 'PRINNER' (6, 5, 4, 3). A 'LONG CADENCE' bracket spans the final notes of the bass line (1, 6, 4, 5, 1).

Ilustración 26. Ejemplo musical de Sol-Fa-Mi

“Galuppi, *Confitebor tibi Domine*, mvt. 1 (ca. 1740s)” (Gjerdingen 2007, 453)

Indugio

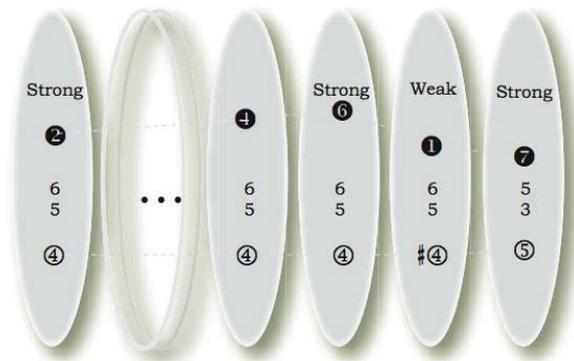


Ilustración 27. *Schema* de Indugio

“The Indugio” (Gjerdingen 2007, 464)

Ilustración 28. Ejemplo musical de Indugio

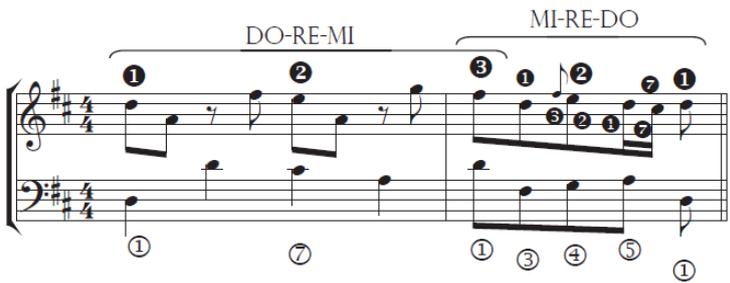
“Cimarosa, Sonata C70, Andantino, m. 8 (ca. 1780s)” (Gjerdingen 2007, 276)

Clausulae

Para referirse a las cadencias utiliza el término *clausula* (pl. *clausulae*). A continuación se indican los *schemata* más utilizados:

Cadencias 5 – 1: *Clausulae perfectissimae*

Mi-Re-Do

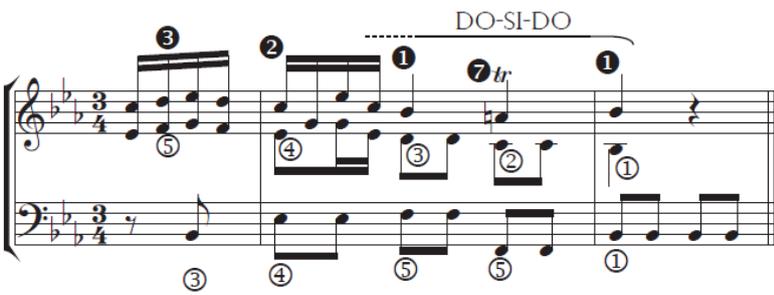


Musical notation for a Mi-Re-Do cadence in 4/4 time, key of D major. The notation shows two staves: treble and bass. The treble staff has a melodic line with notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The bass staff has a harmonic line with notes D3, G2, F#2, E2, D2. Fingerings are indicated by circled numbers 1-7. Above the treble staff, two phrases are labeled: 'DO-RE-MI' (D4-E4-F#4) and 'MI-RE-DO' (G4-A4-B4-C5-D5). The 'MI-RE-DO' phrase includes a trill on D5. Below the bass staff, fingerings are indicated by circled numbers 1, 7, 1, 3, 4, 5, 1.

Ilustración 29. Ejemplo musical de Mi-Re-Do

“Cimarosa, Sonata C30, Allegretto, m. 1 (ca. 1780s)” (Gjerdingen 2007, 142)

Do-Si-Do

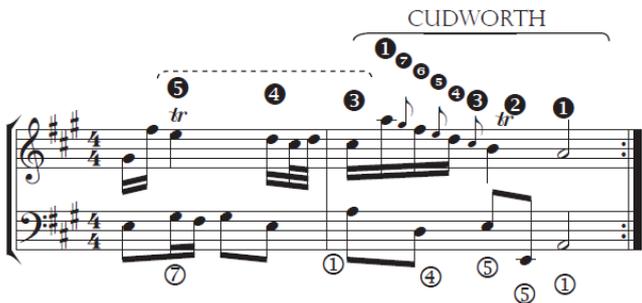


Musical notation for a Do-Si-Do cadence in 3/4 time, key of B-flat major. The notation shows two staves: treble and bass. The treble staff has a melodic line with notes D4, C4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass staff has a harmonic line with notes D3, Bb2, Ab2, G2, F2, E2, D2. Fingerings are indicated by circled numbers 3, 5, 4, 3, 2, 1, 7 tr, 1, 3, 4, 5, 5, 1. Above the treble staff, the phrase 'DO-SI-DO' is labeled, with a trill on D4. Below the bass staff, fingerings are indicated by circled numbers 3, 4, 5, 5, 1.

Ilustración 30. Ejemplo musical de Do-Si-Do

“Boccherini, String Quintet, Opus 11, n° 1, mvt. 2, Adagio non tanto, m. 22 (1771)” (Gjerdingen 2007, 146)

Cudworth

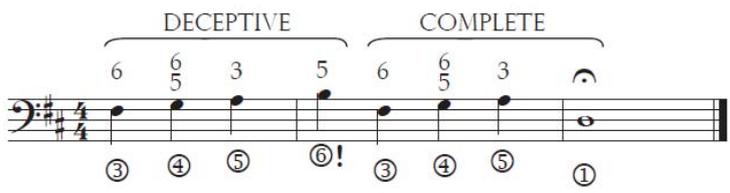


A musical score in 4/4 time, key of D major. The treble clef staff contains a trill on the G5 note, followed by a descending eighth-note scale: G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. The bass clef staff contains a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A trill (tr) is marked above the G5 note. A bracket labeled 'CUDWORTH' spans the final notes of both staves.

Ilustración 31. Ejemplo musical de Cudworth

“Tartini, Opus 6, n° 4, mvt. 1, Adagio, m. 17 (Paris, ca. 1748)” (Gjerdingen 2007, 147)

Deceptiva y Completa

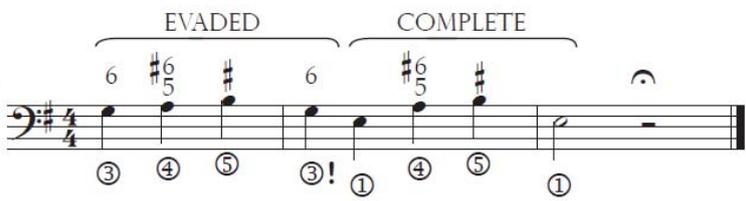


A musical score in 4/4 time, key of D major, showing two types of cadences. The first is labeled 'DECEPTIVE' and consists of notes G4, F4, E4, D4 with fingerings 3, 4, 5, 6!. The second is labeled 'COMPLETE' and consists of notes G4, F4, E4, D4 with fingerings 3, 4, 5, 1. A fermata is placed over the final D4 note.

Ilustración 32. Ejemplo musical de cadencia Deceptiva y Completa

“Sala, from a partimento in D major, m. 39 (Naples)” (Gjerdingen 2007, 150)

Evadida



A musical score in 4/4 time, key of E minor, showing two types of cadences. The first is labeled 'EVADED' and consists of notes G4, F#4, E4, D4 with fingerings 3, 4, 5, 3!. The second is labeled 'COMPLETE' and consists of notes G4, F#4, E4, D4 with fingerings 1, 4, 5, 1. A fermata is placed over the final D4 note.

Ilustración 33. Ejemplo musical de cadencia Evadida

“Cotumacci, from a partimento in E minor, m. 27 (Naples)” (Gjerdingen 2007, 150)

Semicadencia

HALF CADENCE

Ilustración 34. Ejemplo musical de Semicadencia

“Nardini, Opus 5, n° 4, mvt. 3, Allegro, m. 15 (ca. 1769)” (Gjerdingen 2007, 154)

Pulcinella

PULCINELLA ... DECEPTIVE

PULCINELLA ... COMPLETE

Ilustración 35. Ejemplo musical de Pulcinella

“Barbella, Six Solos, n° 4, mvt. 3, Presto, m. 63 (London, 1765)” (Gjerdingen 2007, 154)

Cadencias 7 – 1: *Clausulae cantizans*

Comma

COMMA

Ilustración 36. Ejemplo musical de Comma

“Mozart, Sonata in C Major (KV 545), mvt. 1, Allegro, m. 4 (1788)” (Gjerdingen 2007, 156)

Jommelli

A musical score for a vocal line in 2/2 time. The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are "Che fa - - to Che fa - - - - to cru - del!". Above the staff, there are two groups of notes labeled "JOMMELLI" and "JOMMELLI", and a group of notes labeled "CUDWORTH". Fingerings are indicated by circled numbers: 6, 5, 6, 5, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1! for the vocal line. Below the staff, there are circled numbers 4, 7, 1, 7, 1, 4, 5, 5, 6! for the bass line.

Ilustración 37. Ejemplo musical de Jommelli

“passo, *Demofonte*, act 2, scene 10, m. 31 (Stuttgart, 1764)” (Gjerdingen 2007, 159)

Converging

A musical score for a converging cadence in 4/4 time. The melody is written on a treble clef staff. The bass line is written on a bass clef staff. Above the staff, there are circled numbers 3, 2, 1, 7. Below the staff, there are circled numbers 3, 4, #4, 5.

Ilustración 38. Ejemplo musical de Convergente

“A simplified Converging cadence” (Gjerdingen 2007, 160)

Cadencias 4 – 3: *Clausulae altizans*

Passo Indietro

A musical score for a 'Passo Indietro' cadence in 12/8 time. The score is for flute and violin. The flute part is written on a treble clef staff, and the violin part is written on a treble clef staff. The lyrics are "MI-RE-DO MI-RE-DO MI-RE-DO ... DECEP. COMPLETE". Above the flute staff, there are circled numbers 3, 2!, 3, 2, 1, 7, 1. Below the flute staff, there are circled numbers 4, 3, 4, 3, 4, 4, 3, 4, 5, 5, 6, 4, 5, 1. Below the violin staff, there are circled numbers 4, 3, 4, 3, 4, 4, 3, 4, 5, 5, 6, 4, 5, 1. Below the bass line, there are circled numbers 4, 3, 4, 3, 4, 4, 3, 4, 5, 5, 6, 4, 5, 1. The words "PASSO INDIETRO" are written below the bass line.

Ilustración 39. Ejemplo musical de Passo Indietro

“Quantz, Trio Sonata in G minor, mvt. 3, Siciliana, m. 22 (ca. 1750s)” (Gjerdingen 2007, 167)

II. Estudio de 12 Sonatas en trío de Juan Bautista y José Pla

2.1 Catalogación y selección del repertorio

Una de las dificultades a la hora de estudiar este conjunto de piezas es la autoría. En muchos casos no es posible establecer con certeza el compositor, sobre todo entre los hermanos Juan Bautista y José, ya que en la mayoría de las fuentes solo se incluye el apellido. En el caso concreto de este trabajo no se analiza repertorio del tercero de los hermanos, Manuel, al no disponer de fuentes primarias de su trabajo¹⁸.

Para la organización del repertorio se ha seguido la catalogación planteada en el artículo *L'obra dels germans Pla. Bases per a una catalogació* (Dolcet 1987) sustituyendo los números romanos por arábigos y empleando la signatura DolP.

En este trabajo se contemplan todas las obras de los hermanos Pla que en algún manuscrito o edición de la época indican que pueden ser interpretadas con la flauta travesera. Gran parte de estas obras ofrecían varias posibilidades de plantilla instrumental en las ediciones para, de esta manera, poder acceder a un mercado mayor de venta. Con un total de 8 dúos, 32 sonatas en trío, un concierto para flauta solista y otro para dos flautas solistas, supone un caso excepcional en cuanto a cantidad comparado con el repertorio conservado para este instrumento del resto de autores españoles del siglo XVIII.

La selección de repertorio se ha realizado en base a la disponibilidad de las partituras en edición moderna y a la posibilidad de consulta del manuscrito y/o edición de la época.

Así, la obra de los hermanos Juan Bautista y/o José Pla analizada en este trabajo comprende:

- Sonata en trío en do mayor (DolP 3.1)
- Sonata en trío en re menor (DolP 3.2a)
- Sonata en trío en re menor (DolP 3.2b)

¹⁸ Por lo tanto siempre que se nombre a los Pla éste último se sobreentiende excluido. Durante el análisis y las conclusiones se utilizará “el compositor” para referirnos tanto a Juan Bautista como a José dado el problema ya mencionada en la atribución de las obras.

- Sonata en trío en fa mayor (DolP 3.3)
- Sonata en trío en fa mayor (DolP 3.4)
- Sonata en trío en sol mayor (DolP 3.5)
- Sonata en trío en mi menor (DolP 3.6)
- Sonata en trío en fa mayor (DolP 3.7)
- Sonata en trío en sol menor (DolP 3.8)
- Sonata en trío en si bemol mayor (DolP 3.9)
- Sonata en trío en do mayor (DolP 3.10)
- Sonata en trío en do mayor (DolP 3.24b)

La sonata en trío en do mayor (DolP 3.2b), aunque figura para *oboe, violino y violoncello obbligato* en el manuscrito y en la edición moderna de Nils Jönsson, también ha sido incluida en el estudio, debido a que en algunas ediciones de la época se menciona la flauta como instrumento para su interpretación: *Six Sonata´s for two Hoboys & a Bass, or two Violins, German Flutes and Bass compo´d by Sig. rs Pla´s. London, Longman, Lukey & Co.* y *Six Sonata´s for two Hoboys & a Bass, or two Violins, German Flutes and Bass compos´d by Sig.r Plà, 1st Set. London, Longman and Broderip* (Dolcet 1987, 8-9).

Los dúos comprendidos entre el 2.1 y el 2.6 del catálogo de Dolcet no se han considerado debido a que presentan una escritura sin bajo, en la que las dos voces corren paralelas melódicamente sin presentar casi ninguna diferencia rítmica durante prácticamente toda la obra.

En las dos portadas de las ediciones de época que se han manejado¹⁹ se incluyen diversas formaciones. En la edición de Hardy se presentan como posibles instrumentos para la parte melódica la combinación de dos flautas, violines u oboes. Para el bajo también da la posibilidad de interpretarlo con clave o violoncello. En la edición de Miroglio indica que las sonatas en trío están compuestas para dos violines y bajo, pero

¹⁹ Edición londinense de J. Hardy [1754] *Six Sonatas for two German-Flutes, Violins, or Hautboys, with a Bass for the Harpsichord or Violoncello compos´d by Sig(rs) Pla´s.* y edición parisina de Miroglio [1759] *Six Sonates en Trio pour deux Violons et Basse. Les dits Trio peuvent se joüer sur le Hautbois, Flute et Pardessus de Viole. Composées par M(r). Pla. Fait graver par M(r). Miroglio.*

que también pueden ser interpretadas con oboe, flauta o *pardessus de viole* (pequeña viola de moda en la época).

La práctica de incluir varias posibilidades instrumentales para la interpretación estaba muy extendida con el fin de aumentar las oportunidades de venta de una misma obra. Esta intercambiabilidad entre la flauta, el oboe y el violín es posible gracias a su afinidad. El registro de los tres instrumentos es similar, y, siempre y cuando no se utilice una escritura específicamente violinística, que contenga dobles notas, saltos interválicos muy amplios o pasajes muy largos en los que no se deja espacio a la respiración, las obras permiten la interpretación con cualquiera de ellos.

2.2 Estructura formal y características generales de las sonatas

Casi el total de las obras analizadas tienen tres movimientos y, excepto la sonata en trío en do mayor (DolP 3.1) que comienza con un Andante seguido de un Cantabile, hay una clara configuración contrastante de *tempi* rápido-lento-rápido (R-L-R). Las tonalidades que se utilizan se caracterizan por tener armaduras de pocas alteraciones, predominando el uso de las de bemoles.

Es muy habitual que el inicio del movimiento se de en forma de dúo entre una de las voces agudas y el bajo. La primera y la segunda voz suelen repetir el mismo material melódico primero en una voz y después en la otra. También es muy frecuente que desarrollen pasajes en terceras paralelas. Normalmente, el bajo funciona como sustento, aunque en ocasiones puntuales puede entrar en diálogo con las otras voces, repetir motivos melódicos o mantener pasajes en movimientos paralelos con alguna de las voces agudas.

En la siguiente tabla se muestran los tiempos, la tonalidad, el compás utilizado y el número de compases de cada uno de los movimientos²⁰.

²⁰ El compasillo se indica como 4/4 y el compasillo binario como 2/2. Los movimientos bipartidos aparecen indicados con un asterisco.

Signatura	Nº mov.	Primer movimiento				Segundo movimiento				Tercer movimiento			
		Tempo	Ton.	C.	cc	Tempo	Ton.	C.	cc	Tempo	Ton.	C.	cc
DolP 3.1	3	Andante ²¹	Do M	3/4	69	Cantabile ^{22*}	Fa M	4/4	33	Allegretto*	Do M	3/8	79
DolP 3.2a	3	Allegro	Re m	2/2	158	Andante	Fa M	3/4	81	Allegro ²³	Re m	3/8	183
DolP 3.2b	3	Allegro Molto ²⁴	Re m	2/2	183	Andante	Fa M	3/4	66	Allegro Assai	Re m	3/8	170
DolP 3.3	3	Allegretto ²⁵²⁶	Fa M	2/4	125	Andante	Re m	3/4	65	Allegro*	Fa M	3/8	162
DolP 3.4	3	Allegretto	Fa M	2/4	81	Larghetto	Sib M	3/4	68	Allegretto*	Fa M	3/4	94
DolP 3.5	3	Allegretto ²⁷	Sol M	2/4	117	Largo Cantabile ²⁸	Sol m	6/8	47	Allegro	Sol M	4/4	107
DolP 3.6	3	Allegretto ²⁹	Re m ³⁰	2/4	80	Larghetto ³¹	Sol M	4/4	42	Allegro	Re m ³²	3/8	93
DolP 3.7	3	Allegretto*	Fa M	2/4	120	Andante*	Sib M	4/4	23	Allegro*	Fa M	3/8	117
DolP 3.8	3	Allegro, ma non Tanto*	Sol m	2/4	116	Andante ³³	Do m	3/4	36	Allegro ³⁴	Sol m	2/2	88
DolP 3.9	3	Allegretto ³⁵	Sib M	2/4	158	Larghetto ³⁶	Mib M	4/4	40	Allegro	Sib M	2/2	134
DolP 3.10	3	Allegretto*	Do M	2/4	114	Andante*	Fa M	4/4	22	Allegro*	Do M	6/8	114
DolP 3.24b	2	Allegro non Presto*	Do M	6/8	110	Allegretto*	Do M	3/4	78	-	-	-	-

Tabla 1. Esquema estructural de las 12 sonatas en trío para flauta de José y Juan Bautista Pla

²¹ En la edición de Miroglio se indica Allegretto

²² En la edición de Miroglio se indica Cantabile Largo en la voz del *primo* y Largo en la del *secondo* y el *basso*

²³ Con indicación de Da Capo

²⁴ En el ms de Karlsruhe 742 se indica Allegro non Presto

²⁵ Falta la indicación de tempo en el bajo

²⁶ Con indicación de Da Capo

²⁷ En el edición de Hardy se indica Allegro

²⁸ En la edición de Hardy se indica Andante

²⁹ En el ms de Karlsruhe 741 se indica Larghetto y en la edición de Hardy Allegro

³⁰ En la edición de Hardy este movimiento se presenta transportado a mi menor

³¹ En la edición de Hardy se indica Andante

³² En la edición de Hardy este movimiento se presenta transportado a mi menor

³³ Indicación de repetición al final del movimiento

³⁴ Indicación de repetición al final del movimiento

³⁵ En el violín *primo* aparece la indicación de Allegro

³⁶ En el violín *secondo* aparece la indicación de Largo y el la del *basso* utiliza la grafía Larghetto

2.3 Análisis de las sonatas³⁷

³⁷ Para la esquematización del análisis formal, en una adaptación libre del sistema de LaRue, se proponen las siguientes abreviaturas:

M: sección formada por diferentes elementos independientes entre sí, como por ejemplo varias frases o motivos distintos.

T: frase o tema completo.

t: parte de un tema o semifrase.

m: material motivico.

Sonata en trío en do mayor (DolP 3.1)

Sonata de tres movimientos cuya edición moderna de Nils Jönsson está basada en la de J. Hardy [1754] *Six Sonatas for two German-Flutes, Violins, or Hautboys, with a Bass for the Harpsichord or Violoncello compos'd by Sig(rs) Pla's*.

- Primer movimiento: Andante (do mayor)

Comienza con un *schema* de Do-Re-Mi entre el *primo* y el *basso* en la tonalidad de do mayor³⁸.

Do-Re-Mi

Primo

Secondo

Basso

① ② ③

① ⑦ ①

Fuente: 3.1_M1_1-6

Ejemplo 1

La intervención de la primera voz finaliza con una cadencia que sigue el modelo de Cudworth.

Cudworth

① ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ② ①

③ ④ ⑤ ⑤ ①

Fuente: 3.1_M1_7-13

Ejemplo 2

Tras la entrada de la segunda voz nos situamos en la tonalidad de la dominante. Finaliza su intervención a solo con una cadencia Incompleta en los compases 15 y 16

³⁸ En cada ejemplo se indica la obra a la que corresponde con la signatura según la numeración de Dolcet, el movimiento (M) y los compases que comprende.

seguida de un pasaje de cuatro compases de cromatismo descendente en el bajo que descansa en una cadencia sobre la dominante.

Fuente: 3.1_M1_14-21

Ejemplo 3

En el compás 22 se observa un Ponte que resuelve en una cadencia Incompleta. Modula a do mayor donde se aprecian diferentes *clausulae*, cada una con su propio grado de conclusión.

Fuente: 3.1_M1_22-34

Ejemplo 4

A continuación se encuentra un Monte en tres secciones. La primera parte se desarrolla en mi bemol mayor y expone el material dos veces, una con la melodía en la voz del *primo* y la otra con el movimiento 5-4-3 repartido entre las voces agudas. La

The musical score consists of two systems of three staves each (treble, alto, and bass clefs).
 - **System 1 (Measures 57-62):** Labeled 'Evadida'. Measure 57 starts with a piano (*p*) dynamic. Measures 58-62 feature various dynamics including *p* and *f*, and include trills (*tr*). Fingerings are indicated by circled numbers: 7, 6, 5, 4, 5, 5, 3, 4, 5, 5, 1, 7, 3, 2.

- **System 2 (Measures 63-69):** Labeled 'Mi-Re-Do' and 'Convergente'. Measure 63 starts with a piano (*p*) dynamic. Measures 64-69 feature dynamics of *p* and *f*, and include trills (*tr*). Fingerings are indicated by circled numbers: 3, 2, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 4, 5, 5, 4, 5, 5, 1, 4, 4, 5, 5, 1.

Fuente: 3.1_M1_57-69

Ejemplo 7

- Segundo movimiento: Cantabile (fa mayor)

Movimiento bipartido, con la primera parte de 7 compases y la segunda de 27.

El movimiento comienza con una pequeña frase de dos compases (T1) formada por una nota tenida en la voz superior y una alternancia armónica entre la tónica y la dominante en las otras dos voces finalizada con una cadencia Incompleta. En el tercer compás se observa una Romanesca que no se adhiere al esquema típico galante. Sigue con un Do-Re-Mi y un Mi-Re-Do entre la segunda voz y el bajo en la tonalidad de do mayor. En el compás 5 introduce el material T2 que finaliza con una cadencia de Mi-Re-Do y se utiliza aquí como cierre de la primera sección del Cantabile.

The musical score for Example 8 is divided into four sections: **Incompleta**, **Romanesca**, **Do-Re-Mi**, and **Mi-Re-Do**. The **Incompleta** section (measures 1-4) is marked *Cantabile* and *p Sostenuto*, with fingerings 4 3, 5, and 1. The **Romanesca** section (measures 5-8) has fingerings 5 1, 1, 7, 6, 7, 1, 7. The **Do-Re-Mi** section (measures 9-11) has fingerings 3, 2, 1. The **Mi-Re-Do** section (measures 12-14) has fingerings 1, 7, 1, 6, 4, 6, 3, 4, 5, 5, 1. Dynamics include *p*, *f*, and *Sostenuto*.

Fuente: 3.1_M2_1-7

Ejemplo 8

Después de la doble barra de repetición reutiliza la frase T1 con la que se dio comienzo al movimiento. Se mantiene la cadencia Incompleta seguida de una Romanesca con bajo similar al del *schema* de los compases 3 y 4.

The musical score for Example 9 shows the **Incompleta** section (measures 8-10) and the **Romanesca** section (measures 11-12). The **Incompleta** section has fingerings 4 3 and 5. The **Romanesca** section has fingerings 1, 1, 7, 6. Dynamics include *p*, *f*, and *Sostenuto*.

Fuente: 3.1_M2_8-11

Ejemplo 9

En el compás 12 se aprecia un Prinner en sol menor. A continuación, hay un *schema* de Fonte con la primera sección en fa mayor y la segunda en mi bemol mayor, por lo tanto, altera el patrón de una primera parte en menor y la siguiente en mayor. El

movimiento del bajo sufre una de las variantes más comunes en este *schema* que consiste en sustituir el 7-1 por un 5-1.

Fuente: 3.1_M2_12-15

Ejemplo 10

La siguiente sección se encuentra en do menor. Los motivos cortos que la forman muestran diferentes tipos de cadencias hasta llegar, en el compás 22, a una Completa con forma de Mi-Re-Do que da paso a la última aparición de T1.

Fuente: 3.1_M2_16-22

Ejemplo 11

- Tercer movimiento: Allegretto (do mayor)

Movimiento bipartido. Al igual que en el Cantabile anterior, la primera parte del movimiento es mucho más corta que la segunda, 23 y 56 compases respectivamente.

En la frase inicial (T1) aparecen dos Sol-Fa-Mi y dos Semicadencias. Continúa con otro *schema* de Sol-Fa-Mi en sol mayor.

Fuente: 3.1_M3_1-11

Ejemplo 15

En el compás 15 encontramos un Mi-Re-Do precedido de un Hexacordo Descendente. Le sigue un modelo de Comma repetido. Los últimos cinco compases de la primera sección de este movimiento bipartido funcionan como frase de cierre (T2) con un Do-Si-Do y un Cudworth.

Fuente: 3.1_M3_12-23

Ejemplo 16

La segunda sección comienza con la frase T1 presentada dos veces, una en sol mayor y otra en do mayor. Vuelven a aparecer varios *schemata* de Sol-Fa-Mi seguidos. Algunos mantienen la melodía en la misma voz mientras que otros la reparten entre las partes agudas. Entre estos *schemata* encontramos varias cadencias que ofrecen diferentes grados de cierre.

The image shows two systems of musical notation for Example 17. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs).
 System 1 (measures 24-31):
 - Measures 24-26: Labeled 'Sol-Fa-Mi' with fingerings 5, 4, 3.
 - Measure 27: Labeled 'Mi-Re-Do' with fingerings 3, 2, 1, 5.
 - Measure 28: Labeled 'Sol-Fa-Mi' with fingering 3.
 - Measure 29: Labeled 'Semicadencia' with fingerings 3, 2.
 - Measure 30: Labeled 'Sol-Fa-Mi' with fingering 4.
 - Measure 31: Labeled 'Semicadencia' with fingerings 3, 2.
 System 2 (measures 32-39):
 - Measures 32-34: Labeled 'Sol-Fa-Mi' with fingerings 5, 4, 3.
 - Measure 35: Labeled 'Mi-Re-Do' with fingerings 3, 2, 1, 5.
 - Measure 36: Labeled 'Sol-Fa-Mi' with fingering 3.
 - Measure 37: Labeled 'Semicadencia' with fingerings 3, 2.
 - Measure 38: Labeled 'Sol-Fa-Mi' with fingerings 4, 3.
 - Measure 39: Labeled 'Semicadencia' with fingerings 7, 7.

Fuente: 3.1_M3_24-40

Ejemplo 17

A continuación, tras un Ponte volvemos a la tonalidad de do mayor en la que se aprecian diferentes *clausulae*: un Passo Indietro y una Comma, ambos repetidos.

The image shows two systems of musical notation for Example 18. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs).
 System 1 (measures 41-49):
 - Measures 41-49: Labeled 'Ponte'.
 - Measure 48: Labeled 'Passo Indietro' with fingerings 7, 1.
 - Measure 49: Labeled 'Passo' with fingering 7.
 System 2 (measures 50-57):
 - Measures 50-51: Labeled 'Indietro' with fingering 1.
 - Measures 52-53: Labeled 'Comma' with fingerings 5, 4, 3.
 - Measures 54-55: Labeled 'Comma' with fingerings 5, 4, 3.
 - Measure 56: Labeled 'Indietro' with fingerings 6, 5, 7.
 - Measure 57: Labeled 'Comma' with fingerings 6, 5, 7.

Fuente: 3.1_M3_41-57

Ejemplo 18

En el compás 58 el bajo continúa con el mismo movimiento 4-3 característico del Passo Indietro, aunque sin completar el giro melódico 7-1. Cierra este pasaje con una cadencia en forma de Mi-Re-Do.

Fuente: 3.1_M3_58-72

Ejemplo 19

Una vez más aparece un *schema* de Sol-Fa-Mi seguido de un Mi-Re-Do. Lo repite, seguido esta vez de dos cadencias, una que evita la sensación de resolución y otra Completa de Do-Si-Do. Finaliza este movimiento en do mayor utilizando la frase T2.

Fuente: 3.1_M3_65-79

Ejemplo 20

Sonata en trío en re menor (DolP 3.2a)

Sonata de tres movimientos cuya edición moderna de Nils Jönsson está basada en la de J. Hardy [1754] *Six Sonatas for two German-Flutes, Violins, or Hautboys, with a Bass for the Harpsichord or Violoncello compos'd by Sig(rs) Pla's*. Dentro de la catalogación planteada por Josep Dolcet (Dolcet 1987) se considera que entre esta versión de la sonata y la conservada en Karlsruhe (Badische Landesbibliothek ms 740) existen tantas diferencias que se las clasifica como dos obras diferentes, la sonata en re menor DolP 3.2a y la sonata en re menor DolP 3.2b (Dolcet 1987, 26).

- Primer movimiento: Allegro (re menor)

Comienza con una de las frases que serán reutilizadas a lo largo del movimiento (T1). Ésta consta de dos partes, la primera (t1) consiste en una nota tenida sobre la dominante en la primera voz y el movimiento melódico desarrollado en el bajo, y la segunda (t2), con la melodía en corcheas en la primera voz, contiene una cadencia Evadida y una cadencia Incompleta.

Fuente: 3.2a_M1_1-13

Ejemplo 21

A continuación, repite la frase inicial T1 al completo (t1+t2) transportada a sol menor y con la nota tenida en la voz del *secondo*. En el compás 18 la segunda voz vuelve a desaparecer y se retoma la tonalidad principal con un Prinner entre las voces extremas.

Fuente: 3.2a_M1_14-20

Ejemplo 22

Tras una cadencia sobre la dominante en el compás 22 reaparece t1. En esta ocasión muestra un bajo diferente por lo que se ha nombrado como t1'.

Fuente: 3.2a_M1_21-27

Ejemplo 23

A partir del compás 28 se desarrolla un pasaje de cromatismo con entradas escalonadas entre las tres voces que da paso, una vez más, al motivo t1 sobre otro bajo diferente. Esta sección aparece como t1'' en la tabla de síntesis de los *schemata*.

En los compases 39 y 40, aunque sin resolución en el bajo, se observa una Semicadencia. Continúa con un Ponte en el que el bajo se mantiene en un salto de octava constante sobre el quinto grado mientras las voces agudas juegan con el arpeggio de la dominante.

Semicadencia Ponte

Fuente: 3.2a_M1_36-46

Ejemplo 24

Este pasaje enlaza con un motivo (m1) con el que se construye un Fonte, cuya primera sección está en sol mayor y la segunda en fa mayor, y un Sol-Fa-Mi en re menor. Prosigue con un *schema* de Monte con las dos secciones a distancia de segunda (sol menor y la menor), y una continuación del material a distancia de cuarta (re menor).

Fonte Sol-Fa-Mi Monte

Fuente: 3.2a_M1_47-68

Ejemplo 25

Se mantiene en la tonalidad de re menor cadenciando sobre la dominante a través de un cromatismo descendente en la tercera voz y del movimiento típico del bajo de la cadencia Convergente (4-#4-5) situado esta vez en la melodía. Continúa con un Ponte.

The musical score is divided into two sections: **Cadencia** (measures 61-67) and **Ponte** (measures 68-72). The key signature is D minor (one flat). The Cadencia section features a descending chromatic line in the melody (4, #4, 5) and a typical convergent bass line (6, 6, 6, 6, #6, 5, 5). The Ponte section continues with parallel movements in the upper voices and a cadence on the dominant chord.

Fuente: 3.2a_M1_61-72

Ejemplo 26

Esta sección termina con un pasaje de movimientos paralelos entre las dos voces superiores y un calderón sobre el acorde de dominante.

Continúa en fa mayor con el mismo movimiento del bajo del compás 23 y con una melodía con abundancia de trinos en la primera voz. Esta misma frase se repite en la segunda voz en el compás 81 pero transportada a re menor. En el compás 86 retoma el motivo m1. Sobre él construye un Fonte con la primera sección en sol mayor y la segunda en fa mayor seguido de un Monte con una parte en si bemol mayor y otra en do mayor.

85

Fonte

Monte

4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

tr

6 3 6 3 6 3 6 3 6 3 6

7 1 7 1 7 1 7 1 7 1 7

92

3 4 3 4 3

5

3 6 3 6 3

6 7 6 7 6 7 3

1 7 1 7 1

4 3 4 3 6 7 6 7 6 7 3

1 7 1

Fuente: 3.2a_M1_85-97

Ejemplo 27

A continuación, se observa un Ponte en fa mayor en el que las voces superiores se mueven entre el acorde de tónica y el de dominante. Lo finaliza con una cadencia quinto-primero y un movimiento de Mi-Re-Do en la melodía.

Ponte

92

3 6 3 6 3

6 7 6 7 6 7 3

5 5 5

Cadencia

98

3 2 1

6 7 6 7 p 6 5 6 6

4 3 4 3 1

5 5 1

Fuente: 3.2a_M1_92-102

Ejemplo 28

En el compás 100 el bajo utiliza el mismo giro melódico que ya apareció en los compases 23 y 75. En este pasaje la segunda voz mantiene un juego arpegiado entre el

acorde de quinta y el de tónica. Tanto para separar la repetición del material motivico, como para cerrarlo se utilizan dos cadencias con forma de Mi-Re-Do.

Fuente: 3.2a_M1_103-114

Ejemplo 29

En el compás 108 se retoma T1 (t1+t2) y en el 117 se vuelve a utilizar un cromatismo para cadenciar y dar paso al motivo principal (t1) transportado a la menor. Se coloca el movimiento típico de la cadencia Convergente (4-#4-5) en la voz superior, mientras que el bajo se desplaza en un movimiento opuesto hacia la dominante.

Fuente: 3.2a_M1_115-121

Ejemplo 30

El motivo t1 se presenta dos veces más a partir del compás 126, primero en menor y después en sol menor. En estas últimas apariciones destaca el juego entre las dos voces aguadas con la célula melódica 7-2-1-5. En el compás 137 se inicia una cadencia Convergente en el que se alarga el movimiento #4-5 del bajo por medio de la repetición hasta resolver en el compás 142.

Convergente modificada

*a in source

Fuente: 3.2a_M1_136-142

Ejemplo 31

A partir del compás 143 se observa una sección cadencial. El bajo realiza una alternancia entre el movimiento 3-4-5-6 de la cadencia Deceptiva (menos conclusiva) y 3-4-5-1 de la Completa (más conclusiva) hasta llegar a un Do-Si-Do final.

Pulcinella deceptive

Mi-Re-Do Deceptive Complete

Deceptive Do-Si-Do

Fuente: 3.2a_M1_143-158

Ejemplo 32

- Segundo movimiento: Andante (fa mayor)

Este movimiento se inicia con una Romanesca entre el bajo y la primera voz seguida de un Prinner y una Semicadencia. Repite el Prinner de forma incompleta y lo finaliza con una cadencia Evadida. Toda esta secuencia conforma la frase T1. En el compás 12 se observa el principio de T1, el *schema* de Romanesca más el Prinner incompleto entre la segunda y la tercera voz, presentando un final de frase diferente.

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 1-6) is labeled 'Romanesca' and 'Prinner'. The second system (measures 7-11) is labeled 'Semicadencia', 'Prinner', 'Evadida', and 'Romanesca'. The third system (measures 12-17) is labeled 'Prinner'. Fingerings are indicated by circled numbers 1-7. The tempo is 'Andante' and the performance instruction is 'Soli'.

Fuente: 3.2a_M2_1-19

Ejemplo 33

Modula a do mayor manteniendo el mismo dibujo arpegiado en la línea del bajo. En el compás 23 se observa un Ponte en fa mayor en el que la dominante que funciona como sustento es introducida escalonadamente dando una sensación de canon, para quedar finalmente instalada en el bajo. Las otras voces mantienen ese efecto de canon al

realizar el mismo motivo melódico pero desplazado un compás en una voz respecto de la otra. En los compases 30 y 31 se observa una cadencia Incompleta.

Fuente: 3.2a_M2_20-34

Ejemplo 34

En el compás 32 se aprecia una nota tenida en la voz más aguda, que recuerda al motivo inicial del primer movimiento, mientras el juego melódico se traslada a la segunda y tercera voz en movimientos paralelos. El acompañamiento en arpeggios se mantendrá en la segunda voz hasta cadenciar con un patrón de Do-Si-Do.

Fuente: 3.2a_M2_35-40

Ejemplo 35

En el compás 44 comienza una progresión ascendente hasta llegar al compás 47 donde se observa una cadencia con forma de Comma. En los compases 48 y 49 se encuentra un Mi-Re-Do que viene precedido de un Hexacordo Descendente. A

continuación modula a re menor. En este pasaje se observan varios tipos de *clausulae* con diferentes grados de resolución hasta llegar a un Cudworth que cierra la sección.

Fuente: 3.2a_M2_47-60

Ejemplo 36

En el compás 61 modula a fa mayor y repite T1. Se mantienen la forma de Romanesca y Prinner incompleto seguido de una cadencia Evadida, pero el material arpegiado se muestra ahora en la segunda voz en vez de en la tercera.

Fuente: 3.2a_M2_61-67

Ejemplo 37

En el compás 74 se observa otra cadencia en la que se evita la resolución.

Fuente: 3.2a_M2_73-76

Ejemplo 38

El movimiento finaliza con una cadencia Incompleta seguida de otra Completa con forma de Mi-Re-Do.

Fuente: 3.2a_M2_77-81

Ejemplo 39

- Tercer movimiento: Allegro (re menor)

Movimiento articulado por la repetición de la frase inicial de doce compases T1. El final indica una repetición Da Capo hasta el compás 12.

La primera frase está formada por un Do-Re-Mi que se cierra en una cadencia Incompleta. Continúa con la repetición de la tercera parte del Do-Re-Mi anterior y finaliza con un Mi-Re-Do con un calderón en el que todas las voces descansan en la tónica.

Do-Re-Mi **Incompleta**

Mi-Re-Do

① ⑤ ① ⑤ ⑤

③ ③ ② ①

① ⑤ ⑤ ①

6 4 5 # Fine 6 7 5

Fuente: 3.2a_M3_1-15

Ejemplo 40

Las voces superiores continúan con movimientos paralelos. A partir del compás 15 se observan tres cadencias Convergentes seguidas. La segunda es una variación de la primera a base de floreos y la tercera extiende el paso del #4 al 5 del bajo por medio de la repetición.

Convergente

Convergente

Convergente

Convergente

④ #④ ④ ⑤

⑤ ④ ③ ③ ③ ③ ②

④ #④ ⑤ #④ ⑤ #④ ⑤

* c in source

Fuente: 3.2a_M3_8-27

Ejemplo 41

Después de un calderón sobre la dominante repite sin apenas variación la frase T1, por lo que se mantienen los mismos *schemata*.

Fuente: 3.2a_M3_21-34

Ejemplo 42

Tras una cadencia con forma de Mi-Re-Do se inicia una nueva sección a dos voces, primero entre el bajo y la voz del *Primo* y después entre el bajo y la del *Secondo*, que contiene un Fonte con una parte en sol menor y otra en fa mayor. A continuación, encontramos un Do-Re-Mi cuya base motívica se extrae de T1 seguido de una cadencia Convergente y una Incompleta.

Fuente: 3.2a_M3_35-54

Ejemplo 43

En el compás 55 se aprecia un Ponte. La nota tenida sobre la dominante en la voz superior se combina con un movimiento de carácter ascendente en el bajo.

Ponte

55

5

5 5 5

Fuente: 3.2a_M3_55-63

Ejemplo 44

Tras una cadencia en la que se evita la resolución comienza, en el compás 71, otro Ponte en el que la primera y la segunda voz realizan un pasaje ascendente a distancia de tercera. Continúa con un Do-Mi-Sol y finaliza en una *clausula* de Do-Si-Do.

Evadida Ponte

64

3 2

4 5 5 5 5

Do-Mi-Sol Do-Si-Do

73

1 3 5 1 3 5 1 7 1

5 5 1 1 4 5 5 1

Fuente: 3.2a_M3_64-80

Ejemplo 45

Retoma T1 seguido ahora de un cromatismo que enlaza con dos *schemata* de Ponte, uno en re menor y otro en la menor. El primero se conecta con el segundo a través de un cromatismo ascendente en el bajo.

*g# in source

Fuente: 3.2a_M3_88-106

Ejemplo 46

Entre los compases 107 y 110 se aprecian dos cadencias sobre la dominante. Continúa con una cadencia Incompleta y tres Completas para retomar después la frase inicial, T1, en re menor.

Fuente: 3.2a_M3_107-129

Ejemplo 47

Después del Mi-Re-Do de cierre de T1 se observa un Fonte de tres partes, la primera en si bemol mayor, la segunda en fa mayor y la tercera en re menor. Aunque el bajo es descendente en cada una de las etapas la melodía no sigue esta línea general. Continúa con dos patrones de Passo Indietro. Finalmente, tras un breve Ponte en re menor se da paso al cambio de armadura del compás 159. Este cambio es un caso excepcional en este repertorio y solamente se observa en este movimiento y en el tercero de la sonata en re menor DoIP 3.2b.

Fuente: 3.2a_M3_137-157

Ejemplo 48

Ya en la nueva tonalidad se encuentra un Prinner repetido.

Fuente: 3.2a_M3_158-174

* g-e in source

Ejemplo 49

La última sección contiene varios giros cadenciales con bajo 4-5-5-1 pero sin resolución al primer grado en la melodía hasta que, finalmente, se llega a un Mi-Re-Do precedida de un Hexacordo Descendente en los dos últimos compases. Al realizarse el *Da Capo* la forma del movimiento finaliza con la frase T1.

175

Evadida (3 2 5)

Evadida (3 2 5)

Mi-Re-Do (3 2 1)

Da Capo

(4 5 5 1) (4 5 5 1) (4 5 5 1)

Fuente: 3.2a_M3_175-183

Ejemplo 50

Sonata en trío en re menor (DolP 3.2b)

La edición moderna de esta sonata está basada en el manuscrito D-KA Mus. Hs. 742 conservado en la Badische Landesbibliothek, Musikabteilung de Karlsruhe, Alemania.

Esta sonata destaca sobre todas las demás en cuanto a cantidad de materiales diferentes reutilizados dentro de un mismo movimiento.

- Primer movimiento: Allegro Molto (re menor)

Comienza con una frase de ocho compases, T1, que consta de dos partes. Los primeros cuatro compases se desarrollan en forma de dúo con una nota tenida sobre la dominante en la voz más aguda y el movimiento melódico en la voz del bajo. Los siguientes cuatro compases se caracterizan por el movimiento descendente de más de una octava de la melodía. Dentro de esta bajada se crea la sensación de que se va a cadenciar al compás 7, pero el reposo no llega hasta el compás 8.

Fuente: 3.2b_M1_6-11

Ejemplo 51

A continuación repite T1 entre la segunda y la tercera voz transportada a sol menor. Le sigue un Prinner entre las voces extremas y una cadencia a la dominante.

12

Cadencia

Prinner

6 5 4

2 1 5 4 3

5 1 7 1 4 3 2

18

5

1 5

Fuente: 3.2b_M1_12-22

Ejemplo 52

En el compás 20, todavía en forma de dúo, comienza una frase de cuatro compases dividida en dos motivos de dos compases cada uno donde se observan dos cadencias sobre la dominante, la segunda más resolutiva que la primera. La segunda voz repite estos cuatro compases sin modificaciones conformando T2.

18

Cadencia

1 7

3 4 5 5

23

Cadencia

1 7 6 5

3 4 5 5

Fuente: 3.2b_M1_18-27

Ejemplo 53

En el compás 28 introduce el motivo m1 con el que se construye un Fonte, con la primera parte en sol mayor y la segunda en fa mayor, y un Sol-Fa-Mi. Justo después se observa un Monte, desarrollado a partir del motivo m2, con la primera parte en sol menor y la segunda en la menor. Dentro de cada una de sus secciones el material que forma el patrón aparece repetido.

Fuente: 3.2b_M1_28-41

Ejemplo 54

Durante los compases 40 al 44 continúa con el material m2. A través de un cromatismo de dos compases en el bajo se cadencia sobre la dominante dando paso, en el compás 46, a un Ponte con la melodía creada a partir del motivo m3.

Fuente: 3.2b_M1_42-52

Ejemplo 55

Después de una cadencia Incompleta se observa, en el compás 82, un Ponte de características similares al anterior *schema* de este tipo.

Ejemplo 58

Tras una cadencia Completa se da paso, en el compás 90, a T1. La primera vez se mantiene en re menor y en la repetición pasa a la menor. A partir del compás 106 reutiliza el material de m2 para pasar de la menor a re menor.

En el compás 115 comienza una frase en la que se repite el motivo melódico 7-2-1-5 en las voces superiores y que finaliza en una cadencia Incompleta, compases 118 y 119. En el 120 repite la frase con todos sus elementos transportada a sol menor. A continuación modula a re menor con una cadencia sobre la dominante para dar paso, en el compás 126, a T2 sin variaciones.

Ejemplo 59

En el compás 135 mezcla uno de los motivos utilizados en T1 con el material m2 pasando por fa mayor, si bemol mayor y sol menor. En el compás 151 vuelve a re menor donde se observa un Ponte con la nota tenida en el bajo.

Ponte

Fuente: 3.2b_M1_151-155

Ejemplo 60

Un Mi-Re-Do del compás 157 al 158 precede a la reexposición de T3. Esta frase se vuelve a presentar dos veces, una entre la segunda voz y el bajo y otra entre la primera voz y la última manteniendo la tonalidad de re menor. Continúa con un Ponte donde el motivo m3 es presentado en las voces agudas con un compás de diferencia entre ellas a modo de canon.

Ponte

Fuente: 3.2b_M1_168-177

Ejemplo 61

Desde el compás 175 se prepara el final del movimiento en una alternancia de cadencias Deceptivas y Completas. En todas ellas se observa un movimiento descendente de la melodía en forma de Cudworth, primero en la segunda voz y luego en la primera.

The musical score consists of three systems of staves. Each system includes a treble clef staff, a bass clef staff, and a bass line with circled fingerings. The first system (measures 173-177) is divided into a 'Deceptiva' section (measures 173-176) and a 'Completa' section (measure 177). The second system (measures 178-180) is labeled 'Deceptiva'. The third system (measures 181-183) is labeled 'Completa'. Fingerings are indicated by circled numbers 1-7. Dynamics include 'f' (forte).

Fuente: 3.2b_M1_173-183

Ejemplo 62

- Segundo movimiento: Andante (fa mayor)

Comienza con una Romanesca en la que el bajo y la melodía descienden en paralelo por grados conjuntos. Esta primera frase (T1) finaliza con un Cudworth.

Romanesca

Andante

Cudworth

Fuente: 3.2b_M2_1-8

Ejemplo 63

Continúa en fa mayor con otro *schema* de Romanesca (T2) en el que el bajo y la melodía realizan el mismo movimiento paralelo.

Romanesca

Fuente: 3.2b_M2_8-15

Ejemplo 64

T2 funciona como inicio de un tema más largo, hasta el compás 20, que continúa en do mayor, tonalidad en la que se observa una cadencia Convergente seguida de una Evadida. Se enlaza con la frase T3 formada por un Do-Re-Mi y una cadencia en la que desaparece el bajo justo antes de resolver.

Convergente Evadida

Do-Re-Mi Mi-Re-Do

Fuente: 3.2b_M2_17-25

Ejemplo 65

En el compás 24 repite T1 adaptándolo a un Do-Re-...Re-Mi.

Do-Re-...Re-Mi

Fuente: 3.2b_M2_21-31

Ejemplo 66

Continúa con una entrada escalonada de las voces mientras repiten el mismo material. En el compás 32 se observa un Fonte con la primera parte en re menor y la segunda en si bemol mayor.

Fuente: 3.2b_M2_32-37

Ejemplo 67

Modula a fa mayor y realiza una cadencia Evadida seguida del material de T2, que esta vez solo añade un compás para completar la frase.

Fuente: 3.2b_M2_38-45

Ejemplo 68

Después de una cadencia, en la que otra vez desaparece el bajo antes de resolver a la tónica, sigue T1 con su patrón de Romanesca.

Fuente: 3.2b_M2_46-53

Ejemplo 69

En el compás 54 se observa el material de T3 con el mismo schema de Do-Re-Mi y cadencia Evadida alargado esta vez por la repetición del Do-Re-Mi.

Fuente: 3.2b_M2_54-61

Ejemplo 70

En los últimos cuatro compases del movimiento se utiliza únicamente el acorde de fa mayor.

- Tercer movimiento: Allegro assai (re menor)

Da comienzo con la frase T1 formada por un *schema* de Do-Re-Mi y una cadencia de Mi-Re-Do.

Allegro assai

Do-Re-Mi

Mi-Re-Do

1 7 1

1 2 3 3 2 1

p

1 5 1 5 5 1

Fuente: 3.2b_M3_1-9

Ejemplo 71

Continúa con un motivo de tres compases que se presenta en todas las voces de forma escalonada. En el compás 21 comienza una frase de arpeggios repetidos (T2), y en el 29 introduce una frase de cuatro compases que finaliza en una cadencia Incompleta y que repite después en el relativo mayor, fa mayor.

27

Incompleta

4 3

Incompleta

4 3

f

5 1 5 1

Fuente: 3.2b_M3_27-36

Ejemplo 72

A continuación se observan dos *schemata* de Ponte construidos con el material motivico m1 seguidos por dos Prinner con las voces invertidas que utilizan el motivo m2.

Fuente: 3.2b_M3_36-52

Ejemplo 73

Esta sección se cierra con dos cadencias, una Incompleta y otra Completa, ambas con una melodía de Cudworth que constituyen la frase T3 del movimiento.

Fuente: 3.2b_M3_53-61

Ejemplo 74

En compás 61 se reutiliza dos veces la frase T1 con su *schema* de Do-Re-Mi más la cadencia de Mi-Re-Do.

60

Do-Re-Mi

Mi-Re-Do

Do-Re-Mi

70

Mi-Re-Do

77

p

Fuente: 3.2b_M3_60-77

Ejemplo 75

A continuación reexpone T2 con el que modula de re menor a sol menor. A partir del compás 93 la voz del bajo será la de mayor movimiento. Acompañada por acordes en las voces agudas llega, en el compás 105, a una cadencia sobre la dominante de re menor mantenida por un calderón. Inmediatamente después se observa un cambio de armadura dentro del movimiento. Junto con la sonata en re menor DolP 3.2a son los dos únicos casos en los que esto sucede. En la siguiente sección las dos voces más agudas se mantienen en pasajes arpegiados, escalas por terceras y escalas por grados conjuntos en sentido descendente. En el compás 115 vuelve a presentar el motivo m1 repetido, y en el compás 123 reutiliza las cadencias con melodía de Cudworth de T3.

122

Cudworth

Cudworth

130

p

Fuente: 3.2b_M3_122-130

Ejemplo 76

En el compás 130 se observa la frase T1 con variaciones, por lo que se ha nombrado como T1'. El primer *schema* de Do-Re-Mi aparece de forma incompleta, con solo las dos primeras partes. Después se presenta completo, pero se omite el resto de la frase.

Fuente: 3.2b_M3_129-145

Ejemplo 77

A partir del compás 139 el bajo se mantiene sobre la tónica de re menor y las voces del *primo* y el *secondo* se intercambian motivos breves repetidos. En el compás 146 se reexpone el material m2 añadiendo dos cadencias con forma de Mi-Re-Do, una para separar la repetición del motivo y otra para finalizarlo.

Fuente: 3.2b_M3_146-161

Ejemplo 78

Modula a sol mayor para llegar finalmente a re mayor donde se observa una cadencia Incompleta. El movimiento termina con los últimos siete compases desarrollados sobre el acorde de tónica.

Incompleta

162

tr

tr

5 5 1

Fuente: 3.2b_M3_162-170

Ejemplo 79

Sonata en trío en fa mayor (DolP 3.3)

Sonata de tres movimientos cuya edición moderna de Nils Jönsson está basada en la de J. Hardy [1754] *Six Sonatas for two German-Flutes, Violins, or Hautboys, with a Bass for the Harpsichord or Violoncello compos'd by Sig(rs) Pla's*.

- Primer movimiento: Allegretto (fa mayor)

Este primer movimiento tiene una repetición *Da Capo al Segno*, con la señal del salto situada en los compases 56 y 86. El movimiento comienza con un Do-Re-Mi de cuatro partes agrupadas por parejas, 1-7 y 5-1 en el bajo. Esta frase, denominada T1, continúa entre la primera voz y el bajo hasta el compás 14 donde se cierra con dos cadencias de Mi-Re-Do.

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-6) is for the Primo part, with the Secondo and Basso parts below it. The Primo part has a melodic line with fingerings 1, 2, 2, 3 and trills. The Basso part has a bass line with fingerings 1, 7, 5, 1. The second system (measures 7-14) shows the continuation of the Primo part and the entry of the Secondo part. It includes two 'Mi-Re-Do' cadences with fingerings 3, 2, 1. The Basso part continues with fingerings 4, 5, 5, 1, 3, 4, 5, 1.

Fuente: 3.3_M1_1-14

Ejemplo 80

En el compás 14 desaparece la voz del *primo* y entra el *secondo* con un Sol-Fa-Mi. Dos compases después se observa un Ponte que funciona como enlace para reintroducir el material de inicio del movimiento, T1. En esta ocasión la frase se presenta en forma de trío con una segunda voz que acompaña todo el pasaje en arpeggios.

Fuente: 3.3_M1_15-27

Ejemplo 81

Esta sección finaliza en el compás 36 en un calderón sobre la tónica. A continuación, se encuentra un *schema* de Monte con dos secciones, una en sol mayor y otra en la mayor. Cierra el pasaje con una cadencia en re menor que sigue el patrón de Comma y enlaza con un Ponte que resuelve en la tónica formándose una cadencia Incompleta.

Fuente: 3.3_M1_33-46

Ejemplo 82

Tras un pasaje de repetición de motivos entre las voces superiores sin acompañamiento de bajo se encuentran dos cadencias Incompletas y un Cudworth en que parte del descenso de una octava de la melodía es cromática. La siguiente sección, donde se observa uno de los signos de repetición, comienza con una Romanesca.

Fuente: 3.3_M1_47-61

Ejemplo 83

A continuación, modula a do mayor y realiza una cadencia Convergente. Sigue con un motivo de arpeggios descendentes con final en forma de Mi-Re-Do que se expone dos veces.

Fuente: 3.3_M1_62-77

Ejemplo 84

En el compás 77 se observa un Ponte a dúo en el que la melodía comienza en la voz superior y pasa después a la voz intermedia. Al igual que el *schema* del compás 43, resuelve a la tónica formándose una cadencia Incompleta.

The musical score for Example 85 consists of two systems of three staves (treble, alto, and bass clefs).
 - **System 1 (Measures 70-77):** Labeled 'Ponte'. Measure 70 starts with a whole rest in the treble and a bass line. Measures 71-77 show a melodic line in the treble that moves to the alto clef. Fingerings 7 and 2 are shown above the final notes. Trills are marked with 'tr'.
 - **System 2 (Measures 78-84):** Labeled 'Incompleta'. Measure 78 starts with a whole rest in the treble and a bass line. Measures 79-84 show a melodic line in the treble. Fingerings 5, 7, 2, 4, and 3 are shown above the notes. Trills are marked with 'tr'.
 - **Measure numbers:** 70, 78, and 84 are indicated at the bottom of the staves.

Fuente: 3.3_M1_70-84

Ejemplo 85

Tras casi 4 compases de insistencia sobre el acorde de do mayor presenta dos cadencias, la primera sin resolución y la segunda Completa de Mi-Re-Do.

The musical score for Example 86 consists of two systems of three staves (treble, alto, and bass clefs).
 - **System 1 (Measures 79-85):** Labeled 'Evadida' and 'Mi-Re-Do'. Measure 79 starts with a whole rest in the treble and a bass line. Measures 80-85 show a melodic line in the treble. Fingerings 3 and 2 are shown above the final notes of the 'Evadida' section. Fingerings 3, 2, and 1 are shown above the final notes of the 'Mi-Re-Do' section. Trills are marked with 'tr'.
 - **Measure numbers:** 79, 85, and 84 are indicated at the bottom of the staves.
 - **Da Capo:** A 'Da Capo' symbol is present at the end of the piece.

Fuente: 3.3_M1_79-85

Ejemplo 86

Después modula a fa mayor, para, a los cuatro compases, volver a do mayor con una cadencia Evadida seguida de un Ponte. La cadencia que se muestra a continuación es una Completa con melodía de Mi-Re-Do.

Fuente: 3.3_M1_85-101

Ejemplo 87

Tras un pasaje cromático descendente en el bajo que cadencia a la dominante se enlaza con otro Ponte en la menor. Continúa en el compás 107 con otra cadencia a la dominante que comienza con un movimiento en el bajo 4-#4 típico de la cadencia Convergente para luego mantenerse sobre el 5.

Fuente: 3.3_M1_102-109

Ejemplo 88

A partir del compás 110 la melodía se reparte entre las voces superiores en arpeggios sobre la serie de quintas. Modula a la menor donde se aprecia una Romanesca seguida de una cadencia Deceptiva (bajo 3-4-5-6) y una Completa (bajo 3-4-5-1).

Fuente: 3.3_M1_116-125

Ejemplo 89

- Segundo movimiento: Andante (re menor)

La primera frase (T1) se desarrolla entre el *primo* y el *basso* finalizando con un Mi-Re-Do precedido de un Hexacordo Descendente en la melodía. La célula de inicio del bajo (1-3-1-4) aparece también en el inicio del tercer movimiento en la misma voz.

Fuente: 3.3_M2_1-8

Ejemplo 90

La siguiente frase, que comienza en re menor y modula a fa mayor, es interpretada por la segunda voz y el bajo y contiene un Fenaroli.

Fenaroli

Fuente: 3.3_M2_9-15

Ejemplo 91

Finaliza la frase con un Do-Si-Do. En el compás 18 reaparece la primera voz dentro de un *schema* de Monte con la primera parte en sol menor y la segunda en la menor. En el compás 26 encontramos un híbrido entre un Monte y un Fonte de voces invertidas con la primera sección en sol menor y la segunda en re menor. El *basso* realiza un movimiento descendiente mientras que las voces agudas respetan el carácter ascendente del Monte.

Do-Si-Do **Monte**

Monte-Fonte

Fuente: 3.3_M2_16-30

Ejemplo 92

En el compás 35 se encuentra un Ponte precedido por tres compases en los que se insiste sobre el acorde de mi bemol mayor y una cadencia a la dominante de re menor.

Fuente: 3.3_M2_31-45

Ejemplo 93

A partir del compás 39 repite la primera frase del movimiento, T1, con la melodía dividida entre las dos voces agudas, cuatro compases una y cuatro compases la otra sin llegar a tocar simultáneamente. El cierre con fórmula Mi-Re-Do precedido de un descenso 6-5-4-3-2-1 en la melodía se repite sin variaciones.

Finalmente se retomará la tonalidad de re menor para, en el compás 61, realizar un calderón sobre una cadencia Deceptiva y acabar el movimiento con una cadencia Completa de Mi-Re-Do.

Fuente: 3.3_M2_58-65

Ejemplo 94

- Tercer movimiento: Allegro (fa mayor)

Movimiento bipartido que comparte con el Andante el mismo giro melódico de inicio para la voz del bajo.

Al igual que en los otros movimientos de esta sonata la primera frase (T1) se presenta entre la voz más aguda y el bajo, y la segunda entre la voz intermedia y el bajo. T1 reaparece inmediatamente después de la doble barra de repetición en la tonalidad de la dominante y vuelve a presentarse más adelante en la tonalidad principal. Esta frase de ocho compases se articula en dos semifrases de 4 compases cada una gracias a dos cadencias, una Incompleta y otra Completa.

The image shows a musical score for Example 95, marked 'Allegro'. It consists of two phrases: 'Incompleta' (measures 4-3) and 'Completa' (measures 7-1). The score is in 3/8 time. The right hand plays a melodic line with fingerings 4, 3, 7, and 1. The left hand plays a bass line with fingerings 4, 5, 5, and 1. There are two double bar lines indicating the end of each phrase.

Fuente: 3.3_M3_1-10

Ejemplo 95

El primer *schema* que se observa es un Prinner en el compás 20.

The image shows a musical score for Example 96, marked 'Prinner'. It starts at measure 20. The score is in 3/8 time. The right hand plays a melodic line with fingerings 6, 2, 3, 5, 4, and trills. The left hand plays a bass line with fingerings 4, 3, 2, 5, and 1, and trills. There are two double bar lines indicating the end of the schema.

Fuente: 3.3_M3_20-30

Ejemplo 96

Desde el compás 26 hasta 33 se observa un movimiento ascendente en la melodía que finalmente cadencia sobre la dominante. A partir del compás 42 comienza una progresión armónica ascendente hasta llegar a una Quiescenza. Destaca de este *schema* la falta de resolución a la tónica de la última nota de la melodía. Finaliza la primera parte de esta sonata bipartida con un Do-Mi-Sol de cuatro compases y una cadencia Mi-Re-Do precedida de un Hexacordo Descendente.

* Bb in source

Quiescenza

Do-Mi-Sol

Mi-Re-Do

Fuente: 3.3_M3_47-62

Ejemplo 97

Después de la doble barra de repetición reaparece T1 transportada a do mayor. Le sigue un Monte con la primera parte en sol menor y la segunda en la mayor. A continuación, modula a re menor donde se observa un Ponte que resuelve a la tónica escuchándose una cadencia Incompleta.

63 **Incompleta** **Completa** **Monte**

Soli

74 **Ponte** **Incompleta**

Fuente: 3.3_M3_63-82

Ejemplo 98

En los compases 84 y 85 se observa una cadencia Convergente. En el compás 87 comienza una frase de diez compases con una Pulcinella, un Prinner y una cadencia Completa Do-Si-Do. El patrón de Pulcinella desarrolla tanto la melodía como el bajo en la primera voz. La frase se repite al completo entre la segunda y la tercera voz.

83 **Converging** **Pulcinella**

92 **Prinner** **Completa**

Fuente: 3.3_M3_83-100

Ejemplo 99

Es en el compás 113 donde aparece por última vez T1 en la tonalidad original, fa mayor. Tras una cadencia Convergente se observa un Ponte que cadencia a la dominante.

119

Convergente

Ponte

1 7

4 4 5 5

Cadencia

3 2

128

5 5

Fuente: 3.3_M3_119-139

Ejemplo 100

En el compás 139 se encuentra otro Ponte que resuelve en la tónica.

128

Ponte

5

140

5 1

Fuente: 3.3_M3_128-148

Ejemplo 101

Tras un breve Ponte que repite los compases 133 a 135 se observa una cadencia Evadida y una Completa con forma de Mi-Re-Do. Finaliza la segunda sección del movimiento igual que la primera, con un Do-Mi-Sol seguido de otro Mi-Re-Do.

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 149-156) includes sections labeled 'Ponte', 'Evadida', and 'Completa'. The second system (measures 157-162) includes sections labeled 'Do-Mi-Sol' and 'Mi-Re-Do'. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5. Trills (tr) and triplets (3) are also present. The bass line for the second system shows rests in measures 157-160.

149

Ponte Evadida Completa

157 Do-Mi-Sol Mi-Re-Do

Fuente: 3.3_M3_149-162

Ejemplo 102

Sonata en trío en fa mayor (DolP 3.4)

Sonata de tres movimientos cuya edición moderna de Nils Jönsson está basada en la de J. Hardy [1754] *Six Sonatas for two German-Flutes, Violins, or Hautboys, with a Bass for the Harpsichord or Violoncello compos'd by Sig(rs) Pla's*.

- Primer movimiento: Allegretto (fa mayor)

El movimiento comienza en forma de dúo con un frase de cuatro compases repetida (T1) que se cierra con una cadencia Convergente. A continuación modula a do mayor y presenta una nueva frase, también de cuatro compases, en la voz más aguda que finaliza en una cadencia Incompleta.

The musical score shows the following details:

- System 1 (Measures 1-6):** Labeled "Do-Re-Mi". The Primo part has a melodic line with fingerings 1, 2, 3. The Secondo part has a similar line with fingerings 1, 2, 3. The Basso part provides accompaniment with fingerings 1, 7, 1.
- System 2 (Measures 7-12):** Labeled "Convergente" and "Incompleta". The Primo part has a melodic line with fingerings 4, 3, 2 and 2, 1, 7. The Secondo part has a similar line with fingerings 2, 1, 7. The Basso part provides accompaniment with fingerings 4, 5, 5, 1.

Fuente: 3.4_M1_1-12

Ejemplo 103

Repite la frase en la segunda voz con el mismo acompañamiento del bajo, pero con un final en forma de Mi-Re-Do. Le sigue un Fonte en el compás 16, cuya primera sección está en sol menor y la segunda en fa mayor, seguido de un *schema* de Sol-Fa-Mi en re menor con el mismo material que el Fonte. Continúa con una cadencia Convergente.

En el compás 49 comienza un movimiento descendente en terceras paralelas de las voces agudas con final de Mi-Re-Do. A continuación, reaparece T1 sin presentar ninguna variación.

Fuente: 3.4_M1_49-62

Ejemplo 107

En el compás 61 comienza otro pasaje en terceras paralelas entre las voces superiores con varias cadencias Evadidas seguido de un Do-Mi-Sol. Entre los compases 71 y 74 se observa otra cadencia Evadida repetida.

Fuente: 3.4_M1_63-73

Ejemplo 108

Finaliza el movimiento con un Cudworth. Esta cadencia presenta la melodía estándar de una octava descendente, pero acompañada de un bajo menos común que pasa por el sexto grado en el compás 77 y sustituye el habitual 5-5-1 por un 5-1-1. En los últimos tres compases se aprecia una cadencia que se ajusta al patrón de Mi-Re-Do.

Fuente: 3.4_M1_74-81

Ejemplo 109

- Segundo movimiento: Largetto (si bemol mayor)

Otra vez se presenta el material en forma de dúo, primero entre la voz del *primo* y el *basso* y después entre la del *secondo* y el *basso*. Los primeros siete compases conforman la frase T1 que se repite a lo largo del movimiento mostrando diferentes finales. La célula melódica 1-7-3-4, presente ya desde los primeros compases, también será un elemento recurrente a lo largo de todo el Largetto.

En los primeros compases no se observa ningún *schema*, pero sí varias cadencias Incompletas y Evadidas. Ya en el compás 13 se aprecia un Monte con la primera parte en si bemol mayor y la segunda en do mayor. En el compás 17 modula a fa mayor donde se encuentra un Ponte.

Fuente: 3.4_M2_13-20

Ejemplo 110

En el compás 21 modula a fa menor. Vuelve al modo mayor en el compás 29 donde se observa un Ponte con el quinto grado repetido en el bajo y una melodía ascendente que se mueve entre la armonía de tónica y dominante.

Ponte

Fuente: 3.4_M2_28-33

Ejemplo 111

En los compases 36 y 37 se observa un Mi-Re-Do que da paso a la repetición de T1.

Mi-Re-Do

Fuente: 3.4_M2_34-38

Ejemplo 112

T1' (c. 38) no presenta diferencias en el bajo, pero sí que muestra variaciones en el final de la melodía.

Evadida **Incompleta**

Fuente: 3.4_M2_39-44

Ejemplo 113

En el compás 45 comienza T1'' en sol menor. La frase finaliza en los compases 51 y 52 con unos acordes en las tres voces que crean una sensación de suspensión. Tres compases después se observa un calderón sobre la dominante de la dominante que resuelve al quinto grado. A continuación modula a mi bemol mayor, donde se encuentra un Ponte, y después a si bemol mayor, con dos cadencias Evadidas.

52

Ponte

7 2 4 1 3 5

5

5

59

Evadida

Evadida

7 2 4 1

5 1 7 1 4 5 5 3

4 5 5 1

Fuente: 3.4_M2_52-63

Ejemplo 114

Finaliza el movimiento con una cadencia Evadida y una cadencia Completa de Mi-Re-Do.

64

Evadida

2 3

3 2 1

1 7 1

4 5 5 1 3 4 5 1

Fuente: 3.4_M2_64-68

Ejemplo 115

- Tercer movimiento: Allegretto (fa mayor)

Movimiento bipartido en el que se observa una célula melódica recurrente de contorno 1-3-2-1.

A diferencia de los otros dos movimientos, en éste todas las voces entran al mismo tiempo. La frase T1 se desarrolla en los ocho primeros compases y utiliza en todas las voces la célula melódica antes mencionada. En el compás 10 modula a do mayor donde continúa jugando con el mismo material melódico. Realiza dos cadencias Convergentes que dan paso al motivo m1 como melodía de un Ponte.

Convergente Convergente

3 2 1

Ponte

4 4 5 5 1 4 4

5 5 5 5 5

Fuente: 3.4_M3_8-20

Ejemplo 116

En el compás 22 se observa un esquema de Do-Mi-Sol comprendido entre dos cadencias Evadidas.

Evadida Do-Mi-Sol Evadida

3 2 1 3 5 3 2 1

4 5 5 1 4 5 5 1

Fuente: 3.4_M3_21-27

Ejemplo 117

Finaliza la primera sección de este movimiento bipartido con un Mi-Re-Do en los compases 28 y 29 seguido del motivo m1 ahora con función de cierre. Destaca el compás en silencio en las tres voces que se observa justo antes de la repetición. Esta es la única sonata en la que se crea una pausa de estas características en el discurso musical.

Después de la doble barra se aprecia un Fonte con la melodía en la tercera voz y el bajo repartido entre las voces superiores. La primera sección está en sol menor y la segunda en fa mayor, ambas finalizan con cadencias Incompletas. Continúa con una cadencia Convergente repetida.

Fuente: 3.4_M3_28-41

Ejemplo 118

En el compás 44 comienza un Fonte invertido con la primera parte en mi bemol mayor y la segunda en re menor. La melodía, presente en la voz del bajo, está incompleta.

Fuente: 3.4_M3_42-47

Ejemplo 119

En los compases 48, 49 y 50 sigue utilizando el material del Fonte anterior pero en una progresión ascendente que modula de mi bemol mayor a re menor. A partir del compás 51 se observan varias cadencias sobre la dominante hasta llegar a un Fenaroli seguido de dos cadencias con esquema de Mi-Re-Do precedido de un Hexacordo Descendente.

Fuente: 3.4_M3_54-66

Ejemplo 120

Modula a fa mayor y retoma la frase T1 sin ninguna variación. En el compás 72 se observa un Prinner seguido de una cadencia Convergente. A continuación se reutiliza el motivo m1.

Fuente: 3.4_M3_67-79

Ejemplo 121

A partir del compás 80 el bajo prepara una cadencia Evadida seguida de un Do-Mi-Sol.

Fuente: 3.4_M3_80-85

Ejemplo 122

Continúa con una cadencia Evadida y otro Do-Mi-Sol. Finaliza el movimiento con una cadencia Evadida, un Cudworth y el motivo m1 que ya funcionó como cierre de sección en los compases 29 y 30. Al igual que en la primera parte de este movimiento bipartido añade un último compás de silencio para todas las voces.

Fuente: 3.4_M3_86-94

Ejemplo 123

Sonata en trío en sol mayor (DolP 3.5)

Sonata de tres movimientos cuya edición moderna de Nils Jönsson está basada en la de Miroglio [1759] *Six Sonates en Trio pour deux Violons et Basse. Les dits Trio peuvent se joïer sur le Hautbois, Flute et Pardessus de Viole. Composées par M(r). Pla. Fait graver par M(r). Miroglio.*

- Primer movimiento: Allegretto (sol mayor)

El movimiento comienza con una frase de cuatro compases cerrada por una cadencia Incompleta. Lo repite a continuación sin apenas ninguna variación formando la sección T1.

Incompleta

Allegretto

Fuente: 3.5_M1_1-6

Ejemplo 124

Modula a re mayor para llegar a un Ponte en el compás 14 donde las dos voces superiores se mueven dentro de la armonía de dominante sobre la repetición del quinto grado en el bajo. A continuación se observa una cadencia en re mayor que evita la resolución a la tónica en la voz más grave con un salto al sexto grado.

Ponte **Evadida**

14

Fuente: 3.5_M1_14-20

Ejemplo 125

En el compás 19 modula a la mayor donde juega con la repetición de motivos breves entre las voces superiores. Finaliza con un Mi-Re-Do precedido de un Hexacordo Descendente.

Mi-Re-Do

3 2 1

4 4 5 5 1

Fuente: 3.5_M1_21-26

Ejemplo 126

En el compás 24 comienza T1 que se caracteriza por las terceras paralelas entra la primera y la segunda voz y la intervención del bajo para marcar las cadencias.

Incompleta 2 3

1 7 1

4 5 5 1

4 5 5 1

Incompleta 2 3

Mi-Re-Do 1 7 1

3 2 1

4 5 5 1

4 5 5 1

Fuente: 3.5_M1_27-38

Ejemplo 127

A continuación modula a mi menor donde se observan varias *clausulae* hasta llegar al Ponte del compás 47. En el compás 50 se aprecia una Romanesca en sol mayor que da pasa al cambio de tono a mi menor.

Ponte Romanesca

Fuente: 3.5_M1_47-56

Ejemplo 128

Inmediatamente después se observa un Ponte con la nota repetida del quinto grado en la voz del bajo.

Ponte

Fuente: 3.5_M1_57-63

Ejemplo 129

En el compás 78 se observa una cadencia con forma de Cudworth.

Cudworth

Fuente: 3.5_M1_73-80

Ejemplo 130

A partir del compás 81 encontramos un Monte de tres partes, la primera en sol mayor, la segunda en la menor y la tercera en si menor con el material de cada sección presentado dos veces.

Monte

Fuente: 3.5_M1_79-94

Ejemplo 131

En el compás 94 modula a sol mayor, tonalidad que ya no abandona hasta el final del movimiento. En el compás 104 y 105 cadencia con un patrón de Mi-Re-Do, para dar paso a la repetición de T1 transportada una segunda por debajo.

Mi-Re-Do **Incompleta**

Fuente: 3.5_M1_103-109

Ejemplo 132

Finaliza el movimiento con una cadencia Incompleta seguida de otra Completa con un contorno melódico de Mi-Re-Do.

Fuente: 3.5_M1_114-117

Ejemplo 133

- Segundo movimiento: Largo Cantabile (sol menor)

La primera frase de 6 compases se presenta en forma de dúo entre la primera y la tercera voz. Está formada por un *schema* de Sol-Fa-Mi y la repetición del final de este patrón variado en forma de Cudworth. La segunda frase en si bemol mayor, entre la segunda voz y el bajo, contiene una Romanesca enlazada con un Prinner repetido.

Fuente: 3.5_M2_1-12

Ejemplo 134

Después de modular a do menor se observa un Fonte con la primera sección en dicha tonalidad y la segunda en si bemol mayor seguido de un Ponte entre los compases 22 y 25.

13

Fonte

4

7

f p

19

3

4 3

5 1

1

5 1

p

Fuente: 3.5_M2_13-22

Ejemplo 135

En el compás 28, en mi bemol mayor, se muestra un Fenaroli repetido.

27

Fenaroli

Fenaroli

4 3 7 1

4 3 7 1

f p

7 1 2

7 1 2

f p f

Fuente: 3.5_M2_27-33

Ejemplo 136

Le sigue un Monte con la primera sección en do menor y la segunda en re menor. En la primera parte del compás 37 el fa se presenta sostenido por lo que se escucha un acorde de re mayor que facilita la modulación a la siguiente tonalidad, sol menor.

Monte

Fuente: 3.5_M2_34-40

Ejemplo 137

El movimiento finaliza con dos cadencias Incompletas y una Completa con forma de Mi-Re-Do.

Fuente: 3.5_M2_41-47

Ejemplo 138

- Tercer movimiento: Allegro (sol mayor)

Enlaza con el movimiento anterior manteniendo la tonalidad de sol menor durante dos compases, para pasar luego al modo mayor. La primera frase de 6 compases contiene un Ponte y una cadencia Evadida. A continuación se repite el esquema inicial, pero con la nota tenida ahora en la primera voz. Continúa con una cadencia Convergente.

Allegro

Ponte

Evadida

Ponte

Convergente

Fuente: 3.5_M3_1-13

Detailed description: This musical score is for Example 139. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Allegro' and contains two sections: 'Ponte' (measures 1-6) and 'Evadida' (measures 7-13). The 'Ponte' section features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Fingerings of 5 are indicated for several notes in both staves. The 'Evadida' section continues the melodic line in the treble clef. The second system also contains two sections: 'Ponte' (measures 14-19) and 'Convergente' (measures 20-24). The 'Ponte' section has fingerings of 5 in the treble clef and 1 in the bass clef. The 'Convergente' section features a descending melodic line in the treble clef with fingerings 5, 4, 3, and a trill (tr) above the final note. The bass clef has fingerings 3, 4, #4, 5 and a piano (p) dynamic marking.

Ejemplo 139

A partir del compás 14 se observan dos *schemata* de Ponte, uno en sol mayor y otro en la mayor, que al resolver a la tónica funcionan como las dos partes de un Monte.

Monte

Ponte

Ponte

Fuente: 3.5_M3_14-24

Detailed description: This musical score is for Example 140. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 14 and contains three sections: 'Ponte' (measures 14-19), 'Monte' (measures 20-24), and 'Ponte' (measures 25-28). The 'Ponte' section has fingerings of 5 in the treble clef and 5 in the bass clef. The 'Monte' section has fingerings of 5, 4, 3 in the treble clef and 1 in the bass clef. The second 'Ponte' section has fingerings of 5 in the treble clef and 5 in the bass clef. The second system starts at measure 29 and contains two sections: 'Ponte' (measures 29-34) and 'Monte' (measures 35-40). The 'Ponte' section has fingerings of 4, 3 in the treble clef and 5, 1 in the bass clef. The 'Monte' section has fingerings of 5, 1 in the bass clef.

Ejemplo 140

A continuación, modula a re mayor y alterna el uso de la primera voz y la segunda para completar una melodía. En el compás 28 comienza un *schema* de Fenaroli con las voces invertidas.

25

30

Fuente: 3.5_M3_25-34

Ejemplo 141

La nota de llegada del *schema* anterior sirve como inicio de un Prinner en re mayor.

30

35

39

Prinner

Fuente: 3.5_M3_30-43

Ejemplo 142

En el compás 56 modula a sol menor donde se observa un Ponte.

Fuente: 3.5_M3_52-58

Ejemplo 143

Continúa en re menor con el motivo 7-1-4-3 con el que se forman dos *schemata* de Fenaroli. El bajo mantiene el movimiento 7-1 durante dos compases más.

Fuente: 3.5_M3_58-64

Ejemplo 144

A partir del compás 66 se observa una cadencia con forma de Mi-Re-Do precedida de un Hexacordo Descendente. En el compás 68 comienza un pasaje de cromatismos. Con una Comma se prepara un Monte de tres partes, una en sol mayor, otra en do mayor y la última en re mayor, cada una con un pasaje cromático descendente en la parte melódica. Aunque la primera sección no respeta la distancia de segunda entre cada uno de los eventos que conforman este *schema* se ha considerado parte integrante del mismo por el uso de los mismos materiales y por el movimiento ascendente general que crea el conjunto de las tres partes.

65

Mi-Re-Do

Comma

72

Monte

Fingerings: 3, 2, 1, 5, 4, 4, 5, 5, 1, 7, 3, 5, 4, 3, 5, 4, 3, 1, 7, 1, 7, 1, 7, 1

tr

Fuente: 3.5_M3_65-78

Ejemplo 145

En el compás 79 vuelve a sol mayor donde se observa un Fenaroli similar al de los compases 27 al 33.

79

Fenaroli

Fingerings: 1, 2, 3, 7, 4, 3, 7, 1

Fuente: 3.5_M3_79-84

Ejemplo 146

A partir del compás 88 se encuentra una Gran Cadencia con final 1-7-1 en la melodía.

Gran Cadencia

*b in source

Fuente: 3.5_M3_85-94

Ejemplo 147

Continúa con un pasaje cadencial que prepara la llegada a un Cudworth final. Cabe destacar el uso de dobles notas en la segunda voz en los compases 98 al 100.

Cudworth

Fuente: 3.5_M3_104-107

Ejemplo 148

Sonata en trío en mi menor (DolP 3.6)

La edición moderna de esta sonata está basada en el manuscrito D-KA Mus. Hs. 741 conservado en la Badische Landesbibliothek, Musikabteilung de Karlsruhe, Alemania. En la edición de J. Hardy [1754] el primer y el tercer movimiento están en mi menor y no aparece la parte de bajo.

Para el primer movimiento hay diversas indicaciones de velocidad. En la edición de Hardy aparece el término Allegro, mientras que en la versión manuscrita conservada en la Badische Landesbibliothek de Karlsruhe indica Larghetto. En la edición moderna de Nils Jönsson se ha optado por Allegretto. En el segundo movimiento también encontramos varias indicaciones de tempo. En la edición de Hardy aparece Andante, mientras que en el manuscrito 741 indica otra vez Larghetto. Finalmente, tanto el manuscrito como la edición antigua coinciden en la indicación de tempo del tercer movimiento, Allegro.

- Primer movimiento: Allegretto (re menor)

La primera frase se presenta en forma de dúo entre la primera y la tercera voz. Consiste en un motivo de tres compases que se repite y finaliza con una cadencia Mi-Re-Do.

Fuente: 3.6_M1_1-6

Ejemplo 149

La siguiente frase, de motivos arpegiados repetidos, se presenta en la segunda voz con un inicio en el bajo similar a la frase anterior. A continuación, enlaza un Fonte con

un Sol-Fa-Mi en el que se mantiene el mismo material. La primera parte del Fonte está en sol menor y la segunda en fa mayor.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, labeled 'Fonte', spans measures 6 to 12. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. Dynamics include *f*, *p*, and *Soli*. Fingerings are indicated by circled numbers: 4 and 3 in the treble, and 7 and 1 in the bass. The second system, labeled 'Sol-Fa-Mi', spans measures 13 to 19. It continues the melodic and bass lines. Fingerings are indicated by circled numbers: 4, 3, 5, 4, 4, 3 in the treble, and 7, 1, 1, 2, 7, 1 in the bass.

Fuente: 3.6_M1_6-19

Ejemplo 150

A continuación, un movimiento cromático conduce a una cadencia sobre la dominante y después a un Ponte con la repetición del quinto grado en la voz más aguda. El material melódico comienza en la segunda voz y es repetido por el bajo.

The image shows a musical score for piano, measures 18 to 24. It is divided into two sections: 'Cadencia' (measures 18-21) and 'Ponte' (measures 22-24). The 'Cadencia' section shows a chromatic movement in the treble clef, with a circled number 5 indicating a fingering. The 'Ponte' section shows a melodic line in the treble clef and a supporting line in the bass clef, with a circled number 5 indicating a fingering. Dynamics include *p*.

Fuente: 3.6_M1_18-24

Ejemplo 151

En el compás 27 cabe destacar la distancia de segunda entre las voces agudas que genera una tensión resulta en una cadencia Convergente. Modula a la menor donde se observan una cadencia Deceptiva y otra Completa. Continúa con un Ponte repetido, primero en re mayor y después en sol mayor.

The musical score for Example 152 consists of three systems. The first system, measures 26-33, is divided into three sections: 'Convergente' (measures 26-27), 'Deceptiva' (measures 28-30), and 'Completa' (measures 31-33). The second system, measures 34-41, is divided into two 'Ponte' sections (measures 34-37 and 38-41). Fingerings are indicated by circled numbers: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. A 'p' dynamic marking is present in measure 38.

Fuente: 3.6_M1_26-41

Ejemplo 152

Vuelve a la tonalidad de re mayor y realiza un pasaje sobre la serie de quintas en el que utiliza el mismo motivo en todo el entramado. Se crean dos *schemata* de Fonte paralelos, uno entre la tercera y la primera voz y otra entre la tercera y la segunda. El que expone la melodía en la primera voz pasa por las tonalidades de re mayor, do mayor y si bemol mayor. El que se crea con la segunda voz comienza en la mayor y pasa por sol mayor y fa mayor.

The musical score for Example 153 consists of two systems. The first system, measures 42-49, is labeled 'Doble Fonte' and shows two parallel structures. The second system, measure 50, continues the structure. Fingerings are indicated by circled numbers: 1, 3, 4, 5, 7.

Fuente: 3.6_M1_42-50

Ejemplo 153

El siguiente *schema* es otro Fonte, con la primera sección en fa mayor y la segunda en si bemol mayor. Finaliza esta sección con un Mi-Re-Do dentro de la tonalidad de fa mayor.

51

Fonte

Mi-Re-Do

4 3

4 3

3 2 1

1 7 1

7 1

7 1

f

4 5 5 1

Fuente: 3.6_M1_51-60

Ejemplo 154

Tras unos compases a solo de la primera voz con una línea melódica en intervalos de tercera comienza una sección de repetición de motivos muy cortos entre las voces superiores. En los últimos compases del movimiento se observan tres cadencias Completas. Las dos primeras combinan las voces agudas para conseguir el descenso 3-2-1 de la melodía.

73

Mi-Re-Do

Mi-Re-Do

Mi-Re-Do

3 2

1 7 1

3 2 1

1 7 1

3 2

tr

f

p

f

p

f

tr

4 5 5 1

3 4 5 5 1

3 4 5 5 1

Fuente: 3.6_M1_73-80

Ejemplo 155

- Segundo movimiento: Largo (sol mayor)

El movimiento comienza en forma de dúo entre la primera y la tercera voz. La primera frase, T1, está formada por un *schema* de Sol-Fa-Mi con bajo en tres partes y una cadencia de Mi-Re-Do poco conclusiva por el descenso de la última corchea de la melodía a la quinta del acorde.

Fuente: 3.6_M2_1-4

Ejemplo 156

En el compás 4 modula a re mayor. Presenta una frase de cuatro compases que finaliza en una cadencia Completa. Continúa en la segunda voz, compás 8, con la frase T1'. Se observa el mismo Sol-Fa-Mi, ahora en re mayor, en esta ocasión seguido de un Prinner incompleto que modula a sol mayor para finalizar de la misma manera que T1, con un Mi-Re-Do en sol mayor.

Fuente: 3.6_M2_9-12

Ejemplo 157

Modula a mi menor, tonalidad en la que se observa un Prinner.

Prinner

Fuente: 3.6_M2_13-16

Ejemplo 158

Después de pasar por la menor, sol mayor, sol menor y si bemol mayor se llega en el compás 31 a una cadencia sobre la dominante de sol seguida de un Ponte. Como en la mayoría de los casos en los que se utiliza este patrón las voces superiores insisten sobre la armonía de dominante y tónica, pero aquí se presenta la peculiaridad de que al mismo tiempo se mueve entre sol mayor y sol menor. Finalmente se queda en la tonalidad de sol mayor cerrando la sección con un Mi-Re-Do en el compás 35.

Cadencia Ponte

Fuente: 3.6_M2_28-36

Ejemplo 159

Tras un pasaje de escalas ascendentes entre las voces melódicas finaliza el movimiento con dos cadencias con forma de Mi-Re-Do.

Fuente: 3.6_M2_37-42

Ejemplo 160

- Tercer movimiento: Allegro (re menor)

Movimiento en compás ternario que comienza con la frase de ocho compases T1 en la que las voces entran escalonadamente de la más aguda a la más grave. Esta frase está formada por un Do-Mi-Sol seguido de un Passo Indietro y otro Do-Mi-Sol que finaliza con una Semicadencia.

Fuente: 3.6_M3_1-10

Ejemplo 161

Modula a fa mayor y se observa un pasaje a solo de la primera voz con acompañamiento de bajo. Tras una cadencia en forma de Comma y otra de Mi-Re-Do encontramos un Monte con la primera parte en sol menor y la segunda en la mayor.

Fuente: 3.6_M3_11-20

Ejemplo 162

En el compás 20 se observa el material m1 en el que la melodía realiza un movimiento constante entre la tercera y la cuarta de la escala sobre una nota tenida de la segunda voz. A continuación modula a re mayor donde se muestra la frase T2 que contiene dos cadencias, una Deceptiva (3-4-5-6 en el bajo) y otra Completa (3-4-5-1 en el bajo). Al mismo tiempo la segunda voz repite la tónica del pasaje en semicorcheas recordando tanto en figuración como en articulación a los compases 31 al 34 del segundo movimiento.

Fuente: 3.6_M3_21-36

Ejemplo 163

Modula a sol mayor y continúan las repeticiones de motivos entre las voces agudas. En los compases 43 y 44 se observa un Do-Si-Do. A continuación, un Ponte en sol menor enlaza con la frase T2. Esta vez se presenta en sol mayor, pero mantiene las mismas cadencias.

Do-Si-Do Ponte

Deceptive Complete

* bñ in ms

Fuente: 3.6_M3_37-56

Ejemplo 164

Le sigue un *schema* de Fonte con la primera sección en mi menor y la segunda en re mayor.

Fonte

Fuente: 3.6_M3_57-62

Ejemplo 165

A partir del compás 64 reexpone por última vez la frase T1 con los cuatro primeros compases en modo mayor, por lo que esta sección se clasifica en la tablas de síntesis de los *schemata* como T1'. Continúa con el motivo m1 repetido dos veces, primero en re menor y después en sol menor. Modula por última vez a re menor y finaliza el movimiento con dos cadencias Evadidas y un Mi-Re-Do.

86

Evadida 3 2 1

Evadida 3 2 1

Mi-Re-Do 3 2 1

tr

tr

1 7 1

1 7 1

4 5 1 4 5 5 1 4 5 5 1

p f p f

Fuente: 3.6_M3_86-93

Ejemplo 166

Sonata en trío en fa mayor (DolP 3.7)

Sonata de tres movimientos cuya edición moderna de Nils Jönsson está basada en la de Miroglio [1759] *Six Sonates en Trio pour deux Violons et Basse. Les dits Trio peuvent se joïer sur le Hautbois, Flute et Pardessus de Viole. Composées par M(r). Pla. Fait graver par M(r). Miroglio.*

- Primer movimiento: Allegretto (fa mayor)

Movimiento bipartido.

La frase inicial de 10 compases (T1) finaliza con dos cadencias con forma de Long Comma. En el compás 11 la primera voz y el bajo siguen un *schema* de Do-Mi-Sol. Esta figura es imitada a continuación en do mayor por la segunda voz.

Long Comma Do-Mi-Sol

4 3 5 1 3 1 3 5

6 7 1 1 1 1

Fuente: 3.7_M1_8-15

Ejemplo 167

A partir del compás 19 vuelven a coincidir las dos voces agudas en un pasaje por terceras que finaliza con dos cadencias Evadidas seguidas de un Do-Mi-Sol y una Semicadencia. En el compás 25 comienza la sección M1 que comprende las frases T2 y T3. En la primera se observa una Romanesca que finaliza con un Mi-Re-Do. Y la segunda contiene dos cadencias sobre la subdominante, un Mi-Re-Do y una cadencia Evadida.

23

Evadida Do-Mi-Sol Semicadencia Romanesca

29

Mi-Re-Do Cadencia Mi-Re-Do Cadencia

Fuente: 3.7_M1_23-36

Ejemplo 168

En el compás 38 se observa la frase de cuatro compases T4 formada por el principio de una Romanesca y una cadencia Evadida que enlaza con la repetición de la Romanesca y, finalmente, una resolución en forma de Mi-Re-Do.

37

Evadida Romanesca Evadida Romanesca Mi-Re-Do

Fuente: 3.7_M1_37-42

Ejemplo 169

Después de la doble barra de repetición encontramos un Fonte. La primera sección está en sol menor y la segunda en fa mayor. A su vez, dentro de cada una de las partes se observa un *schema* de Fenaroli.

Fonte
Fenaroli

Fonte
Fenaroli

Fonte

Fuent: 3.7_M1_43-57

Ejemplo 170

En el compás 55, tras un descenso melódico de las voces agudas sin acompañamiento de bajo, se observa un Monte con la primera parte en si bemol mayor y la segunda en do mayor. Le sigue un Ponte en fa mayor que prepara la reentrada de la frase T1.

Fuente: 3.7_M1_52-63

Ejemplo 171

En el compás 72 modula a re menor, dos compases después introduce un cromatismo ascendente en la voz superior que cadencia sobre la dominante. Continúa con un Ponte que resuelve sobre el acorde de quinto grado. En el compás 82 comienza un pasaje de repetición de arpeggios descendentes entre las voces melódicas que finaliza en una cadencia Evadida seguida de una Gran Cadencia. En el compás 91 vuelve a fa mayor para mantener esta tonalidad hasta el final del movimiento.

Fuente: 3.7_M1_87-95

Ejemplo 172

Tras la Semicadencia del compás 95 se observa un Ponte de ocho compases con el quinto grado repetido en la voz del bajo. En el compás 103 inicia la repetición de M1 transportado a fa mayor presentando unos *schemata* muy similares.

104

Romanesca Do-Si-Do Cadencia

1 7 6 5 4 3 4 5 5 1

Fuente: 3.7_M1_104-110

Ejemplo 173

Finaliza el movimiento repitiendo la frase T4 transportada a fa mayor con un bajo diferente. Tras varias cadencias Evadidas llega a una conclusiva con forma de Mi-Re-Do.

111

Evadida Evadida

116

Evadida Mi-Re-Do

1 3 4 5 1 3 4 5 1

Fuente: 3.7_M1_111-120

Ejemplo 174

- Segundo movimiento: Andante (si bemol mayor)

Movimiento bipartido.

El bajo comienza, como en el primer movimiento, con una nota repetida en figuración de corcheas. Las voces superiores se mueven en terceras paralelas. El primer motivo de dos compases finaliza con una cadencia Long Comma. Lo repite a continuación sin ninguna variación.

Fuente: 3.7_M2_1-3

Ejemplo 175

En el compás 6 modula a fa mayor. Esta primera sección del movimiento finaliza con una pequeña frase, T1, formada por una cadencia Evadida y un Mi-Re-Do.

Fuente: 3.7_M2_7-9

Ejemplo 176

Después de la doble barra de repetición pasa brevemente por las tonalidades de do menor y sol menor. En el compás 12 vuelve a si bemol mayor donde desarrolla un pasaje descendente sobre la serie de quintas que utiliza para modular al relativo menor. Vuelve a si bemol mayor en el compás 19. A partir del compás 21 se retoma el material de cierre

T1 con alguna diferencia en las *clausulae*. La primera es una cadencia Deceptiva y la última una Completa con *schema* de Mi-Re-Do.

The image shows a musical score for three cadences: Evadida, Deceptiva, and Completa. Each cadence is annotated with fingerings for the right hand (3 2 1, 1 7 1) and left hand (4 5 5 1, 4 5 5 6, 4 5 5 1).

Fuente: 3.7_M2_21-23

Ejemplo 177

- Tercer movimiento: Allegro (fa mayor)

Movimiento bipartido.

Comienza con la doble exposición de un *schema* de Sol-Fa-Mi con bajo de cuatro partes agrupadas por parejas que forma la frase T1.

The image shows a musical score for two 'Sol-Fa-Mi' schemas. The score is marked 'Allegro' and includes fingerings for the right hand (5 4, 5 4, 4 3, 4 3) and left hand (1 2, 5 1, 1 2, 5 1).

Fuente: 3.7_M3_1-9

Ejemplo 178

La primera y segunda voz continúan con movimientos paralelos hasta llegar a una Semicadencia seguida de un Sol-Fa-Mi de tres partes en do mayor.

Fuente: 3.7_M3_10-19

Ejemplo 179

En el compás 23, después de un Mi-Re-Do, comienza el tema T2 que consta de dos partes. La primera es un Do-Mi-Sol con algunos adornos en la melodía y la segunda se caracteriza por un mayor movimiento en el bajo mientras las voces superiores se mueven en paralelo todo el pasaje.

Fuente: 3.7_M3_20-26

Ejemplo 180

La primera sección de este movimiento bipartido finaliza con una cadencia Deceptiva seguida de una Completa con forma de Mi-Re-Do.

Fuente: 3.7_M3_32-36

Ejemplo 181

Después de la barra de repetición reaparece T1 transportado a do mayor y seguido de un Fonte. Este *schema* muestra la primera parte en sol menor y la segunda en fa mayor.

Fuente: 3.7_M3_37-54

Ejemplo 182

En el compás 52 se introduce un motivo que pasa por todas las voces y que conduce a una cadencia sobre la dominante con calderón. A continuación, reexpone una única vez el Sol-Fa-Mi de T1 en fa mayor seguido de un Monte en el que la melodía carece del característico quinto grado. La primera parte se encuentra en si bemol mayor y la segunda en do mayor.

Fuente: 3.7_M3_55-64

Ejemplo 183

Modula a fa menor donde se observa un Ponte con la nota tenida en la primera voz y dos escalas descendentes en el bajo seguido de una Comma repetida.

Fuente: 3.7_M3_65-73

Ejemplo 184

Continúa con una cadencia Deceptiva repetida que culminan en una Completa en fa mayor, tonalidad que ya no abandona.

Fuente: 3.7_M3_74-81

Ejemplo 185

Tras una cadencia Evadida en los compases 100 y 101, se retoma la frase T2.

Fuente: 3.7_M3_100-106

Ejemplo 186

Finaliza el movimiento con varias cadencias Evadidas. La última de ellas presenta un modelo de Mi-Re-Do inacabado seguido inmediatamente por el patrón completo una octava más grave.

The musical score consists of two staves: Treble and Bass. The Treble staff begins at measure 112. The first two measures are labeled 'Evadida' and contain a trill on the second measure. The third measure is also labeled 'Evadida'. The fourth measure is labeled 'Mi-Re-Do' and contains a trill on the second measure. The Bass staff has dynamic markings 'f' and 'p'. Fingerings are indicated by circled numbers: (4), (5), (5), (1) for the first two measures; (4), (5), (5), (4) for the third measure; and (5), (5), (1) for the fourth measure. Trills are marked with 'tr'.

Fuente: 3.7_M3_112-117

Ejemplo 187

Sonata en trío en sol menor (DolP 3.8)

Sonata de tres movimientos cuya edición moderna de Nils Jönsson está basada en la de Miroglio [1759] *Six Sonates en Trio pour deux Violons et Basse. Les dits Trio peuvent se joüer sur le Hautbois, Flute et Pardessus de Viole. Composées par M(r). Pla. Fait graver par M(r). Miroglio*³⁹.

- Primer movimiento: Allegro ma non Tanto (sol menor)

Movimiento bipartido.

El movimiento comienza con una frase de diez compases cuyo primer motivo, m1, tiene forma de Do-Mi-Sol. Continúa con una cadencia Evadida y finalmente cierra en una Semicadencia. En el compás 10 repite m1 con un acompañamiento diferente en la segunda voz.

Allegro. ma non Tanto

Do-Mi-Sol

Evadida

Violino Primo

Violino Secondo

Basso

Semicadencia

Do-Mi-Sol

1 3 5 2 1 1 1 5 1 1 1 3 5 1 1 1 1

f p f p

Fuente: 3.8_M1_1-13

Ejemplo 188

³⁹ Para posibles consultas de la edición moderna se debe tener en cuenta que la numeración del primer movimiento es errónea y en este análisis se presenta corregida.

En el compás 14 utiliza una vez más m1, esta vez transportado a re menor y cambiando la nota mantenida en el bajo del primer grado al tercero.

Do-Mi-Sol

1 3 5

14

p *f* *p*

3! 3 3

Fuente: 3.8_M1_13-20

Ejemplo 189

En el compás 19 modula a si bemol mayor donde se observan dos cadencias Convergentes.

Convergente Convergente

1 7 6 5 4 3 2 1 7 6 5 4 3 2

16

f *p*

6 1 7 6 1 7

3 4 #4 5 3 4 #4 5

Fuente: 3.8_M1_15-22

Ejemplo 190

Continúa con motivos de dos compases hasta llegar a una cadencia en forma de Mi-Re-Do que da paso al material de cierre de la primera sección de este movimiento bipartido, T1. Éste consta de una frase de cuatro compases repetida con los dos primeros compases en mi bemol mayor y los otros dos en si bemol mayor con una cadencia de Mi-Re-Do.

The musical score consists of two systems of three staves (treble, middle, and bass clef). The first system starts at measure 30 and ends at measure 41. It features a melodic line with a trill (tr) and a bass line with a complex rhythmic pattern. Dynamics range from piano (p) to forte (f). Fingerings are indicated by circled numbers. The piece concludes with a 'Mi-Re-Do' cadence. A double bar line indicates a repeat of the first two measures.

Fuente: 3.8_M1_29-41

Ejemplo 191

Inmediatamente después de la doble barra de repetición se observa un Fonte con la primera parte en do menor y la segunda en si bemol mayor. En cada una de las secciones se muestra una cadencia diferente, siendo la segunda más conclusiva.

36

Fonte

43

Evadida

51

Mi-Re-Do

Fuente: 3.8_M1_35-56

Ejemplo 192

En el compás 54 llegamos a un Monte con la primera parte en mi bemol mayor y la segunda en fa mayor que presenta el material de cada sección dos veces. A continuación modula a si bemol mayor donde se observa un Passo Indietro repetido.

Monte

Passo Indietro **Passo Indietro**

Fuente: 3.8_M1_50-64

Ejemplo 193

Tras una sección de arpeggios descendentes en las voces melódicas se observa, en el compás 67 y 68, un Mi-Re-Do.

Mi-Re-Do

Fuente: 3.8_M1_65-73

Ejemplo 194

En el compás 68 modula a sol menor. Muestra un bajo con gran cantidad de apoyaturas y una alternancia de la melodía entre las primeras voces hasta, en el compás 78, retomar una variación rítmica del *schema* de Do-Mi-Sol del motivo m1, nombrado aquí como m1'.

Do-Mi-Sol

Fuente: 3.8_M1_74-81

Ejemplo 195

Cierra la frase con una cadencia de Mi-Re-Do. A continuación, se observa un pasaje descendente en la melodía dentro de la tonalidad de si bemol mayor que muestra un patrón similar al de cada una de las secciones de un Fonte y que se utiliza para pasar al relativo menor.

Mi-Re-Do

Fuente: 3.8_M1_82-90

Ejemplo 196

A partir del compás 102 comienza un pasaje cadencial que anuncia el final del movimiento. Primero se observa una cadencia Deceptiva, después una Completa y finalmente un Cudworth.

Deceptiva Completa Cudworth

Fuente: 3.8_M1_101-107

Ejemplo 197

En el compás 108 retoma T1, ahora en do menor y sol menor (antes lo hizo en tonos mayores) repitiendo dos veces la cadencia Evadida y el Mi-Re-Do.

109

Evadida Mi-Re-Do

113

Evadida Mi-Re-Do

Fuente: 3.8_M1_108-112

Ejemplo 198

- Segundo movimiento: Andante (do menor)
Movimiento con indicación de repetición al final.

Comienza con una frase de cinco compases (T1) dividida en dos por un patrón de Comma y con cierre en forma de Mi-Re-Do. Esta última cadencia presenta una variación en el bajo al evitar resolver directamente al 1 y presentar un silencio de corchea en su lugar que pospone la llegada a la tónica.

Andante

Comma Mi-Re-Do

7 1 3 4 5 5 ! 1

Fuente: 3.8_M2_1-6

Ejemplo 199

A continuación modula a mi bemol mayor, donde la segunda voz y el bajo se mueven en arpeggios, uno en semicorcheas y otro en corcheas. En el compás 8 se observa una cadencia Convergente seguida de dos compases con un pequeño giro cromático descendente en el bajo.

Convergente

6 6 4 2 5

4 #4 5

Fuente: 3.8_M2_7-11

Ejemplo 200

En el compás 13 se muestra un Mi-Re-Do precedido de un Hexacordo Descendente y seguido de un Monte con las voces invertidas. La primera parte está en fa menor y la segunda en sol mayor.

Mi-Re-Do **Monte**

3 2 1 7 1 7 1

3 4 5 5 1 5 4 3 5 4 3

Fuente: 3.8_M2_12-17

Ejemplo 201

En el compás 19 repite el inicio de T1. Continúa con una Comma repetida, una cadencia Convergente y una Deceptiva.

Fuente: 3.8_M2_18-30

Ejemplo 202

El movimiento termina con dos cadencias en las que la voz superior realiza una línea melódica descendente de 3-2-1. La primera evade el final por la desaparición de la voz del bajo en la resolución y por el salto de séptima entre las dos últimas notas de la primera voz. Y la última es una cadencia Completa con forma de Mi-Re-Do.

Fuente: 3.8_M2_31-36

Ejemplo 203

- Tercer movimiento: Allegro (sol menor)
Movimiento con indicación de repetición al final.

Comienza en forma de dúo entre la primera y la segunda voz. La primera frase de 8 compases contiene un bajo de Romanesca. En la primera voz se muestra tanto la melodía que desciende en paralelo al bajo una tercera por encima, como el propio bajo. Termina en un Cudworth con la resolución del bajo a la tónica retrasada por un silencio de negra. Los cuatro últimos compases de esta frase se repiten a continuación con el mismo *schema* cadencial de cierre.

The musical score consists of two systems of staves. The first system covers measures 1 through 8. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (G minor), and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Allegro'. The first system is divided into two parts: 'Romanesca' (measures 1-7) and 'Cudworth' (measures 8). Fingerings are indicated by circled numbers: 1, 3, 7, 2, 6, 1, 5, 1, 7, 6, 5, 4, 3, 2. The second system covers measures 9 through 12, also labeled 'Cudworth'. It shows a continuation of the melody and bass line. Fingerings are indicated by circled numbers: 1, 1, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 4, 5, 1. A '!' symbol is placed above measure 11.

Fuente: 3.8_M3_1-14

Ejemplo 204

En el compás 12 la frase pasa a la segunda voz. Se presenta transportada a si bemol mayor y con algunas variaciones. Aunque mantiene el mismo bajo de Romanesca esta vez enlaza con un Prinner y una cadencia de Mi-Re-Do.

Romanesca

Prinner **Mi-Re-Do**

① ⑦

⑥ ⑤ ④ ③ ④ ⑤ ①

Stacato

Fuente: 3.8_M3_8-21

Ejemplo 205

Le sigue un Fonte con la primera parte en do menor y la segunda en si bemol mayor. Finaliza cada sección del *schema* con una cadencia Completa

Fonte

④

⑤

Stacato

Completa **Completa**

③ ④ ③

① ④ ⑤ ① ⑤ ① ④ ⑤ ①

Fuente: 3.8_M3_15-29

Ejemplo 206

Vuelve a la tonalidad principal, sol menor, y continúa con un Fonte con primera parte en do mayor y segunda en si bemol mayor.

Cadencia Fonte

Fuente: 3.8_M3_30-36

Ejemplo 207

En el compás 37 modula a sol menor y comienza una sección sobre la dominante en la que un motivo basado en intervalos de segunda menor combinado con notas tenidas se pasa de las voces superiores al bajo y viceversa. Le sigue un Fonte muy similar al anterior en cuanto a tonalidades, movimiento del bajo y duración.

Fonte

Fuente: 3.8_M3_44-49

Ejemplo 208

Tras una frase de 4 compases con la melodía repartida entre las voces superiores encontramos una cadencia Evadida y un Monte con las voces invertidas que comienza en do menor y pasa a re menor.

Evadida Monte

Fuente: 3.8_M3_50-56

Ejemplo 209

En el compás 56 modula por última vez a sol menor donde se observa un Ponte. Sobre la repetición del quinto grado en el bajo se produce un movimiento ascendente de las otras dos voces en valores largos. Continúa con otro Ponte con la dominante en la voz superior que finaliza en una cadencia Evadida.

The musical score for Example 210 consists of two systems. The first system, labeled 'Ponte', spans measures 57 to 63. It features a bass line with a repeated fifth degree and ascending upper voices. The second system, labeled 'Evadida', spans measures 64 to 70. It includes dynamics like 'f' and 'p', and a trill. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5.

Fuente: 3.8_M3_57-70

Ejemplo 210

En la última sección del movimiento, basada principalmente en la alternancia entre la armonía de dominante y de tónica, pasa por varias cadencias poco conclusivas hasta llegar a un Mi-Re-Do final.

The musical score for Example 211 consists of two systems. The first system, labeled 'Evadida', spans measures 84 to 87 and features a trill. The second system, labeled 'Completa', spans measures 88 to 91 and features a final cadence. Fingerings are indicated by circled numbers 1-7.

Fuente: 3.8_M3_84-88

Ejemplo 211

Sonata en trío en si bemol mayor (DolP 3.9)

Sonata de tres movimientos cuya edición moderna de Nils Jönsson está basada en la de Miroglio [1759] *Six Sonates en Trio pour deux Violons et Basse. Les dits Trio peuvent se joüer sur le Hautbois, Flute et Pardessus de Viole. Composées par M(r). Pla. Fait graver par M(r). Miroglio.*

La indicación de tempo del primer movimiento no es homogéneo en todas las voces. En la más aguda aparece el término Allegro mientras que en las otras dos se indica Allegretto. Tampoco hay coincidencia en la nomenclatura del tempo del segundo movimiento, en la primera voz aparece Largetto, en la segunda Largo y en la tercera se utiliza la grafía Larghetto.

- Primer movimiento: Allegretto (si bemol mayor)

Comienza a dúo entre las voces extremas. La frase T1 se forma con un primer motivo de tres compases repetido, la primera vez con cierre en forma de cadencia Evadida y la segunda con un Mi-Re-Do.

Allegretto*

Evadida 3 2 1

Mi-Re-Do 5 2 1

p

* Allegro in Violino Primo 4 5 5 1

p

Soli

Fuente: 3.9_M1_1-7

Ejemplo 212

En el compás 7 modula a fa mayor. La segunda voz sustituye a la primera y realiza una frase que contiene un Prinner repetido dos veces. A continuación repite la frase en do mayor en la primera voz conservando el mismo Prinner repetido. En el compás 19, con las tres voces sonando, se observa un Fonte con la primera parte en sol menor y la segunda en fa mayor.

8

Prinner Prinner

6 5 4 3 6 5 4 3

4 3 2 5 1 4 3 2 5 1 4

16

Prinner Prinner Fonte

5 4 3 6 5 4 3 4 3 4 3

3 2 5 1 4 3 2 5 1 7 1 7 1

Fuente: 3.9_M1_8-23

Ejemplo 213

En el compás 27, tras una semicadencia, retoma la presentación del material en forma de dúo. La voz más aguda expone una frase de cuatro compases con cadencia de Mi-Re-Do repetida a continuación en la segunda voz.

24

Semicadencia Mi-Re-Do

3 2 3 2 1

tr

1 5 5 4 5 1

Fuente: 3.9_M1_24-31

Ejemplo 214

En el compás 34 se observa un Do-Re...Re-Mi seguido de un Prinner y un Ponte entre la primera y la tercera voz.

Fuente: 3.9_M1_32-47

Ejemplo 215

A continuación modula a fa mayor, tonalidad en la que se observa un *schema* Fonte invertido con la primera parte en do menor y la segunda en si bemol mayor.

Fuente: 3.9_M1_48-55

Ejemplo 216

Continúa en do mayor y presenta un pasaje de fusas en la voz más aguda en el que combina una melodía ascendente con la repetición del floreo 1-7-1. En el compás 59 comienza un Ponte con tres secciones diferenciadas. En la primera parte la melodía realiza un movimiento ascendente de casi una octava, en la segunda las voces agudas descienden sobre un ritmo sincopado consiguiendo un contorno melódico simétrico y en la última sección, como cierre del *schema*, utiliza arpeggios descendentes de bastante amplitud en

las voces superiores. En el compás 75 se observa un motivo en terceras paralelas entre las voces agudas que finaliza en forma de Mi-Re-Do.

Ponte

5

5

f *p*

Mi-Re-Do

3 2 1

5

f *p*

4 5 1

Fuente: 3.9_M1_56-78

Ejemplo 217

Este último motivo se repite a continuación con una ligera variación en la melodía, pero con la misma cadencia final.

Mi-Re-Do

5

p *f*

4 5 1

Fuente: 3.9_M1_79-86

Ejemplo 218

Tras varios compases en los que la melodía se reparte entre las voces agudas se observa, en el compás 93, un Fenaroli cuyo bajo no finaliza en la tónica, sino que la sustituye por la dominante y resuelve en una Semicadencia.

89

Fenaroli Semi.

7 1 2 3 2

4 3 7 ! 5/5

Fuente: 3.9_M1_89-97

Ejemplo 219

En el compás 98 reaparece T1. Primero se presenta en fa mayor y después en si bemol mayor.

96

Evadida Mi-Re-Do

3 2 1 3 2 1

4 5 5 1 4 5 5 1

105

Evadida Mi-Re-Do

3 2 1 3 2 1

4 5 5 1 4 5 5 1

Fuente: 3.9_M1_96-112

Ejemplo 220

Le sigue un Fonte con la primera parte en do menor y la segunda en si bemol mayor. Cada una de las secciones cadencia siguiendo el patrón del Mi-Re-Do. Continúa con un Monte con primera parte en mi bemol mayor y segunda en fa mayor. En el compás 132 modula a si bemol mayor donde la voz del *primo* mantiene una nota pedal sobre el

quinto grado mientras el *secondo* presenta un motivo de cuatro compases que finaliza en una Semicadencia.

Fonte

Monte

Semicadencia

Fuente: 3.9_M1_113-136

Ejemplo 221

Repite la frase y utiliza por primera y única vez dobles notas en la voz del bajo sobre las que se forma un patrón de Comma repetido.

Fuente: 3.9_M1_137-143

Ejemplo 222

A partir del compás 148 se observan dos cadencias que evitan la llegada a la tónica, y una más que resuelve mostrando un patrón completo de Mi-Re-Do. En los últimos cuatro compases se observan dos Cudworth, el primero sobre una cadencia Deceptiva y el último sobre una cadencia Completa.

148 Evadida Evadida Mi-Re-Do

151 Cudworth, Deceptiva Cudworth, Completa

④ ⑤ ⑤ ④ ⑤ ⑤ ④ ⑤ ⑤ ① ⑦ ⑤ ④ ③ ② ① ① ⑦ ⑤ ④ ③ ② ①

① ③ ④ ⑤ ⑤ ⑥ ④ ⑤ ⑤ ①

Fuente: 3.9_M1_148-158

Ejemplo 223

- Segundo movimiento: Larghetto (mi bemol mayor)

Comienza con la frase T1 formada por una Romanesca y un Prinner a dúo entre la primera y la tercera voz.

Romanesca Prinner

Larghetto+ ① ⑤ ① ③ ⑥ ⑤ ④ ③

* Largo in Violino Secondo

① ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ② ⑤ ①

Fuente: 3.9_M2_1-4

Ejemplo 224

Modula a si bemol mayor donde, tras un patrón de Comma, realiza un movimiento ascendente en la melodía que finaliza con una cadencia Evadida. En el compás 7 comienza un bajo de Romanesca sobre el que las voces agudas repiten el inicio de T1 en diferentes alturas. A consecuencia de esta variación se ha nombrado como T1'. Este *schema* enlaza con un Prinner con la llegada a la tónica pospuesta por un silencio de corchea.

The image shows a musical score for Example 225, consisting of two systems of music. The first system starts at measure 5 and includes a section labeled 'Evadida' (measures 5-6) and 'Romanesca' (measures 7-8). The second system starts at measure 8 and includes a section labeled 'Prinner' (measures 8-11). Fingerings are indicated by circled numbers 1-5. A 'p' (piano) dynamic marking is present in measure 7. The score is written in a key with two flats (B-flat major/C minor) and a 3/4 time signature.

Fuente: 3.9_M2_5-11

Ejemplo 225

En el compás 12 modula a fa mayor donde se suceden varias cadencias: una Convergente, otra Evadida y una de Mi-Re-Do.

12

Converging Evadida Mi-Re-Do

2 1 7 3 2 1 7

4 #4 5 4 5 5 1 4 5 5

16

1 1

p

1

Fuente: 3.9_M2_12-17

Ejemplo 226

En el compás 17 modula a si bemol mayor. Se observa una cadencia Convergente seguida por un Fonte invertido con la primera sección en do menor y la segunda en si bemol mayor.

18

Convergente Fonte

1 7 6 3 2 7 1

4 #4 5 4 3

21

7 1 6

4 3

Fuente: 3.9_M2_18-22

Ejemplo 227

Continúa con un pasaje de floreos en fa mayor seguido de un Ponte en si bemol mayor. En el compás 24 presenta un motivo de dos compases en la primera voz con una cadencia Evadida de cierre. El mismo motivo se repite en la segunda voz, pero esta vez finaliza en un Mi-Re-Do que da paso a T1' con su Romanesca y Prinner correspondiente. En el compás 31 se observa un Fonte invertido con la primera sección en si bemol mayor y la segunda en la bemol mayor.

The image shows a musical score for guitar, starting at measure 26. It is divided into four sections with specific fingerings indicated by circled numbers:

- Mi-Re-Do (Measures 26-27):** The first voice has a melodic line with a cadence. The second voice has a rhythmic pattern. Fingerings: 1, 5, 1 in the first voice; 2, 1 in the second voice.
- Romanesca (Measures 28-30):** A section with a specific rhythmic pattern. Fingerings: 4, 5, 5, 1 in the first voice; 1, 7, 6, 5 in the second voice.
- Prinner (Measures 31-32):** A section with a specific rhythmic pattern. Fingerings: 5, 4, 3 in the first voice; 6 in the second voice.
- Fonte (Measures 33-34):** A section with a specific rhythmic pattern. Fingerings: 7, 1 in the first voice; 4, 3, 4, 3 in the second voice.

Fuente: 3.9_M2_26-33

Ejemplo 228

Modula a mi bemol mayor donde se aprecia una cadencia Convergente seguida de un Fenaroli. El movimiento finaliza con tres cadencias seguidas, dos Evadidas y, finalmente, una Completa con forma de Mi-Re-Do.

Convergente Fenaroli Evadida

34

6 5 4 3 2 1 7 7 1 2 3 1 7

4 #4 5 4 3 7 1 4 5 5

Evadida Mi-Re-Do

37

1 1 7 1 3 2 1

1 4 5 5 1 5 1

Fuente: 3.9_M2_34-40

Ejemplo 229

- Tercer movimiento: Allegro (si bemol mayor)

Comienza en forma de dúo entre la primera y la tercera voz. La primera frase, T1, presenta un motivo de cuatro compases con forma de Sol-Fa-Mi que repite a continuación con un final diferente.

Sol-Fa-Mi Sol-Fa-Mi

Allegro

5 4 3 5 4 3

1 7 1 1 7 1

Fuente: 3.9_M3_1-7

Ejemplo 230

Modula a fa mayor donde, tras una cadencia Evadida en el compás 17, presenta T1' con el primer Sol-Fa-Mi en fa mayor y el segundo en si bemol mayor con una cadencia Completa Do-Si-Do al final. En el compás 26 modula a do menor.

The image shows two systems of musical notation. The first system starts at measure 15 and includes a cadence labeled 'Evadida' with fingerings 3, 2, 1 and a trill 'tr' over a note. This is followed by a 'Sol-Fa-Mi' cadence with fingerings 5, 4, 3. The second system starts at measure 22 and includes a 'Sol-Fa-Mi' cadence with fingerings 5, 4, 3 and a 'Do-Si-Do' cadence with fingerings 7, 1. Fingerings are also indicated in circles below the notes in both systems.

Fuente: 3.9_M3_15-29

Ejemplo 231

En el compás 38, tras una cadencia Convergente en sol menor, se observa un Ponte en el que las voces melódicas insisten sobre el intervalo de segunda menor que se crea en el paso del tercer al segundo grado de la tonalidad. El discurso musical continúa moviéndose entre las tonalidades de do menor y sol menor.

The image shows a musical score starting at measure 37. It features a 'Convergente' cadence with fingerings 3 and 2. This is followed by a 'Ponte' section where the melody consists of a series of descending minor seconds, with fingerings 4, #4, 5, 5, 5, 5, 5 indicated below the notes.

Fuente: 3.9_M3_37-43

Ejemplo 232

En el compás 54 se observa un Fenaroli en el que sustituye la resolución del bajo por un 5, por lo que se escucha una cadencia sobre la dominante, seguido de un Ponte en sol mayor que sí que resuelve en el acorde de tónica.

The image displays a musical score for Example 233, divided into two systems. The first system, labeled 'Fenaroli', spans measures 54 to 59. The second system, labeled 'Ponte', spans measures 60 to 66. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The Fenaroli section features a sequence of chords: 7 (F#m), 1 (G), 2 (A), 3 (B), 4 (C), 3 (B), 7 (F#m), and 5 (D). The Ponte section features a sequence of chords: 5 (D), 1 (G), and 5 (D). The bass line in the Fenaroli section shows a unique resolution from the 7th chord to the 5th chord, which is highlighted with an exclamation mark. The Ponte section shows a resolution from the 5th chord to the 1st chord.

Fuente: 3.9_M3_54-66

Ejemplo 233

Vuelve a sol menor donde se desarrolla un Monte en tres partes. La primera en mi bemol mayor, la segunda en fa mayor y la tercera en sol menor. Este *schema* presenta algunas peculiaridades, la primera parte es la única que muestra el material repetido con un bajo que realiza un movimiento de segunda menor, mientras que en las otras dos partes no existe una doble exposición de elementos y el intervalo del bajo es de cuarta.

Monte

Musical score for measures 67-73. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The melody in the treble clef includes notes with accidentals (b, f) and slurs. The bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment. Fingerings are indicated by circled numbers: 4, 3, 5 in the treble and 7, 1 in the bass. A horizontal line above the staff indicates the start of a 'Monte' section.

Musical score for measures 74-80. The score continues with the same treble and bass clefs. The treble clef melody features slurs and notes with accidentals. The bass clef accompaniment remains consistent. Fingerings are indicated by circled numbers: 4, 3, 5 in the treble and 5, 1 in the bass.

Musical score for measures 81-86. The score continues with the same treble and bass clefs. The treble clef melody features slurs and notes with accidentals. The bass clef accompaniment remains consistent. Fingerings are indicated by circled numbers: 4, 3, 5 in the treble and 5, 1 in the bass. A horizontal line above the staff indicates the start of a 'Monte' section. A note in measure 85 is marked with an asterisk and the text '*a in source'.

Fuente: 3.9_M3_67-86

Ejemplo 234

En el compás 85 comienza un Ponte con la voz mantenida en el bajo y la voces agudas jugando en forma de canon con los intervallos del bajo de un Fenaroli.

Sonata en trío en do mayor (DolP 3.10)

Sonata de tres movimientos cuya edición moderna de Nils Jönsson está basada en la de Miroglio [1759] *Six Sonates en Trio pour deux Violons et Basse. Les dits Trio peuvent se joïer sur le Hautbois, Flute et Pardessus de Viole. Composées par M(r). Pla. Fait graver par M(r). Miroglio.*

- Primer movimiento: Allegretto (do mayor)

Movimiento bipartido.

En el inicio de este movimiento no se observa ningún *schemata*, pero sí varias *clausulae*, un Mi-Re-Do en los compases 6 y 7 y un Cudworth en el 10 y 11.

Mi-Re-Do

Cudworth

6

3 2 1

1 7 6 5 4 3 2 1

4 5 5 1

3 4 5 5 1

Fuente: 3.10_M1_6-11

Ejemplo 238

A continuación, la melodía pasa a la segunda voz y tras un pasaje modulante se llega a sol mayor donde se observa una cadencia Mi-Re-Do seguida de un Fonte con la primera parte en re menor y la segunda en do mayor. El descenso melódico 4-3 se encuentra primero en la voz más aguda y después en la intermedia.

Musical score for Example 239, measures 11-23. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a cadence labeled "Mi-Re-Do" with fingerings 1, 7, 3, 2 and a trill (tr). The piano accompaniment has a section labeled "Fonte" with fingerings 3, 4, 5, 5. The piano part includes various rhythmic patterns and articulations like slurs and accents.

Fuente: 3.10_M1_11-23

Ejemplo 239

En el compás 30 modula a sol mayor, tonalidad en la que se introducen figuraciones rápidas. En el compás 33 comienza una frase de cuatro compases que finaliza en un Cudworth cuyo bajo ve pospuesta su resolución a la tónica por un silencio de corchea.

Musical score for Example 240, measures 35-37. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a cadence labeled "Cudworth" with fingerings 1, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. The piano accompaniment has fingerings 4, 5, 5, 1. The piano part includes various rhythmic patterns and articulations like slurs and accents.

Fuente: 3.10_M1_35-37

Ejemplo 240

Se repiten los cuatro compases anteriores con un cambio de papeles entre las voces agudas y con un bajo que resuelve directamente a la tónica. En el compás 41 se presenta repetida la frase de cierre de sección T1 formada por un motivo de escalas descendentes en la voz intermedia más una cadencia de Mi-Re-Do.

38

Cudworth

41

Mi-Re-Do

Fuente: 3.10_M1_38-45

Ejemplo 241

Después de la doble barra de repetición se observa una frase de siete compases en re menor que finaliza con una cadencia de Mi-Re-Do. A continuación repite este material en do mayor manteniendo la misma cadencia de cierre.

53

Mi-Re-Do

Fuente: 3.10_M1_53-60

Ejemplo 242

En el compás 63 comienza una Romanesca cuyo bajo desciende desde la tónica hasta el quinto grado y enlaza con un Ponte.

Romanesca

Mi-Re-Do

Ponte

Fuente: 3.10_M1_61-73

Ejemplo 243

A partir del compás 72 se observa un Monte en tres partes cuya melodía se caracteriza por el uso de floreos sobre arpeggios. La primera sección se desarrolla en fa mayor y se repite dos veces, la segunda comienza en sol menor y resuelve sobre un acorde de sol mayor en el que la caída del bajo hacia la tónica se ve retrasada por un silencio de corchea, y la tercera parte se encuentra en la menor. Esta última sección presenta algunas diferencias en la línea superior, pero se mantiene dentro de las pautas del *schema*.

Monte

Fuente: 3.10_M1_74-85

Ejemplo 244

Continúa con un Fonte de dos secciones, la primera en sol menor y la segunda en fa mayor.

Fuente: 3.10_M1_80-90

Ejemplo 245

En el compás 87 modula a sol mayor. Tras una cadencia Evadida cambia de tono a do mayor donde reaparecen los floreos ascendentes como parte de una frase de ocho compases dividida en dos secciones, la primera de tres compases con la melodía en la voz más aguda y la segunda con movimientos de tercera paralela entre las dos voces superiores. Finaliza con una cadencia Evadida en los compases 96 y 97.

Fuente: 3.10_M1_91-101

Ejemplo 246

En el compás 97 modula a fa mayor y repite la primera parte de la frase anterior (compás 89) con un final en forma de Mi-Re-Do. A continuación se observa una escala en terceras paralelas entre las voces agudas que concluye en una cadencia de Mi-Re-Do.

102

Mi-Re-Do

3 2 1

1 7 1

p *f*

4 5 5 1

Fuente: 3.10_M1_102-107

Ejemplo 247

A partir del compás 106 reexpone T1 transportada a do mayor, pero manteniendo las mismas cadencias.

108

Mi-Re-Do

3 2 1

1 7 1

3 4 5 5 1

111

Mi-Re-Do

3 2 1

1 7 1

3 4 5 5 1

Fuente: 3.10_M1_108-114

Ejemplo 248

- Segundo movimiento: Andante (fa mayor)

Movimiento bipartido.

La primera sección es muy breve y está formada por una frase de cuatro compases dividida en dos. Ambas partes comparten inicio (motivo m1), pero la primera finaliza con un Do-Si-Do y la segunda, en la tonalidad de do mayor, con un Mi-Re-Do.

Fuente: 3.10_M2_1-4

Ejemplo 249

En el compás 5 retoma brevemente la tonalidad inicial. Se observa un Monte que pasa por la tonalidad de si bemol mayor y do mayor. Cada una de sus secciones comienza con el motivo m1 y resuelve en una cadencia Incompleta.

Fuente: 3.10_M2_5-10

Ejemplo 250

Modula a fa menor tonalidad donde se observa un Ponte con la repetición del quinto grado en la voz del bajo. Inmediatamente después de este *schema* comienza un cromatismo ascendente en la melodía que prepara una cadencia a la dominante en el compás 13.

Ponte

Fuente: 3.10_M2_8-13

Ejemplo 251

A continuación, se observa una serie de cadencias entre las que se incluye una Convergente, una Comma, una Deceptiva y una Completa antes de dar paso a un Do-Re-Mi en los compases 18 y 19 entre la segunda voz y el bajo.

Converging Comma Deceptiva

Completa Do-Re-Mi

Fuente: 3.10_M2_14-19

Ejemplo 252

Tras una cadencia Evadida finaliza el movimiento jugando con el arpeggio de la tónica durante dos compases.

Fuente: 3.10_M2_20-22

Ejemplo 253

- Tercer movimiento: Allegro (do mayor)
Movimiento bipartido.

Comienza con la frase T1 que consta de dos *schemata* de Do-Re-Mi cerrados por cadencias de Mi-Re-Do. Del compás 9 al 10 modula a sol mayor, tonalidad donde se desarrolla un Prinner repetido. En este *schema* la línea melódica se reparte entre la segunda y la primera voz.

Fuente: 3.10_M3_1-14

Ejemplo 254

A partir del compás 16 se observa un Ponte con la nota pedal del quinto grado en la primera voz y el juego entre la armonía de tónica y dominante en las voces más graves.

Fuente: 3.10_M3_16-22

Ejemplo 255

En el compás 22 se observa un Prinner repetido formado por un movimiento descendente entre las tres voces que finaliza en un Mi-Re-Do.

Fuente: 3.10_M3_22-28

Ejemplo 256

En el compás 34 se observa la frase de cierre de la primera sección de esta sonata bipartida, T2. Ésta consiste en la utilización de escalas ascendentes en la melodía en figuración rápida con una bajada arpegiada rítmicamente más lenta. Se repite dos veces. La primera finaliza con una cadencia Incompleta y la segunda con una Completa con forma de Mi-Re-Do.

Fuente: 3.10_M3_35-42

Ejemplo 257

Inmediatamente después de la barra de repetición reexpone T1 transportada a sol mayor manteniendo los mismos *schemata*.

Fuente: 3.10_M3_43-50

Ejemplo 258

Modula a re menor e inicia un Fonte con la primera parte en dicha tonalidad y la segunda en do mayor. Ambas secciones finalizan con una cadencia Mi-Re-Do. En el compás 65 se observa un Monte con la primera parte en fa mayor y la segunda en sol mayor.

Fonte

Mi-Re-Do

Solo

Monte

Mi-Re-Do

Fuente: 3.10_M3_50-69

Ejemplo 259

Continúa en el compás 69 en la tonalidad de do mayor con un Ponte, con el quinto grado mantenido en el bajo y la melodía principal en la segunda voz, que constituye la frase T3.

Ponte

Fuente: 3.10_M3_70-76

Ejemplo 260

En el compás 74 modula brevemente a fa mayor, para, tres compases más tarde, volver a do mayor donde cadencia con un Mi-Re-Do seguido de un Prinner repetido.

Fuente: 3.10_M3_77-83

Ejemplo 261

En el compás 84 reexpone la frase T3 sin presentar variaciones. A continuación, modula a do mayor donde se observa una Romanesca con un bajo que desciende una octava completa. La voz del *primo* realiza el mismo movimiento descendente pero intercalado con la tónica mientras la voz intermedia se mantiene sobre el tercer grado. Cierra el *schema* con una cadencia Evadida y repite una vez más la Romanesca y la cadencia.

Fuente: 3.10_M3_92-98

Ejemplo 262

El final del movimiento consiste en la repetición de T2 transportada a do mayor con dos cadencias que evitan la resolución al enlazar con el motivo siguiente. Los últimos cuatro compases se desarrollan sobre el acorde de tónica combinado con dos escalas descendentes y un trino mantenido sobre el primer grado en la voz más aguda.

The musical score consists of two systems. The first system, starting at measure 105, shows a piano accompaniment with two 'Evadida' markings. The first marking is above measures 105-107 with fingerings 3, 2, 1. The second marking is above measures 111-112 with fingerings 3, 2. Below the piano part, there are two sets of pedal markings: (4, 5, 5, 1) under measures 105-108 and (4, 5, 5) under measures 111-112. The vocal line in the first system has a circled '1' above measure 105 and a circled '7' above measure 112. The second system, starting at measure 111, shows the vocal line with a trill marked with a circled '1' above the first measure. The piano part continues with a trill marked with a circled '1' above the first measure. The piece concludes with a double bar line.

Fuente: 3.10_M3_105-114

Ejemplo 263

Sonata en trío en do mayor (DolP 3.24b)

La edición moderna de esta sonata está basada en el manuscrito D-KA Mus. Hs. 740 conservado en la Badische Landesbibliothek, Musikabteilung de Karlsruhe, Alemania.

Esta sonata destaca entre todas las demás por ser la única que tiene solo dos movimientos.

- Primer movimiento: Allegro non Presto (do mayor)

El movimiento comienza con un motivo de dos compases repetido. La segunda y tercera voz acompañan a la primera en movimientos de tercera paralelos. Continúa con un Ponte en el compás 5. La nota tenida se mantiene en la primera voz mientras las otras dos se mueven entre la armonía de tónica y dominante.

Musical score for Example 264, measures 5-9. The score is in treble clef and shows a piano triad. A horizontal line labeled "Ponte" spans measures 5, 6, and 7. The first voice has a long note with a circled "5" above it, and the other two voices have rhythmic patterns.

Fuente: 3.24b_M1_5-9

Ejemplo 264

En los siguientes compases se aprecia una mezcla de elementos del primer motivo y del Ponte. En el compás 13 cadencia con un Mi-Re-Do.

Musical score for Example 265, measures 10-14. The score is in treble clef and shows a piano triad. A horizontal line labeled "Mi-Re-Do" spans measures 13, 14, and 15. The first voice has a descending line with a circled "1" above it, and the other two voices have rhythmic patterns.

Fuente: 3.24b_M1_10-14

Ejemplo 265

Después de esta cadencia se aprecia una frase de cuatro compases en la que solo utiliza las notas del arpeggio de do mayor. La repite inmediatamente después sin apenas variaciones sobre el acorde de sol mayor. En el compás 23 comienza un *schema* de Monte con primera parte en do mayor y segunda en re mayor construido con el motivo m1. A continuación se observa una frase de cuatro compases que modula a do mayor y que desarrolla el motivo m2.

The image shows a musical score for Example 266, spanning measures 20 to 28. The score is written in treble and bass clefs. Measures 20-23 are grouped under a bracket labeled 'Monte'. Circled numbers 1, 3, 4, 5, and 7 are placed around the notes, likely indicating specific motifs or notes of interest. Trills (tr) are marked above notes in measures 26 and 28.

Fuente: 3.24b_M1_20-28

Ejemplo 266

En el compás 31 comienza la sección M1 formada por varios elementos diferentes. El primero de ellos es una frase, T1, en la que se observa un Ponte modulante que comienza en do mayor y finaliza en sol mayor. La tonalidad a la que llega se reafirma con un Mi-Re-Do precedido de una Hexacordo Descendente en la melodía.

Ponte

Mi-Re-Do

Fuente: 3.24b_M1_29-38

Ejemplo 267

El segundo elemento es la frase T2 que consiste en un descenso por terceras con apoyaturas en las voces melódicas y dos cadencias, una Deceptiva y una Completa. Continúa en el compás 41 con el material motivico m3 con el que se construye un *schema* de Do-Mi-Sol. Y, finalmente, M1 se cierra con la frase T3 en la que se intercalan dos cadencias, una Evadida y un Mi-Re-Do, con dos escalas descendentes entre la primera y la segunda voz a distancia de tercera.

Completa

Do-Mi-Sol

Evadida

Completa

Fuente: 3.24b_M1_39-48

Ejemplo 268

La segunda sección de este movimiento bipartido reutiliza el material m2 mientras la línea superior realiza un descenso cromático en figuras largas hasta un Ponte en el compás 54. Este *schema* se mueve entre sol mayor y do mayor para finalmente modular a do menor. En el compás 60 realiza una Semicadencia y pasa a re menor.

Fuente: 3.24b_M1_53-61

Ejemplo 269

A continuación se observa otro Ponte en re menor.

Fuente: 3.24b_M1_62-65

Ejemplo 270

En el compás 65 comienza un pasaje sobre la serie de quintas seguido de un Passo Indietro en sol menor. Modula brevemente a re menor, para, en el compás 76 retomar fa mayor donde se combinan m1 y m2. Tras una cadencia Incompleta entre el compás 82 y 83 modula a do mayor y continúa con un Prinner con el motivo m2 en la melodía.

Prinner

Incompleta

5 1 4

3 2 5 1

Fuente: 3.24b_M1_80-89

Ejemplo 271

En el compás 86 se observa un Monte que juega con el motivo m1. La primera parte se presenta en fa mayor y la segunda en sol mayor. Finaliza esta sección con el motivo m2 en do mayor.

Monte

7 1 7

3 1

Fuente: 3.24b_M1_84-94

Ejemplo 272

A continuación modula a fa mayor y repite la sección M1 para finalizar el movimiento. Presenta el mismo orden de frases y motivos que en la sección anterior a la doble barra de repetición.

Ponte

Mi-Re-Do

5 5 5 5 4 5 5 1

Fuente: 3.24b_M1_90-99

Ejemplo 273

También se mantienen las mismas *clausulae*.

Completa

Do-Mi-Sol

Evadida

Evadida

1 1 4 5 5 1 1 3 5 1 3 5 3 2 1 1 7 1 3 2 1 1 7 1 4 5 5 1 4 5 5 1

Fuente: 3.24b_M1_100-110

Ejemplo 274

- Segundo movimiento: Allegretto (do mayor)

Comienza con una frase de ocho compases (T1) dividida en dos. En la primera parte la voz más aguda realiza un movimiento descendente de una octava que contiene un Sol-Fa-Mi y una cadencia poco conclusiva con forma de Comma. En la segunda parte se observa otra Comma y una Semicadencia.

Fuente: 3.24b_M2_1-13

Ejemplo 275

A continuación modula a sol mayor donde, en el compás 15, comienza M1 que contiene dos frases diferentes (T2 y T3). La primera se construye con breves motivos repetidos y un final en forma de Cudworth y la segunda consta de un Prinner repetido con otra cadencia de cierre en forma de Cudworth.

The musical score consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. Fingerings are indicated by circled numbers 1-7, and trills are marked with 'tr'. Measure numbers 20, 26, and 32 are indicated at the start of their respective systems.

Fuente: 3.24b_M2_20-38

Ejemplo 276

Inmediatamente después de la doble barra de repetición comienza un Fonte con la primera parte en re menor y la segunda en do mayor. Cada una de las secciones finaliza con una cadencia Incompleta. Después de una entrada escalonada de las voces, en la que la segunda voz repite el motivo de la primera una quinta por debajo, continúa con un Ponte con la dominante en el bajo.

Fonte

Incompleta

Ponte

Fuente: 3.24b_M2_32-45

Ejemplo 277

A partir del compás 48 se retoma T1 conservando el mismo Sol-Fa-Mi, la cadencia de Comma repetido y la Semicadencia de cierre en la tonalidad original. En el compás 57 se reutiliza M1 transportado a do mayor. Los esquemas que presenta son los mismos, un Cudworth seguido de un Prinner repetido y otro Cudworth. Destaca el uso de un *schema* de Quiescenza en el final del movimiento. Junto con la sonata en fa mayor (DolP 3.3) son los dos únicos ejemplos de este patrón en el total de sonatas analizadas.

Cudworth Prinner

1 7 6 5 4 3 2 1 6

5 4 2 3 Prinner

66

Cudworth Quiescenza

7 6 5 4 3 2 1 b 7 6 b 7 1 b 7 6 b 7 1

3 1 1 1 1 1

Fuente: 3.24b_M2_60-78

Ejemplo 278

Síntesis de los *schemata*

A continuación se presenta un sumario de los *schemata* utilizados a lo largo de las sonatas. En cada una de las tabla se especifica la sonata, el movimiento y si es bipartido o presenta alguna indicación especial de repetición. En la columna de “sección” se incluye la clasificación con letras de los segmentos musicales que se repiten en puntos diferentes del movimiento. En las siguientes columnas se muestra la información de cada *schema*: compases en los que se desarrolla, nombre y tonalidad. La doble barra de repetición se indica con una doble línea entre los compases correspondientes. Este mismo símbolo se usa para indicar la doble barra previa al cambio de armadura que se observa en los últimos movimientos de la sonata en re menor (DoIP 3.2a) y la sonata en re menor (DoIP 3.2b).

Sonata en do mayor (DoIP 3.1)		I. Andante	
Sección ⁴⁰	Compás	Schema	Tonalidad
	1-2	Do-Re-Mi	Do mayor
	2-21	-	Do mayor, sol mayor
	22-24	Ponte	Sol mayor
	25-32	-	Do mayor, sol mayor, do mayor y sol mayor
	33-40	Monte	Mi bemol mayor, fa mayor y sol menor
	40-69	-	Sol menor, fa mayor y do mayor

Tabla 2. Síntesis de los schemata de la sonata en do mayor, I (DoIP 3.1)

Sonata en do mayor (DoIP 3.1)		II. Cantabile	
Bipartido			
Sección	Compás	Schema	Tonalidad
T1	1-2	-	Fa mayor
	2-4	Romanesca	
	4-5	Do-Re-Mi	
T2	5-7	-	Do mayor
T1	8-9	-	Do mayor
	9-11	Romanesca	
	12-13	Prinner	Sol menor
	13-15	Fonte	Fa mayor y mib mayor
	15-22	-	Do menor
T1	22-24	-	Fa mayor
	24-31	-	Fa mayor, sol mayor y fa mayor
T2	31-33	-	Fa mayor

Tabla 3. Síntesis de los schemata de la sonata en do mayor, II (DoIP 3.1)

⁴⁰ El primer movimiento de esta sonata no contiene ningún material que se repita en las diferentes secciones del mismo

Sonata en do mayor (DoIP 3.1)		III. Allegretto	
Bipartido			
Sección	Compás	Schema	Tonalidad
T1	1-3	Sol-Fa-Mi	Do mayor
	3-4	-	
	5-7	Sol-Fa-Mi	
	7-8	-	
	9-11	Sol-Fa-Mi	Sol mayor
	12-18	-	
T2	19-23	-	
T1	24-26	Sol-Fa-Mi	Sol mayor
	26-27	-	
	28-30	Sol-Fa-Mi	
	30-31	-	
T1	32-34	Sol-Fa-Mi	Do mayor
	34-35	-	
	36-38	Sol-Fa-Mi	
	38-39	-	
	39-42	-	Do mayor y fa mayor
	43-45	Ponte	Fa mayor
	46-65	-	Do mayor
	65-67	Sol-Fa-Mi	
	67-70	-	
	70-72	Sol-Fa-Mi	
	72-74	-	
T2	75-79	-	

Tabla 4. Síntesis de los schemata de la sonata en do mayor, III (DoIP 3.1)

Sonata en re menor (DolP 3.2a)		I. Allegro		
Sección		Compás	Schema	Tonalidad
T1	t1	1-5	-	Re menor
	t2	5-9	-	
T1	t1	9-14	-	Sol menor
	t2	14-18	-	
		18-20	Prinner	Re menor
		20-22	-	
t1'		22-27	-	
		27-29	-	
t1''		30-35	-	
		36-40	-	
		40-48	Ponte	
m1		48-50	Fonte	
		50-52	Sol-Fa-Mi	Re menor
		53-60	Monte	Sol menor y la menor
		60-66	-	Re menor
		66-69	Ponte	
		70-86	-	Re menor, fa mayor y re menor
m1		86-90	Fonte	Sol mayor y fa mayor
		90-94	Monte	Sib mayor y do mayor
		94-99	Ponte	Fa mayor
		100-108	-	
T1	t1	108-113	-	Re menor
	t2	113-117	-	
		117-120	-	
t1		120-126	-	La menor
t1		126-132	-	Re menor
t1		132-137	-	Sol menor
		137-158	-	Re menor

Tabla 5. Síntesis de los schemata de la sonata en re menor, I (DolP 3.2a)

Sonata en re menor (DolP 3.2a)		II. Andante		
Sección	Compás	Schema	Tonalidad	
T1	1-4	Romanesca	Fa mayor	
	5-7	Prinner		
	8	-		
	9-10	Prinner incompleto		
	11-12	-		
T1 incompleto	12-16	Romanesca		
	17-18	Prinner incompleto		
	19-22	-		Do mayor
	23-28	Ponte		Fa mayor
	29-60	-		Fa mayor, do mayor, re menor
T1	61-64	Romanesca	Fa mayor	
	65-67	Prinner		
	68	-		
	69-70	Prinner incompleto		
	71	-		
	72-81	-		

Tabla 6. Síntesis de los *schemata* de la sonata en re menor, II (DolP 3.2a)

Sonata en re menor (DolP 3.2a)		III. Allegro		
Repetición Da Capo a Fine				
Sección	Compás	Schema	Tonalidad	
T1	1-6	Do-Re-Mi	Re menor	
	6-12	-		
	12-24	-		
T1	24-30	Do-Re-Mi		
	30-36	-		
	36-48	Fonte		Sol menor y fa mayor
	48-54	-		Fa mayor
	55-60	Ponte		Fa mayor
	60-70	-		
	71-74	Ponte		
	75-76	Do-Mi-Sol		
	77-78	-		
T1	79-84	Do-Re-Mi	Re menor	
	84-90	-		
	90-96	-		
	96-100	Ponte		
	100-101	-	La menor	
	101-106	Ponte		
	106-126	-		
T1	126-132	Do-Re-Mi	Re menor	
	132-138	-		
	138-150	Fonte	Sib mayor, fa mayor y re menor	
	150-154	-	La mayor	
	155-158	Ponte	Re menor	
	159-162	-	Re mayor	
	163-164	Prinner		
	165-171	-		
	172-173	Prinner		
	174-183	-		

Tabla 7. Síntesis de los *schemata* de la sonata en re menor, III (DolP 3.2a)

Sonata en re menor (DolP 3.2b)		I. Allegro Molto	
Sección	Compás	Schema	Tonalidad
T1	1-8	-	Re menor
T1	8-16	-	Sol menor
	16-18	Prinner	Re menor
	18-20	-	
T2	20-28	-	
m1	28-30	Fonte	Sol mayor y fa mayor
	30-32	Sol-Fa-Mi	Re menor
m2	32-40	Monte	Sol menor y la menor
	40-44	-	Re menor
	44-45	-	
m3	46-51	Ponte	Re menor
	52-56	-	
T3	56-61	-	Fa mayor
T3	60-65	-	Re menor
m1	65-69	Fonte	Sol menor y fa mayor
	69-73	Monte	Sib mayor y do mayor
	73-77	Ponte	Fa mayor
	78-82	-	
	82-85	Ponte	
	86-90	-	
T1	90-98	-	Re menor
T1	98-106	-	La menor
m2	106-114	Monte	La menor y re menor
	114-126	-	Re menor, sol menor y re menor
T2	126-134	-	Re menor
T1 + m2	134-147	-	Re menor, fa mayor, sib mayor y sol menor
	147-150	-	Sol menor
	151-154	Ponte	Re menor
	154-157	-	
T3	158-162	-	
	162-164	-	
T3	165-169	-	
m3	169-174	Ponte	
	175-183	-	

Tabla 8. Síntesis de los *schemata* de la sonata en re menor, I (DolP 3.2b)

Sonata en re menor (DolP 3.2b)		II. Andante	
Sección	Compás	Schema	Tonalidad
T1	1-6	Romanesca	Fa mayor
	7-8	-	
T2	8-13	Romanesca	Do mayor
	14-20	-	
T3	21-22	Do-Re-Mi	
	22-23	-	
T1'	24-27	Do-Re-Mi	
	28-31	-	Fa mayor
	32-35	Fonte	Re menor y sib mayor
	36-40	-	Fa mayor
T2	40-45	Romanesca	
	46	-	
T1	47-52	Romanesca	
	53-54	-	
T3	54-55	Do-Re-Mi	
	55-57	-	
	57-58	Do-Re-Mi	
	58-66	-	

Tabla 9. Síntesis de los *schemata* de la sonata en re menor, II (DolP 3.2b)

Sonata en re menor (DolP 3.2b)		III. Allegro Assai	
Sección	Compás	Schema	Tonalidad
T1	1-6	Do-Re-Mi	Re menor
	6-8	-	
	8-21	-	
T2	21-28	-	Re menor y fa mayor
	29-36	-	
m1	37-44	Ponte	Fa mayor
m2	45-52	Prinner	
T3	53-60	-	
T1	61-66	Do-Re-Mi	Re menor
	66-68	-	
	69-74	Do-Re-Mi	
	74-76	-	
T2	76-92	-	Re menor y sol menor
	93-106	-	Sol menor y re menor
	107-114	-	Re mayor
m1	115-122	-	
T3	123-129	-	
T1'	130-139	Do-Re-Mi	
	139-145	-	
m2	146-149	-	
	150-151	-	
m2	152-155	-	
	156-170	-	Re mayor, sol mayor y re mayor

Tabla 10. Síntesis de los *schemata* de la sonata en re menor, III (DolP 3.2b)

Sonata en fa mayor (DolP 3.3)		I. Allegretto	
Da Capo al Segno			
Sección	Compás	Schema	Tonalidad
T1	1-4	Do-Re-Mi	Fa mayor
	5-14	-	
	14-17	Sol-Fa-Mi	
	17-20	-	
	20-22	Ponte	
T1	22-26	Do-Re-Mi	
	27-36	-	
	36-41	Monte	Sol mayor y la mayor
	42	-	Re menor
	43-44	Ponte	
	45-56	-	
	56-60	Romanesca	Fa mayor
	61-62	Romanesca inc.	
	63-76	-	Do mayor
	76-79	Ponte	
	80-90	-	Do mayor, fa mayor y do mayor
	91-95	Ponte	Do mayor
	96-103	-	Do mayor y la menor
	103-106	Ponte	La menor
	107-118	-	La menor, do mayor y la menor
	119-121	Romanesca	La menor
	121-125	-	

Tabla 11. Síntesis de los *schemata* de la sonata en fa mayor, I (DolP 3.3)

Sonata en Fa mayor (DolP 3.3)		II. Andante	
Sección	Compás	Schema	Tonalidad
T1	1-8	-	Re menor y la menor
	8-14	-	Re menor
	14-15	Fenaroli	Fa mayor
	16-17	-	
	18-25	Monte	Sol menor, la menor y re menor
	26-30	Monte-Fonte	Sol menor y re menor
	31-34	-	Mib mayor y re menor
	35-38	Ponte	Re menor
T1	39-46	-	Re menor y la menor
	46-65	-	Re menor, sol menor y re menor

Tabla 12. Síntesis de los *schemata* de la sonata en fa mayor, II (DolP 3.3)

Sonata en fa mayor (DolP 3.3)		III. Allegro	
Bipartido			
Sección	Compás	Schema	Tonalidad
T1	1-8	-	Fa mayor
	8-19	-	
	20-26	Prinner	
	26-52	-	Fa mayor, re menor do mayor, re menor, mi menor, fa mayor, sol mayor y do mayor
	53-56	Quiescenza	Do mayor
	57-60	Do-Mi-Sol	
	61-62	-	
T1	63-70	-	Do mayor
	71-78	Monte	Sol menor y la mayor
	78-80	Ponte	Re menor
	81-93	-	
	94-95	Prinner	
	96-103	-	
	104-105	Prinner	
	106-112	-	
T1	113-120	-	Fa mayor
	120-126	-	
	127-136	Ponte	
	137-138	-	
	139-146	Ponte	
	147-148	-	
	149-151	Ponte	
	152-157	-	
	157-160	Do-Mi-Sol	
	161-162	-	

Tabla 13. Síntesis de los *schemata* de la sonata en fa mayor, III (DolP 3.3)

Sonata en fa mayor (DolP 3.4)		I. Allegretto	
Sección	Compás	Schema	Tonalidad
T1	1-2	Do-Re-Mi	Fa mayor
	2-4	-	
	4-6	Do-Re-Mi	
	6-8	-	
	8-15	-	Do mayor
	16-20	Fonte	Sol menor y fa mayor
	21-24	Sol-Fa-Mi	Re menor
	24-45	-	Re menor, fa mayor, re menor y la menor
	45-48	Do-Mi-Sol	La menor
	49-53	-	
T1	53-55	Do-Re-Mi	Fa mayor
	55-57	-	
	57-59	Do-Re-Mi	
	59-61	-	
	61-65	-	
	66-71	Do-Mi-Sol	
	71-81	-	

Tabla 14. Síntesis de los *schemata* de la sonata en fa mayor, I (DolP 3.4)

Sonata en fa mayor (DolP 3.4)		II. Larghetto	
Sección	Compás	Schema	Tonalidad
T1	1-7	-	Sib mayor
	7-12	-	Fa mayor
	13-16	Monte	Sib mayor y do mayor
	17-20	Ponte	Fa mayor
	21-28	-	Fa menor
	29-31	Ponte	Fa mayor
	32-37	-	
T1'	38-44	-	Sib mayor
T1'	44-52	-	Sol menor
	53-56	-	
	57-59	Ponte	Mib mayor
	60-68	-	Sib mayor

Tabla 15. Síntesis de los *schemata* de la sonata en fa mayor, II (DolP 3.4)

Sonata en fa mayor (DolP 3.4)		III. Allegretto	
Bipartido			
Sección	Compás	Schema	Tonalidad
T1	1-8	-	Fa mayor
	8-14	-	Fa mayor y do mayor
m1	15-18	Ponte	Do mayor
	19-21	-	
	22-24	Do-Mi-Sol	
	25-29	-	
m1	29-30	-	
	31	-	
	32-39	Fonte	
	39-43	-	Re menor
	43-47	Fonte	Mib mayor y re menor
	48-54	-	Mib mayor y re menor
	55-56	Fenaroli	Re menor
	57-63	-	
T1	63-71	-	Fa mayor
	71-75	Prinner	
	75-77	-	
m1	77-79	-	
	80-82	-	
	83-85	Do-Mi-Sol	
	86	-	
	87-88	Do-Mi-Sol	
	89-92	-	
m1	92-93	-	
	94	-	

Tabla 16. Síntesis de los *schemata* de la sonata en fa mayor, III (DolP 3.4)

Sonata en sol mayor (DolP 3.5)		I. Allegretto	
Sección	Compás	Schema	Tonalidad
	1-13	-	Sol mayor y re mayor
	14-17	Ponte	Re mayor
	18-24	-	Re mayor y la mayor
T1	24-36	-	Re mayor
	36-46	-	Mi menor
	46-49	Ponte	
	50-56	Romanesca	Sol mayor
	57-59	Ponte	Mi menor
	60-80	-	
	81-93	Monte	Sol mayor, la menor y si menor
	94-105	-	Sol mayor
T1	105-117	-	

Tabla 17. Síntesis de los *schemata* de la sonata en sol mayor, I (DolP 3.5)

Sonata en sol mayor (DolP 3.5)		II. Largo Cantabile	
Sección	Compás	Schema	Tonalidad
	1-4	Sol-Fa-Mi	Sol menor
	5-6	...Fa-Mi	
	7-8	Romanesca	Sib mayor
	9-10	Prinner	
	11-12	Prinner	
	12-18	-	Sib mayor y do menor
	18-22	Fonte	Do menor y sib mayor
	22-25	Ponte	Sib mayor
	25-27	-	
	28-29	Fenaroli	Mib mayor
	30	-	
	31-32	Fenaroli	
	33	-	
	34-37	Monte	Do menor y re menor
	37-47	-	Sol menor

Tabla 18. Síntesis de los *schemata* de la sonata en sol mayor, II (DolP 3.5)

Sonata en sol mayor (DolP 3.5)		III. Allegro		
Sección	Compás	Schema	Tonalidad	
	1-5	Ponte	Sol menor y sol mayor	
	5-6	-	Sol mayor	
	7-11	Ponte		
	11-13	-		
	14-16	Monte		Ponte
	17			-
	18-20			Ponte
	21			-
	22-27	-	Re mayor	
	28-33	Fenaroli	Sol mayor	
	33-39	Prinner	Re mayor	
	39-55	-	Re mayor y re menor	
	56-58	Ponte	Sol menor	
	59-60	Fenaroli	Re menor	
	61-64	Fenaroli		
	65-72	-	Re menor y re mayor	
	72-78	Monte	Sol mayor, do mayor y re mayor	
	78-84	Fenaroli	Sol mayor	
	84-107	-		

Tabla 19. Síntesis de los *schemata* de la sonata en sol mayor, III (DolP 3.5)

Sonata en re menor (DolP 3.6)		I. Allegretto	
Sección	Compás	Schema	Tonalidad
	1-10	-	Re menor
	10-14	Fonte	Sol menor y fa mayor
	15-18	Sol-Fa-Mi	Re menor
	18-20	-	
	20-23	Ponte	
	24-35	-	Re menor y la menor
	35-39	Ponte	Re mayor
	40-44	Ponte	Sol mayor
	44-50	Doble Fonte	Re mayor, do mayor y sib mayor y la mayor, sol mayor y fa mayor
	50-53	-	Fa mayor
	53-57	Fonte	Fa mayor y sib mayor
	57-80	-	Fa mayor y re menor

Tabla 20. Síntesis de los *schemata* de la sonata en re menor, I (DolP 3.6)

Sonata en re menor (DolP 3.6)		II. Larghetto	
Sección	Compás	Schema	Tonalidad
T1	1	-	Sol mayor
	2-3	Sol-Fa-Mi	
	3-4	-	
	4-7	-	Re mayor
T1'	8	-	Sol mayor
	9-10	Sol-Fa-Mi	
	10-11	Prinner incompleto	
	11-12	-	
	12-14	-	Mi menor
	14-16	Prinner	
	16-31	-	Mi menor, la menor, sol mayor, sol menor, sib mayor y sol menor
	31-34	Ponte	Sol mayor/sol menor
	34-42	-	Sol mayor

Tabla 21. Síntesis de los *schemata* de la sonata en re menor, II (DolP 3.6)

Sonata en re menor (DolP 3.6)		III. Allegro	
Sección	Compás	Schema	Tonalidad
T1	1-3	Do-Mi-Sol	Re menor
	3-4	-	
	5-7	Do-Mi-Sol	
	7-8	-	
	9-15	-	Fa mayor
	15-19	Monte	Sol menor y la mayor
m1	19-23	-	Re menor
T2	24-31	-	Re mayor
	31-44	-	Sol mayor, re menor y do menor
	45-48	Ponte	Sol menor
T2	48-56	-	Sol mayor
	56-60	Fonte	Mi menor y re mayor
	60-64	-	Re mayor
T1'	64-67	Do-Mi-sol	Re menor
	67-68	-	
	69-71	Do-Mi-Sol	
	71-72	-	
m1	72-80	-	Re menor y sol menor
	80-93	-	Re menor

Tabla 22. Síntesis de los *schemata* de la sonata en re menor, III (DolP 3.6)

Sonata en fa mayor (DolP 3.7)			I. Allegretto		
Bipartido					
Sección		Compás	Schema		Tonalidad
T1		1-10	-		Fa mayor
		10-13	Do-Mi-Sol		
		14-17	Do-Mi-Sol		Do mayor
		18-23	-		
		24	Do-Mi-Sol		
		25	-		
M1	T2	25-29	Romanesca		
		29-30	-		
	T3	30-37	-		
T4		38-39	Romanesca +cadencia		
		40-42	Romanesca +cadencia		
		43-55	Fonte	Fenaroli	Do mayor y sol menor
		43-49 50-55		Fenaroli	Fa mayor
		55-59	Monte		Sib mayor y do mayor
		59-63	Ponte		Fa mayor
		64-65	-		
T1'		65-71	-		
		72-76	-		Re menor
		77-80	Ponte		
		81-95	-		Mib mayor, re menor y fa mayor
		95-103	Ponte		Fa mayor
M1	T2	103-107	Romanesca		
		107-108	-		
	T3	108-115	-		
T2		116-120	-		

Tabla 23. Síntesis de los *schemata* de la sonata en fa mayor, I (DolP 3.7)

Sonata en fa mayor (DoIP 3.7)		II. Andante	
Bipartido			
Sección	Compás	Schema	Tonalidad
	1-7	-	Sib mayor y fa mayor
T1	7-9	-	Fa mayor
	10-20	-	Do menor, sol menor, sib mayor, sol menor y sib mayor
T1	20-23	-	Sib mayor

Tabla 24. Síntesis de los *schemata* de la sonata en fa mayor, II (DoIP 3.7)

Sonata en fa mayor (DoIP 3.7)		III. Allegro	
Bipartido			
Sección	Compás	Schema	Tonalidad
T1	1-4	Sol-Fa-Mi	Fa mayor
	4-8	Sol-Fa-Mi	
	8-16	-	
	17-19	Sol-Fa-Mi	Do mayor
	20-23	-	
T2	23-26	Do-Mi-Sol	
	26-32	-	
	32-36	-	
T1	37-40	Sol-Fa-Mi	Do mayor
	40-44	Sol-Fa-Mi	
	44-48	Fonte	
	48-56	-	Fa mayor
T1	57-60	Sol-Fa-Mi	Sib mayor y do mayor
	60-64	Monte	
	65-69	Ponte	
	70-101	-	Fa menor y fa mayor
T2	101-104	Do-Mi-Sol	Fa mayor
	104-109	-	
	110-117	-	

Tabla 25. Síntesis de los *schemata* de la sonata en fa mayor, III (DoIP 3.7)

Sonata en sol menor (DolP 3.8)		I. Allegro, ma non Tanto	
Bipartido			
Sección	Compás	Schema	Tonalidad
m1	1-3	Do-Mi-Sol	Sol menor
	4-10	-	
m1	10-13	Do-Mi-Sol	
	13-14	-	
m1	14-17	Do-Mi-Sol	Re menor
	17-31	-	Do menor y sib mayor
T1	31-39	-	Mib mayor, sib mayor, mib mayor y sib mayor
	40-54	Fonte	Do menor y sib mayor
	54-58	Monte	Mib mayor y fa mayor
	58-78	-	Sib mayor y sol menor
m1'	78-81	Do-Mi-Sol	Sol menor
	82-108	-	Do menor, sib mayor y sol menor
T1	108-116	-	Do menor, sol menor, do menor y sol menor

Tabla 26. Síntesis de los *schemata* de la sonata en sol menor, I (DolP 3.8)

Sonata en sol menor (DolP 3.8)		II. Andante	
Sección	Compás	Schema	Tonalidad
T1	1-5	-	Do menor
	5-14	-	Mib mayor
	14-16	Monte	Fa menor y sol mayor
	16-18	-	Do menor
T1 incompleto	18-21	-	
	21-36	-	

Tabla 27. Síntesis de los *schemata* de la sonata en sol menor, II (DolP 3.8)

Sonata en sol menor (DoIP 3.8)		III. Allegro	
Sección	Compás	Schema	Tonalidad
	1-6	Romanesca	Sol menor
	6-12	-	
	12-16	Romanesca	Sib mayor
	17-18	Prinner incompleto	
	19-20	-	
	20-28	Fonte	Do menor y sib mayor
	28-32	-	Sol menor
	32-36	Fonte	Do mayor y sib mayor
	36-43	-	Sib mayor y sol menor
	44-47	Fonte	Do menor y sib mayor
	47-51	-	Sib mayor
	51-55	Monte	Do menor y re menor
	56-62	Ponte	Sol menor
	62-66	Ponte	
	66-67	-	
	68-72	Ponte	
	72-88	-	

Tabla 28. Síntesis de los *schemata* de la sonata en sol menor, III (DoIP 3.8)

Sonata en si bemol mayor (DoIP 3.9)		I. Allegretto	
Sección	Compás	Schema	Tonalidad
T1	1-7	-	Sib mayor
	7-9	-	Fa mayor
	9-11	Prinner	
	11-13	Prinner	
	13-15	-	Do mayor
	15-17	Prinner	
	17-19	Prinner	
	19-23	Fonte	Sol menor y fa mayor
	23-34	-	Fa mayor
	34-38	Do-Re-Mi	Re menor
	39-40	Prinner	
	41-44	Ponte	
	44-49	-	Re menor y fa mayor
	49-54	Fonte	Do menor y sib mayor
	54-58	-	Sib mayor y do mayor
	59-74	Ponte	Fa mayor
	74-92	-	
	93-96	Fenaroli	
	96-97	-	
T1	98-111		Fa mayor y sib mayor
	111-127	Fonte	Do menor y sib mayor
	127-131	Monte	Mib mayor y fa mayor
	132-158	-	Sib mayor

Tabla 29. Síntesis de los *schemata* de la sonata en si bemol mayor, I (DoIP 3.9)

Sonata en si bemol mayor (DoIP 3.9)		II. Largo	
Sección	Compás	Schema	Tonalidad
T1	1-2	Romanesca	Mib mayor
	3-4	Prinner	
	4-6	-	Sib mayor
T1'	7-8	Romanesca	
	9-10	Prinner	
	10-19	-	Sib mayor, fa mayor y sib mayor
	20-21	Fonte	Do menor y sib mayor
	21-22	-	Fa mayor
	22-23	Ponte	Sib mayor
	24-27	-	
T1'	28-29	Romanesca	Mib mayor
	30-31	Prinner	
	31-33	Fonte	Sib mayor y lab mayor
	34	-	Mib mayor
	34-36	Fenaroli	
	36-40	-	

Tabla 30. Síntesis de los *schemata* de la sonata en si bemol mayor, II (DoIP 3.9)

Sonata en si bemol mayor (DoIP 3.9)		III. Allegro	
Sección	Compás	Schema	Tonalidad
T1	1-3	Sol-Fa-Mi	Sib mayor
	3-4	-	
	4-7	Sol-Fa-Mi	
	7-8	-	
	8-17	-	Fa mayor
T1'	17-20	Sol-Fa-Mi	
	21-24	Sol-Fa-Mi	Sib mayor
	25-38	-	Do menor y sol menor
	38-42	Ponte	Sol menor
	42-53	-	Do menor, sol menor y do menor
	54-57	Fenaroli	Sol menor
	57-62	Ponte	Sol mayor
	63-67	-	Sol menor
	67-82	Monte	Mib mayor, fa mayor y sol menor
	82-84	-	Sib mayor
	85-88	Ponte/Fenaroli	Sol menor
	89-97	-	
	97-100	Sol-Fa-Mi	Sib mayor
	100-102	-	
	102-105	Sol-Fa-Mi	
	105-134	-	

Tabla 31. Síntesis de los *schemata* de la sonata en si bemol mayor, III (DoIP 3.9)

Sonata en do mayor (DoIP 3.10)		I. Allegretto	
Bipartido			
Sección	Compás	Schema	Tonalidad
	1-17	-	Do mayor y sol mayor
	17-21	Fonte	Re menor y do mayor
	21-41	-	Do mayor y sol mayor
T1	41-49	-	Sol mayor
	49-63	-	Re menor y do mayor
	63-69	Romanesca	Do mayor
	69-72	Ponte	
	72-82	Monte	Fa mayor, sol menor/sol mayor y la menor
	82-86	Fonte	Sol menor y fa mayor
	87-106	-	Sol mayor, do mayor, fa mayor y do mayor
T1	106-114	-	Do mayor

Tabla 32. Síntesis de los *schemata* de la sonata en do mayor, I (DoIP 3.10)

Sonata en do mayor (DoIP 3.10)		II. Andante	
Bipartido			
Sección	Compás	Schema	Tonalidad
m1	1	-	Fa mayor
	2	-	
m1	3	-	
	3-4	-	Do mayor
m1	5	Monte	Fa mayor
	6-7		Sib mayor
m1	7-8		Do mayor
	8-9		
	9-11	Ponte	Fa menor
	11-17	-	
	18-19	Do-Re-Mi	Fa mayor
	19-22	-	

Tabla 33. Síntesis de los *schemata* de la sonata en do mayor, II (DoIP 3.10)

Sonata en do mayor (DolP 3.10)		III. Allegro	
Sección	Compás	Schema	Tonalidad
T1	1-3	Do-Re-Mi	Do mayor
	3-4	-	
	5-7	Do-Re-Mi	
	7-8	-	
	8-9	-	Sol mayor
	9-12	Prinner	
	13-16	Prinner	
	16-22	Ponte	
	22-24	Prinner	
	24-26	Prinner	
	26-33	-	
T2	34-42	-	
T1	43-45	Do-Re-Mi	Sol mayor
	45-46	-	
	47-49	Do-Re-Mi	
	49-50	-	
	50-54	-	Re menor
	54-65	Fonte	Re menor y do mayor
	65-69	Monte	Fa mayor y sol mayor
T3	69-74	Ponte	Do mayor
	74-78	-	Fa mayor y do mayor
	78-80	Prinner	Do mayor
	80-82	Prinner	
82-83	-		
T3	84-89	Ponte	Fa mayor
	90-92	-	
	93-96	Romanesca	Do mayor
	97-98	-	
	98-101	Romanesca	
	102	-	
T2	103-111	-	
	111-114	-	

Tabla 34. Síntesis de los *schemata* de la sonata en do mayor, III (DolP 3.10)

Sonata en do mayor (DoIP 3.24b)		I. Allegro non Presto	
Bipartido			
Sección	Compás	Schema	Tonalidad
	1-4	-	Do mayor
	5-7	Ponte	Fa mayor
	8-23	-	Do mayor y sol mayor
m1	23-27	Monte	Do mayor y re mayor
m2	27-30	-	Re mayor y sol mayor
M1	T1	31-37	Ponte
	T2	37-41	-
	m3	41-43	Do-Mi-Sol
	T4	44-48	-
m2	49-54	-	Sol mayor
	54-57	Ponte	Sol mayor/do mayor
	58-61	-	Do menor
	62-64	Ponte	Re menor
	65-76	-	Sol menor, do mayor, fa mayor, re menor, sol menor y re menor
m1+m2	76-79	-	Fa mayor
m2	80-83	-	
m2	83-86	Prinner	Do mayor
m1	86-90	Monte	Fa mayor y sol mayor
m2	90-93	-	Do mayor
M1	T1	93-99	Ponte
	T2	99-103	-
	m3	103-105	Do-Mi-Sol
	T4	106-110	-

Tabla 35. Síntesis de los *schemata* de la sonata en do mayor, I (DoIP 3.24b)

Sonata en do mayor (DoIP 3.24b)		II. Allegretto		
Bipartido				
Sección		Compás	Schema	Tonalidad
T1		1-2	Sol-Fa-Mi	Do mayor
		2-8	-	
		9-14	-	Sol mayor
M1	T2	15-22	-	
	T3	22-26	Prinner	
		26-30	Prinner	
		30-32	-	
		33-40	Fonte	
		41-43	-	Do mayor
		44-48	Ponte	
T1		48-50	Sol-Fa-Mi	
		50-56	-	
M1	T2	57-64	-	
	T3	64-68	Prinner	
		68-72	Prinner	
		72-74	-	
		74-80	Quiescenza	

Tabla 36. Síntesis de los *schemata* de la sonata en do mayor, II (DoIP 3.24b)

III. Conclusiones

Tras el análisis de las sonatas se presentan las conclusiones obtenidas, referentes a los *schemata* utilizados, su proporción, distribución en la obra, funciones y características dentro de este repertorio.

En la siguiente tabla se indican los *schemata* empleados de forma general en cada una de las sonatas:

Sonata	Do M (DolP 3.1)	Re m (DolP 3.2a)	Re m (DolP 3.2b)	Fa M (DolP 3.3)	Fa M (DolP 3.4)	Sol M (DolP 3.5)	Mi m (DolP 3.6)	Fa M (DolP 3.7)	Sol m (DolP 3.8)	Si b M (DolP 3.9)	Do M (DolP 3.10)	Do M (DolP 3.24b)
Romanesca	x	x	x	x	-	x	-	x	x	x	x	-
Prinner	x	x	x	x	x	x	x	-	x	x	x	x
Fonte	x	x	x	-	x	x	x	x	x	x	x	x
Do-Re-Mi	x	x	x	x	x	-	-	-	-	x	x	-
Monte	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Meyer	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Quiescenza	-	-	-	x	-	-	-	-	-	-	-	x
Ponte	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Fenaroli	-	-	-	x	x	x	-	x	-	x	-	-
Sol-Fa-Mi	x	x	x	x	x	x	x	x	-	x	-	x
Indugio	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Tabla 37. Tipologías de *schemata* que se utilizan en cada sonata.

Se observa que los más utilizados son el Monte y el Ponte apareciendo en todas las obras analizadas. Por el contrario, el Meyer y el Indugio no se utilizan en ningún caso. Entre los patrones menos representados se encuentra la Quiescenza, con solo dos ejemplos, y el Fenaroli, observado en cinco sonatas diferentes.

En las siguientes tablas se muestra de manera específica los *schemata* de cada movimiento y su número de apariciones:

	Sonata Do M (DoIP 3.1)			Sonata Re m (DoIP 3.2a)			Sonata Re m (DoIP 3.2b)			Sonata Fa M (DoIP 3.3)			Sonata Fa M (DoIP 3.4)			Sonata Sol M (DoIP 3.5)		
	I	II	III	I	II	III	I	II	III	I	II	III	I	II	III	I	II	III
Romanesca	-	2	-	-	3	-	-	4	-	3	-	-	-	-	-	1	1	-
Prinner	-	1	-	1	5	2	1	-	1	-	-	3	-	-	1	-	2	1
Fonte	-	1	-	2	-	2	2	1	-	-	-	-	1	-	2	-	1	-
Do-Re-Mi	1	1	-	-	-	4	-	4	4	2	-	-	4	-	-	-	-	-
Monte	1	-	-	2	-	-	3	-	-	1	2	1	-	1	-	1	1	2
Quiescenza	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
Ponte	1	-	1	3	1	5	5	-	1	5	1	4	-	3	1	3	1	5
Fenaroli	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1	-	2	4
Sol-Fa-Mi	-	-	9	1	-	-	1	-	-	1	-	-	1	-	-	-	1	-

Tabla 38. Tipología y número de los *schemata* en cada uno de los movimientos, parte 1.

	Sonata Mi m (DoIP 3.6)			Sonata Fa M (DoIP 3.7)			Sonata Sol m (DoIP 3.8)			Sonata Si b M (DoIP 3.9)			Sonata Do M (DoIP 3.10)			Sonata Do M (DoIP 3.24b)	
	I	II	III	I	II	III	I	II	III	I	II	III	I	II	III	I	II
Romanesca	-	-	-	4	-	-	-	-	2	-	3	-	1	-	2	-	-
Prinner	-	2	-	-	-	-	-	-	1	5	3	-	-	-	6	1	4
Fonte	3	-	1	1	-	1	1	-	3	3	2	-	2	-	1	-	1
Do-Re-Mi	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1	4	-	-
Monte	-	-	1	1	-	1	1	1	1	1	-	1	1	1	1	2	-
Quiescenza	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
Ponte	3	1	1	3	-	1	-	-	3	2	1	3	1	1	3	5	1
Fenaroli	-	-	-	2	-	-	-	-	-	1	1	1	-	-	-	-	-
Sol-Fa-Mi	1	2	-	-	-	6	-	-	-	-	-	6	-	-	-	-	2

Tabla 39. Tipología y número de los *schemata* en cada uno de los movimientos, parte 2.

Los datos no apuntan a una relación directa entre el uso de un *schema* y una tipología de movimiento, ni en cuanto al orden en el conjunto de la sonata, ni en cuanto a su carácter (tempo) o estilo (textura, etc.). Sin embargo, sí que se muestran algunas

diferencias en cuanto a la frecuencia con la que se utilizan algunos *schemata* en algunos movimientos:

- Romanesca: aparece tanto en movimientos rápidos como lentos, pero su uso es menor en los movimientos finales.
- Prinner: tiene mayor presencia en los primeros movimientos.
- Fonte y Monte: se observan más frecuentemente en los movimientos iniciales rápidos y menos en los lentos.
- Ponte: muestra ligeramente un menor peso en los movimientos de carácter lento.
- Sol-Fa-Mi: se encuentra más asiduamente en los movimientos iniciales.
- Fenaroli y Do-Re-Mi: apenas muestran diferencias de unos a otros.
- Quiescenza: con solo dos ejemplos en estas obras no se puede establecer una pauta.

Función formal de los *schemata*

Otro aspecto importante que se deriva del análisis realizado es el estudio de la función formal que desempeñan los *schemata* en el conjunto de la sonata, tanto a nivel global como en cada movimiento.

Función de apertura

Se ha observado un predominio de ciertos *schemata* en la posición de apertura del movimiento. En el conjunto de sonatas las únicas fórmulas utilizadas en esta posición de inicio son: **Do-Re-Mi**, **Sol-Fa-Mi**, **Romanesca**, **Do-Mi-Sol** y **Ponte**, destacando en número las tres primeras.

El *schema* de Ponte sólo aparece una vez como apertura de la sonata en sol mayor, III (DoIP 3.5) y en este caso su uso puede estar explicado por su función de enlace en relación al movimiento anterior (véase el ejemplo nº 139)

Sin embargo, al estudiar las sonatas en conjunto (en relación a sus tres movimientos con tempos contrastantes, rápido-lento-rápido), se observa que la apertura de los movimientos iniciales se realiza con mayor frecuencia con el **Do-Re-Mi**, en los segundos predominan la **Romanesca** o el **Sol-Fa-Mi** y en los terceros **Sol-Fa-Mi** o **Do-Re-Mi**.

Función formal de cierre

El único *schemata* que presenta función de cierre se localiza en la sonata en do mayor, II (DolP 3.24b), en cuyos últimos cinco compases aparece la **Quiescenza**. Este *schema*, usado aquí como algo puntual, es sin embargo usado con frecuencia en el repertorio citado por Gjerdingen como paradigmático del estilo paneuropeo.

Con diferencia, la forma más habitual de cerrar un movimiento es a través del uso de los modelos típicos de cadencia galantes. La más utilizada es el **Mi-Re-Do**, aunque también se observan algunos Cudworth y finales desarrollados sobre el acorde de tónica.

En relación a los movimientos bipartidos, al inicio de la segunda parte, tras la doble barra de repetición, se ha observado el empleo de *schemata* específicos como el de **Fonte, Monte, Sol-Fa-Mi y Do-Re-Mi**, predominando los dos primeros. Destaca la diferenciación que se establece en el arranque de esta segunda parte frente a la apertura del movimiento a través del uso de distintos *schemata*, estableciendo así las pautas de un incipiente esquema en tres partes, que será el esquema de la futura forma de sonata clásica⁴¹.

También se observan resultados interesantes en cuanto al uso combinado de diferentes *schemata*. Algunas de estas combinaciones coinciden con ejemplos citados por Gjerdingen y como se verá, se repiten con cierta frecuencia en estas sonatas en trío.

Destaca el encadenamiento **Romanesca + Prinner**. Gracias a la resolución sobre el acorde de tónica de este último *schema* se consigue un carácter conclusivo que facilita su función como cierre.

Otra de las fórmulas repetidas es el enlace **Fonte + Sol-Fa-Mi** a través del uso de un mismo material motivico. Este enlace se usa hasta en cuatro ocasiones y siempre en un primer movimiento (sonata en re menor DolP 3.2a, I; en re menor DolP 3.2b, I; en fa mayor DolP 3.4, I; y en re menor DolP 3.6, I).

⁴¹ Sobre este tema véase Pedrero Encabo, Águeda. 1997. *La sonata para teclado. Su configuración en España*, Universidad de Valladolid, 184.

Prinner

Los Prinner observados no presentan apenas variaciones respecto a los modelos definidos por Gjerdingen.

Fonte

Una de las características principales del Fonte dentro de este repertorio es la repetición del material motivico en cada una de sus partes. Excepto en la sonata en re menor, III (DoIP 3.2a), en todos los casos se divide en dos secciones. No siempre respeta la relación menor-mayor ni el intervalo de segunda descendente entre cada una de las partes. Al igual que los *schemata* de Fonte que aparecen en los análisis citados por Gjerdingen, es muy común que las voces se presenten invertidas y que el movimiento del bajo 7-1 sea sustituido por el salto 5-1.

Es muy notable la variante de Fonte que aparece en el primer movimiento de la sonata en re menor (DoIP 3.6) y que se desarrolla sobre una serie de quintas (cc. 44 a 50). Es el único caso observado en el que se construyen dos melodías de Fonte al mismo tiempo y en distintas voces, pero con un mismo bajo. Dado que Gjerdingen no cita ningún ejemplo de variante con estas características, y dada su divergencia en relación al *schema* básico, he decidido identificarlo como **Doble Fonte**. Aunque cada *schema* de Fonte tenga tres secciones, lo extraordinario de esta fórmula, y de ahí su nomenclatura como doble, es que se desarrollan dos patrones simultáneamente, entremezclando cada una de sus partes.

En los ejemplos siguientes se muestra el modelo original de Fonte y a continuación la variante tan interesante que desarrolla el compositor español a partir del mismo.

Fonte

The image shows a musical score for a piece titled 'Fonte'. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The score begins at measure 57. In the treble staff, there are four groups of notes, each with a circled number '4' above the first note and a circled number '3' above the second note. In the bass staff, there are four groups of notes, each with a circled number '7' above the first note and a circled number '1' above the second note. A circled number '3' is also present in the treble staff, indicating a triplet. A horizontal line above the staves is labeled 'Fonte'.

Fuente: 3.6_M3_57-62

Ejemplo 165

Doble Fonte

Fuente: 3.6_M1_42-50

Ejemplo 153

Otro caso excepcional es el de la sonata en fa mayor, I (DoIP 3.7) en el que se observa un Fonte de gran extensión entre los cc. 43 y 53 y que comprende un Fenaroli⁴² en cada una de sus secciones. En los análisis mostrados por Gjerdingen, al igual que en este ejemplo, también se observan *schemata* que contienen otros *schemata*.

Fuente: 3.7_M1_43-57

Ejemplo 170

⁴² El estudio de la combinación de los *schemata* de Fonte y Fenaroli como algo característico del estilo de los hermanos Pla o como recurso común en otros compositores queda reservado para un futuro trabajo.

Do-Re-Mi

Este *schema* aparece frecuentemente ampliado mediante una variación, ya contemplada por Gjerdingen, que consiste en que el bajo incorpora un paso por el quinto grado (1-7-5-1) y la melodía, en vez de ascender de forma directa desde la tónica al tercer grado (1-2-3), repite el segundo grado presentando la sucesión 1-2-2-3 (Do-Re-Re-Mi). Con una clara función de apertura de movimiento, su uso es también muy habitual en el inicio de frases o temas.

Quiescenza

Solamente se han detectado dos ejemplos, uno como cierre del segundo movimiento de la sonata en do mayor (DoIP 3.24b) y otro en la zona final del tercer movimiento de la sonata en fa mayor (DoIP 3.3). Este último caso presenta una variante del modelo básico, donde la última nota de la melodía evita la resolución del séptimo grado natural a la tónica.

Monte

Presenta muchas similitudes con el Fonte, como la doble exposición del material motívico en cada una de sus secciones, la variante con las voces invertidas o la sustitución del movimiento del bajo 7-1 por el salto 5-1. También tienen en común la posibilidad de albergar otros *schemata* en cada una de sus partes, como es el caso del de la sonata en sol mayor, III (DoIP 3.5) en el que se identifica un Monte formado por dos fórmulas de Ponte, y que cada sección puede tener su propio patrón de cadencia (cc. 14 a 21).

Los *schemata* de Monte son, en su mayoría, de dos partes con una distancia de segunda entre cada una de ellas, aunque se encuentran algunos ejemplos en que el intervalo entre cada sección es mayor. Los pocos casos en que se observan *schemata* de Monte de tres secciones se reparten por igual entre los que respetan el intervalo de segunda ascendente entre cada segmento y los que no.

En la sonata en fa mayor, II (DoIP 3.3) se observa una variante del patrón combinado **Monte + Fonte**, mediante la creación de un patrón híbrido de voces invertidas (cc. 26-30) del cuál no se citan ejemplos en el ensayo de Gjerdingen. Esta variación del *schema* de Monte muestra una melodía con un movimiento general descendente como la de un Fonte, pero con un movimiento de la línea del bajo, desarrollado en las voces agudas, en sentido opuesto.

Monte-Fonte

Fuente: 3.3_M2_23-30

Ejemplo 279

Ponte

Es uno de los *schemata* más empleados en estas obras. Dentro de sus variantes (Gjerdingen 2007, 197-215) Pla elige mayoritariamente el modelo en el que la melodía se mueve entre la armonía de tónica y de dominante sobre una nota tenida o repetida del quinto grado. Este *schema* crea una sección de ambigüedad armónica que puede funcionar como transición a otra tonalidad. La dominante sobre la que construir este *schema* puede aparecer en cualquiera de las voces. Otra de sus particularidades es que la gran mayoría de las veces el material melódico se repite dos veces, tal como muestra el siguiente ejemplo:

Ponte

Fuente: 3.5_M1_47-50

Ejemplo 280

Al ser un *schema* con tanta presencia en estas sonatas muestra multitud de pequeñas variantes. Destaca el Ponte de la sonata en re menor, I (DoIP 3.2a), entre los cc. 40 y 48, con un bajo que mantiene el quinto grado en un salto de octava repetido; el de los cc. 85 a 88 de la sonata en si bemol mayor, III (DoIP 3.9) que construye la melodía siguiendo el patrón de un bajo de Fenaroli; y, especialmente, el de la sonata en re menor,

II (DolP 3.6), cc. 31 a 34, en el que la melodía no solo se mueve entre la armonía de tónica y dominante, sino que también juega entre el modo mayor y el menor.

Ejemplo 159

Fenaroli

Este *schema* no se encuentra entre los más representados, ya que solo se utiliza un total de 13 veces en 5 sonatas diferentes. Dentro de este repertorio se muestra más veces en su versión de voces invertidas que en la fórmula básica propuesta por Gjerdingen.

Sol-Fa-Mi

Se observan las dos versiones de Gjerdingen de este *schema*, la primera con un bajo de cuatro partes 1-2 / 7-1 agrupadas en parejas y la segunda con el bajo en un solo movimiento 1-7-1. Como en otros *schemata* es muy común que se sustituya la sensible del bajo por la dominante (1-2 / 5-1 y 1-5-1). La frecuencia con que aparece cada una de las dos variantes es prácticamente similar.

Clausulae

Dentro de este apartado destaca la gran cantidad de pequeñas cadencias no conclusivas que articulan el discurso musical, como son los *schemata* de Comma, Jommelli y Passo indietro.

La cadencia conclusiva más habitual es el Mi-Re-Do. Casi siempre está acompañada con un bajo 4-5-5-1 que presenta un salto de octava entre la repetición de la dominante y un movimiento de Do-Si-Do (1-7-1) en la otra voz melódica.

El Cudworth aparece muy frecuentemente en la sección final del movimiento. Puede construirse sobre diferentes movimientos cadenciales del bajo, aunque el patrón más utilizado es el 4-5-5-1. La bajada melódica de una octava que caracteriza esta cadencia se presenta tanto de forma directa, como con algún tipo de floreo o adorno que alarga el descenso. Es muy común la aparición de un trino en la penúltima nota de la melodía.

Al igual que la fórmula anterior, el encadenamiento de cadencia Deceptiva y cadencia Completa suele reservarse para el final de movimiento.

La cadencia de Pulcinella tiene una representación escasa en este repertorio. Solamente se han observado dos casos, uno en la sonata en re menor, I (DoIP 3.2a), cc. 143 al 146, y otro en la sonata en fa mayor, III (DoIP 3.3), cc. 88 a 93. El segundo ejemplo muestra una variación en la que todo el *schema* de esta cadencia es desarrollado en la misma voz.

Dentro de las cadencias de menor grado de conclusión se observa muy frecuentemente la de tipo Convergente. Habitualmente presenta un bajo que repite su nota final, el quinto grado, en un salto de octava descendente. La única variante de Convergente observada se muestra en la sonata en re menor, I (DoIP 3.2a) y presenta una dilatación del *schema* a través de la repetición del intervalo de segunda menor entre el cuarto grado alterado ascendente y la dominante.

Convergente modificada

*a in source

Fuente: 3.2a_M1_136-142

Ejemplo 31

Los *schemata* y las variantes que se presentan dentro de la obra de los hermanos Pla reflejan la asimilación de un estilo y unas técnicas compositivas típicas del paneuropeo estilo galante, pero a la vez, presentan suficientes elementos que definen su propio carácter.

Dadas las limitaciones derivadas de esta investigación, es necesario delegar la continuación de estas propuestas de análisis para un futuro trabajo de tesis doctoral.

IV. Bibliografía

Bibliografía y recursos documentales

- Berrocal Cebrián, Joseba-Endika. 1996-97. “Y que toque el abue. Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII”. *Artigrama* (12): 293-312.
- 2011. “Consideraciones sobre el papel del oboe en las Reglas y Advertencias Generales de Pablo Minguet y Irol (1752-1774)”. *Artigrama* (26): 817-835.
- Boyd, Malcolm, y Juan José Carreras. 2000. *La música en España en el siglo XVIII*. ed. en castellano José Máximo Leza. Madrid: Cambridge University Press.
- Díez-Canedo Flores, María. 2007. “La flauta travesera en las dos orillas. Una sonata de Luis Misón en México”. *Cuadernos de música Iberoamericana* vol. 14: 41-72.
- Dolcet, Josep. 1987. “L’obra dels germans Pla. Bases per a una catalogació”. *Anuario Musical* (12): 133-188.
- Fernández González, Juan Pablo. 2005. “El mecenazgo musical de las Casa de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española”. Tesis doctoral, Universidad de Granada.
- Gjerdingen, Robert O. 2007. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press.
- Gjerdingen, Robert, Thomas Christensen, Giorgio Sanguinetti, y Rudolf Lutz. 2010. “Partimenti written to impart a knowledge of counterpoint and composition”. *Partimento and Continuo Playing in Theory and in Practice*. Leuven University Press: 43-70. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt9qdxdv.5>.
- Haakenson, Matthew. 2007. “Two Spanish Brothers Revisited: Recent Research Surrounding the Life and Instrumental Music of Juan Bautista Pla and José Pla”. *Early Music* Vol. 35 (1): 83-94. <http://www.jstor.org/stable/4137272>
- Heartz, Daniel. 2003. *Music in european capitals: the galant style, 1720-1780*. New York and London: W.W. Norton & Company.

- Ezquerro Esteban, Antonio. 2004. *Monumentos de la Música Española*. Vol. LXIX, *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón -con violines y/u órgano-, de La Seo y El Pilar de Zaragoza)*. Barcelona: CSIC.
- Kenyon de Pascual, Beryl. 1990. "Juan Bautista Pla and José Pla - Two Neglected Oboe virtuosos of the 18th Century". *Early Music*. Vol. 18 (1), The Baroque Stage II: 109-110. <http://www.jstor.org/stable/3127856>
- La Rue, Jan. 1989. *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Labor.
- Leza, José Máximo. 2014. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 4, *La música en el siglo XVIII*, vol.4. Madrid: FCE.
- Lombardía, Ana. 2013. "De las funciones formales a los esquemas «galantes»: La sonata para violín y acompañamiento en Madrid (1750-1770)", in Javier Marín et al. (eds.), *Musicología global, musicología local*. Madrid, SEDEM, 2257-2272.
- Martín, Mariano. Enero-junio 1985. "La flauta de pico y la flauta travesera en el siglo XVIII en España". *Revista de Musicología*, Vol. 8 (1): 115,118. <http://www.jstor.org/stable/20794974>
- Martín Moreno, Antonio. 1985. *Historia de la música española*. Vol. 4, *Siglo XVIII*. Madrid: Alianza.
- Ortega Rodríguez, Judith. 2010. "La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808) de la Real Capilla a la Real Cámara". Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Pedrero Encabo, Agueda. 1997. *La sonata para teclado. Su configuración en España*. Universidad de Valladolid.
- Piston, Walter. 1993. *Armonía*. Revisado y ampliado por Mark DeVoto. Barcelona: Labor.
- Pons Seguí, Antoni. 2012. "La flauta travesera en la capilla real de Felipe V: los flautistas Claudio Voyerne y Luis Bucquet". *Sinfonía Virtual* (22).

- Sanguinetti, Giorgio. 2007. "The Realization of Partimenti. An introduction". *Journal of Music Theory*, Vol 51 (1): 51-83.
- Siemens Hernández, Lothar. 1992. "Una sonata para oboe y bajo atribuible a Luis Misón (S. XVIII)". *Revista de Musicología*, Vol. 15 (2/3): 761-773.
<http://www.jstor.org/stable/20795840>
- Silva Andrade, Alexandre. 2005. "A Presença da Flauta Traversa em Portugal de 1750 a 1850". Tesis doctoral, Universidade de Aveiro.
- 2013. "Música para flauta no tempo de D. Maria I: relações entre Portugal e Brasil". I Forum Banda Filarmónicas. Universidade Federal da Bahia.
- 2016. "Música de câmara de Rodil, Pla e Avondano: a flauta na 2ª metade do séc. XVIII e o estilo galante ibérico". Trabajo de Fin de Grado, ESMAE Politecnico do Porto.
- Taruskin, Richard. 2009. *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. New York: Oxford University Press Inc.

Fuentes musicales

Ediciones de la época:

- Pla, José y Juan. [1754]. *Six sonatas for two German flutes, violins, or hautboys, with a bass for the harpsichord or violoncello*. London: Hardy
http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/67/IMSLP112303-PMLP229344-Pla_Trios_Facsimile.pdf
- [1770?]. *Six sonatas for two German flutes or violins*. London: Bride
http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/eb/IMSLP79510-PMLP161206-Pla_duets.pdf
- [1759]. *Six sonates en trio pour deux violons et base*. London: Miroglio.
http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP323342-PMLP523584-Pla_6_Triosonaten_1759.pdf

Ediciones modernas:

Herrando, José. 1987. *Tres sonatas para violín y bajo solo y una más para flauta travesera o violín entre las que se incluye la intitulada: “El jardín de Aranjuez en tiempo de primavera, con diversos cantos de pájaros y otros animales”*. Introducción y transcripción de Lothar Siemens. Madrid: SEDEM.

Oliver Astorga, Juan. 1991. *Sonatas I-VI. Op. 1 para violín y bajo, siendo la nº1 también para flauta travesera. Londres, 1767*. Editadas por Lothar Siemens Hernández. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

Pla, José y Juan. 2015. *Trio Sonata in C major*. Editado por Nils Jönsson.
[https://imslp.org/wiki/6_Trio_Sonatas_\(Pla,_Joan_Baptista\)](https://imslp.org/wiki/6_Trio_Sonatas_(Pla,_Joan_Baptista))

----- 2015. *Trio Sonata in D minor*. Editado por Nils Jönsson.
[https://imslp.org/wiki/6_Trio_Sonatas_\(Pla,_Joan_Baptista\)](https://imslp.org/wiki/6_Trio_Sonatas_(Pla,_Joan_Baptista))

----- 2015. *Trio Sonata in F major*. Editado por Nils Jönsson.
[https://imslp.org/wiki/6_Trio_Sonatas_\(Pla,_Joan_Baptista\)](https://imslp.org/wiki/6_Trio_Sonatas_(Pla,_Joan_Baptista))

----- *Sonata IV. Trio Sonata in F major*. Editado por Nils Jönsson.
[https://imslp.org/wiki/6_Trio_Sonatas_\(Pla,_Joan_Baptista\)](https://imslp.org/wiki/6_Trio_Sonatas_(Pla,_Joan_Baptista))

----- 2015. *Trio ex D mol Due Flaut: Trav e´ Basso! (DolP 3.6)*. Editado por Nils Jönsson.

[https://imslp.org/wiki/Trio_Sonata_in_D_minor,_DolP_3.6_\(Pla,_Jos%C3%A9\)](https://imslp.org/wiki/Trio_Sonata_in_D_minor,_DolP_3.6_(Pla,_Jos%C3%A9))

Pla, José. 2015. *Trio Sonata in d minor (DolP 3.2b)*. Editado por Nils Jönsson.
[https://imslp.org/wiki/Trio_Sonata_in_D_minor,_DolP_3.2b_\(Pla,_Jos%C3%A9\)](https://imslp.org/wiki/Trio_Sonata_in_D_minor,_DolP_3.2b_(Pla,_Jos%C3%A9))

----- 2015. *Trio Sonata in G major*. Editado por Nils Jönsson.
[https://imslp.org/wiki/6_Trio_Sonatas_\(Pla,_Joan_Baptista\)](https://imslp.org/wiki/6_Trio_Sonatas_(Pla,_Joan_Baptista))

----- 2015. *Trio Sonata in F major*. Editado por Nils Jönsson.
[https://imslp.org/wiki/6_Trio_Sonatas_\(Pla,_Jos%C3%A9\)](https://imslp.org/wiki/6_Trio_Sonatas_(Pla,_Jos%C3%A9))

----- 2015. *Trio Sonata in G minor*. Editado por Nils Jönsson.
[https://imslp.org/wiki/6_Trio_Sonatas_\(Pla,_Jos%C3%A9\)](https://imslp.org/wiki/6_Trio_Sonatas_(Pla,_Jos%C3%A9))

----- 2015. *Trio Sonata in Bb major*. Editado por Nils Jönsson.
[https://imslp.org/wiki/6 Trio Sonatas \(Pla, Jos%C3%A9\)](https://imslp.org/wiki/6_Trio_Sonatas_(Pla,_Jos%C3%A9))

----- 2015. *Trio Sonata in C major*. Editado por Nils Jönsson.
[https://imslp.org/wiki/6 Trio Sonatas \(Pla, Jos%C3%A9\)](https://imslp.org/wiki/6_Trio_Sonatas_(Pla,_Jos%C3%A9))

----- 2015. *Trio ex C Due Flaut. Trav. e ´ Basso! (DolP 3.24b)*. Editado por
Nils Jönsson.

[https://imslp.org/wiki/Trio Sonata in C major, DolP 3.24b \(Pla, Jos%C3%A9\)](https://imslp.org/wiki/Trio_Sonata_in_C_major,_DolP_3.24b_(Pla,_Jos%C3%A9))

Rodil, Antonio. 2011. *Sei sonate a solo per flauto traversiero e basso*. Edición crítica de
Antoni Pons. Santo Domingo de la Calzada: Fundación Gustavo Bueno.
<http://www.musicadehispania.net/2013/05/antonio-rodil-ca1730-1787.html>

V. Anexos

5.1 Biografías de compositores

Cavazza, Manuel

Toledo, ?; Madrid, 1790. Flautista, oboísta, compositor y teórico.

Su apellido se puede encontrar escrito de varias maneras: Cavazza, Cavaza y Cabaza. Parece que el más frecuente y usado por él mismo fue Cavaza. Fue nombrado supernumerario de la Capilla Real en 1742 y numerario en 1744, aunque probablemente ya había participado antes en funciones musicales de corte. Desde 1749 ocupó la plaza de primer oboe y flauta en dicha capilla. Formó parte de tribunales de acceso en varias oposiciones de la Capilla Real y compuso para estas pruebas dos sonatas con acompañamiento, una para oboe y otra para flauta, y otras dos obras de un solo tiempo con acompañamiento de conjunto de cuerdas, una para clarín y la otra para trompa.

También realizó escritos sobre música, como el opúsculo en defensa de la música moderna *El músico censor del censor no músico, o sentimientos de Lucio Vero Hispano contra los de Simplicio, Greco y Lyra*, y varias obras pedagógicas, como *Rudimentos y elementos de la música práctica escrita, dispuestos por Don Manuel Cavaza, criado de S. M. en su Real Capilla. Sbre 4 de 1786*.

Bibliografía: Kenyon de Pascual, Beryl. 1999. "Cavaza [Cavazza] Ansaldo, Manuel Félix María". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed. E. Casares. Madrid: SGAE. Vol 3: 451-452.

Herrando, José

Valencia, 1720-21; Madrid, 1763. Violinista, compositor y tratadista.

Hijo del compositor y director músico-teatral José Herrando y de la actriz y contralto María Luisa Chaves. Siendo todavía un niño fue contratado como violinista para diversas funciones en el Teatro del Buen Retiro. Más tarde desempeñó la plaza de primer violín en el monasterio de la Encarnación de Madrid y al mismo tiempo componía para el teatro y acudía a veladas en las casas nobles de la corte donde era apreciado y admirado. En 1760 gana la oposición para cubrir una plaza de violinista en la Capilla Real.

En 1756 termina su tratado de violín, *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad*. Las planchas se grabaron e imprimieron en París por lo que se publica allí primero, para hacerlo en Madrid al año siguiente. Parte de su obra instrumental se perdió en el incendio del archivo musical de los duques de Alba durante la guerra civil.

Bibliografía: Siemens Hernández, Lothar. 1999. "Herrando, José". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed. E. Casares. Madrid: SGAE. Vol 6: 268-270.

Medina, Pedro

1760c?; fl. 1770-1794. Arpista

La primera información que aparece sobre él es la de ser admitido como infante de coro de El Pilar de Zaragoza en 1770. En 1779 consta como único opositor a una plaza de arpista en esa misma capilla. Debido probablemente a su juventud e inexperiencia entró a formar parte de la misma como músico sustituto. Pronto conseguirá la plaza como músico titular, aunque no se sabe la fecha exacta. Según los datos que se tienen hasta ahora permanecerá siempre ligado a este templo.

Se conserva un concierto dedicado a la flauta con violines, trompas y bajo en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, además de un Recitado y Aria titulado *Omnipotente Dios de cuya mano / Oh Dios de la gloria, imán amoroso*.

Bibliografía: Ezquerro Esteban, Antonio. 2004. *Monumentos de la Música Española*. Vol. LXIX, *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón -con violines y/u órgano-, de La Seo y El Pilar de Zaragoza)*. Barcelona: CSIC, 33-36.

Misión, Luis

Barcelona?, ca. 1720; Madrid, 1766. Compositor e instrumentista.

Se cree que Luis Misón era de origen catalán, aunque se instaló a una edad temprana en Madrid. De gran habilidad con la flauta y el oboe ingresó en la Real Capilla en 1748 como cuarto oboe con obligación de flauta por detrás de Manuel Cavazza, Francisco Mestres y Juan Mestres. También trabajó en importantes casas nobiliarias de

Madrid, en la orquesta del Teatro del Buen Retiro y en las orquestas que con Fernando VI se desplazaban a los Reales Sitios de Aranjuez. Es famosa la cita que le dedicó Félix María Samaniego en su fábula *El tordo flautista*.

Fue un compositor muy prolífico, en especial de música teatral, destacando entre su repertorio las tonadillas. Según José Subirá, dedicó a la flauta travesera una colección ahora perdida de doce sonatas. En la portada aparecía el título *Seis sonatas a flauta travesera y viola obligadas, hechas para el Exmo Sr. duque de Alba*. Dentro de su repertorio de música de cámara también encontramos un *Concierto para dos flautas traveseras*.

Bibliografía: Cabañas Alamán, Fernando J. 1999. "Misón, Luis". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed. E. Casares. Madrid: SGAE. Vol 7: 617-618.

Oliver Astorga, Juan

Yecla (Murcia), 1733; Madrid, 1830. Violinista y compositor.

Virtuoso del violín que trabajó en distintas ciudades de Alemania y Londres. Se estableció en esta última ciudad en 1767 hasta 1769 donde publicó sus opus 1 al 3. En ese momento la ciudad ofrecía un panorama musical muy interesante ya que coincidieron varias personalidades musicales de la talla de Carl Friedrich Abel, J. C. Bach o Guglielmi. Tampoco se descarta una relación de este compositor con los Países Bajos, tal vez con Bélgica. Finalizó sus viajes por Europa en 1776 cuando ganó las oposiciones para cubrir una plaza de violín primero en la Capilla Real, en la que estuvo muy bien considerado. A partir de 1790 se le llamó regularmente a la cámara de Carlos IV para que participara en las reales academias.

Aunque no escribió mucha música instrumental de cámara destacan sus *Seis sonatas en trío para dos flautas travesera o dos violines y bajo* op. 3 publicadas en 1769 en Londres con un bajo profusamente cifrado.

Bibliografía: Siemens Hernández, Lothar. 1999. "Oliver Astorga, Juan". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed. E. Casares. Madrid: SGAE. Vol 8: 54-55.

Osanz, Miguel Antonino

Botaya (Huesca), *ca.* 1760; Soria?, 1825. Maestro de capilla.

Su nombre puede aparecer en las Actas Capitulares de Soria como Antonino, Miguel Antonio o Antonio. En 1781 oposita a la plaza de maestro de capilla de la Colegial de San Pedro de Soria. La gran mayoría de sus obras son vocales y religiosas a excepción de su, hasta ahora única obra instrumental conocida, el *Concierto con flauta, violines, trompa y bajo*.

Bibliografía: López-Calo, José. 1999. "Osanz, Miguel Antonino". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed. E. Casares. Madrid: SGAE. Vol 8: 266-267.

Hermanos Pla Ferrusola

Pla, Juan Bautista

Balaguer? (Lleida), *ca.* 1720; Stuttgart (Alemania), 1761. Oboísta, flautista y compositor.

Aunque de origen catalán pronto se trasladó a Madrid donde trabajó como músico. Junto con su hermano José viajaron por Italia, Reino Unido y Francia como virtuosos de la flauta y el oboe. En 1753 entraron a formar parte de la capilla del gran duque Carl Alexandre de Wurtemberg en Stuttgart. Nos da una idea del aprecio que se le tenía a Juan Bautista en este lugar el hecho de que fuese enterrado en la capilla de la corte de esa ciudad.

En muchas ocasiones no se puede realizar una correcta atribución de las obras entre estos hermanos porque no se indica más que el apellido. Esto pasa especialmente con Juan Bautista y José. Entre los dos produjeron un gran número de sonatas en trío en las que participa la flauta.

Bibliografía: Ruiz Tarazona, Andrés. 1999. "Pla Ferrusola". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed. E. Casares. Madrid: SGAE. Vol 8: 842-843.

Pla, José

España, siglo XVIII. Oboísta, flautista y compositor.

Su carrera musical discurre en gran parte paralela a la de su hermano Juan Bautista. Juntos viajaron por Italia, Reino Unido y Francia como virtuosos de la flauta y el oboe. En 1753 entraron a formar parte de la capilla del gran duque Carl Alexandre de Wurtemberg en Stuttgart. Tras morir su hermano se traslada a Ámsterdam donde publicó *Seis dúos para dos flautas*. Dentro de su faceta de intérprete actuó en los “Concerts Spirituels” de París.

Bibliografía: Ruiz Tarazona, Andrés. 1999. “Pla Ferrusola”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed. E. Casares. Madrid: SGAE. Vol 8: 842-843.

Pla, Manuel

Torquemada (Palencia), ca. 1720; Madrid, 1766. Oboísta y compositor.

Fue oboe en la capilla del monasterio de las Descalzas Reales y de las Reales Guardias Españolas. Autor destacado de tonadillas colaboró con Ramón de la Cruz en la consolidación de la zarzuela. También compuso gran cantidad de música instrumental, como su *Concierto en Si bemol mayor* para flauta travesera.

Bibliografía: Ruiz Tarazona, Andrés. 1999. “Pla Ferrusola”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed. E. Casares. Madrid: SGAE. Vol 8: 842-843.

Rodil, Antonio

España, ca. 1730; Lisboa, 1787. Compositor, flautista y oboísta.

Entró a formar parte de la Real Cámara de José I de Portugal como oboísta en el año 1765. La información hasta ahora encontrada indica que compaginó su actividad en esta orquesta con una destacada carrera internacional, llegando a actuar con gran éxito en los Marylebone Gardens de Londres. Tras su recorrido por Inglaterra se instala definitivamente en Lisboa en 1774. Como era habitual en esa época además del oboe también tocaba la flauta. Tendrá la plaza de primera flauta en la Orquesta da Real Câmara de Lisboa hasta 1783.

Publicó *Sei duetti per due flauti traversiere o due violini* y *Sei sonate a solo per flauto traversiero e basso*, y aunque se sabe que compuso e interpretó más repertorio para este instrumento no se tiene constancia de que se hayan conservado más obras de las aquí mencionadas.

Bibliografía: Silva Andrade, Alexandre. 2016. “Música de cámara de Rodil, Pla e Avondano: a flauta na 2ª metade do séc. XVIII e o estilo galante ibérico”. Trabajo de Fin de Grado, ESMAE Politecnico do Porto, 23-26; Rodil, Antonio. 2011. *Sei sonate a solo per flauto traversiero e basso*. Edición crítica de Antoni Pons. Santo Domingo de la Calzada: Fundación Gustavo Bueno, 1.

Ruge, Filippo (o Lluch, Felipe)

El nombre de este compositor varía de unas fuentes a otras y no hay consenso en cuanto a su nacionalidad. En la voz del Grove Music Online se le asigna un origen italiano, mientras que otros autores plantean la posibilidad de que sea español pero no aportan datos que lo puedan justificar (Martín 1985, 3-4).

Secanilla, Francisco

Cerrollera (Teruel), 1775; Calahorra (La Rioja), 1832. Maestro de capilla y tratadista.

Infante de coro en la basílica del Pilar, Zaragoza, estudió canto con José Gil de Palomar y composición Francisco Javier García Fajer, “el Españolito”. En 1797 obtuvo el magisterio de capilla en la colegiata de Alfaro (La Rioja) tras una oposición y en 1800 el de la catedral de Calahorra.

Escribió música litúrgica, villancicos, recitados-arias, música instrumental y varios manuscritos didácticos, entre ellos *Teoría general de la formación de la armonía*. Para flauta compuso un *Concierto de flauta obligada, con violines y bajo* perteneciente al ámbito de las “siestas” musicales de finales del siglo XVIII.

Bibliografía: Ezquerro Esteban, Antonio. 2004. *Monumentos de la Música Española*. Vol. LXIX, *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón -con violines y/u órgano-, de La Seo y El Pilar de Zaragoza)*. Barcelona: CSIC, 59-64

5.2 Ediciones modernas (PDF en CD adjunto)

Sonata en trío en do mayor (DolP 3.1)

Sonata en trío en re menor (DolP 3.2a)

Sonata en trío en re menor (DolP 3.2b)

Sonata en trío en fa mayor (DolP 3.3)

Sonata en trío en fa mayor (DolP 3.4)

Sonata en trío en sol mayor (DolP 3.5)

Sonata en trío en mi menor (DolP 3.6)

Sonata en trío en fa mayor (DolP 3.7)

Sonata en trío en sol menor (DolP 3.8)

Sonata en trío en si bemol mayor (DolP 3.9)

Sonata en trío en do mayor (DolP 3.10)

Sonata en trío en do mayor (DolP 3.24b)

5.3 Base de datos (documento Access en CD adjunto)

Tabla A: Obras para flauta de compositores españoles

Tabla B: Obras para flauta de los hermanos Pla

Tabla C: Fuentes de las obras de los hermanos Pla