Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Grado en Historia y Ciencias de la Música

Trabajo de Fin de Grado

Aproximación a las sonatas del Padre Soler a través de la Topic theory

Autor: Rubén San José Cuñado

Directora: Águeda Pedrero Encabo

Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal

Curso: 2024-2025

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Listado de figuras, ejemplos y tablas ……..……..……..6

I. Introducción.....13

I.1. Objetivos.....14

I.2. Metodología: Topic theory.....14

I.3. Estado de la cuestión.....18

II. Padre Soler: obras y contexto.....**20**

II.1. Las sonatas para clave.....22

III. Tópico de fanfarria.....**24**

IV. Tópico de estilo cantabile.....**50**

V. Tópico de estilo antico.....**66**

VI. Conclusiones.....**84**

VII. Bibliografía.....**86**

Anexos

- Sonata R.1
- Sonata R.3
- Sonata R.4
- Sonata R.5
- Sonata R.6
- Sonata R.9
- Sonata R.13
- Sonata R.18
- Sonata R.19
- Sonata R.22
- Sonata R.23
- Sonata R.24

- Sonata R.25
- Sonata R.32
- Sonata R.40
- Sonata R.41
- Sonata R.46
- Sonata R.54
- Sonata R.56
- Sonata R.60
- Sonata R.63
- Sonata R.65
- Sonata R.68
- Sonata R.72
- Sonata R.73
- Sonata R.74
- Sonata R.75
- Sonata R.76

Listado de figuras, ejemplos y tablas

Figura 1: Raymond Monelle, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral* (Bloomington: Indiana University Press, 2006), 98……..…..25

Figura 2: William E. Caplin, "On the Relation of Musical Topoi to Formal Function," *Eighteenth-Century Music* 2, no. 1 (2005): 119…….....…26

Figura 3: Leonard G. Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style* (New York: Schirmer Books, 1980), 24.....……..…….67

Ejemplo 1: Tópico de fanfarria en la Sonata 1 en La mayor…….……28

Ejemplo 2: Tópico de fanfarria en la Sonata 1 en La mayor (compás 1, 35-39)……28

Ejemplo 3: Tópico de fanfarria en la sonata 1 en La mayor (cc. 83, 84, 86 y 87)……..29

Ejemplo 4: Tópico de fanfarria en la sonata 4 en Sol mayor (compás 1)……..30

Ejemplo 5: Tópico de fanfarria en la sonata 4 en Sol mayor (cc. 21, 22, 23 y 28)……..31

Ejemplo 6: Tópico de fanfarria en la sonata 4 en Sol mayor (segunda parte, compás 47)……31

Ejemplo 7: Tópico de fanfarria en la sonata 4 en Sol mayor (segunda parte, cc. 55-57)…32

Ejemplo 8: Tópico de fanfarria en la sonata 4 en Sol mayor (segunda parte, cc. 62, 63 y 64)……....32

Ejemplo 9: Tópico de fanfarria en la sonata 18 en Do menor (primera parte, cc. 1 y 3)……..34

Ejemplo 10: Tópico de fanfarria en la sonata 23 en Reb mayor (primera parte, cc. 23-26)……....35

Ejemplo 11: Tópico de fanfarria en la sonata 23 en Reb mayor (primera parte, cc. 27 y 28).....35

Ejemplo 12: Tópico de fanfarria en la sonata 23 en Reb mayor (segunda parte, cc. 84-88).....36

Ejemplo 13: Tópico de fanfarria en la sonata 40 en Sol mayor (primera parte, compás 49)……37

Ejemplo 14: Tópico de fanfarria en la sonata 40 en Sol mayor (segunda parte, cc. 111-116)……..……38

Ejemplo 15: Tópico de fanfarria en la sonata 40 en Sol mayor (segunda parte, cc. 118 y 119)…….…….....……38

Ejemplo 16: Tópico de fanfarria en la sonata 46 en Do mayor (primera parte, cc. 4, 8, 13-17)……40

Ejemplo 17: Tópico de fanfarria en la sonata 46 en Do mayor (segunda parte, cc. 48, 49, 50, 52, 54 y 55)……40

Ejemplo 18: Tópico de fanfarria en la sonata 54 en Do mayor (primera parte, compás 1 de la mano derecha y compás 3 de la mano izquierda)……..42

Ejemplo 19: Tópico de fanfarria en la sonata 54 en Do mayor (primera parte, cc. 41, 43, 44-46).....42

Ejemplo 20: Tópico de fanfarria en la sonata 60 en Do mayor (primera parte, cc. 42-48)……44

Ejemplo 21: Tópico de fanfarria en la sonata 60 en Do mayor (primera parte, cc. 98-103)…….....44

Ejemplo 22: Tópico de fanfarria en la sonata 73 en Re mayor (primera parte, compás 23)…….…..……...…..46

Ejemplo 23: Tópico de fanfarria en la sonata 73 en Re mayor (primera parte, compás 33)…….....46

Ejemplo 24: Tópico de fanfarria en la sonata 73 en Re mayor (segunda parte, compás 89)…….…….…..46

Ejemplo 25: Tópico de fanfarria en la sonata 73 en Re mayor (segunda parte, compás 99)……...….47

Ejemplo 26: Tópico de fanfarria en la sonata 73 en Re mayor (segunda parte, compás 111)……..47

Ejemplo 27: Tópico de fanfarria en la sonata 74 en Re mayor (primera parte, cc. 46, 48 y 50)……....48

Ejemplo 28: Tópico de fanfarria en la sonata 74 en Re mayor (primera parte, compás 52)……...….48

Ejemplo 29: Tópico de fanfarria en la sonata 74 en Re mayor (segunda parte, cc. 105, 107 y 109)……..……..49

Ejemplo 30: Tópico de estilo cantabile en la sonata 18 en Do menor (primera parte, cc. 31-34)……..…….……52

Ejemplo 31: Tópico de estilo cantabile en la sonata 22 en Reb mayor (primera parte, cc. 4-8)……..…….…53

Ejemplo 32: Tópico de estilo cantabile en la sonata 24 en Re menor (segunda parte, compases 140-151)……..55

Ejemplo 33: Tópico de estilo cantabile en la sonata 41 en Mib mayor (primera parte, cc. 42-49)……...……56

Ejemplo 34: Tópico de estilo cantabile en la sonata 41 en Mib mayor (primera parte, cc. 57-64)……...57

Ejemplo 35: Tópico de estilo cantabile en la sonata 46 en Do mayor (primera parte, cc. 13-19)…….....58

Ejemplo 36: Tópico de estilo cantabile en la sonata 56 en Fa mayor (primera parte, cc. 1-3 y 7-9)…….……60

Ejemplo 37: Tópico de estilo cantabile en la sonata 63 en Fa mayor (primera parte, cc. 34, 35 y 38,39)……..……...62

Ejemplo 38: Tópico de estilo cantabile en la sonata 65 en La menor (primera parte, cc. 66, 67, 70-73)…….....64

Ejemplo 39: Tópico de estilo cantabile en la sonata 68 en Mi mayor (primera parte, primer movimiento, cc. 25-29)……..…….65

Ejemplo 40: Tópico de estilo antico en la sonata 3 en Mib mayor (inicio de la obra, cc. 1-3 de la mano derecha y 5-7 de la mano izquierda)…….68

Ejemplo 41: Tópico de estilo antico en la sonata 5 en Fa mayor (inicio de la obra, cc. 1 y 2 de la mano derecha y 3 y 4 de la mano izquierda)…….……..70

Ejemplo 42: Tópico de estilo antico en la sonata 6 en Fa mayor (inicio de la obra, cc. 1-3 de la mano derecha y 3-6 de la mano izquierda)…….71

Ejemplo 43: Tópico de estilo antico en la sonata 9 en Do mayor (inicio de la obra, cc. 1-5 de la mano derecha y 6-10 de la mano izquierda)……72

Ejemplo 44: Tópico de estilo antico en la sonata 65 en La menor (inicio de la obra, cc. 1 y 2 de la mano derecha y 3 y 4 de la mano izquierda)…….……..….74

Ejemplo 45: Tópico de estilo antico en la sonata 18 en Do menor (inicio de la obra, cc. 1-3 de la mano derecha y 3-5 de la mano izquierda)…….……..75

Ejemplo 46: Tópico de estilo antico en la sonata 19 en Do menor (inicio de la obra, cc. 1 y 2 de la mano derecha y 3 y 4 de la mano izquierda)…….77

Ejemplo 47: Tópico de estilo antico en la sonata 25 en Re menor (inicio de la obra, cc. 1-3 de la mano derecha y 3-5 de la mano izquierda)……..78

Ejemplo 48: Tópico de estilo antico en la sonata 32 en Sol menor (inicio de la obra, cc. 1-3 de la mano derecha y 4-6 de la mano izquierda)……..…….80

Ejemplo 49: Tópico de estilo antico en la sonata 72 en Fa menor (inicio de la obra, cc. 1-3 de la mano derecha y 3-6 de la mano izquierda)…….…….81

Ejemplo 50: Tópico de estilo antico en la sonata 75 en Fa mayor (inicio de la obra, cc. 1 y 2 de la mano derecha y 3 y 4 de la mano izquierda)…….……...82

Ejemplo 51: Tópico de estilo antico en la sonata 76 en Fa mayor (inicio de la obra, cc. 1 y comienzo del 2 de la mano derecha y 2 y 3 de la mano izquierda)……..84

Tabla 1: Esquema tonal de la Sonata 1 (R.1 en La mayor)…….……27

Tabla 2: Esquema tonal de la Sonata 4 (R.4 en Sol mayor)……...30

Tabla 3: Esquema tonal de la Sonata 18 (R.18 en Do menor)……33

Tabla 4: Esquema tonal de la Sonata 23 (R.23 en Reb mayor)……...35

Tabla 5: Esquema tonal de la Sonata 40 (R.40 en Sol mayor)……37

Tabla 6: Esquema tonal de la Sonata 46 (R.46 en Do mayor)…….39

Tabla 7: Esquema tonal de la Sonata 54 (R.54 “De Clarines” en Do mayor)…….41

Tabla 8: Esquema tonal de la Sonata 60 (R.60 en Do mayor)…….43

Tabla 9: Esquema tonal de la Sonata 73 (R.73 en Re mayor)…….45

Tabla 10: Esquema tonal de la Sonata 74 (R.74 en Re mayor)……..….48

Tabla 11: Esquema tonal de la Sonata 18 (R.18 en Do menor)…….……..51

Tabla 12: Esquema tonal de la Sonata 22 (R.22 en Reb mayor)……...……..53

Tabla 13: Esquema tonal de la Sonata 24 (R.24 en Re menor)……...54

Tabla 14: Esquema tonal de la Sonata 41 (R.41 en Mib mayor)…….56

Tabla 15: Esquema tonal de la Sonata 46 (R.46 en Do mayor)……...58

Tabla 16: Esquema tonal de la Sonata 56 (R.56 en Fa mayor)……...……59

Tabla 17: Esquema tonal de la Sonata 63 (R.63 en Fa mayor)……...61

Tabla 18: Esquema tonal de la Sonata 65 (R.65 en La menor)……...…63

Tabla 19: Esquema tonal de la Sonata 68 (R.68 en Mi mayor)……..65

Tabla 20: Esquema tonal de la Sonata 3 (R.3 en Sib mayor)…….68

Tabla 21: Esquema tonal de la Sonata 5 (R.5 en Fa mayor)…….……..69

Tabla 22: Esquema tonal de la Sonata 6 (R.6 en Fa mayor)…….……..71

Tabla 23: Esquema tonal de la Sonata 9 (R.9 en Do mayor)…….…….72

Tabla 24: Esquema tonal de la Sonata 13 (R.13 en Sol mayor)……..……73

Tabla 25: Esquema tonal de la Sonata 18 (R.18 en Do menor)……..…75

Tabla 26: Esquema tonal de la Sonata 19 (R.19 en Do menor)…….76

Tabla 27: Esquema tonal de la Sonata 25 (R.25 en Re menor)……..78

Tabla 28: Esquema tonal de la Sonata 32 (R.32 en Sol menor)…….79

Tabla 29: Esquema tonal de la Sonata 72 (R.72 en Fa menor)…….……..81

Tabla 30: Esquema tonal de la Sonata 75 (R.75 en Fa mayor)……..……..82

Tabla 31: Esquema tonal de la Sonata 76 (R.76 en Fa mayor)……..……..83

I. Introducción

El presente TFG pretende analizar algunos de los tópicos musicales utilizados en las sonatas para tecla del Padre Antonio Soler. He elegido este tema movido por el interés hacia su obra y más concretamente sus sonatas, considerado Soler como uno de los compositores españoles más destacados del siglo XVIII. Al ser pianista, creo que la sonata es uno de los géneros más destacados e interpretados en este instrumento al tratarse de una forma musical emblemática del repertorio clásico.

Antonio Soler y Ramos es un compositor, clavecinista, organista y español, figura destacada dentro de la segunda mitad del siglo XVIII. Pese a su valor artístico, su producción para teclado no ha sido estudiada atendiendo a la perspectiva del análisis de tópicos.

El análisis de los tópicos musicales en estas sonatas permite localizarlo dentro de una partitura e interpretar su significado extramusical.

Considerando los requisitos formales y metodológicos que debe cumplir un TFG, se han seleccionado tres tópicos musicales representativos para llevar a cabo su análisis, dado que aparecen de forma recurrente en las sonatas de Soler. En concreto, los tópicos elegidos son: el de fanfarria, el estilo cantabile y el estilo antico.

El objetivo central del presente estudio reside en la identificación y el análisis de estos tópicos a partir del corpus seleccionado de sonatas, lo cual contribuye al desarrollo y aplicación integrados de las competencias adquiridas a lo largo del Grado en Historia y Ciencias de la Música, especialmente en lo que respecta al análisis estilístico, la comprensión del lenguaje musical y la interpretación contextualizada de obras del repertorio histórico.

I.1. Objetivos

Este trabajo pretende ofrecer un nuevo enfoque sobre el uso de tópicos en las sonatas del Padre Soler y realizar una aproximación analítica por medio de la Topic theory. Para ello, se va a llevar a cabo un análisis detallado de las 120 sonatas del catálogo de Rubio.

Los objetivos principales de este trabajo son:

1. Identificar los tres tópicos elegidos (fanfarria, cantabile y estilo antico) en las sonatas para tecla del padre Antonio Soler.

2. Realizar una aproximación a la interpretación de su significado.

Para llevar a cabo estos objetivos, se han analizado las sonatas del catálogo de Rubio para poder identificar en cuales de ellas están presentes estos tres tópicos. En el caso del tópico de fanfarria, se ha clasificado según el modelo que Soler utiliza en la sonata, distinguiendo tres modelos: el modelo que aparece estático, sin dirección, el modelo que presenta una disposición ascendente y el modelo que presenta una disposición descendente.

Para poder interpretar su significado, se ha consultado el trabajo de Leonard Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, del año 1980, el trabajo de William Caplin *On the Relation of Musical Topoi to Formal Music* del año 2005 y el trabajo de Raymond Monelle *The Musical Topic, hunt, military and pastoral* del año 2006. En estos dos trabajos se han podido extraer las definiciones que ambos establecen para el tópico de fanfarria, cantabile y estilo antico, así como el significado que les asignan.

I.2. Metodología: Topic theory

Para elaborar este trabajo, se va a utilizar la Topic theory. Esta teoría parte de la premisa de que, en el siglo XVIII, ciertos estilos y fórmulas musicales funcionaban como signos codificados que transmitían significados expresivos, sociales o afectivos reconocibles por el público de la época. Estos eran los conocidos tópicos musicales.

Las definiciones propuestas por Leonard Ratner[1] van a ser completadas con las que figuran en trabajos posteriores en el estudio de Danuta Mirka[2].

El concepto de tópico fue introducido por Ratner en su libro "Classic music: expression, form and style", del año 1980. Se trata de una obra fundamental que estableció las bases de la teoría de los tópicos musicales y permitió redefinir el análisis del estilo clásico desde una perspectiva expresiva.

Ratner propone que la música del XVIII (sobre todo la de compositores tan reconocidos como Haydn, Mozart y Beethoven), puede entenderse como un lenguaje codificado. En ese lenguaje, ciertos estilos y fórmulas musicales funcionan como tópicos que son reconocidos por el público del momento. Estos tópicos, como son el de fanfarria, estilo cantabile y estilo antico entre otros, resultan ser convenciones estilísticas cargadas de significado.

"A través de sus contactos con el culto religioso, la poesía, el teatro, el entretenimiento, la danza, ceremonias, el ejército, la caza y la vida de las clases bajas, la música de principios del siglo XVIII desarrolló un tesauro de figuras características, que constituyeron un rico legado para los compositores clásicos. Algunas de estas figuras estaban asociadas a diversos sentimientos y afectos […]"[3].

Es de particular interés la diferenciación que hace Ratner entre los tópicos que denomina topic-type de los que denomina topic-style. Los primeros funcionan como un género, como por ejemplo danzas tales como minuet, polonesa, gavota, giga… mientras que los segundos aparecen en sucesión generando contraste a lo largo de la pieza o tan solo en un movimiento. Estos pueden ser tópico de estilo militar, cantabile, brillante, pastoral…[4]

[1] Leonard Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style* (Nueva York: Schirmer Books, 1980).

[2] Danuta Mirka, *The Oxford Handbook of Topic Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2014).

[3] Leonard Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style* (Nueva York: Schirmer Books, 1980), 9.

[4] Águeda Pedrero-Encabo, "Tocata de batalla: un análisis semiótico a través de los tópicos musicales," en *Análisis musical y musicología: juego de espejos*, (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2024), 15.

Este vocabulario de tópicos que puede ser utilizado por cualquier compositor durante todo el discurso musical, se identifica y se clasifica, proporcionando los elementos necesarios para llevar a cabo un análisis que muestra el contenido expresivo de la música. Por ejemplo, el público del XVIII estarían más habituados a escuchar el primer tipo de tópicos, los topic-type. Es por ello por lo que el repertorio de la música convencional para las danzas, tales como zarabandas o gavotas, se convierte en una de las fuentes más importantes de los tópicos del lenguaje afectivo de la música de aquel entonces.

Ratner define los tópicos partiendo de escritos teóricos de la época, como los de J. Riepel (1752) o H. C. Koch (1802). La teoría se ha ido desarrollando con aportaciones de Kofi Agawu[5], Wye Jamison Allanbrook[6], alumnos del propio Ratner, así como otros musicólogos como Robert Hatten[7] y Raymond Monelle[8].

Hay que destacar la heterogeneidad de los tópicos: no existe para ellos una etiqueta común, ya que algunos aparecen definidos por su relación con el objeto que imitan de forma icónica, es decir, la imitación gestual o sonora de un objeto o acción extramusical. Sin embargo, en la mayoría de casos se produce una asociación sin relación de semejanza, sino que se da a través de una interpretación cultural[9].

Esta diversidad también la recoge Hatten, quien se refiere a los tópicos como "un tipo de estilo familiar, fácilmente reconocible por sus características musicales, en un rango que abarca desde una simple figura, hasta una textura, un estilo o un género completo"[10].

---

[5] V. Kofi Agawu, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991).

[6] Wye Jamison Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni* (Chicago: University of Chicago Press, 1983).

[7] Robert Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert* (Bloomington: Indiana University Press, 2004).

[8] Raymond Monelle, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral* (Bloomington: Indiana University Press, 2006).

[9] Águeda Pedrero-Encabo, "Ecos de la Arcadia: tópicos en la *Sonata en Mi menor* de Manuel Blasco de Nebra (1750–1784)," en *Musicología en transición*, ed. Javier Marín-López, Ascensión Mazuela-Anguita y Juan José Pastor-Comín (Valladolid: Sociedad Española de Musicología, 2022), 1055.

[10] Robert Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert* (Bloomington: Indiana University Press, 2004).

Otro de los alumnos de Ratner, Agawu, elaboró un listado al que se refirió como "universo de tópicos". En él recoge estilos, figuras melódicas y afectos, ampliándolo más tarde en el año 2009, incluyendo ahora patrones de acompañamiento como el bajo Alberti o el bajo tambor. Lo más relevante de este listado es que se encuentra en continuo crecimiento, ampliándose según se analizan nuevos repertorios. El término propuesto por Agawu es pertinente, puesto que muestra cómo esa transmisión de significados y afectos es de carácter universal y transciende fronteras tanto espaciales como cronológicas.

Cabe destacar que cada tópico expresa multitud de significados, que dependen de los cambios que experimentó durante su uso en diferentes épocas y del periodo en el que fue interpretado[11].

Según Mirka, su verdadero potencial semiótico aparece cuando el tópico se encuentra en un contexto diferente al suyo propio. En estos casos no aparece completo, sino fragmentado, mostrando uno o varios de los rasgos que lo representan. Diferentes ocurrencias de varios tópicos pueden darse de manera simultánea, creando lo que se conoce como tropización. Esto es el empleo simultáneo de dos o más tópicos que crean una oposición contrastante, ya que sean parecidos estilísticamente o porque su asociación se ha consolidado así en el discurso musical[12].

La gran parte de los trabajos que están enfocados en la Topic theory toman como referencia obras del clasicismo vienés, por ejemplo, de Mozart o Beethoven, y por ello se suelen explican según ese contexto socio-cultural. Es por esta razón por la que este trabajo va a ofrecer una aportación relevante, debido a que se va a enfocar en análisis del repertorio español. En concreto, se va a centrar en el análisis de las sonatas de uno de los compositores más importantes del siglo XVIII español como es el caso del Padre Soler.

Para llevar a cabo esta tarea, se ha consultado el catálogo del Padre Samuel Rubio, que agrupa 120 sonatas (R1-120). Se trata de una colección que representa una parte fundamental de la producción musical del Padre Antonio Soler y Ramos. Estas piezas fueron compuestas en el siglo XVIII, y muestran la evolución estilística del compositor y

[11] Águeda Pedrero-Encabo, "Tocata de batalla: un análisis semiótico a través de los tópicos musicales," en *Análisis musical y musicología: juego de espejos*, (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2024), 16.

[12] Danuta Mirka, *The Oxford Handbook of Topic Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 2.

su gran capacidad para incluir las influencias que tuvo a lo largo su vida dentro de un lenguaje propio.

I.3. Estado de la cuestión

La figura del Padre Soler ha sido objeto de diversos estudios musicológicos, centrados principalmente en su producción compositiva.

Paulino Capdepón, en su entrada "Soler y Ramos, Antonio" del Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, ofrece una visión panorámica de la trayectoria vital y artística del compositor, haciendo mención a la importancia de su obra para tecla en el contexto de la música española del siglo XVIII. Esta perspectiva se completa con otra de sus publicaciones, "Padre Antonio Soler (1729-1783) Villancicos IX (116-125)". Este trabajo forma parte de la colección Investigación y Patrimonio Musical de la Universidad de Castilla-La Mancha, y reúne una edición crítica de los últimos diez villancicos conservados del Padre Soler, completando así el ciclo de 125 obras vocales de este género que se le atribuyen. El estudio contextualiza estos villancicos dentro de la práctica litúrgica y festiva del Monasterio de El Escorial, y se analiza también su estilo compositivo, que combina elementos autóctonos como seguidillas y tonadillas con formas foráneas como arias o recitados. Se destaca a su vez el dominio de la escritura imitativa y también de la homofónica.

En cuanto a estudios analíticos sobre las sonatas de Soler cabe destacar la tesis de Klaus Heimes, *Antonio's Soler keyboard sonatas* del año 1965, uno de los primeros trabajos académicos que abordó de forma sistemática las sonatas. Muestra su enfoque es más estilístico y estructural, proporcionando un marco analítico valioso que sienta las bases para investigaciones posteriores. Ofrece además una visión panorámica del estilo de Soler, destacando su evolución compositiva y su capacidad para integrar elementos del estilo galante con recursos contrapuntísticos más tradicionales.

En una línea más específica, el artículo de Daniel Codina "La sonata 40 del P. Antoni Soler, segons l'edició de S. Rubio" del año 1991, realiza una revisión crítica de las fuentes manuscritas de esta sonata en particular, poniendo de relieve los desafíos que todavía acompañan a la obra del compositor. Codina examina las fuentes manuscritas disponibles

y pone en cuestión algunas decisiones editoriales de Rubio, especialmente en lo que se refiere a la forma, la armonía y ciertos recursos técnicos empleados en la sonata.

El volumen "Nuevas perspectivas sobre la música para tecla de Antonio Soler" del año 2016, editado por Luisa Morales y Michael Latcham reúne contribuciones de diversos especialistas que revisan aspectos estilísticos, interpretativos y analíticos de las sonatas.

Pero solo el trabajo de Enrique Igoa "La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler" del año 2014 es uno de los estudios más exhaustivos y actualizados sobre la estructura formal de las sonatas para tecla de Soler. Además, en él Igoa señala de manera puntual el uso de algunos tópicos. Hace mención al tópico de estilo cantabile y el de fanfarria[13].

Por otro lado, en España destacan los trabajos de Pedrero-Encabo, sobre las obras de Blasco de Nebra la tocata "Ecos de la arcadia: tópicos en la sonata en Mi menor de Manuel Blasco de Nebra (1750-1784)" del año 2022, en el plantea un análisis de la sonata para tecla partiendo de la Topic theory. También cabe mencionar su trabajo sobre la tocata, "Tocata de batalla: un análisis semiótico a través de los tópicos musicales", del año 2024. En este estudio, se aplica la Topic theory en el análisis de una obra española: La Tocata de clarines con un pedazo de timbales, del compositor Vicente Rodríguez[14].

Este estado de la cuestión supone un gran punto de partida para que este trabajo pueda llevarse a cabo, ya que me voy a poder basar en los estudios mencionados sobre el Padre Soler para elaborarlo.

[13] Enrique Igoa, *La cuestión de la forma en las sonatas de Soler* (Madrid, 2014), 88.

[14] Águeda Pedrero-Encabo, "Tocata de batalla: un análisis semiótico a través de los tópicos musicales," en *Análisis musical y musicología: juego de espejos*, (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2024).

II. Padre Soler: obras y contexto

Antonio Soler y Ramos nació en Olot (Gerona) en 1729. A los seis años ingresó en la Escolanía de Montserrat, donde recibió formación como niño de coro bajo la tutela de Benet Esteve y el organista Benet Valls. Durante este período, tuvo contacto con la obra de los principales organistas de la escuela ibérica, como Juan Cabanilles. Desde una edad temprana, Soler asimiló tanto las reglas del *estilo antico* como los nuevos rasgos del estilo italiano, conocimientos que le serían fundamentales cuando se trasladó al Monasterio de El Escorial en septiembre de 1752[15].

En 1762 publicó su tratado teórico *Llave de la modulación*, una obra clave en su producción intelectual. Su reconocimiento en Europa se consolidó cuando, en 1772, entregó a Lord Fitzwilliam una colección de 27 sonatas, que posteriormente fueron publicadas en Londres por Robert Birchall.

Fue un compositor versátil, que estaba abierto a las nuevas corrientes musicales de su época. Esta mentalidad le permitió establecer contacto con diversas personalidades europeas, entre ellas el célebre teórico boloñés Padre Martini (1706-1784), con quien mantuvo correspondencia. La lectura de los dos primeros tomos de la *Storia della musica* (1757-1761), enviados por Martini, despertó en Soler el interés por escribir una *Historia de la música eclesiástica en España*, obra que constaría de cinco o seis volúmenes, aunque su paradero sigue siendo desconocido.

Además de sus vínculos con músicos europeos, Soler tuvo una estrecha relación con la corte española, especialmente con el infante don Gabriel de Borbón y Sajonia (1752-1788), hijo favorito de Carlos III. Durante las estancias otoñales en El Escorial, Gabriel, apasionado por las artes y la música, recibió formación por parte de Soler en clave, violín y danza. Su afinidad con él se reflejó en su interés por instrumentos innovadores. En 1782, Soler diseñó para él un sistema de afinación para órganos llamado templante, acompañado por el tratado explicativo *Theoria y Practica del temple para los órganos y claves*. Además, Gabriel encargó a Soler la composición de seis quintetos para cuerdas y órgano (o clave), piezas de cámara destinadas a su recién construido palacete.

[15] Águeda Pedrero-Encabo, "El Padre Soler en contexto," en *Antonio Soler (1729–1783). Quinteto núm. 1 en Do mayor* (Barcelona: Tritó S. L., 2022), XIII–XIX, 1.

Se sabe que Soler estudió con José de Nebra, quien mencionó haber sido su maestro durante algún tiempo. Asimismo, Soler afirmó haber escuchado a todos los compositores citados en *Llave de la modulación* en sus respectivas capillas. Su contacto con Domenico Scarlatti (1685-1757) pudo haberse producido entre 1752 y 1754, cuando llegó a El Escorial. Aunque ya era reconocido como un gran organista y compositor, se considera que fue discípulo de Scarlatti.

Existen documentos que respaldan esta relación. En una carta de 1765 dirigida al Padre Martini, Soler se presenta como *"lo scolare dil Sr. Scarlati"*. Además, la portada de las sonatas conservadas en el Real Conservatorio de Música de Madrid indica: *"Nº XII/ Per Cembalo/ composte/Dal Padre Antonio Soler/ Discepolo di/ Domenico Scarlati"*[16]. Por último, Fitzwilliam escribió en el reverso de la edición londinense de las XXVII sonatas: *"Soler had been instructed by Scarlatti"*[17].

Más allá de la relación directa, lo fundamental es que Soler asimiló el estilo de Scarlatti, lo que se aprecia en muchas de sus sonatas, aunque con una estética y creatividad propias.

El repertorio de Soler abarca diversos géneros, siendo estos: música vocal, música de cámara, teatral y para tecla.

En el ámbito de la música vocal, Soler dominó los dos estilos predominantes en la música española del siglo XVIII: el estilo polifónico (prima prattica), relacionado con la música renacentista y presente en El Escorial y el estilo armónico (seconda prattica) que está basado en la homofonía y en formas provenientes del teatro musical italiano, como el bajo continuo, el recitativo y el aria.

En sus misas de Gloria y de Difuntos, Soler combinó tanto el estilo polifónico como el armónico. Gran parte de su obra vocal religiosa pertenece al segundo estilo, destacando el villancico como uno de sus géneros más representativos. También compuso obras escénicas para ser interpretadas por estudiantes del seminario y colegio.

[16] Ejemplar digitalizado, en RCSMM, ms 3/429. La copia muestra rasgos de arcaísmo en su escritura propio de las fuentes manuscritas españolas de mediados del siglo XVIII.

[17] Águeda Pedrero-Encabo, "El Padre Soler en contexto," en *Antonio Soler (1729–1783). Quinteto núm. 1 en Do mayor* (Barcelona: Tritó S. L., 2022), XIII–XIX, 3–4.

Respecto al ámbito de su música de cámara, Soler compuso seis conciertos para dos órganos, un género poco explorado por los compositores españoles. Estas piezas, más cercanas al órgano de cámara que al órgano litúrgico, presentan características similares a las sonatas para clave. Excepto el segundo concierto, todos tienen dos movimientos: el primer movimiento podía ser *Cantabile, Andante* o *Andantino,* con estructura bipartita y motivos breves repetidos a modo de eco, mientras que el segundo movimiento era un *Minué* seguido de variaciones[18].

Se desconoce qué instrumentos utilizaban el infante Gabriel y Soler para interpretarlos: dos órganos de cámara, un clave y un órgano, o dos claves. Mientras que los conciertos para órgano reflejan un ambiente galante, los versos, pasos e intentos tienen una función litúrgica.

En cuanto a su música teatral, se han conservado 32 piezas teatrales de Soler, entre ellas cinco comedias, once loas, cuatro sainetes, un baile y tres entremeses. Estas obras, de carácter sencillo y destinadas al entretenimiento, incluyen textos de Calderón de la Barca. La plantilla vocal más común era el coro tradicional de cuatro voces o un coro más agudo (dos sopranos, alto y tenor), acompañado por violines, flautas y trompetas.

II.1. Las sonatas para clave

La música instrumental fue clave en el reconocimiento de Soler dentro de la música española, destacando especialmente sus sonatas para tecla. La mayoría de ellas fueron compuestas para clave, aunque algunas estaban destinadas al órgano y otras, las que están compuestas en su última etapa, consideraban las posibilidades del piano.

Se conservan un total de 120 sonatas para tecla, según queda recogido en el catálogo de Samuel Rubio, reconocido musicólogo y organista español. Este trabajo fue publicado en el año 1957, y abarca un total de doce volúmenes que engloban esas 120 sonatas.

Las sonatas de Soler reflejan influencias de la música de danza y de sus maestros españoles, como Cabanilles y José Elías, además de la influencia de Scarlatti. También

[18] Paulino Capdepón, "Soler y Ramos, Antonio", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*.

incorporó elementos de la música europea contemporánea, como Boccherini y Haydn, gracias a su relación con la corte en El Escorial.

El término *sonata* en la época de Soler no tenía el significado que adquirió en el clasicismo. En su contexto, diferenciaba la música instrumental de la vocal y tenía una finalidad educativa. Muchas de sus sonatas fueron compuestas para las clases con su discípulo, el infante don Gabriel.

Soler partió del modelo bipartito monotemático de Scarlatti, pero desarrolló un lenguaje propio con características distintivas: repeticiones triples de motivos breves, inclusión de cadencias mediante la repetición continua de motivos, igual exigencia virtuosística para ambas manos, cruces de manos, saltos interválicos y notas repetidas, creando así un lenguaje propio.

En su último periodo, algunas sonatas presentan rasgos de la sonata clásica vienesa, con la aparición de un segundo tema en contraste con el primero. Gracias a las copias enviadas al Monasterio de Montserrat, se han conservado sus sonatas para clave y otras obras para órgano.

Igoa comenta en su tesis *La cuestión de la forma en las sonatas de Soler* del año 2014 que en la actualidad se conservan 140 sonatas para tecla de Soler, pero que probablemente compuso muchas más que se han ido perdiendo con el paso del tiempo por diferentes motivos como incendios o saqueos durante la Guerra de la Independencia de Montserrat.

"Dentro de las sonatas, están incluidas varias obras que en su origen no llevaban esta denominación, pero que con el tiempo se han consolidado como tales en las copias manuscritas que conservan esta música. Por otro lado, cada una de las sonatas numeradas individualmente puede ser realmente una típica sonata en un movimiento, o parte de una posible sonata agrupada que incluya dos o tres sonatas con número individual a modo de movimientos, o un rondó o allegro pertenecientes a una sonata multimovimiento de la que se han perdido los restantes movimientos, o una sonata multimovimiento real (al estilo de cualquier sonata clásica), por lo que la citada cantidad de 140 no refleja la situación real en lo que respecta a la consideración formal de las sonatas"[19].

[19] Enrique Igoa, *La cuestión de la forma en las sonatas de Soler* (Madrid, 2014), 18-19.

También explica los distintos tipos de sonatas que compuso Soler, distinguiendo entre sonata binaria, que suele mostrar en la exposición poca subdivisión temática y no usa variantes, sonata mixta, de la que se conocen pocos ejemplos y no hay mucha información al respecto, y forma sonata, siendo este un caso aparte, ya que supone un acercamiento a la versión más moderna de la sonata, dentro del contexto de unas obras dedicadas al Infante don Gabriel y siguiendo el gusto más actual de la música centroeuropea, para después llegar a la conclusión de que se tratan de sonatas binarias y monotemáticas en su gran mayoría. Soler utiliza distintos movimientos en ellas como allegro de sonata, diferentes tipos de danza y movimientos polifónicos.

Los modelos que Soler pudo tener como referente a la hora de componer sus propias sonatas son las de Scarlatti y Nebra. Estas fueron en su mayoría escritas siguiendo el modelo de sonata binaria.

Es importante también recordar que la relación de Soler con la nobleza y con la realeza le abrió las puertas a un repertorio más amplio, todo esto debido a las bibliotecas particulares que estas personas tenían, donde figuraban obras de compositores como C.P.E. Bach, J.C. Bach, J. Haydn..., permitiéndole crear una obra extensa[20].

III. Tópico de fanfarria

A continuación, se van a exponer las sonatas en las que Soler hace uso del tópico de fanfarria. En este caso, es Raymond Monelle el encargado de establecer una definición para este tópico, señalando sus rasgos más importantes en su trabajo "The Musical Topic, hunt, military and pastoral", del año 2006:

"The military topic is functioning typically when it occurs as an episode or brief reference during the course of a narrative, especially in a piece with no program or text. […] we may find melodies in the shape of trumpet Fanfares. Unquestionably the military march and trumpet call, as well as their signaling function, had the aim of "cheering up" the soldiers. First write a figure using the notes of the harmonic series, between the third and eighth harmonic. To this basis, add a double- or triple-tongued effect. It is worth noting that this rhythm, often written as three notes, two shorts

[20] Enrique Igoa, *La cuestión de la forma en las sonatas de Soler* (Madrid, 2014), 160-285.

and a long, may have been played differently in the eighteenth century […]. The piano thrums with a repetitive tattoo "[21].

Como ejemplo de este tópico, Monelle muestra el siguiente ejemplo, mostrando un modelo que aparece estático, sin dirección aparente y que puede recordar más fielmente a los toques de trompeta que podían escuchar los soldados antes de entrar en batalla:

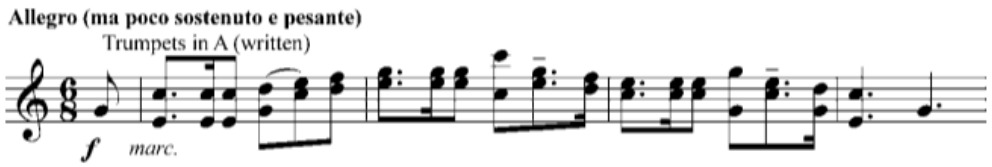


Figura 1: Raymond Monelle, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral* (Bloomington: Indiana University Press, 2006), 98

William E. Caplin en su trabajo *On the Relation of Musical Topoi to Formal Music* del año 2005 también menciona este tópico. Expone diversos ejemplos, distinguiendo sobre todo un modelo que presenta una disposición descendente:

[21] "El tópico de fanfarria funciona mejor cuando aparece como un pequeño pasaje o una breve referencia en el discurso musical, especialmente en una pieza sin letra. […] Podemos encontrar melodías en forma de fanfarrias de trompeta. Sin duda, la marcha militar y el toque de trompeta, así como su función, tenían el objetivo de animar a los soldados. Primero, se escribe una figura utilizando las notas de la serie armónica, entre el tercer y el octavo armónico. A esto, se añaden más notas para ampliar la textura, así como la sonoridad. Cabe destacar que este ritmo, a menudo escrito como tres notas, dos cortas y una larga, pudo haberse tocado de forma diferente en el siglo XVIII […]. Para interpretarlo, el piano interpreta un ritmo repetitivo" (traducción propia).

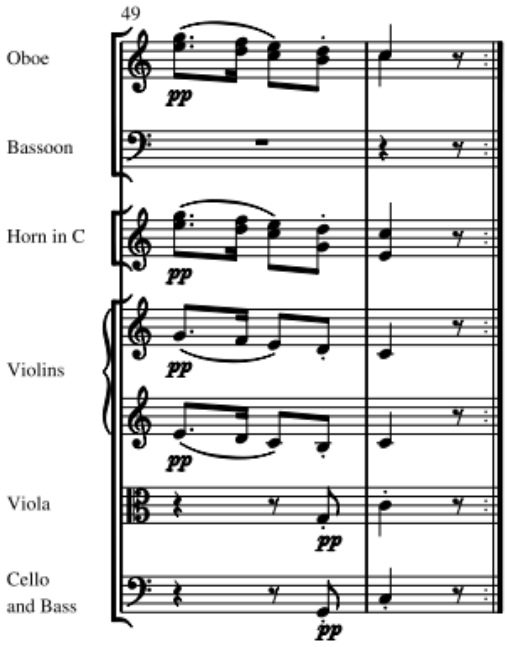


Figura 2: William E. Caplin, "On the Relation of Musical Topoi to Formal Function," *Eighteenth-Century Music* 2, no. 1 (2005): 119.

El ejemplo muestra los compases 49 y 50 de la Sinfonía nº 103 de Haydn en Mib mayor, que muestra claramente el carácter cadencial que se da a este modelo del tópico de fanfarria.

Estos dos modelos (tanto el aparece estático y como el que se presenta con disposición descendente, con carácter cadencial) van a ser muy utilizados en diferentes sonatas del padre Soler. Tras haber revisado las sonatas en el catálogo de Rubio, este tópico está presente en las siguientes:

SONATA 1 (R.1 in La mayor):

Esta sonata está en La mayor, y presenta un único movimiento en tempo "*Allegro*" y presenta el modelo de forma sonata bipartita. Está dividida en dos partes: la primera

abarca desde el compás 1 al 44, y la segunda abarca del compás 45 hasta el final en el compás 93[22].

La sonata comienza en La mayor, completando un pasaje que abarca los 8 primeros compases. A continuación, se da paso a un pasaje que abarca desde el compás 11 al 18 escrito en Mi mayor, dominante de la tonalidad inicial. A continuación, en el pasaje que abarca desde el compás 19 al 27, se vuelve a La mayor. En el compás 35 se vuelve a jugar con Mi mayor hasta el final de esta primera parte.

A modo de introducción de la segunda parte, se aprecia un breve pasaje que abarca desde el compás 45 al 48 en Si menor. En el compás 55 se vuelve a La mayor. Desde el compás 60 hasta el 64 se vuelve a Si menor que juega un papel a modo de puente entre tonalidades para después modular en el pasaje que abarca desde el compás 65 al 76 a Sol mayoral que se le une un pasaje en Sol mayor. Con esa bajada que hay en el compás 76 se introduce de nuevo La mayor, tonalidad que va a cerrar la pieza.

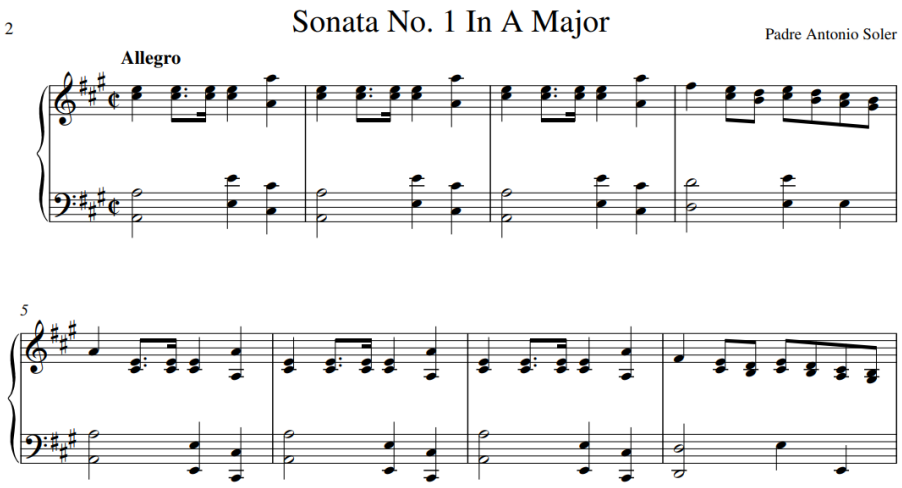
Esta sonata se desarrolla utilizando frases, normalmente de cuatro compases, aunque pueden variar. El material es separado por medio de pasajes que funcionan como puente (por ejemplo, los pasajes que abarcan desde el compás 9 al 14, o del 57 al 57, ya en la segunda parte).

Parte 1	Parte 2
La mayor (c. 1-10), Mi mayor (c. 11-18), La mayor (c. 19-27), Mi mayor (c. 35-44) Compases: 1-44	Introducción en Si menor (c. 45-48), La mayor (c. 55-59), puente en Si menor (c. 60-64), Sol mayor (c. 65-76), La mayor (c. 77-93) Compases: 45-93

Tabla 1: Esquema tonal de la Sonata 1 (R.1 en La mayor).

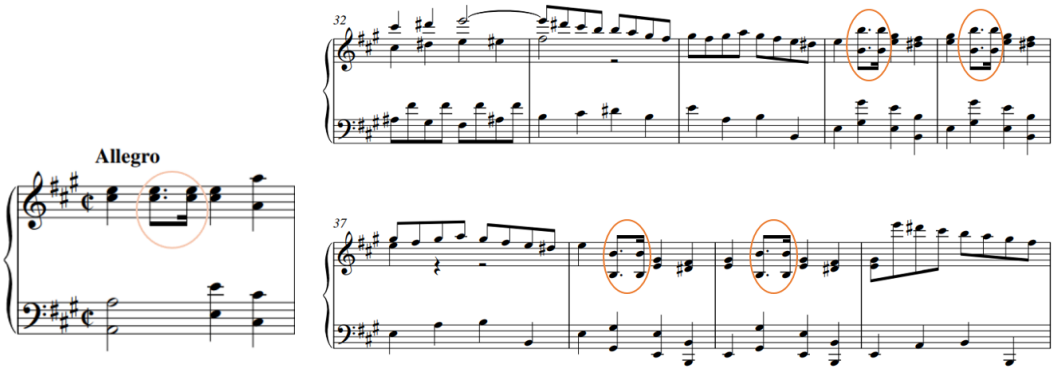
El tópico de fanfarria aparece nada más comenzar la sonata, en los tres primeros compases de la mano derecha. El modelo se va a repetir en los compases 5, 6 y 7, pero esta vez en una 8ª más grave. El tópico de fanfarria aparece de manera dispersa, normalmente abarcando dos o tres compases.

[22] Escúchese la sonata en el link: https://www.youtube.com/watch?v=EFhe6s00zB4&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=1



Ejemplo 1: Tópico de fanfarria en la Sonata 1 en La mayor.

El modelo del tópico de fanfarria que aparece en esta sonata se va a caracterizar por utilizar un ritmo puntillado y notas repetidas, y por no presentar dirección ni ascendente ni descendente: aparece estático, generando tensión en el discurso musical.

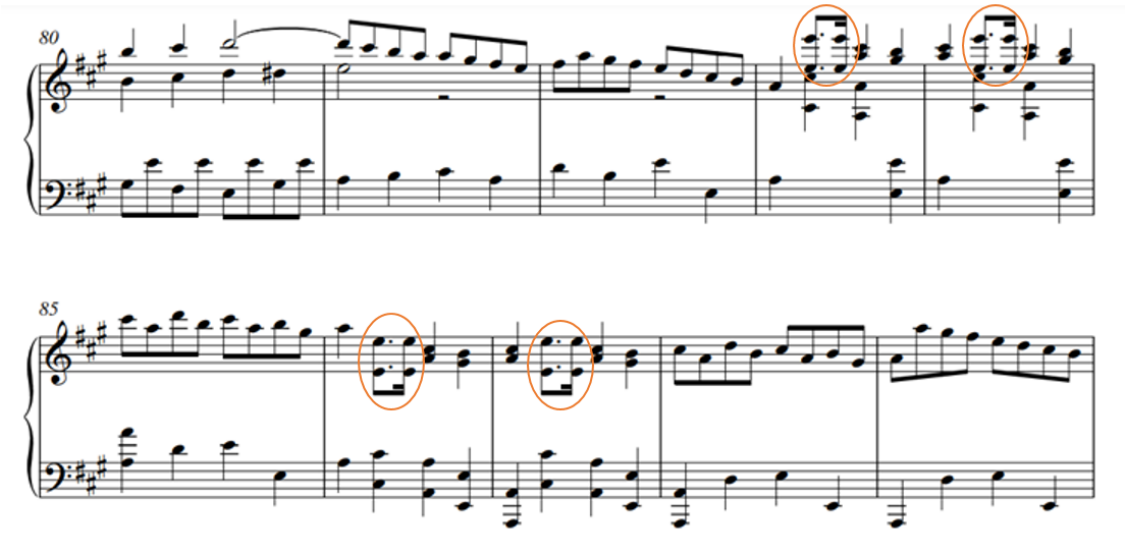


Ejemplo 2: Tópico de fanfarria en la Sonata 1 en La mayor (compás 1, 35-39).

Va a volver a aparecer todavía en la primera parte en los compases 35 y 36, pero se puede apreciar que ha sufrido cambios. En vez de estar planteado sobre un acorde de 3ª menor, en este caso ahora aparece construido sobre un acorde de 8ª, dándole un carácter más solemne. Es esta modificación la que vuelve a aparecer posteriormente en los compases 38 y 39, pero ahora una 8ª más grave.

Soler no pretende emplear siempre el mismo modelo, lo cambia y juega con él a su gusto, creando así pasajes melódicamente más interesantes.

Ya en la segunda parte, reaparece en los compases 83 y 84, siguiendo con ese modelo construido sobre acorde de 8ª aguda y en los compases 86 y 87, una 8ª más grave. En esta segunda sección ya repite uno de los modelos que aparecen en la primera, no incorpora uno nuevo. Además, se aprecia como en la segunda sección solo aparece en estos cuatro compases, mientras que en la primera sección se le da más importancia.



Ejemplo 3: Tópico de fanfarria en la sonata 1 en La mayor (cc. 83, 84, 86 y 87).

Este modelo del tópico de fanfarria se manifiesta estático, sin dirección. Esta disposición genera constante tensión en el discurso musical, frente a otros pasajes más melódicos.

SONATA 4 (R.4 en Sol mayor):

Esta sonata está escrita en Sol mayor. Presenta un único movimiento en tempo "*Allegro*" y presenta el modelo de forma sonata bipartita. Está dividida en dos partes: la primera abarca desde el inicio al compás 35. La segunda parte abarca desde el compás 36 hasta el final de la pieza, compás 68[23].

[23] Escúchese la sonata en el link: https://www.youtube.com/watch?v=OcyxF9OxUg&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=71

La primera parte comienza en Sol mayor y abarca los doce primeros compases. Sin embargo, en los compases 13 y 14, no realiza la cadencia en Sol mayor, sino que la hace en La menor, jugando así con lo que podría esperar el oyente. La realiza en La menor ya que la tonalidad que sigue a esta cadencia es Do mayor, siendo el relativo mayor de La menor. Esta tonalidad abarca desde el compás 15 al 18, ya que en los compases 19 y 20 realiza de nuevo cadencia en La menor. Desde el compás 21 al 35 se modula a Re mayor, dominante de la tonalidad inicial, que cierra esta primera sección.

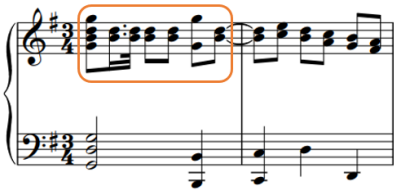
En la segunda parte, en el pasaje que abarca desde el compás 36 al 42, se vuelve a Sol mayor. Después, del compás 49 hasta el 54, se modula a Sib mayor. Ya para cerrar esta sección se regresa a la tonalidad inicial desde el compás 55 hasta el final en el compás 68, cerrando la sonata.

Esta sonata se desarrolla de forma discursiva y abierta. Se aprecia claramente la aplicación del hilado continuo que permite que el material que se expone aparezca de manera fluida, una idea melódica se va transformando en otra, creando una sensación de movimiento constante y sin interrupciones.

Parte 1	Parte 2
Sol mayor (c. 1-12), La menor/Do mayor (c. 15-20), Re mayor (c. 21-35) Compases 1-35	Sol mayor (c. 36-42), Sib mayor (c. 49-54), Sol mayor (c. 55-68) Compases 36-68

Tabla 2: Esquema tonal de la Sonata 4 (R.4 en Sol mayor).

El modelo del tópico que aparece en esta sonata se caracteriza por utilizar un ritmo puntillado y notas repetidas, asemejándose a los toques de trompeta que escuchaban los soldados antes de entrar en batalla. En esta sonata, este tópico va a aparecer de manera dispersa, no en amplios pasajes.

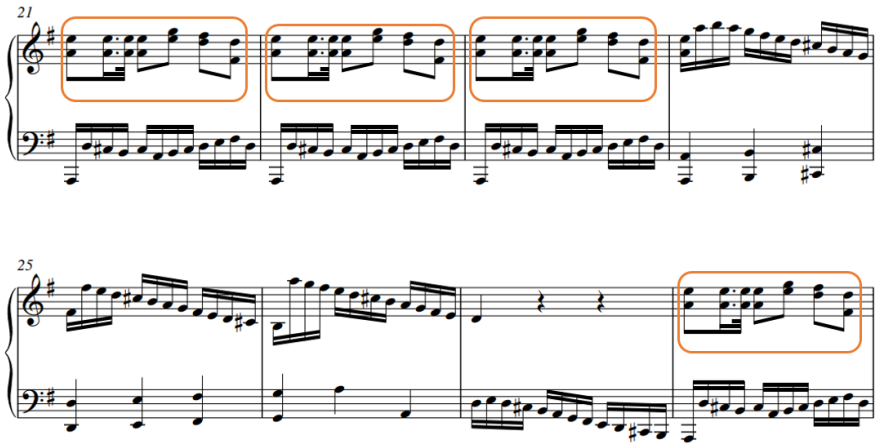


Ejemplo 4: Tópico de fanfarria en la sonata 4 en Sol mayor (compás 1).

Se puede ver como este motivo aparece por primera vez al inicio de la sonata y se repite de forma idéntica en el compás 3, sobre el acorde de Sol mayor, tonalidad inicial de esta sonata.

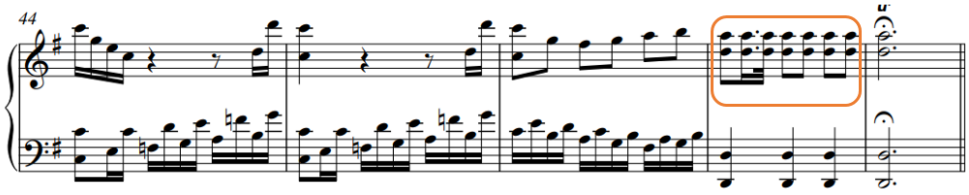
Se puede observar cómo el motivo se repite en los compases 21, 22, 23 pero esta vez en vez de sobre un acorde de 3ª, aparece construido sobre un acorde de 5ª justa y además sobre el acorde de La mayor. Reaparece el modelo idéntico en el compás 28.

Cabe mencionar además que el tópico de fanfarria se encuentra en un pasaje de la sonata en el que predomina el uso del estilo brillante, es decir, aquel que se caracteriza sobre todo por el uso de semicorcheas. Al introducir en este momento el tópico, Soler genera un pasaje que muestra un gran contraste en el discurso musical.



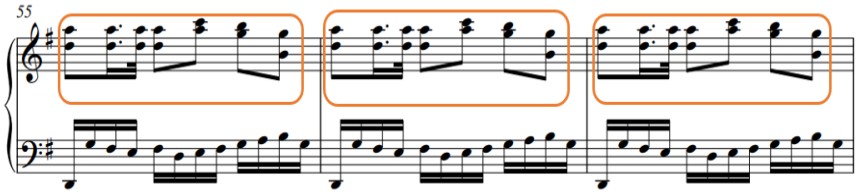
Ejemplo 5: Tópico de fanfarria en la sonata 4 en Sol mayor (cc. 21, 22, 23 y 28).

En el compás 47, se usa este tópico con un carácter más cadencial, sobre la dominante (Re mayor), alargando así su caída en la tónica que cierre la cadencia. Se mantiene ese modelo construido sobre un acorde de 5ª justa, pero cambiando las notas que lo forman.

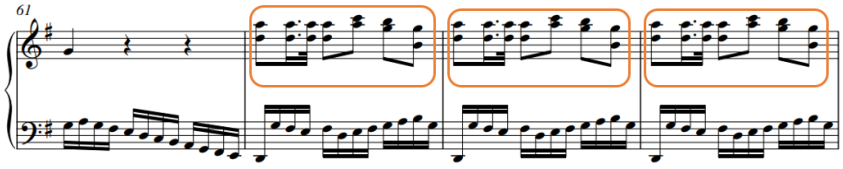


Ejemplo 6: Tópico de fanfarria en la sonata 4 en Sol mayor (segunda parte, compás 47).

Este motivo se va a repetir durante los compases 55, 56 y 57 y siempre sobre la dominante (Re mayor) de la tonalidad inicial de la sonata, pero aquí ya no tiene ese carácter cadencial. Vuelve a aparecer en los compases 62, 63 y 64, como se puede apreciar en el ejemplo inferior, con ese ritmo puntillado y las notas repetidas que tanto caracterizan a este tópico. En estos compases, el modelo es el mismo, no cambia.



Ejemplo 7: Tópico de fanfarria en la sonata 4 en Sol mayor (segunda parte, cc. 55-57).



Ejemplo 8: Tópico de fanfarria en la sonata 4 en Sol mayor (segunda parte, cc. 62-64).

En esta parte final de la sonata, el tópico de fanfarria aparece menos que en la primera sección, y cuando aparece es repitiendo un modelo que ya se ha visto anteriormente, no se aprecia un nuevo modelo.

En este caso, el tópico de fanfarria suele aparece también estático, y en algunos casos con cierta direccionalidad ascendente. Esto puede dotar al pasaje en el que se encuentre de un carácter heroico debido a esa ligera subida que presenta en ciertos pasajes.

SONATA 18 (R.18 in C minor):

Esta sonata está en Do menor y presenta un único movimiento en tempo "*Cantabile*" y presenta el modelo de forma sonata bipartita. Está dividida en dos partes: la primera

abarca desde el inicio al compás 51 y la segunda desde ese mismo compás hasta el final en el compás 94[24].

La sonata comienza en Do menor jugando sobre todo con la tónica hasta el compás 26. En el pasaje desde el compás 32 al 51 se va a modular a Sol menor, tonalidad que va a cerrar esta primera parte.

La segunda parte comienza en Sib mayor y llega hasta el compás 57. En el compás 59 empieza un pasaje a modo de puente en Re menor para unirlo con la tonalidad de Mib mayor en el compás 64. Esta tonalidad va a llegar hasta el compás 71, donde se vuelve de nuevo a Do menor, para acabar la pieza en el compás 94.

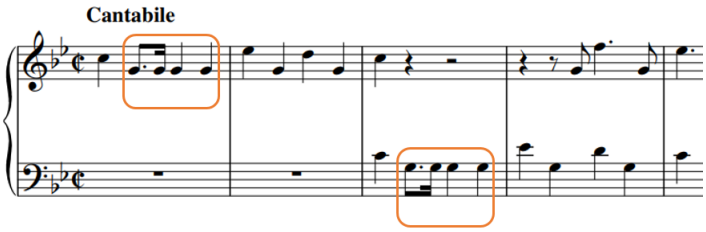
Esta sonata se desarrolla utilizando frases que suelen abarcar tres o cuatro compases en los que se van exponiendo diferentes ideas. En ocasiones, el material se une por medio de pasajes que funcionan como puentes (por ejemplo, el pasaje que abarca desde el compás 58 al 63, en la segunda parte).

Parte 1	Parte 2
Do menor (c. 1-26), Sol menor (c. 32-51) Compases: 1-51	Sib mayor (52-57), puente en Re menor (c. 59-63), Mib mayor (c. 64-71), Do menor (c. 71-94) Compases: 52-94

Tabla 3: Esquema tonal de la Sonata 18 (R.18 en Do menor).

El modelo del tópico que aparece en esta sonata aparece ya desde el inicio. Muestra un ritmo puntillado y notas repetidas que recuerda a los toques de trompeta. Este modelo se va a repetir en el compás 3, pero transportado una 8ª más grave como se muestra en el ejemplo inferior y ahora en la mano izquierda.

[24] Escúchese la sonata en el link: https://www.youtube.com/watch?v=glZiIWQSfHk



Ejemplo 9: Tópico de fanfarria en la sonata 18 en Do menor (primera parte, compases 1 y 3).

En esta sonata el tópico de fanfarria solo aparece en el comienzo de la primera parte, mostrando además un breve pasaje de textura homorrítmica entre los compases 1-2 de la mano derecha y 3-4 de la mano izquierda, generando ya tensión desde el primer momento.

SONATA 23 (R.23 en Reb mayor):

Esta sonata está en Reb mayor y presenta un único movimiento en tempo "*Allegro*" y presenta el modelo de forma sonata bipartita. Está dividida en dos partes: la primera abarca desde el inicio hasta el compás 61 y la segunda desde ese compás hasta el final en el compás 122[25].

Los primeros catorce compases están en Reb mayor. Pese a que se aprecian pequeñas inflexiones a tonalidades como Mib mayor (desde el compás 15 al 21), Lab mayor (desde el compás 23 al 26), Do menor (desde el compás 27 al 30), destaca la modulación a Lab mayor, dominante de la tonalidad inicial, con la que se cierra esta parte.

La segunda sigue en Lab mayor hasta el compás 65 y se vuelven a apreciar distintos pasajes con inflexiones a tonalidades como Sib mayor (desde el compás 67 al 70), Sol menor (desde el compás 71 al 74), Mib mayor (desde el compás 75 al 79), para acabar volviendo a la tonalidad inicial de la sonata, Reb mayor con la que acaba la pieza.

Esta sonata se desarrolla utilizando una forma discursiva y abierta. Se aprecia claramente la aplicación del hilado continuo que permite que el material que se expone aparezca de

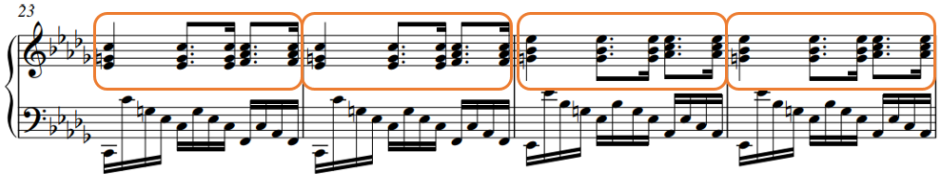
[25] Escúchese la sonata en el link: https://www.youtube.com/watch?v=lqi1DxgAXik&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=143

manera fluida, una idea melódica se va transformando en otra, creando una sensación de movimiento constante y sin interrupciones.

Parte 1	Parte 2
Reb mayor (c. 1-14), Lab mayor (c. 15-61) Compases: 1-61	Lab mayor (c. 62-65), Reb mayor (c. 98-122) Compases: 62-122

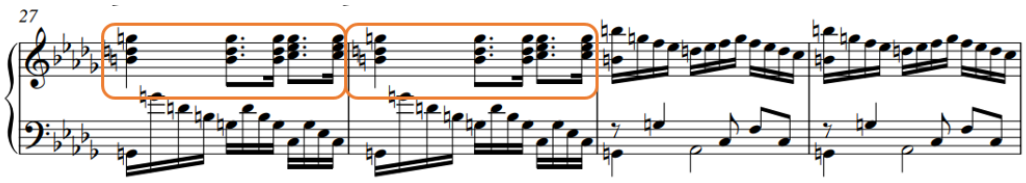
Tabla 4: Esquema tonal de la Sonata 23 (R.23 en Reb mayor).

El modelo del tópico de fanfarria aparece en la primera parte de la sonata y está construido sobre el acorde de Do menor. Se aprecia ese ritmo puntillado y las notas repetidas. La disposición en la que se encuentra genera tensión en el discurso musical, ya que ni asciende ni desciende, se mantiene en su posición de partida, asociándose de esta manera al toque de trompeta que caracteriza este tópico.



Ejemplo 10: Tópico de fanfarria en la sonata 23 en Reb mayor (primera parte, cc. 23-26).

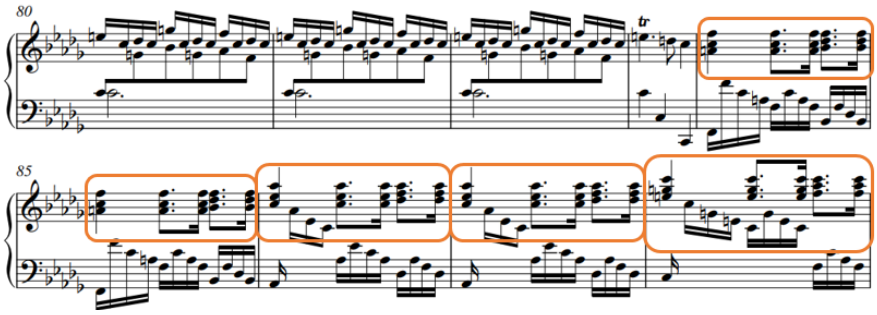
Se puede ver como este motivo se repite de manera idéntica en los compases 23 y 24, y en los compases 25 y 26 aparece transportado una 3ª mayor ascendente, generando así un amplio pasaje en el que este tópico está presente. Así mismo en los compases 27 y 28 se da este transporte del motivo inicial a una distancia también de 3ª mayor con respecto al modelo de los compases 25 y 26.



Ejemplo 11: Tópico de fanfarria en la sonata 23 en Reb mayor (primera parte, cc. 27 y 28).

El motivo vuelve a aparecer en los compases 84 y 85, pero en este caso transportado una 2ª mayor descendente con respecto al modelo de los compases 27 y 28. A continuación aparece en los compases 86 y 87, pero transportado una 3ª menor ascendente con respecto

al modelo de los dos compases anteriores. En los compases 88 y 89 aparece el último modelo, en este caso transportado una 3ª mayor ascendente con respecto al de los dos compases anteriores.



Ejemplo 12: Tópico de fanfarria en la sonata 23 en Reb mayor (segunda parte, cc. 84-88).

El tópico de fanfarria a lo largo de la sonata solo ha aparecido en pasajes puntuales, y siempre generando tensión en el discurso musical debido a la forma en la que Soler lo ha manifestado en la partitura, ya que nunca asciende ni desciende, se mantiene estático. Esto genera un gran contraste entre pasaje más melódicos y en lo que este tópico está presente, enriqueciendo así el discurso musical.

SONATA 40 (R.40 en Sol mayor):

Esta sonata está en Sol mayor y presenta un único movimiento en tempo "Allegro" y presenta el modelo de forma sonata bipartita. Está dividida en dos partes: la primera abarca desde el inicio hasta el compás 63 y la segunda desde ese compás hasta el final, compás 127[26].

La primera parte comienza en Sol mayor y llega hasta el compás 28. Ya en el 29 comienza un pasaje en la tonalidad de Sib mayor hasta el final de la sección en el compás 63.

La segunda parte continua en Sib mayor y aunque alterna en momentos puntuales con su relativo menor, Sol menor (cuando aparece la sensible Fa sostenido), acaba volviendo a Sol mayor en el compás 92 hasta el final de la pieza en el compás 127.

[26] Escúchese la sonata en el link: https://www.youtube.com/watch?v=TQdVtKqHcBg&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=103

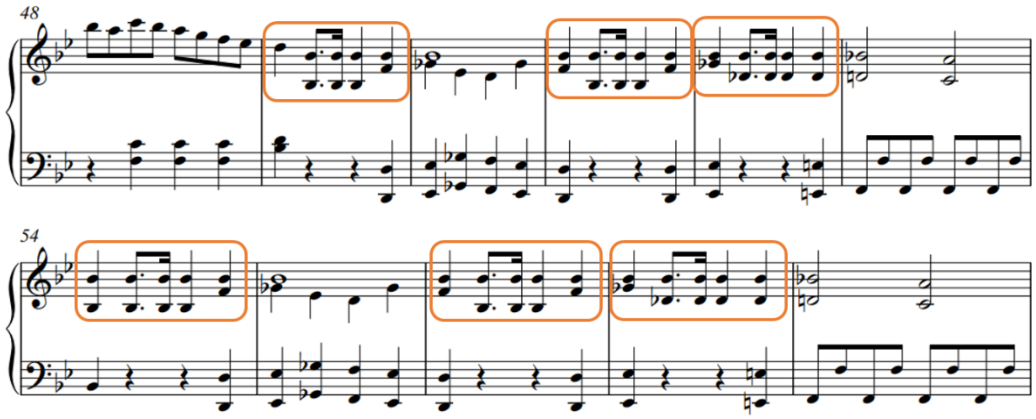
Esta sonata se desarrolla utilizando una forma discursiva y abierta. Se aprecia claramente la aplicación del hilado continuo que permite que el material que se expone aparezca de manera fluida, una idea melódica se va transformando en otra, creando una sensación de movimiento constante y sin interrupciones.

Parte 1	Parte 2
Sol mayor (c. 1-28), Sib mayor (c. 29-63) Compases: 1-63	Sib mayor/Sol menor (c. 64-91), Sol mayor (c. 92-127) Compases: 64-127

Tabla 5: Esquema tonal de la Sonata 40 (R.40 en Sol mayor).

En este caso, el modelo del tópico de fanfarria aparece por primera vez en el compás 49 y aparece aislado, generando tensión en el discurso musical debido al ritmo puntillado y las notas repetidas, así como el estatismo que presenta, ya que ni asciende ni desciende, manteniéndose en su posición inicial. Genera a su vez contraste con el pasaje en el que aparece que es mucho más melódico. Aparece además en un momento de modulación desde Sol mayor a Sib mayor, estando construido sobre la tónica de esta nueva tonalidad.

Además, aparte de las notas repetidas incluye un acorde de 8ª, dando más profundidad al pasaje en el que aparece.

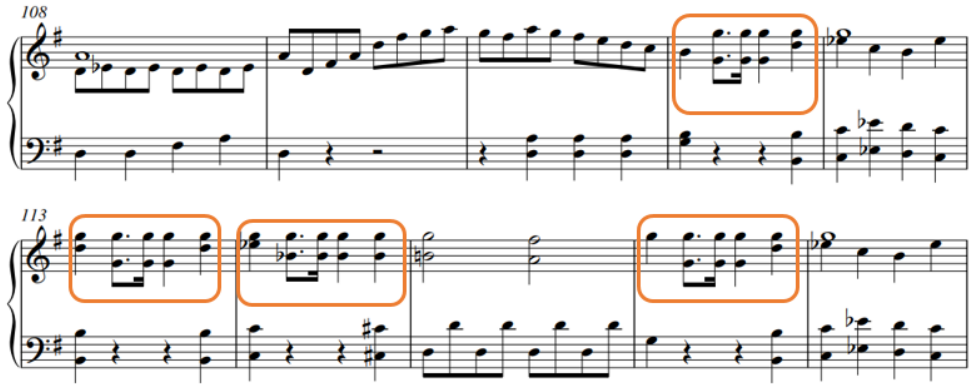


Ejemplo 13: Tópico de fanfarria en la sonata 40 en Sol mayor (primera parte, compás 49).

El modelo del tópico vuelve a aparecer a continuación en los compases 51 y 52 así como en el 54, 56 y 57. Se puede apreciar que el motivo en los compases 49, 51, 54 y 56 está

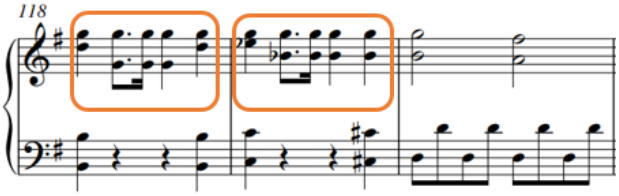
originado sobre el primer grado de la tonalidad en la que nos encontramos ahora, Sib mayor.

En contraste, el motivo en los compases 52 y 57 está originado sobre la dominante de esa misma tonalidad, Mib mayor. Este mismo modelo vuelve a aparecer en los compases 111, 113, 114 y 116, pero esta vez sobre la tónica de la tonalidad inicial de la sonata, Sol mayor.



Ejemplo 14: Tópico de fanfarria en la sonata 40 en Sol mayor (segunda parte, cc. 111-116).

Después reaparece en el compás 118 manteniendo esa distancia de 8ª y en el 119, ahora a distancia de 6ª mayor.



Ejemplo 15: Tópico de fanfarria en la sonata 40 en Sol mayor (segunda parte, cc. 118 y 119).

El tópico de fanfarria en esta sonata ha aparecido siempre con el mismo modelo y solo en pasajes puntuales. La distancia de 8ª entre los acordes que lo forman, siendo lo único que varía el acorde sobre el que está construido, según la tonalidad en la que se encuentre ya que a veces ha aparecido construido sobre un acorde de 6ª.

SONATA 46 (R.46 en Do mayor):

Esta sonata está en Do mayor y presenta un único movimiento en tempo "*Cantabile*" y presenta el modelo de forma sonata bipartita. Está dividida en dos partes: la primera abarca desde el inicio al compás 47 y la segunda desde el 48 hasta el final en el compás 94[27].

La primera parte comienza en Do mayor hasta llegar al compás 30, donde modula a su dominante, Sol mayor, hasta el compás 47, cerrando esta parte.

La segunda parte de nuevo en Do mayor y va realizando inflexiones a tonalidades como Re mayor (desde el compás 54 al 61) o Fa mayor (desde el compás 63 hasta el 70), para acabar en Do mayor desde el compás 71 hasta el final de la pieza en el compás 94.

Esta sonata se desarrolla de forma discursiva y abierta. Se aprecia claramente la aplicación del hilado continuo que permite que el material que se expone aparezca de manera fluida, una idea melódica se va transformando en otra, creando una sensación de movimiento constante y sin interrupciones.

Parte 1	Parte 2
Do mayor (c. 1-29), Sol mayor (c. 30-47) Compases: 1-47	Do mayor (c. 48-53), Re mayor (c.54-61), Fa mayor (c. 63-70), Do mayor (c. 71-94) Compases: 48-94

Tabla 6: Esquema tonal de la Sonata 46 (R.46 en Do mayor).

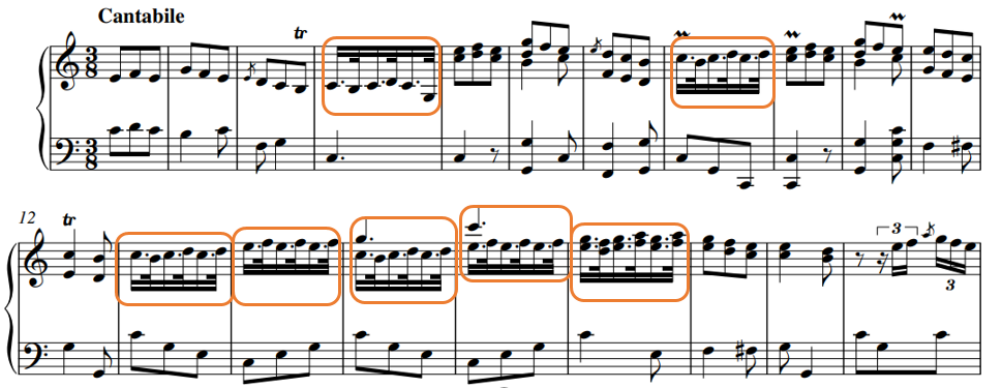
El modelo del tópico que aparece en esta sonata presenta ese ritmo puntillado y las notas repetidas tan características de este tópico. En este caso, su configuración arpegiada crea cierta tensión armónica que es apropiada para un comienzo formal

Aparece por primera vez en el compás 4. Sin embargo, a lo largo de la pieza va a ir apareciendo, pero modificado ligeramente. Esto se aprecia en el compás 7, donde hace dos subidas en vez de dos bajadas y esta vez una 8ª más aguda que el modelo del compás

[27] Escúchese la sonata en el link: https://www.youtube.com/watch?v=mvlKD5D6Bew&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=22

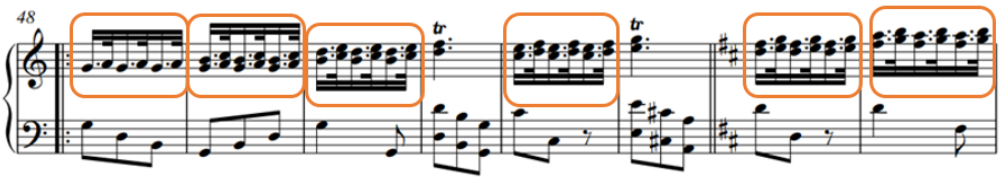
4. Soler hace esto para que jugar con el tópico, modificándolo, transportándolo de manera que no aparezca en la sonata siempre de la misma forma.

En el compás 13 se mantiene en esa 8ª aguda. En el compás 14 aparece transportado una 3ª mayor ascendente con respecto al modelo del compás anterior y se intercala bajando otra vez en los dos compases siguientes (14 y 15). En el compás 17, aparece construido con 3ªs.



Ejemplo 16: Tópico de fanfarria en la sonata 46 en Do mayor (primera parte, cc. 4, 8, 13-17).

Este modelo vuelve a aparecer más adelante, ya en la segunda parte, en los compases 48, 49, 50, 52, 54 y 55. En todos ellos aparece la variante de las tres subidas y salvo el compás 48, todos los demás aparece construido sobre 3ªs mayores y menores. Esta disposición sigue generando tensión al discurso musical, generando incluso cierta sensación cadencial que no llega a producirse.



Ejemplo 17: Tópico de fanfarria en la sonata 46 en Do mayor (segunda parte, cc. 48, 49, 50, 52, 54 y 55).

El tópico de fanfarria en esta sonata, se presenta con un modelo mayoritariamente ascendente, dando al pasaje en el que aparece de un carácter solemne, heroico, que genera contraste con otros pasajes de la sonata que pueden ser más melódicos o líricos.

SONATA 54 (R.54 “De Clarines” en Do mayor):

Esta sonata está en Do mayor y presenta un único movimiento en tempo “*Allegro moderato*” y presenta el modelo de forma sonata bipartita. Está dividida en dos partes: la primera abarca desde el inicio al compás 47 y la segunda desde el 48 al final, compás 112[28].

La primera parte comienza en Do mayor y va jugando con su dominante, Sol mayor (aparece en pasajes como el del compás 17 al 22, o del 37 hasta el final de la sección en el compás 47), creando una especie de diálogo entre ambas tonalidades.

En la segunda comienza de nuevo en Do mayor y ahora juega con su relativo menor, La menor (por ejemplo, el breve pasaje que abarca desde el compás 54 al 58), para acabar la pieza en Do mayor.

Esta sonata se desarrolla de forma discursiva y abierta. Se aprecia claramente la aplicación del hilado continuo que permite que el material que se expone aparezca de manera fluida, una idea melódica se va transformando en otra, creando una sensación de movimiento constante y sin interrupciones.

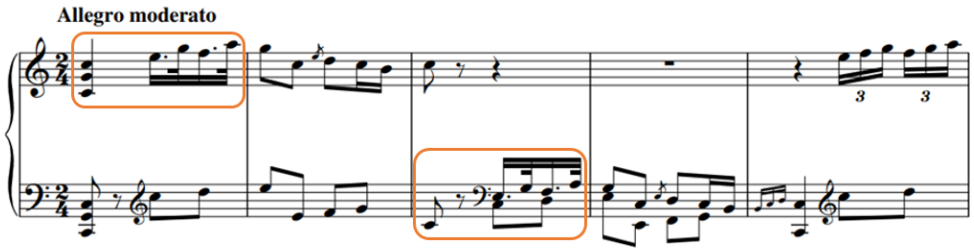
Parte 1	Parte 2
Do mayor (c. 1-16, 23-36), Sol mayor (c. 17-22, 37-47) Compases: 1-47	Do mayor (c. 48-53), La menor (c. 54-58), Do mayor (c. 74-112) Compases: 48-112

Tabla 7: Esquema tonal de la Sonata 54 (R.54 “De Clarines” en Do mayor).

El modelo del tópico de fanfarria en esta sonata aparece en el primer compás. Para darle ese carácter solemne, Soler comienza con el acorde fundamental de la tonalidad inicial, Do mayor, ayudando así a establecer el centro sobre el que va a partir. El modelo lo sigue haciendo una sucesión de dos terceras consecutivas: la primera es menor y la segunda es mayor. El motivo vuelve a aparecer en el compás 3, esta vez en la mano izquierda, creando esa sensación de pregunta-respuesta, y ahora en vez de escribir el acorde

[28] Escúchese la sonata en el link: https://www.youtube.com/watch?v=JriD7dGpWhk

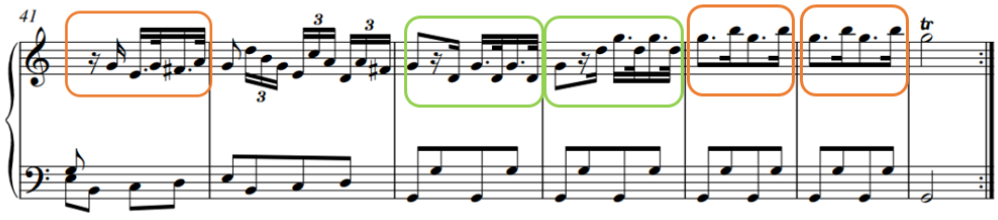
fundamental, solo muestra la tercera del acorde, Mi. Cabe destacar además que aparece transportado una 8ª más grave.



Ejemplo 18: Tópico de fanfarria en la sonata 54 en Do mayor (primera parte, compás 1 de la mano derecha y compás 3 de la mano izquierda).

Vuelve a reaparecer al final de la primera parte (compás 41), y en esta ocasión en anacrusa y siendo la primera nota del compás la quinta del acorde sobre el que Soler lo comenzó, Sol. A partir del compás 43 hasta el final, se aprecia que ahora cambia su función: tiene ese carácter cadencial, con esa repetición de 3ªs crea un sentido de momento cadencial que no resuelve hasta llegar al compás 47. Esta función se aprecia porque la mano izquierda insiste todo el rato en la nota Sol.

En este pasaje también aparece otro modelo del tópico de fanfarria de manera descendente. Este modelo tiene asociado cierto carácter cadencial. Se aprecia en los compases 43 y 44.



Ejemplo 19: Tópico de fanfarria en la sonata 54 en Do mayor (primera parte, cc. 41, 43, 44-46).

El tópico de fanfarria en esta sonata aparece solo en la primera parte. En esta ocasión, presenta una disposición ascendente, dotando al pasaje en el que se encuentra de un carácter heroico, recordando a los toques de trompeta que podían escuchar los soldados antes de entrar en combate.

SONATA 60 (R.60 en Do mayor):

Esta sonata está en Do mayor y presenta dos movimientos: el primero muestra un tempo "*Andantino*" y el segundo un tempo "*Allegro vivo*", desde el compás 105 al 204. El primer movimiento está formado por dos partes: la primera abarca desde el inicio hasta el compás 50 y la segunda desde el 51 hasta el 104[29].

En el primer movimiento se empieza en Do mayor y se modula en el pasaje desde el compás 57 al 64 a su dominante, Sol mayor, por ejemplo, o en el pasaje que abarca desde el compás 65 al 76 a Mib mayor. Este primer movimiento acaba de nuevo en Do mayor.

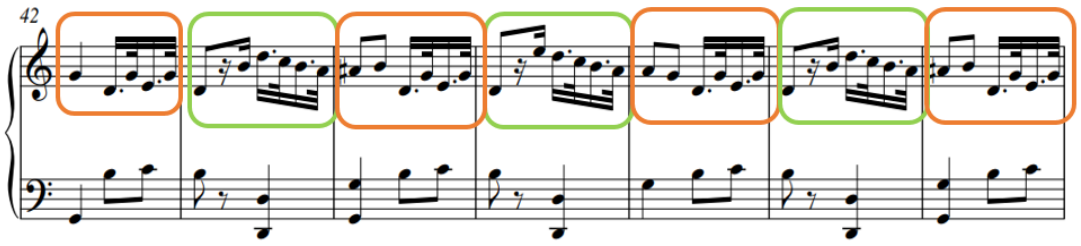
En el segundo movimiento se comienza de nuevo en Do mayor, y vuelve a modular desde el compás 126 al 152, por ejemplo, a Sol mayor, creando ese juego entre tónica y dominante.

Esta sonata se desarrolla de forma discursiva y abierta. Se aprecia claramente la aplicación del hilado continuo que permite que el material que se expone aparezca de manera fluida, una idea melódica se va transformando en otra, creando una sensación de movimiento constante y sin interrupciones.

Parte 1	Parte 2
Do mayor/La menor, Sol mayor (c. 57-64), Mib mayor (c. 65-76), Do mayor (c. 77-104). Compases: 1-104	Do mayor (c. 104-125), Sol mayor (c. 126-152), Do mayor (c. 182-204) Compases: 104-204

Tabla 8: Esquema tonal de la Sonata 60 (R.60 en Do mayor).

[29] Escúchese la sonata en los siguientes links:
https://www.youtube.com/watch?v=1qqKcPplwBI&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=169 "*Cantabile*"
https://www.youtube.com/watch?v=6S7_HJv6SKI&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=170 "*Allegro*"

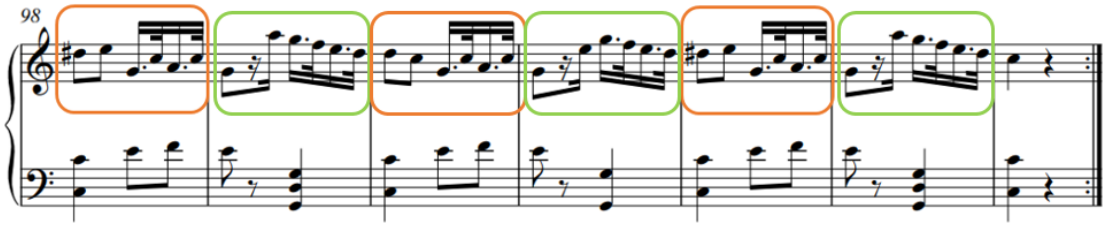


Ejemplo 20: Tópico de fanfarria en la sonata 60 en Do mayor (primera parte, cc. 42-48).

En este caso, un modelo del tópico de fanfarria en esta sonata aparece en el compás 42, 44, 46 y 48, de manera ascendente, y en los compases 43, 45 y 47 de manera descendente. Se aprecia el ritmo puntillado que tanto caracteriza a este tópico y además presenta una disposición ascendente, que permite evocar ese carácter triunfal y heroico.

Este pasaje mezcla ese motivo ascendente con el otro motivo con disposición descendente, creando un breve pasaje en el que Soler juega alternando los dos motivos del tópico de fanfarria.

El primer modelo reaparece en los compases 98, 100 y 102. En este caso en particular, se puede apreciar que se trata del mismo modelo ascendente, en el que se ha transportado las notas repetidas de los compases 42 y 46 una 4ª ascendente, pero siempre está presente ese contraste entre los motivos ascendentes que evocan ese carácter heroico que pretende transmitir el tópico, con los motivos con disposición descendente que tienen asociado ese carácter cadencial.



Ejemplo 21: Tópico de fanfarria en la sonata 60 en Do mayor (primera parte, cc. 98-103).

El tópico de fanfarria en esta sonata aparece en pasajes puntuales. En esta ocasión, presenta una disposición tanto ascendente como descendente. Cuando aparece de manera

ascendente, otorga un carácter heroico y solemne al pasaje en el que se encuentra, mientras que, si aparece de manera descendente, muestra un carácter cadencial.

SONATA 73 (R.73 en Re mayor):

Esta sonata está en Re mayor y presenta un único movimiento en tempo "*Allegro*" y presenta el modelo de forma sonata bipartita. Está dividida en dos partes: la primera abarca desde el inicio al compás 66 y la segunda desde el 67 hasta el 132[30].

La sonata comienza en Re mayor, pero a lo largo de la pieza se aprecian inflexiones a tonalidades como La menor (desde el compás 21 al 35) o La mayor (desde el compás 37 al 66), para terminar en Re mayor de nuevo. En la segunda parte prima sobre todo la tonalidad inicial, siendo la que cierra la pieza, aunque hay un pasaje que abarca desde el compás 91 al 101 que modula a La menor

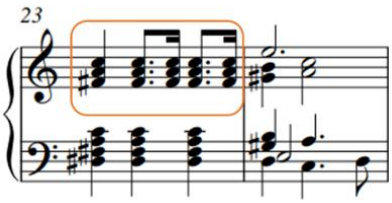
Esta sonata se desarrolla de forma discursiva y abierta. Se aprecia claramente la aplicación del hilado continuo que permite que el material que se expone aparezca de manera fluida, una idea melódica se va transformando en otra, creando una sensación de movimiento constante y sin interrupciones.

Parte 1	Parte 2
Re mayor (c. 1-20), La menor (c. 21-35), La mayor (c. 37-66) Compases: 1-66	La menor (c. 91-101), Re mayor (c. 102-132) Compases: 67-132

Tabla 9: Esquema tonal de la Sonata 73 (R.73 en Re mayor).

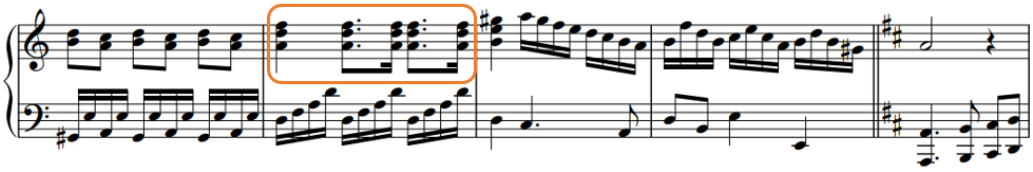
El modelo del tópico que aparece está presente en el compás 23. Se aprecia ese ritmo puntillado y las notas repetidas que tanto caracterizan a este tópico. Sin embargo, en este caso no tiene direccional, se mantiene estático generando tensión en el discurso musical.

[30] Escúchese la sonata en el link: https://www.youtube.com/watch?v=7FT2k-p90sY&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=57



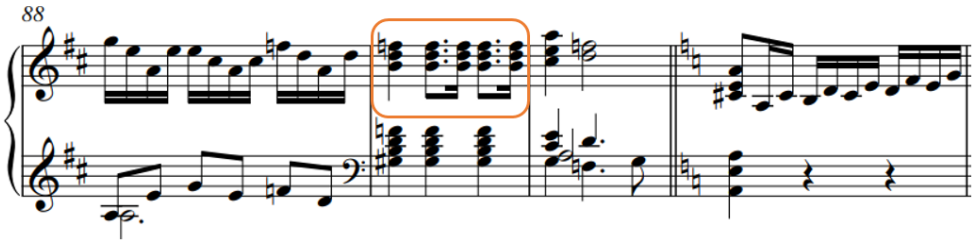
Ejemplo 22: Tópico de fanfarria en la sonata 73 en Re mayor (primera parte, compás 23).

Vuelve a aparecer este modelo más adelante, en el compás 33, ya con cierto carácter cadencial.



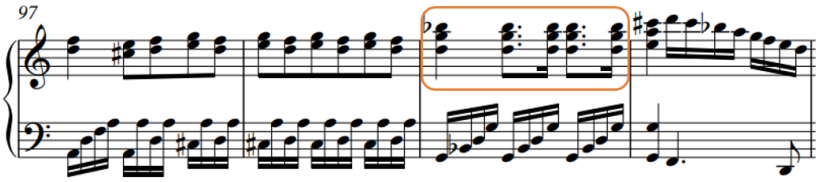
Ejemplo 23: Tópico de fanfarria en la sonata 73 en Re mayor (primera parte, compás 33).

Reaparece ya en el compás 89, de nuevo con cierto carácter cadencial ya que muestra el final de una parte.

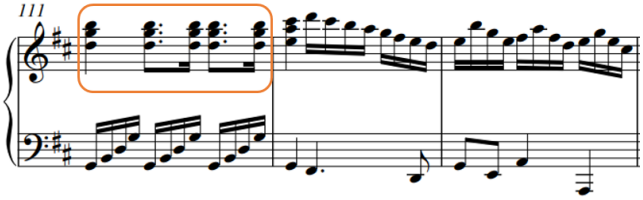


Ejemplo 24: Tópico de fanfarria en la sonata 73 en Re mayor (segunda parte, compás 89).

Vuelve en el compás 99, siguiendo con el mismo modelo de ser el acorde que suena en el primer pulso del compás el que construye el modelo a imitar y siempre generando tensión en el discurso musical, asemejándose a ese toque de trompetas que escuchaban los soldados antes de entrar en batalla. Aparece por última vez en el compás 111. En estos dos casos es la mano izquierda la que le da ese carácter heroico al tópico.



Ejemplo 25: Tópico de fanfarria en la sonata 73 en Re mayor (segunda parte, compás 99).



Ejemplo 26: Tópico de fanfarria en la sonata 73 en Re mayor (segunda parte, compás 111).

El tópico de fanfarria en esta sonata no aparece en pasajes extensos, sino en momentos puntuales de la pieza. Al presentarse de manera estática, sin direccionalidad, además de generar tensión en el discurso musiscal, es la mano izquierda la encargada de darle ese carácter heroico, reforzando ese carácter de fanfarria, disponiendo el acorde de manera ascendente.

SONATA 74 (R.74 en Re mayor):

Esta sonata está en Re mayor y presenta un único movimiento en tempo "*Andante*" y presenta el modelo de forma sonata bipartita. Está dividida en dos partes: la primera parte abarca desde el inicio hasta el compás 62 y la segunda abarca desde el 63 hasta el final, compás 119[31].

La primera parte comienza en Re mayor y en el pasaje desde el compás 46 al 62 se modula a la dominante, La mayor, coincidiendo con el fin de esta parte.

La segunda vuelve a pasar por Re mayor, pero vuelve a modular a tonalidades como La menor, desde el compás 79 al 88, para acabar la pieza volviendo a Re mayor.

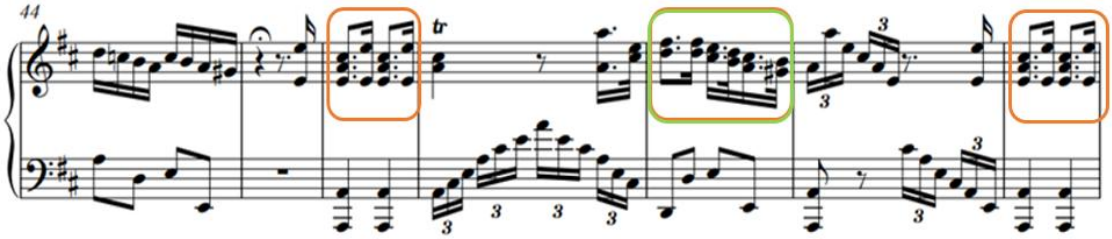
[31] Escúchese la sonata en el link: https://www.youtube.com/watch?v=_izJ6-ZW-AY&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=58

Esta sonata de desarrolla de forma discursiva y abierta. Se aprecia claramente la aplicación del hilado continuo que permite que el material que se expone aparezca de manera fluida, una idea melódica se va transformando en otra, creando una sensación de movimiento constante y sin interrupciones.

Parte 1	Parte 2
Re mayor (c. 1-45), La mayor (c. 46-62) Compases: 1-62	Re mayor (c. 63-78), La menor (c. 79-88), Re mayor (c. 103-119) Compases: 63-119

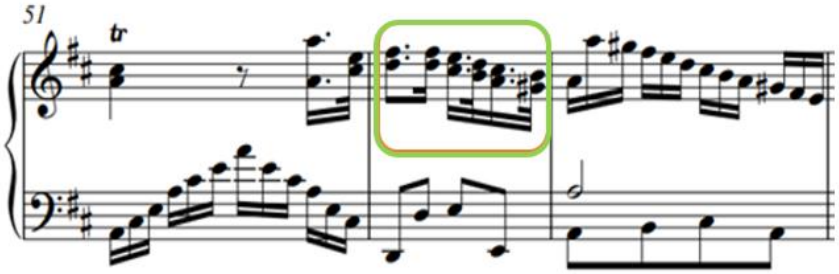
Tabla 10: Esquema tonal de la Sonata 74 (R.74 en Re mayor).

En este caso hay dos modelos del tópico, en el compás 46 siendo ascendente y otro en el compás 48, descendente. Se aprecian los ritmos puntillados y las notas repetidas que tanto caracterizan a este tópico. El modelo del compás 46 reaparece poco después en el compás 50. El segundo modelo reaparece en el compás 48.



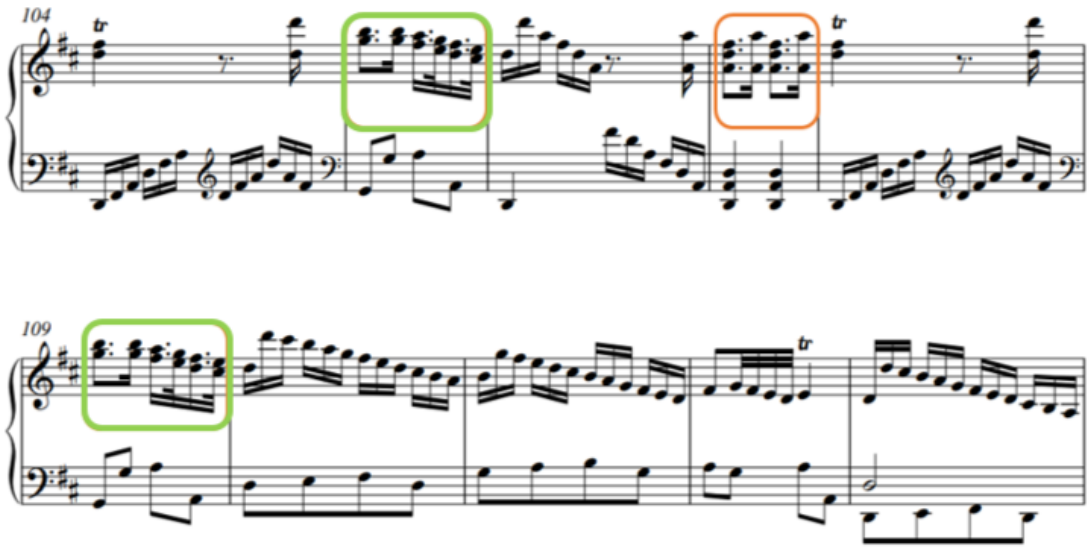
Ejemplo 27: Tópico de fanfarria en la sonata 74 en Re mayor (primera parte, cc. 46, 48 y 50).

Y después, reaparece en el compás 52, y de nuevo sobre la tónica de la tonalidad de esta sonata, Re mayor.



Ejemplo 28: Tópico de fanfarria en la sonata 74 en Re mayor (primera parte, compás 52).

El segundo modelo reaparece de nuevo en el compás 105, y se intercala con el primer modelo en el compás 107. En el compás 109 vuelve a estar presente el segundo modelo, característico con esa bajada por acordes de 3ª mayor y menor y con ese carácter cadencial. En este caso el tópico de fanfarria aparece en medio de un pasaje brillante, caracterizado por el empleo de semicorcheas, generando así un gran contraste en el discurso musical.



Ejemplo 29: Tópico de fanfarria en la sonata 74 en Re mayor (segunda parte, cc. 105, 107 y 109).

En esta sonata, hay dos modelos diferentes del tópico de fanfarria, pero ambos abarcan tan solo un compás. La diferencia entre ellos es que uno presenta una disposición ascendente y el otro descendente. Se crea una especie de juego entre ambos modelos, apareciendo en momentos puntuales y creando contraste en el discurso musical.

El tópico de fanfarria ha aparecido por lo general en sonatas escritas en compás de subdivisión binaria (siendo estos 2/4, 3/4, 4/4 o de compasillo). Presenta un ritmo puntillado con notas repetidas y en un tempo rápido, recordando a los toques de trompeta que escuchaban los soldados antes de entrar en batalla. Suele aparecer la mayoría de las veces construido sobre un acorde de 3ª, pero también puede aparecer construido a distancia de 8ª. Cuando aparece por primera vez, suele abarcar tan solo un compás de

duración, pero puede aparecer aislado o en sucesión, abarcando más compases en los que el modelo inicial se repite.

Se han visto dos varios modelos: uno de ellos presentaba una disposición ascendente, al que va asociado un carácter heroico, triunfal, otro presentaba una disposición descendente, al que va asociado un carácter cadencial y un último que se presenta de manera estática, sin dirección, aportando tensión al discurso musical y generando contraste frente a otros pasajes que pueden más melódicos.

IV. Tópico de estilo cantabile

A continuación, se van a exponer las sonatas en las que Soler hace uso del tópico de estilo cantabile. Este tópico ha sido definido por Ratner, que señala sus rasgos más importantes:

"References to the singing style are found in Koch, 1802, and Daube, 1797. The term indicates music in a lyric vein, with a moderate tempo anda melodic line featuring relatively slow note values anda rather narrow range. Presumably any of the familiar dance rhythms could be used. The term singing allegro is presently used to designate a song-like melody set in quick tempo; it is accompanied by steadily repeated rapid notes or by broken chord figures"[32].

Tras haber revisado todas las sonatas, las que muestran este tópico son las siguientes:

SONATA 18 (R.18 en Do menor):

Esta sonata está en Do menor y presenta un único movimiento en tempo "*Cantabile*" y presenta el modelo de forma sonata bipartita. Está dividida en dos partes: la primera

[32] "El término hace referencia a un tipo de música de corte lírico, que tiene un tempo moderado y cuya línea melódica tiene valores lentos y que usa registro bastante estrecho, cerrado. El término «allegro cantado» se usa para para designar una melodía que va acompañada de notas rápidas que se suelen repiten frecuentemente o también acompañada de figuras de acordes quebradas" (traducción en español).

abarca desde el inicio hasta el compás 51 y la segunda desde el 52 hasta el final de la pieza, compás 94[33].

La sonata comienza en Do menor hasta el compás 26. En el compás 32 empieza un pasaje en Sol menor, que va a acabar en el final de esta parte en el compás 51.

La segunda parte comienza en Sib mayor y llega hasta el compás 57. En el compás 59 empieza un pasaje a modo de puente en Re menor para unirlo con la tonalidad de Mib mayor en el compás 64. Esta tonalidad va a llegar hasta el compás 71, donde se vuelve a tonalidad inicial de la sonata, Do menor, para acabar la pieza en el compás 94, con cadencia en esta tonalidad.

Esta sonata se desarrolla por medio de frases que suelen abarcar tres o cuatro compases. Además, estas frases se van enlazando entre sí, entre otras cosas por medio de pasajes que funcionan como puentes (por ejemplo, el pasaje que abarca desde el compás 58 al 63).

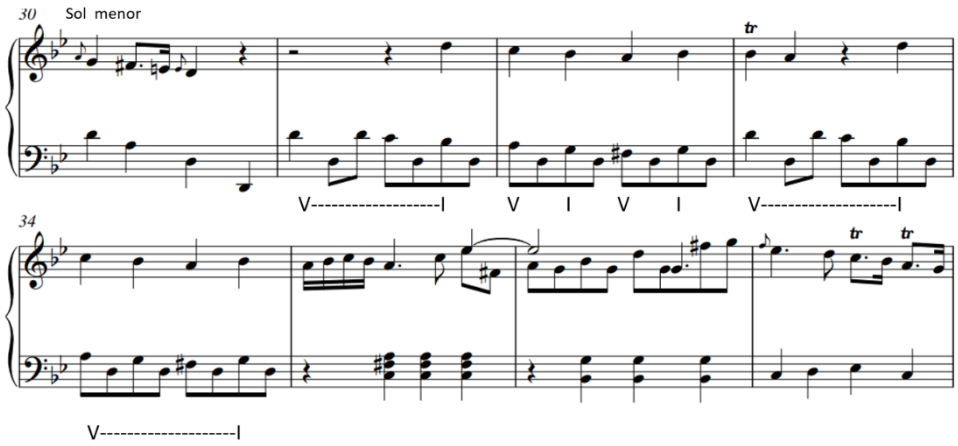
Parte 1	Parte 2
Do menor (c. 1-26), Sol menor (c. 32-51) Compases: 1-51	Sib mayor (c. 52-57), puente en Re menor (c. 59-64), Mib mayor (c. 64-70), Do menor (c. 71-94) Compases: 52-94

Tabla 11: Esquema tonal de la Sonata 18 (R.18 en Do menor).

Este tópico se caracteriza por el uso de figuración con valores lentos: predomina el uso de negras en la mano izquierda como base armónica marcando el tempo a seguir.

Un ejemplo de un pasaje que emplee este tópico se encuentra entre los compases 4 y 7, donde se aprecia ese uso de figuración de valores lentos y un ámbito estrecho que no llega a superar la 8ª y se ejecuta de manera expresiva, poniendo de relieve la melodía. El pasaje está todo en la tonalidad de Do menor y la mano izquierda juega en el bajo con el acorde de tónica únicamente.

[33] Escúchese esta sonata en el link: https://www.youtube.com/watch?v=I_nUn-4LUJs&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=8



Ejemplo 30: Tópico de estilo cantabile en la sonata 18 en Do menor (primera parte, cc. 31-34).

SONATA 22 (R.22 en Reb mayor):

Esta sonata está en Reb mayor y presenta un único movimiento en tempo "*Cantabile andantino*" y presenta el modelo de forma sonata bipartita. Está dividida en dos partes: la primera abarca desde el inicio hasta el compás 72 y la segunda desde el 73 hasta el final en el compás 146[34].

La primera parte comienza en Reb mayor, pero va modulando a diferentes tonalidades como en el pasaje desde el compás 23 al 36 en el que modula a Do mayor o en el que abarca desde el compás 64 al 72 en el que modula a Lab mayor, dominante de la tonalidad principal.

Ya en la segunda parte en el pasaje desde el compás 86 al 105 se modula a Mib mayor, para después acabar la pieza de nuevo en Reb mayor.

Esta sonata se desarrolla de forma discursiva y abierta. Se aprecia claramente la aplicación del hilado continuo que permite que el material que se expone aparezca de manera fluida, una idea melódica se va transformando en otra, creando una sensación de movimiento constante y sin interrupciones.

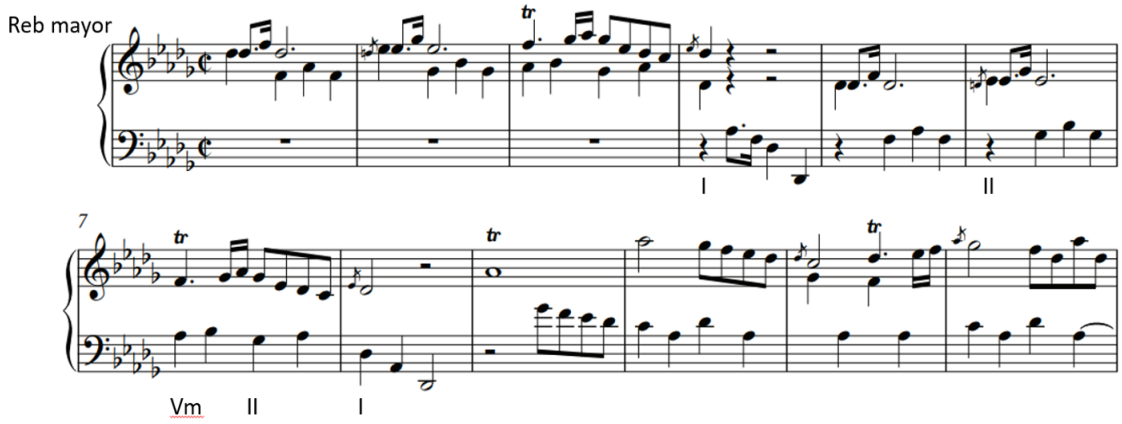
[34] Escúchese la sonata en el link: https://www.youtube.com/watch?v=dHiRe9mjYgM&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=142

Parte 1	Parte 2
Reb mayor (c. 1-22), Do mayor (c. 23-36), Lab mayor (c. 64-72) Compases: 1-72	Mib mayor/Do menor (c. 86-105), Reb mayor (c. 106-146) Compases: 73-146

Tabla 12: Esquema tonal de la Sonata 22 (R.22 en Reb mayor).

Se aprecia que el tempo de la sonata no es muy rápido con ese "*Cantabile andantino*" que se aprecia en el comienzo. Se ve también que el ámbito no es muy abierto (por lo general) y que en este caso utiliza como figura predominante la negra, provocando que el tempo se mantenga tranquilo.

El tópico se aprecia bastante bien en el pasaje que abarca desde el compás 4 al 8. Se emplea un ámbito que no supera la 8ª y el predominio de las negras como figuras que mantienen el tempo de la sonata. Se pone además de relieve la melodía, como si, pese a no tener letra, se estuviese cantando.



Ejemplo 31: Tópico de estilo cantabile en la sonata 22 en Reb mayor (primera parte, cc. 4-8).

El tópico de estilo cantabile se caracteriza por emplear figuración de valores lentos: predomina el uso de negras en la mano izquierda como base armónica marcando el tempo a seguir.

SONATA 24 (R.24 en Re menor):

Esta sonata está en Re menor y presenta un único movimiento en tempo "*Andantino cantabile*" y presenta el modelo de forma sonata bipartita. Está dividida en dos partes: la primera abarca desde el inicio al compás 120 y la segunda desde el 121 hasta el 222[35].

La primera parte empieza en Re menor, pero va modulando a otras tonalidades como en el pasaje desde el compás 59 al 120 en el que modula a Do mayor o su relativo menor, La menor.

En la segunda se modula desde el compás 131 al 139 a Mib mayor o desde el compás 140 al 160 a Sib mayor, para ya acabar desde el compás 161 hasta el final de la pieza con la tonalidad inicial, Re menor, que se alterna en ocasiones con su relativo mayor, Fa mayor.

Esta sonata se desarrolla de forma discursiva y abierta. Se aprecia claramente la aplicación del hilado continuo que permite que el material que se expone aparezca de manera fluida, una idea melódica se va transformando en otra, creando una sensación de movimiento constante y sin interrupciones.

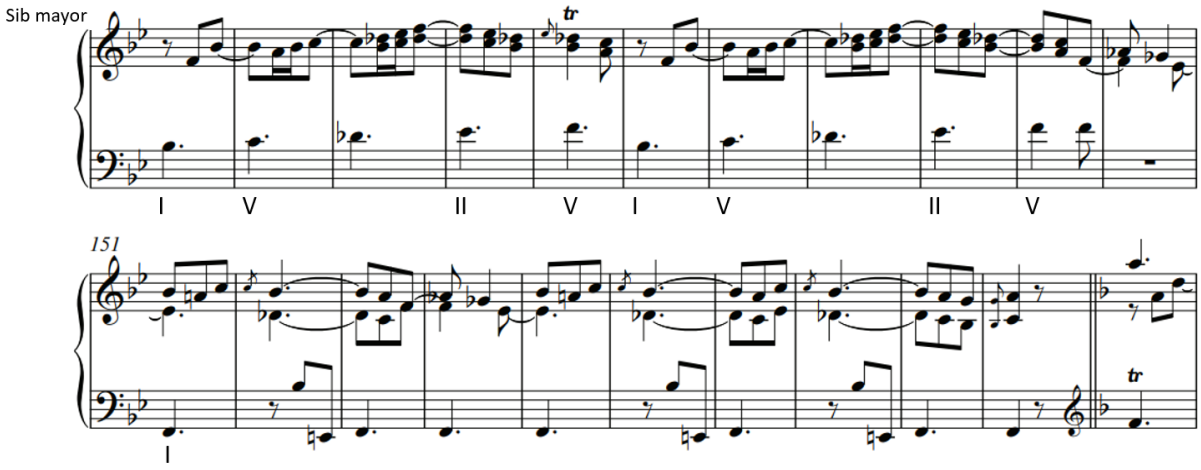
Parte 1	Parte 2
Re menor (c. 1-58), Do mayor/La menor (c. 59-120) Compases: 1-120	Mib mayor (c. 131-139), Sib mayor (c. 140-160), Fa mayor/Re menor (c. 161-222) Compases: 121-222

Tabla 13: Esquema tonal de la Sonata 24 (R.24 en Re menor).

El término "*Andantino cantabile*" ya indica que el tempo inicial de esta sonata va a ser tranquilo, sosegado. Está en el compás de 3/8 y se aprecia que la mano izquierda se mueve con negras, negras con puntillo, llevando el ritmo al que la mano derecha debe adaptarse.

[35] Escúchese la sonata en el link: https://www.youtube.com/watch?v=fmMRZ4RrENY&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=118

El tópico de estilo cantabile se emplea en distintos pasajes durante la sonata, siendo uno de ellos el que se encuentra entre los compases 140 y 151. Está en la tonalidad de Sib mayor y se aprecia cómo se usa un ámbito que no supera la 8ª, así como la constante presencia de las negras con puntillo en la mano izquierda, que marcan el tempo a seguir.



Ejemplo 32: Tópico de estilo cantabile en la sonata 24 en Re menor (segunda parte, cc. 140-151).

SONATA 41 (R.41 en Mib mayor):

Esta sonata está en Mib mayor y presenta un único movimiento en tempo "*Allegro cantabile*" y presenta el modelo de forma sonata bipartita. Está dividida en dos partes: la primera abarca desde el inicio hasta el compás 64 y la segunda desde el 65 hasta el final de la pieza en el compás 127[36].

La primera parte comienza en Mib mayor, pero modula después en el pasaje que abarca desde el compás 30 al 64 a su dominante, Sib mayor.

En la segunda se comienza en el relativo menor de Mib mayor, Do menor, y se crea una especie de juego entre ambos relativos, acabando la pieza en Mib mayor.

[36] Escúchese la sonata en el link: https://www.youtube.com/watch?v=Y0y1FB7eGZ8&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=47

Esta sonata se desarrolla de forma discursiva y abierta. Se aprecia claramente la aplicación del hilado continuo que permite que el material que se expone aparezca de manera fluida, una idea melódica se va transformando en otra, creando una sensación de movimiento constante y sin interrupciones.

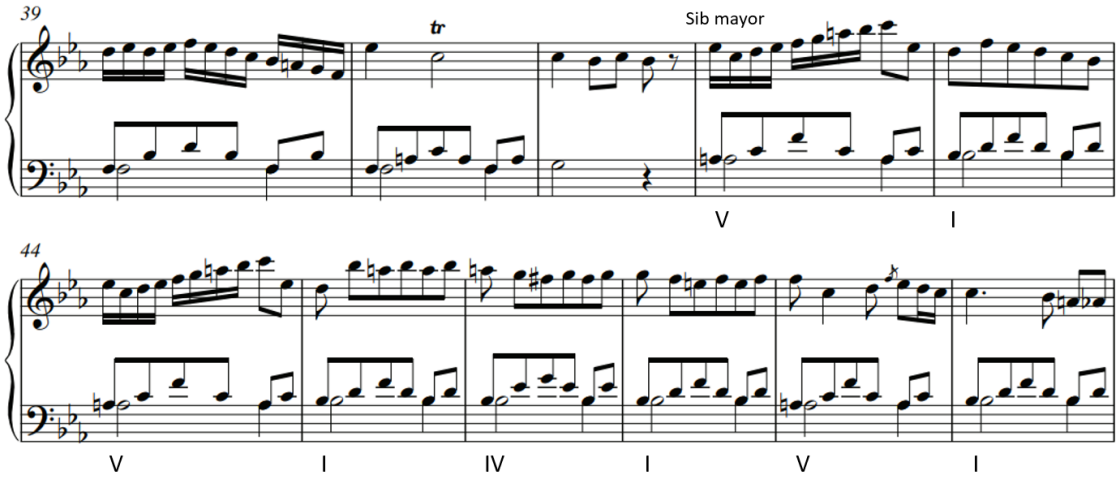
Parte 1	Parte 2
Mib mayor (c. 1-29), Sib mayor (c. 30-64) Compases: 1-64	Do menor/Mib mayor (c. 65-127) Compases: 65-127

Tabla 14: Esquema tonal de la Sonata 41 (R.41 en Mib mayor).

En esta sonata, aparece el término "*Allegro cantabile*". Aunque de primeras se piense que solo por estar presente *Allegro* el tempo va a ser rápido, no es así. Sin embargo, es cierto que, a diferencia de otros casos, aquí la figuración es más rápida. Como se puede apreciar está escrita en 3/4 y la figura que predomina es la corchea.

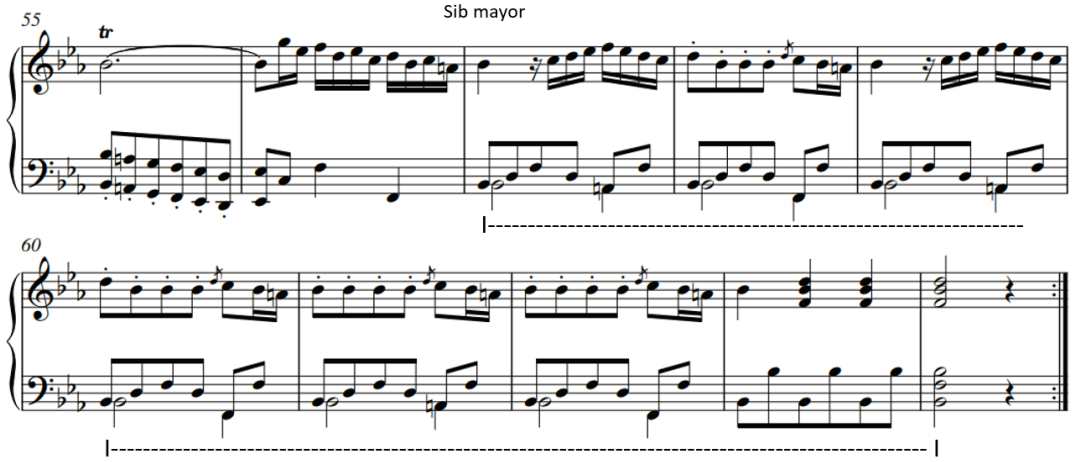
El tópico de estilo cantabile se emplea en distintos pasajes a lo largo de la pieza, siendo un ejemplo el que se encuentra entre los compases 42 y 49. Se aprecia en este pasaje como no se utiliza un ámbito amplio (no llega a superar la 8ª), y como se usan figuras de valores lentos, como lo son las corcheas, que mantienen siempre el tempo a seguir.

Se trata a su vez de un pasaje que pone de relieve la melodía, y pese a que no tiene letra, da la sensación de que se imita a la voz, siendo la mano izquierda el soporte armónico.



Ejemplo 33: Tópico de estilo cantabile en la sonata 41 en Mib mayor (primera parte, cc. 42-49).

Otro ejemplo aparece justo al final de la primera parte, en el pasaje entre los compases 57 y 64. La mano izquierda realiza el bajo Alberti sobre la tónica de la tonalidad, Sib mayor. Se aprecia que no se utiliza un ámbito muy amplio. Al imitar el fraseo del canto, este tópico conecta con la sensibilidad galante de la época, apelando más a la emoción que a la exhibición técnica.



Ejemplo 34: Tópico de estilo cantabile en la sonata 41 en Mib mayor (primera parte, cc. 57-64).

SONATA 46 (R.46 en Do mayor):

Esta sonata está en Do mayor y presenta un único movimiento en tempo "*Cantabile*" y presenta el modelo de forma sonata bipartita. Está dividida en dos partes: la primera abarca desde el inicio hasta el compás 47 y la segunda desde el 48 hasta el final, compás 94[37].

La primera parte comienza en Do mayor hasta llegar al pasaje que abarca desde el compás 30 al 47, donde modula a su dominante, Sol mayor, cerrando esta parte.

La segunda comienza de nuevo en Do mayor y va realizando inflexiones a distintas tonalidades como en el pasaje del compás 54 al 61 en el que se modula a Re mayor o

[37] Escúchese la sonata en el link: https://www.youtube.com/watch?v=mvlKD5D6Bew&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=21

desde el compás 63 al 70 a Fa mayor, para acabar desde el compás 71 hasta el final de la pieza en el compás 94 en Do mayor.

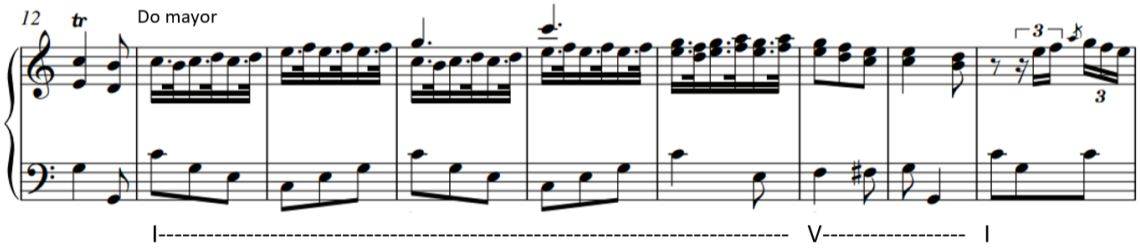
Esta sonata se desarrolla de forma discursiva y abierta. Se aprecia claramente la aplicación del hilado continuo que permite que el material que se expone aparezca de manera fluida, una idea melódica se va transformando en otra, creando una sensación de movimiento constante y sin interrupciones.

Parte 1	Parte 2
Do mayor (c. 1-29), Sol mayor (c. 30-47) Compases: 1-47	Do mayor (c. 48-53), Re mayor (c. 54-61), Fa mayor (c. 63-70), Do mayor (c. 71-94) Compases: 48-94

Tabla 15: Esquema tonal de la Sonata 46 (R.46 en Do mayor).

En esta ocasión aparece el término "*Cantabile*". La figuración empleada no es muy rápida, manteniendo ese tempo calmado. Esto también se nota en el acompañamiento de la mano izquierda, que utiliza mayoritariamente corcheas. Esta primera parte emplea un estilo brillante, caracterizado por el uso sobre todo de las semicorcheas.

Un ejemplo en el que se vea el tópico de estilo cantabile es el pasaje de los compases 13 al 19. Se aprecia el bajo Alberti en la mano izquierda y siempre sobre la tónica de la tonalidad en la que se encuentra, en este caso, Do mayor. Mientras, la mano derecha muestra el tópico de fanfarria, dotando a este pasaje de cierto carácter heroico.



Ejemplo 35: Tópico de estilo cantabile en la sonata 46 en Do mayor (primera parte, cc. 13-19).

SONATA 56 (R.56 en Fa mayor):

Esta sonata está en Fa mayor y presenta un único movimiento en tempo "*Andante cantabile*" y presenta el modelo de forma sonata bipartita. Está dividida en dos partes: la primera abarca desde el inicio hasta el compás 54 y la segunda desde el 55 hasta el final de la pieza en el compás 107[38].

La primera parte comienza en Fa mayor, pero en el pasaje que abarca desde el compás 41 al 54 modula a su dominante, Do mayor.

En la segunda, se juega con ambos relativos, Fa mayor y Re menor en ocasiones, pero la pieza acaba en la tonalidad inicial.

Esta sonata se desarrolla de forma discursiva y abierta. Se aprecia claramente la aplicación del hilado continuo que permite que el material que se expone aparezca de manera fluida, una idea melódica se va transformando en otra, creando una sensación de movimiento constante y sin interrupciones.

Parte 1	Parte 2
Fa mayor (c. 1-40), Do mayor (c. 41-54) Compases: 1-54	Fa mayor/Re menor (c. 55-107) Compases: 55-107

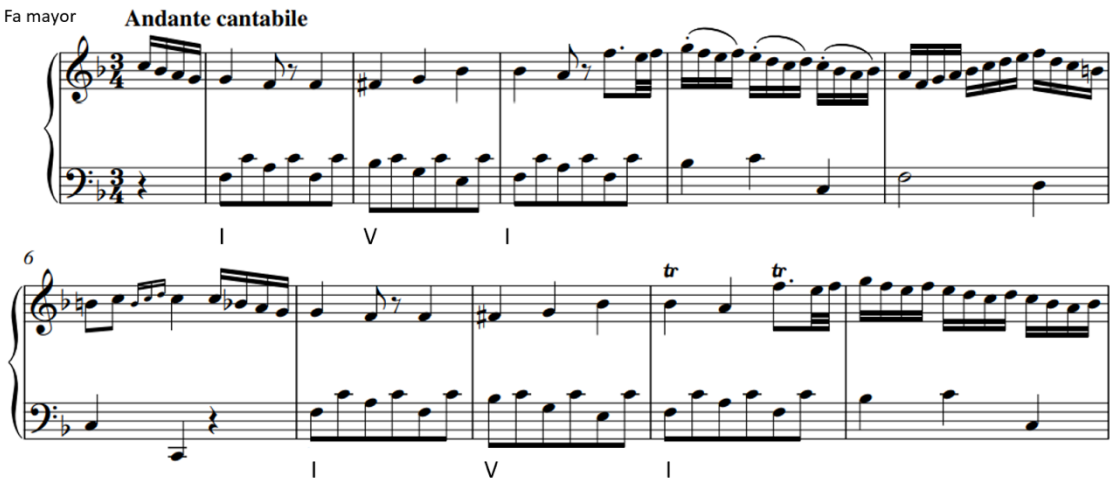
Tabla 16: Esquema tonal de la Sonata 56 (R.56 en Fa mayor).

Comienza la sonata con el término "*Andante cantabile*", que ya establece el tempo de referencia de toda la pieza.

En esta sonata, el tópico de estilo cantabile se manifiesta a través de frases melódicas simétricas, que evocan el fraseo del canto humano y una textura clara y homofónica con acompañamiento sencillo en la mano izquierda que no le roba el protagonismo a la línea melódica.

[38] Escúchese la sonata en el link: https://www.youtube.com/watch?v=ELvO4U70244&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=75

Un ejemplo sería el que se encuentra en los pasajes iniciales entre los compases 1 al 3, y del 7 al 9. En ellos, se aprecia el uso de un ámbito reducido, figuración de valores lentos como lo son las negras en la mano derecha. No se usa además una armonía compleja, siempre jugando con la tónica y la dominante.



Ejemplo 36: Tópico de estilo cantabile en la sonata 56 en Fa mayor (primera parte, cc. 1-3 y 7-9).

Este tópico no solo embellece la pieza, sino que cumple una función estructural y afectiva, ya que establece un carácter lírico que contrasta con otras sonatas de Soler. Refleja también la influencia del estilo galante y del lirismo que el compositor asimiló, muy probablemente a través de su contacto con la música de Scarlatti.

SONATA 63 (R.63 en Fa mayor):

Esta sonata está en Fa mayor y presenta tres movimientos, el primero de ellos en tempo "*Cantabile*", que abarca desde el compás 1 al 88. El segundo movimiento está en tempo "*Allegro*", que abarca desde el compás 1 al 137, y el último movimiento se trata de un "*Intento*", que abarca desde el compás 1 al 194[39].

[39] Escúchese la sonata en los siguientes links:
https://www.youtube.com/watch?v=mKTo9Jwk_kE&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=158 "*Cantabile*"
https://www.youtube.com/watch?v=GrA6Ctvl8UY&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=159 "*Allegro*"
https://www.youtube.com/watch?v=bmY2-EhxyNg&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=160 "*Intento*"

En esta sonata se produce un juego constante entre Fa mayor y su dominante, Do mayor, siendo esta la modulación principal.

Esta sonata se desarrolla de forma discursiva y abierta. Se aprecia claramente la aplicación del hilado continuo que permite que el material que se expone aparezca de manera fluida, una idea melódica se va transformando en otra, creando una sensación de movimiento constante y sin interrupciones.

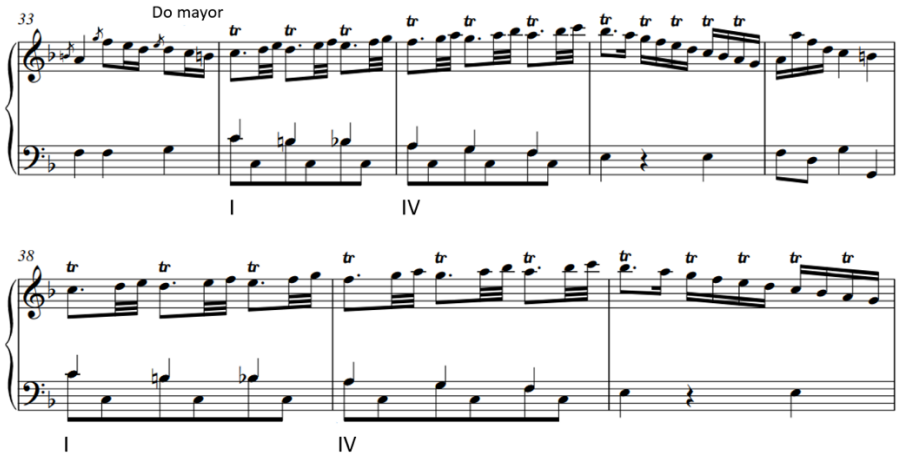
Parte 1	Parte 2	Parte 3
Fa mayor/Do mayor/Fa mayor (c. 1-88) Compases: 1-88	Fa mayor/Do mayor (c. 1-136) Compases: 1-136	Fa mayor, Do mayor Compases: 1-194

Tabla 17: Esquema tonal de la Sonata 63 (R.63 en Fa mayor).

La sonata comienza con el término "*Cantabile*". Mientras que la mano derecha hace figuración ágil como lo son las semicorcheas, la mano izquierda pausa un poco el tempo con el uso constante de las corcheas, para evitar que el tempo incremente.

En esta sonata, el tópico de estilo cantabile se manifiesta a través de frases melódicas simétricas, que evocan el fraseo del canto humano y una textura clara y homofónica con acompañamiento sencillo en la mano izquierda.

Aparece solo en el primer movimiento, en distintos pasajes como puede ser el que se encuentra entre los compases 34 y 36, y 38 y 40. En este pasaje se aprecia el uso de un ámbito que no supera la 8ª y una armonía sencilla y fluida con figuración de valores lentos (en este caso, tónica y subdominante).



Ejemplo 37: Tópico de estilo cantabile en la sonata 63 en Fa mayor (primera parte, cc. 34, 35 y 38,39).

En el caso de esta sonata, el uso del tópico de estilo cantabile establece un carácter afectivo que contrasta con la vivacidad del segundo movimiento y la inventiva contrapuntística del tercero.

SONATA 65 (R.65 en La menor):

Esta sonata está en La menor y presenta tres movimientos: el primero en tempo "*Andante cantabile*", que abarca desde el compás 1 al 89. El segundo movimiento "*Allegro assai*", que abarca desde el compás 90 al 239, y el último movimiento se trata de un "*Intento con movimiento contrario*", que abarca desde el compás 240 hasta el 438[40].

Esta sonata comienza en La menor, pero va modulando a distintas tonalidades como en el pasaje desde el compás 19 al 45 en el que se modula a Sol mayor, o en el que se encuentra entre los compases 46 y 56 en el que se modula a Mi menor, Mi mayor…

[40] Escúchese la sonata en el link: https://www.youtube.com/watch?v=I1LQDZogPIg&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=147 "*Andante cantabile*" https://www.youtube.com/watch?v=fvR2Y2IyaQo&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=148 "*Allegro assai*" https://www.youtube.com/watch?v=p9EASXqTKeE&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=149 "*Intento con movimiento contrario*"

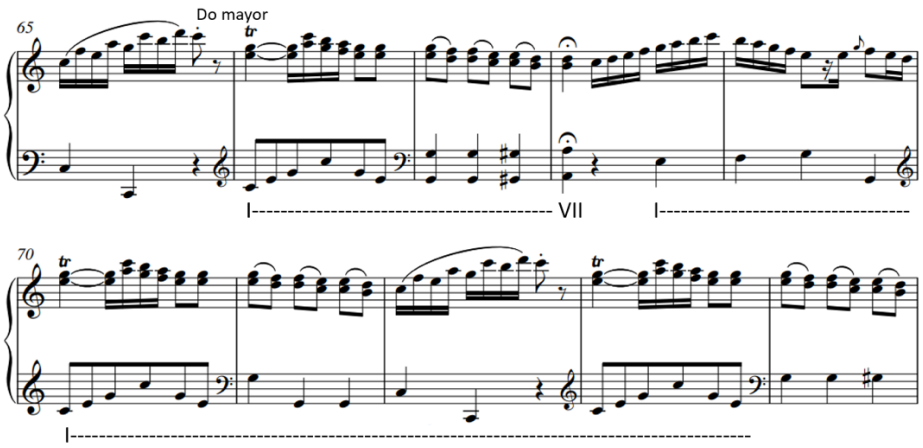
Se desarrolla de forma discursiva y abierta. Se aprecia claramente la aplicación del hilado continuo que permite que el material que se expone aparezca de manera fluida, una idea melódica se va transformando en otra, creando una sensación de movimiento constante y sin interrupciones.

Parte 1	Parte 2	Parte 3
La menor, Sol mayor (c. 19-45), Mi menor (c. 46-56), Do mayor Compases: 1-89	La menor, Mi mayor Compases: 90-239	La menor Compases: 240-438

Tabla 18: Esquema tonal de la Sonata 65 (R.65 en La menor).

La sonata comienza con el término "*Andante cantabile*". La mano izquierda es la encargada de mantener el tempo tranquilo del primer movimiento mediante el uso de negras y corcheas, ya que hay compases (como el 1, 3, 4, 8…) en los que la mano derecha incorpora semicorcheas, figuración rápida que podría causar un aceleramiento del tempo.

El tópico de estilo cantabile aparece en el primer movimiento de la sonata, en pasajes con frases amplias que imitan el fraseo del canto como por ejemplo el que se encuentra entre los compases 66 y 73. En él se aprecia el uso de figuración de valores lentos en la mano izquierda como lo son las negras y las corcheas, resaltando así la línea melódica. No se utiliza tampoco un ámbito muy amplio, que es otra de las características que tiene este tópico. Presenta también un ritmo regular que favorece la fluidez y la expresividad de la melodía. El tópico aparece en medio de un pasaje brillante, caracterizado por el empleo de semicorcheas.



Ejemplo 38: Tópico de estilo cantabile en la sonata 65 en La menor (primera parte, cc. 66, 67, 70-73).

Soler utiliza el tópico de estilo cantabile para marcar un contraste frente a los dos movimientos posteriores, que son más agitados.

SONATA 68 (R.68 en Mi mayor):

Esta sonata está en Mi mayor y presenta tres movimientos: el primer en tempo "*Cantabile con moto*" que abarca desde el compás 1 al 101. El segundo movimiento "*Allegro*", que abarca desde el compás 102 al 309, y el último movimiento se trata de un "*Intento a 4*" que abarca desde el compás 310 hasta el 635[41].

En el primer movimiento se modula a tonalidades como Si mayor, dominante de la tonalidad inicial de la sonata (pasajes desde el compás 30 al 35 y del 39 al 55), Do menor, su relativo menor o La mayor.

En el segundo se sigue modulando a las mismas tonalidades que en el movimiento anterior, como en el pasaje desde el compás 116 al 122 que se modula a La mayor () o en

[41] Escúchese la sonata en los siguientes links:
https://www.youtube.com/watch?v=AQ0au_yRJY8&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=176 "*Cantabile con moto*"
https://www.youtube.com/watch?v=wleTq4X3w00&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=177 "*Allegro*"
https://www.youtube.com/watch?v=i4FkBQQ2u4Y&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=178 "*Intento a 4*"

el pasaje desde el compás 139 al 214 que se modula a Si mayor, cerrando este movimiento.

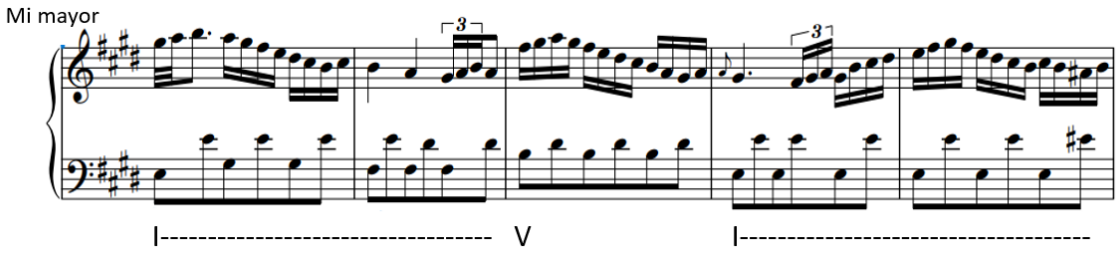
En el tercer movimiento destaca sobre todo el uso de la tonalidad inicial, Mi mayor con su dominante, Si mayor.

Esta sonata se desarrolla de forma discursiva y abierta. Se aprecia claramente la aplicación del hilado continuo que permite que el material que se expone aparezca de manera fluida, una idea melódica se va transformando en otra, creando una sensación de movimiento constante y sin interrupciones.

Parte 1	Parte 2	Parte 3
Mi mayor (c.1-29), Si mayor (c. 30-35, 39-55), Do menor, La mayor Compases: 1-101	Mi mayor, La mayor (c. 116-122), Si mayor (c. 139-214) Compases: 102-309	Mi mayor, Si mayor Compases: 310-635

Tabla 19: Esquema tonal de la Sonata 68 (R.68 en Mi mayor).

La sonata comienza con el término "*Cantabile con moto*". La mano izquierda utiliza mayoritariamente corcheas para mantener ese tempo tranquilo, mientras que la mano derecha suele utilizar figuración más rápida, llegando a usar incluso las semi-fusas.



Ejemplo 39: Tópico de estilo cantabile en la sonata 68 en Mi mayor (primera parte, primer movimiento, cc. 25-29).

Este tópico solo aparece al inicio del primer movimiento y lo abarca hasta el final. No lleva a cabo una figuración rápida: predominan las corcheas como base armónica.

El tópico de estilo cantabile se caracteriza por presentar un tempo moderado, asociado al término "*Cantabile*" (proveniente del italiano, cantable) que aparece al comienzo del primer movimiento de las sonatas analizadas anteriormente y que abarca todo ese movimiento. En las sonatas de Soler, solo aparece en el primer movimiento. Por lo general presenta valores lentos, que están presentes en la mano izquierda, la encargada de funcionar como soporte armónico y estableciendo el tempo a seguir.

V. Tópico de estilo antico

A continuación, se van a exponer las sonatas en las que Soler hace uso del tópico de estilo antico. Este tópico ha sido definido por Ratner, que señala sus rasgos más importantes:

"The types and styles already discussed were subsumed under the general rubric galant, or free style, associated with theater and chamber music. In contrast, the strict and learned styles were associated with the church. Koch, 1802, summarizes the strict style: The strict style, which is also called the bound style or the fugal style... distinguished from the free style principally by a serious conduct of the melody, using few elaborations. The melody retains its serious character partly through frequent closely-bound progressions which do not allow ornamentation and breaking-up of the melody into small fragments, ... partly through the strict adherence to the main subject and figures derived from it. through the frequent use ofbound dissonances (suspensions) .... through the fact that the main subject is never lost sight of, as 1t 1s heard in one voice or another; this ensures that each voice partakes of the character of a principal part and shares directly in the expression of the sentiment of the piece. Because of these characteristics, the strict style is best suited for church music. The fugue is the principal product of this style."[42]

Como ejemplo de este tópico, Ratner muestra un pasaje del cuarteto en La mayor, opus 18, nº 5 de Beethoven (1800).

[42] "Este estilo se asocia con la música eclesiástica. Koch, en 1802 comenta que el estilo antico, también llamado estilo "ligado" o estilo "fugal", se distingue del estilo libre principalmente por una dirección melódica que tiene pocas elaboraciones. La melodía conserva su carácter serio, con progresiones que no permiten usar ornamentación y la ruptura de la melodía en pequeños fragmentos, debido a la unión al tema principal y las figuras que surgen de él, al uso frecuente de disonancias ligadas... El tema principal nunca se pierde de vista debido a que se escucha en una voz o en otra. Destaca la fuga como composición principal" (traducción en español).

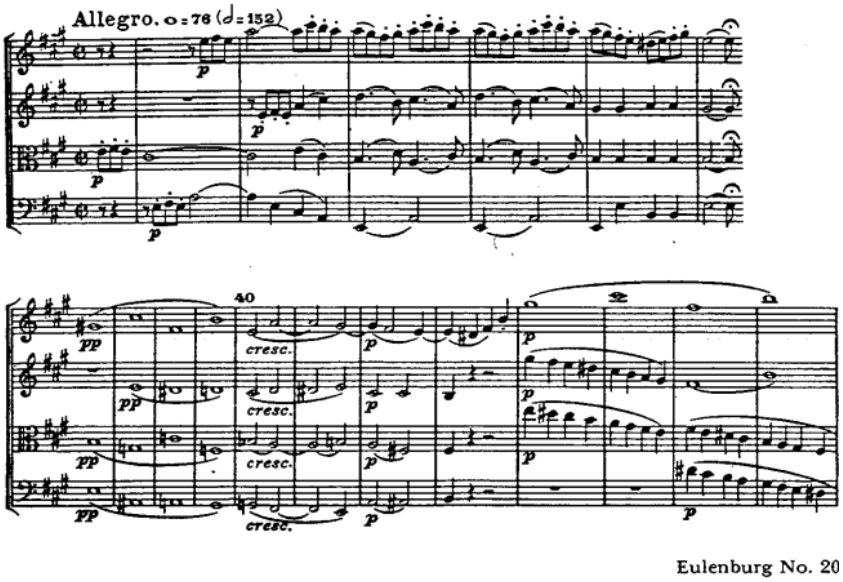


Figura 3: Leonard G. Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style* (New York: Schirmer Books, 1980), 24.

Es normal que Soler emplee el tópico de estilo antico al comienzo de la sonata. Este aparece en solitario y completo (abarcando 3 o 4 compases) en la mano derecha y la mano izquierda es la encargada de imitar ese modelo normalmente una octava grave y tras unos compases de silencio.

Tras haber revisado las sonatas, este tópico aparece en las siguientes:

SONATA 3 (R.3 en Sib mayor):

Esta sonata está en Sib mayor y presenta un único movimiento en tempo "*Andante*" y presenta el modelo de forma sonata bipartita. Está dividida en dos partes: la primera abarca desde el inicio hasta el compás 36 y la segunda desde el 37 hasta el compás 68[43].

La primera parte comienza en Sib mayor, pero después modula desde el compás 19 hasta el final de la propia sección a su dominante, Fa mayor.

[43] Escúchese la sonata en el link: https://www.youtube.com/watch?v=9u38HMo8wyw&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=88

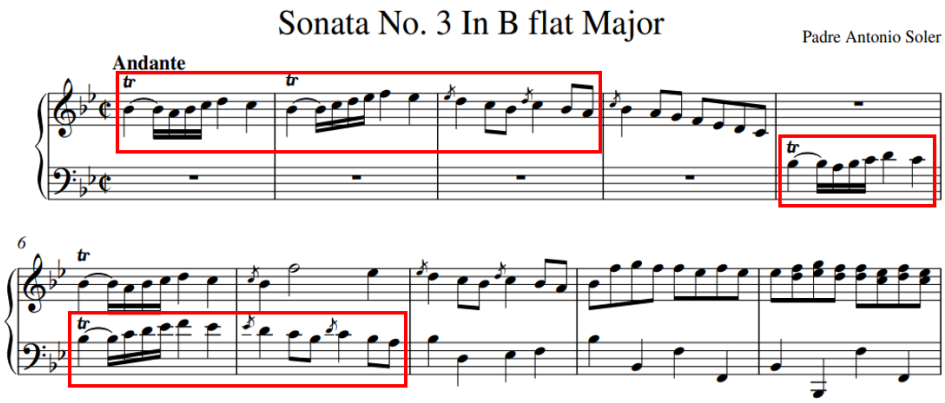
En la segunda se vuelve a Sib mayor y se realiza una breve inflexión a su relativo menor, Sol menor, para después modular en los compases 47-50) a su subdominante, Mib mayor, acabando la pieza de nuevo en Sib mayor.

Esta sonata se desarrolla de forma discursiva y abierta. Se aprecia claramente la aplicación del hilado continuo que permite que el material que se expone aparezca de manera fluida, una idea melódica se va transformando en otra, creando una sensación de movimiento constante y sin interrupciones.

Parte 1	Parte 2
Sib mayor (c. 1-18), Fa mayor (c. 19-36) Compases: 1-36	Sib mayor/Sol menor (c. 37-46), Mib mayor (c. 47-50), Sib mayor (c. 51-68) Compases: 37-68

Tabla 20: Esquema tonal de la Sonata 3 (R.3 en Sib mayor).

En esta sonata se puede apreciar cómo el tópico de estilo antico aparece al comienzo. El motivo de los compases 1 al 3 reaparece en la mano izquierda en los compases 5, 6 y 7. Llama mucho la atención esa entrada solo de la mano derecha con cuatro compases de silencio para la mano izquierda empezando en el compás 5.



Ejemplo 40: Tópico de estilo antico en la sonata 3 en Mib mayor (inicio de la obra, cc. 1-3 de la mano derecha y 5-7 de la mano izquierda).

El motivo inicial, que claramente está en la tonalidad de Sib mayor, reaparece en la mano izquierda, pero transportado una 8ª más grave. Este tópico se da solo en este pasaje en toda la sonata. Al transportar el motivo, Soler crea una especie de pregunta-respuesta entre la mano derecha y la mano izquierda.

SONATA 5 (R.5 en Fa mayor):

Esta sonata está en Fa mayor y presenta un único movimiento en tempo "*Allegro*" y presenta el modelo de forma sonata bipartita. Está dividida en dos partes: la primera abarca desde el inicio hasta el compás 47 y la segunda desde el 48 hasta el final, compás 102[44].

La primera parte comienza en Fa mayor, pero después modula en el pasaje desde el compás 14 al 47 a Do menor, cerrando con esta nueva tonalidad la sección.

En la segunda desde el compás 48 al 62 se juega con Fa mayor y su relativo menor, Re menor. Desde el compás 69 al 83 a Fa menor, para acabar volviendo a la tonalidad inicial, Fa mayor, acabando así la pieza.

Esta sonata se desarrolla de forma discursiva y abierta. Se aprecia claramente la aplicación del hilado continuo que permite que el material que se expone aparezca de manera fluida, una idea melódica se va transformando en otra, creando una sensación de movimiento constante y sin interrupciones.

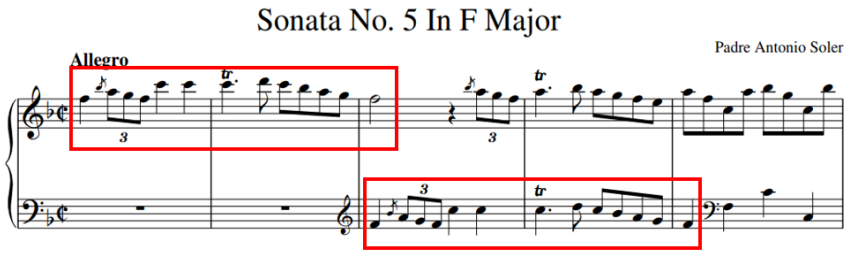
Parte 1	Parte 2
Fa mayor (c. 1-13), Do menor (c. 14-47) Compases: 1-47	Fa mayor/Re menor (c. 48-62), Fa menor (c. 69-83), Fa mayor (c. 84-102) Compases: 48-102

Tabla 21: Esquema tonal de la Sonata 5 (R.5 en Fa mayor).

El tópico de estilo antico va a aparecer siempre al comienzo de la sonata.

El motivo que se va a repetir posteriormente ocupa los dos primeros compases de la mano derecha y reaparece tras dos compases de silencio en la mano izquierda en los compases 3 y 4, pero transportado una 8ª más grave, enriqueciendo así la textura. En el compás 4, se aprecia cómo tanto la mano derecha como la izquierda repiten el segundo compás del modelo inicial, pero la mano izquierda se mantiene a esa distancia de 8ª grave.

[44] Escúchese la sonata en el link: https://www.youtube.com/watch?v=5qbovhmhxME



Ejemplo 41: Tópico de estilo antico en la sonata 5 en Fa mayor (inicio de la obra, cc. 1 y 2 de la mano derecha y 3 y 4 de la mano izquierda).

El tópico de estilo antico en la sonata genera un esquema de pregunta-respuesta entre la mano derecha y la izquierda, y recuerda al comienzo de las fugas, siendo éstas las piezas que más suelen utilizar este tópico.

SONATA 6 (R.6 en Fa mayor):

Esta sonata está en Fa mayor y presenta un único movimiento en tempo "*Presto*" y presenta el modelo de forma sonata bipartita. Está dividida en dos partes: la primera abarca desde el inicio hasta el compás 50 y la segunda desde el 51 hasta el 95[45].

La primera parte comienza en Fa mayor, pero se modula en el pasaje desde el compás 15 al 23 a Sib mayor. Se modula también desde el compás 28 al 50 a Re menor, relativo menor de la tonalidad inicial, siendo esta la tonalidad que cierra esta parte.

En la segunda se modula en el pasaje del compás 51 a Re mayor, o desde el compás 58 al 65 a Do mayor, dominante de la tonalidad inicial. En el compás 73 se modula a Lab mayor, pero en el compás 89 se regresa hacia el final de la pieza a Fa mayor.

Esta sonata se desarrolla de forma discursiva y abierta. Se aprecia claramente la aplicación del hilado continuo que permite que el material que se expone aparezca de manera fluida, una idea melódica se va transformando en otra, creando una sensación de movimiento constante y sin interrupciones.

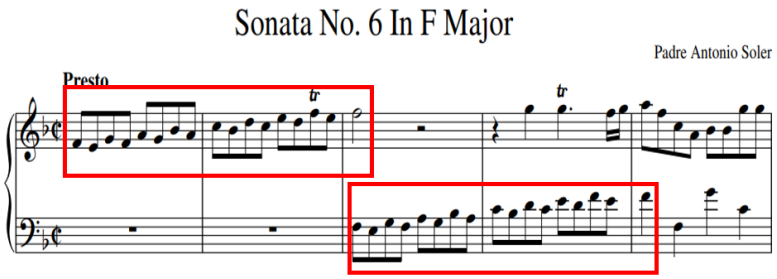
[45] Escúchese la sonata en el link: https://www.youtube.com/watch?v=VhuFvj22CZc&list=OLAK5uy_mcDg45TpTRCXaiwTkJUNZW7RMk_PBUFss&index=6

Parte 1	Parte 2
Fa mayor (c. 1-10), Sib mayor (c. 15-23), Re menor (c. 28-50) Compases: 1-50	Re mayor (c. 51-57), Do mayor (c. 58-65), Lab mayor (c. 73-88) Fa mayor (c.89-95) Compases: 51-95

Tabla 22: Esquema tonal de la Sonata 6 (R.6 en Fa mayor).

El tópico de estilo antico va a aparecer siempre al comienzo de la sonata.

El motivo que se va a repetir posteriormente ocupa los tres primeros compases de la mano derecha y reaparece tras dos compases de silencio en la mano izquierda en los compases 3 y 4, pero transportado una 8ª más grave, enriqueciendo así la textura.



Ejemplo 42: Tópico de estilo antico en la sonata 6 en Fa mayor (inicio de la obra, cc. 1-3 de la mano derecha y 3-6 de la mano izquierda).

Este tópico genera un esquema de pregunta-respuesta entre la mano derecha y la mano izquierda.

SONATA 9 (R.9 en Do mayor):

Esta sonata está en Do mayor y presenta un único movimiento en tempo "*Presto*" y presenta el modelo de forma sonata bipartita. Está dividida en dos partes: la primera abarca desde el inicio hasta el compás 67 y la segunda desde el 68 hasta el final en el compás 139[46].

[46] Escúchese la sonata en el link: https://www.youtube.com/watch?v=HdwCPk5m1qk&list=OLAK5uy_mcDg45TpTRCXaiwTkJUNZW7RMk_PBUFss&index=9

La primera parte comienza en Do mayor, pero se modula en el breve pasaje desde el compás 15 al 18, y del compás 23 al 67 a su dominante Sol mayor o desde el compás 19 al 22 se realiza una inflexión a La menor, relativo menor de la tonalidad inicial.

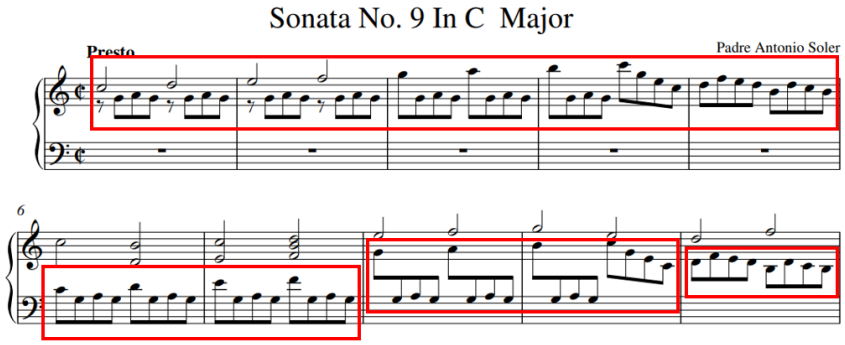
En la segunda parte se modula en los pasajes desde el compás 68 al 80, y desde el 93 al 105 a Sol mayor, o desde el compás 81 al 88 a Si menor, o desde el compás 89 al 92 a La menor, para acabar la pieza con un pasaje desde el compás 106 hasta el final en el 139 en la tonalidad inicial, Do mayor.

Esta sonata se desarrolla de forma discursiva y abierta. Se aprecia claramente la aplicación del hilado continuo que permite que el material que se expone aparezca de manera fluida, una idea melódica se va transformando en otra, creando una sensación de movimiento constante y sin interrupciones.

Parte 1	Parte 2
Do mayor (c. 1-14), Sol mayor (c. 15-18, 23-67), La menor (c. 19-22) Compases: 1-67	So mayor (c. 68-80, 93-105), Si menor (c. 81-88), La menor (c. 89-92), Do mayor (c. 106-139) Compases: 68-139

Tabla 23: Esquema tonal de la Sonata 9 (R.9 en Do mayor).

Este es un caso que no pasa en otras sonatas con el tópico de estilo antico. Se puede observar como la mano derecha hace un motivo de cinco compases enteros en el que el grupo de tres corcheas se mantiene y las blancas van ascendiendo (Do, Re, Mi…). Tras cinco compases de silencio, la mano izquierda repite el motivo inicial, pero ahora lo muestra todo en corcheas, mientras que la mano derecha acompaña con blancas.



Ejemplo 43: Tópico de estilo antico en la sonata 9 en Do mayor (inicio de la obra, cc. 1-5 de la mano derecha y 6-10 de la mano izquierda).

Este tópico solo aparece en el inicio de la sonata, creando un esquema de pregunta-respuesta entre la mano derecha y la mano izquierda.

SONATA 13 (R.13 en Sol mayor):

Esta sonata está en Sol mayor y presenta un único movimiento en tempo "*Allegro*" y presenta el modelo de forma sonata bipartita. Está dividida en dos partes: la primera abarca desde el inicio hasta el compás 51 y la segunda abarca desde el 52 hasta el compás 116[47].

La primera parte comienza en Sol mayor, pero después modula en el pasaje que abarca los compases 16 al 51 a su dominante, Re mayor, cerrando esta sección.

En la segunda parte desde inicio hasta el compás 58 se sigue con Re mayor. Después se realiza una inflexión desde el compás 62 al 65 a Do mayor. En el compás 78 se vuelve a la tonalidad de Sol mayor, siendo esta la tonalidad que cierra la obra.

Esta sonata se desarrolla de forma discursiva y abierta. Se aprecia claramente la aplicación del hilado continuo que permite que el material que se expone aparezca de manera fluida, una idea melódica se va transformando en otra, creando una sensación de movimiento constante y sin interrupciones.

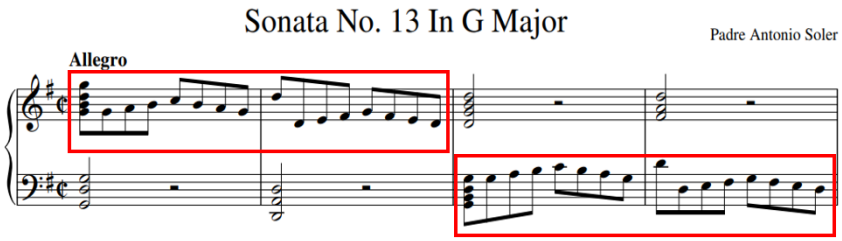
Parte 1	Parte 2
Sol mayor (c. 1-15), Re mayor (c. 16-51) Compases: 1-51	Re mayor (c. 52-58), Do mayor (c. 62-65), Sol mayor (c. 78-116) Compases: 52-116

Tabla 24: Esquema tonal de la Sonata 13 (R.13 en Sol mayor).

Este caso es algo diferente a los demás. La mano derecha muestra el motivo inicial en los dos primeros compases, pero la mano izquierda en vez de hacer compases de silencio como se ha visto en ejemplos anteriores, ahora en esos dos compases incorpora los acordes de tónica y dominante de la tonalidad inicial de la sonata (Sol mayor). Luego esto

[47] Escúchese la sonata en el link: https://www.youtube.com/watch?v=PxoVGt_t1m4&list=OLAK5uy_mcDg45TpTRCXaiwTkJUNZW7RMk_PBUFss&index=13

se invierte y cuando la mano izquierda repite el motivo inicial en los compases 3 y 4, la mano derecha hace los acordes de Sol mayor y Re mayor, creando una especie de diálogo entre ambas manos.



Ejemplo 44: Tópico de estilo antico en la sonata 65 en La menor (inicio de la obra, cc. 1 y 2 de la mano derecha y 3 y 4 de la mano izquierda).

El tópico de estilo antico solo aparece al comienzo de la sonata, creando un esquema de pregunta-respuesta entre la mano derecha y la mano izquierda.

SONATA 18 (R.18 en Do menor):

Esta sonata está en Do menor y presenta un único movimiento en tempo "*Cantabile*" y presenta el modelo de forma sonata bipartita. Está dividida en dos partes: la primera abarca desde el inicio hasta el compás 51 y la segunda desde el 52 hasta el final de la pieza, compás 94[48].

La primera parte comienza con la tonalidad inicial, pero después se modula en el pasaje desde el compás 17 al 25 a Mib mayor, su relativo mayor, en el pasaje desde el compás 30 hasta el final de esta parte en el compás 51 a Sol menor.

En la segunda se modula a Sib mayor justo al comenzar esta parte hasta el compás 58 a modo de puente. Desde el compás 59 al 65 a Re menor, así como una alternancia desde el compás 66 al 94 entre Mib mayor y Do menor, siendo esta la tonalidad que cierra la obra.

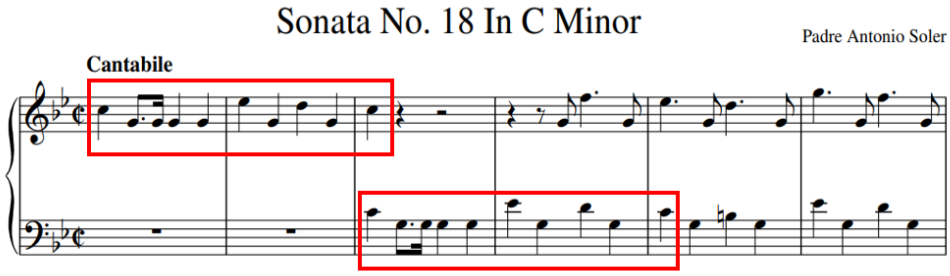
[48] Escúchese la sonata en el link: https://www.youtube.com/watch?v=I_nUn-4LUJs&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=8

Esta sonata se desarrolla por medio de frases que suelen abarcar tres o cuatro compases. Los temas se van uniendo, entre otras cosas, por medio de pasajes que funcionan como puentes (por ejemplo, el pasaje que abarca desde el compás 58 al 63).

Parte 1	Parte 2
Do menor (c. 1-16), Mib mayor (c. 17-25), Sol menor (c. 30-51) Compases: 1-51	Puente en Sib mayor (c. 52-58), Re menor (c. 59-65), Mib mayor/Do menor (c. 66-94) Compases: 52-94

Tabla 25: Esquema tonal de la Sonata 18 (R.18 en Do menor).

El tópico de estilo antico aparece nada más comenzar la sonata, con un motivo que abarca los tres primeros compases de la mano derecha. Se aprecia cómo ese motivo vuelve a aparecer transportado una 8ª más grave en la mano izquierda en los compases 3 y 4, tras dos compases de silencio.



Ejemplo 45: Tópico de estilo antico en la sonata 18 en Do menor (inicio de la obra, cc. 1-3 de la mano derecha y 3-5 de la mano izquierda).

Este tópico genera un esquema de pregunta-respuesta entre la mano derecha y la izquierda.

SONATA 19 (R.19 en Do menor):

Esta sonata está en Do menor y presenta un único movimiento en tempo "*Allegro moderato*" y presenta el modelo de forma sonata bipartita. Está dividida en dos partes: la

primera abarca desde el inicio hasta el compás 44 y la segunda desde el 45 hasta el final, compás 81[49].

La primera parte comienza en Do menor, pero después se modula en el breve pasaje desde el compás 13 al 17 a Fa menor, o desde el compás 18 al 20 a Lab mayor, para cerrar esta parte desde el compás 21 al 44 en Mib mayor, su relativo mayor.

En la segunda se juega en un breve pasaje desde el compás 48 al 50 con la tonalidad de Sol menor, y se modula después desde el compás 71 al final en compás 81 a Mib mayor en alternancia con su relativo menor Do menor, siendo esta la tonalidad que acaba la pieza.

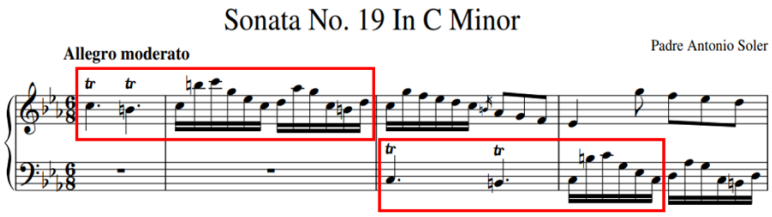
Esta sonata se desarrolla de forma discursiva y abierta. Se aprecia claramente la aplicación del hilado continuo que permite que el material que se expone aparezca de manera fluida, una idea melódica se va transformando en otra, creando una sensación de movimiento constante y sin interrupciones.

Parte 1	Parte 2
Do menor (c. 1-12), Fa menor (c. 13-17), Lab mayor (c. 18-20), Mib mayor (c. 21-44) Compases: 1-44	Sol menor (c. 48-50), Mib mayor/Do menor (c. 71—81) Compases: 45-81

Tabla 26: Esquema tonal de la Sonata 19 (R.19 en Do menor).

El tópico de estilo antico aparece solo al comienzo de la sonata, con un motivo que abarca los dos primeros compases de la mano derecha. Se puede apreciar que, tras dos compases de silencio, la mano izquierda repite el mismo motivo, pero transportado una 8ª más grave.

[49] Escúchese la sonata en el link: https://www.youtube.com/watch?v=FLU6tFc9Ahc&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=9



Ejemplo 46: Tópico de estilo antico en la sonata 19 en Do menor (inicio de la obra, cc. 1 y 2 de la mano derecha y 3 y 4 de la mano izquierda).

Al utilizar este tópico, Soler crea un esquema de pregunta-respuesta entre la mano derecha y la mano izquierda.

SONATA 25 (R.25 en Re menor):

Esta sonata está en Re menor y presenta un único movimiento en tempo "Allegro" y presenta el modelo de forma sonata bipartita. Está dividida en dos partes: la primera abarca desde el inicio hasta el compás 74 y la segunda desde el 75 hasta el final, compás 148[50].

La primera parte comienza en Re menor, pero después se modula en el pasaje desde el compás 10 al 17 a Fa mayor, su relativo mayor, así como a las tonalidades de Do mayor y La menor, siendo esta última la que cierra esta sección.

En la segunda se modula en el pasaje desde el compás 75 al 92 de nuevo a Do mayor y La menor, así como en el pasaje desde el compás 93 al 105 a Sol menor, para acabar volviendo a Re menor, cerrando así la pieza.

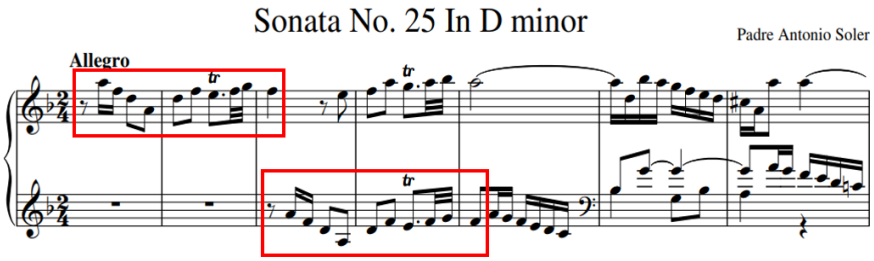
Esta sonata se desarrolla de forma discursiva y abierta. Se aprecia claramente la aplicación del hilado continuo que permite que el material que se expone aparezca de manera fluida, una idea melódica se va transformando en otra, creando una sensación de movimiento constante y sin interrupciones.

[50] Escúchese la sonata en el link: https://www.youtube.com/watch?v=Aum27UheYUU

Parte 1	Parte 2
Re menor (c. 1-9), Fa mayor (c. 10-17), Do mayor/La menor (c. 18-74) Compases: 1-74	Do mayor/La menor (c. 75-92), Sol menor (c. 93-105), Re menor (c- 106-148) Compases: 75-148

Tabla 27: Esquema tonal de la Sonata 25 (R.25 en Re menor).

El tópico de estilo antico aparece solo al comienzo de la sonata, con un motivo que abarca los dos primeros compases de la mano derecha. El motivo reaparece tras dos compases de silencio en la mano izquierda, en los compases 3 y 4, pero ahora transportado una 8ª más grave.



Ejemplo 47: Tópico de estilo antico en la sonata 25 en Re menor (inicio de la obra, cc. 1-3 de la mano derecha y 3-5 de la mano izquierda).

Al utilizar este tópico, Soler crea un esquema de pregunta-respuesta entre la mano derecha y la mano izquierda.

SONATA 32 (R. 32 en Sol menor):

Esta sonata está en Sol menor y presenta un único movimiento en tempo “Allegro” y presenta el modelo de forma sonata bipartita. Está dividida en dos partes: la primera

abarca desde el inicio hasta el compás 47 y la segunda desde el 48 hasta el final, compás 106[51].

La primera parte comienza en Sol menor, pero después modula a Re menor, siendo esta la tonalidad que cierra esta parte.

La segunda parte comienza desde el compás 48 al 54 se modula a Do menor. La tonalidad que predomina en esta parte desde el compás 68 al 106 es Sol menor, la encargada de cerrar esta pieza

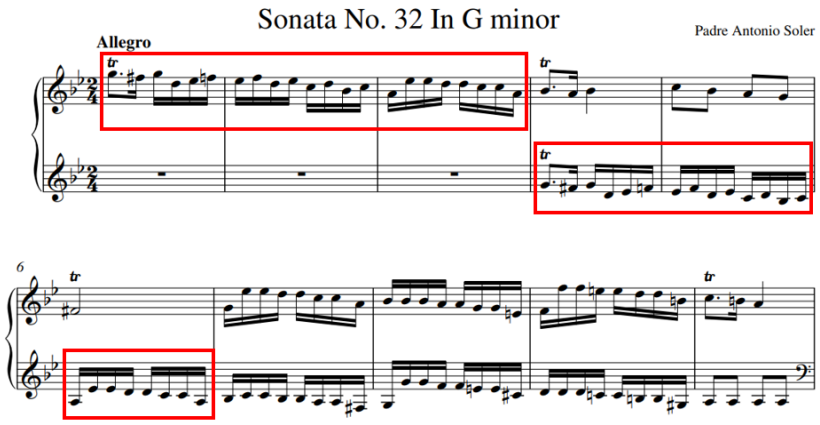
Esta sonata se desarrolla de forma discursiva y abierta. Se aprecia claramente la aplicación del hilado continuo que permite que el material que se expone aparezca de manera fluida, una idea melódica se va transformando en otra, creando una sensación de movimiento constante y sin interrupciones.

Parte 1	Parte 2
Sol menor (c. 1-20), Re menor (c.21-47) Compases: 1-47	Do menor (c. 48-54), Sol menor (c. 68-106) Compases: 48-106

Tabla 28: Esquema tonal de la Sonata 32 (R.32 en Sol menor).

El tópico de estilo antico aparece al comienzo de la sonata. El motivo que se repetirá posteriormente aparece ocupa los tres primeros compases de la mano derecha. Tras tres compases de silencio en la mano izquierda, este motivo se repite, pero transportado 8ª más grave.

[51] Escúchese la sonata en el link: https://www.youtube.com/watch?v=HfHxDwvfxWs&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=30



Ejemplo 48: Tópico de estilo antico en la sonata 32 en Sol menor (inicio de la obra, cc. 1-3 de la mano derecha y 4-6 de la mano izquierda).

Al utilizar este tópico, Soler genera un esquema de pregunta-respuesta entre la mano derecha y la mano izquierda.

SONATA 72 (R.72 en Fa menor):

Esta sonata está en Fa menor y presenta un único movimiento en tempo "Allegro" y presenta el modelo de forma sonata bipartita. Está dividida en dos partes: la primera abarca desde el inicio hasta el compás 80 y la segunda desde el 81 hasta el final, compás 159[52].

En esta sonata las tonalidades predominantes que se van a utilizar son Fa menor, tonalidad inicial y Do menor (siendo esta tonalidad la encargada de cerrar la primera parte y dar comienzo a la segunda).

Se desarrolla de forma discursiva y abierta. Se aprecia claramente la aplicación del hilado continuo que permite que el material que se expone aparezca de manera fluida, una idea melódica se va transformando en otra, creando una sensación de movimiento constante y sin interrupciones.

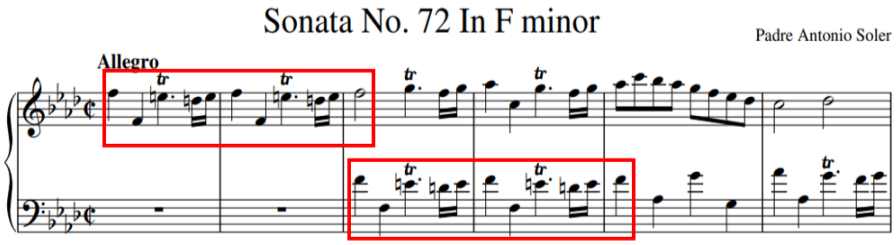
[52] Escúchese la sonata en el link: https://www.youtube.com/watch?v=SLos5mLifjY&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=115

Parte 1	Parte 2
Fa menor (c.1-28), Do menor (c.29-80) Compases: 1-80	Do menor (c. 81-117), Fa menor (c. 118-159) Compases: 81-159

Tabla 29: Esquema tonal de la Sonata 72 (R.72 en Fa menor).

El tópico de estilo antico aparece en el comienzo de la sonata. El motivo inicial que abarca los dos primeros compases de la mano derecha. Va a volver a aparecer en la mano izquierda en los compases 3 y 4 tras dos compases de silencio, pero esta vez transportado una 8ª más grave.

Al utilizar este tópico, Soler crea un esquema de pregunta-respuesta entre la mano derecha y la mano izquierda.



Ejemplo 49: Tópico de estilo antico en la sonata 72 en Fa menor (inicio de la obra, cc. 1-3 de la mano derecha y 3-6 de la mano izquierda).

SONATA 75 (R.75 en Fa mayor):

Esta sonata está en Fa mayor y presenta un único movimiento en tempo "*Andante*" y presenta el modelo de forma sonata bipartita. Está dividida en dos partes: la primera abarca desde el inicio hasta el compás 50 y la segunda desde el 51 hasta el final, compás 103[53].

[53] Escúchese la sonata en el link: https://www.youtube.com/watch?v=mieuToMaofE&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=179

La primera parte comienza en Fa mayor, pero después se modula en el pasaje desde el compás 24 al 50 a su dominante, Do mayor, acabando así esta parte.

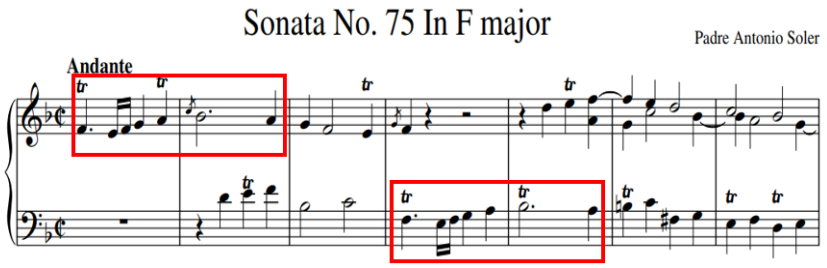
En la segunda se vuelve a comenzar con Do mayor, pero la sonata termina con un pasaje desde el compás 86 al 103 en Fa mayor.

Esta sonata se desarrolla de forma discursiva y abierta. Se aprecia claramente la aplicación del hilado continuo que permite que el material que se expone aparezca de manera fluida, una idea melódica se va transformando en otra, creando una sensación de movimiento constante y sin interrupciones.

Parte 1	Parte 2
Fa mayor (c. 1-23), Do mayor (c. 24-50) Compases: 1-50	Do mayor (c. 51-85), Fa mayor (c. 86-103) Compases: 51-103

Tabla 30: Esquema tonal de la Sonata 75 (R.75 en Fa mayor).

El motivo aparece en el inicio del primer movimiento de esta sonata, más concretamente en el compás 1 reaparece en la mano izquierda en el compás 4, pero una 8ª más grave. Se produce una especie de juego, ya que el material del compás 2 reaparece también en la mano izquierda en el compás 5, así como el material del compás 2 de la mano izquierda reaparece en la mano derecha en el compás 5. Como se puede ver, el material va a volver a parecer 3 compases después del compás donde se muestra por vez primera, y siempre a una 8ª, ya sea más grave o más aguda.



Ejemplo 50: Tópico de estilo antico en la sonata 75 en Fa mayor (inicio de la obra, cc. 1 y 2 de la mano derecha y 3 y 4 de la mano izquierda).

En este caso, el motivo inicial abarca los dos primeros compases de la mano derecha y en vez de repetirse una 8ª más grave en el compás 2 de la mano izquierda como se ha visto

en otros ejemplos, reaparece ahora en los compases 4 y 5. Juega con la expectativa del oyente y lo engaña. Aparece solo al principio del primer movimiento de la sonata.

SONATA 76 (R.76 en Fa mayor):

Esta sonata está en Fa mayor y presenta un único movimiento en tempo "Allegro" y presenta el modelo de forma sonata bipartita. Está dividida en dos partes: la primera abarca desde el inicio hasta el compás 50 y la segunda desde el 51 hasta el final, compás 99[54].

La primera parte comienza en Fa mayor, pero después se modula en el pasaje desde el compás 27 al 50 a su dominante Do mayor, tonalidad con la que acaba esta parte.

En la segunda se vuelve a jugar con Do mayor, para acabar la sonata con un pasaje desde el compás 69 al 99 de nuevo en Fa mayor.

Esta sonata se desarrolla de forma discursiva y abierta. Se aprecia claramente la aplicación del hilado continuo que permite que el material que se expone aparezca de manera fluida, una idea melódica se va transformando en otra, creando una sensación de movimiento constante y sin interrupciones.

Parte 1	Parte 2
Fa mayor (c. 1-26), Do mayor (c. 27-50) Compases: 1-50	Do mayor (c. 51-68), Fa mayor (c. 69-99) Compases: 51-99

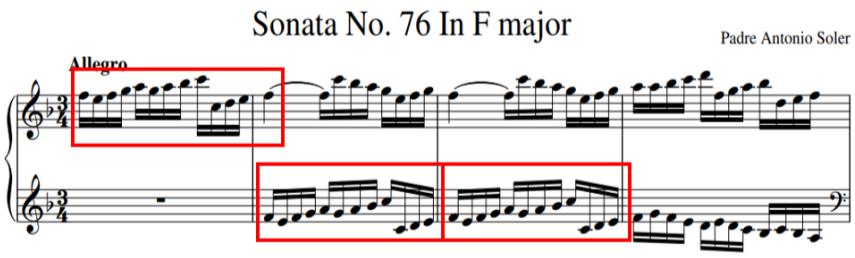
Tabla 31: Esquema tonal de la Sonata 76 (R.76 en Fa mayor).

El tópico de estilo antico aparece solo en el comienzo de la sonata. El motivo está en el compás 1 de la mano derecha. Reaparece tras un compás de silencio en la mano izquierda en los compases 2 y 3. Mientras que la mano izquierda repite el motivo del primer compás

[54] Escúchese la sonata en el link: https://www.youtube.com/watch?v=YSnevJDHGVE&list=PL9GikkXr9_dH_JMFIfJbsOGPk0u14RvKv&index=180

dos veces, la mano derecha repite también otro modelo nuevo dos veces a modo de acompañamiento, ya que en esos compases la importancia la tiene la mano izquierda.

El motivo aparece en la mano izquierda transportado una 8ª más grave.



Ejemplo 51: Tópico de estilo antico en la sonata 76 en Fa mayor (inicio de la obra, cc. 1 y comienzo del 2 de la mano derecha y 2 y 3 de la mano izquierda).

El tópico de estilo antico ha aparecido siempre al inicio de las sonatas de Soler. El modelo del tópico que se va a repetir aparece primero en la mano derecha y después en la mano izquierda tras un número indeterminado de compases de silencio, y reaparece transportado una 8ª más grave. Esto permite crear una especie de juego de pregunta-respuesta entre ambas manos, llegando a tener las dos el mismo nivel de importancia y no ser una más importante que la otra (se suele dar más protagonismo a la mano derecha, viendo solo a la mano izquierda como soporte armónico, sobre la que se construye la pieza).

Además, cuando el tópico aparece por primera vez en la mano izquierda aparece transportado una 8ª más grave que el modelo original, creando una textura más rica que si simplemente se repitiera en la misma altura. Como comentó Ratner en la definición, la fuga es la composición principal que utiliza este tópico.

VI. Conclusiones

Este trabajo ha permitido constatar la riqueza expresiva que ofrecen los tópicos musicales en las sonatas para tecla del padre Antonio Soler.

Su identificación ha sido posible gracias al marco teórico proporcionado por los trabajos de autores como Leonard Ratner, Raymond Monelle o William Caplin, lo que demuestra la pertinencia y aplicabilidad de la Topic theory al repertorio de tecla del siglo XVIII.

Por medio del estudio detallado de las 120 sonatas recogidas en el catálogo del Padre Samuel Rubio (R1-120), se ha comprobado que los tópicos de fanfarria, de estilo cantabile y de estilo antico no solo aparecen con gran frecuencia, sino que desempeñan un papel articulador en el discurso musical de estas sonatas.

El tópico de fanfarria se manifiesta como un recurso que introduce tensión y dinamismo. Se caracteriza principalmente por el uso de un ritmo puntillado y el empleo de notas repetidas, que se asemejan al toque de trompetas que escuchaban los soldados antes de empezar una batalla. En las sonatas de Soler en las que aparece este tópico, se han observado tres modelos diferentes: uno de ellos aparece estático, sin dirección, el segundo modelo aparece presentando una disposición ascendente, otorgando al pasaje en el que aparece cierto carácter triunfal y heroico, y el último modelo aparece presentando una disposición descendente, teniendo presente un carácter más cadencial.

El tópico de estilo cantabile aporta momentos de lirismo íntimo y fluidez melódica. Aparece en la primera parte de la sonata que lleva el término "*Cantabile*", y presenta un tempo tranquilo, que está a cargo de la mano izquierda mediante el empleo de figuras de valores largos, como las negras. Suele destacar el uso del bajo Alberti en los pasajes en los que este tópico está presente. Se utiliza además un ámbito reducido, que no suele superar la 8ª y la melodía que aparece en la mano derecha se asemeja al canto humano.

Por su parte, el tópico de estilo antico genera contrastes formales y expresivos al hacer referencia a una textura contrapuntística. Aparece al comienzo de la sonata y crea un esquema de pregunta-respuesta entre ambas manos, dotándolas a las dos del mismo nivel de importancia. La primera vez que aparece el tópico, está en la mano derecha y, tras una serie de compases en silencio, reaparece en la mano izquierda pero transportado una 8ª más grave. Se trata de un tópico que caracteriza el estilo polifónico imitativo propio de la fuga.

El análisis ha revelado que Soler no recurre a estos tópicos de manera superficial, sino que los integra dentro de su lenguaje compositivo propio, en el que tanto tradición como

innovación están presentes. Esta lectura de tópicos no solo enriquece la comprensión del estilo de Soler, sino que también invita a seguir explorando otras sonatas desde esta misma perspectiva. Un futuro análisis requeriría incluir el estudio de otros tópicos.

VII. Bibliografía

Agawu, V. Kofi. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton University Press, 1991.

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

Capdepón, Paulino. "Soler y Ramos, Antonio", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*.

Capdepón, Paulino. *Padre Antonio Soler (1729–1783). Villancicos IX (n.º 116–125).* Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2023.

Caplin, William E. *On the Relation of Musical Topoi to Formal Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Codina, Daniel. "La sonata 40 del P. Antoni Soler, segons l'edició de S. Rubio." *Revisió crítica de les seves fonts manuscrites* (1991): 195–204.

Hatten, Robert. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

Heimes, Klaus. *Antonio's Soler Keyboard Sonatas*. Pretoria: University of South Africa, 1965.

Igoa Mateos, Enrique. *La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler*. Madrid, 2014.

Igoa Mateos, Enrique. "El Padre Soler, actualizado." *Revista Excelentia* n.º 18 (2021): 66–76.

Leza, José Máximo. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 2, *De los Reyes Católicos a Felipe II*. Madrid: ISBN, 2012.

Mirka, Danuta. *The Oxford Hanbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

Monelle, Raymond. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

Morales, Luisa, y Michael Latcham, eds. *Nuevas perspectivas sobre la música para tecla de Antonio Soler*. Almería: FIMTE, 2016.

Pedrero-Encabo, Águeda. "El Padre Soler en contexto." En *Antonio Soler (1729–1783). Quinteto núm. 1 en Do mayor,* XIII–XIX, 3–4. Barcelona: Tritó S. L., 2022.

Pedrero-Encabo, Águeda. "Ecos de la Arcadia: tópicos en la Sonata en Mi menor de Manuel Blasco de Nebra (1750–1784)." En *Musicología en transición*, editado por Javier Marín-López, Ascensión Mazuela-Anguita y Juan José Pastor-Comín, 239–264. Valladolid: Sociedad Española de Musicología, 2022.

Pedrero-Encabo, Águeda. "Tocata de batalla: un análisis semiótico a través de los tópicos musicales." En *Análisis musical y musicología: juego de espejos*, editado por Diego García Peinazo y Julio Raúl Ogas Jofre, 115–134. Universidad de Oviedo, 2024.

Querol, Miguel. "Reflexiones sobre la biografía y producción musical del Padre Antonio Soler (1729–1783)." *Revista de Música Latinoamericana* 7, n.º 2 (1986): 162–177.

Ratner, Leonard. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. Nueva York: Schirmer Books, 1980.

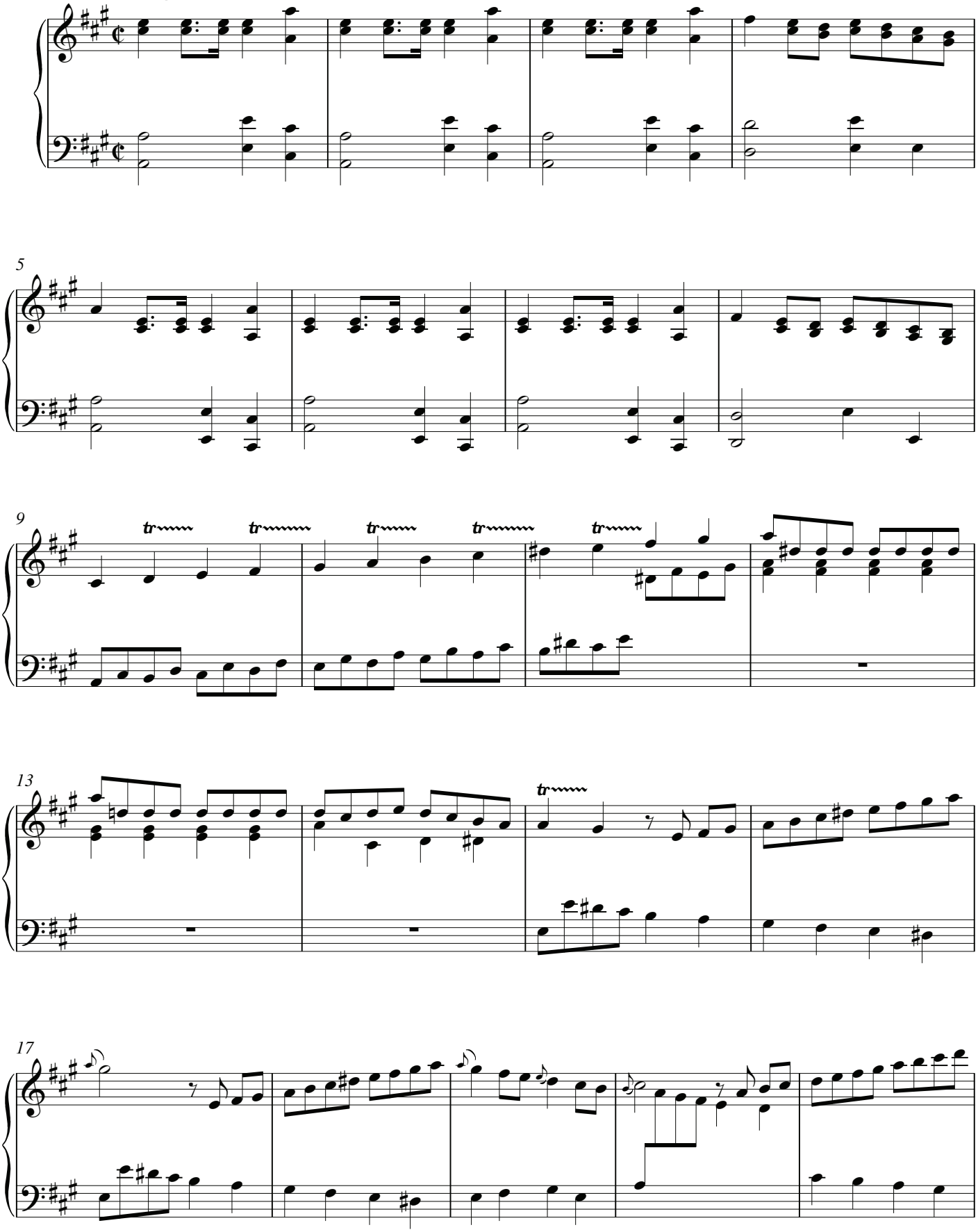
Shipley, Linda P. "Ventajas pedagógicas de las sonatas para teclado de Antonio Soler." *American Music Teacher* 38, n.º 5 (1989): 22–24, 61.

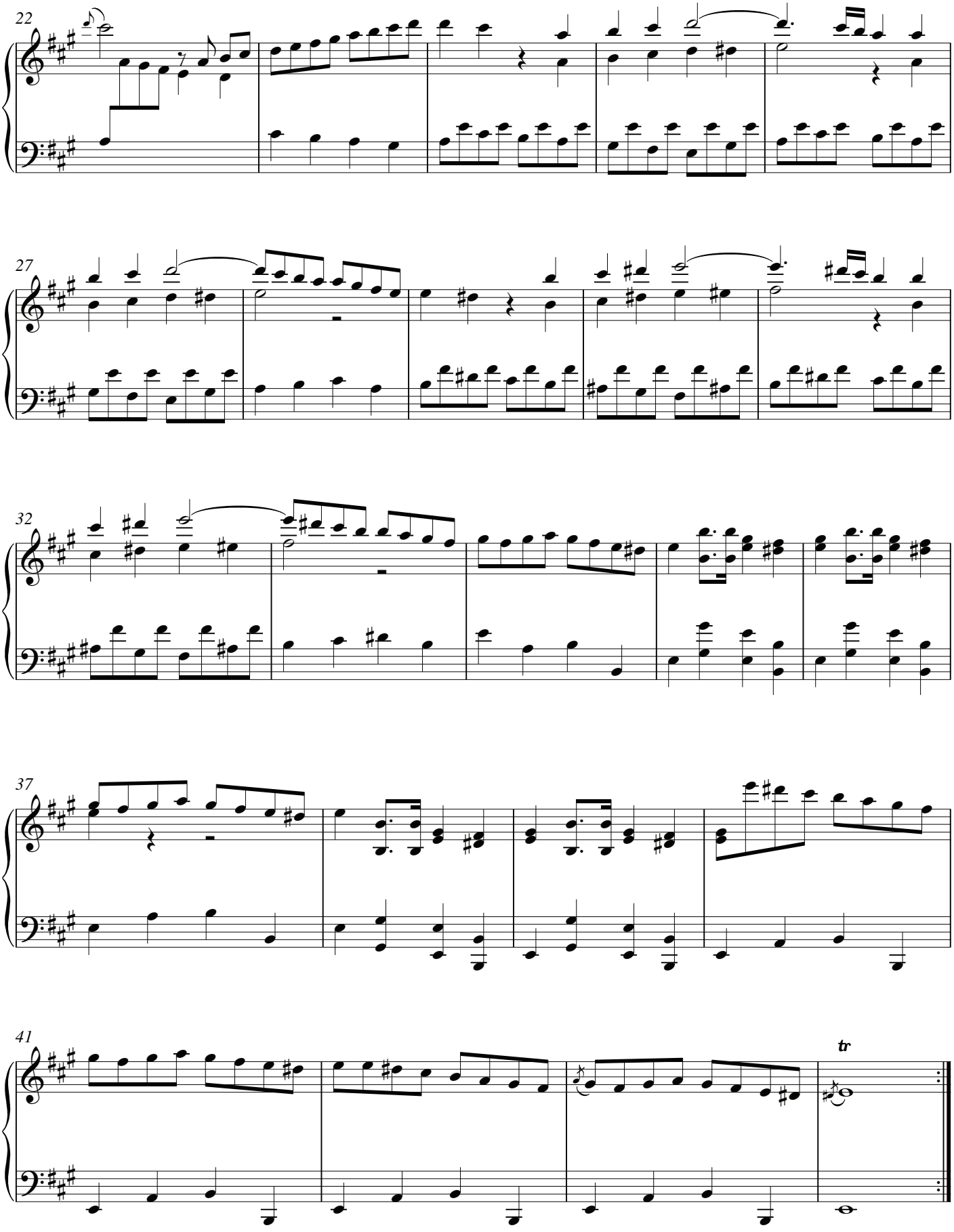
Anexos

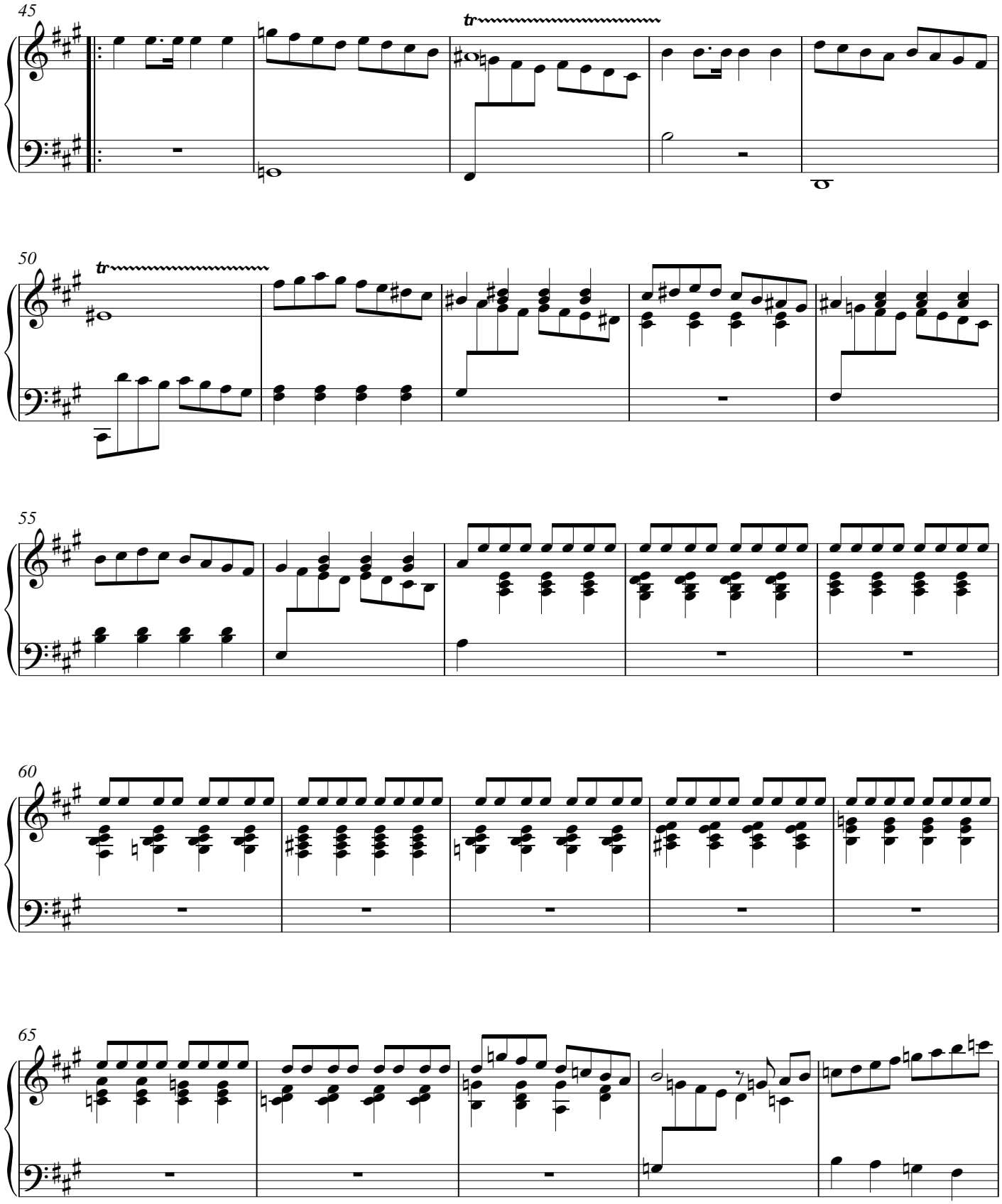
Sonata No. 1 In A Major

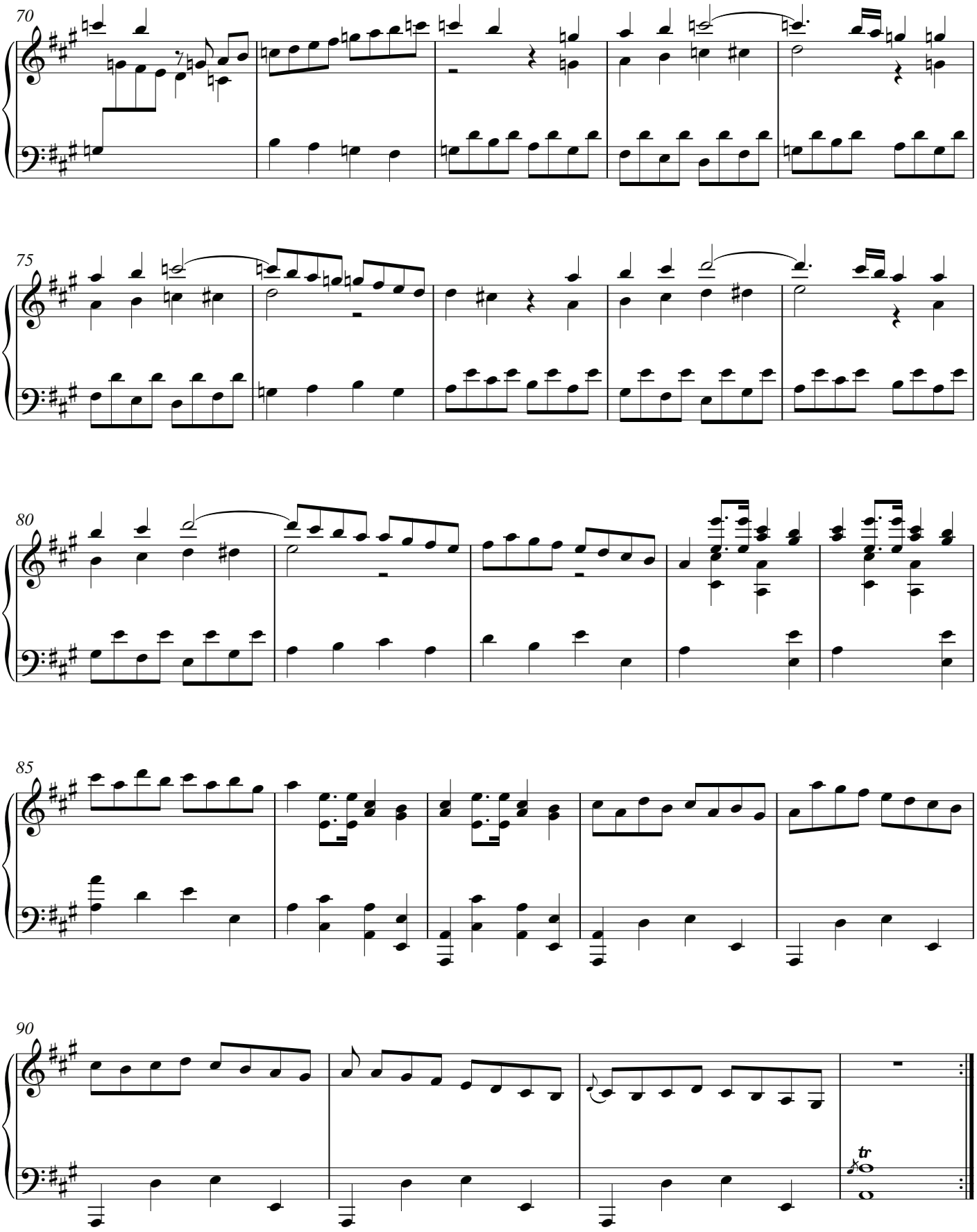
Padre Antonio Soler

Allegro




22
27
32
37
41
tr

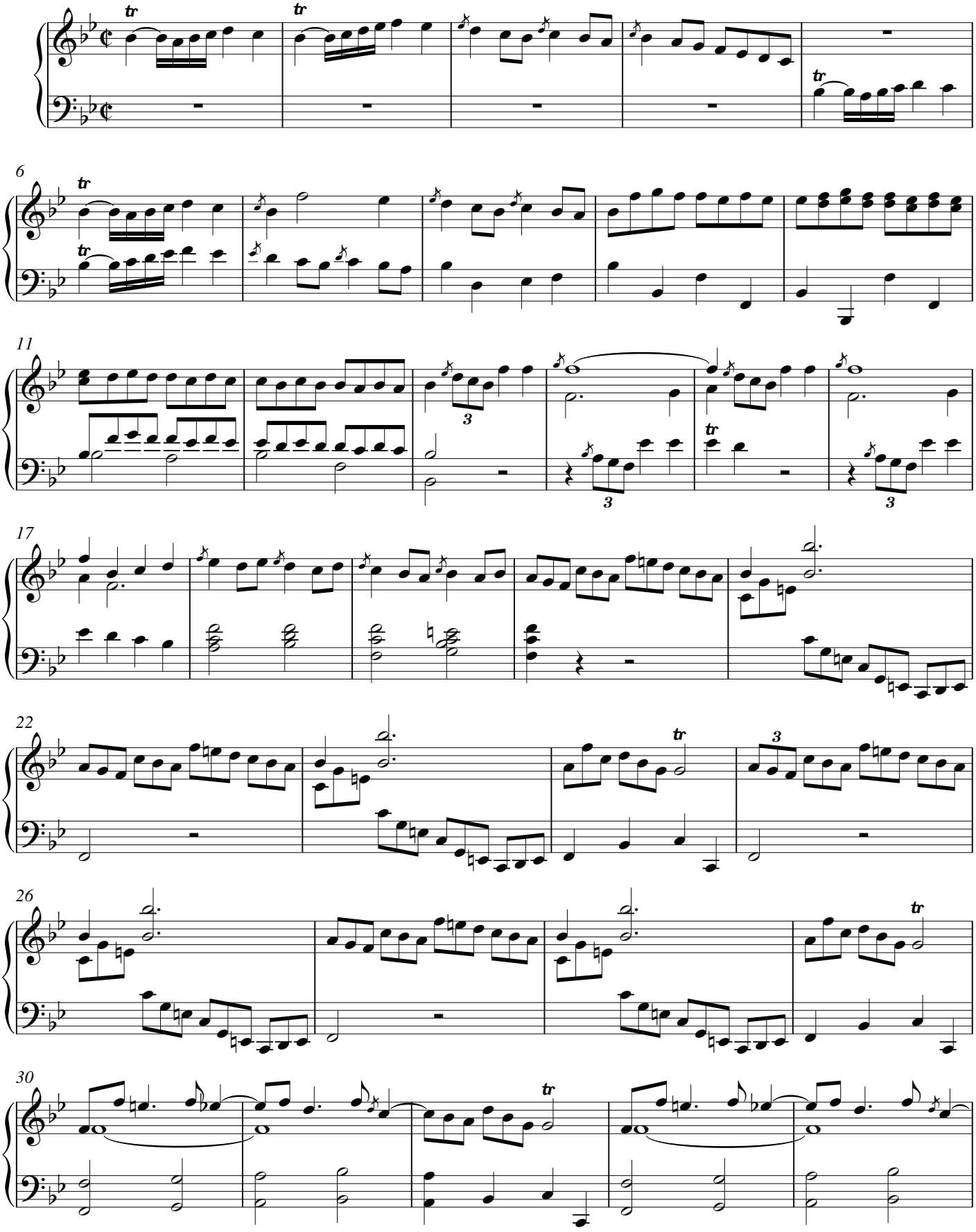

45
tr
50
tr
55
60
65

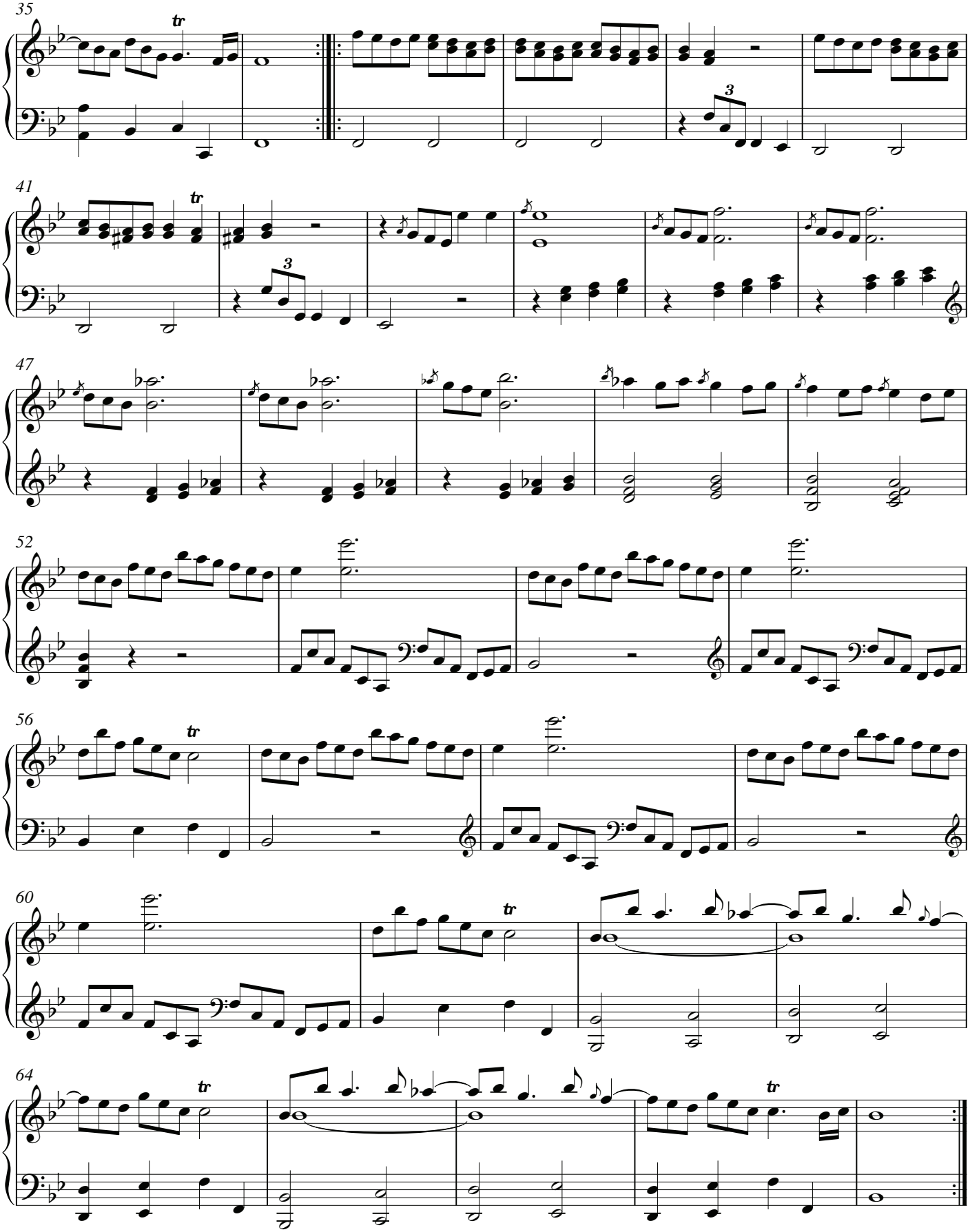

70
75
80
85
90
tr

Sonata No. 3 In B flat Major

Padre Antonio Soler

Andante

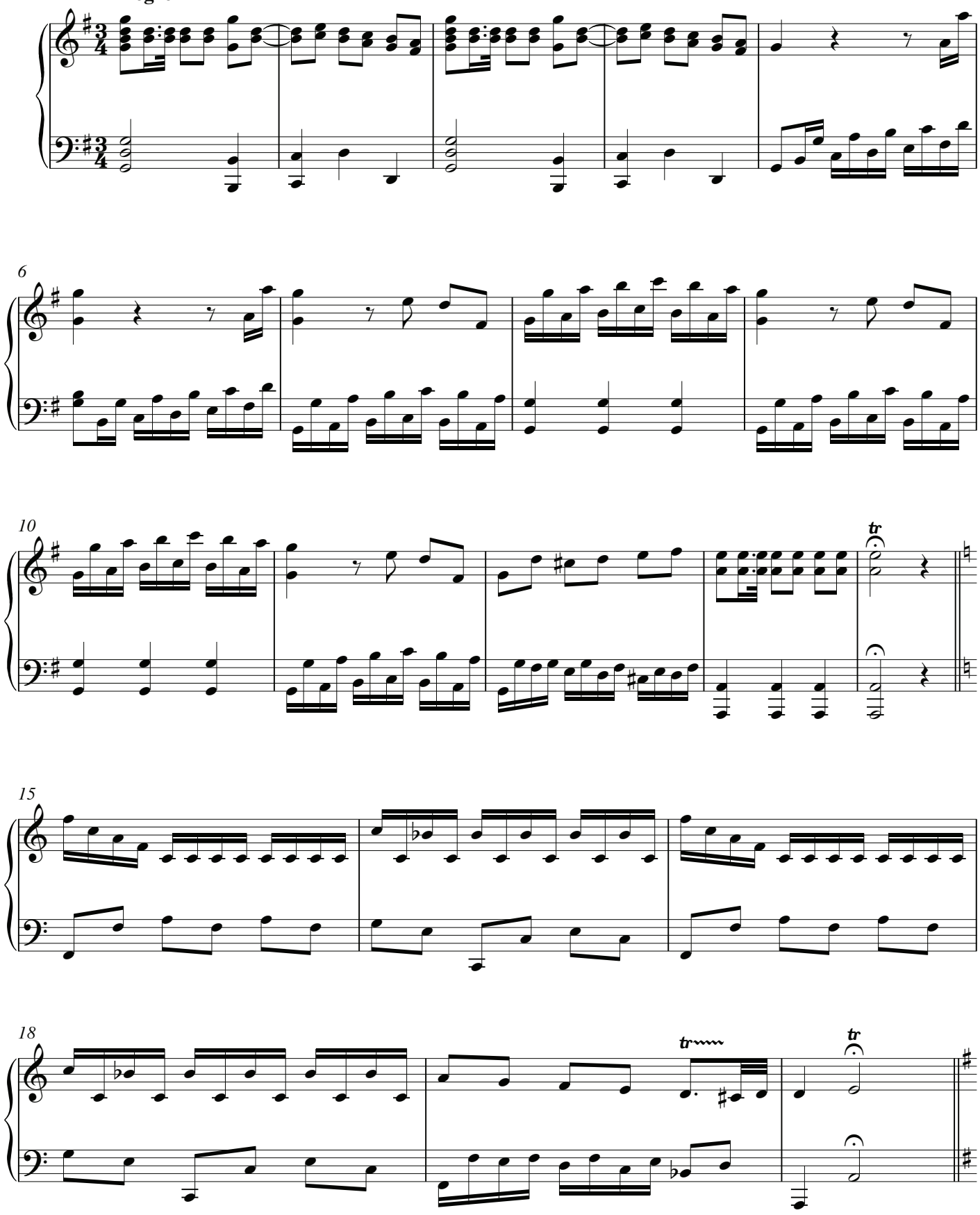


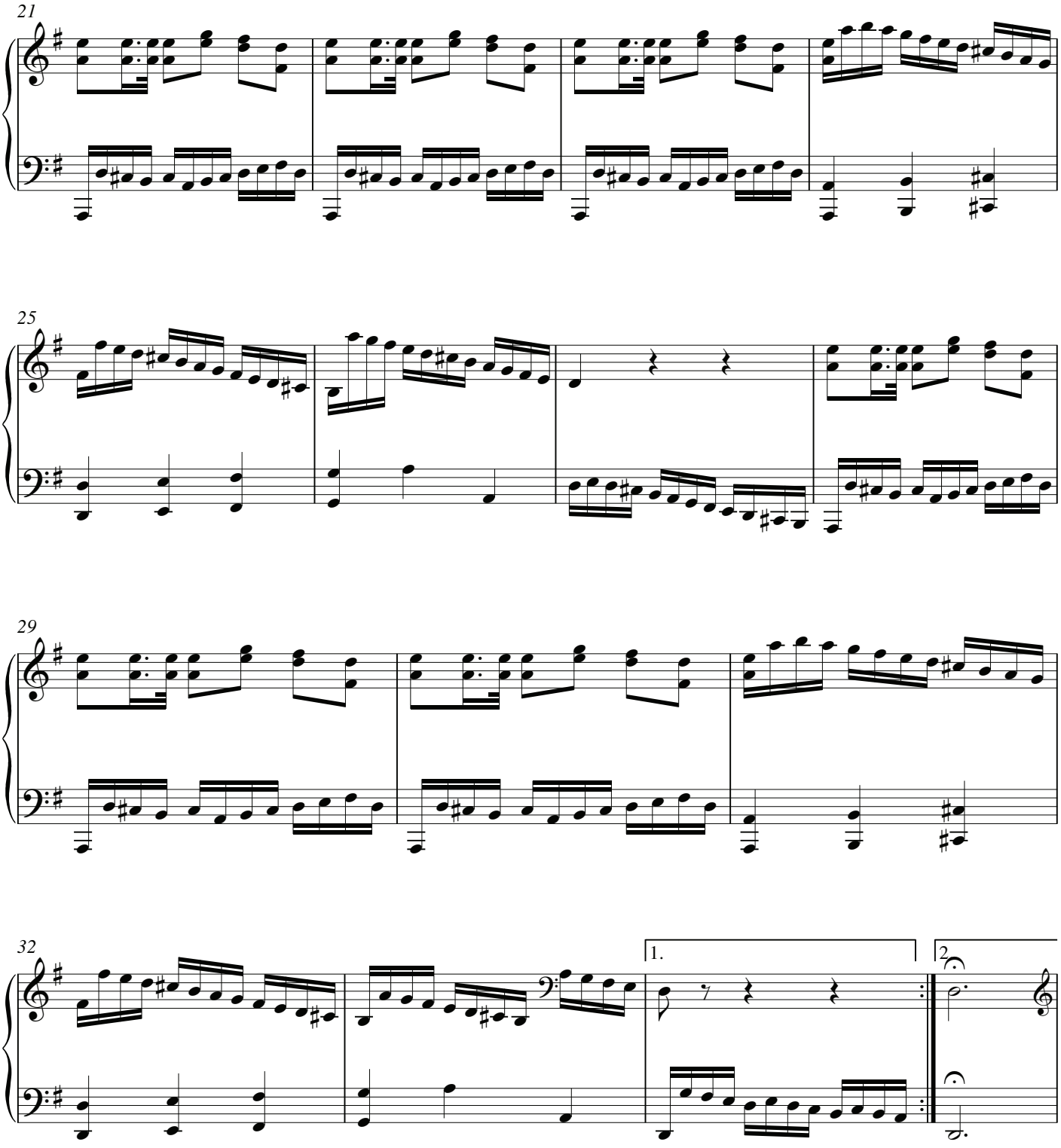

35
41
47
52
56
60
64

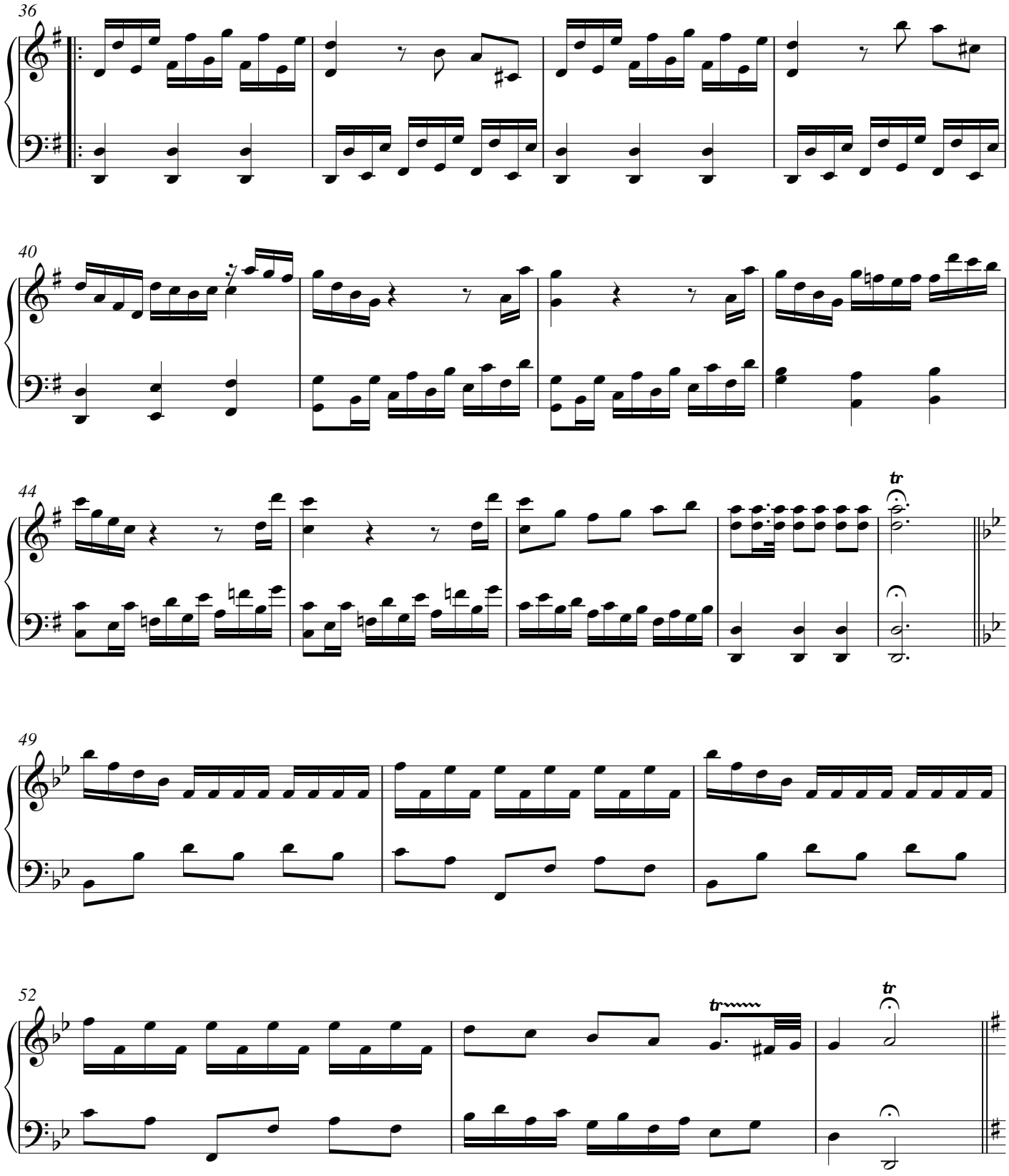
Sonata No. 4 In G Major

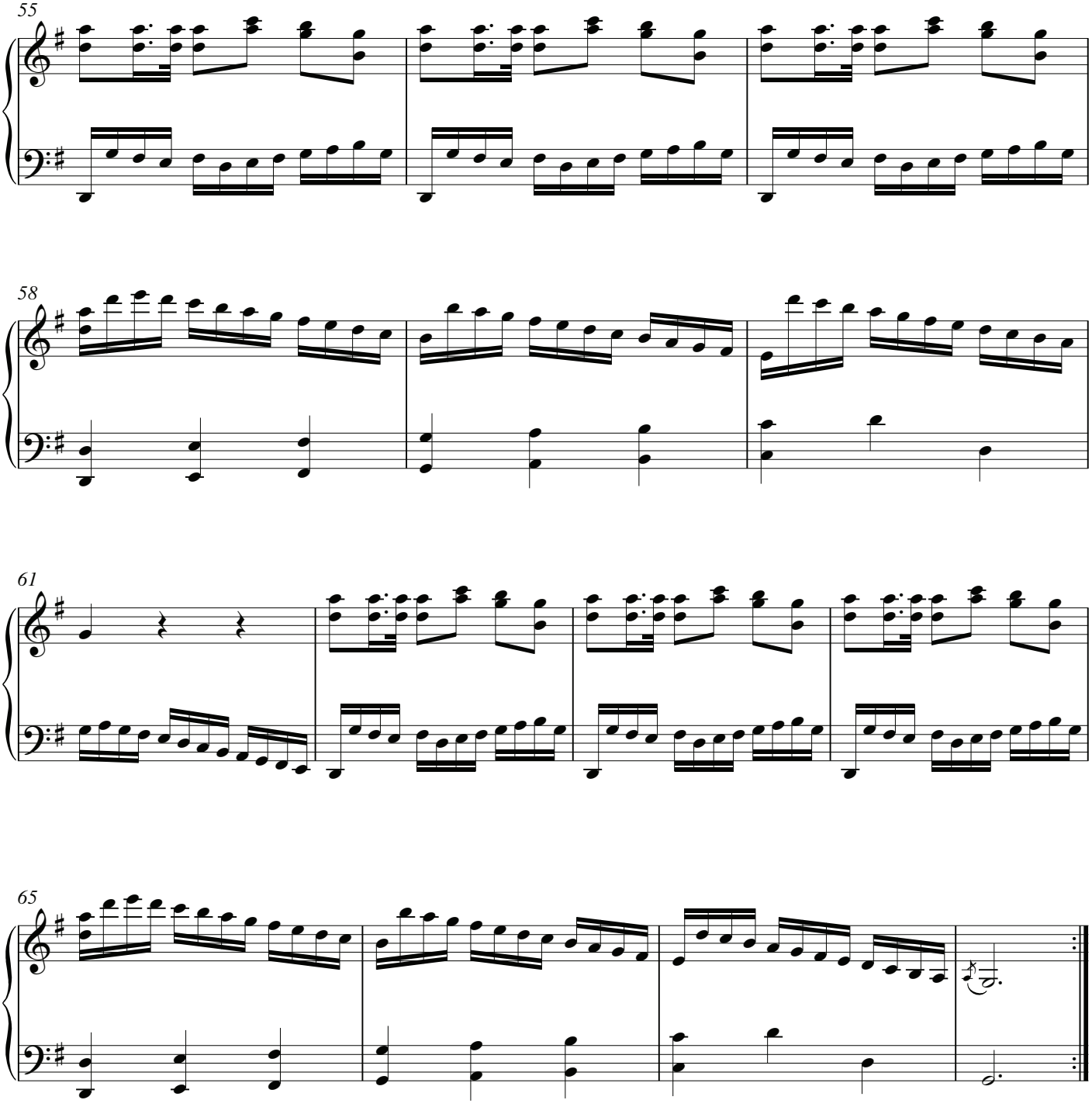
Padre Antonio Soler

Allegro




21
25
29
32
1.
2

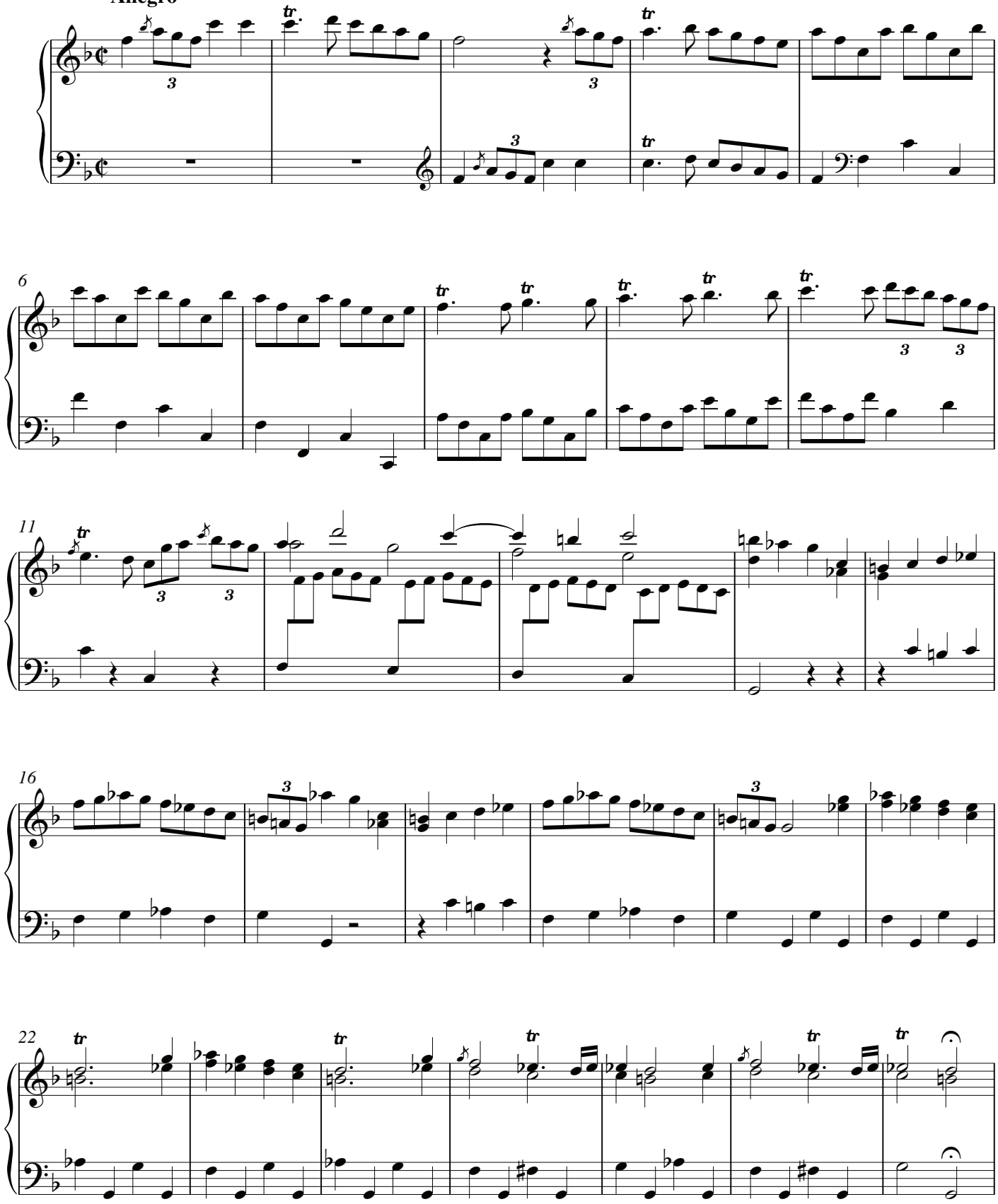

36
40
44
tr
49
52
tr
tr

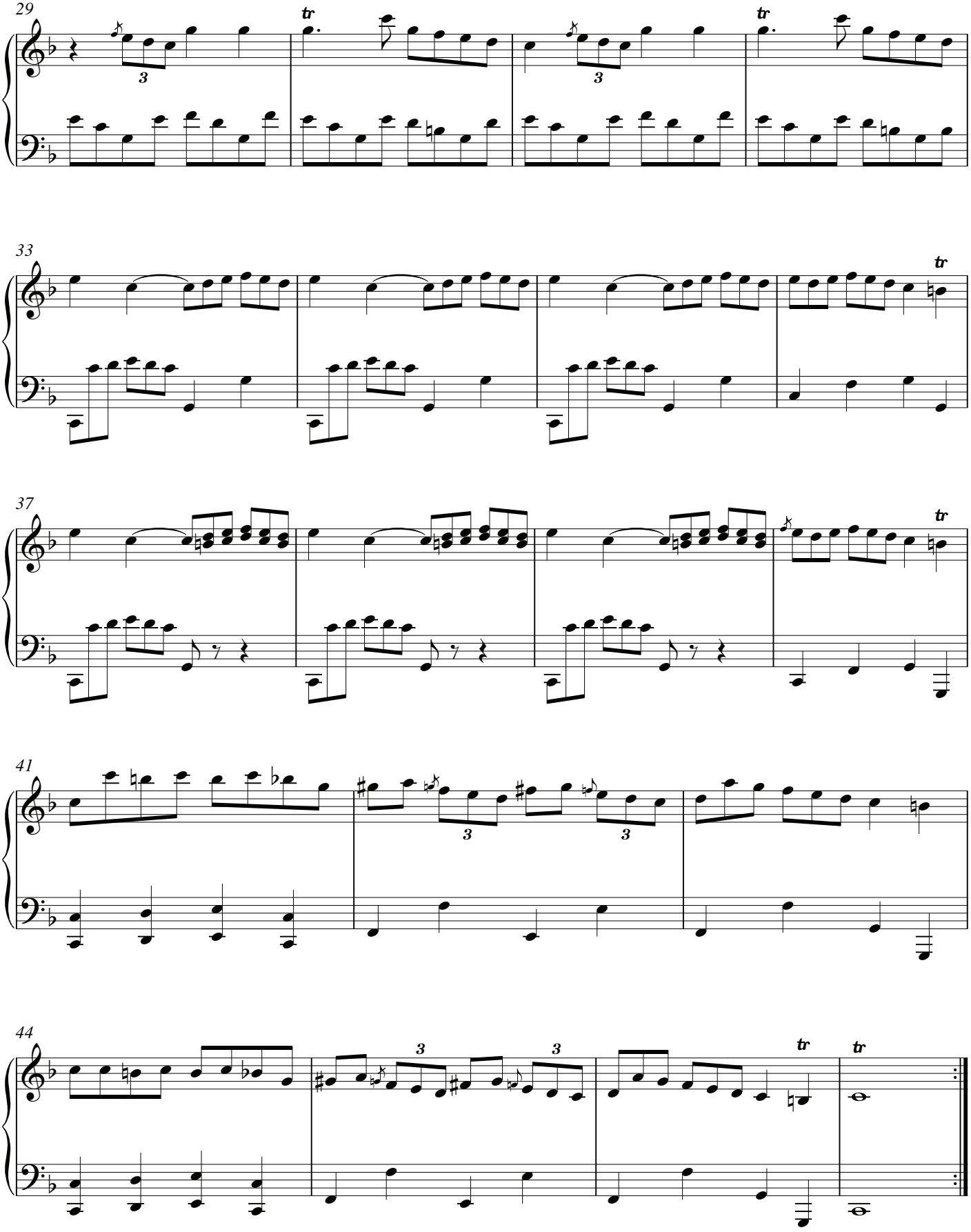

55
58
61
65

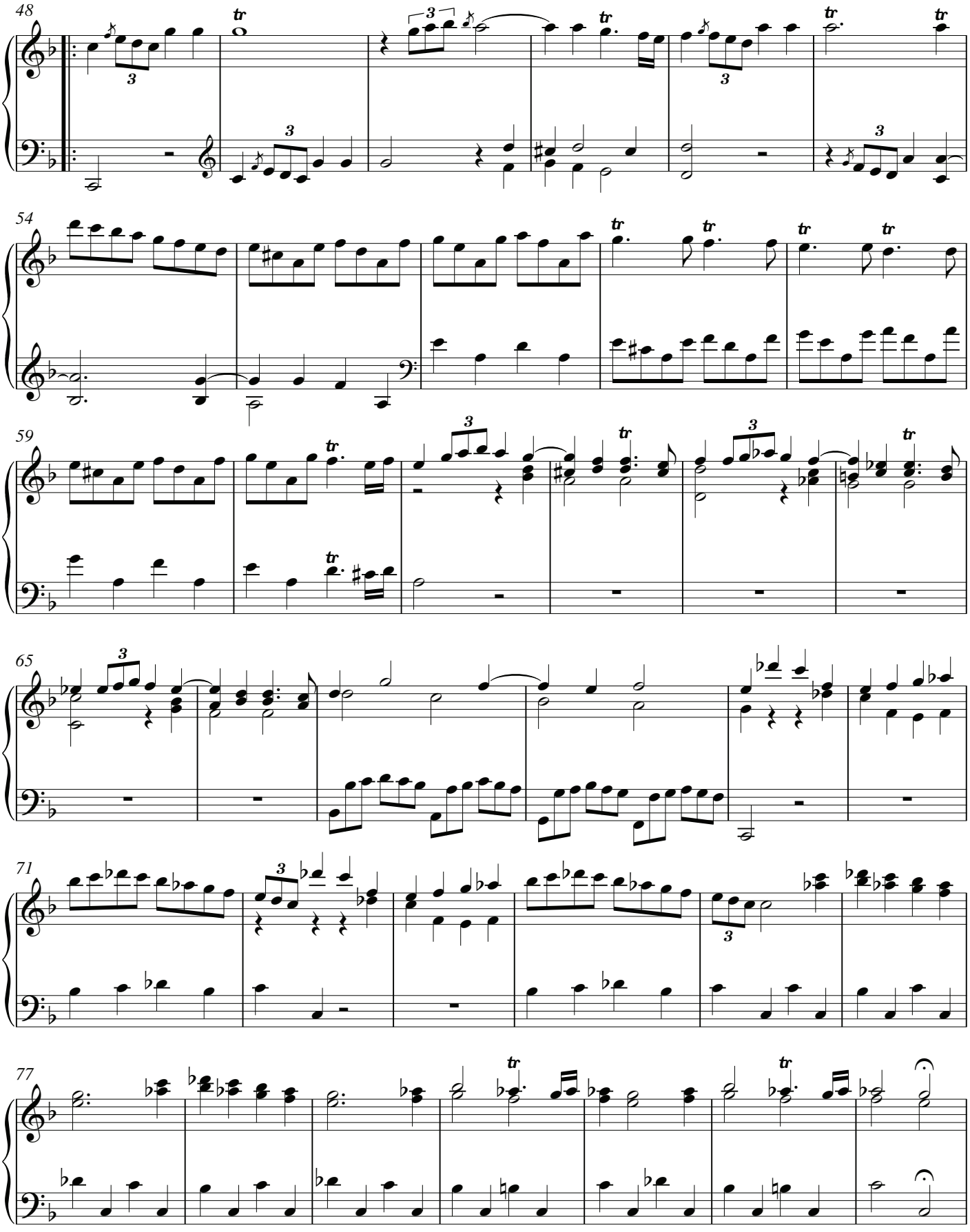
Sonata No. 5 In F Major

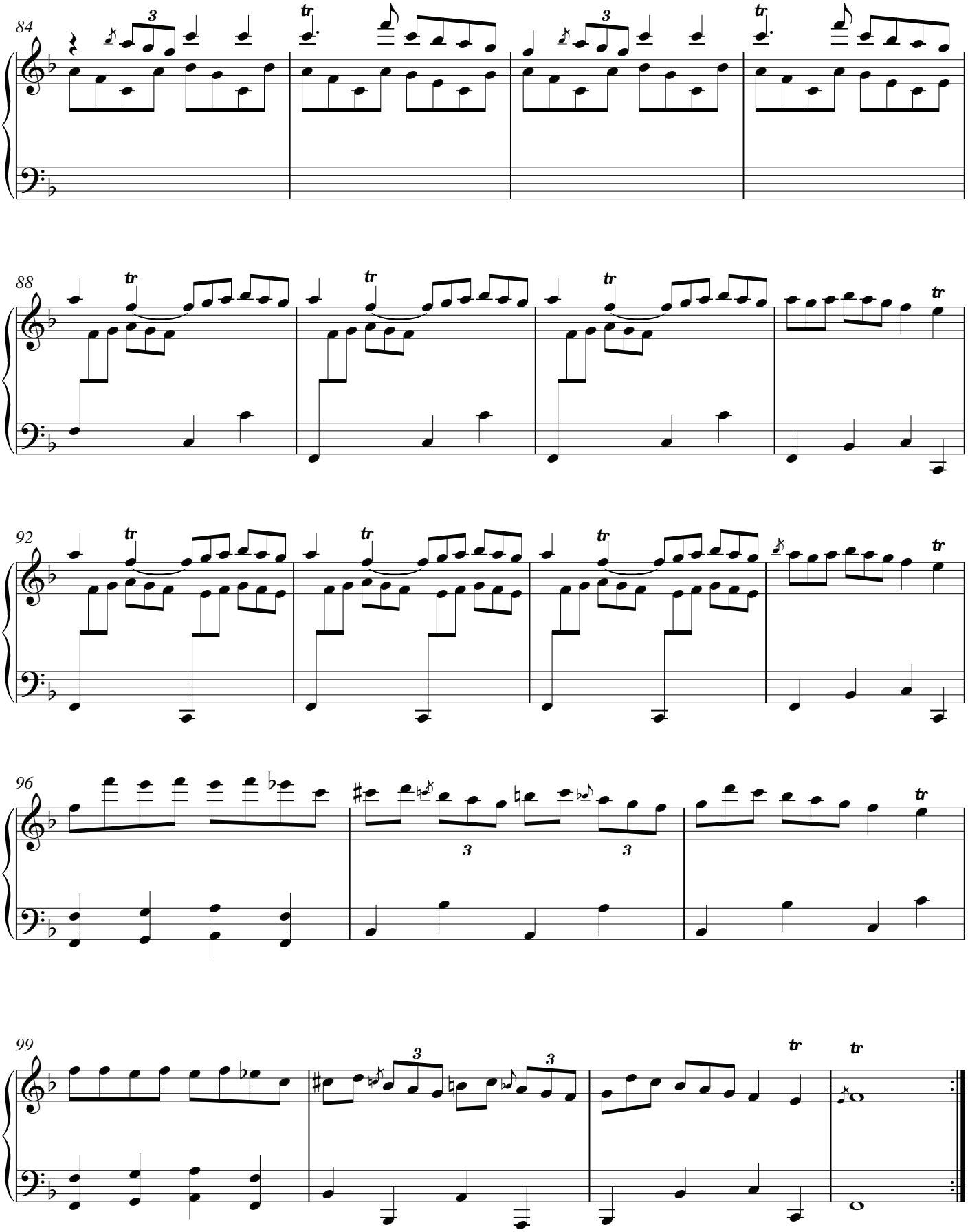
Padre Antonio Soler

Allegro




29
33
37
41
44

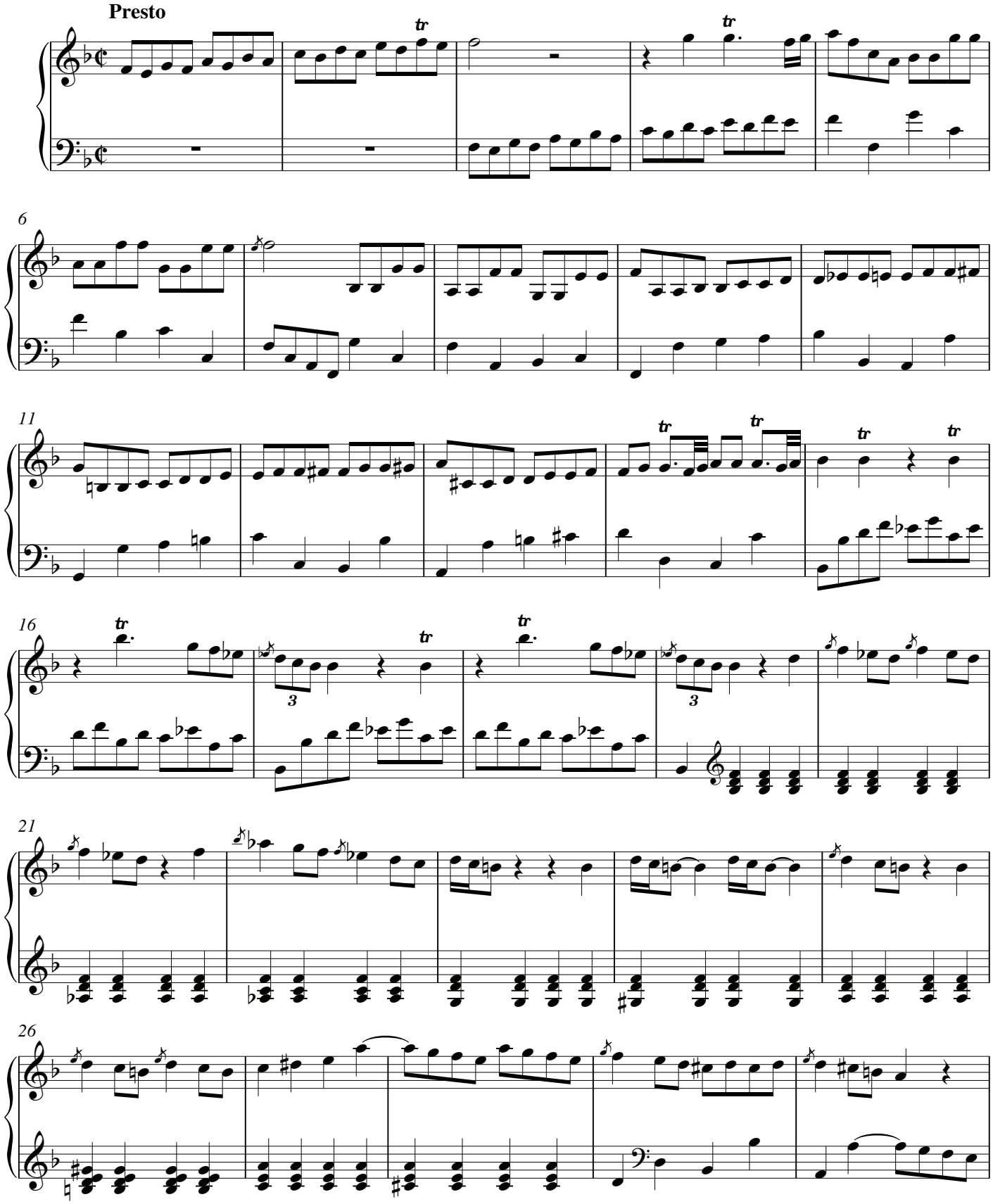

48
54
59
65
71
77

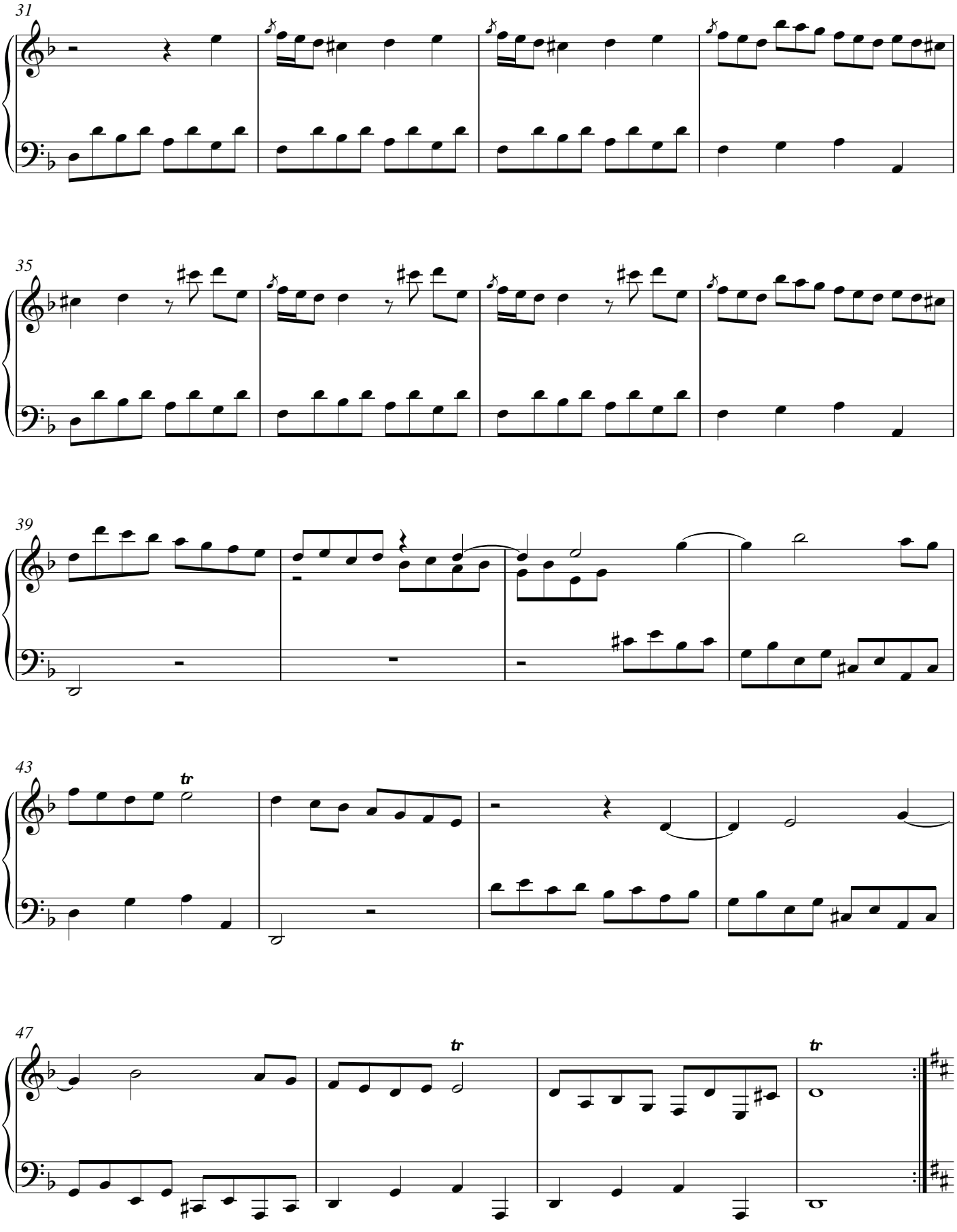

84
88
92
96
99

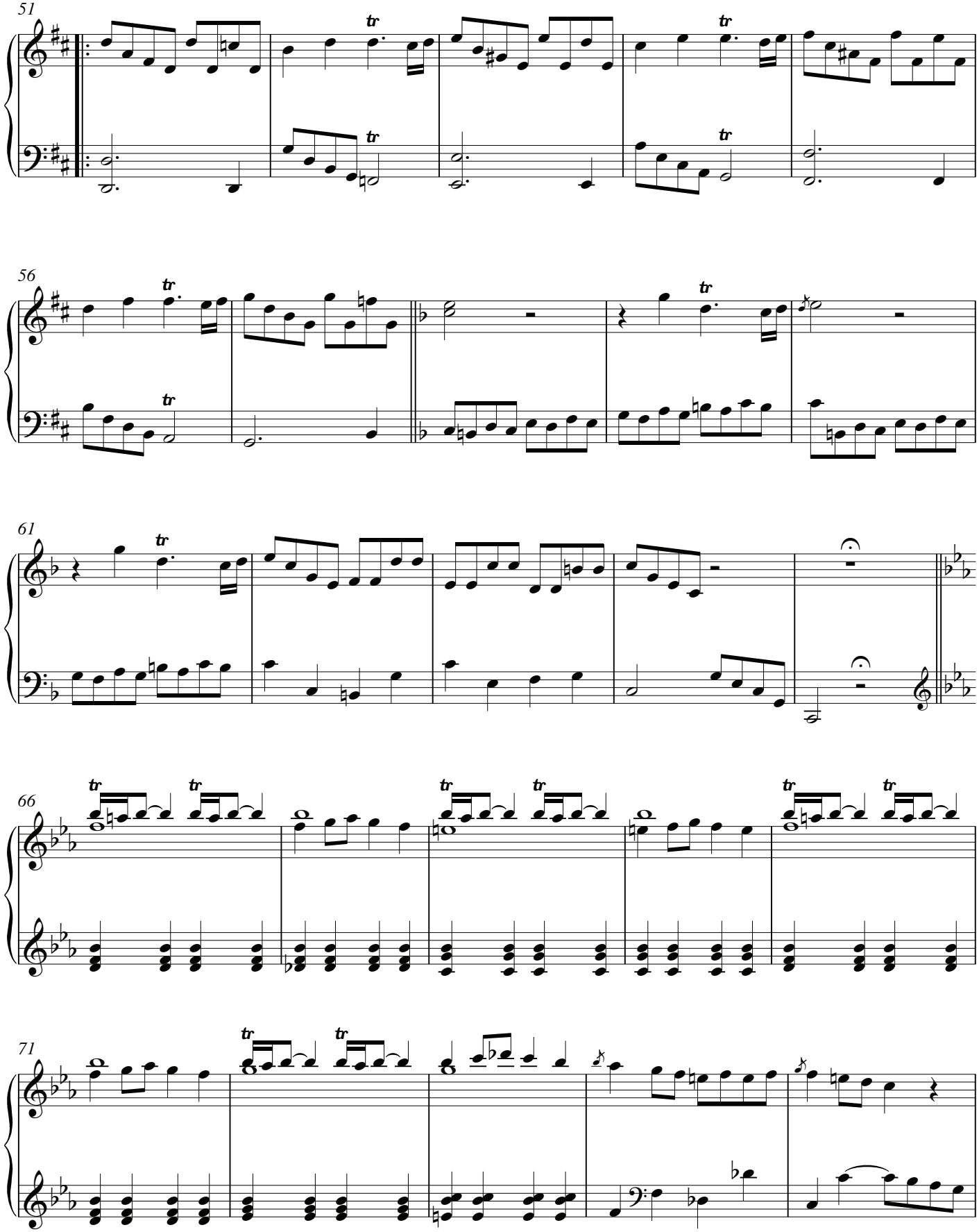
Sonata No. 6 In F Major

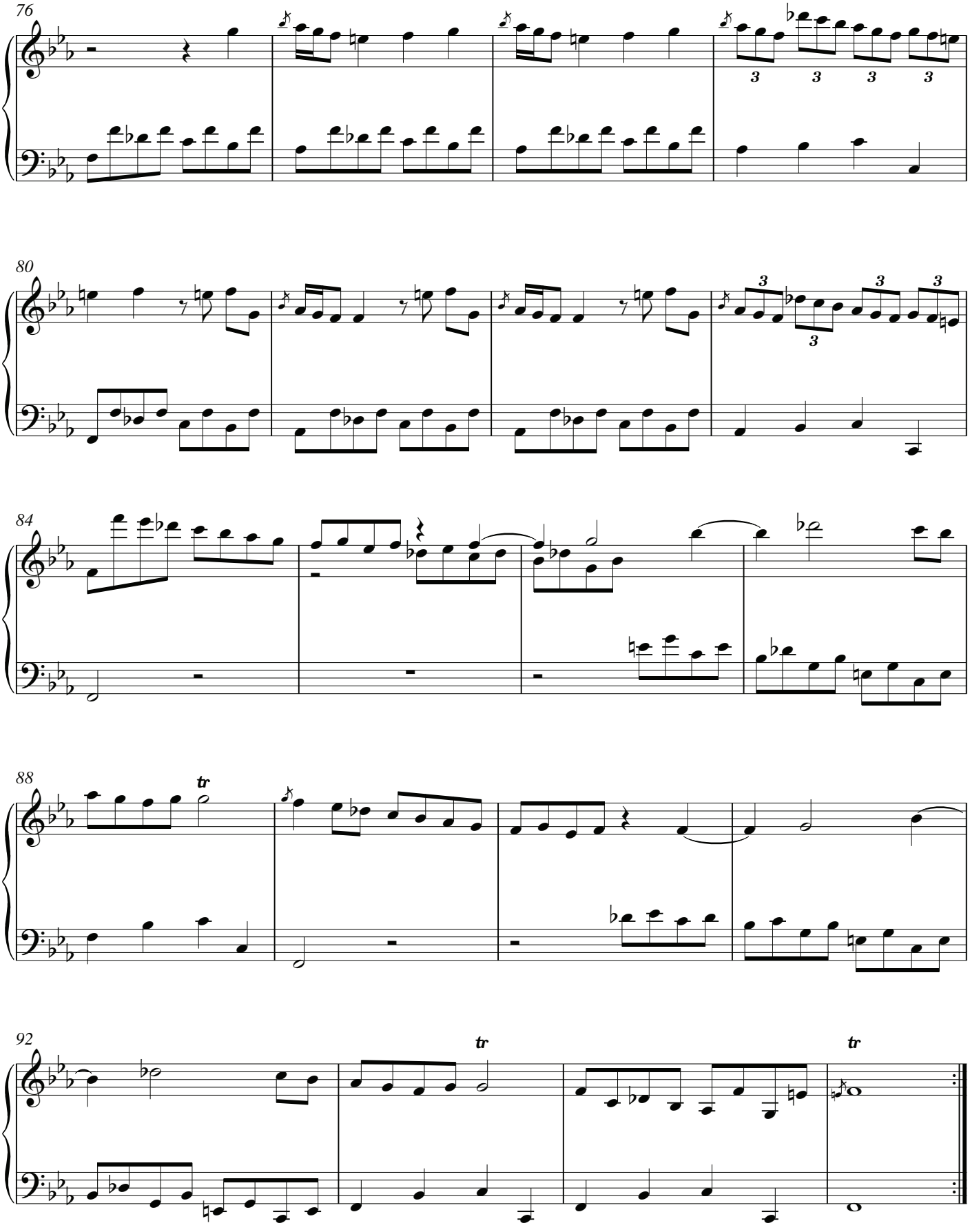
Padre Antonio Soler

Presto




31
35
39
43
tr
47
tr
tr

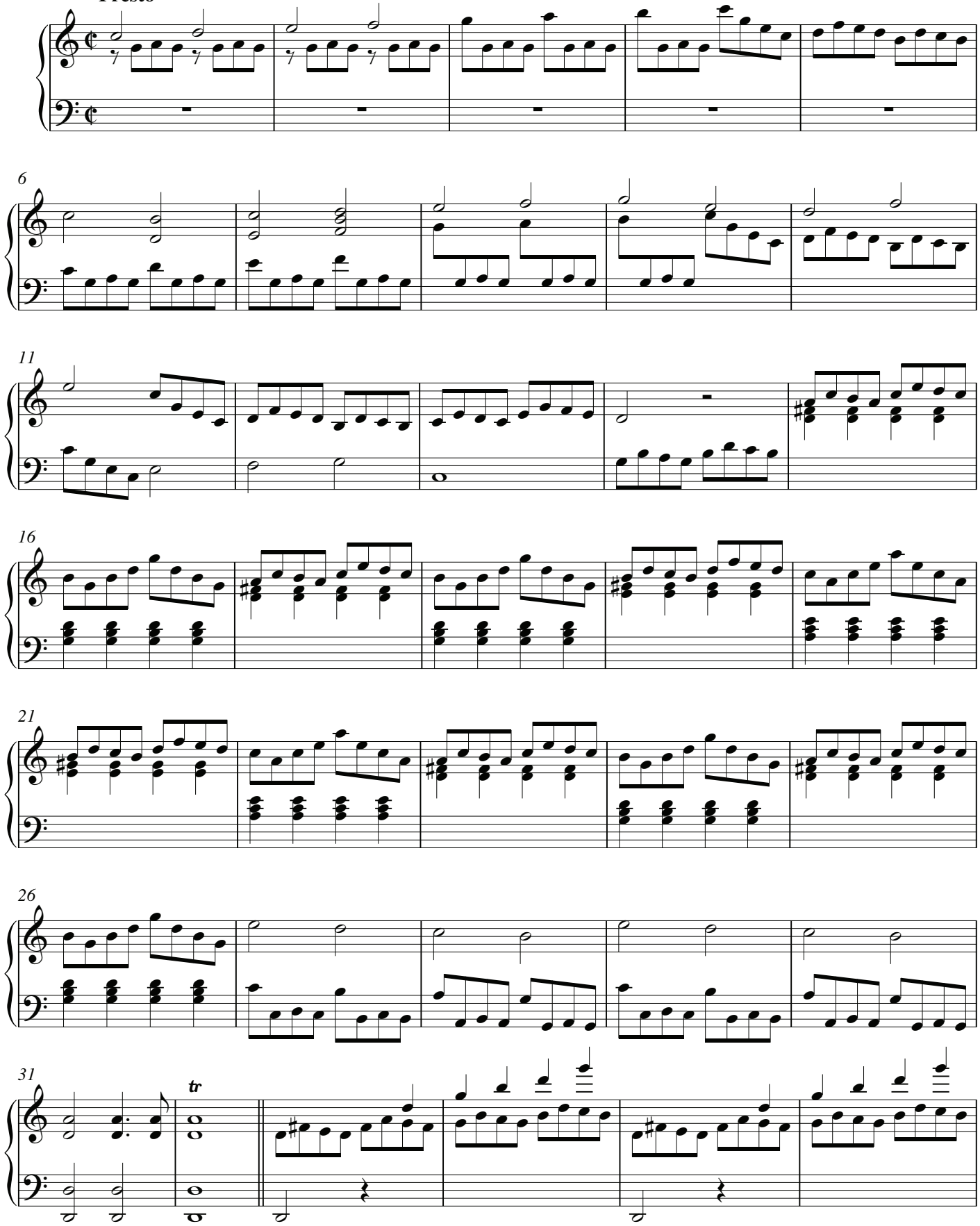

51
56
61
66
71

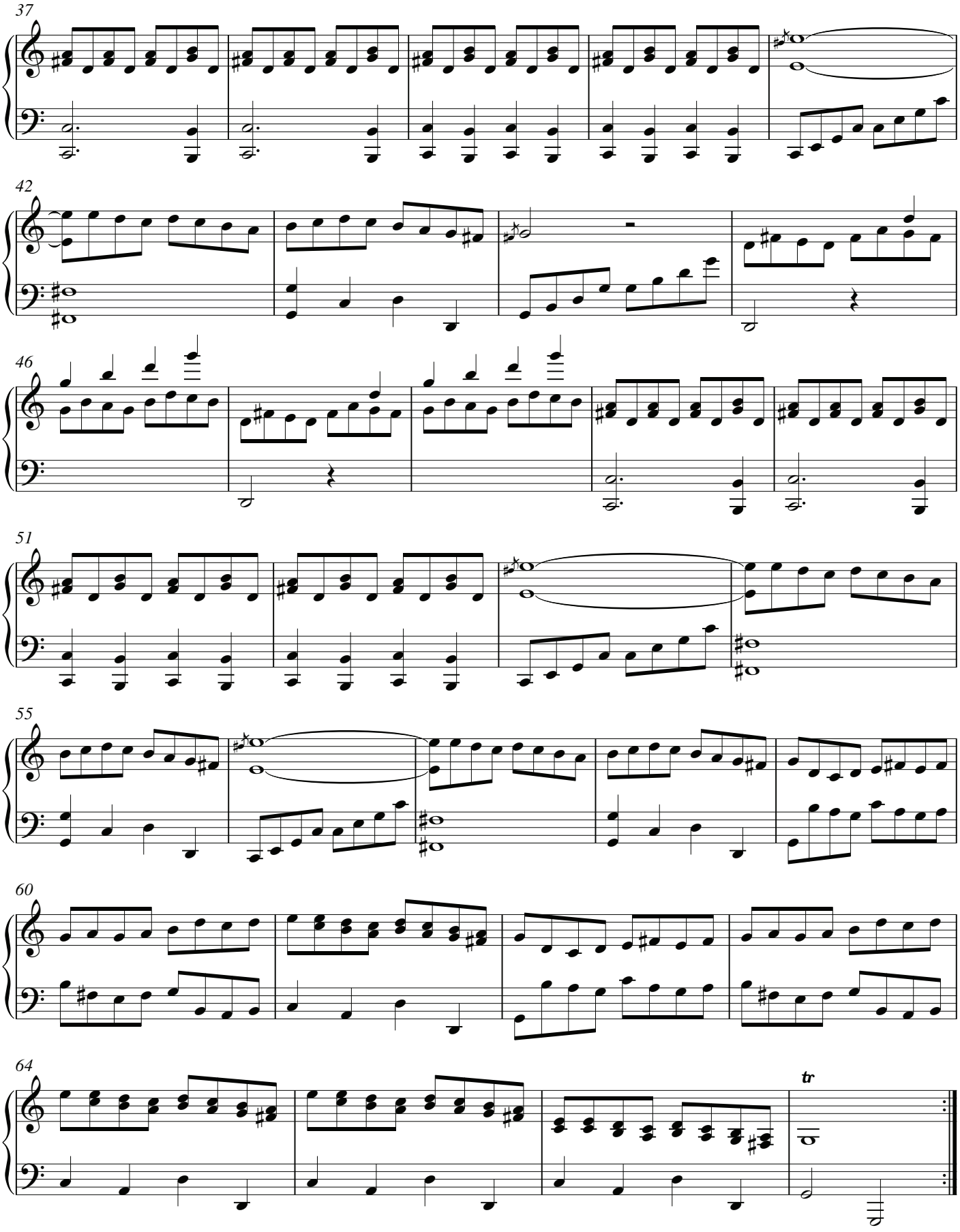

76
80
84
88
92
tr
tr
tr

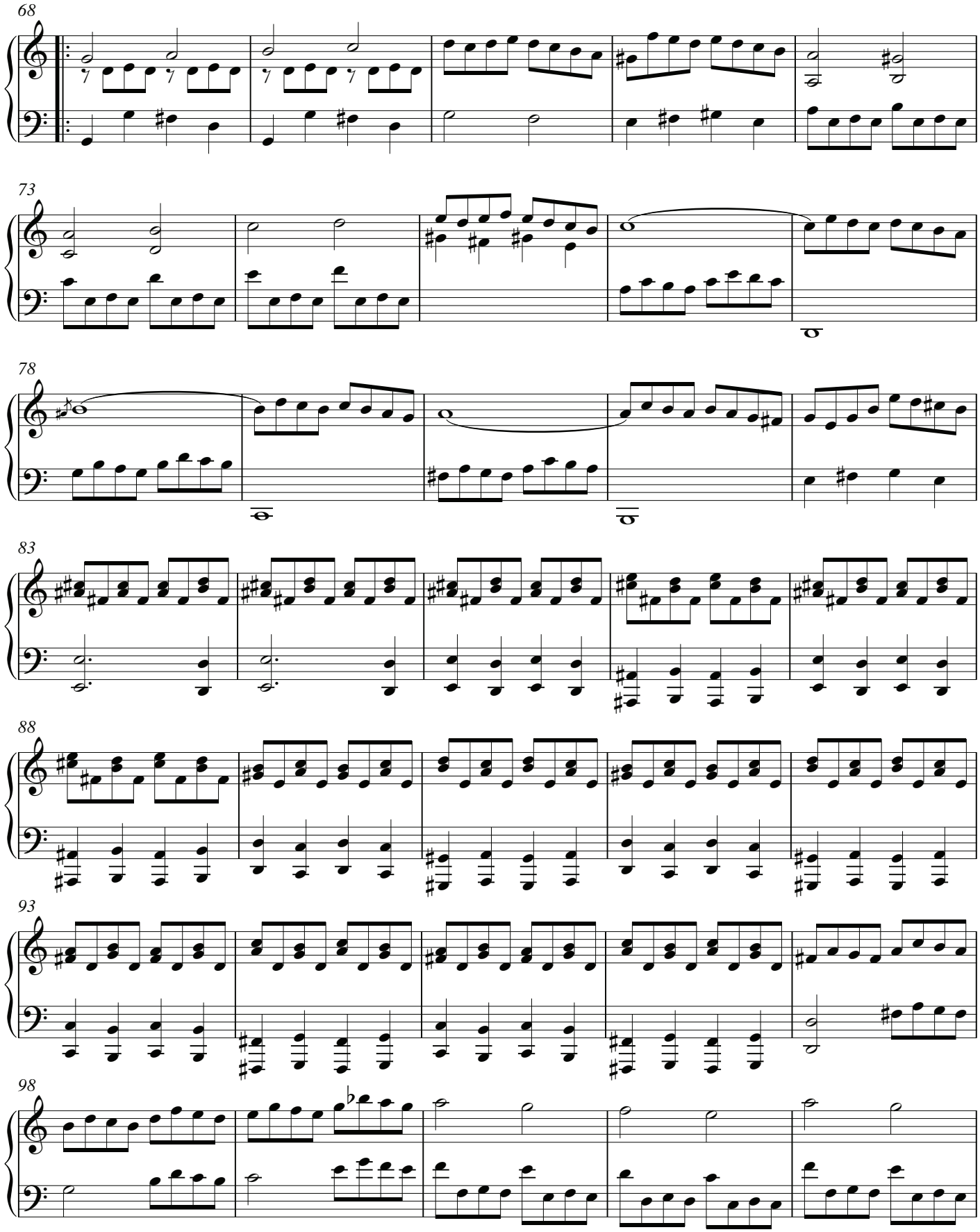
Sonata No. 9 In C Major

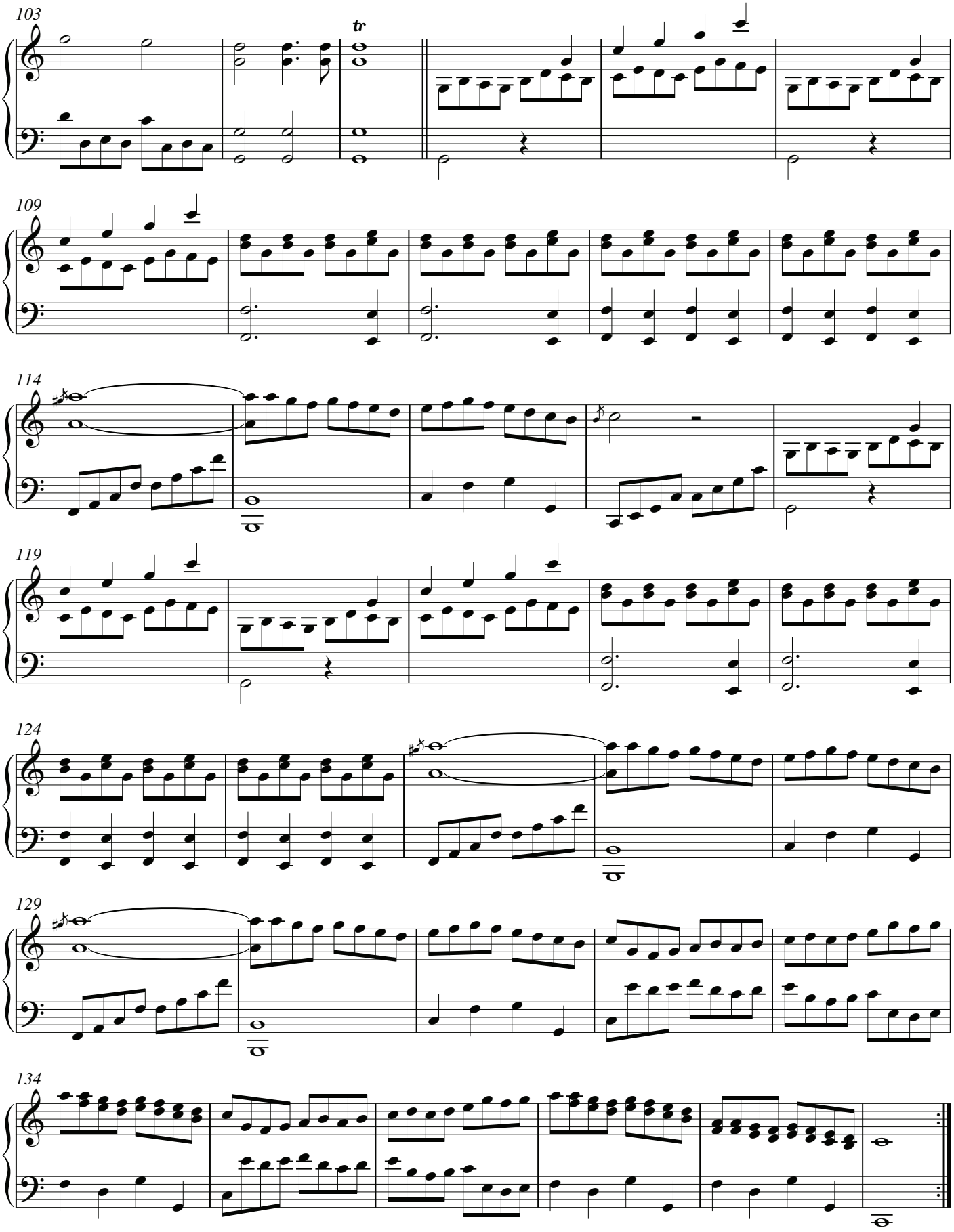
Padre Antonio Soler

Presto




37
42
46
51
55
60
64
tr

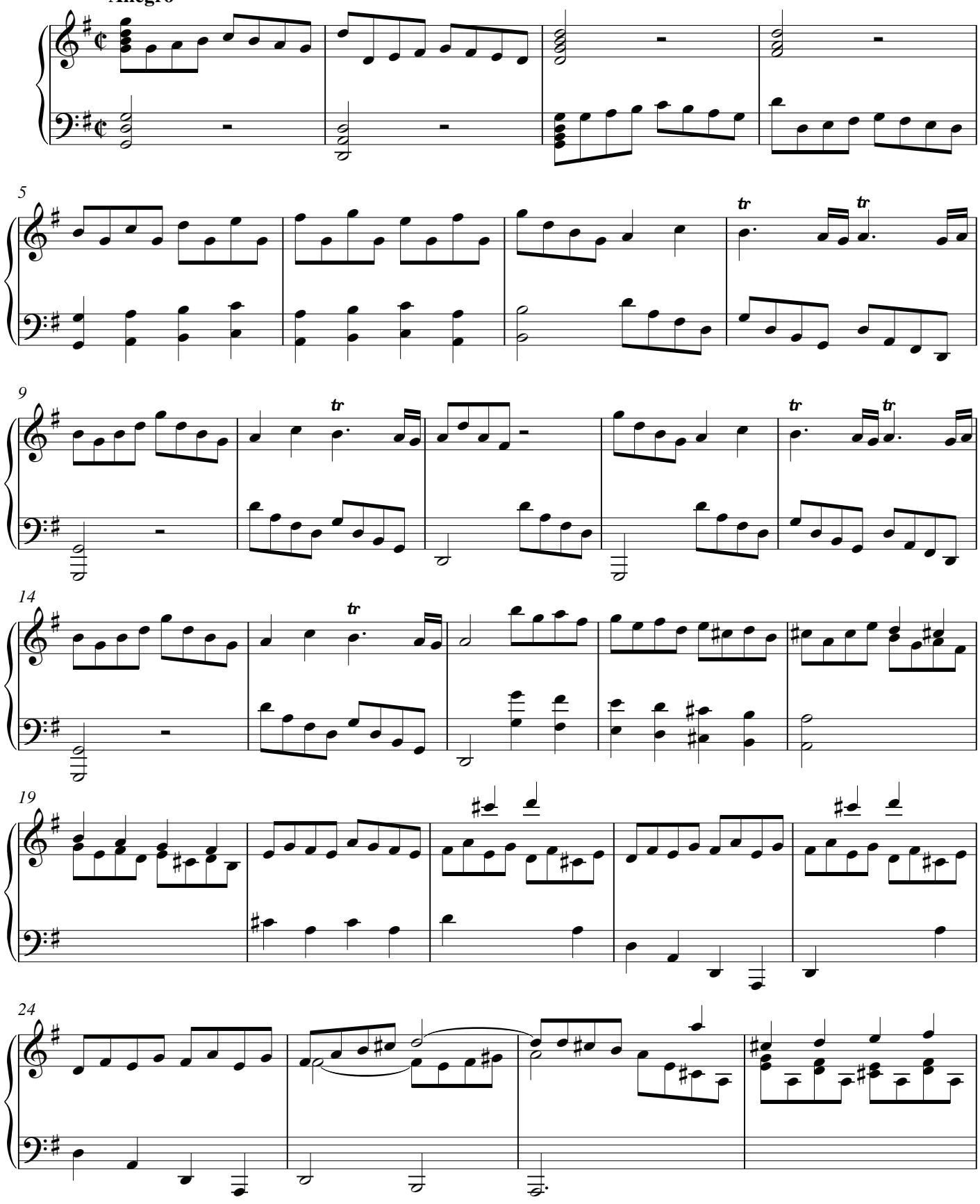

68
73
78
83
88
93
98

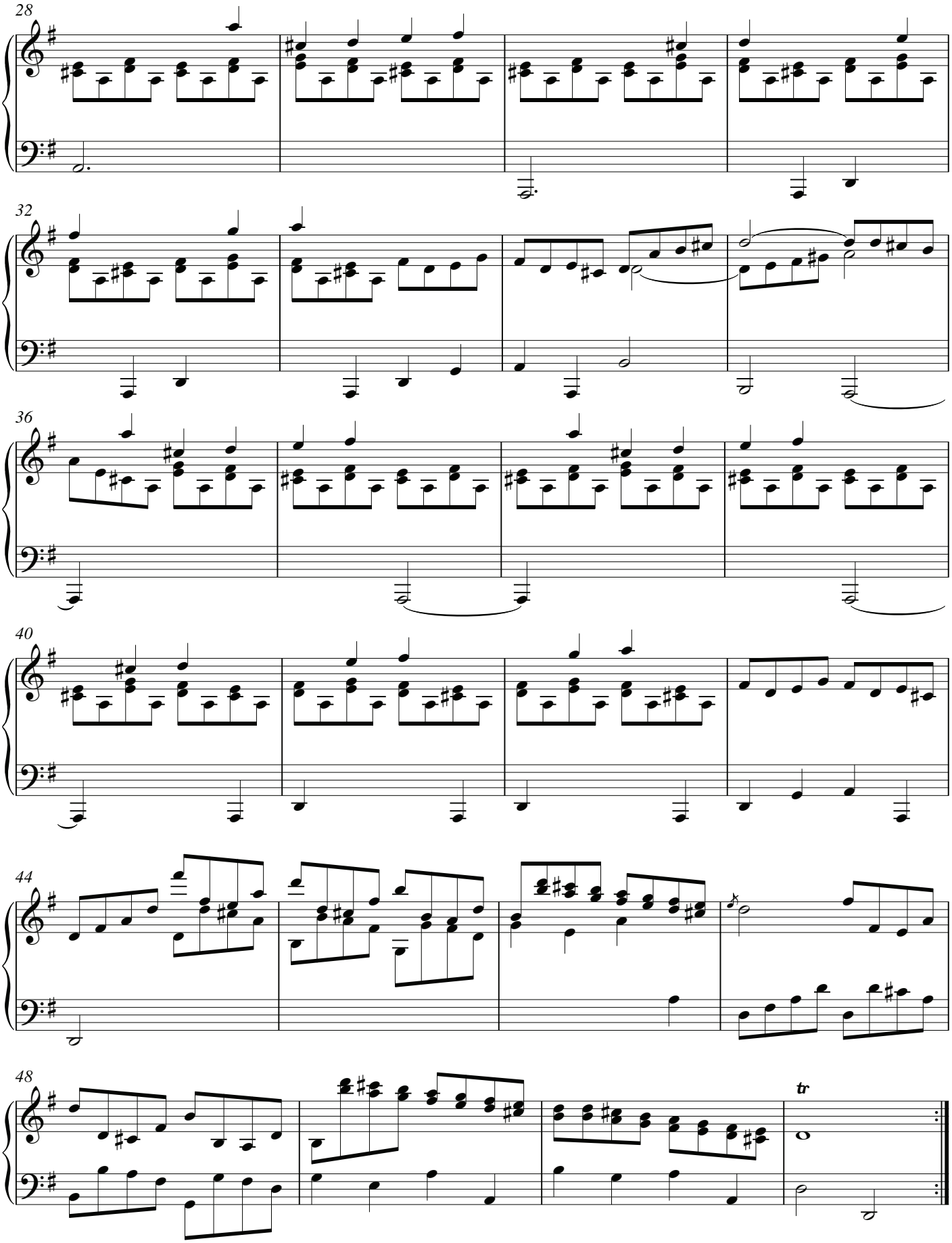

103
tr
109
114
119
124
129
134

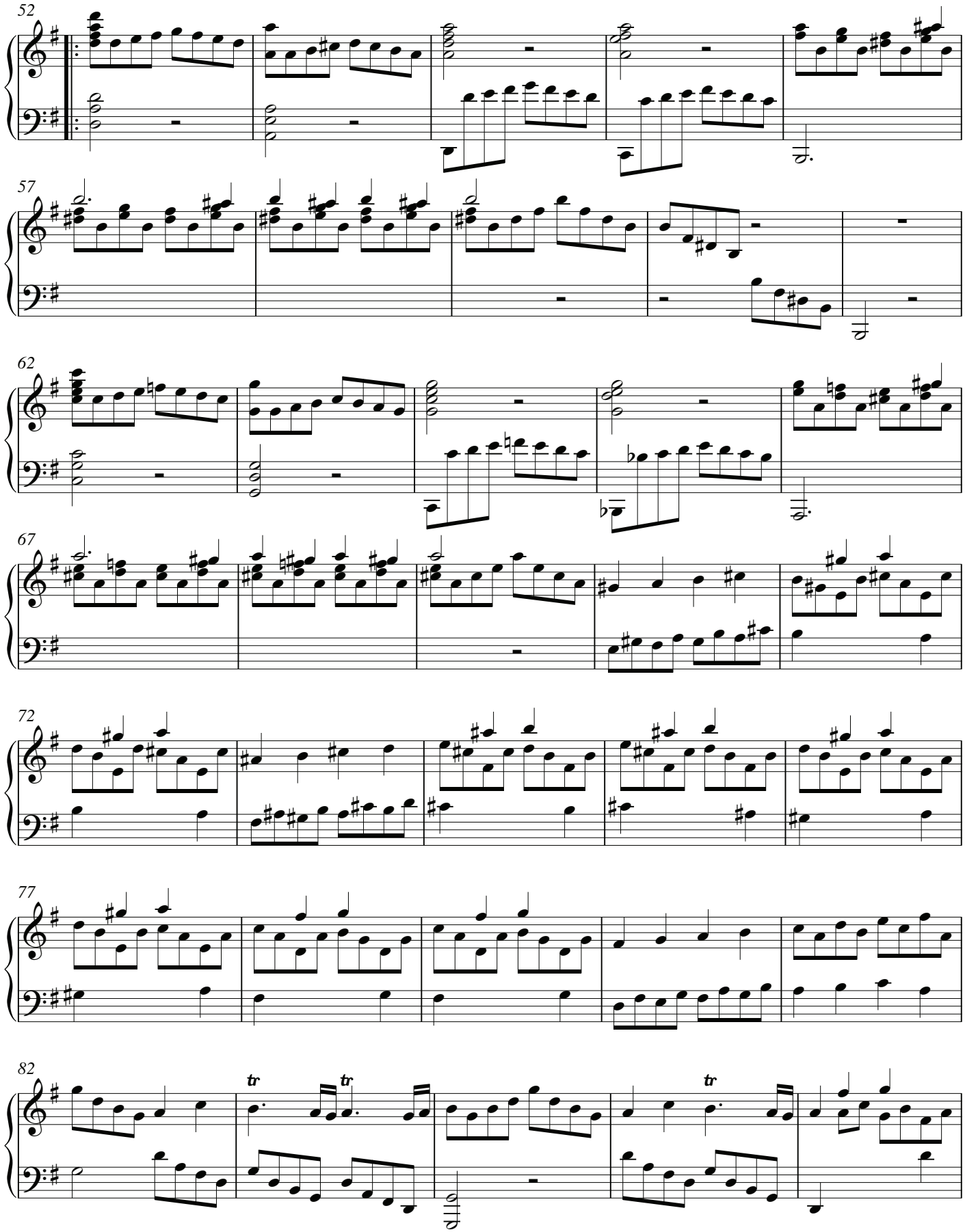
Sonata No. 13 In G Major

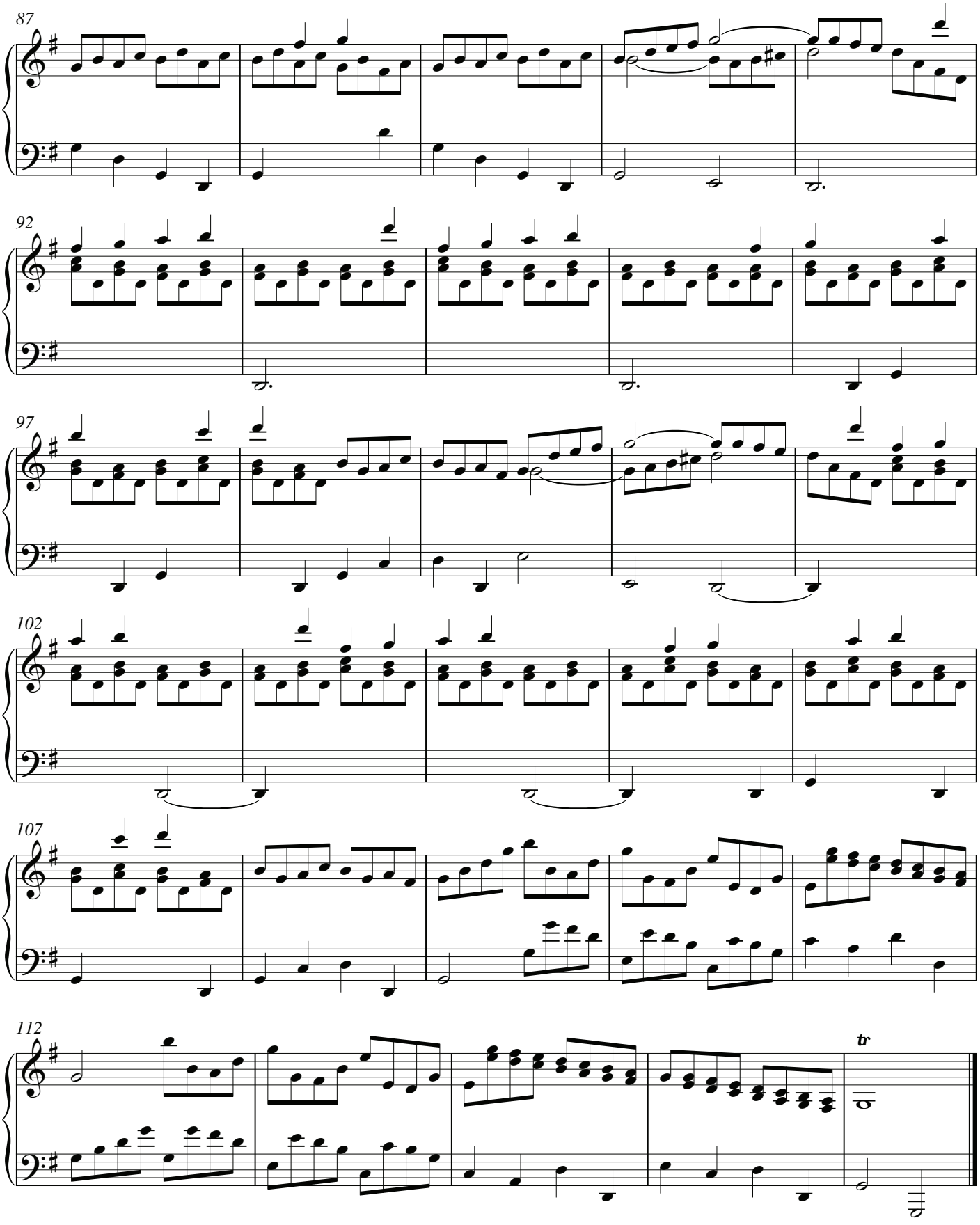
Padre Antonio Soler

Allegro




28
32
36
40
44
48
tr

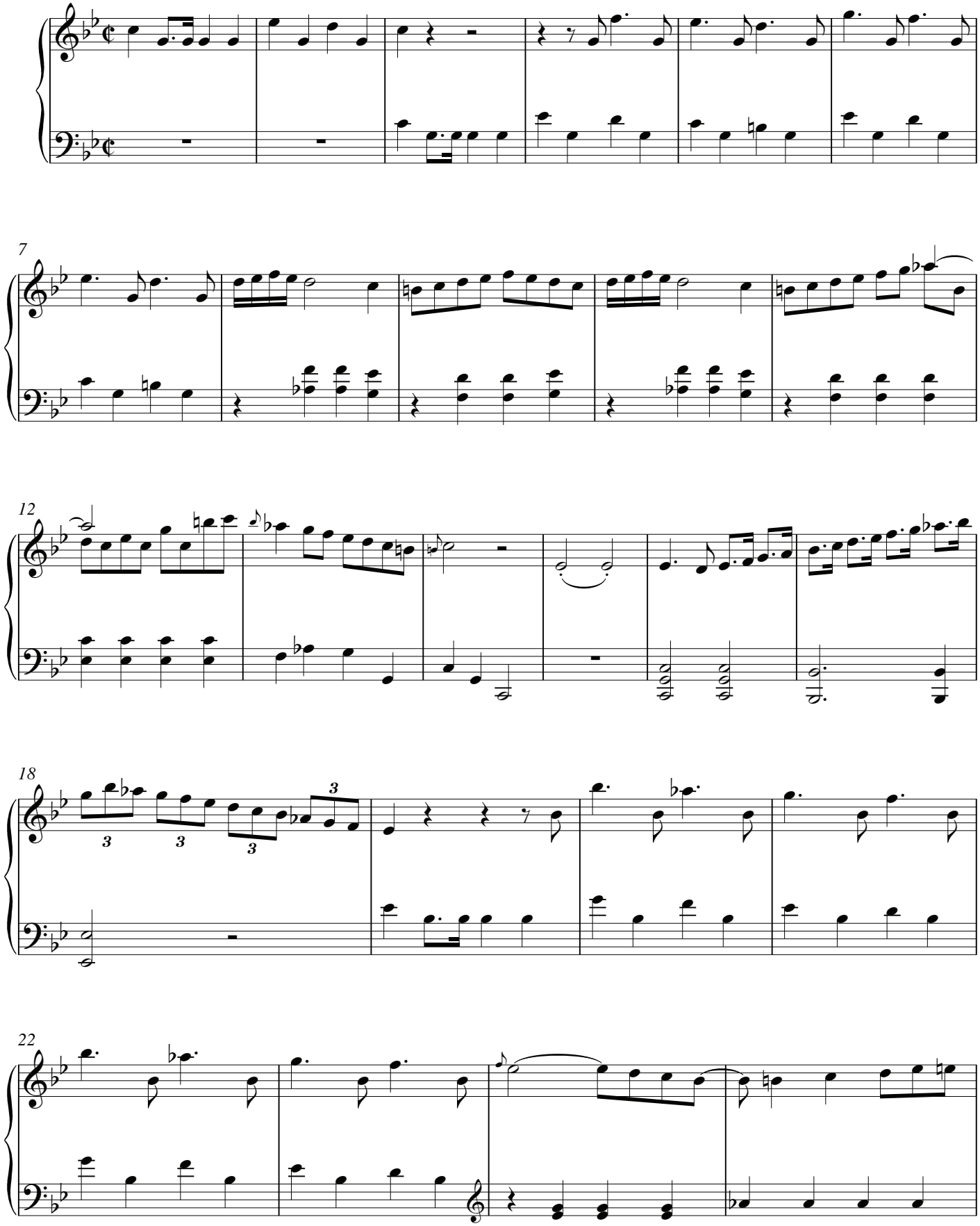

52
57
62
67
72
77
82
tr
tr
tr

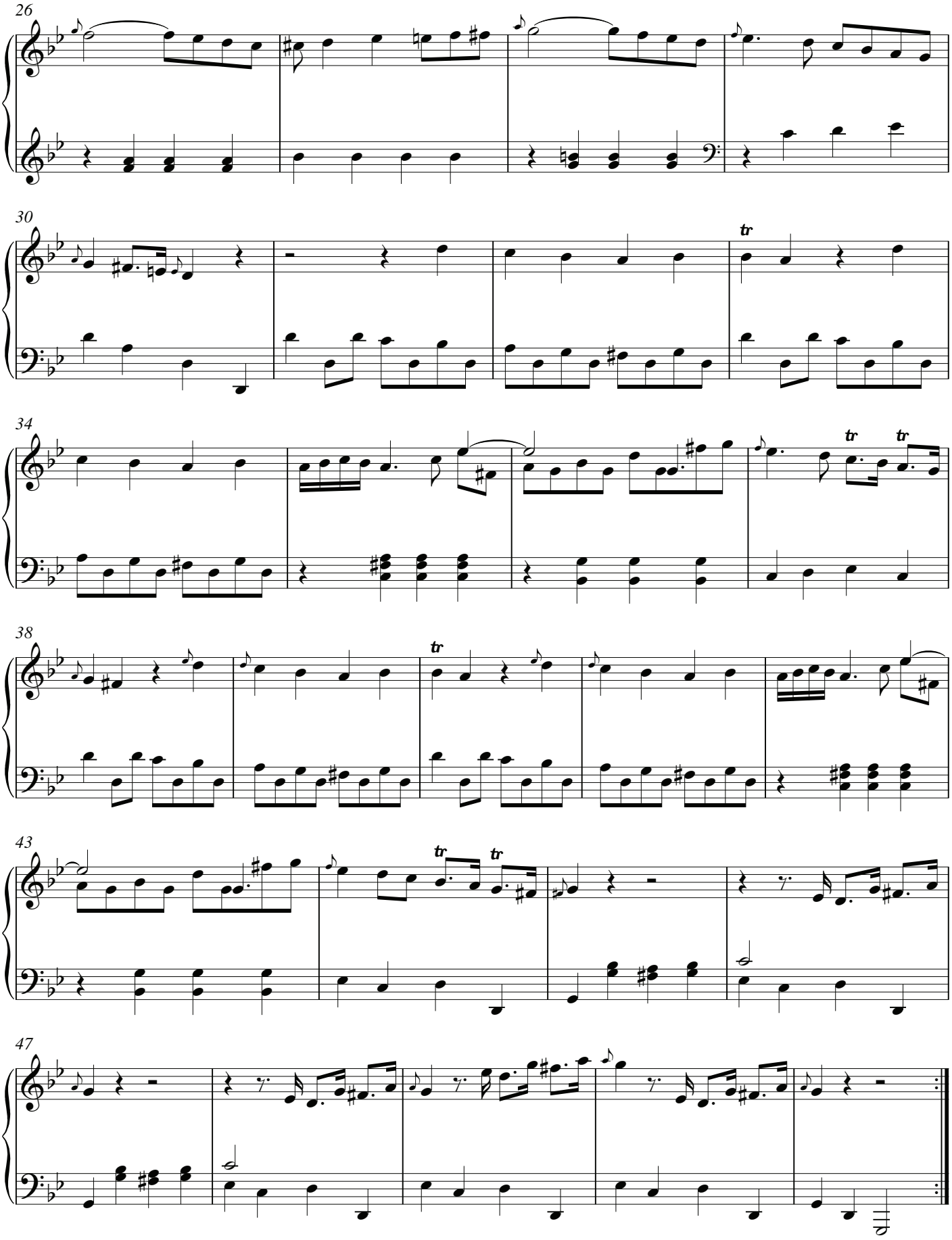

87
92
97
102
107
112
tr

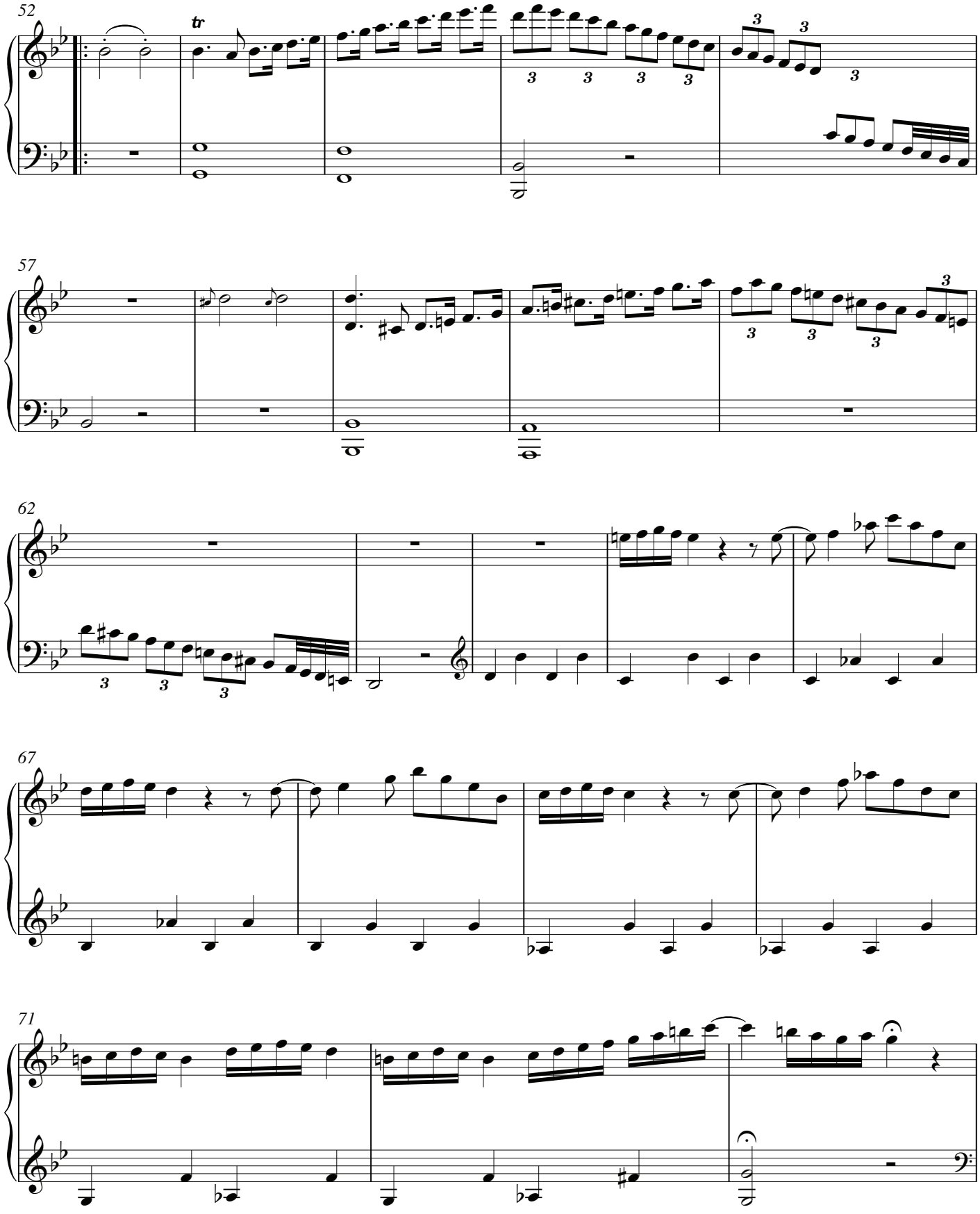
Sonata No. 18 In C Minor

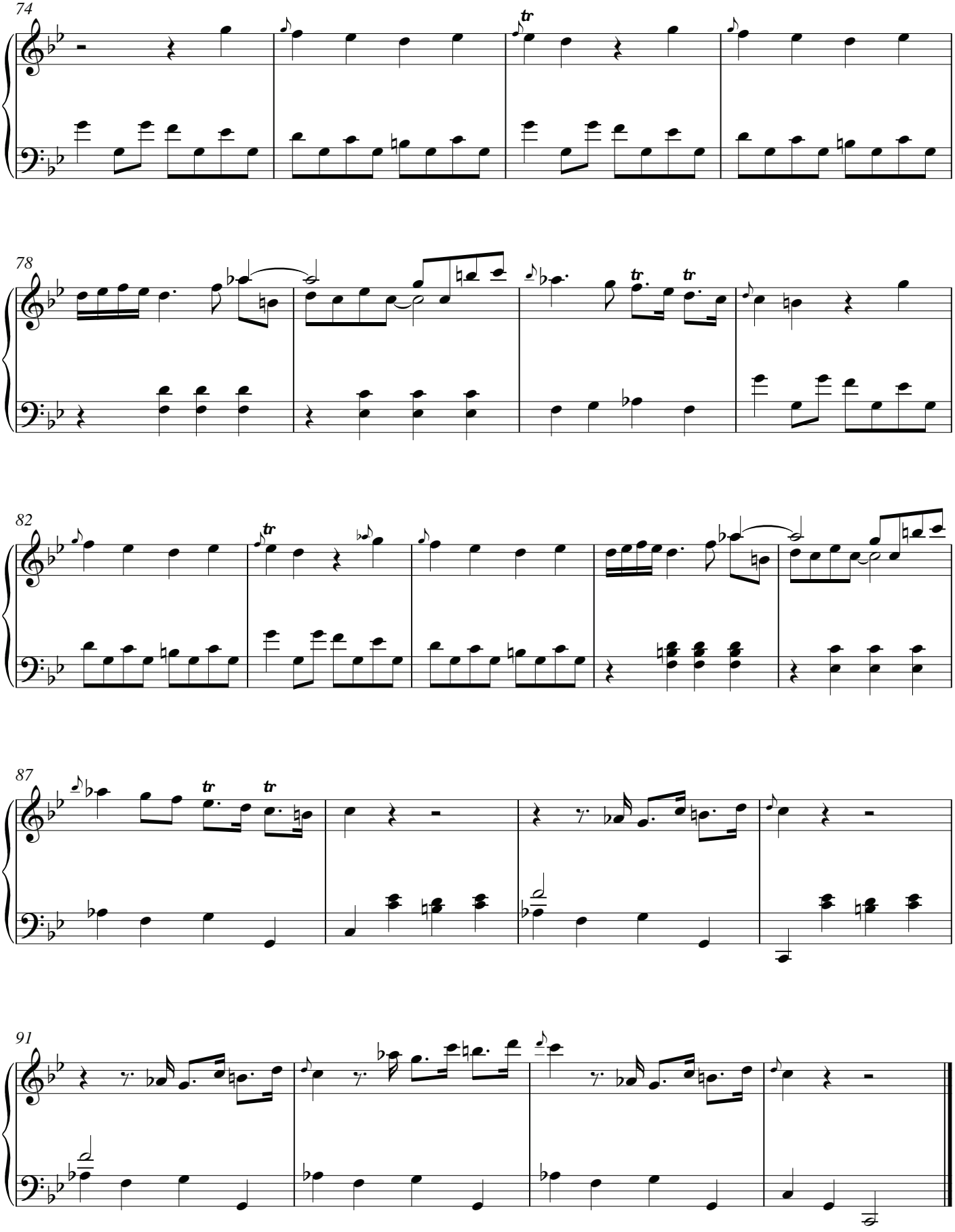
Padre Antonio Soler

Cantabile




26
30
34
38
43
47

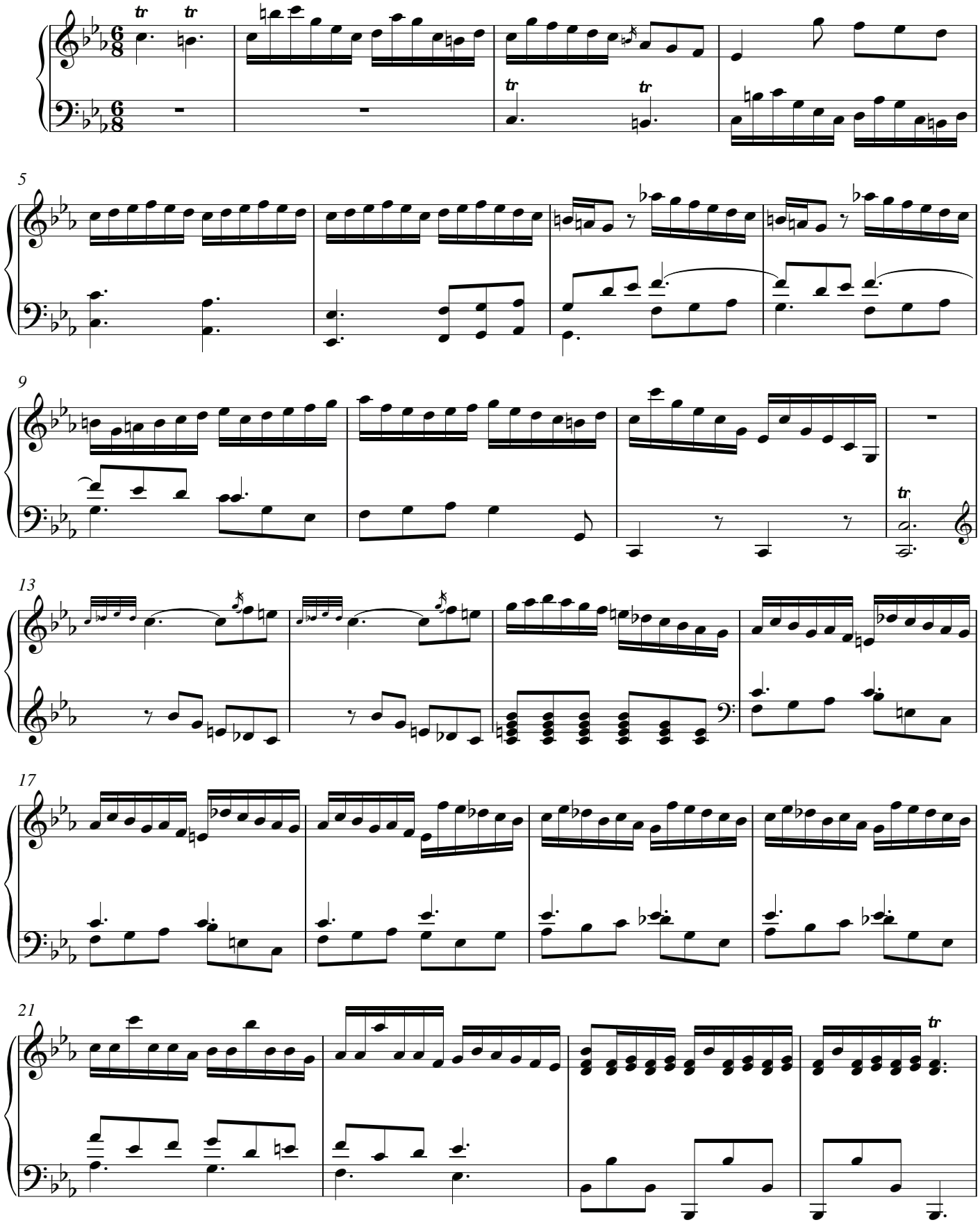

52
tr
57
62
67
71

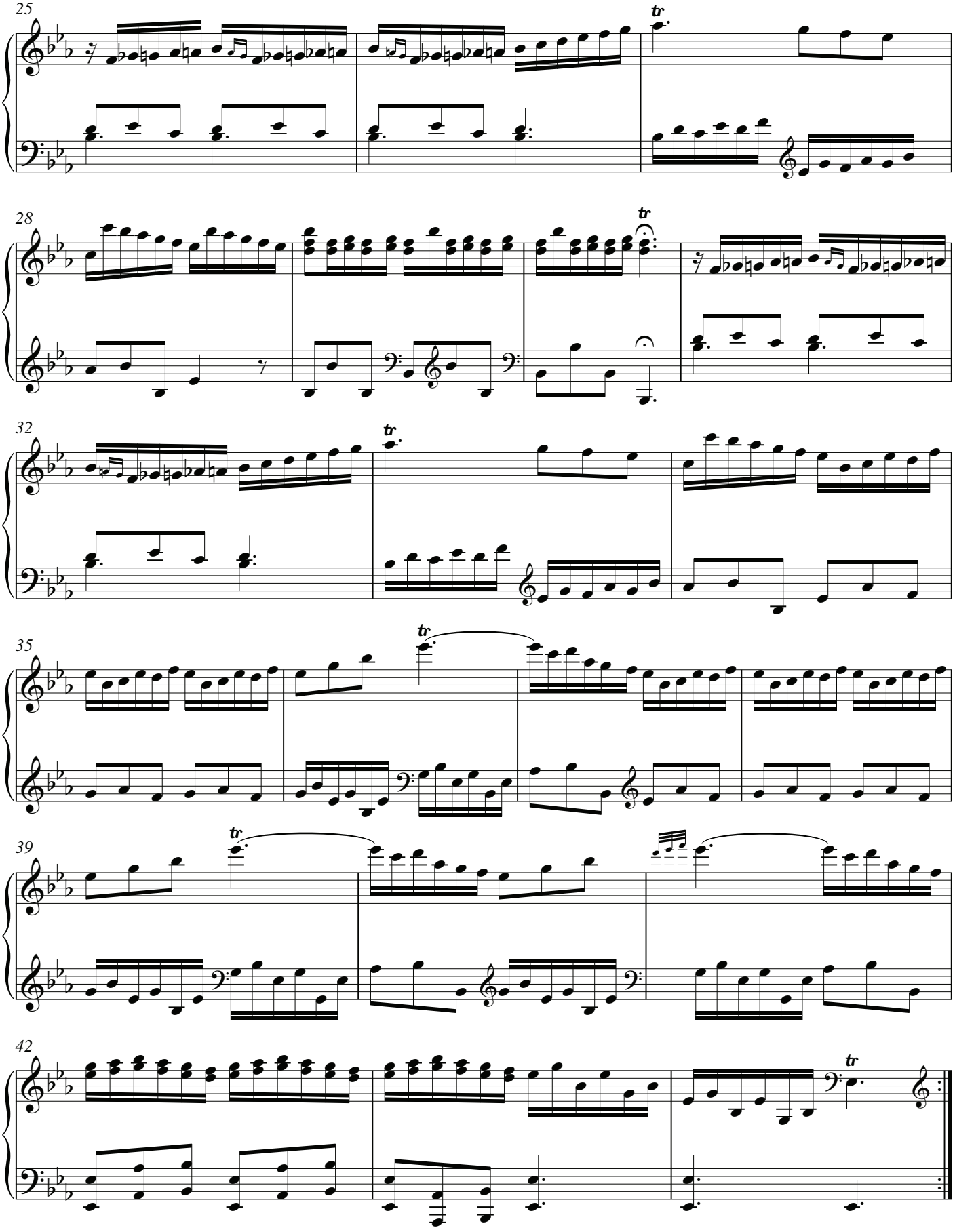

74
78
82
87
91

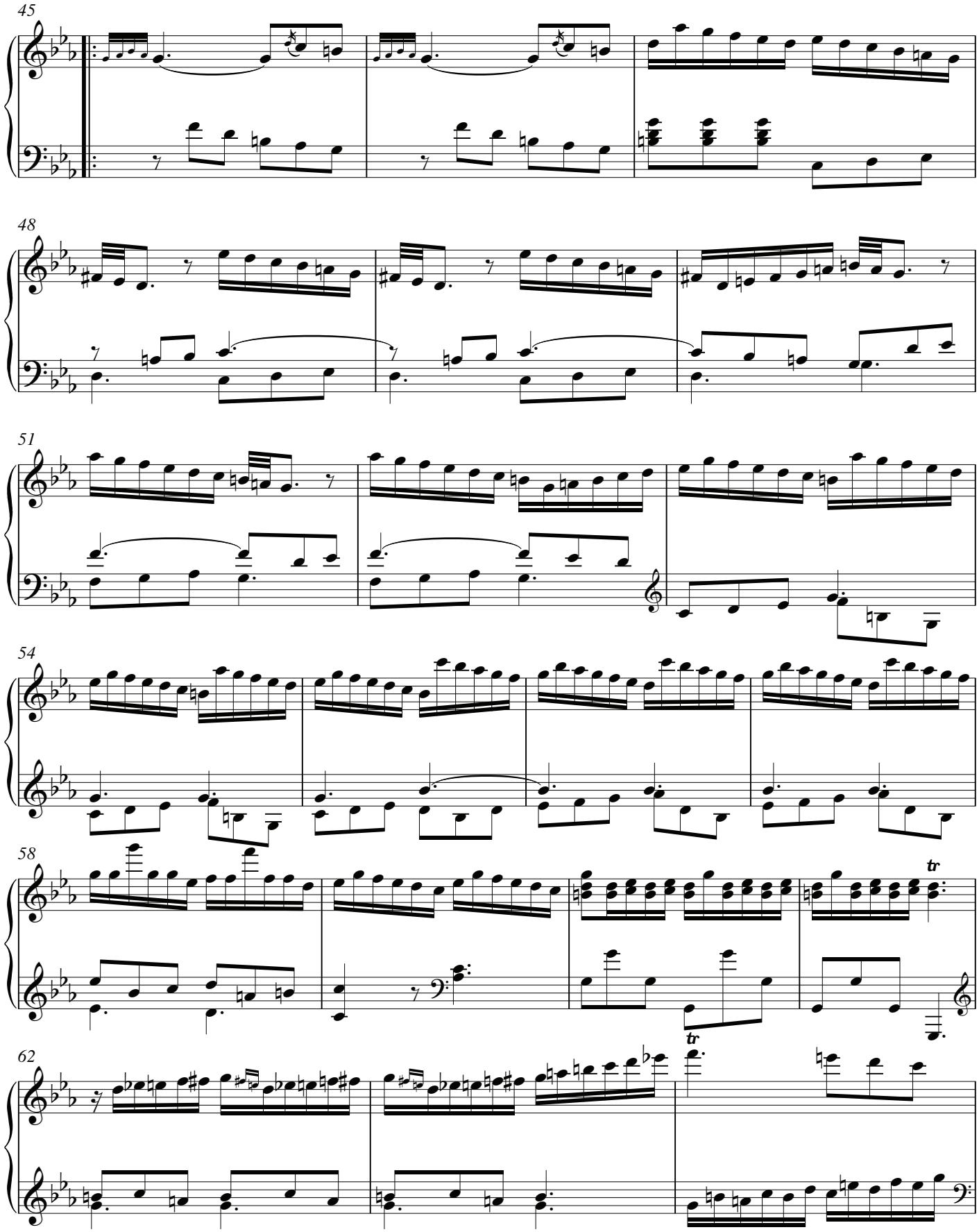
Sonata No. 19 In C Minor

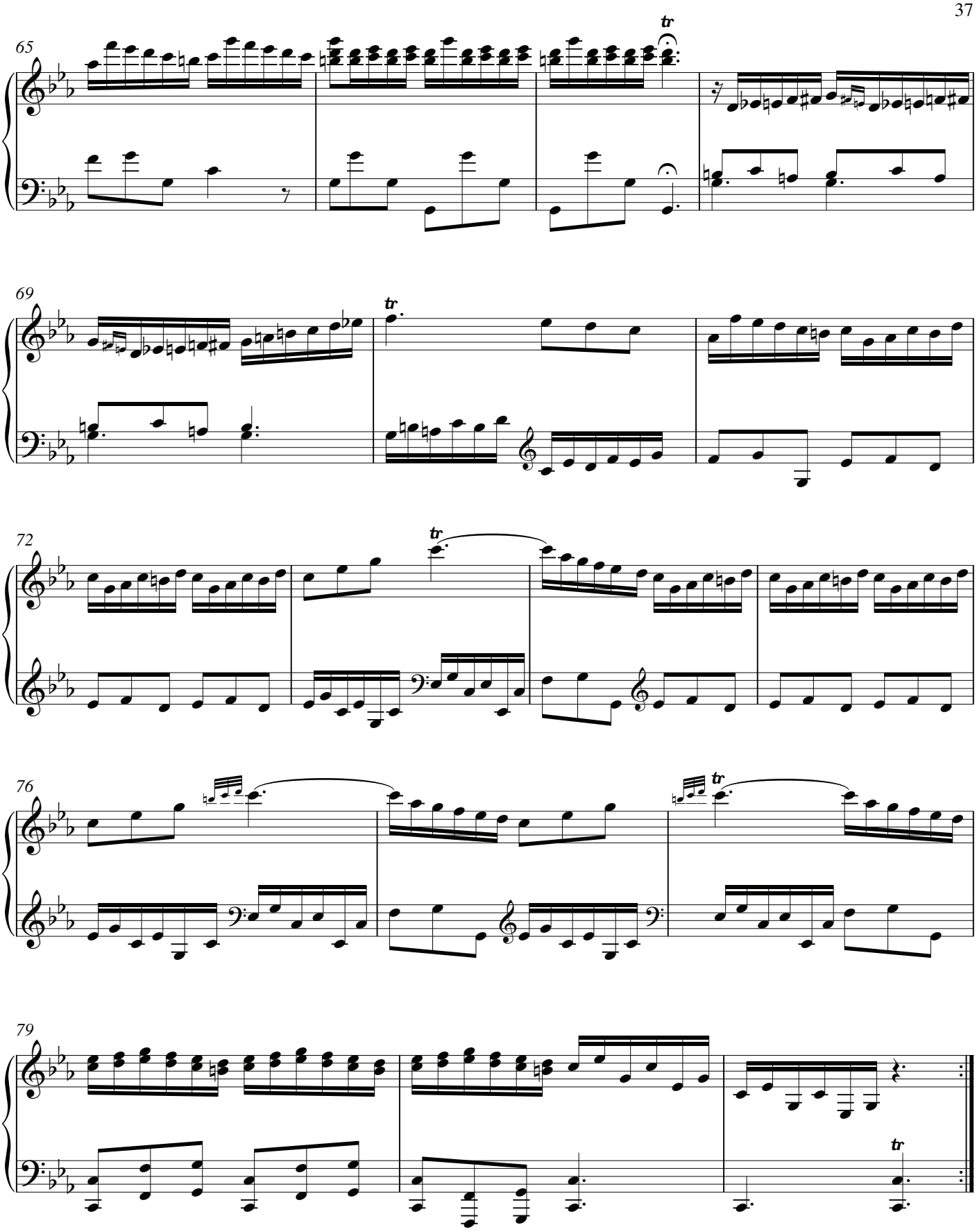
Padre Antonio Soler

Allegro moderato




25
tr
28
tr
32
tr
35
tr
39
tr
42
tr

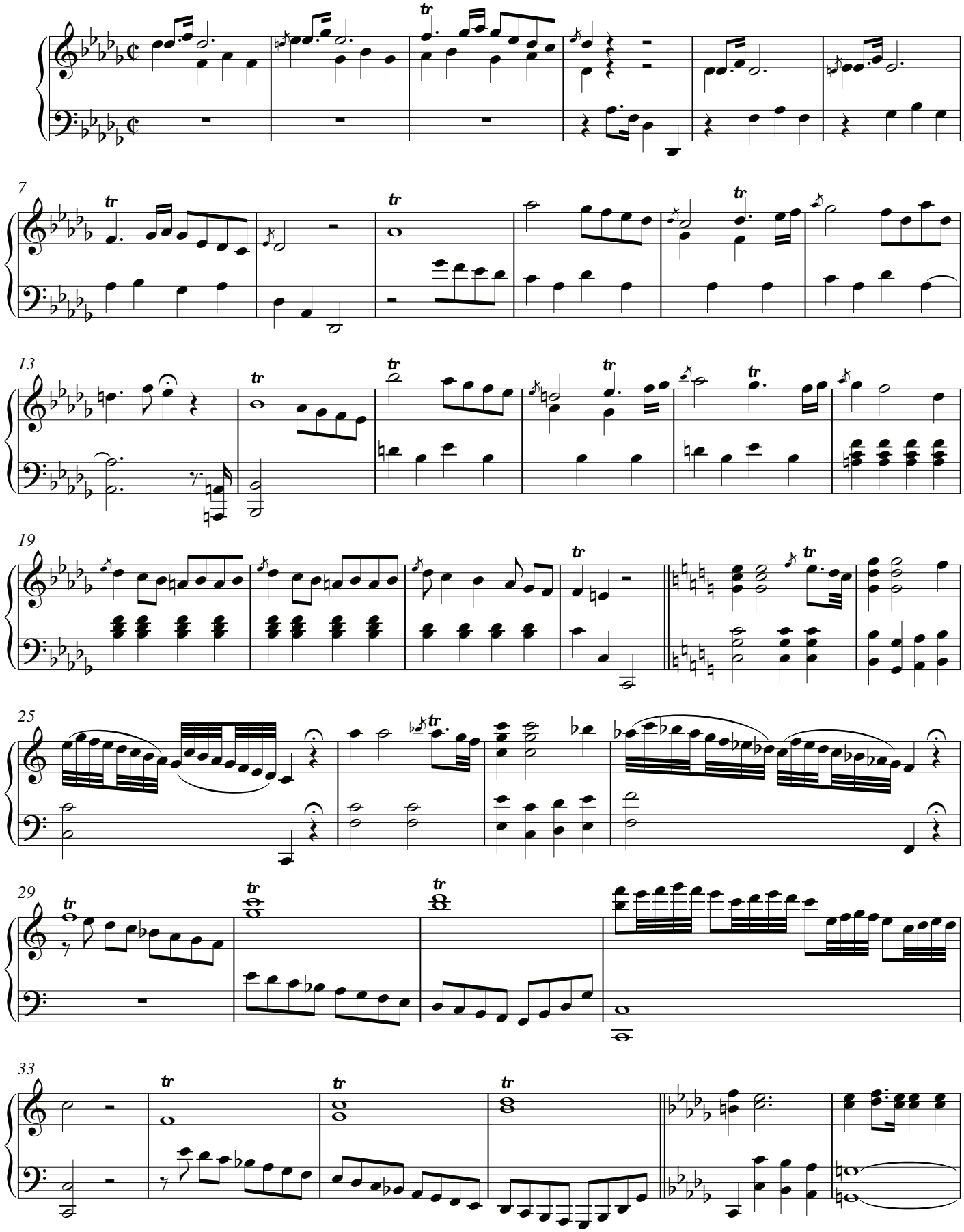

45
48
51
54
58
tr
tr
62

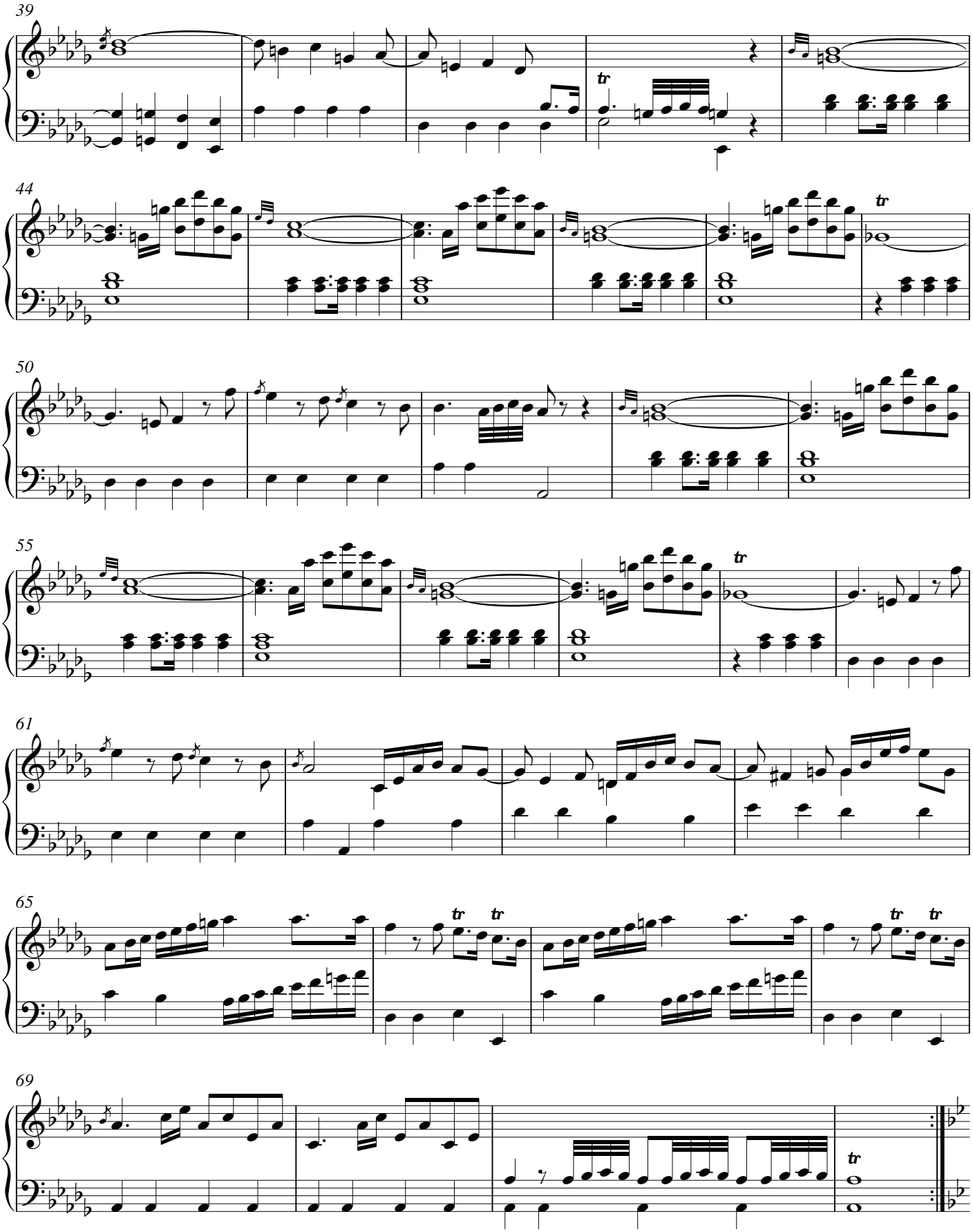

65
tr
69
tr
72
tr
76
tr
79
tr

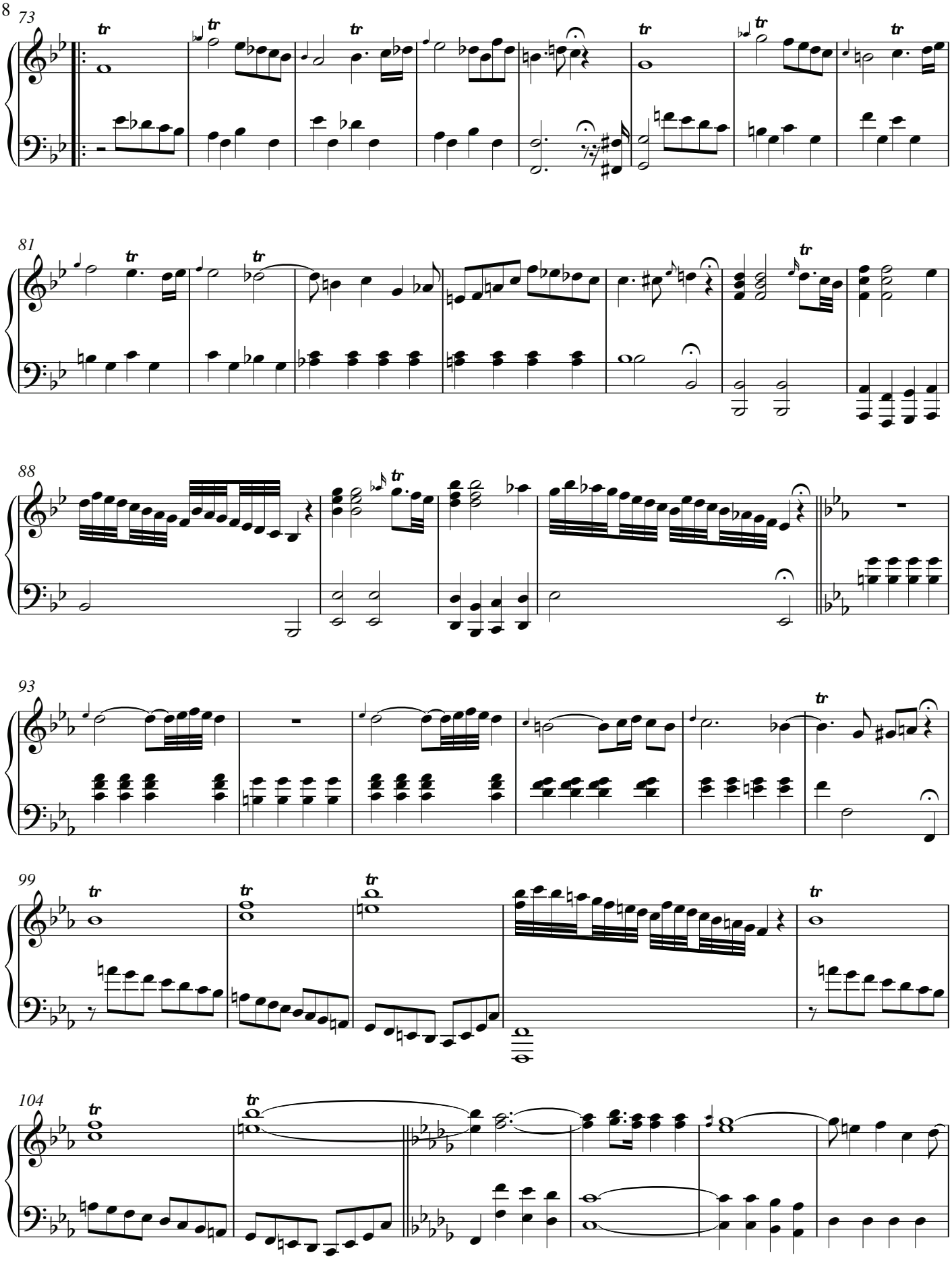
Sonata No. 22 In D flat Major

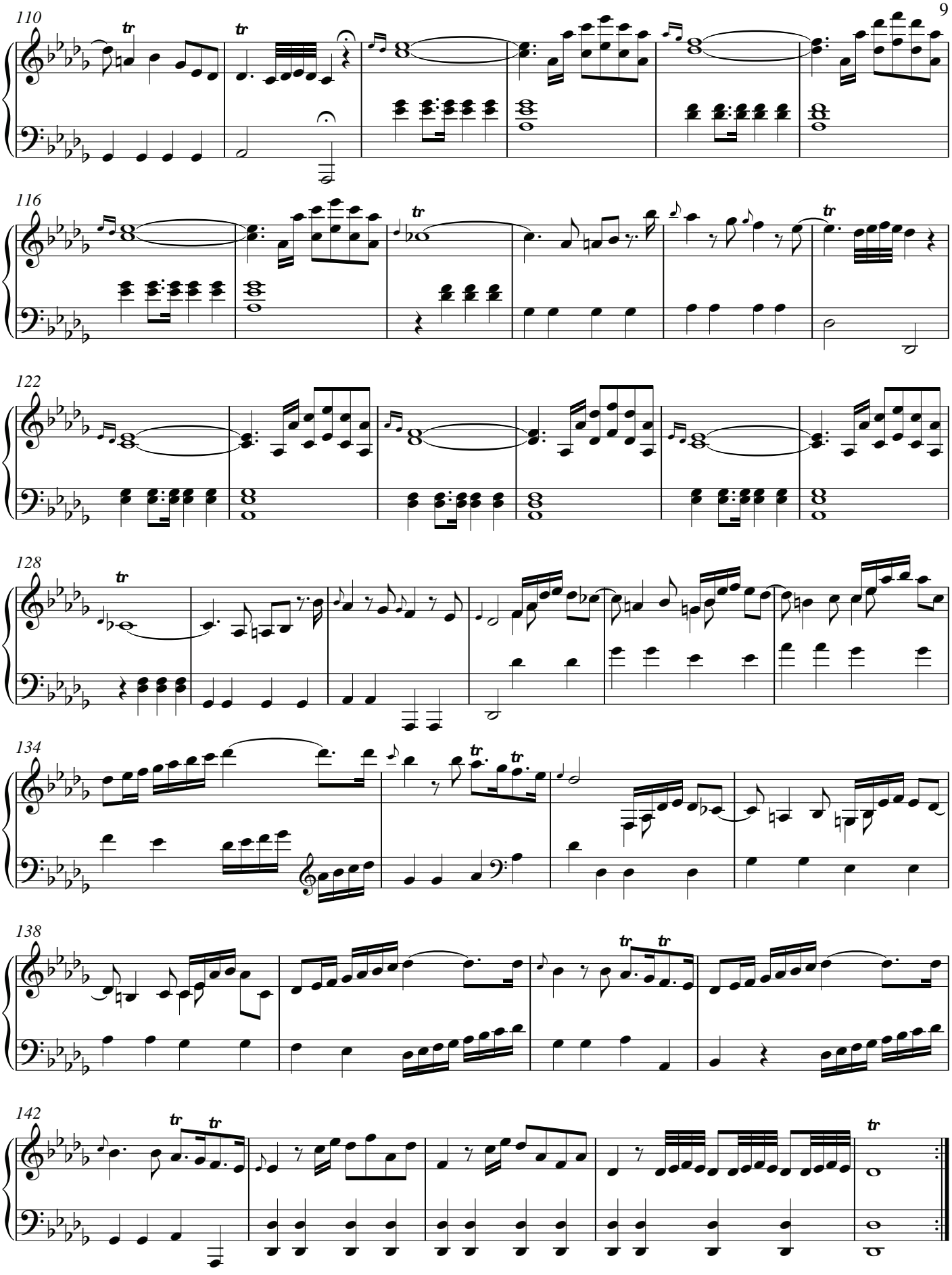
Cantabile andantino

Padre Antonio Soler




39
44
50
55
61
65
69

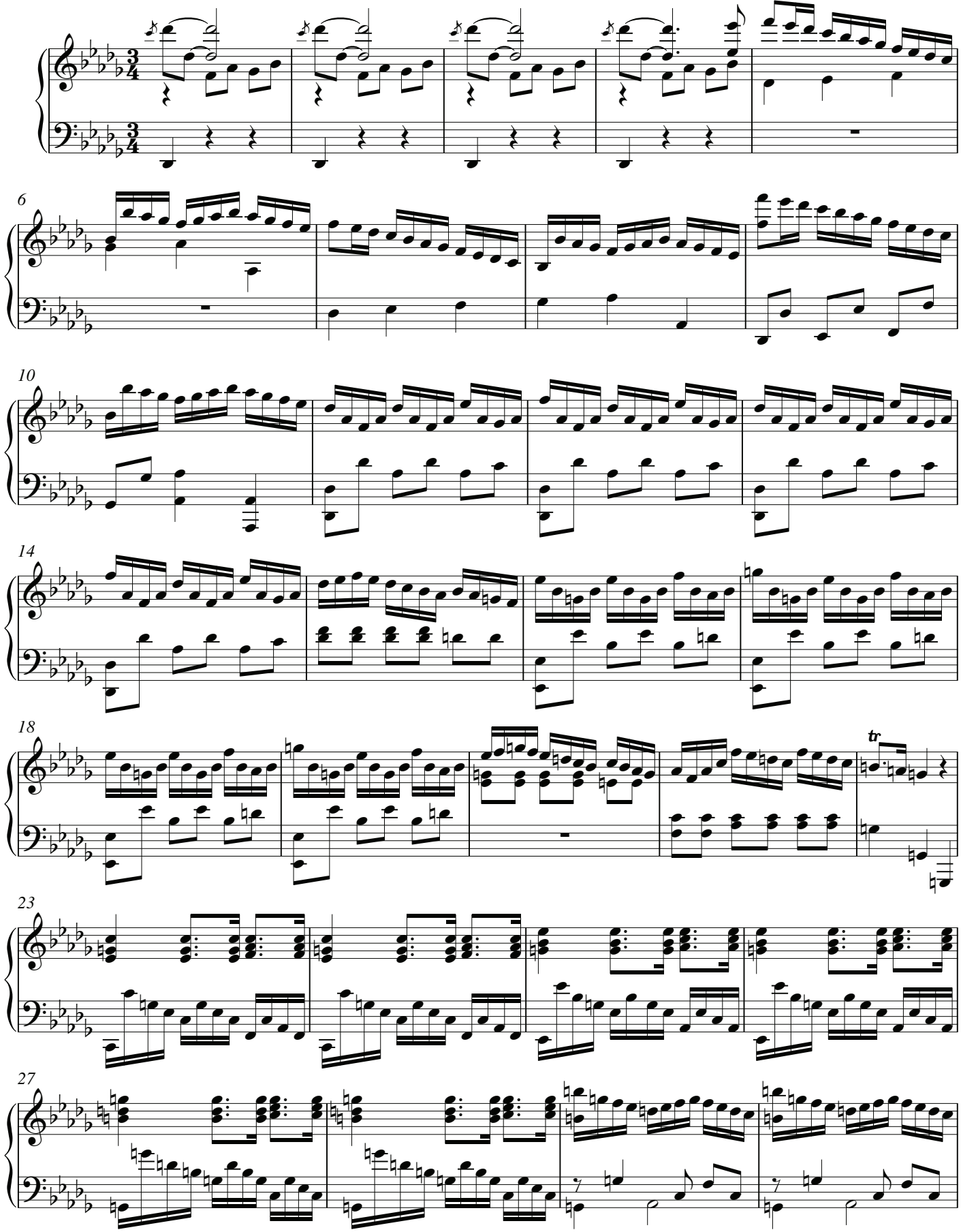

73
81
88
93
99
104

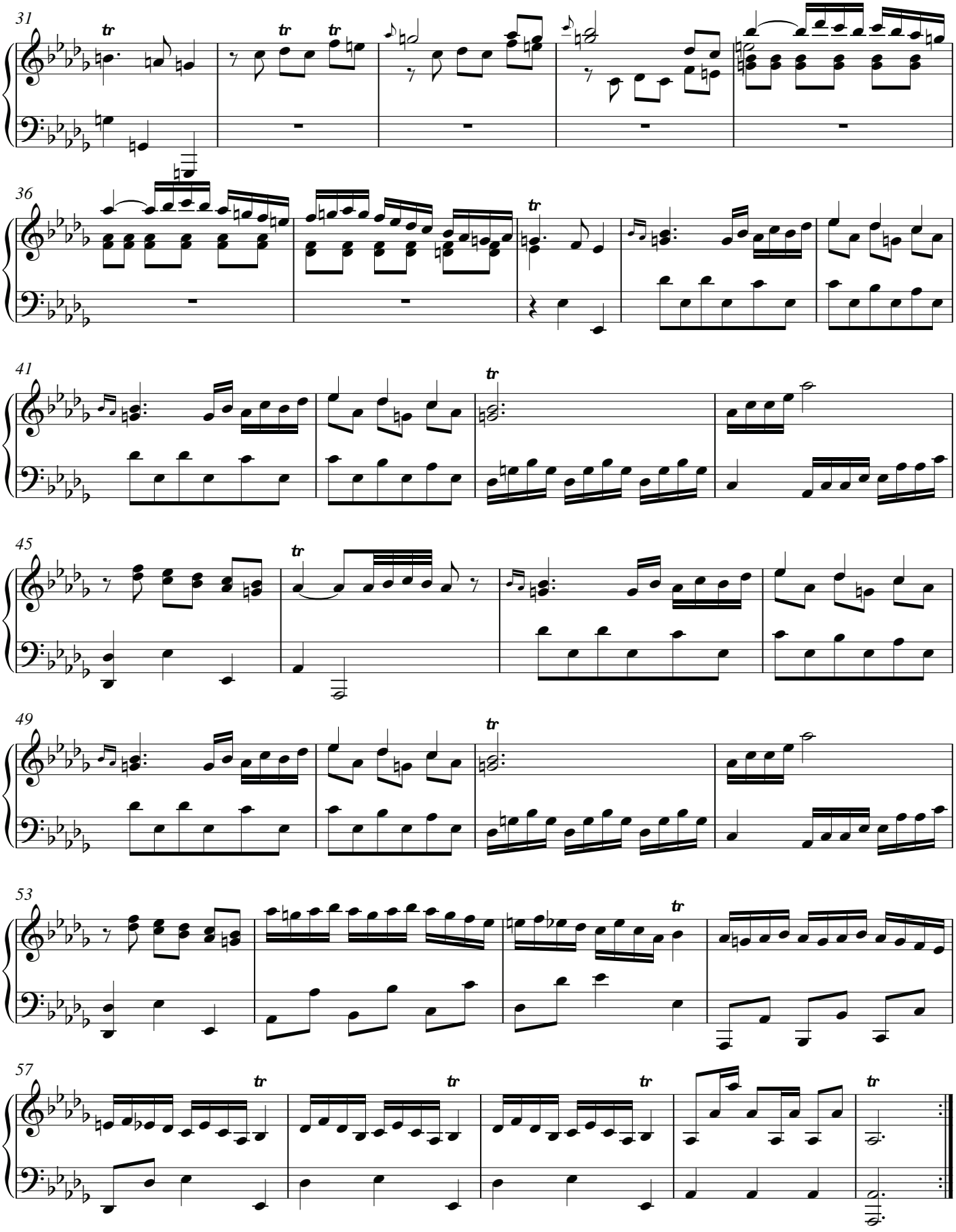

110
116
122
128
134
138
142

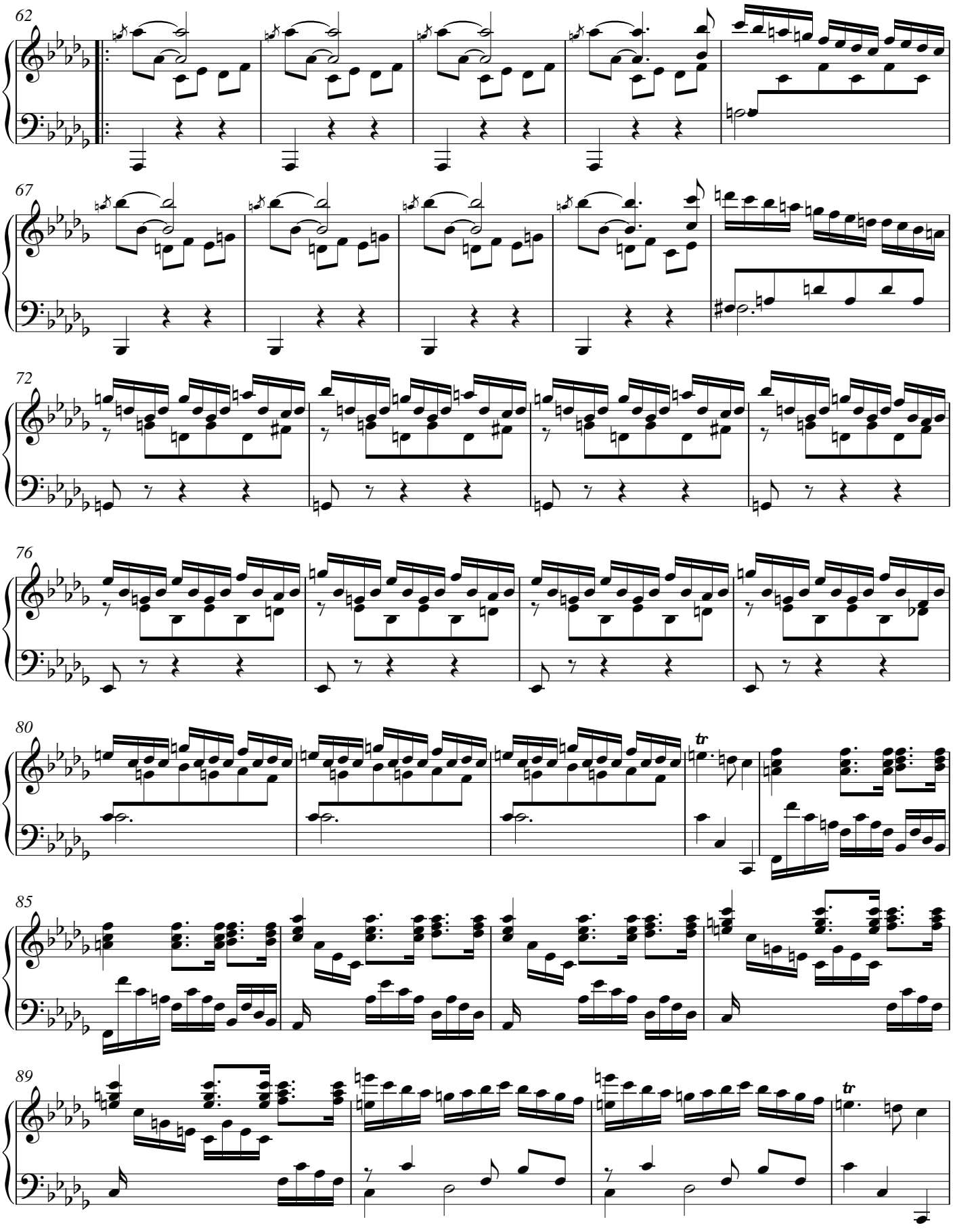
Sonata No. 23 In D flat Major

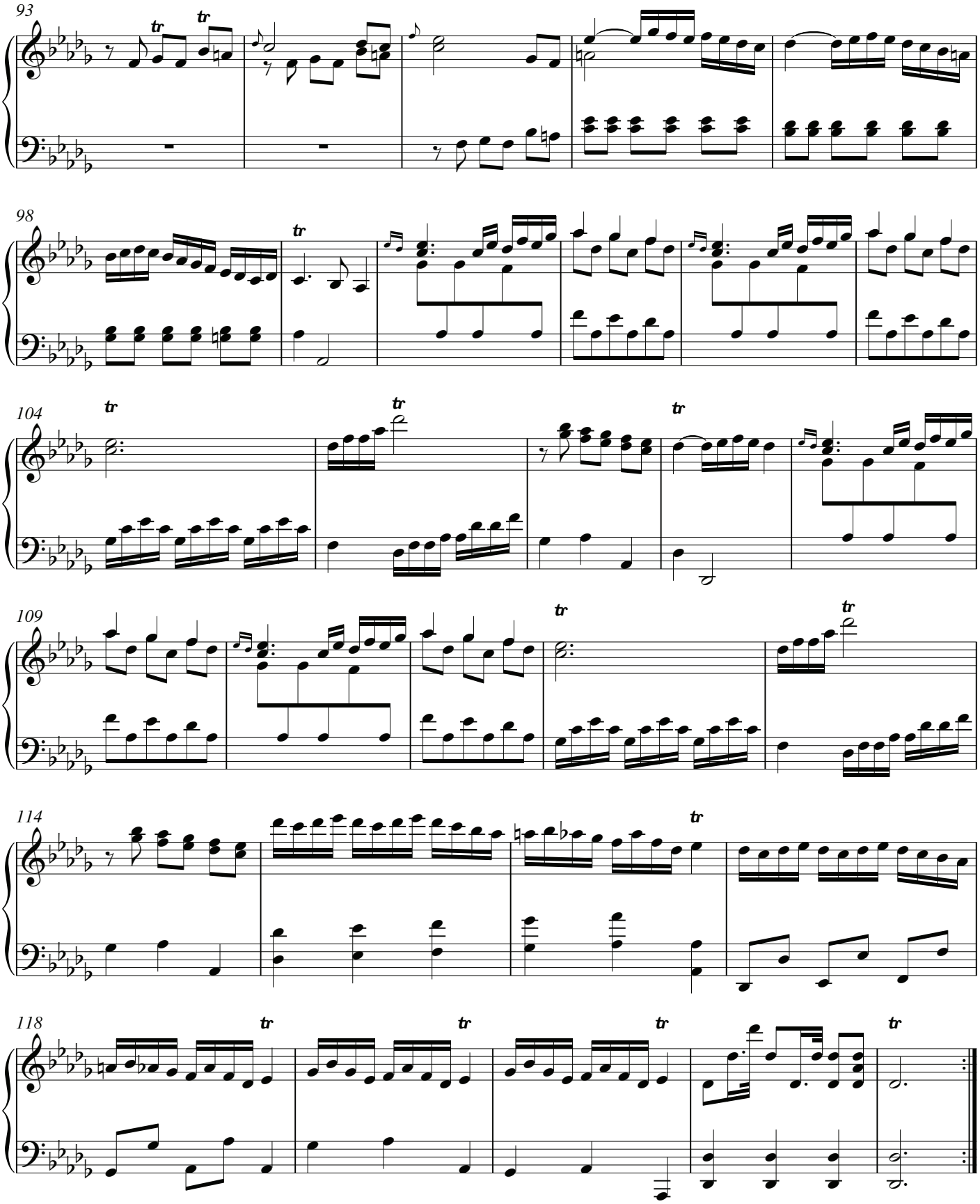
Allegro

Padre Antonio Soler




31
36
41
45
49
53
57

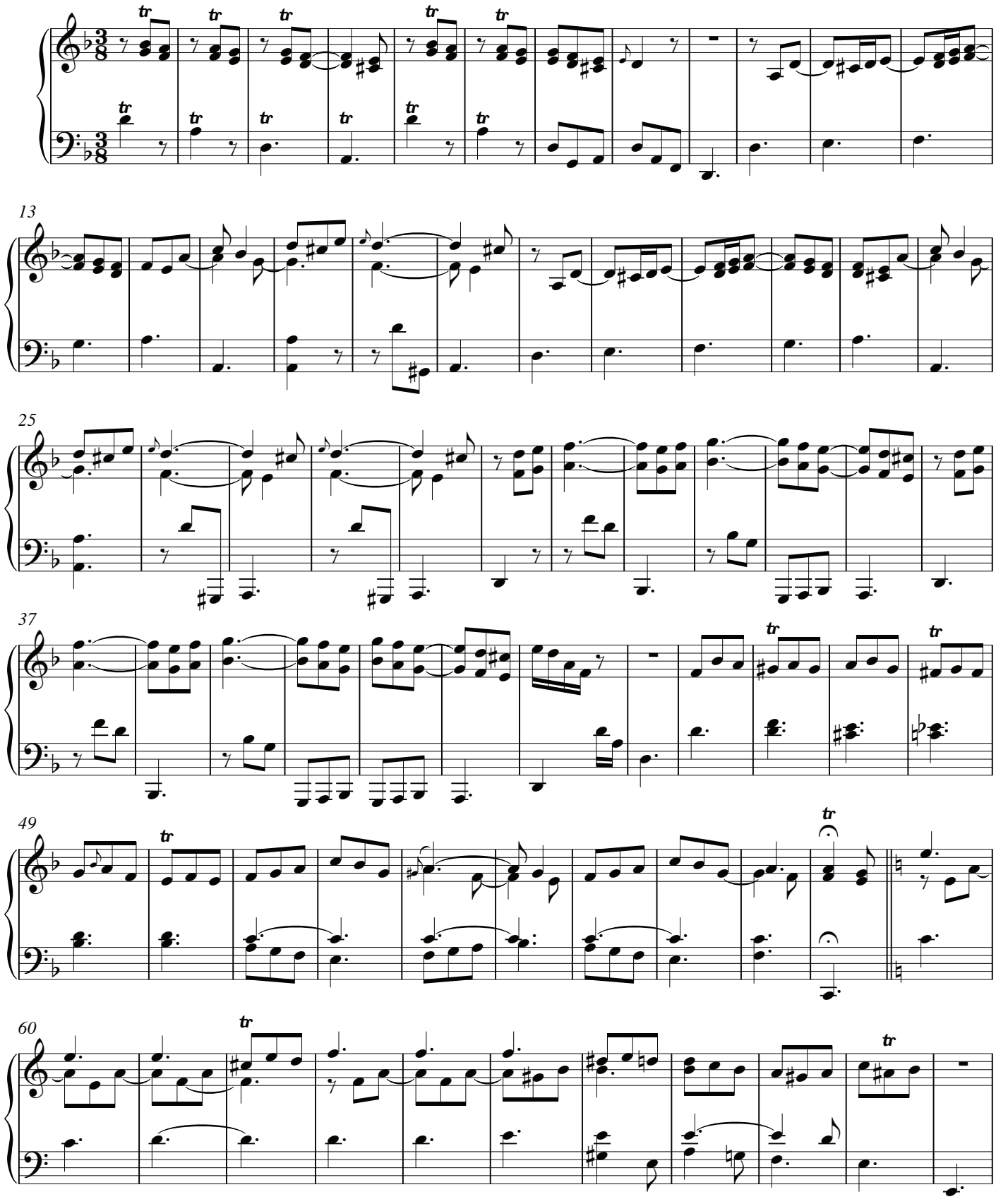

62
67
72
76
80
tr
85
89
tr

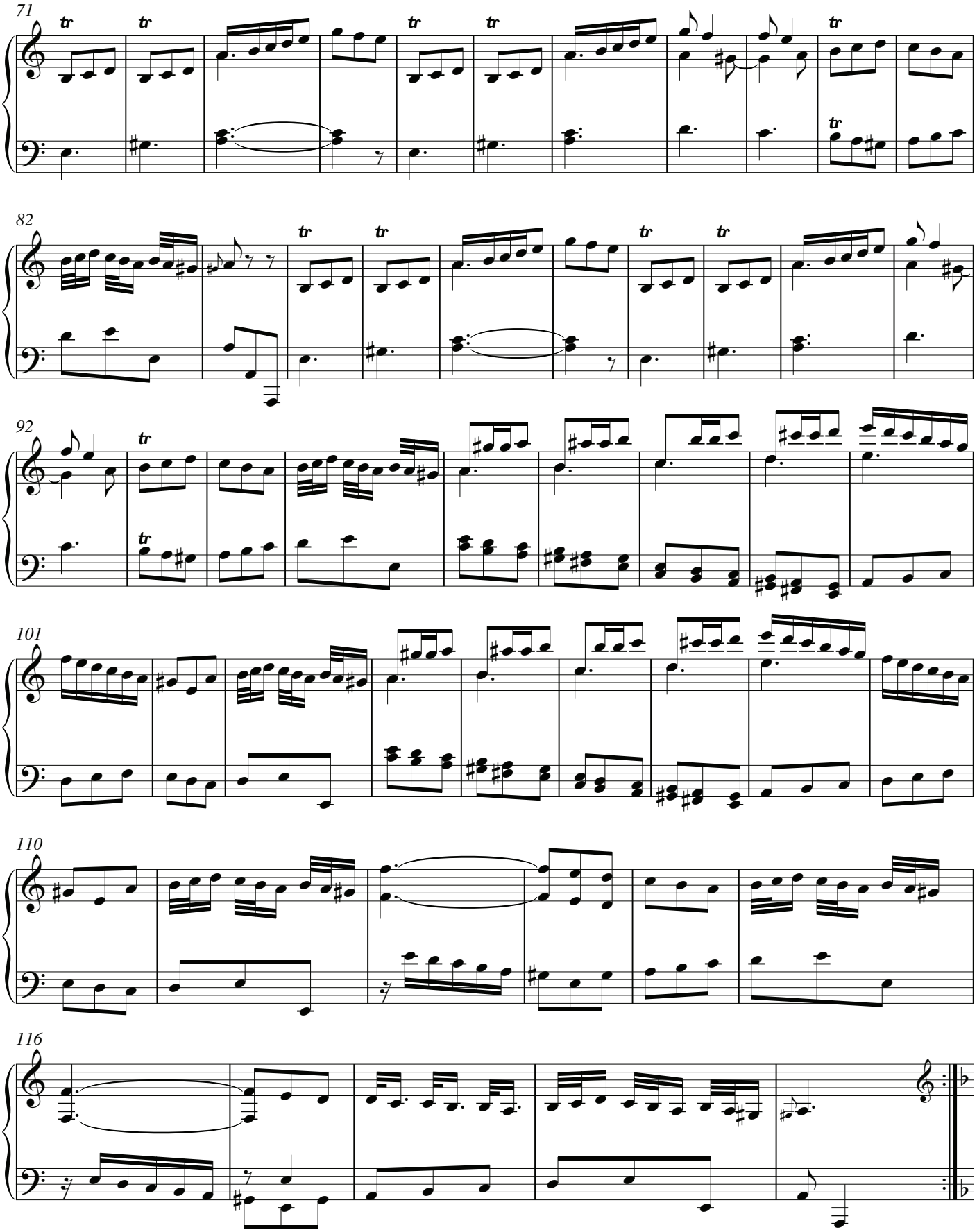

93
98
104
109
114
118

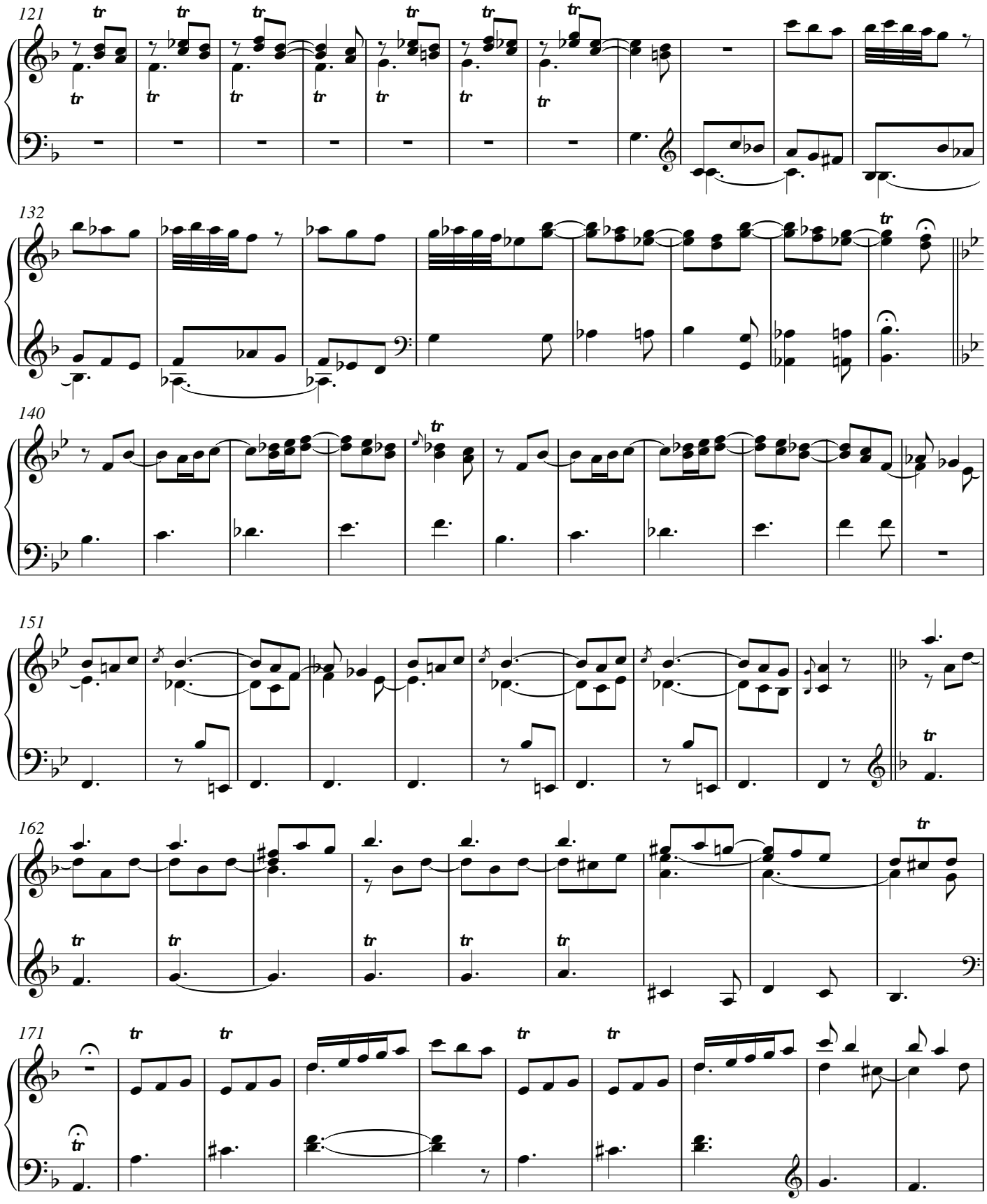
Sonata No. 24 In D minor

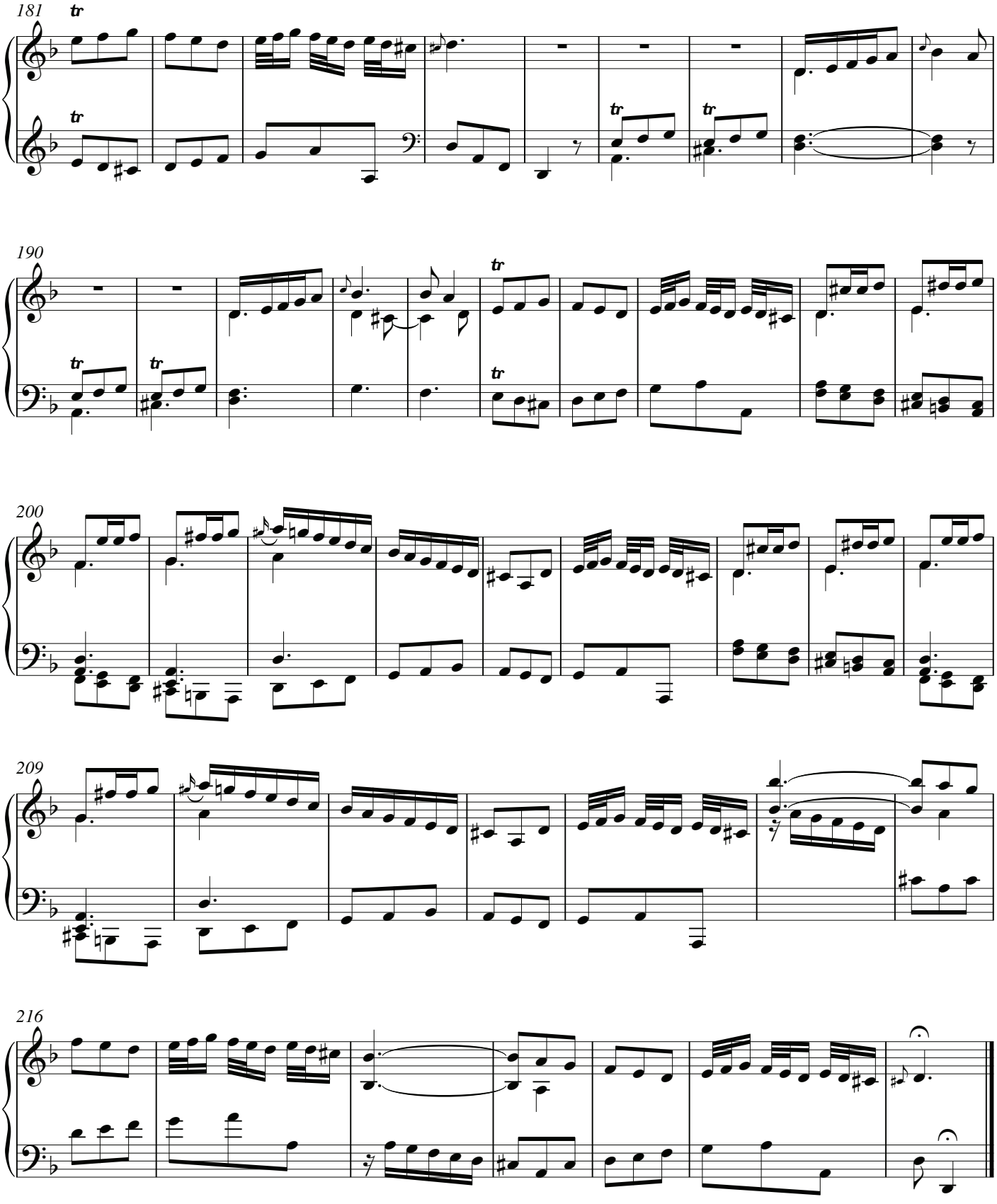
Padre Antonio Soler

Andantino cantabile




71
82
92
101
110
116

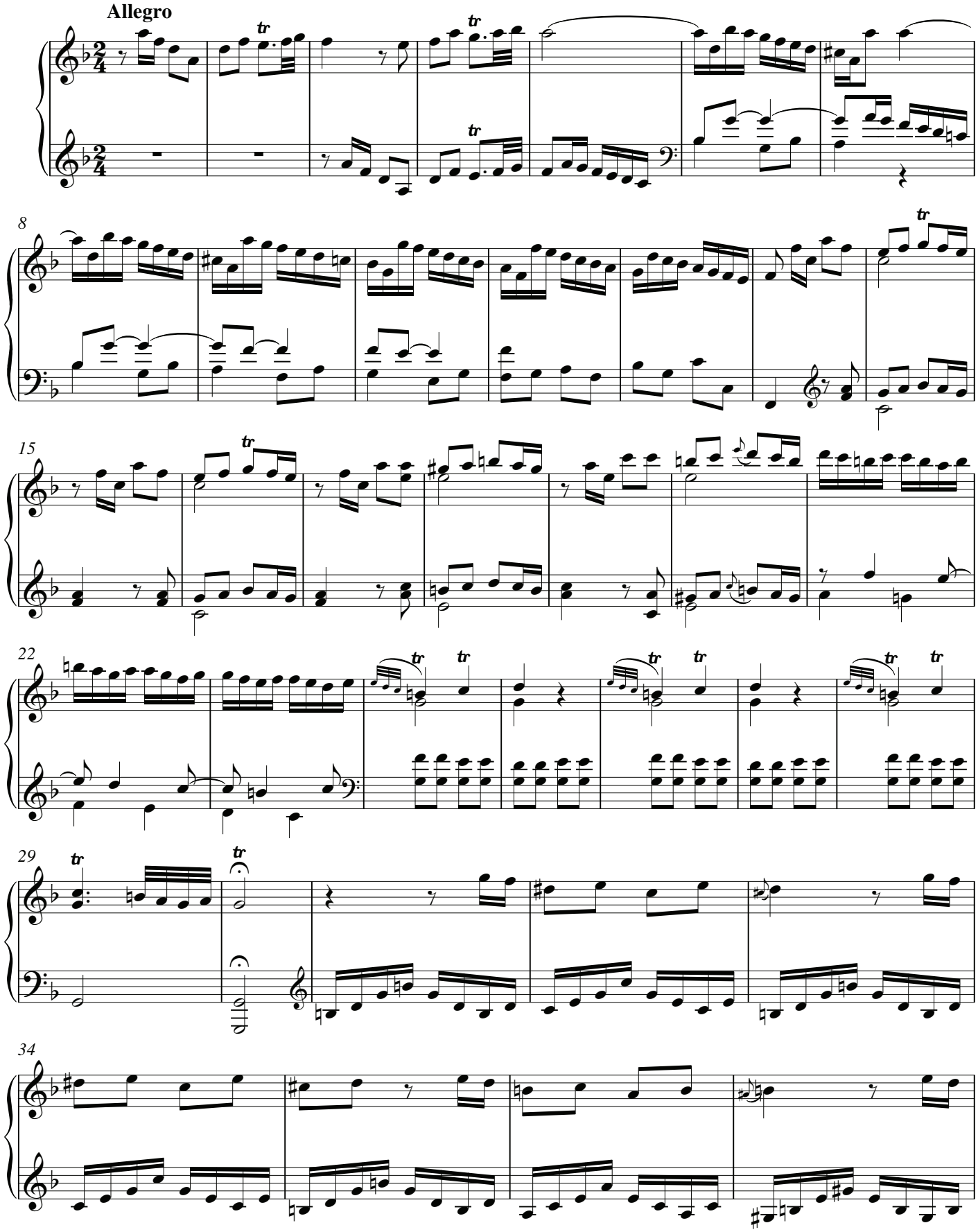

121
132
140
151
162
171

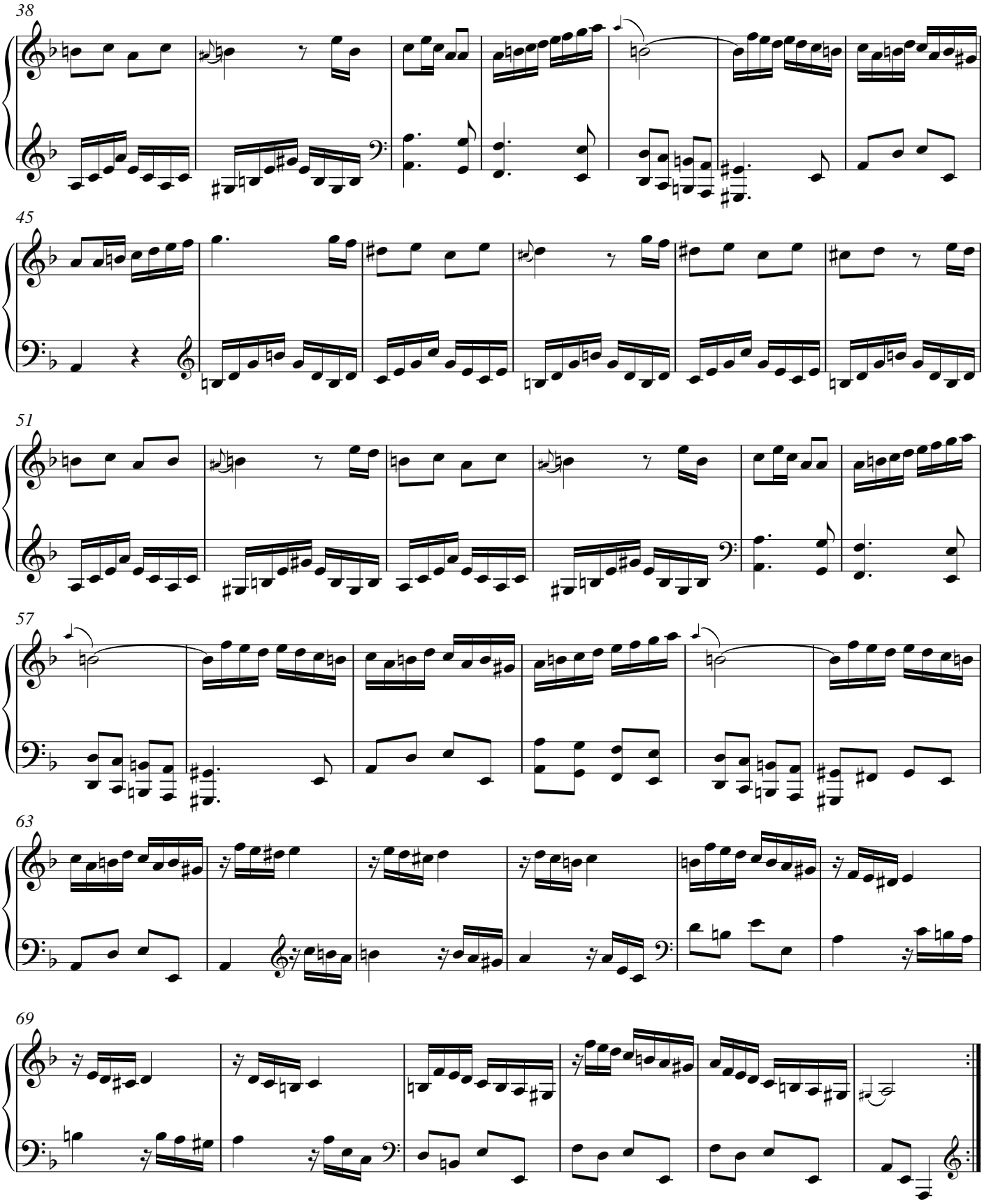

181
190
200
209
216

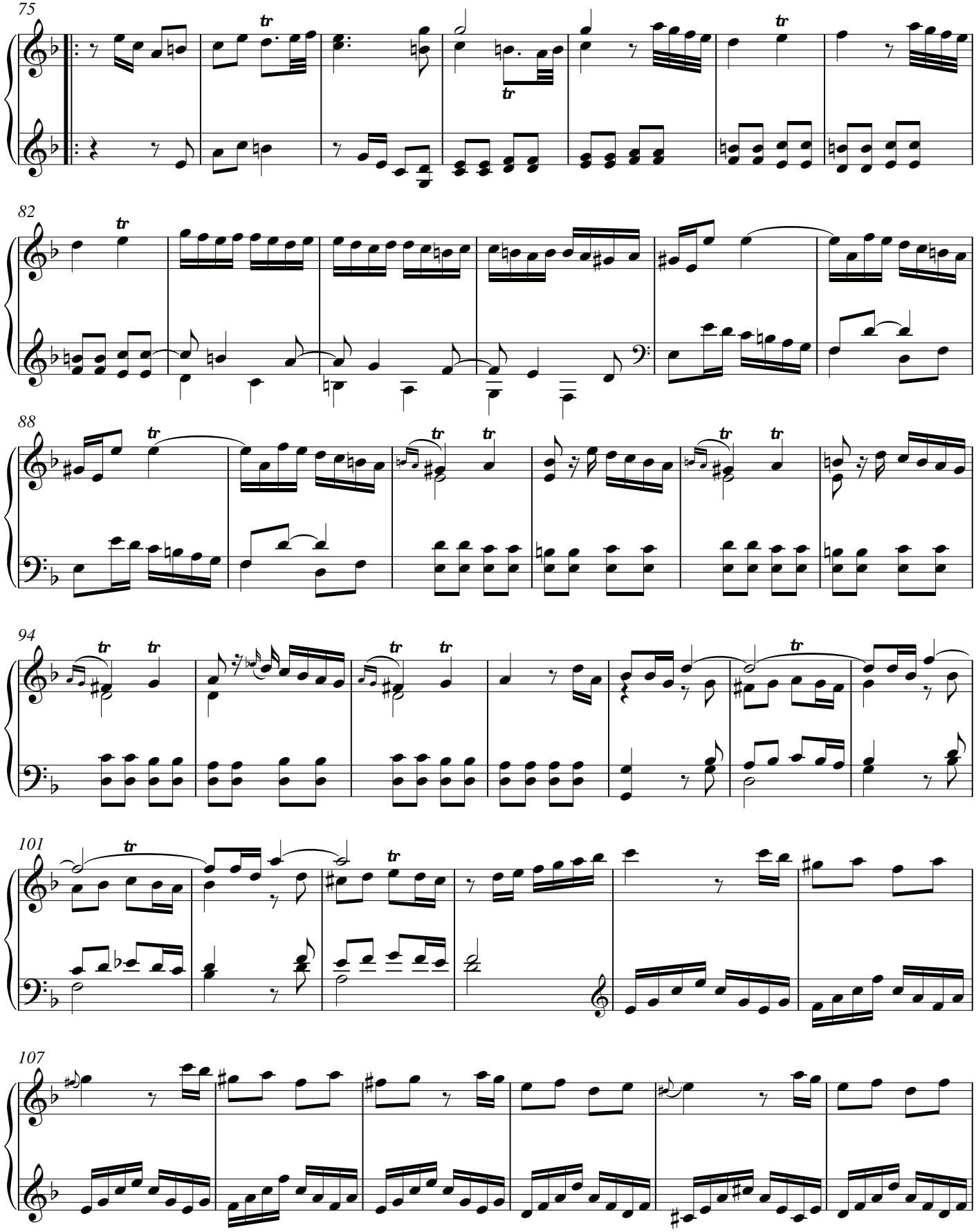
Sonata No. 25 In D minor

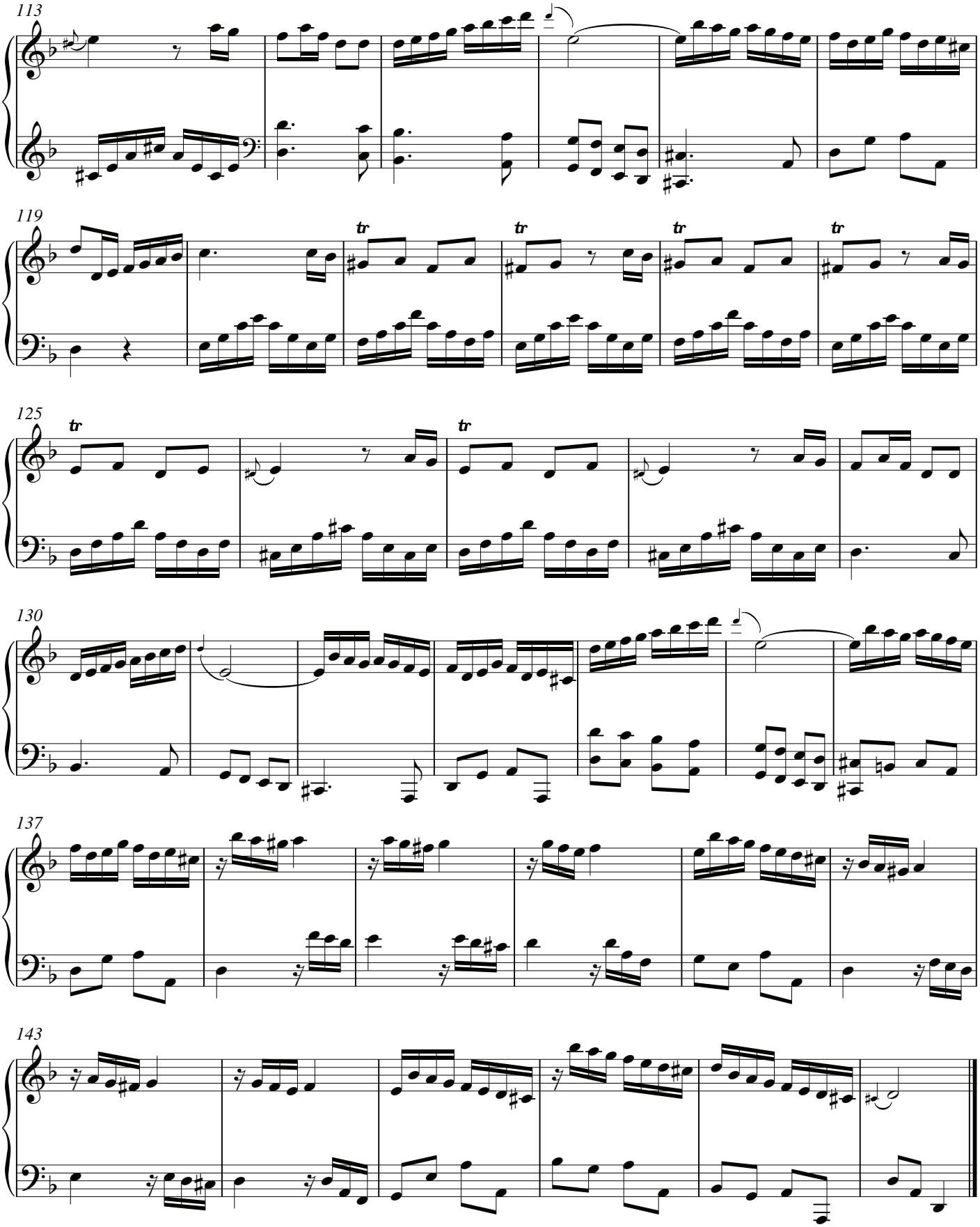
Padre Antonio Soler

Allegro




38
45
51
57
63
69

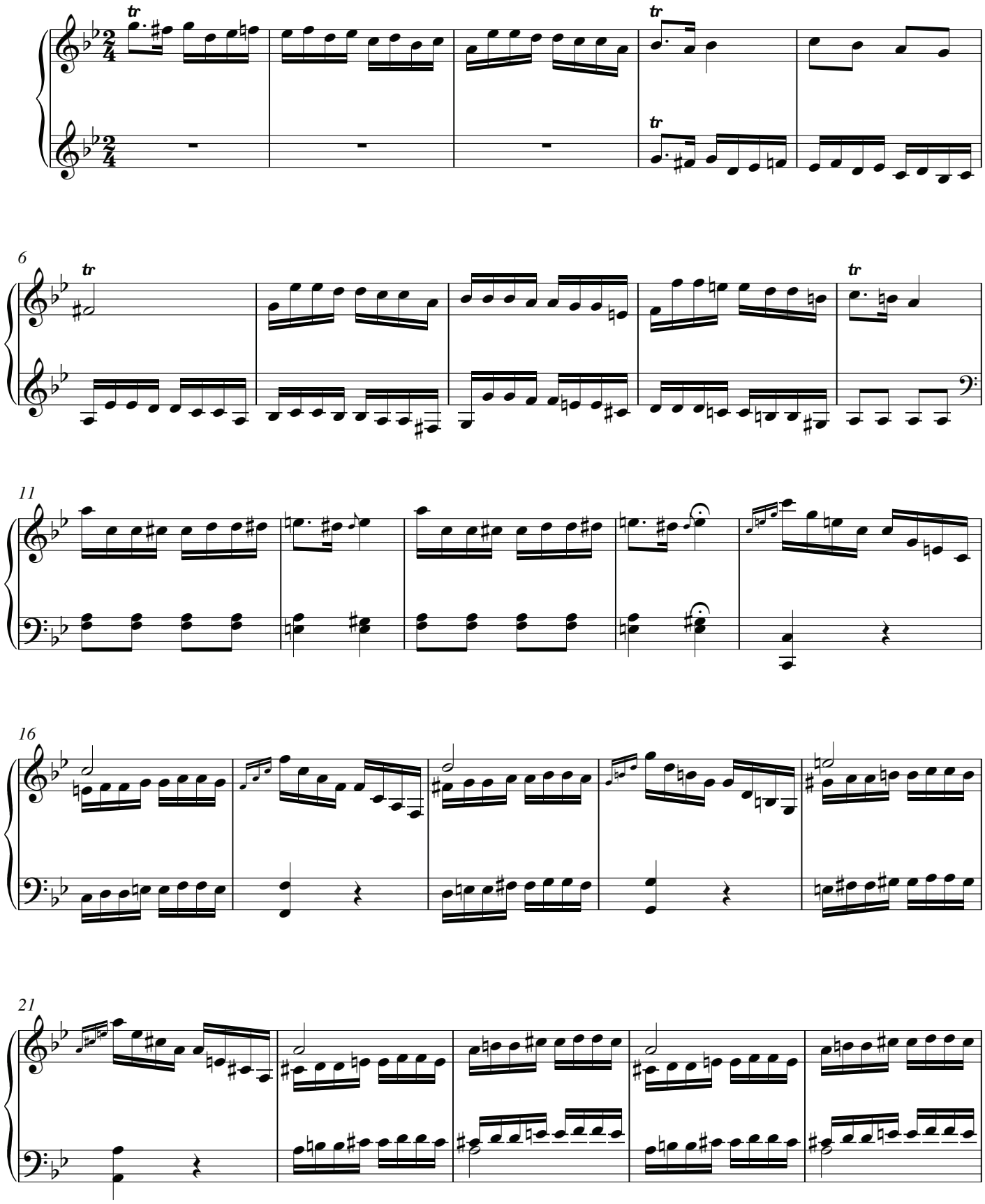

75
82
88
94
101
107

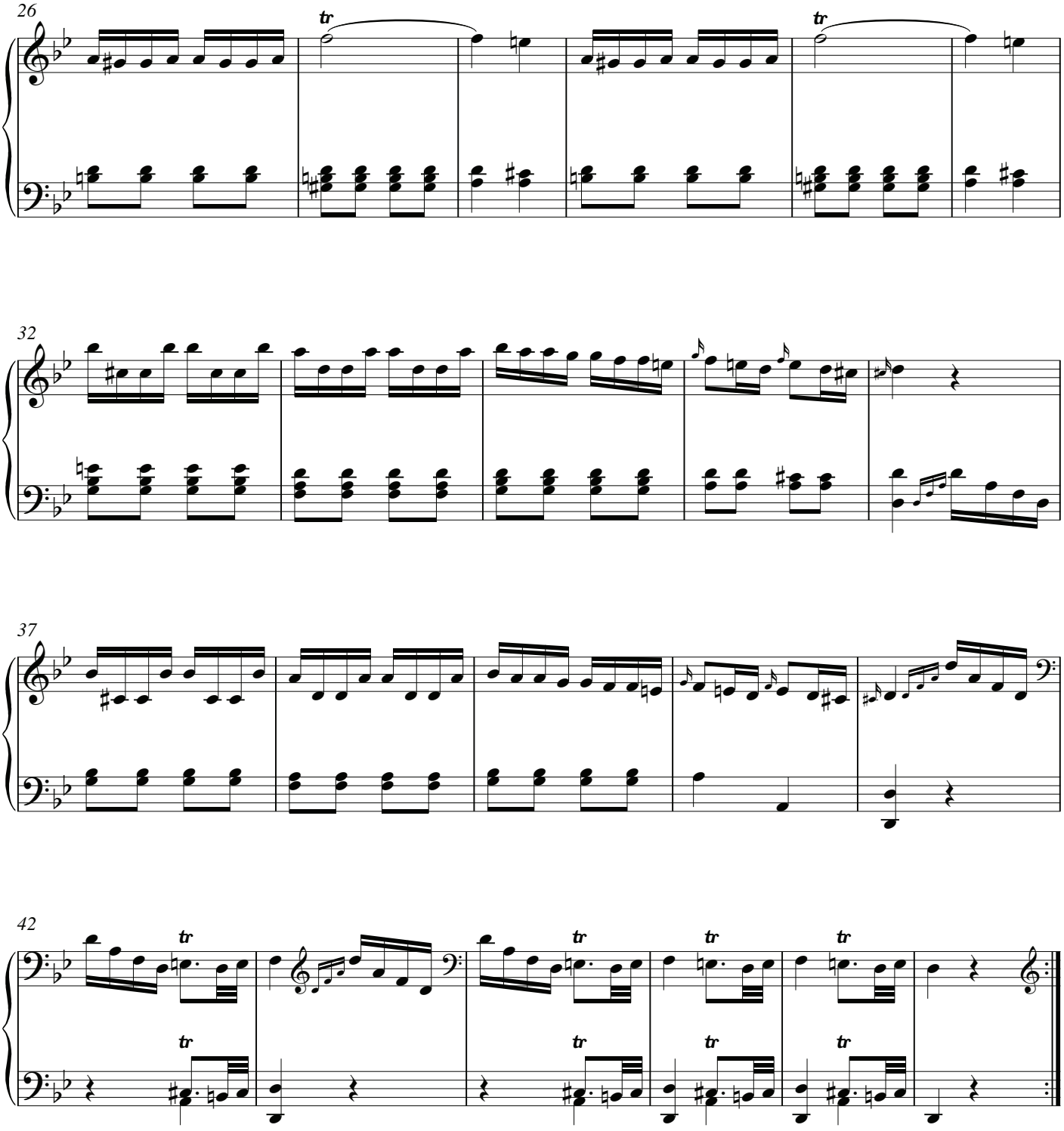

113
119
125
130
137
143

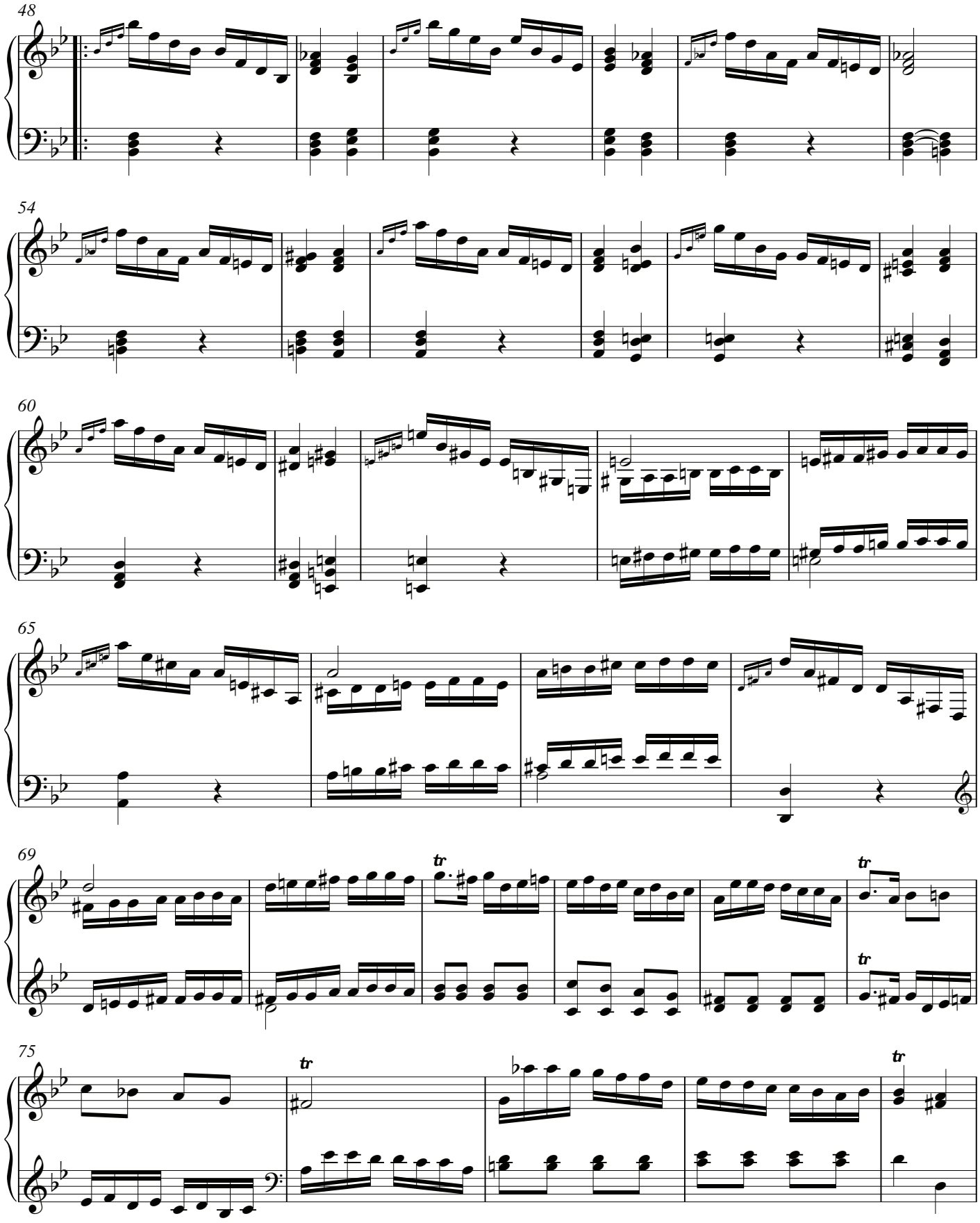
Sonata No. 32 In G minor

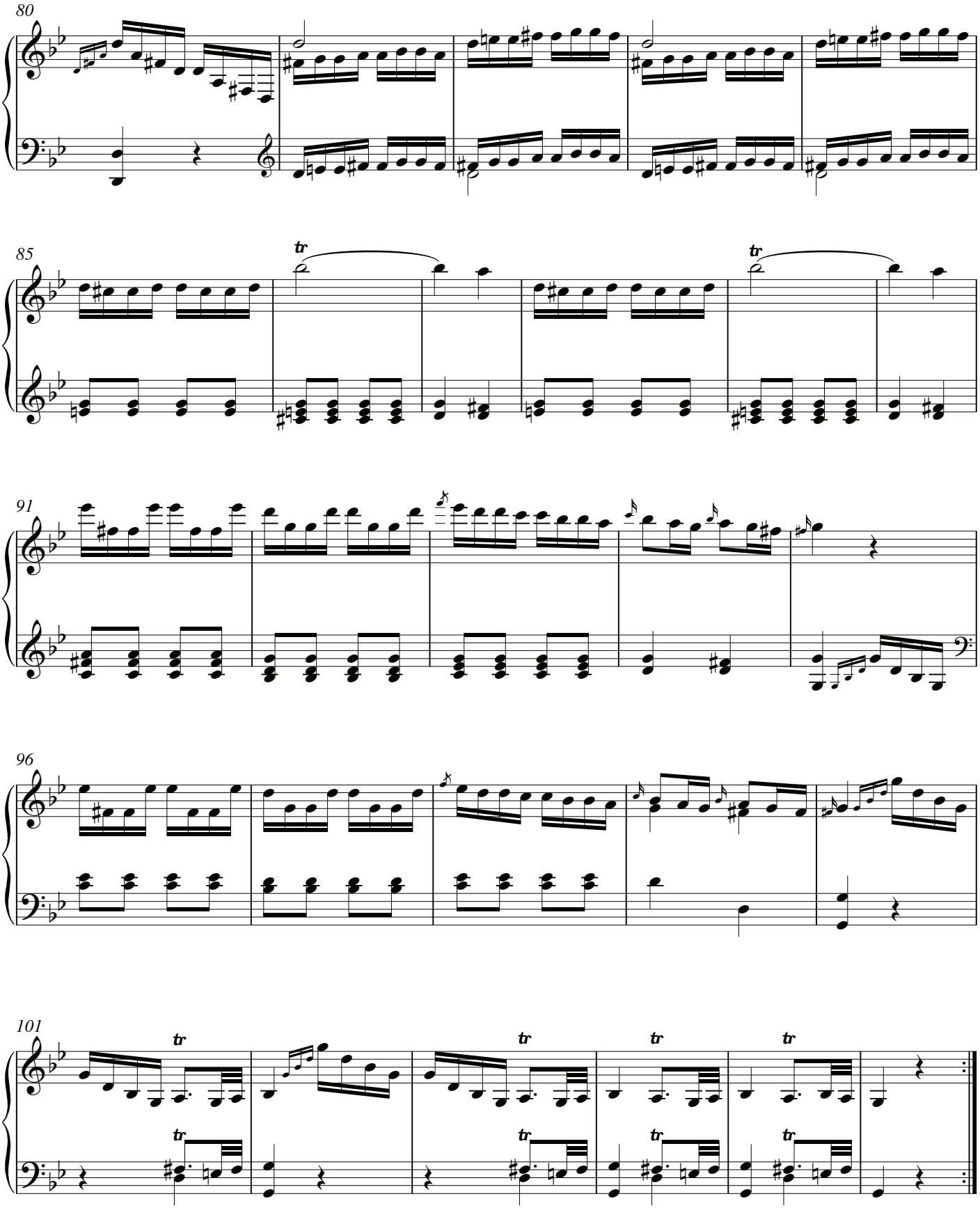
Padre Antonio Soler

Allegro




26
tr
tr
32
37
42
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr

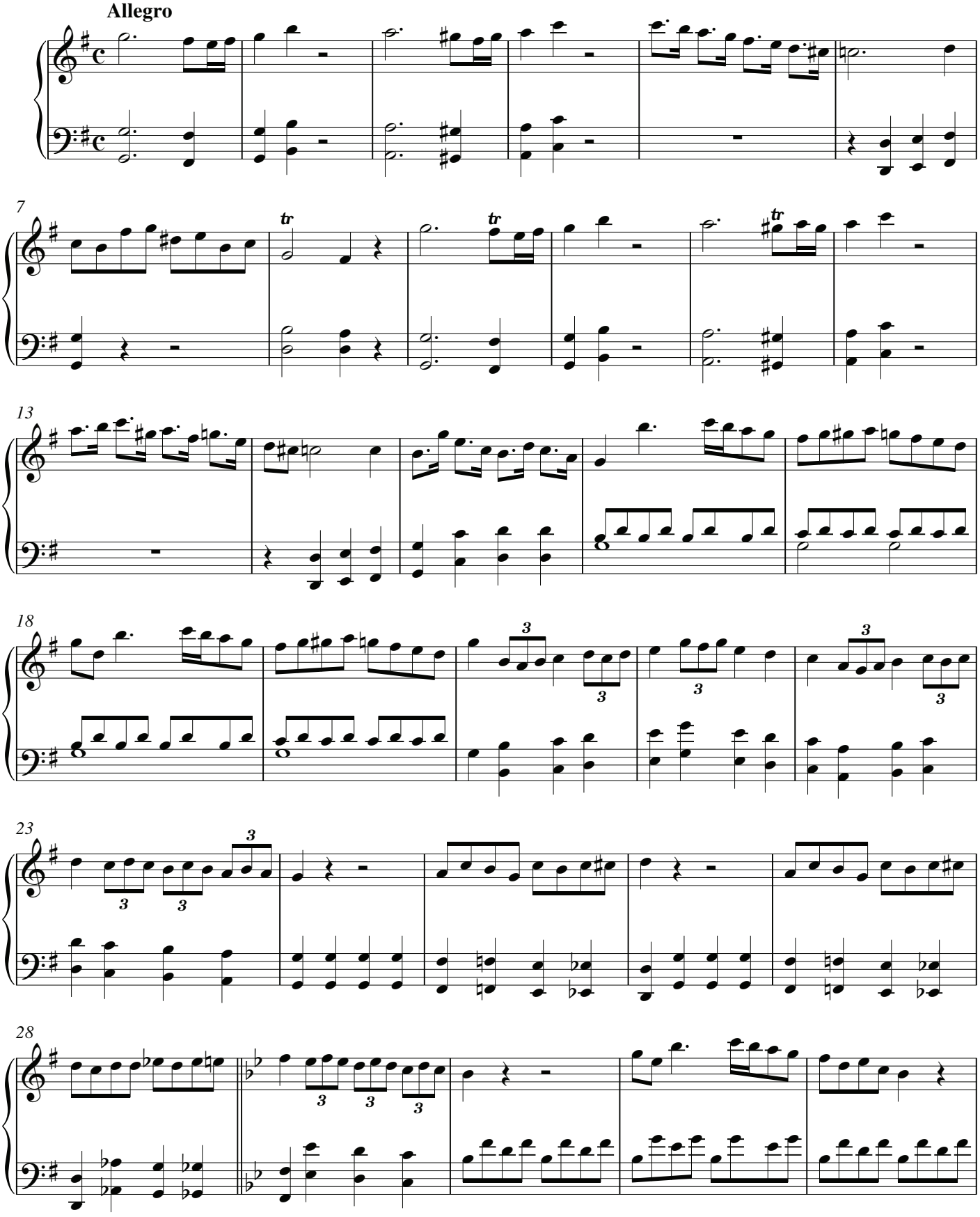

48
54
60
65
69
tr
tr
tr
75
tr

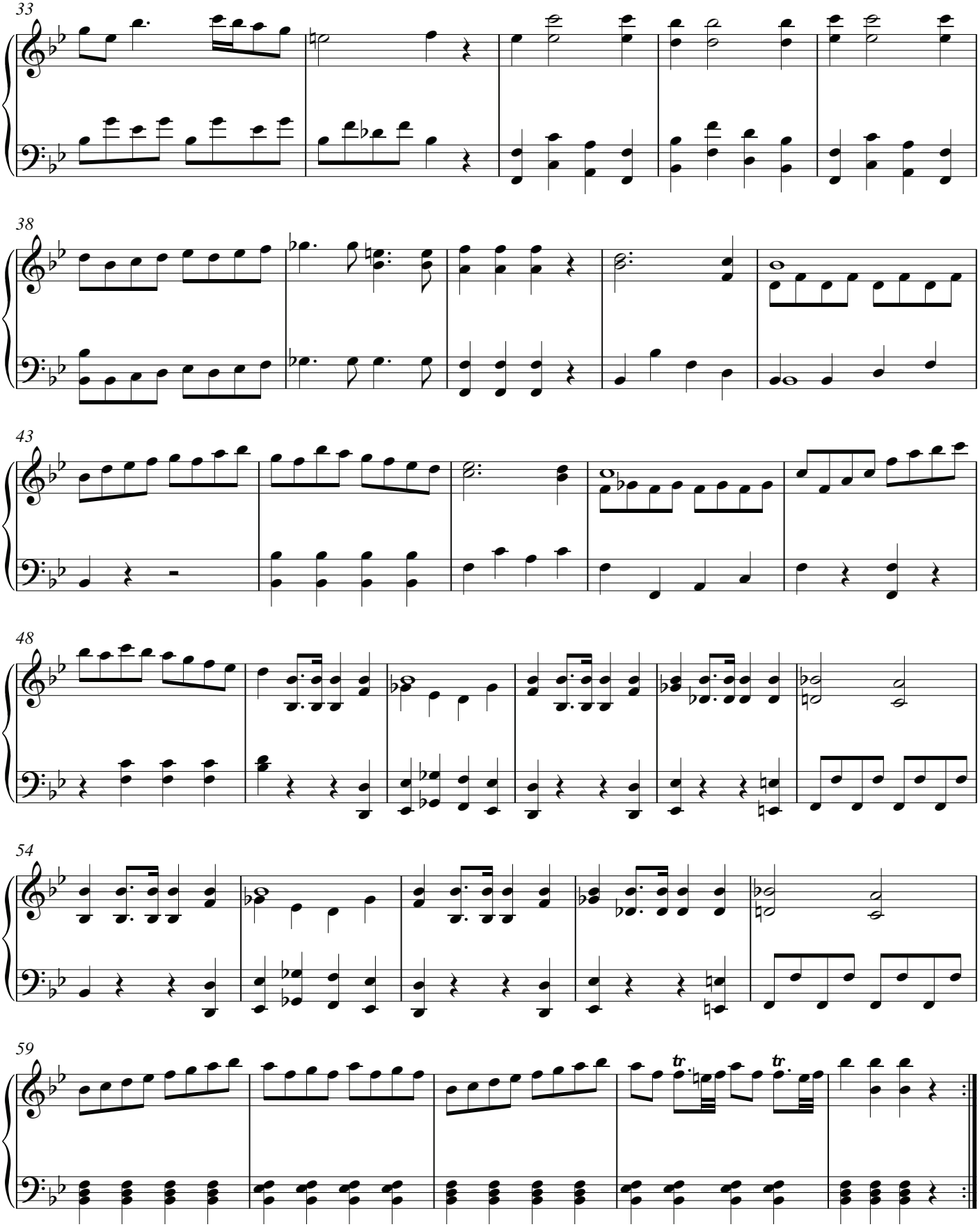

80
85
91
96
101

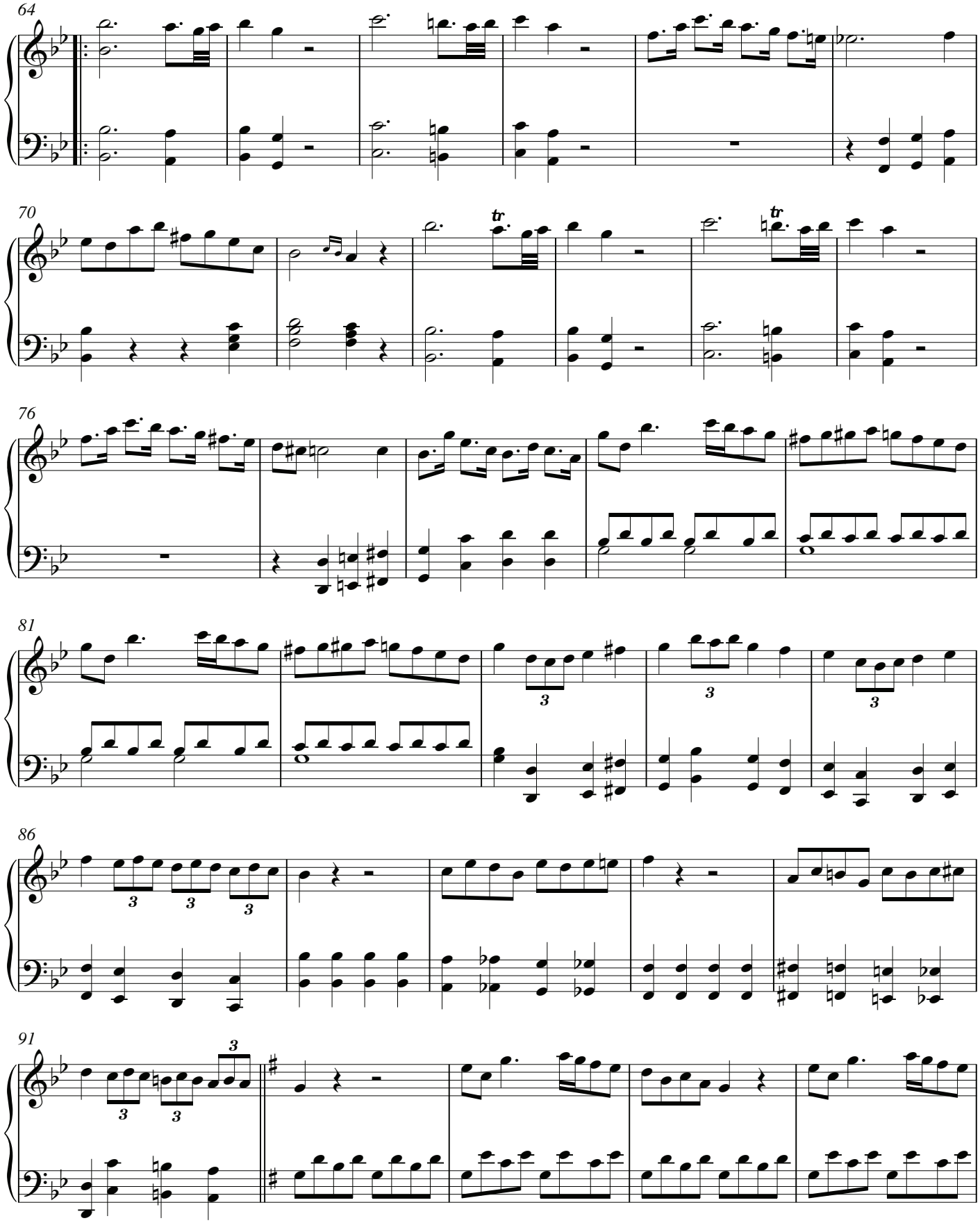
Sonata No. 40 In G major

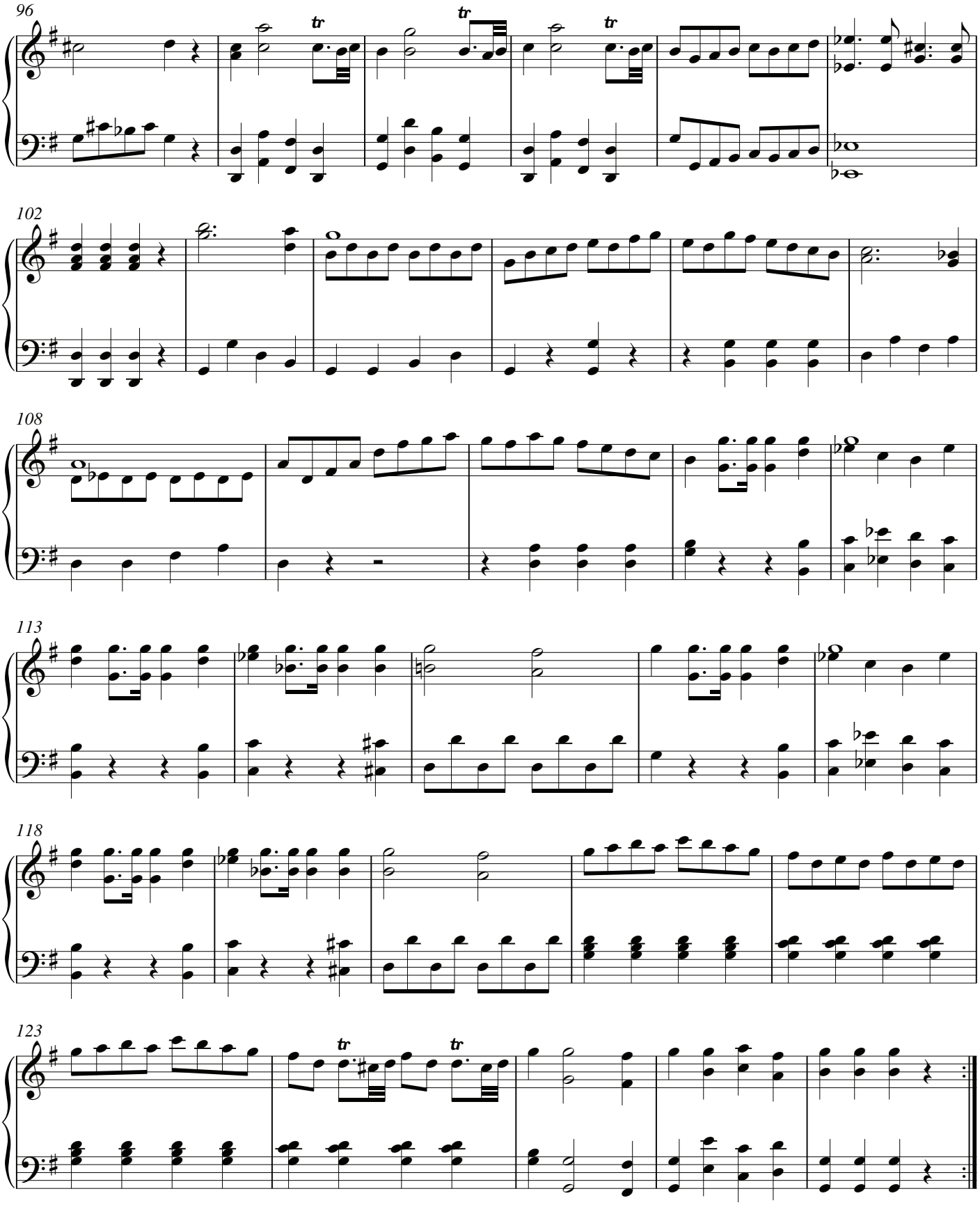
Padre Antonio Soler

Allegro




33
38
43
48
54
59
tr
tr

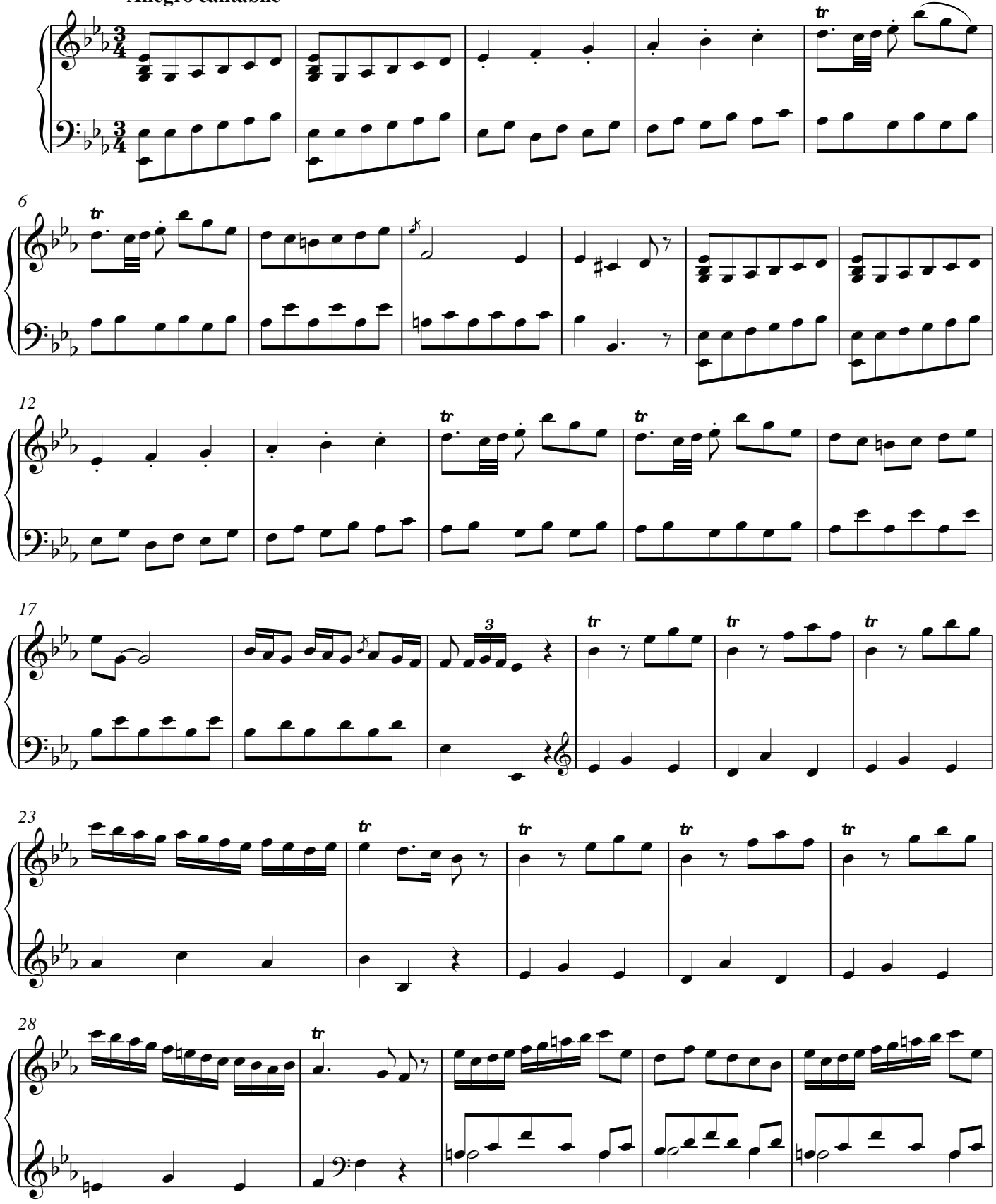

64
70
76
81
86
91

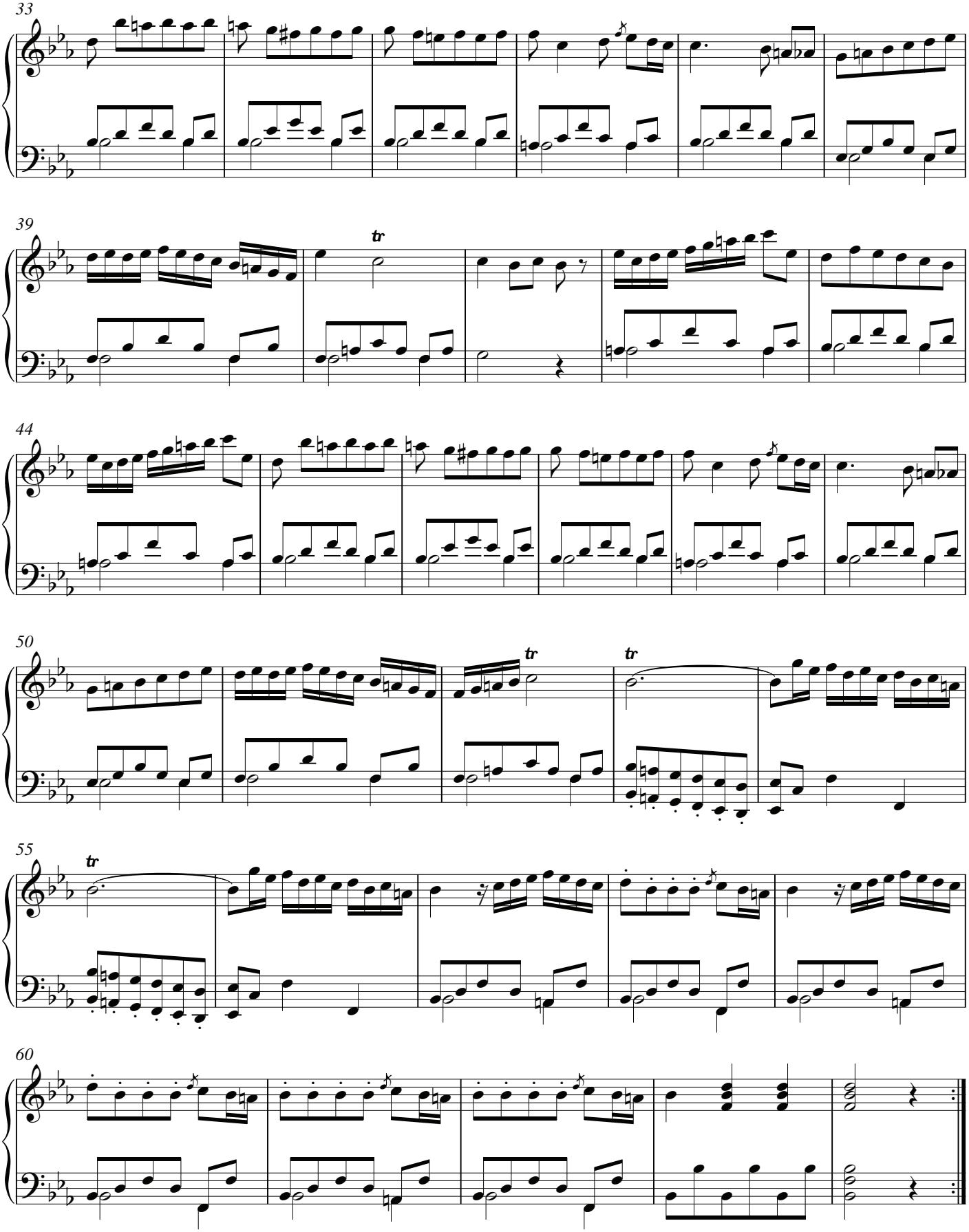

96
tr
tr
tr
102
108
113
118
123
tr
tr

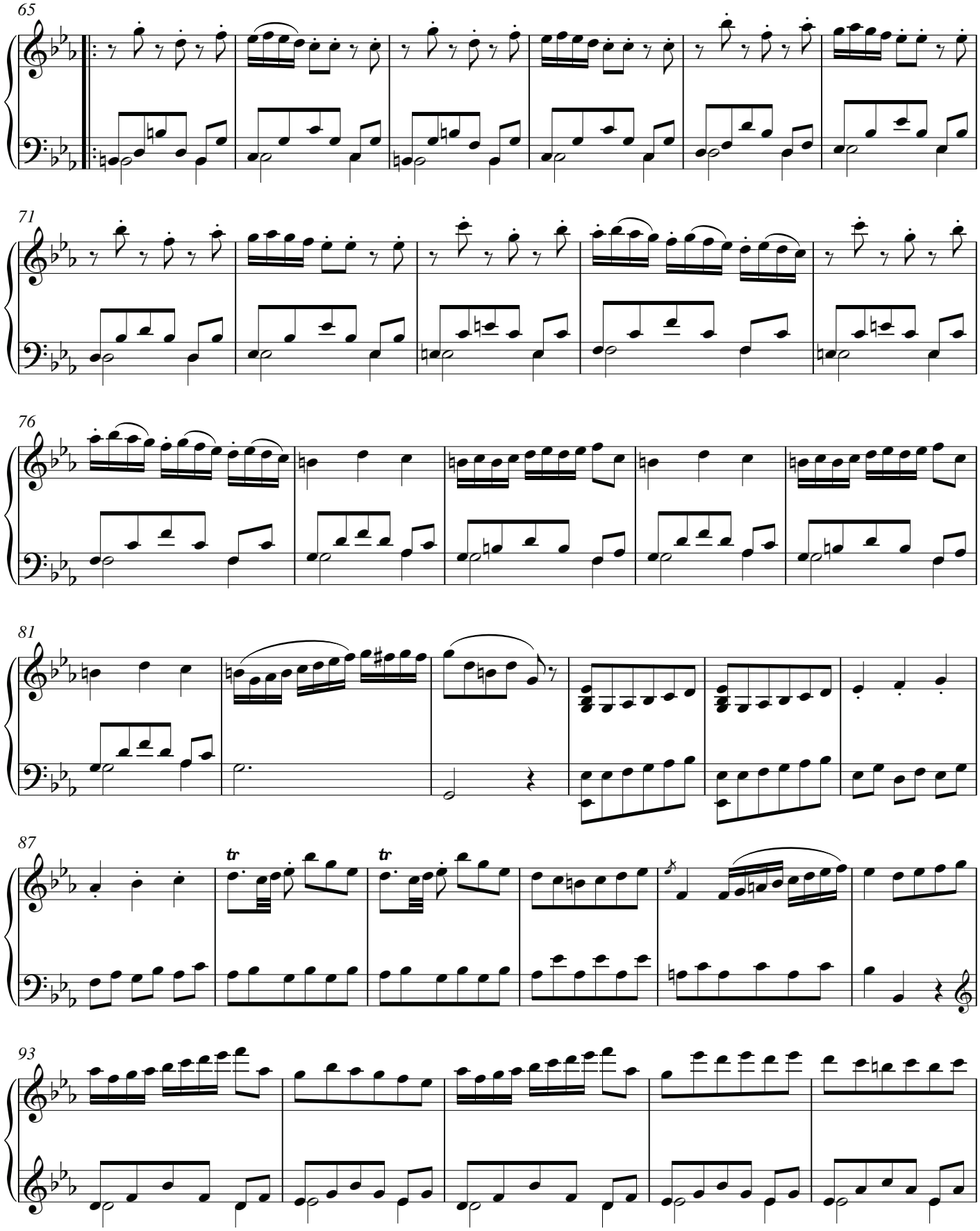
Sonata No. 41 In E flat major

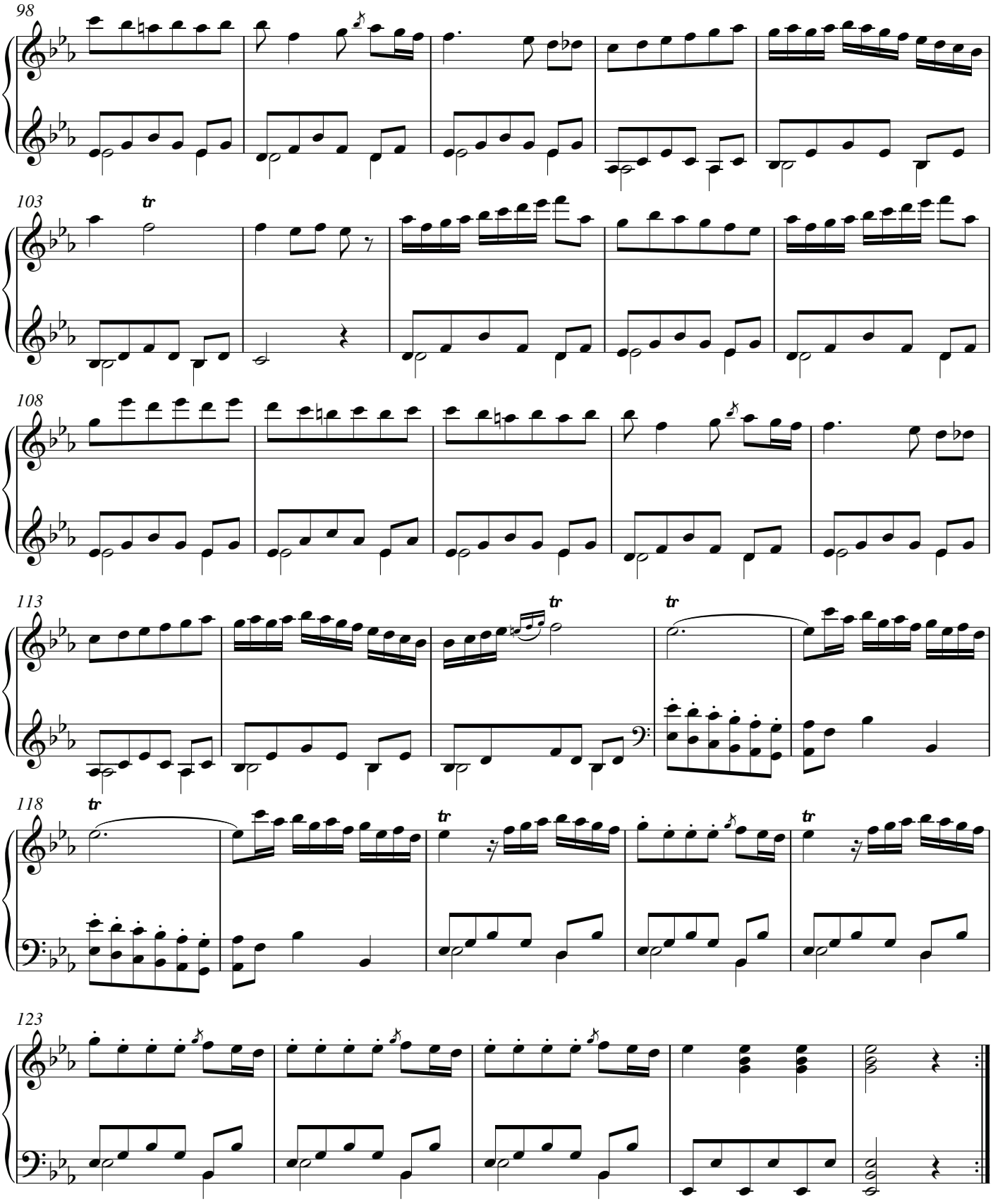
Padre Antonio Soler

Allegro cantabile




33
39
tr
44
50
tr
tr
55
tr
60

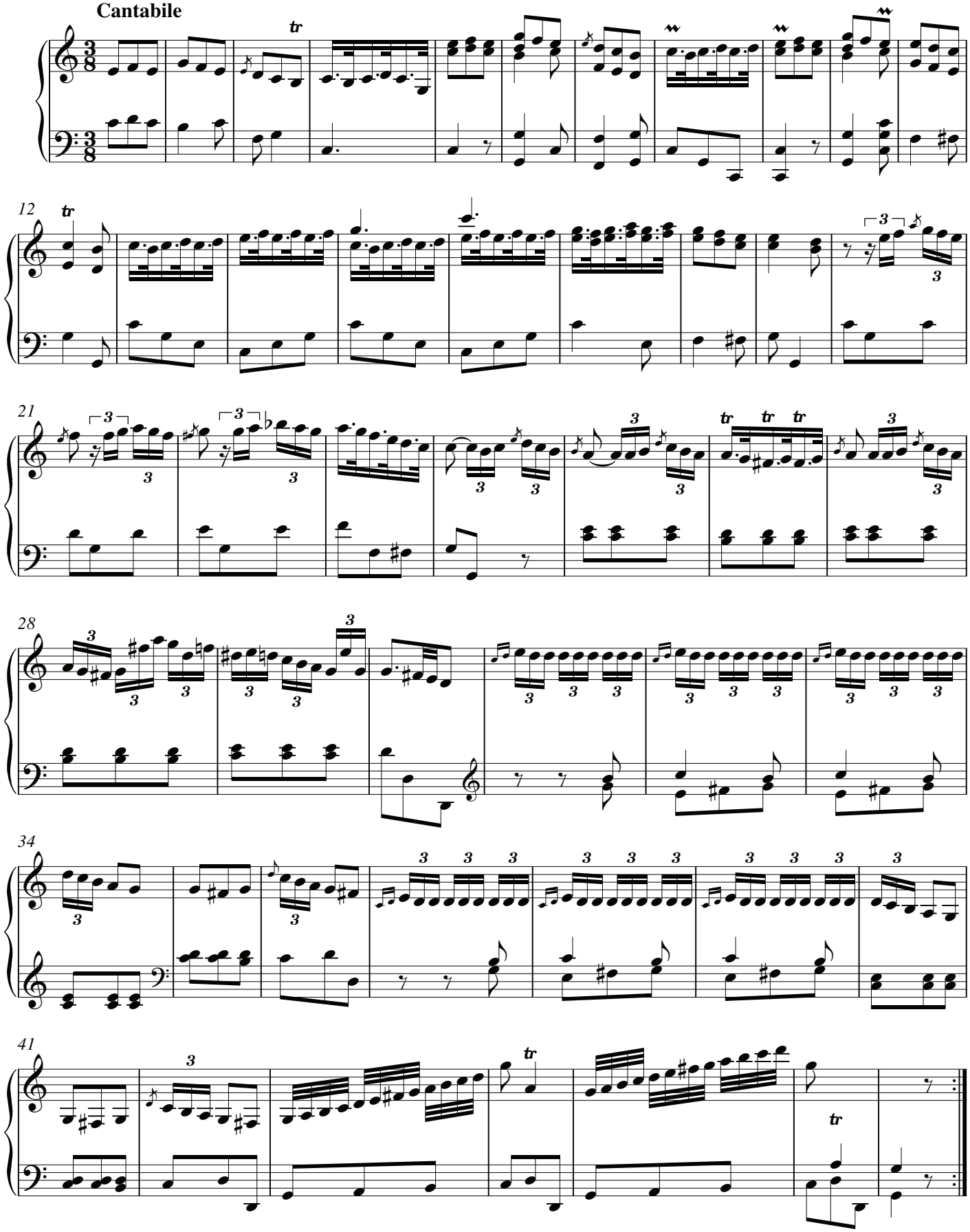

65
71
76
81
87
tr
tr
93

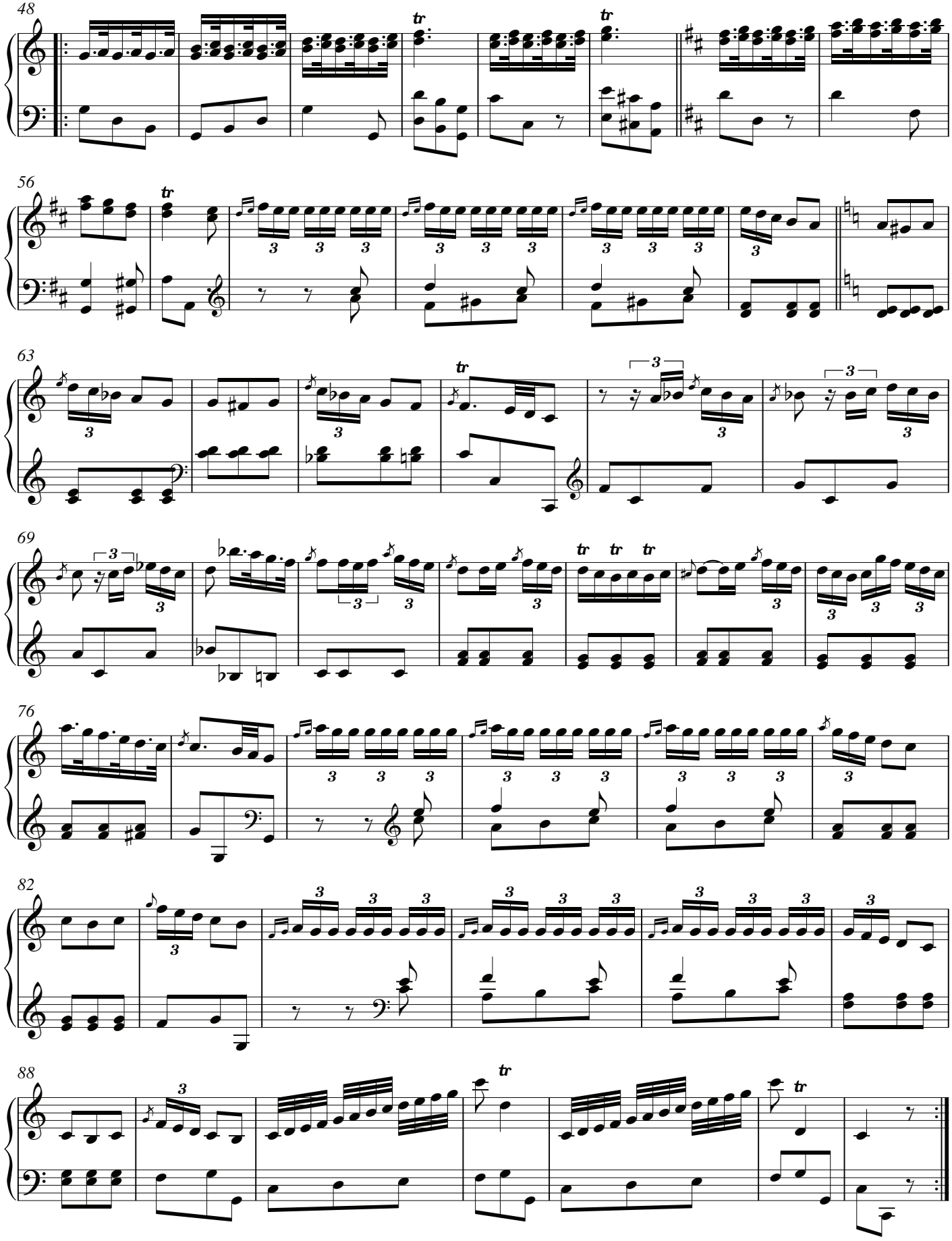

98
103
tr
108
113
tr
tr
118
tr
tr
tr
123

Sonata No. 46 In C major

Padre Antonio Soler

Cantabile

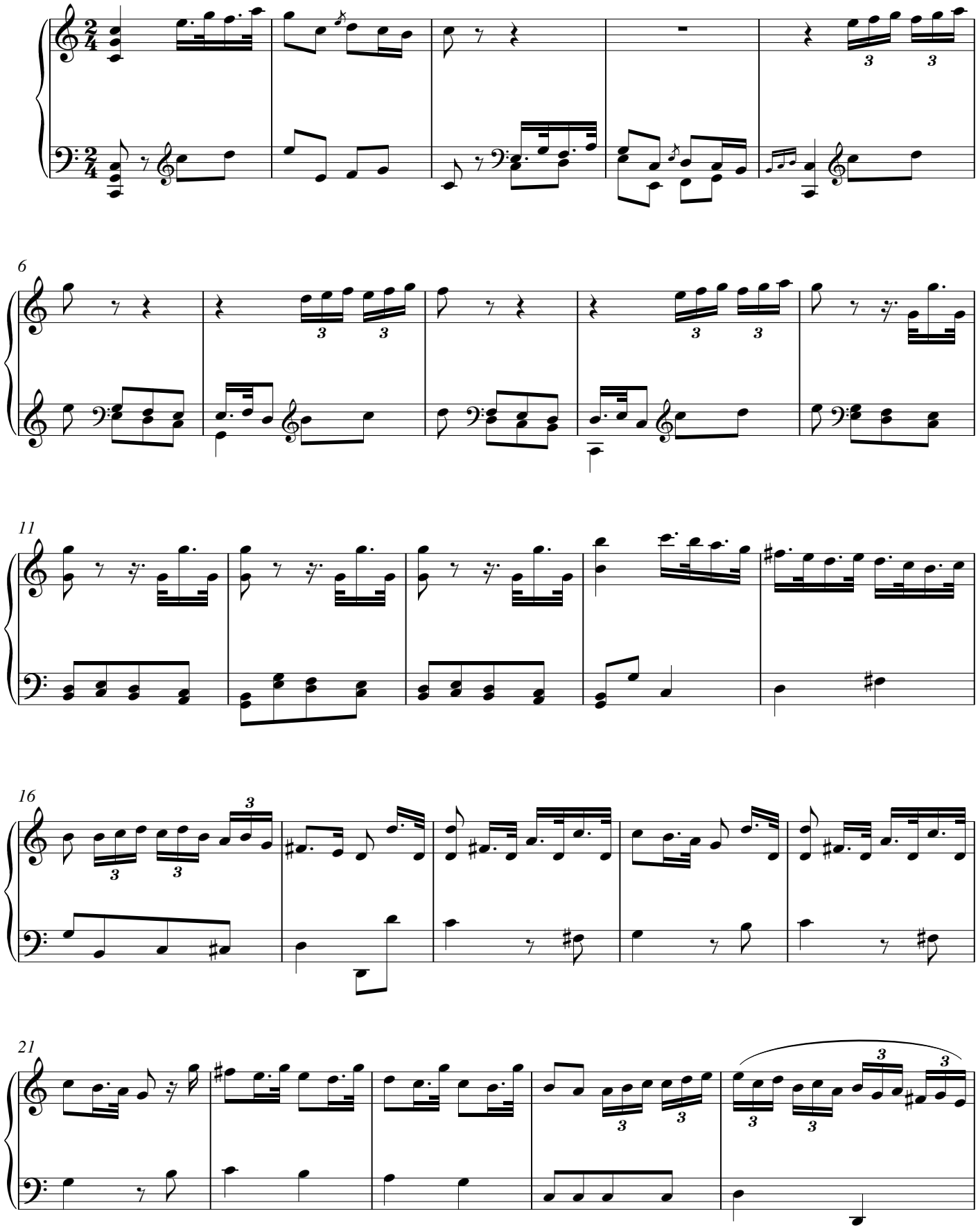


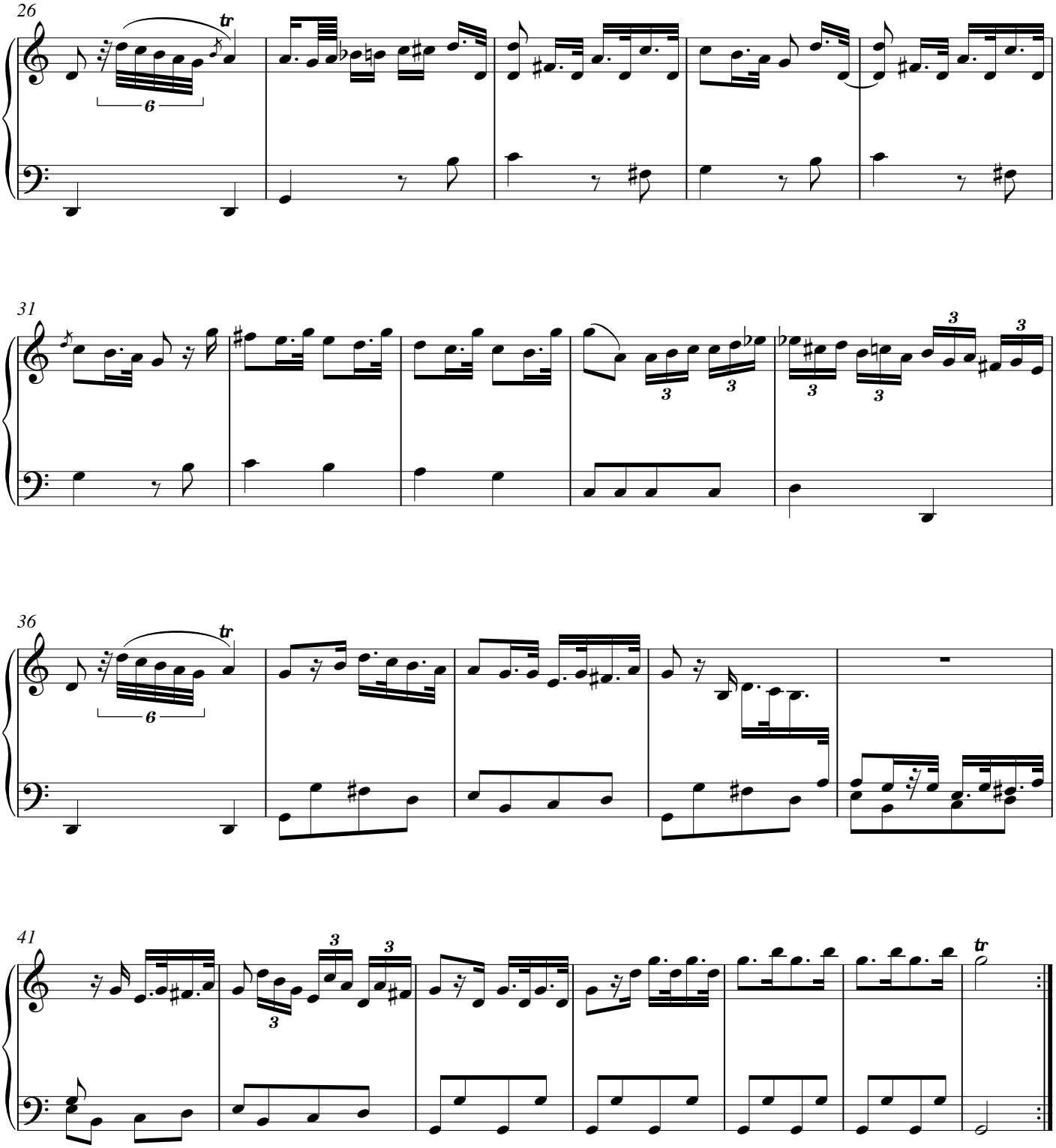

48
56
63
69
76
82
88

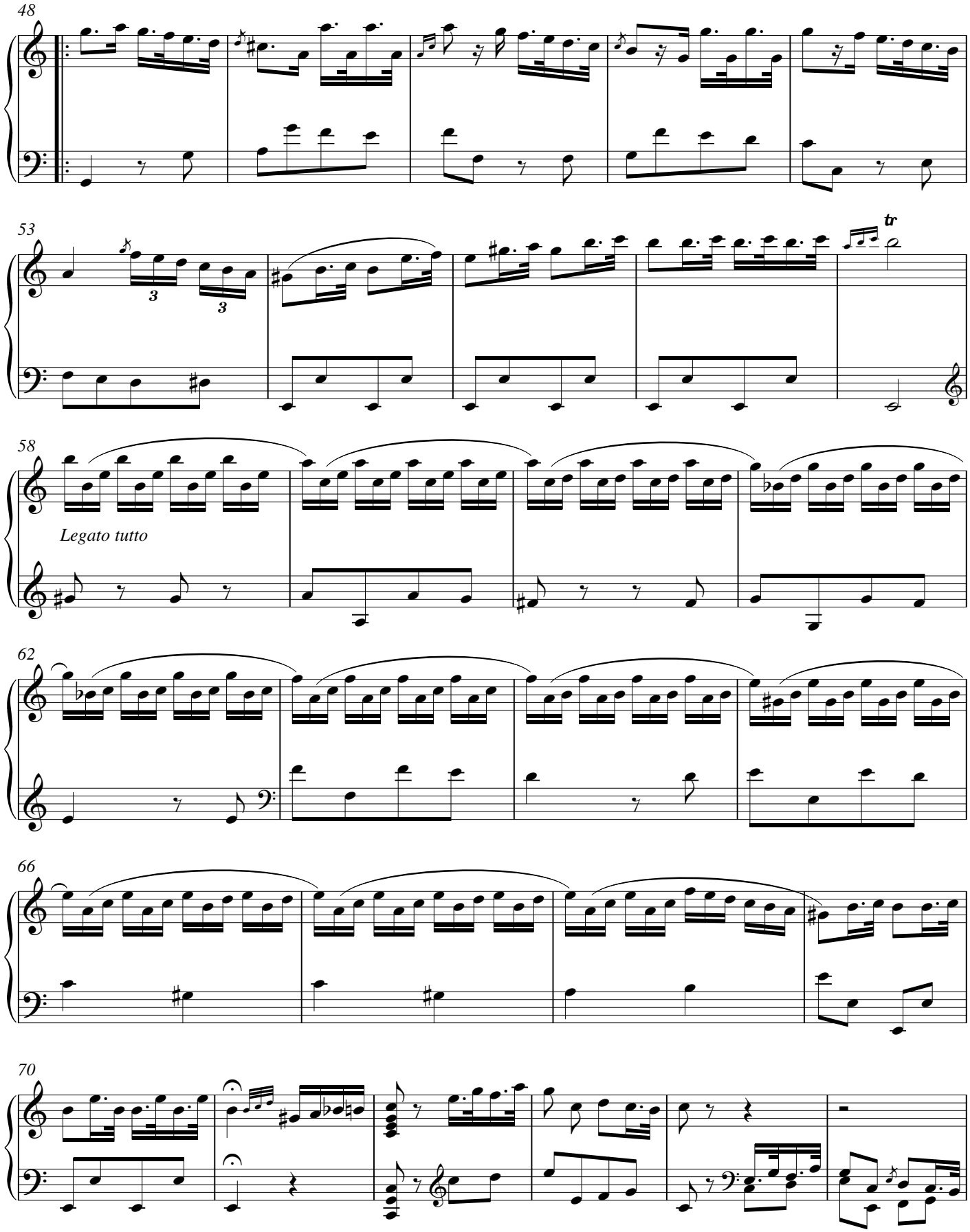
Sonata No. 54 "De Clarines" In C major

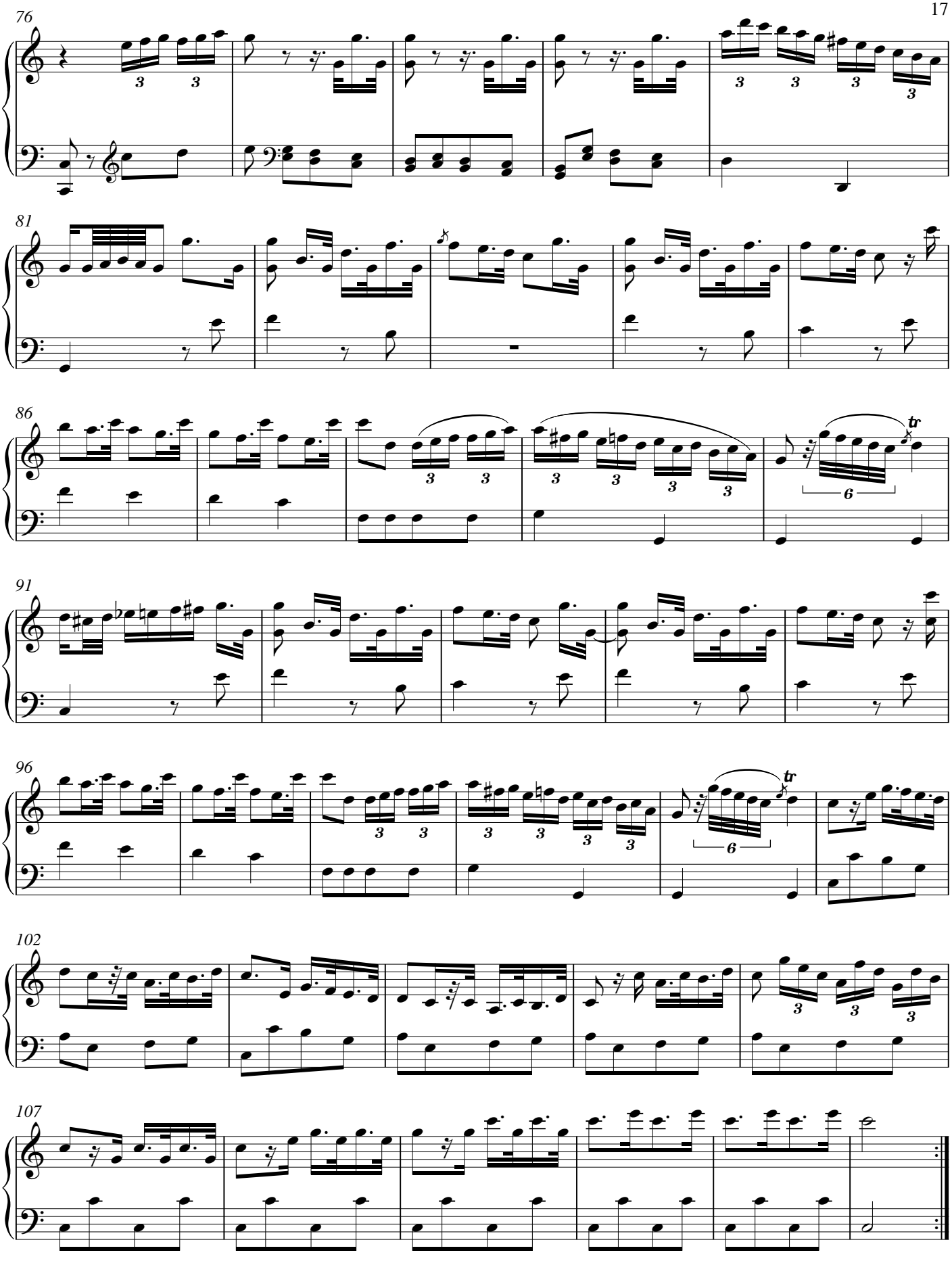
Padre Antonio Soler

Allegro moderato




26
31
36
41

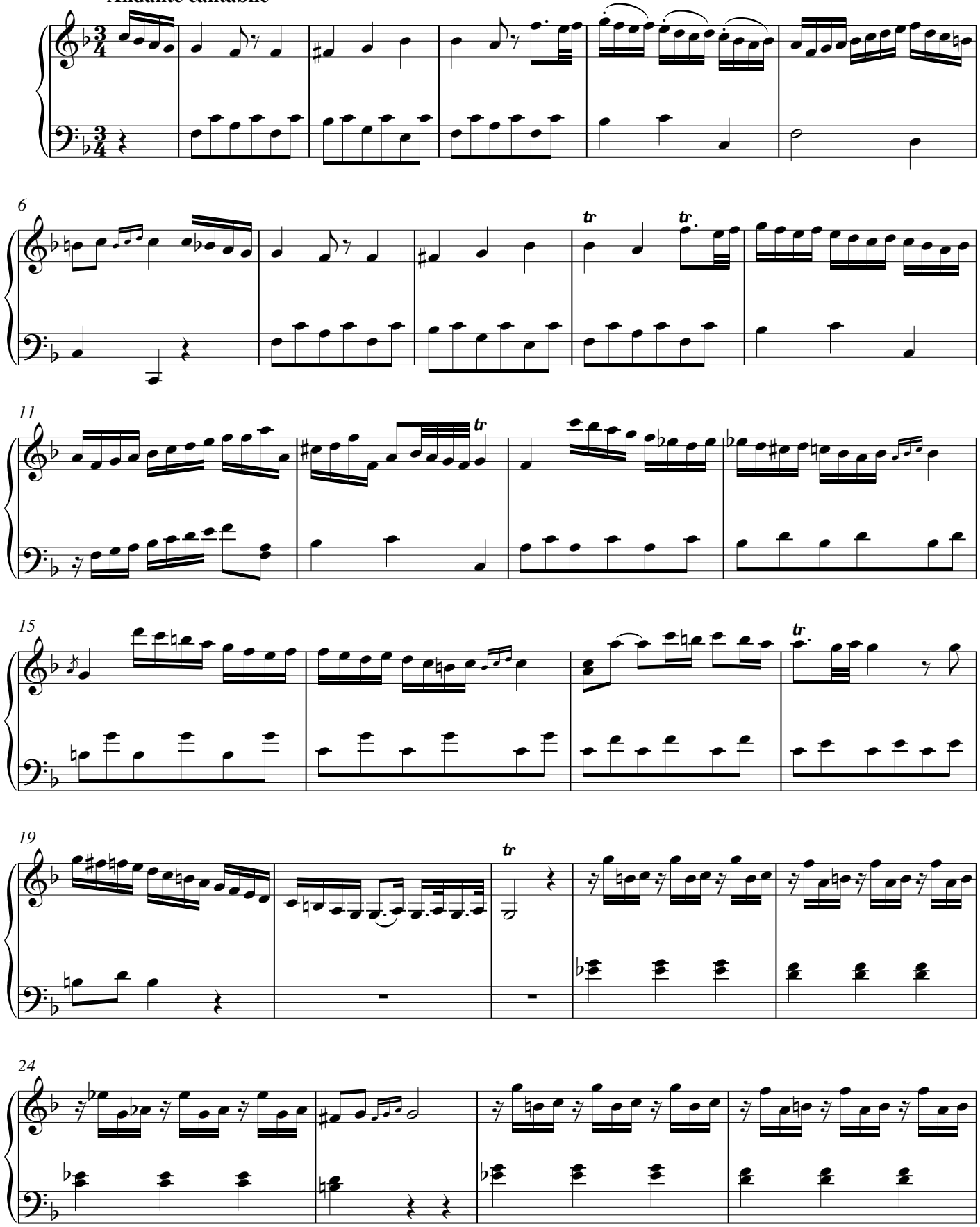

48
53
tr
58
Legato tutto
62
66
70

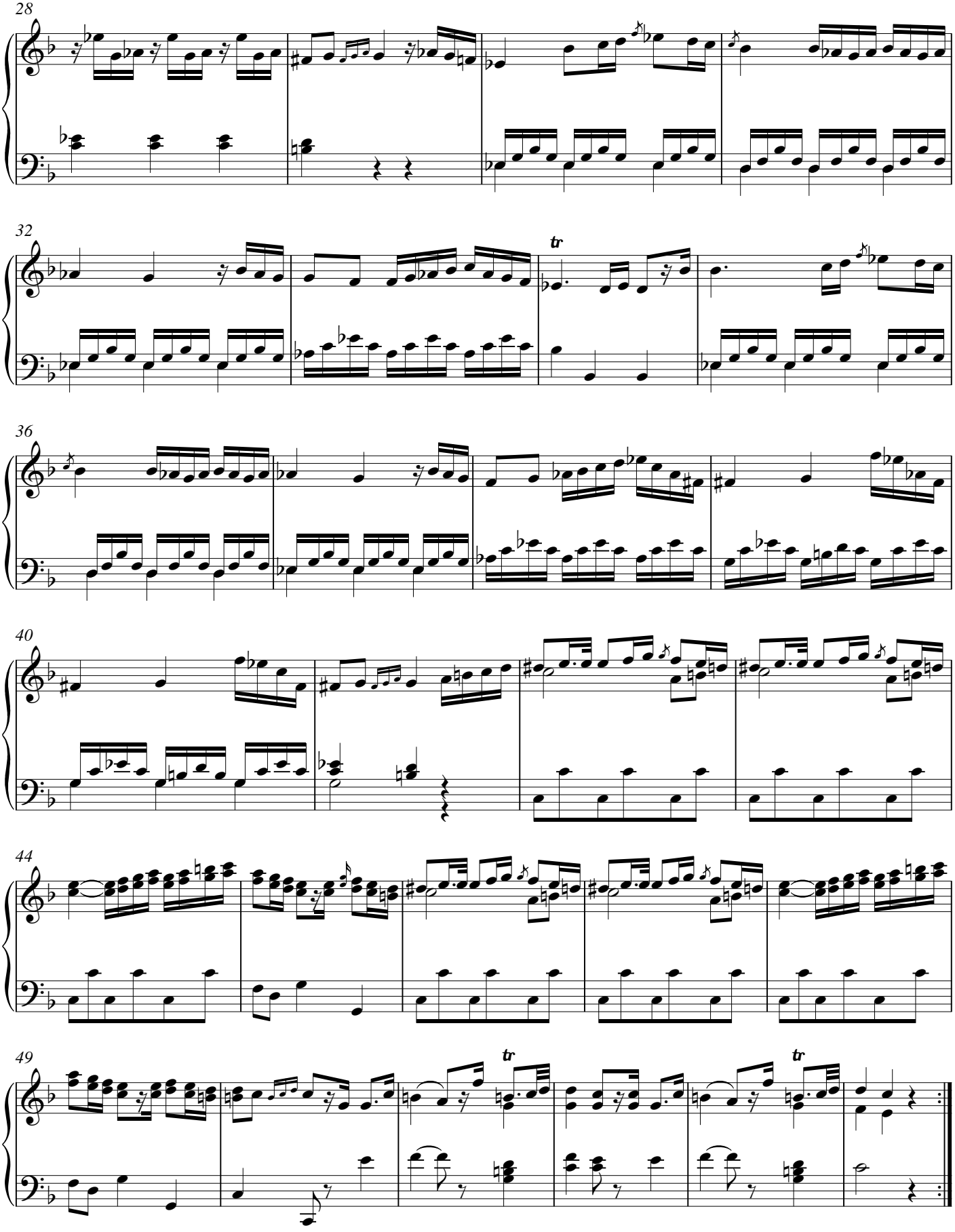

76
81
86
91
96
102
107

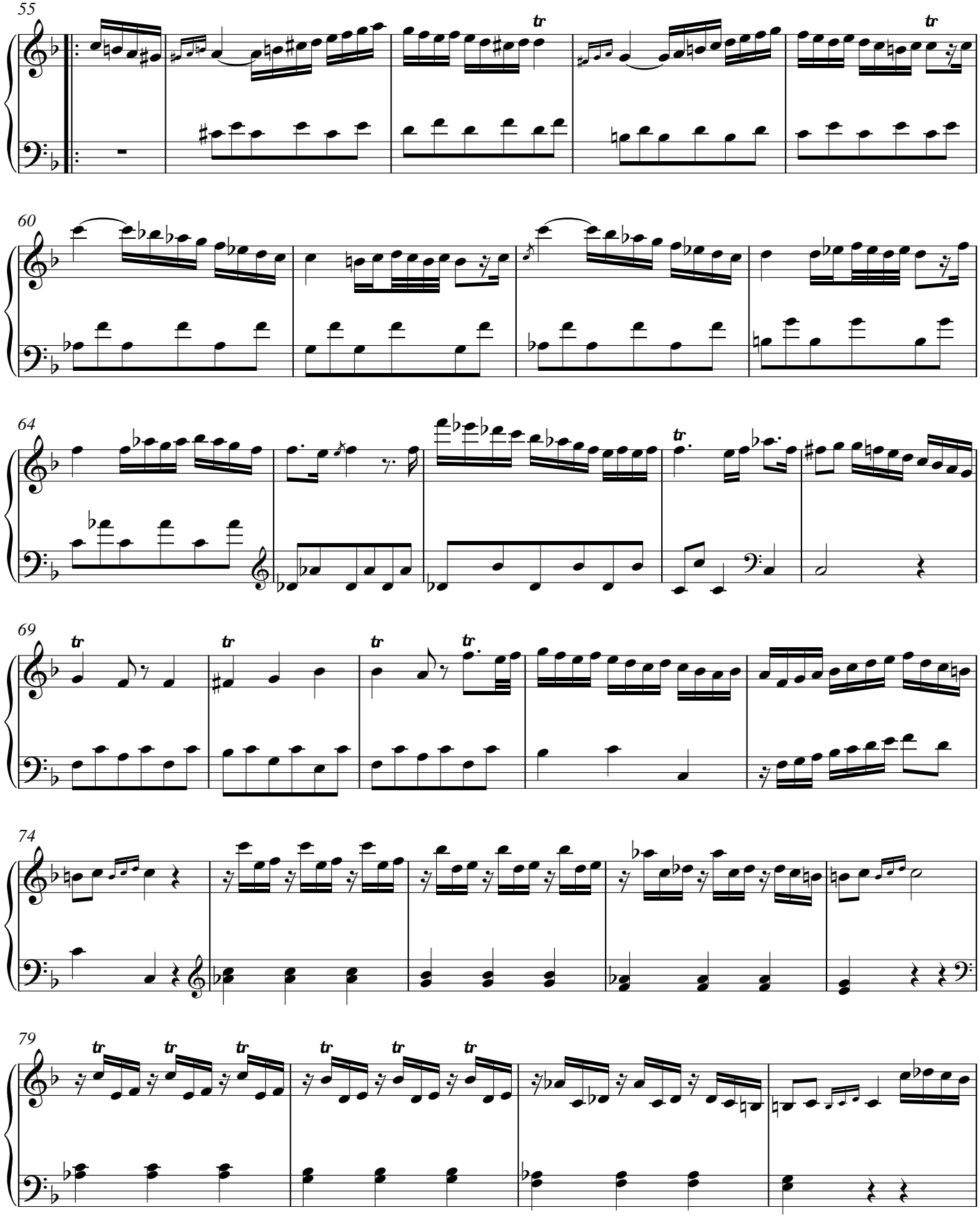
Sonata No. 56 In F major

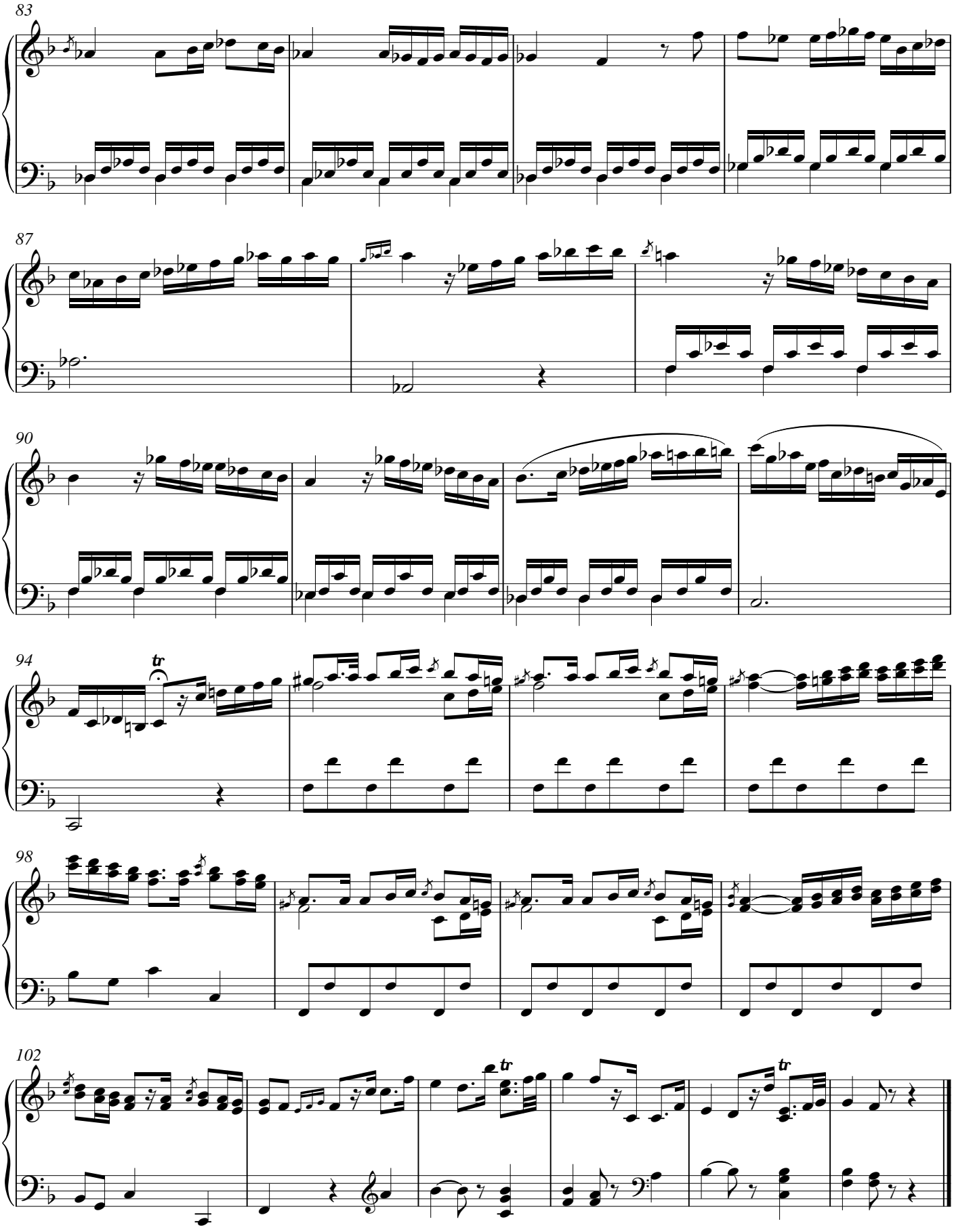
Padre Antonio Soler

Andante cantabile




28
32
tr
36
40
44
49
tr
tr

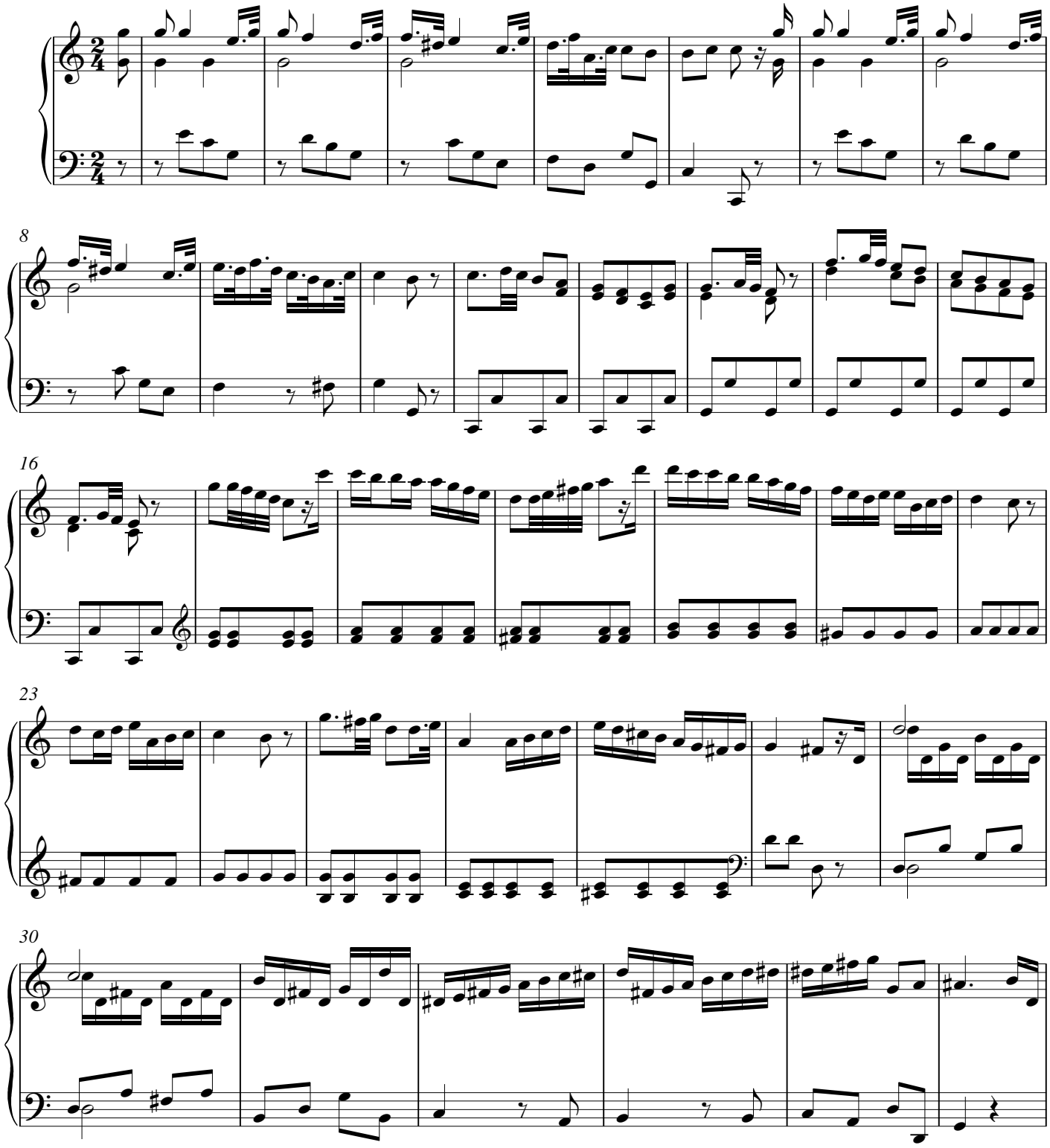

55
60
64
69
74
79

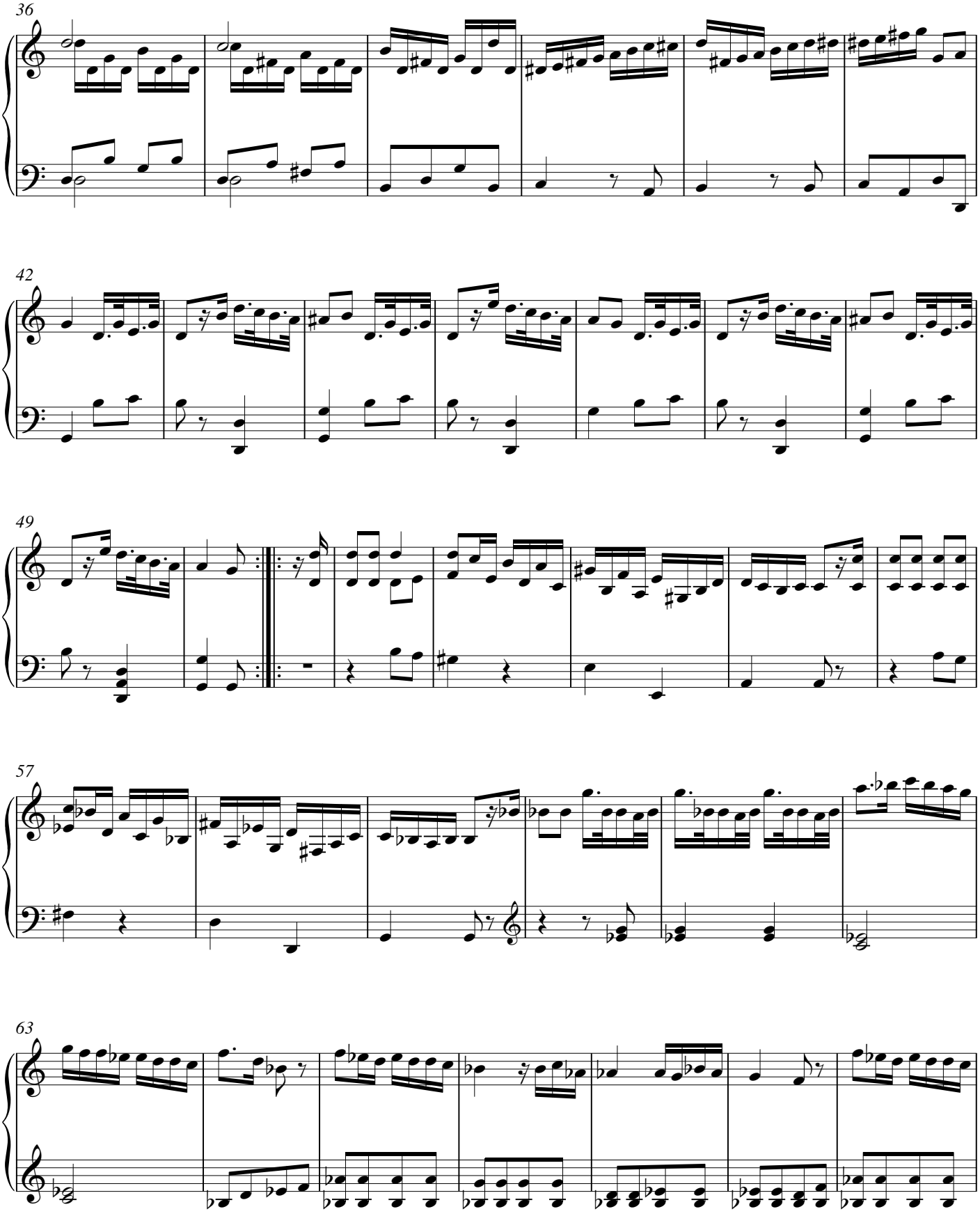

83
87
90
94
98
102

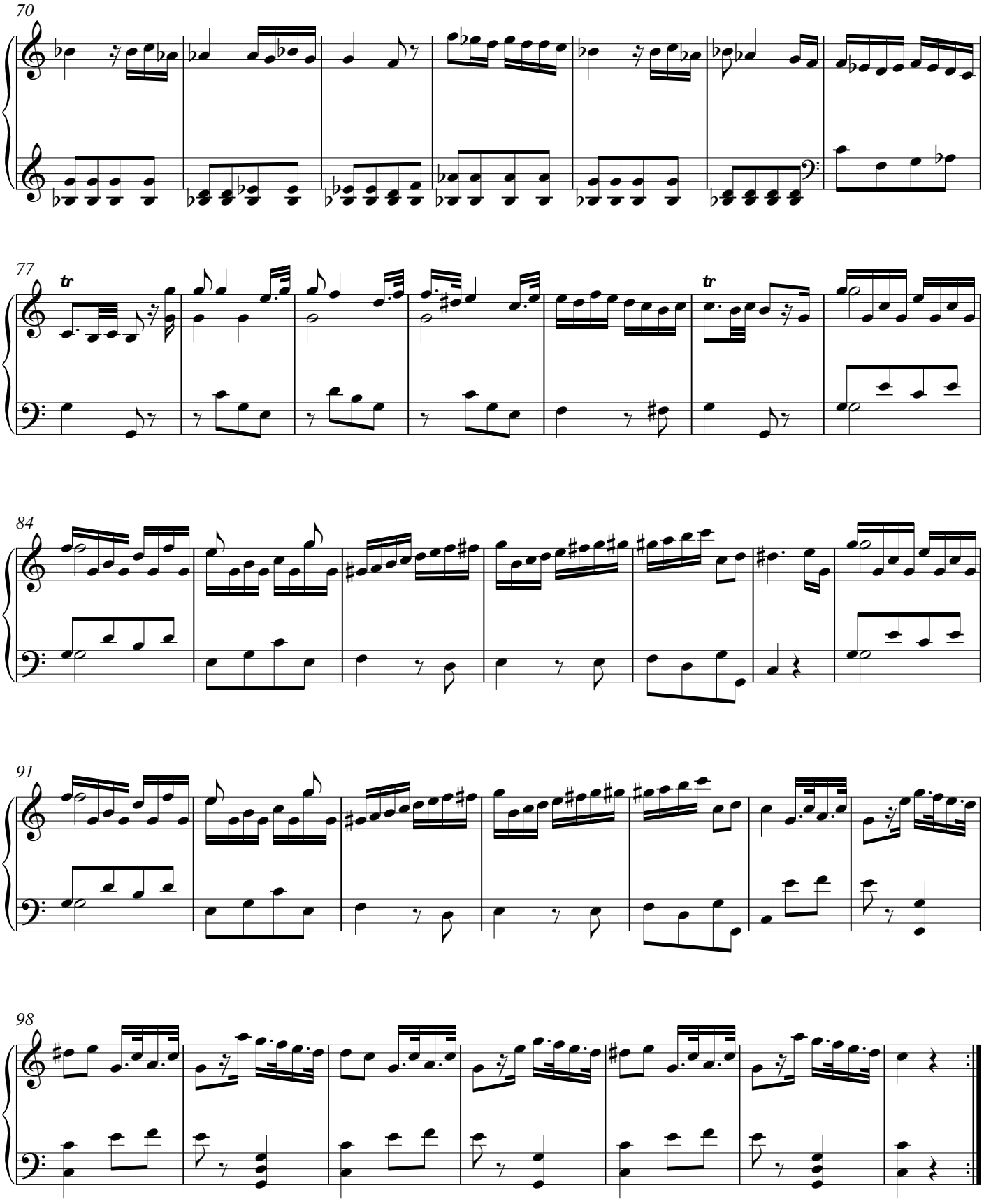
Sonata No. 60 In C major

Andantino

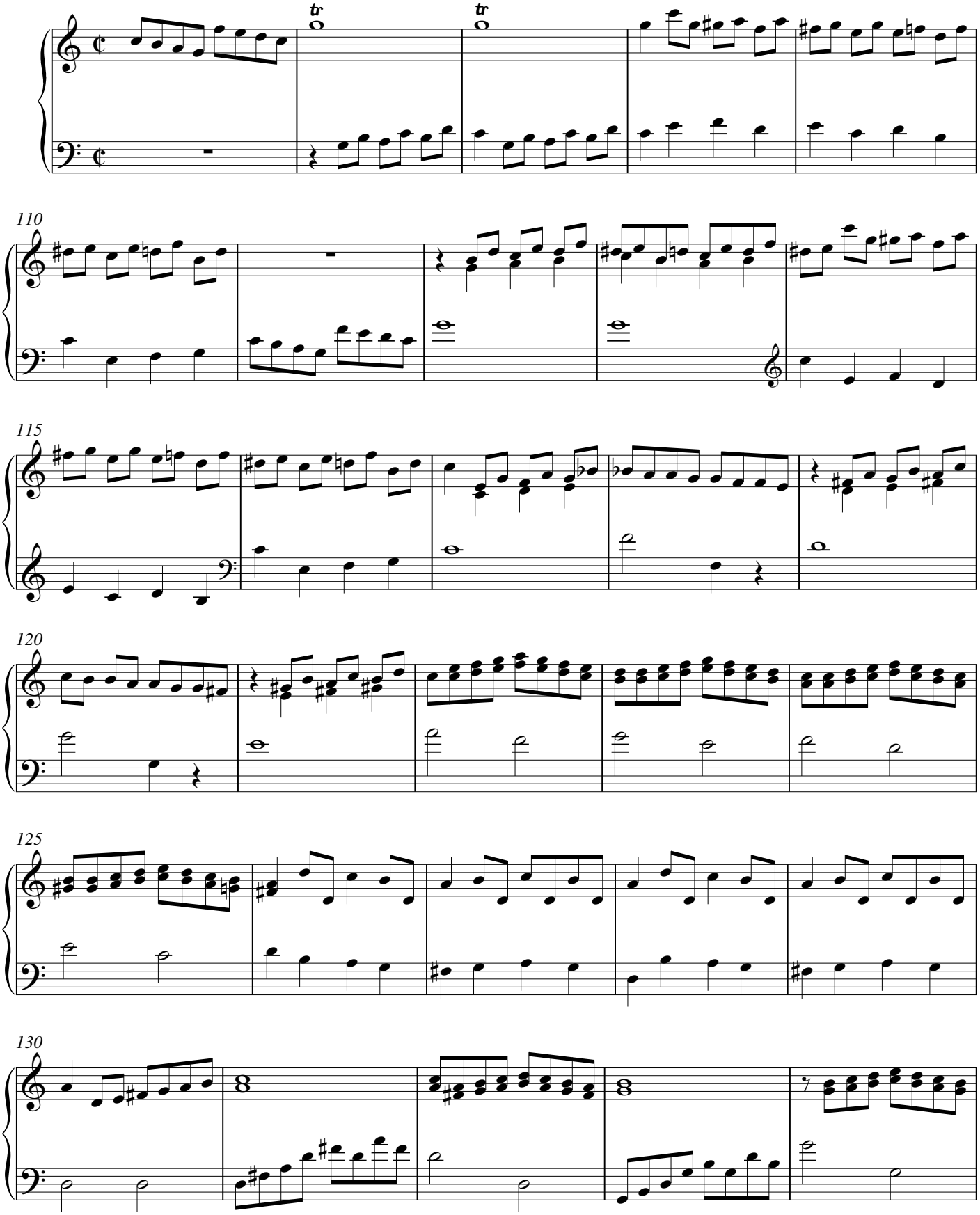
Padre Antonio Soler

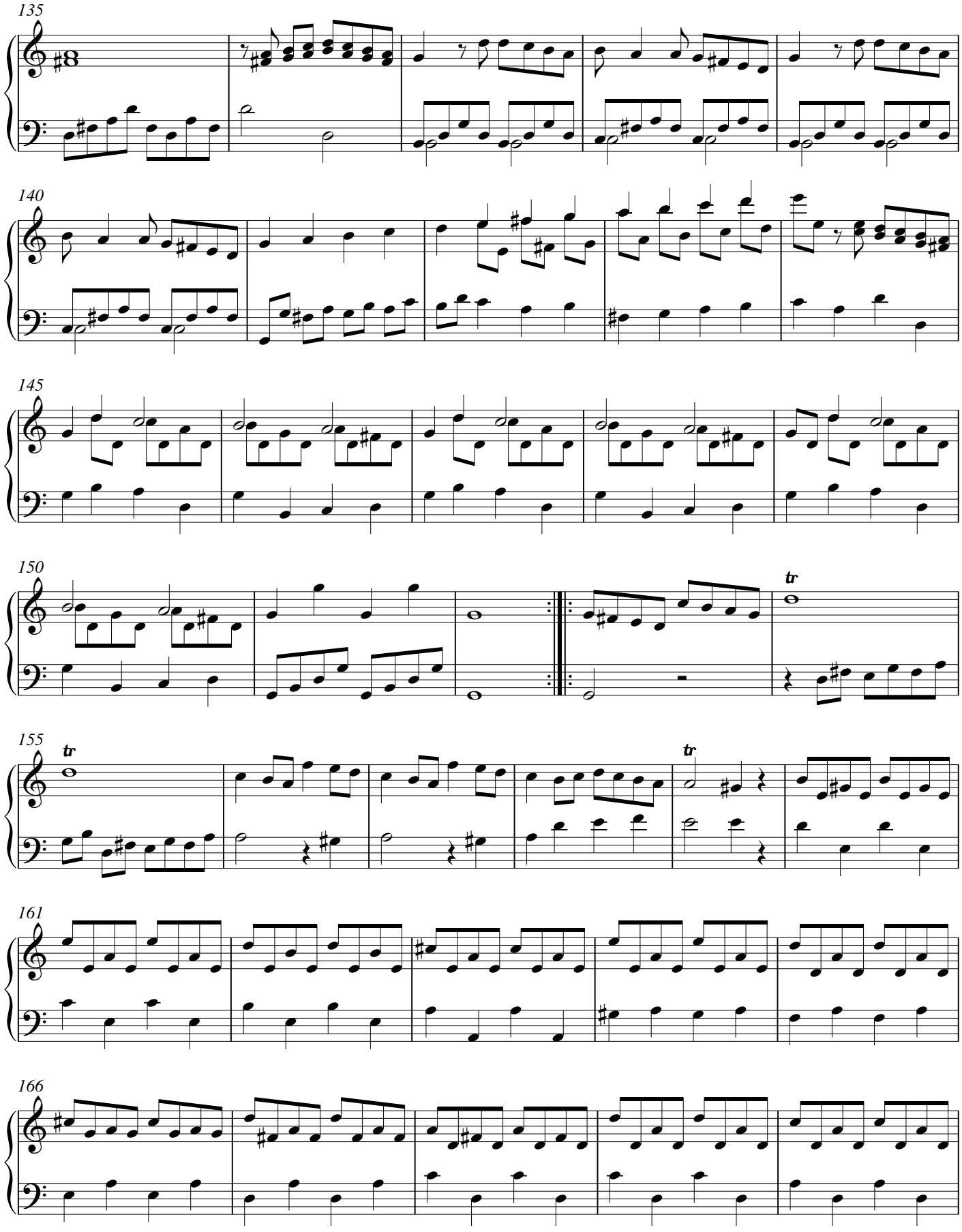


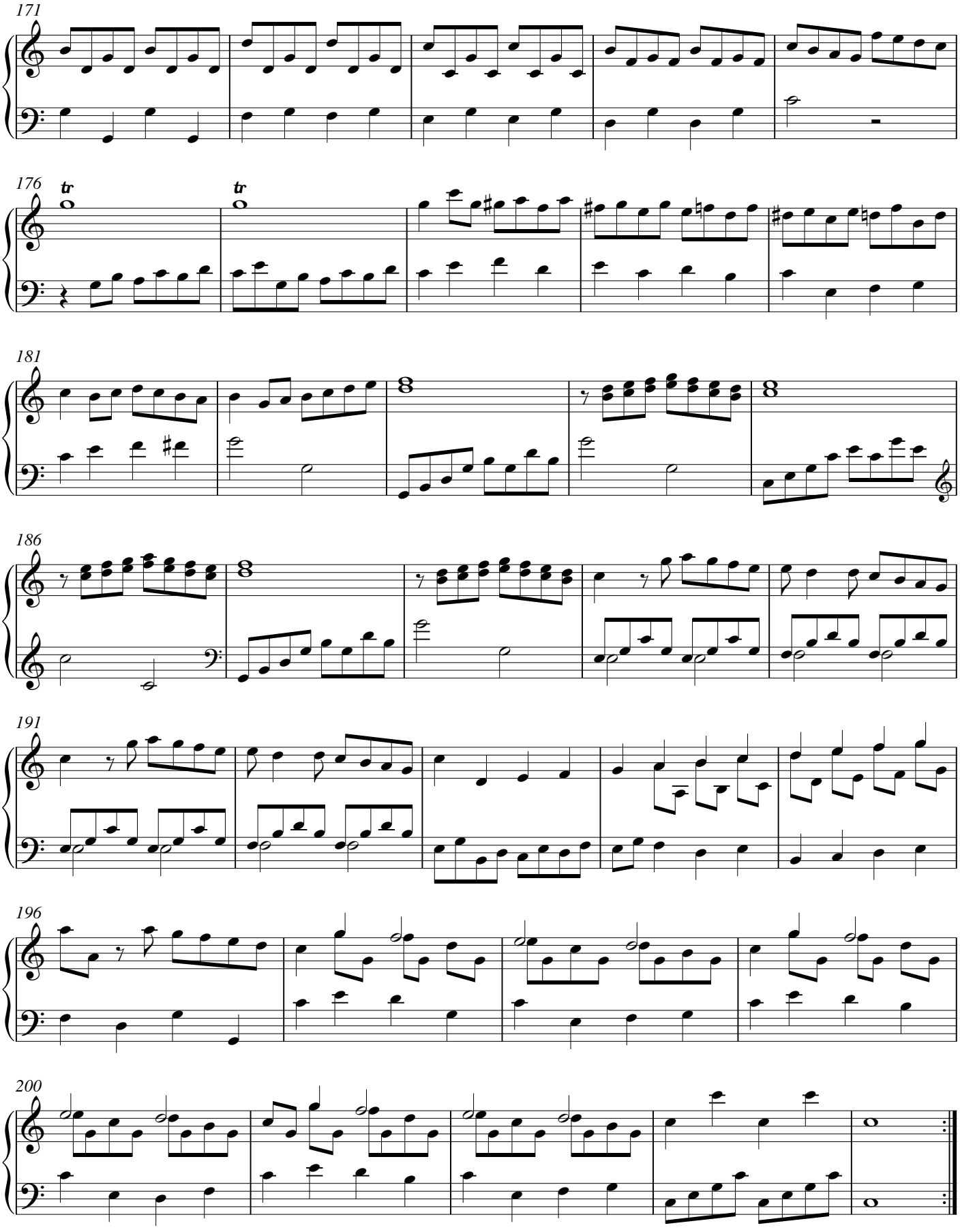

36
42
49
57
63


70
77
tr
tr
84
91
98

Allegro vivo




135
140
145
150
155
161
166

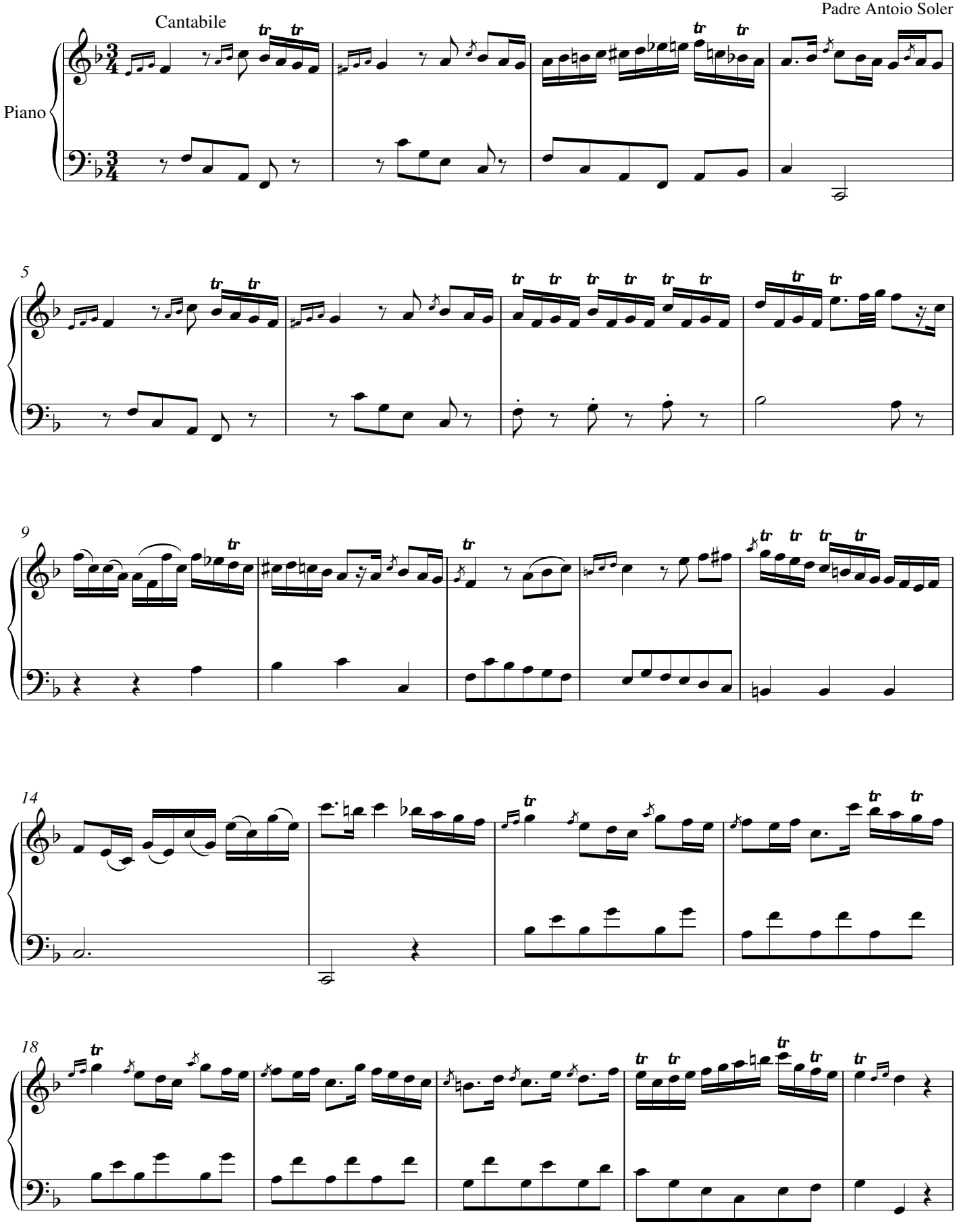

171
176
tr
tr
181
186
191
196
200

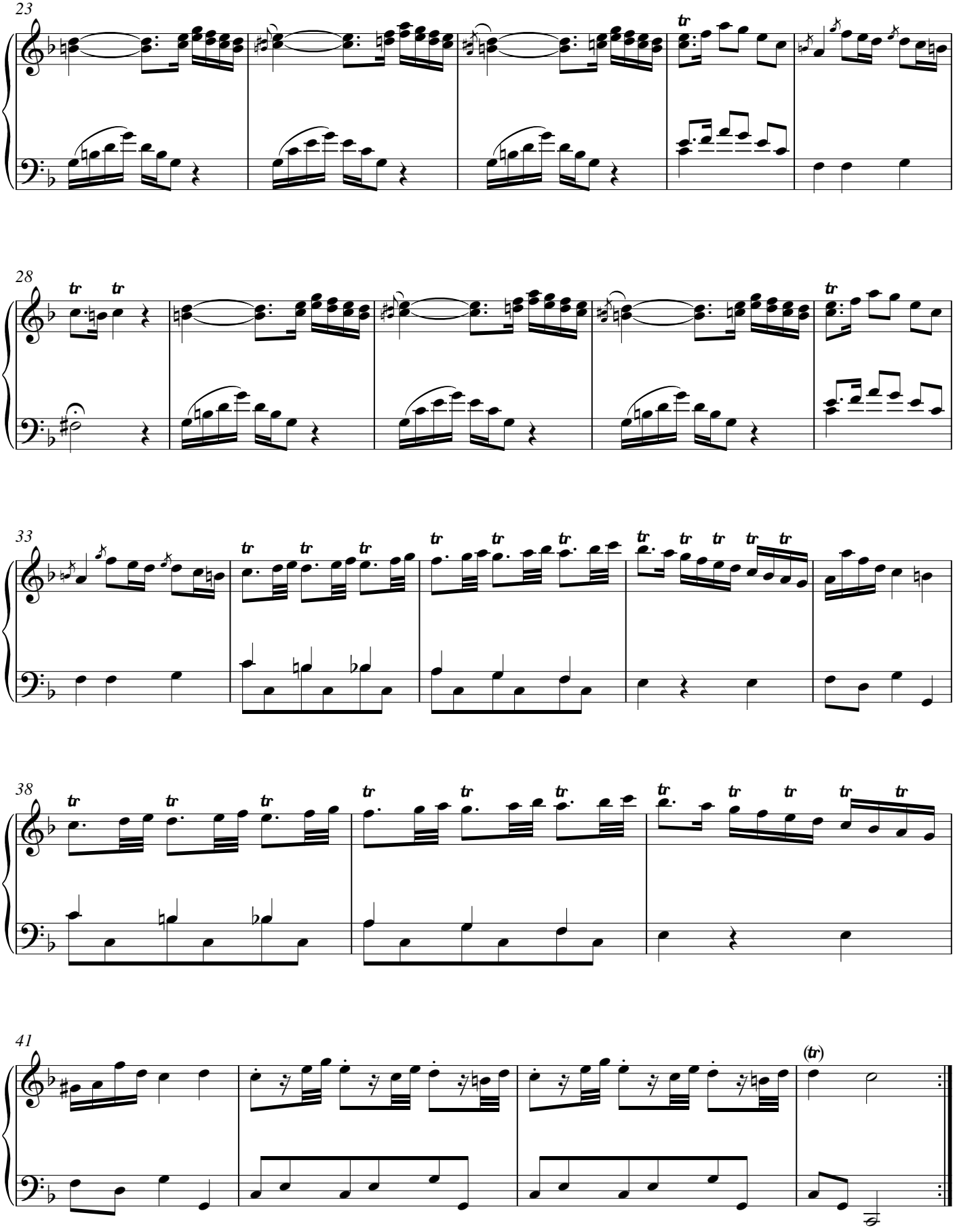
Sonata No. 63 in F major

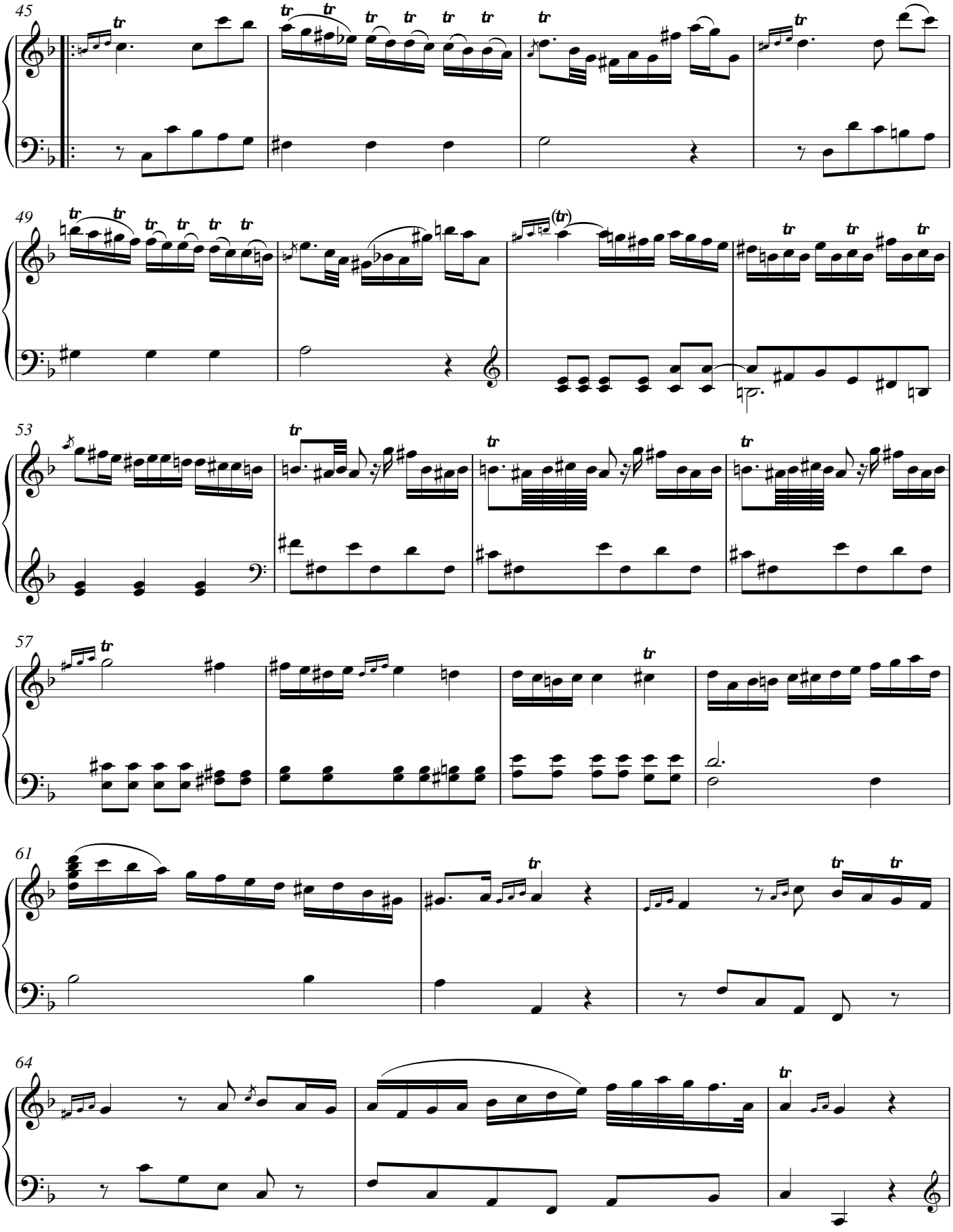
Padre Antoio Soler

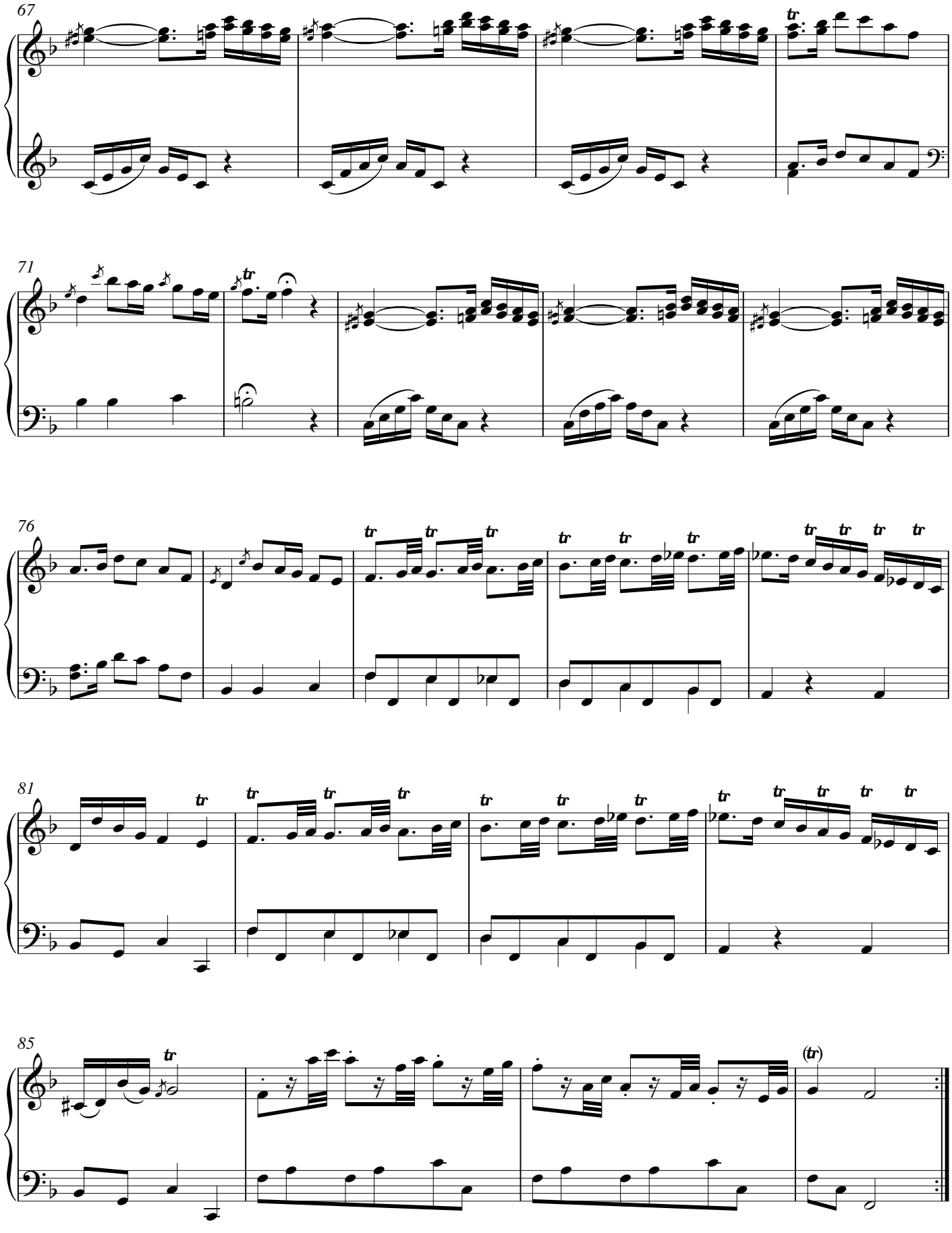
Cantabile

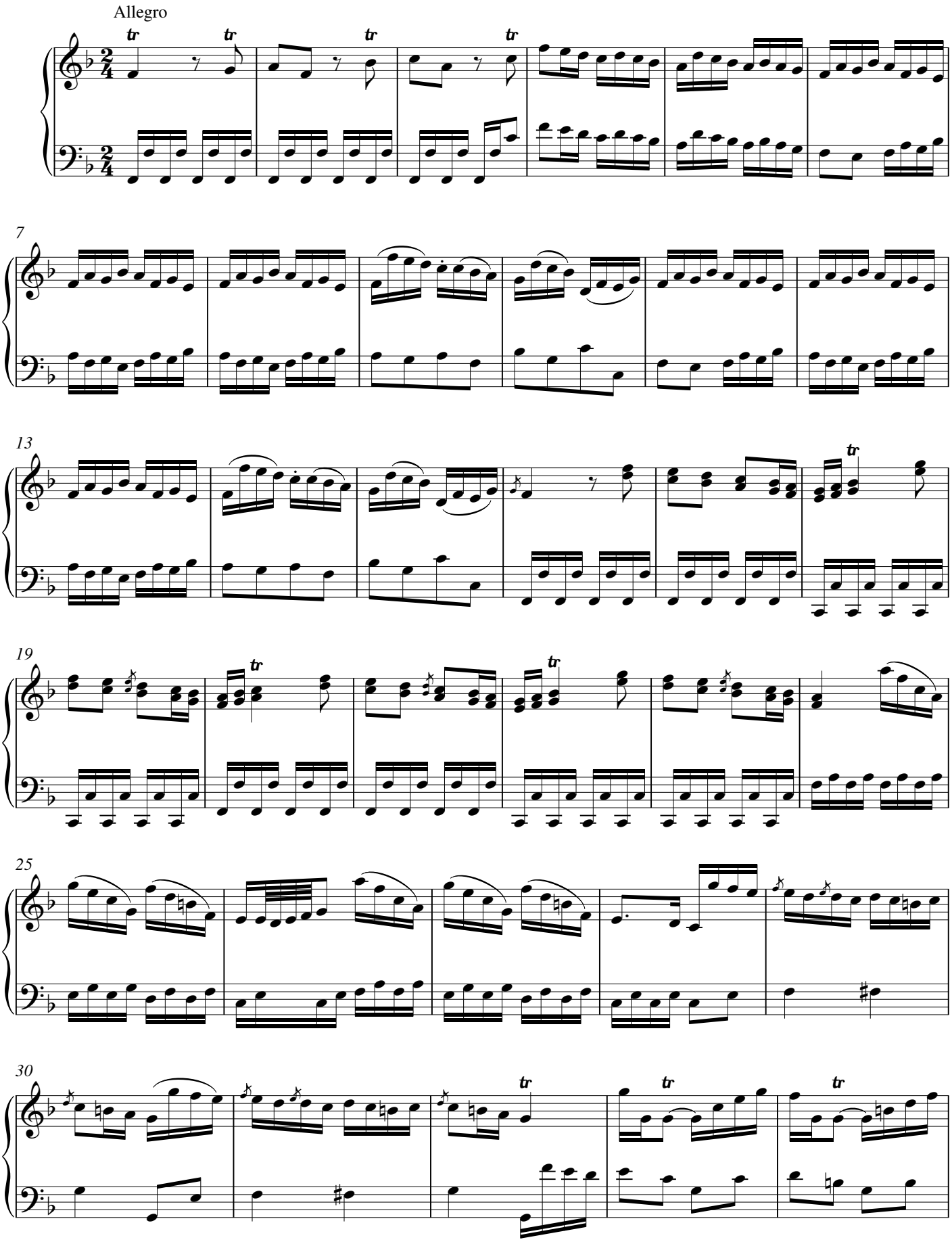
Piano

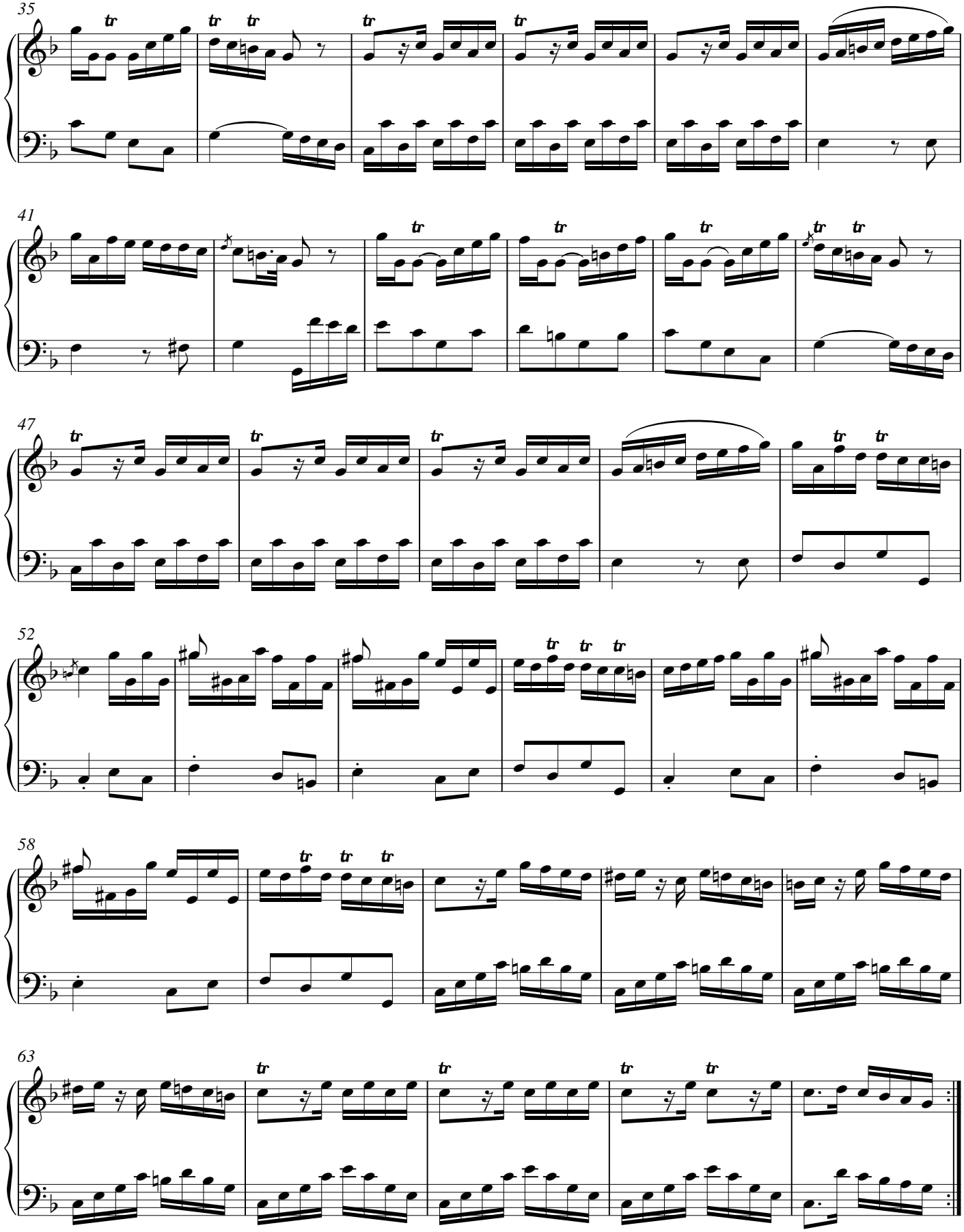


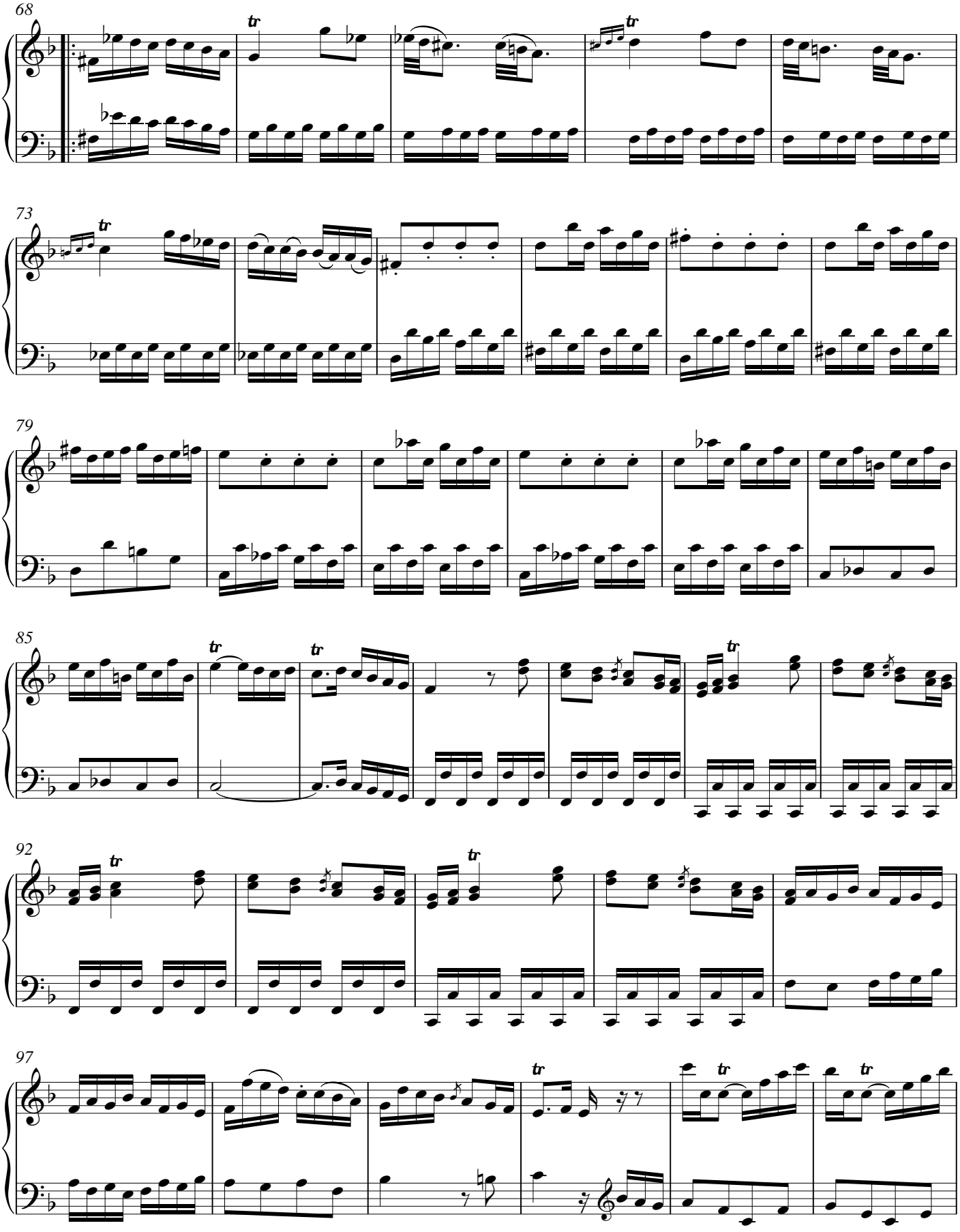

23
28
33
38
41

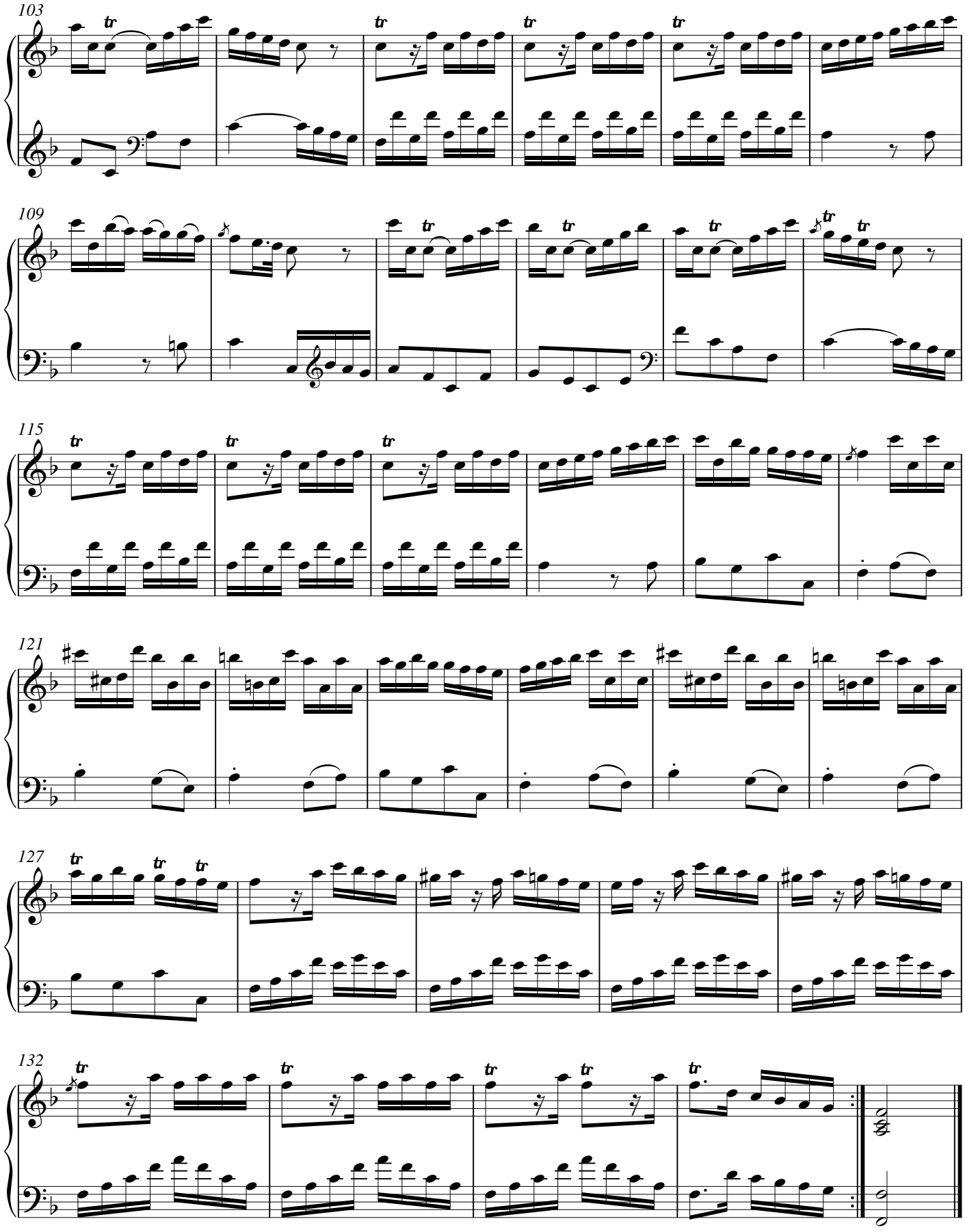

45
49
53
57
61
64

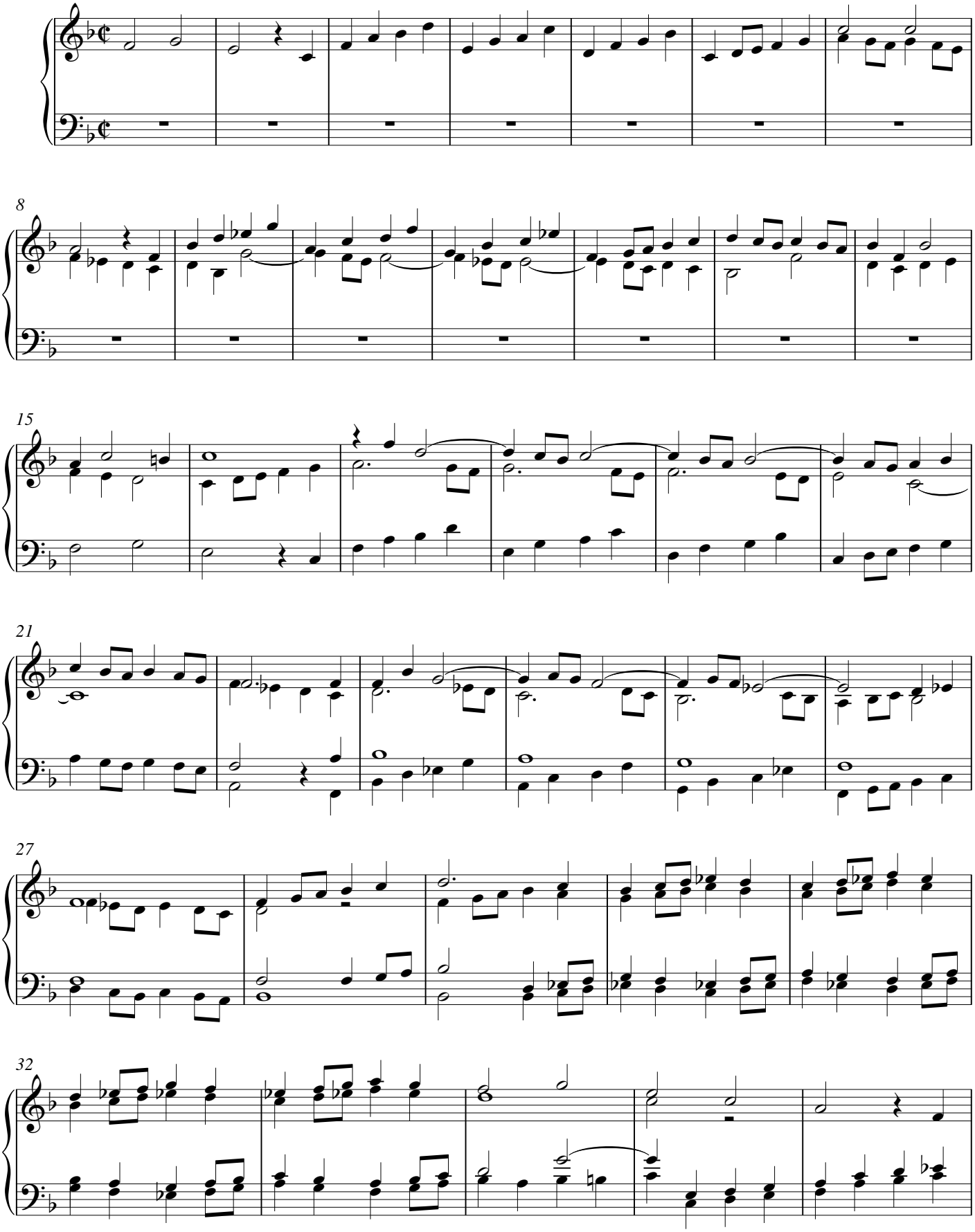

67
71
76
81
85

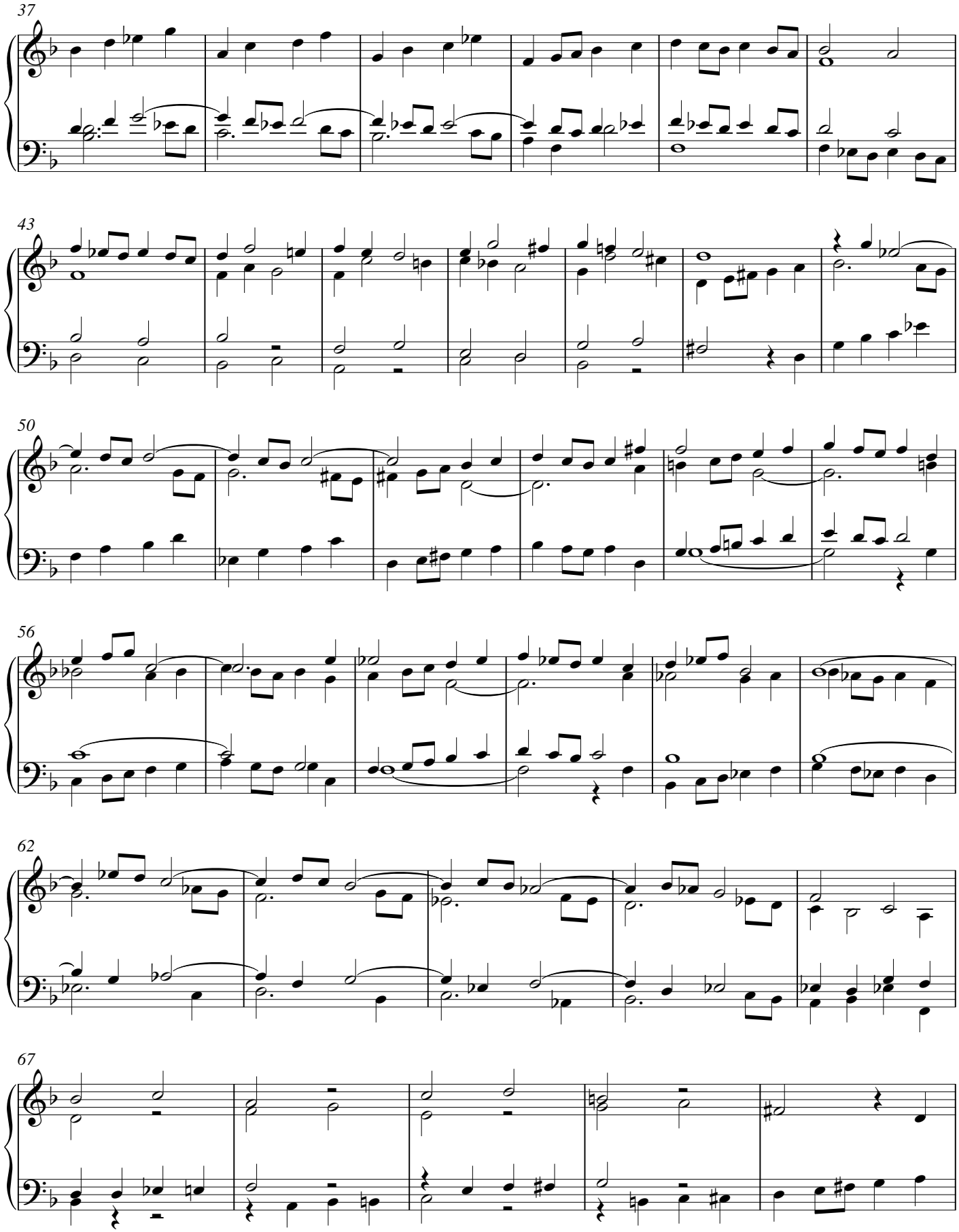

Allegro
7
13
19
25
30

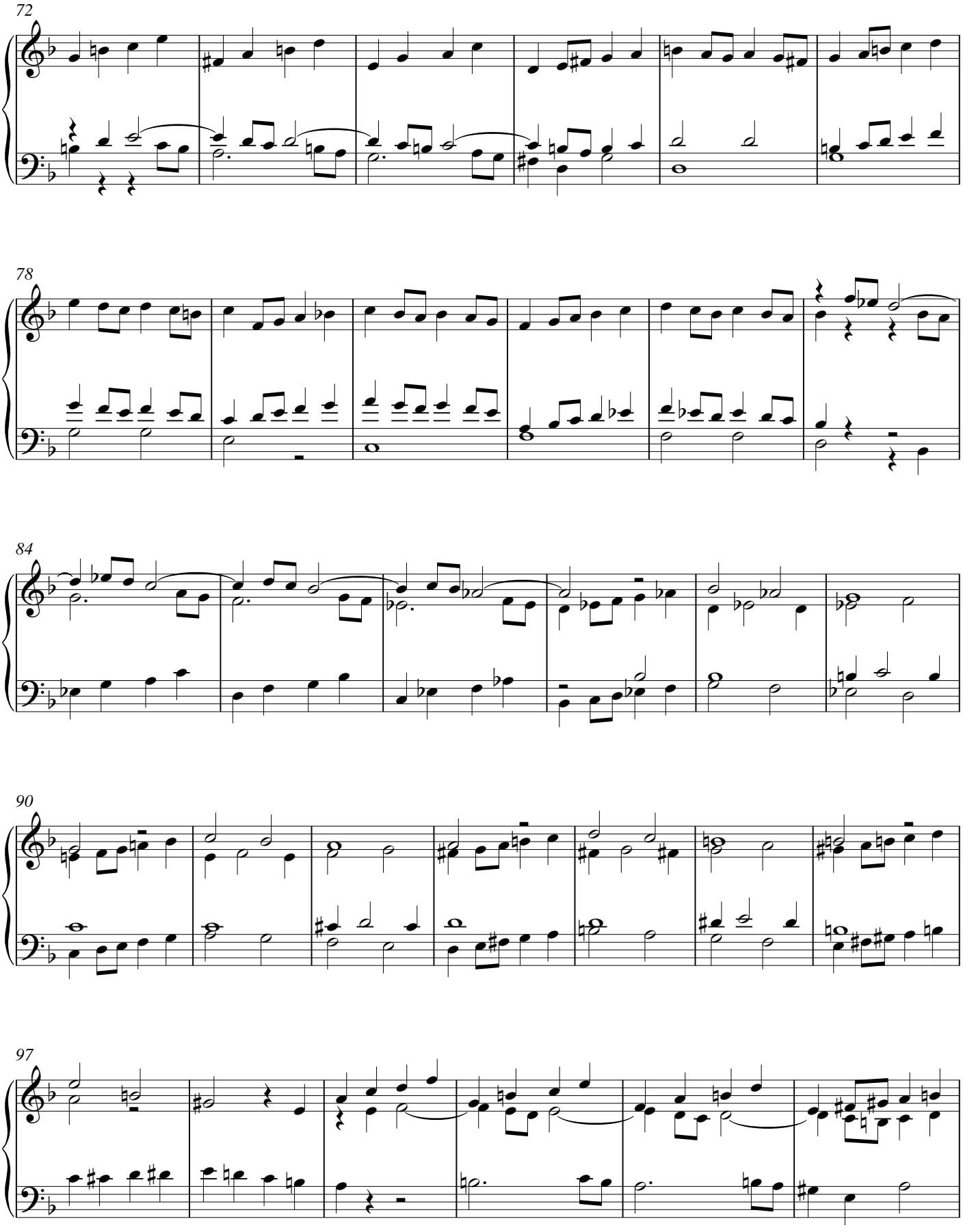

35
41
47
52
58
63

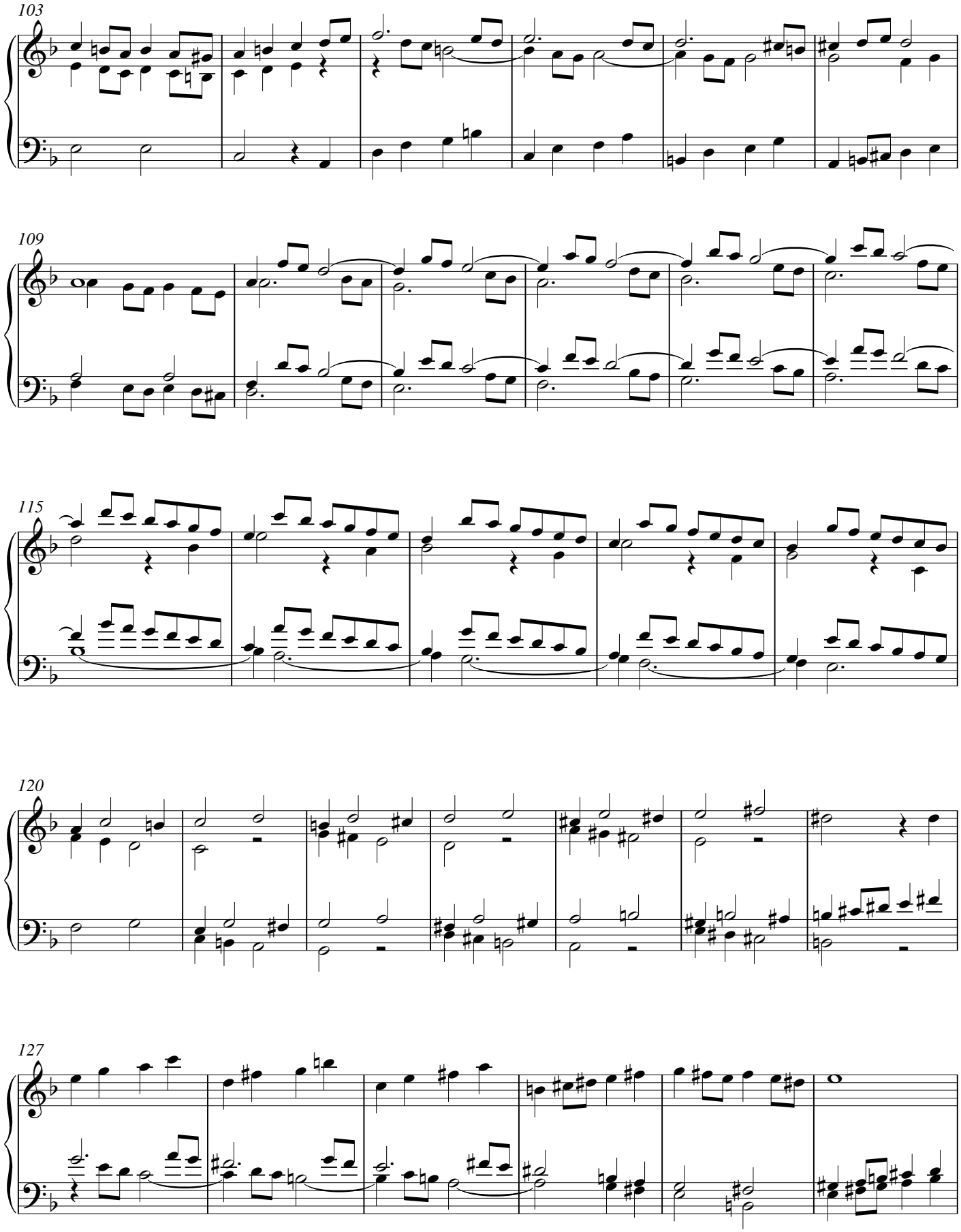

68
73
79
85
92
97

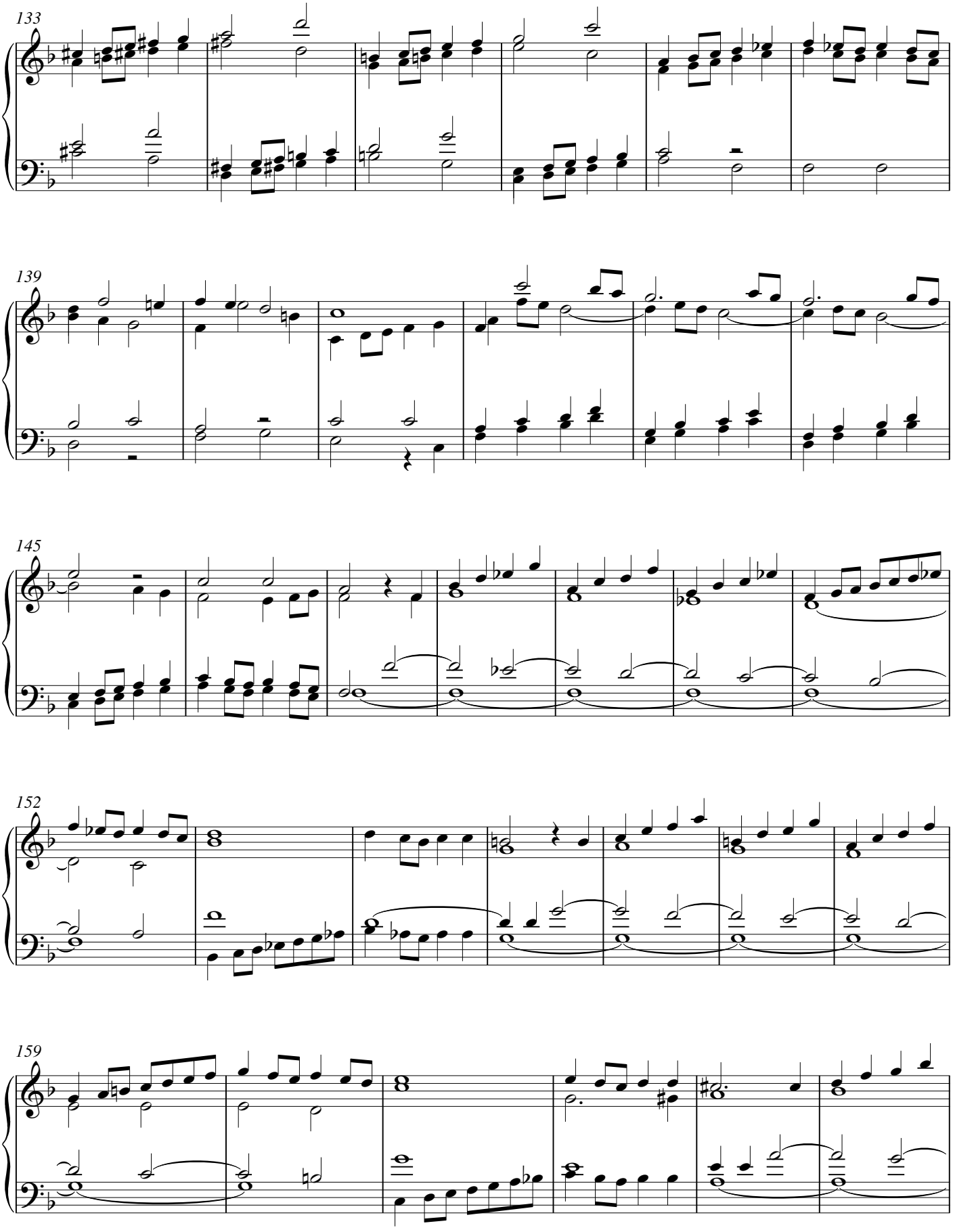

103
109
115
121
127
132

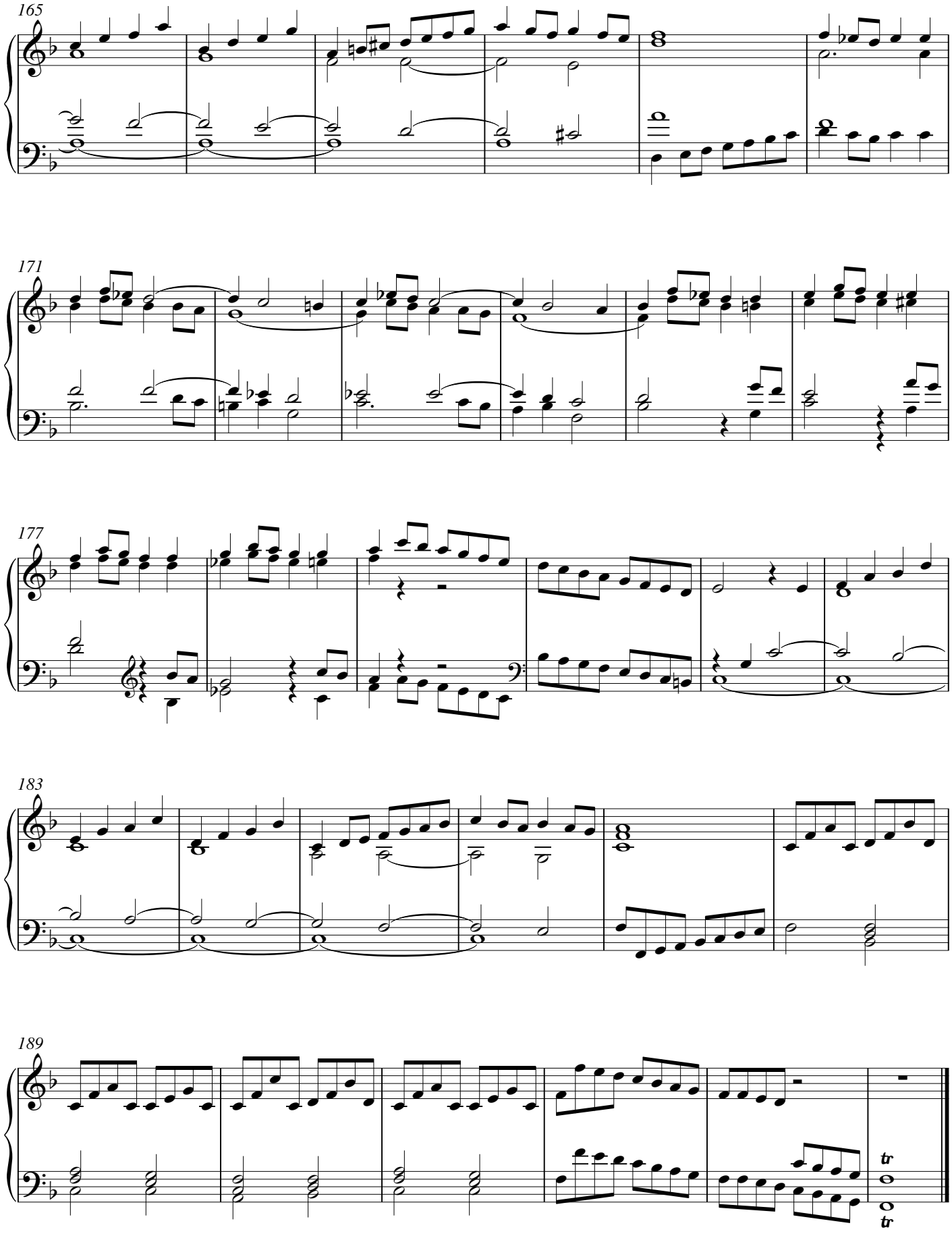



37
43
50
56
62
67


72
78
84
90
97


103
109
115
120
127

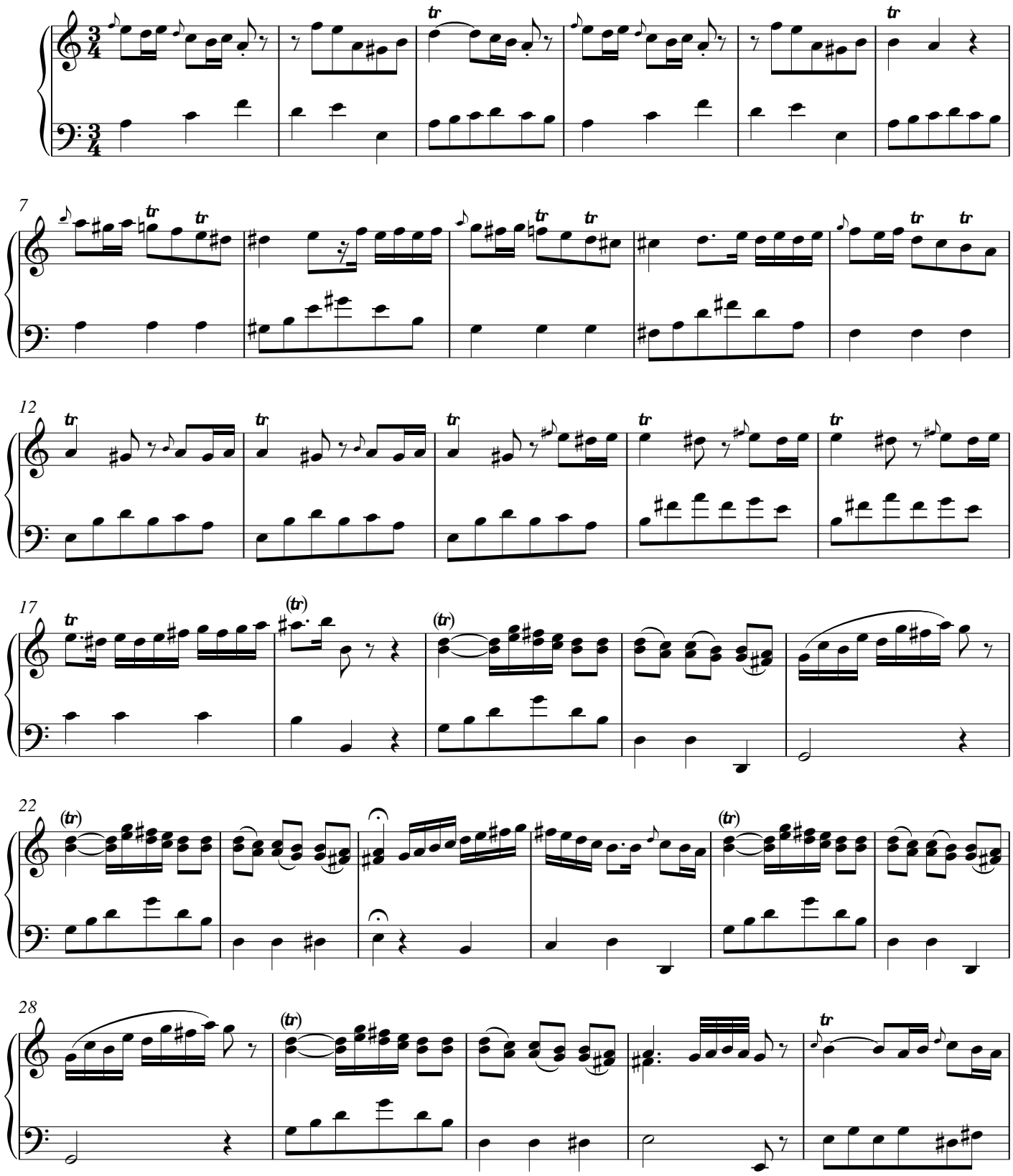

133
139
145
152
159

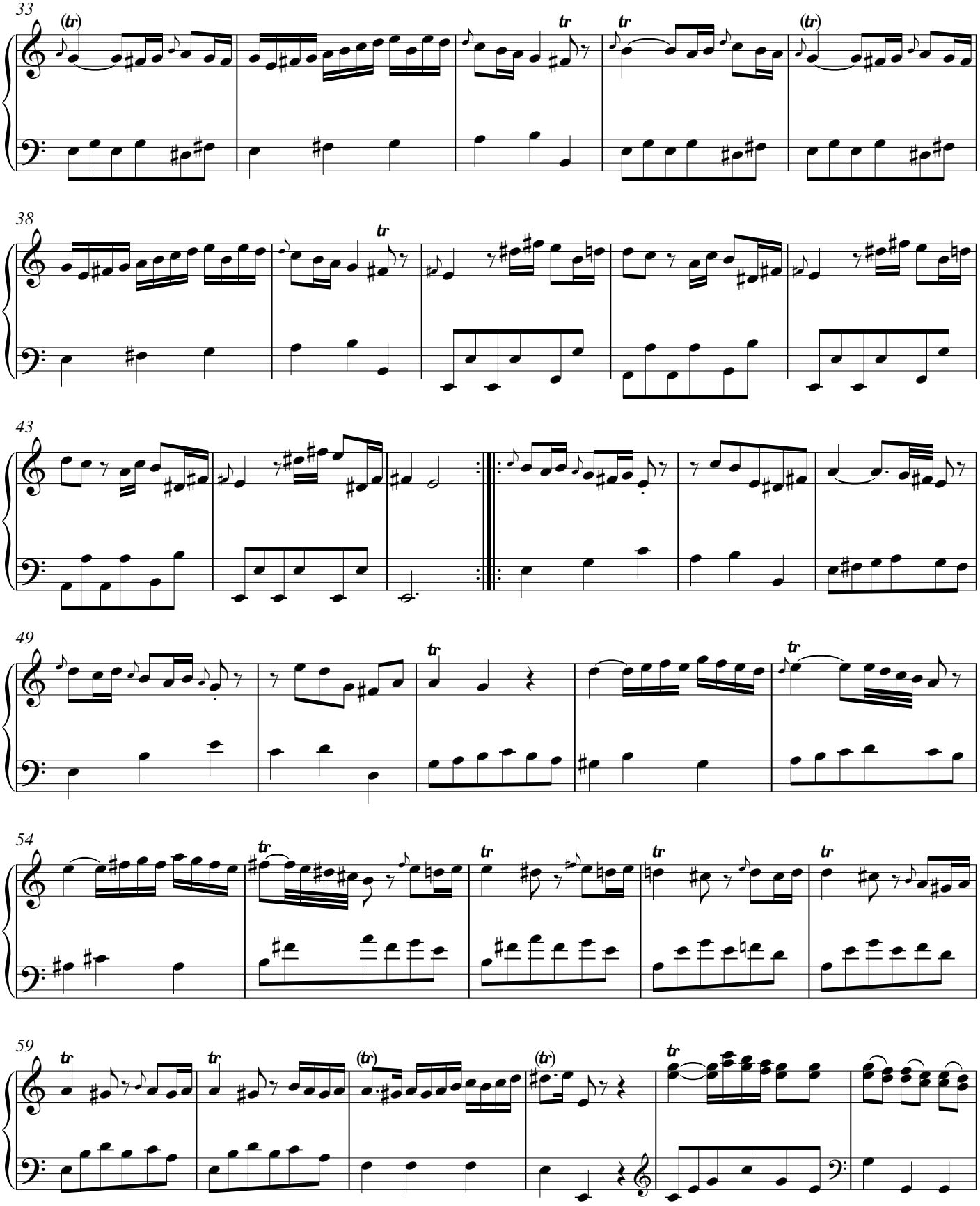

165
171
177
183
189
tr
tr

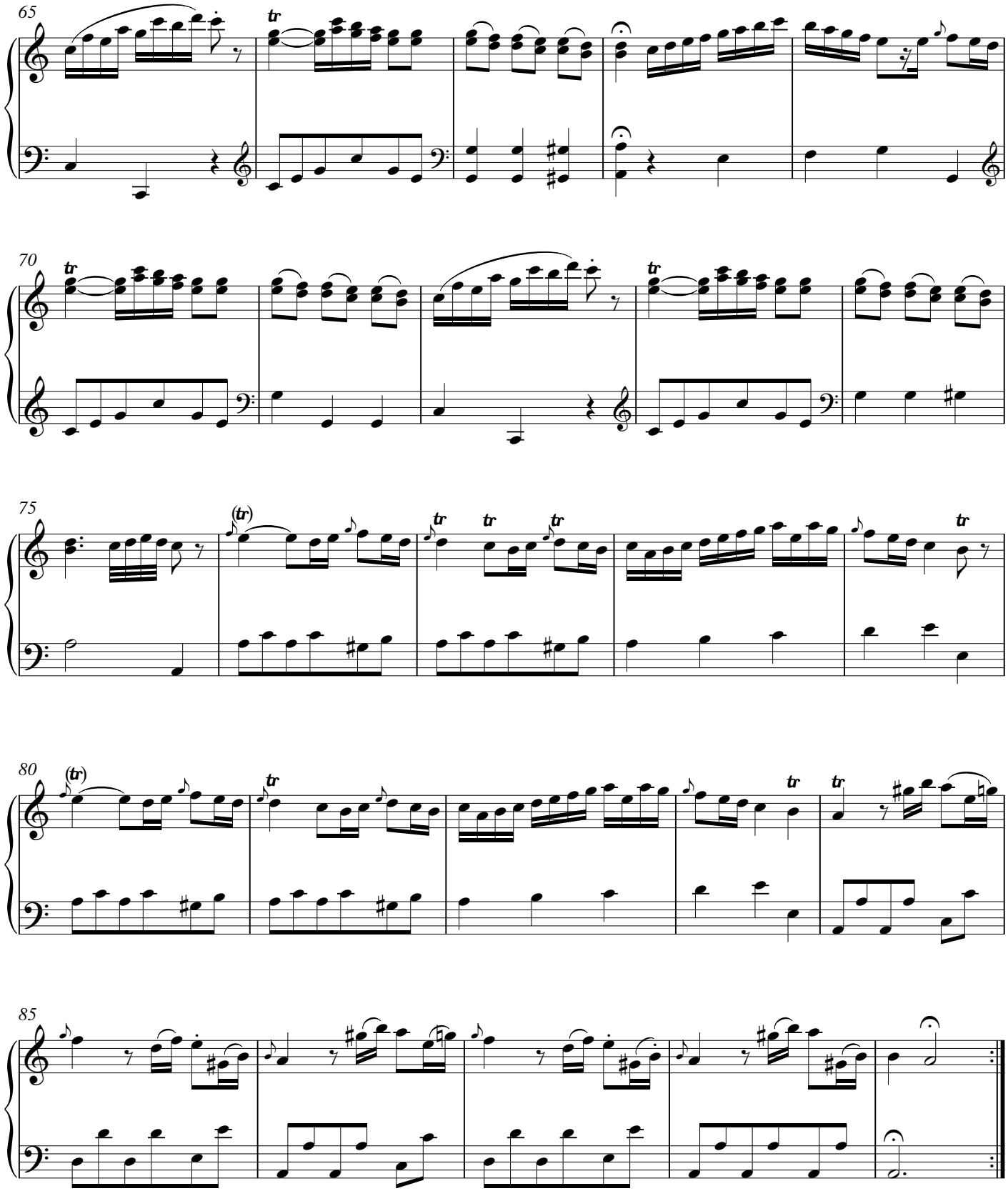
Sonata No. 65 In A minor

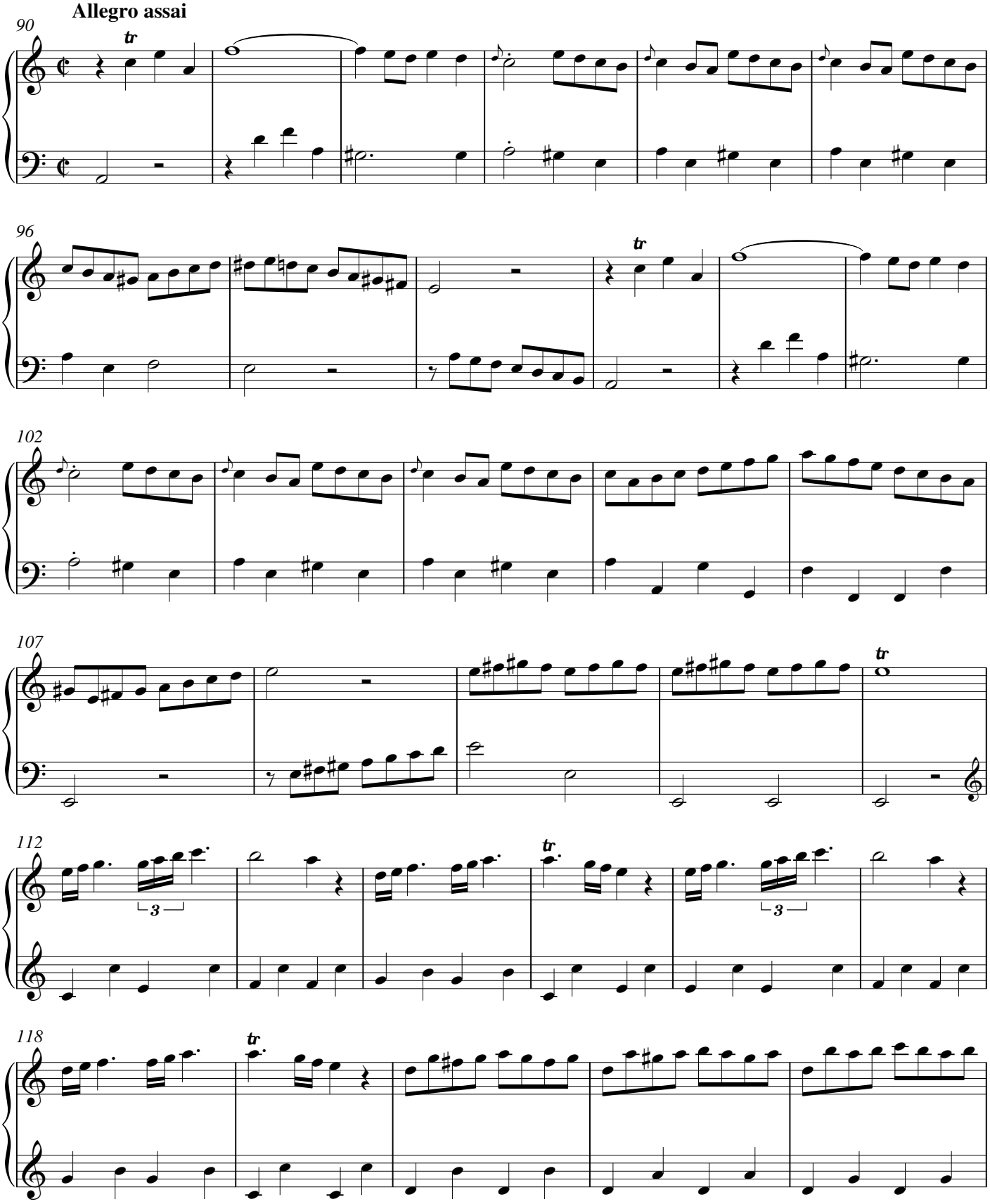
Padre Antonio Soler

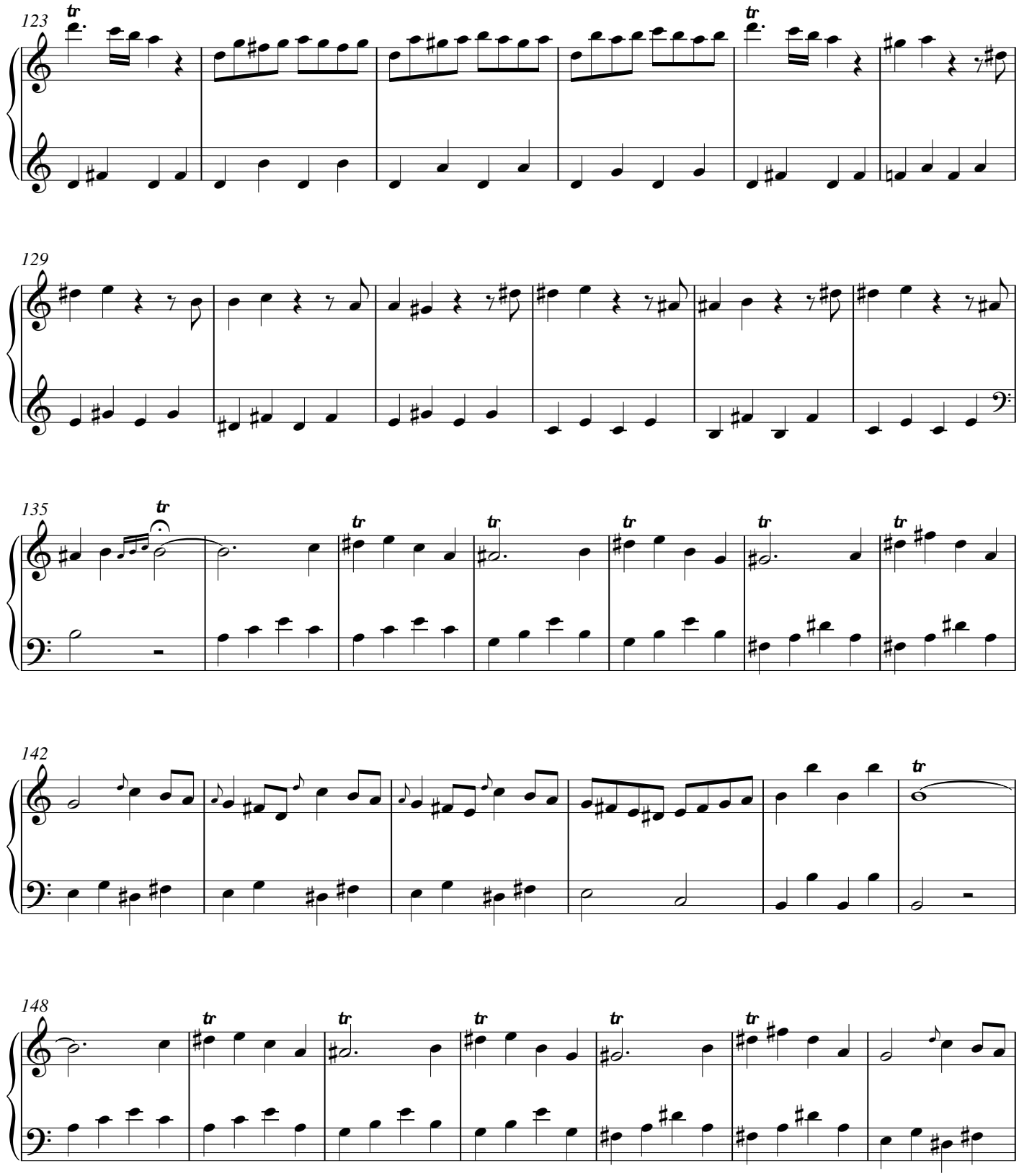
Andante cantabile

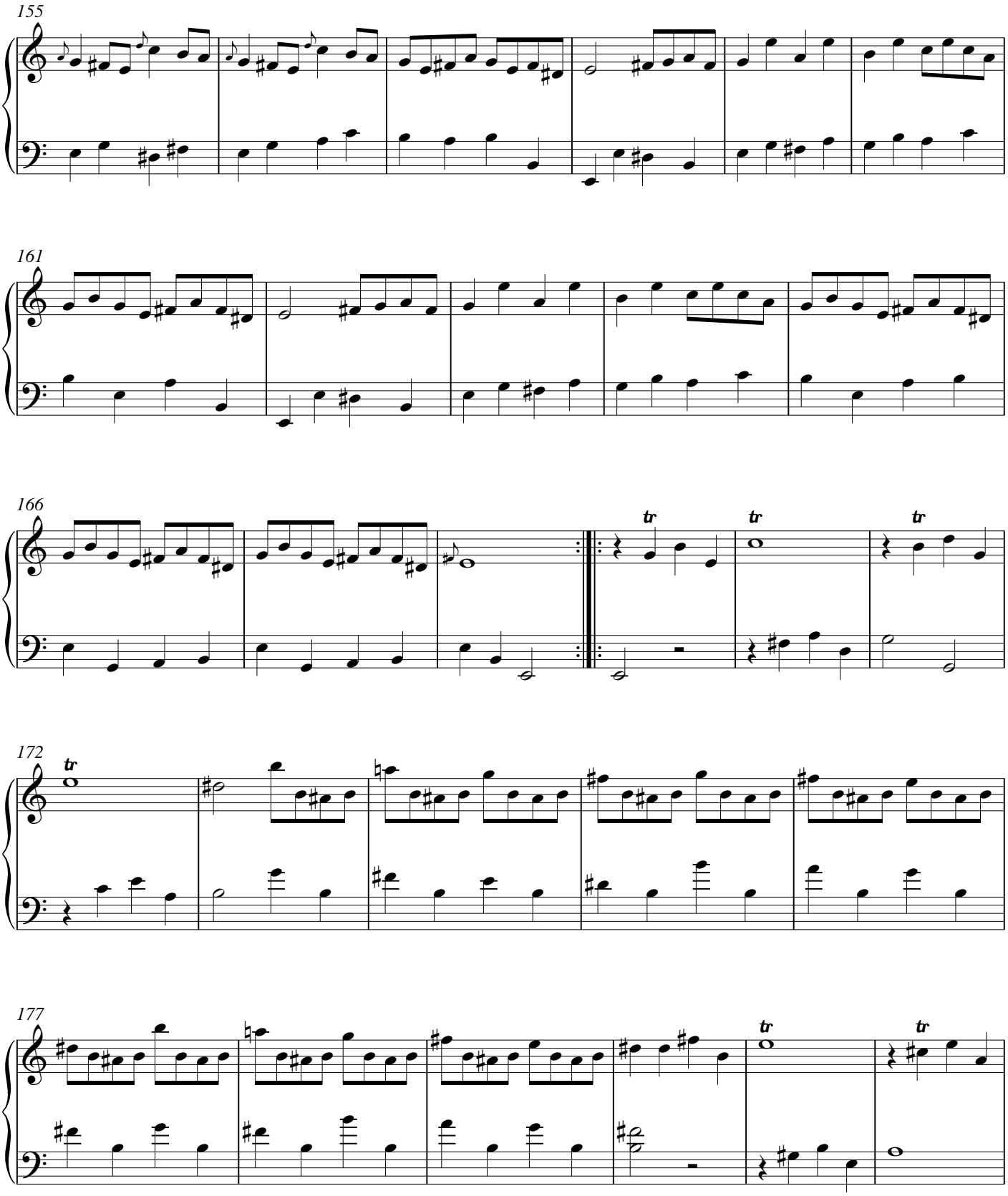


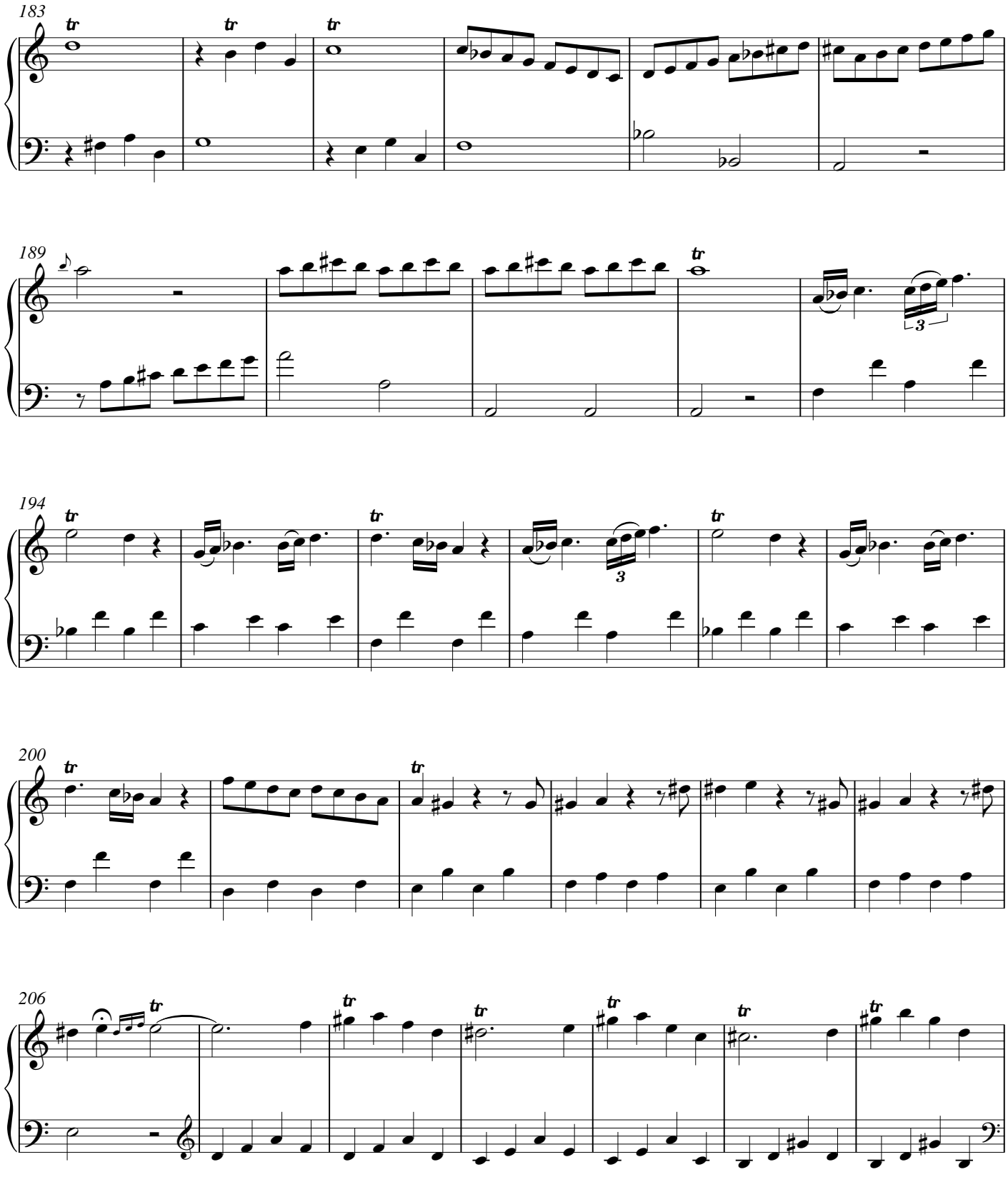

33
38
43
49
54
59

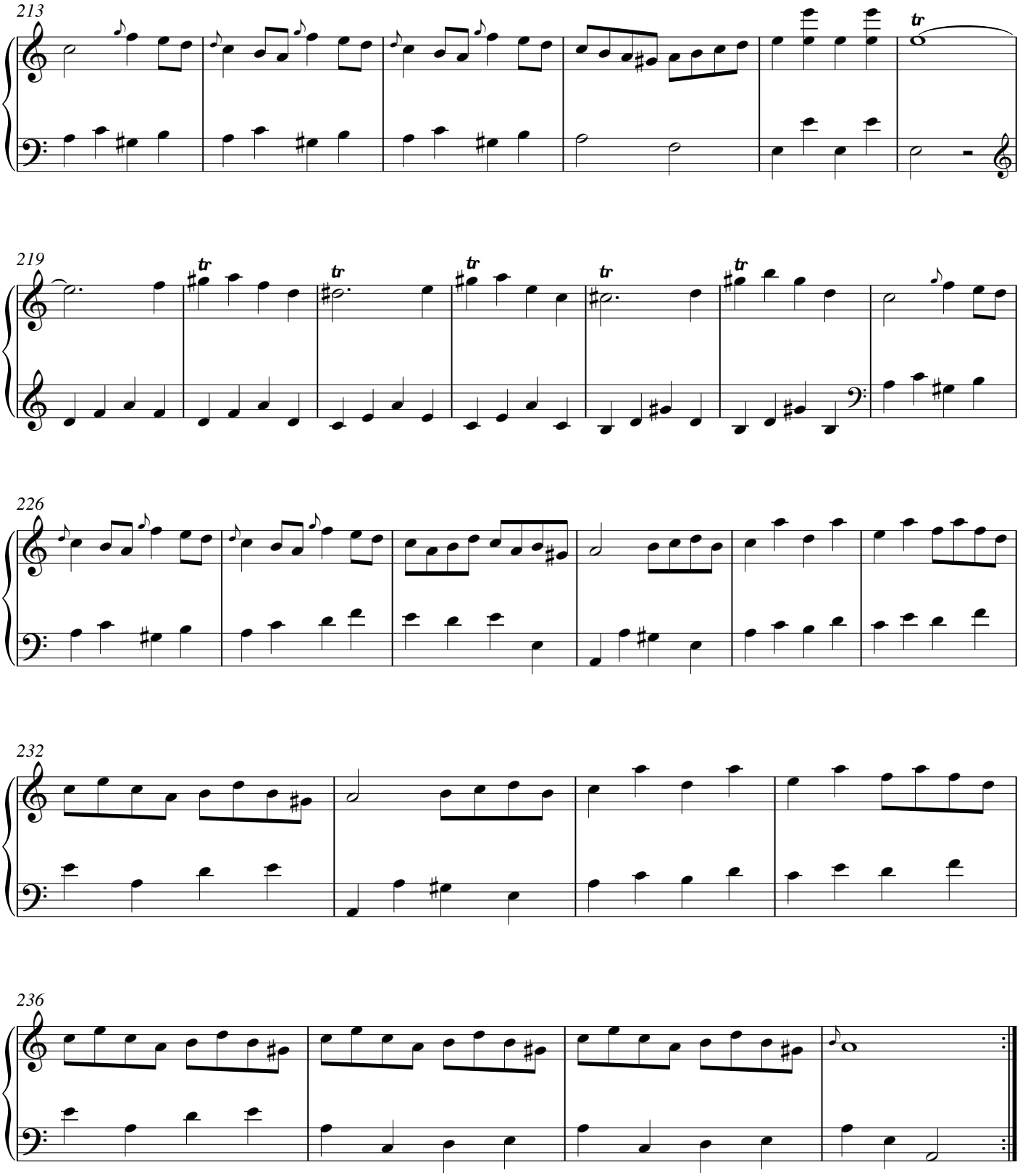

65
70
75
80
85


Allegro assai
90
96
102
107
112
118

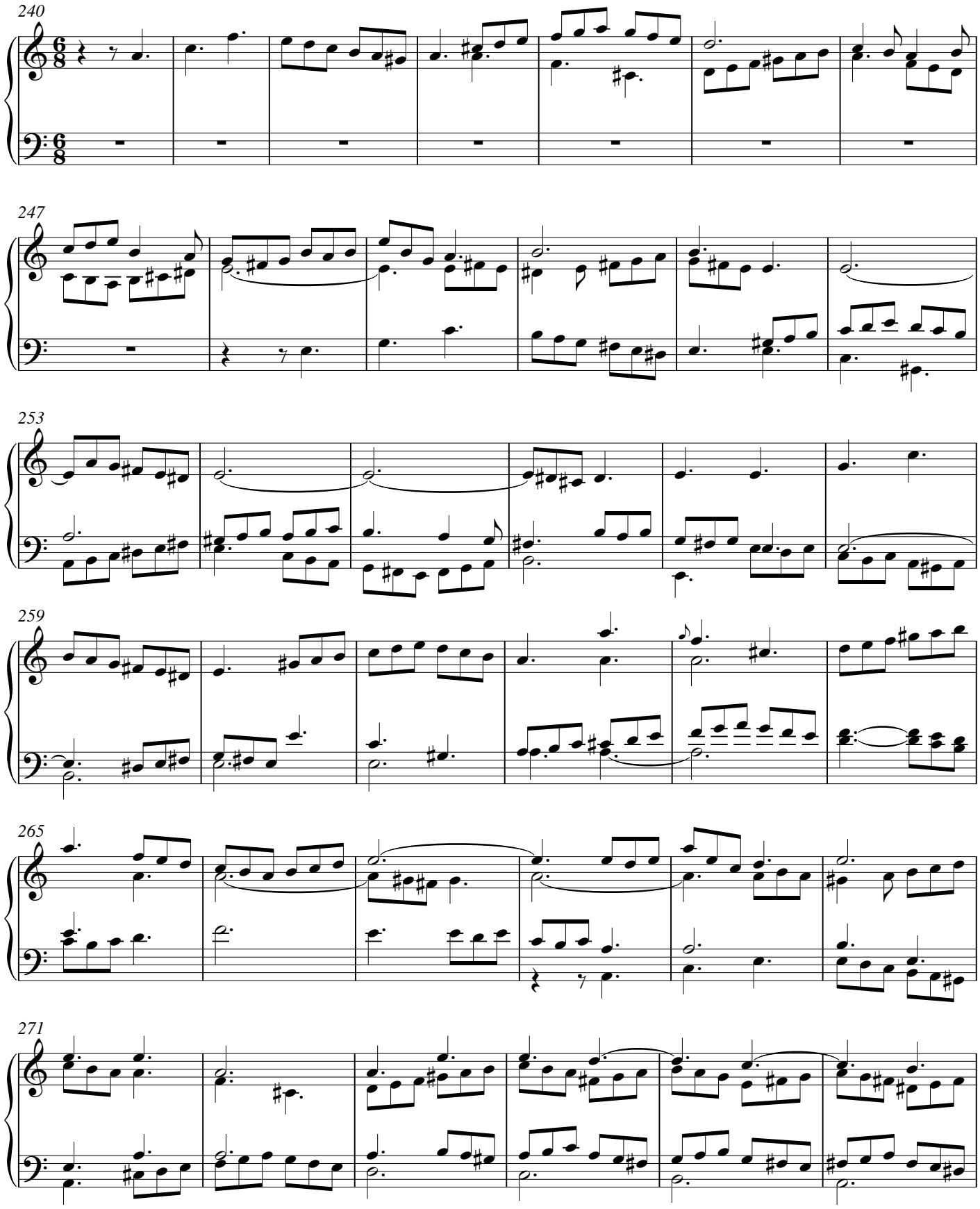

123
129
135
142
148

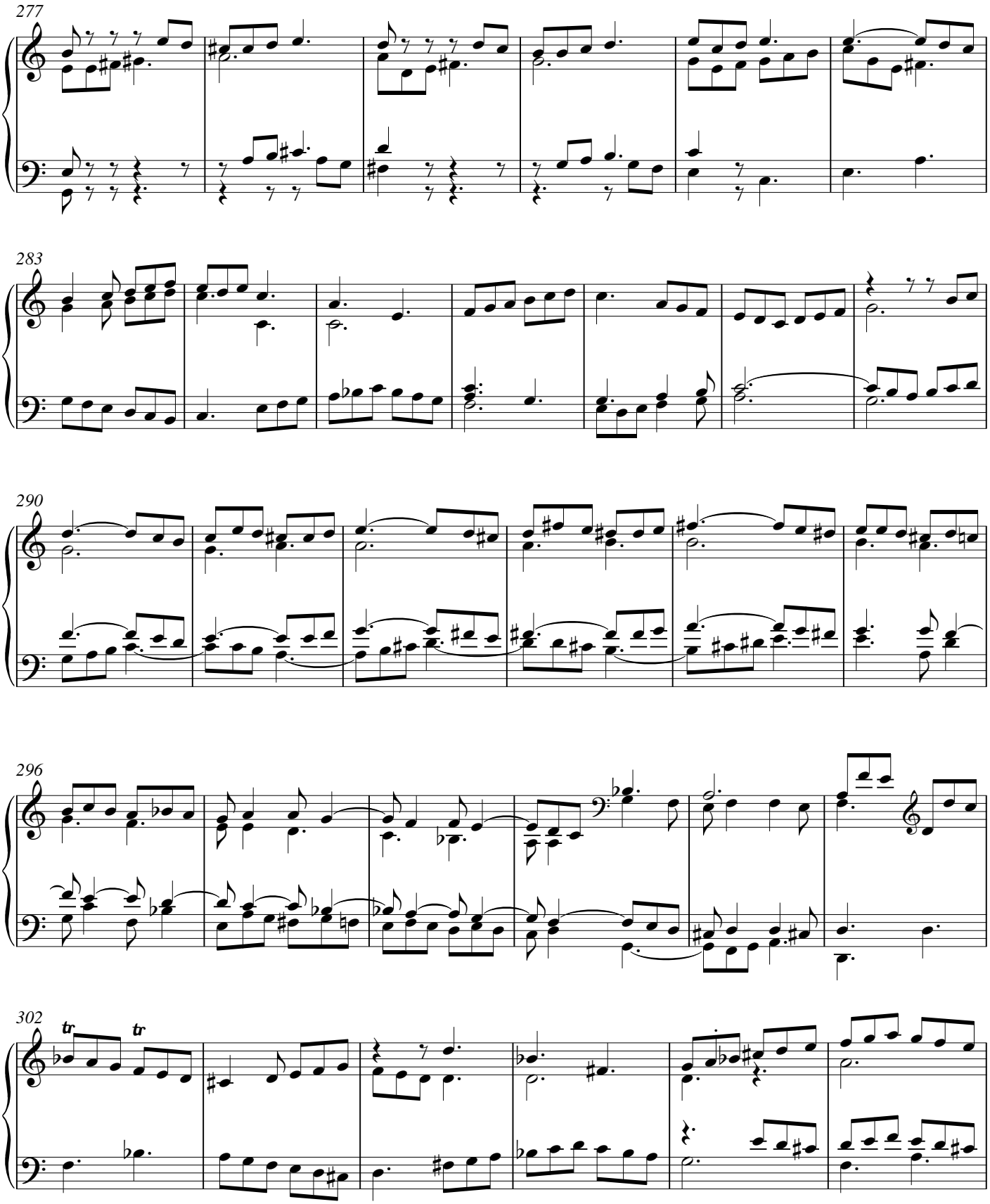

155
161
166
172
177

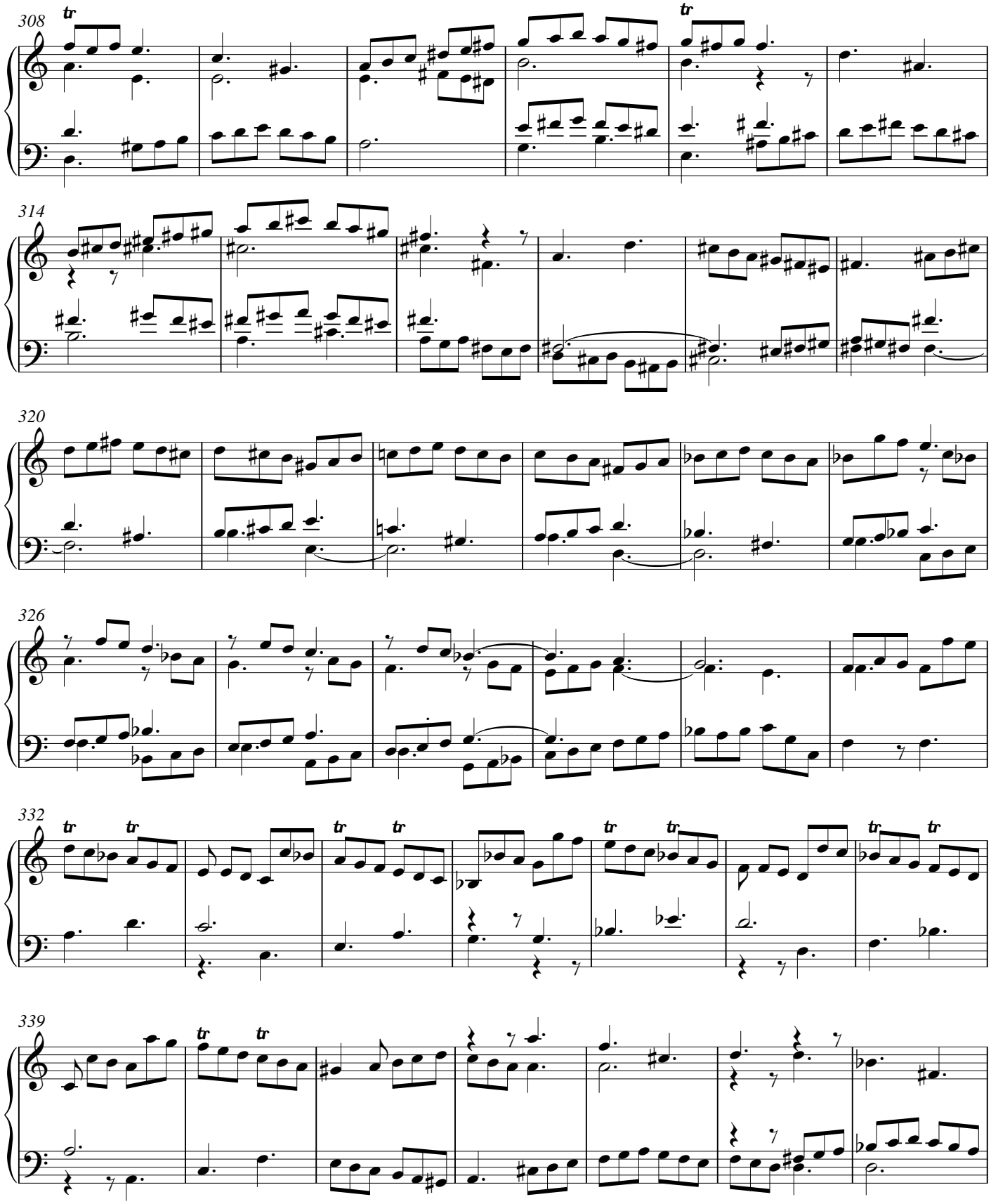

183
189
194
200
206

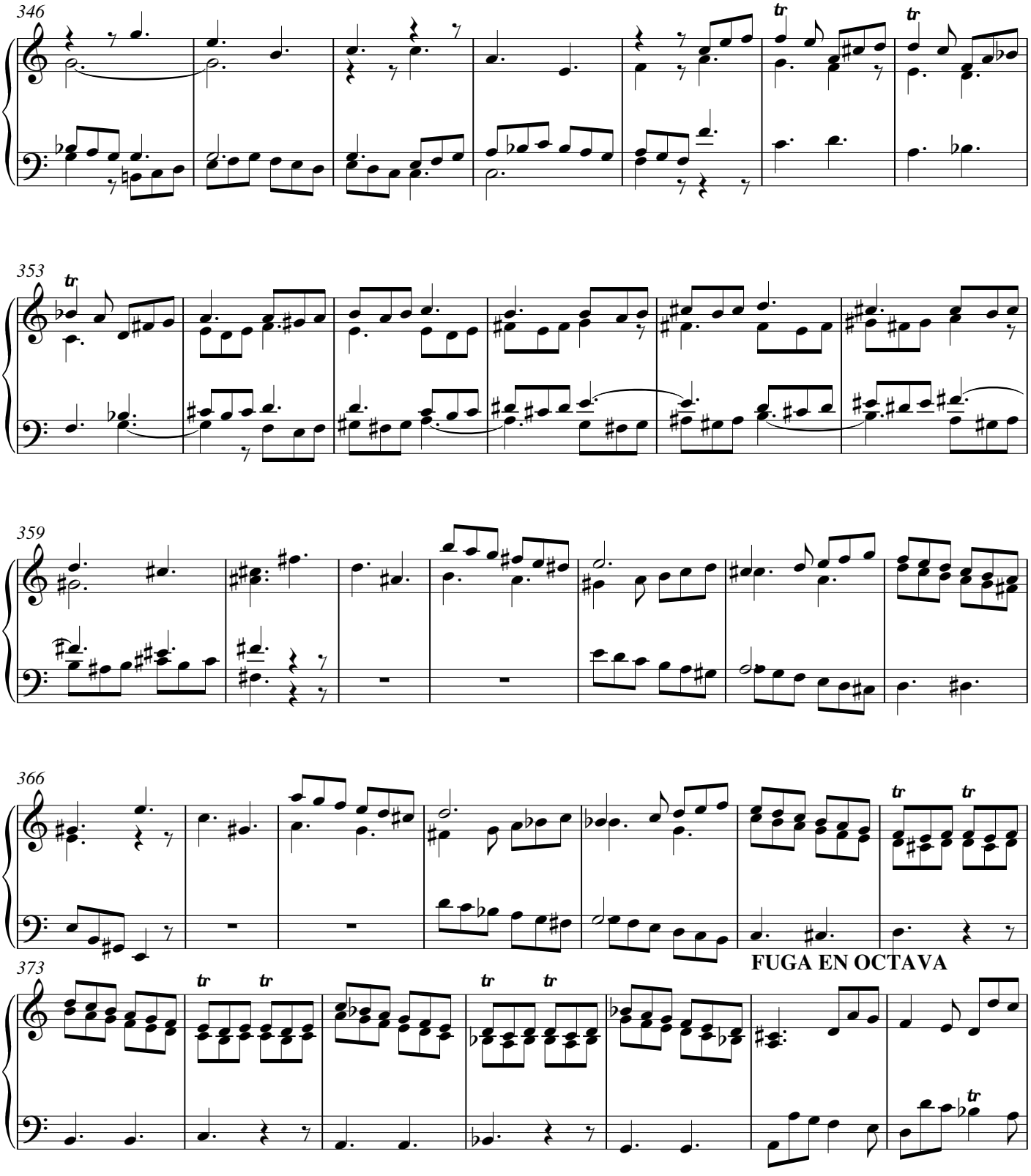

213
219
226
232
236

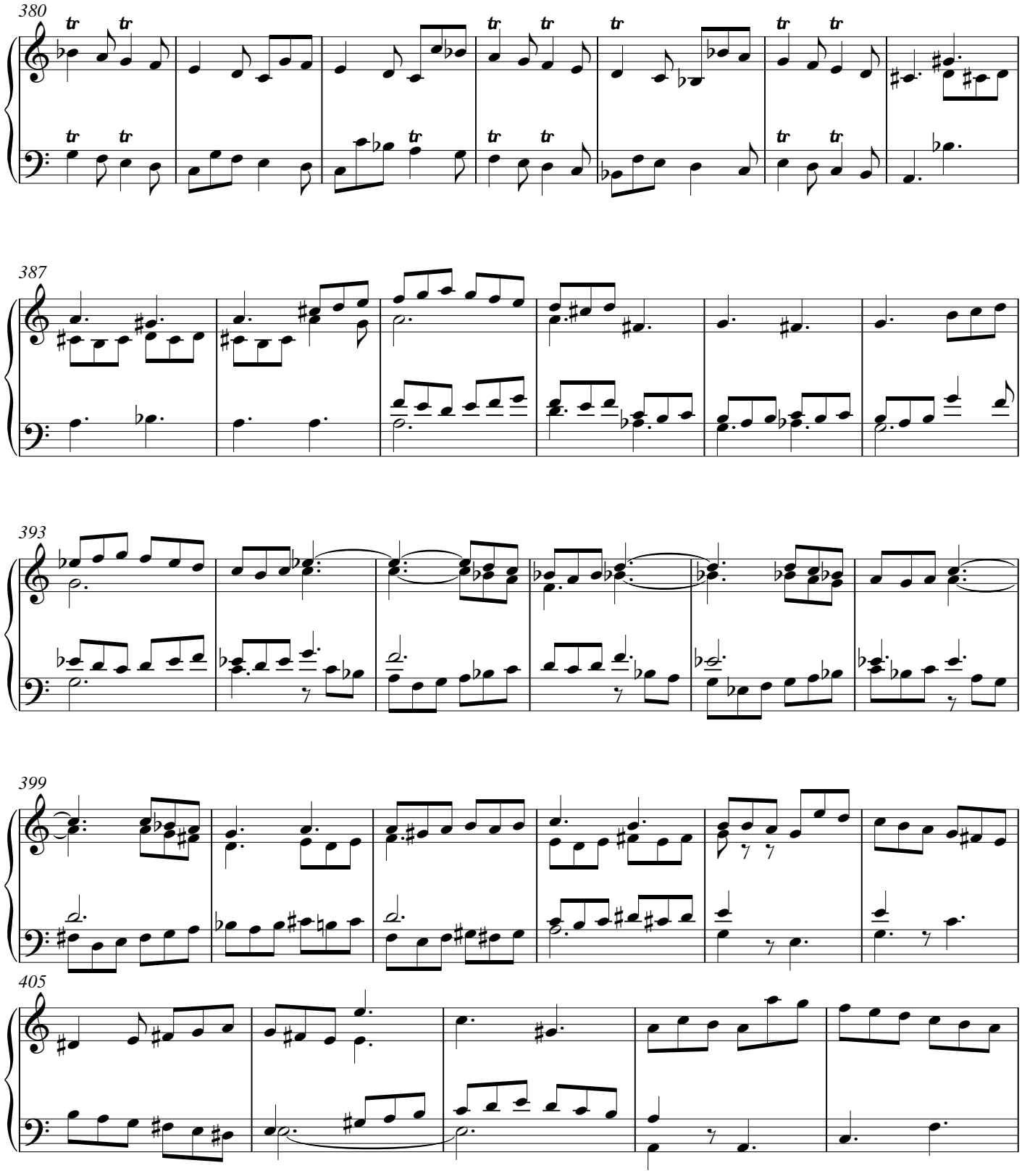
INTENTO CON MOVIMIENTO CONTRARIO

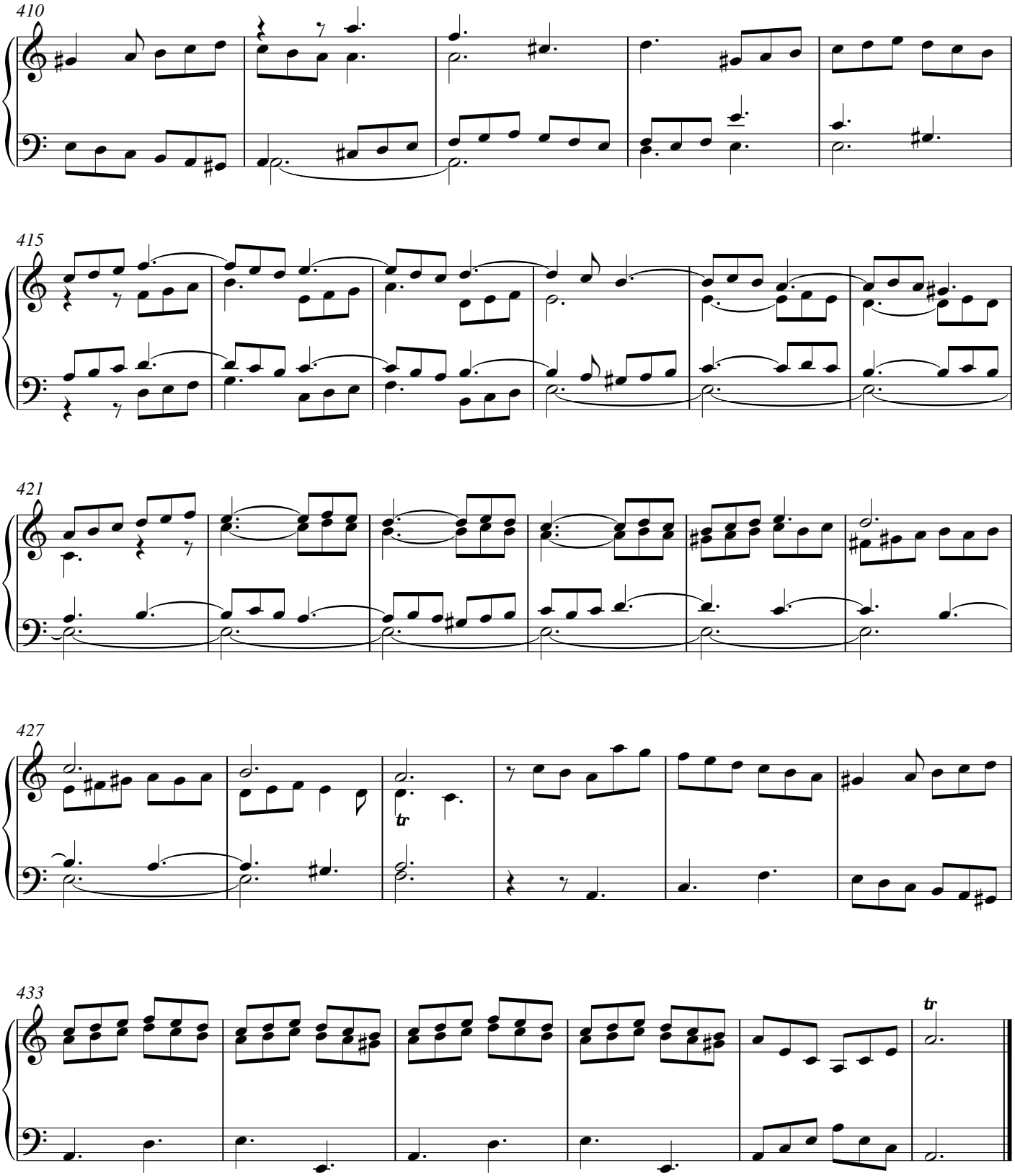



277
283
290
296
302
tr
tr


308
314
320
326
332
339


346
353
359
366
373
FUGA EN OCTAVA

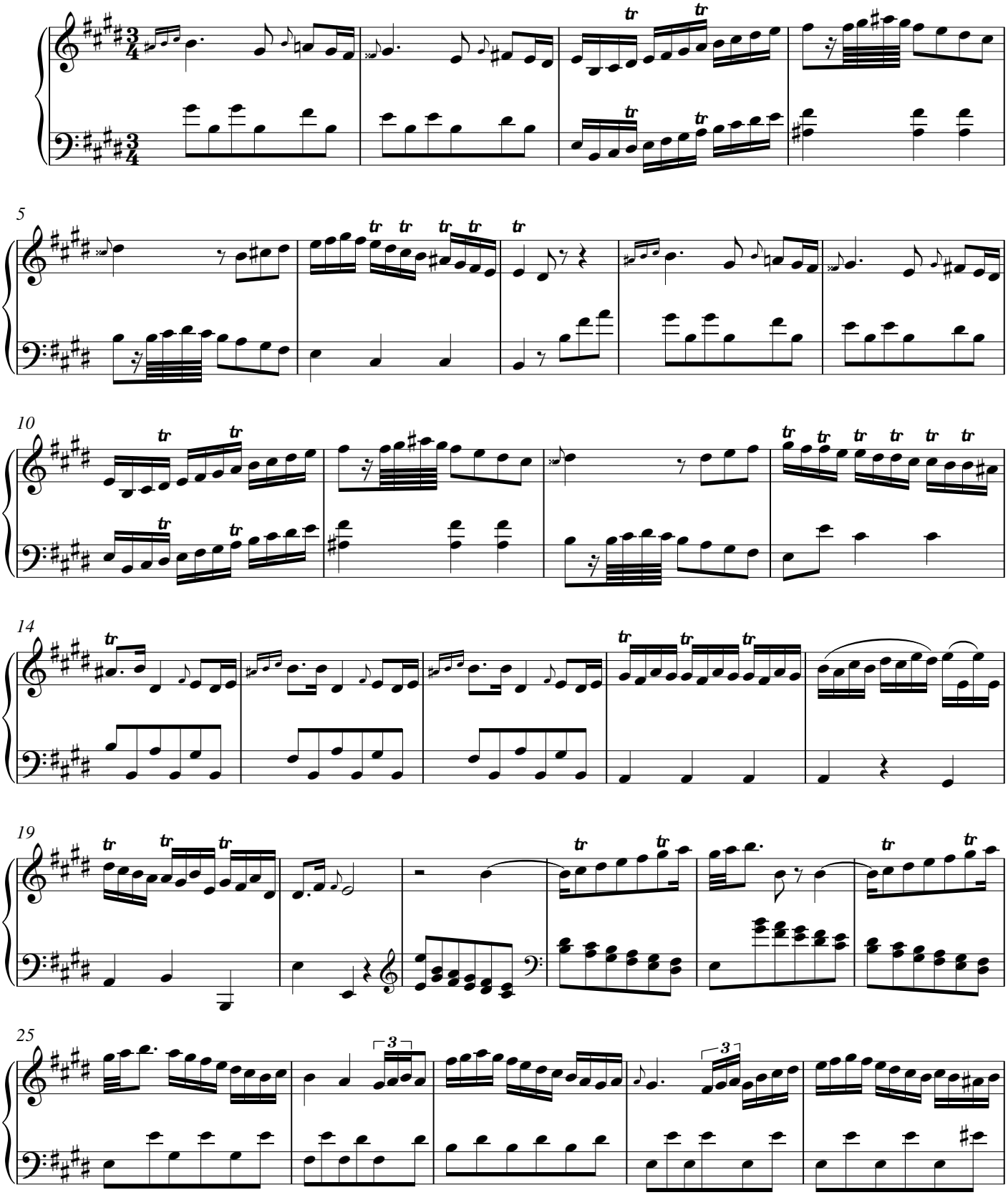

380
387
393
399
405

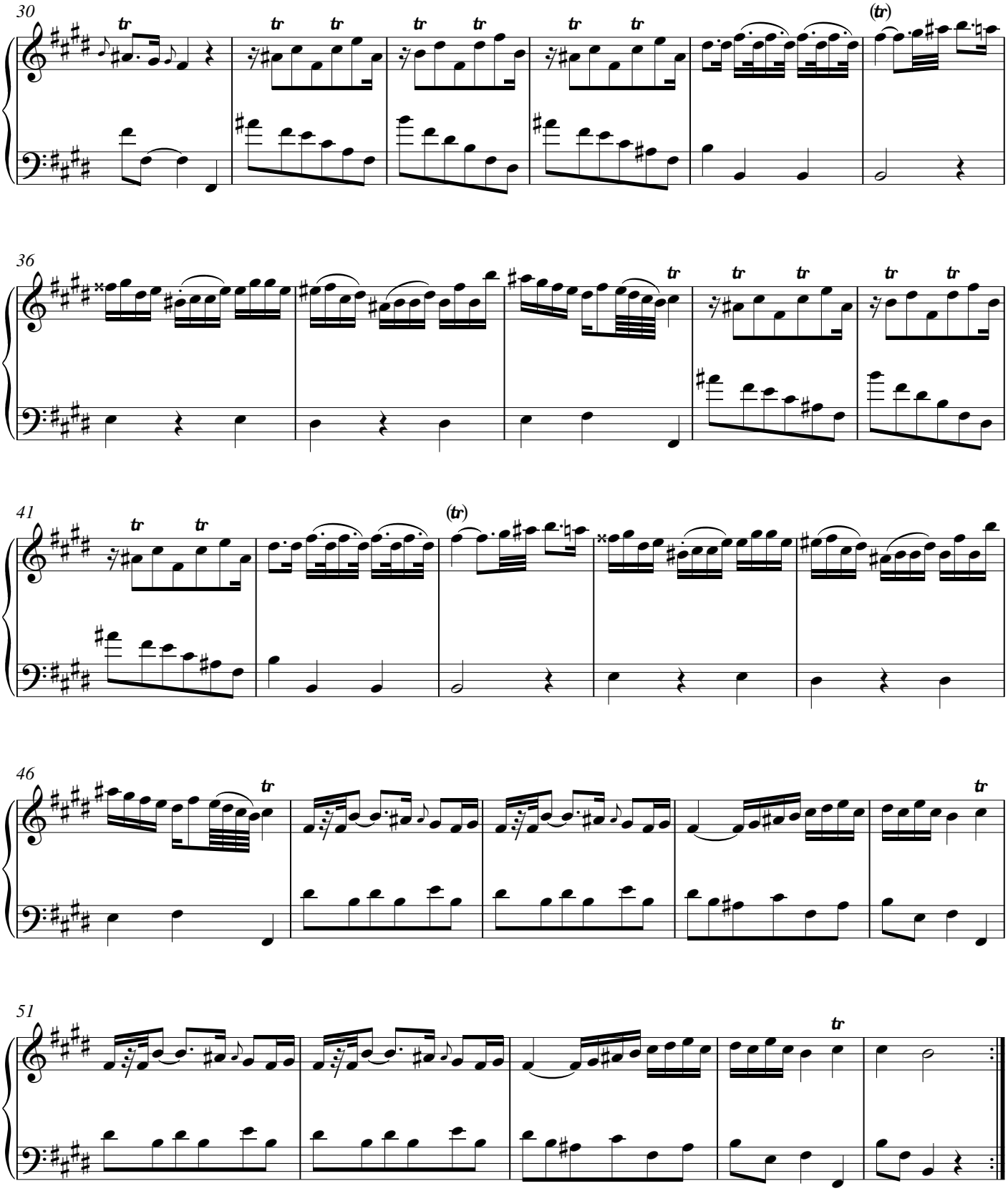

410
415
421
427
tr
433
tr

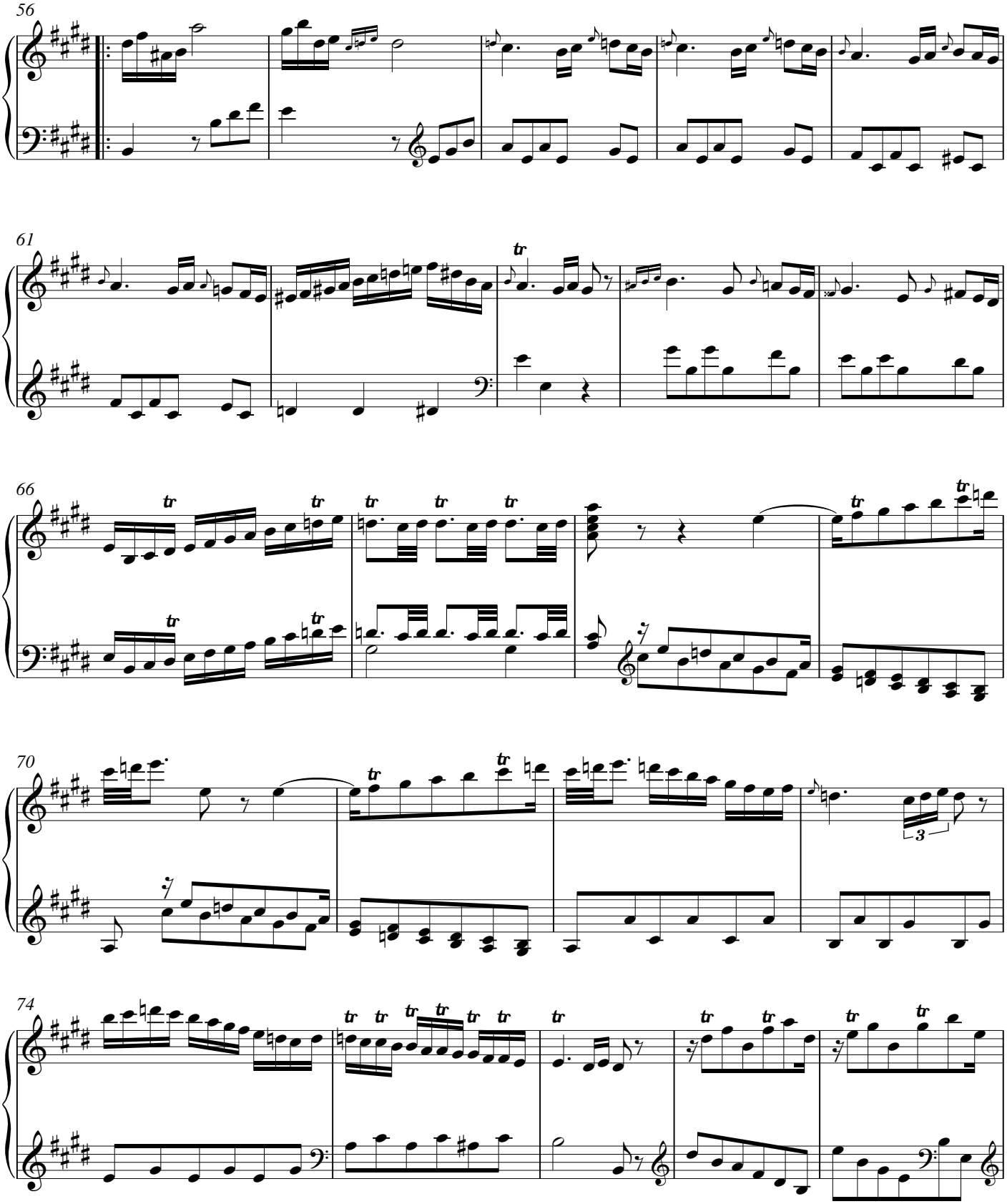
Sonata No. 68 In E major

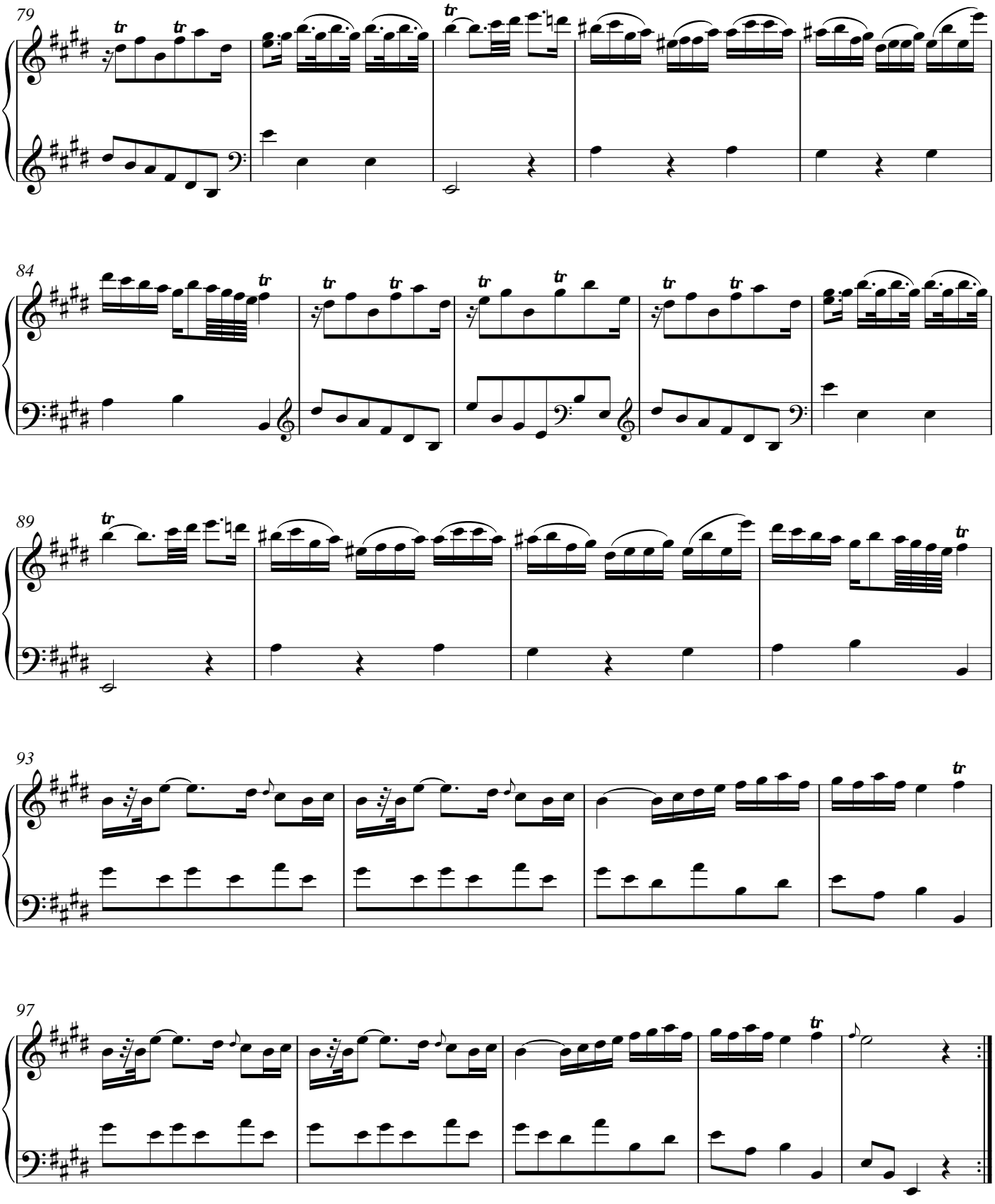
Padre Antonio Soler

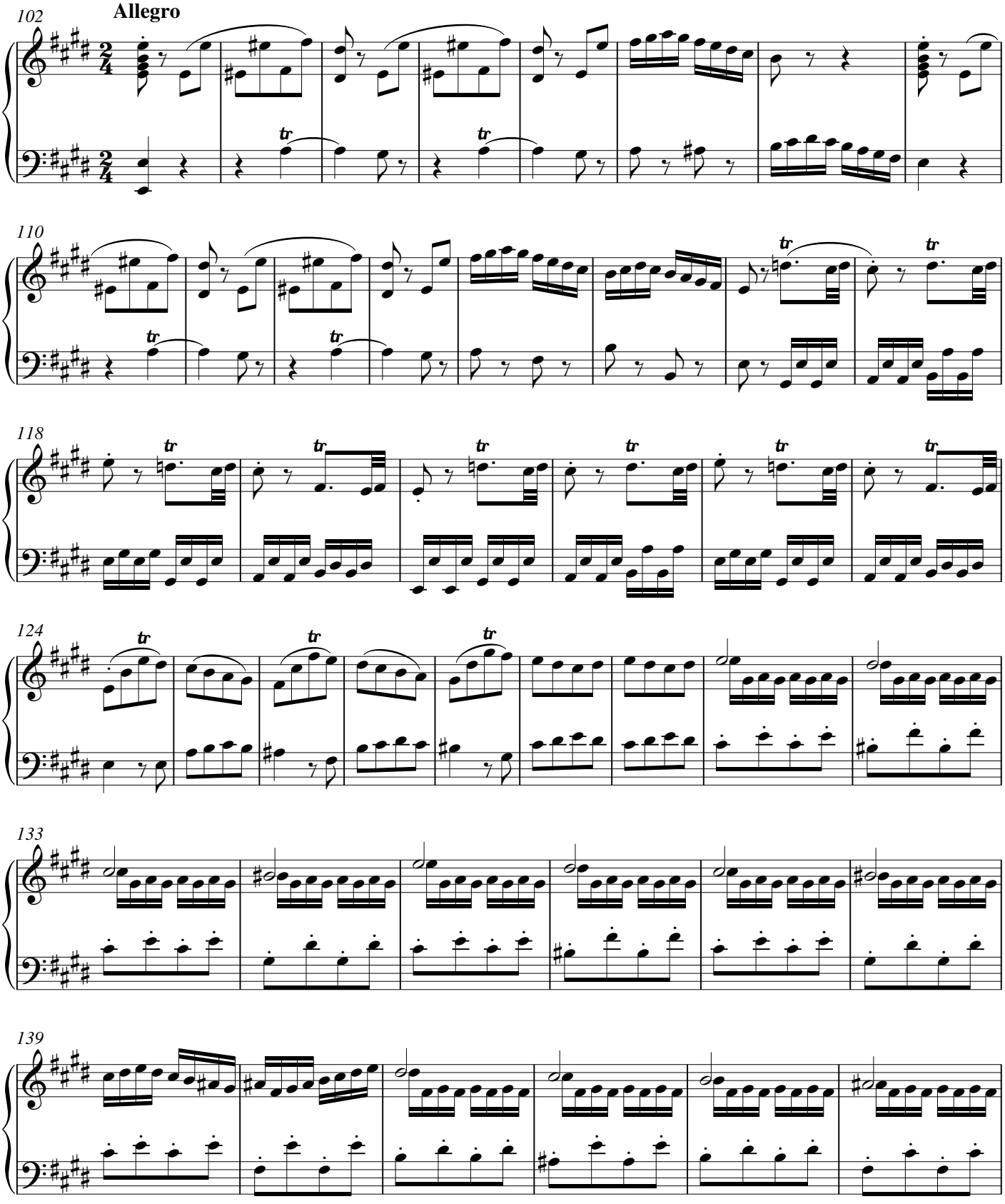
Cantabile con moto

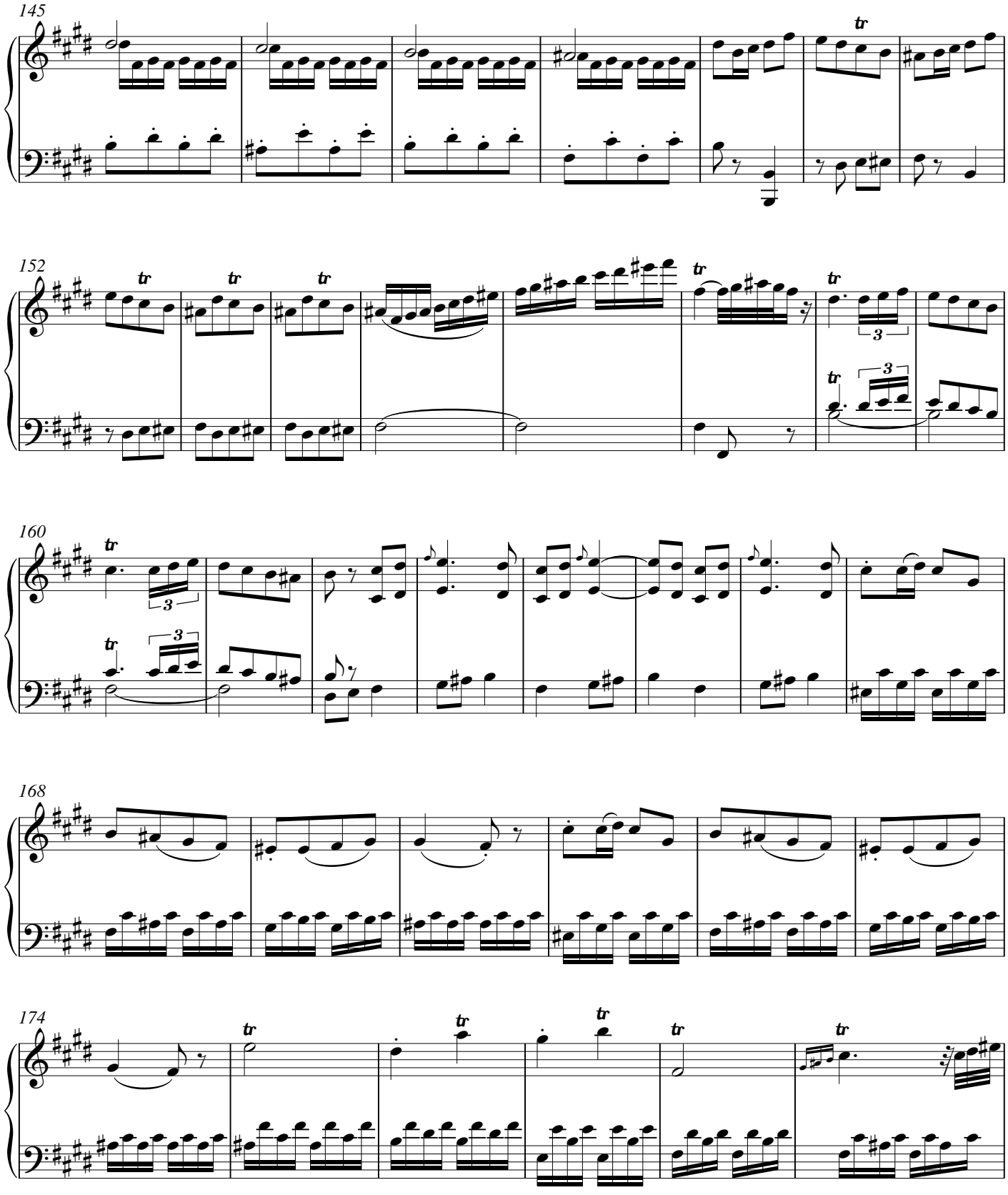


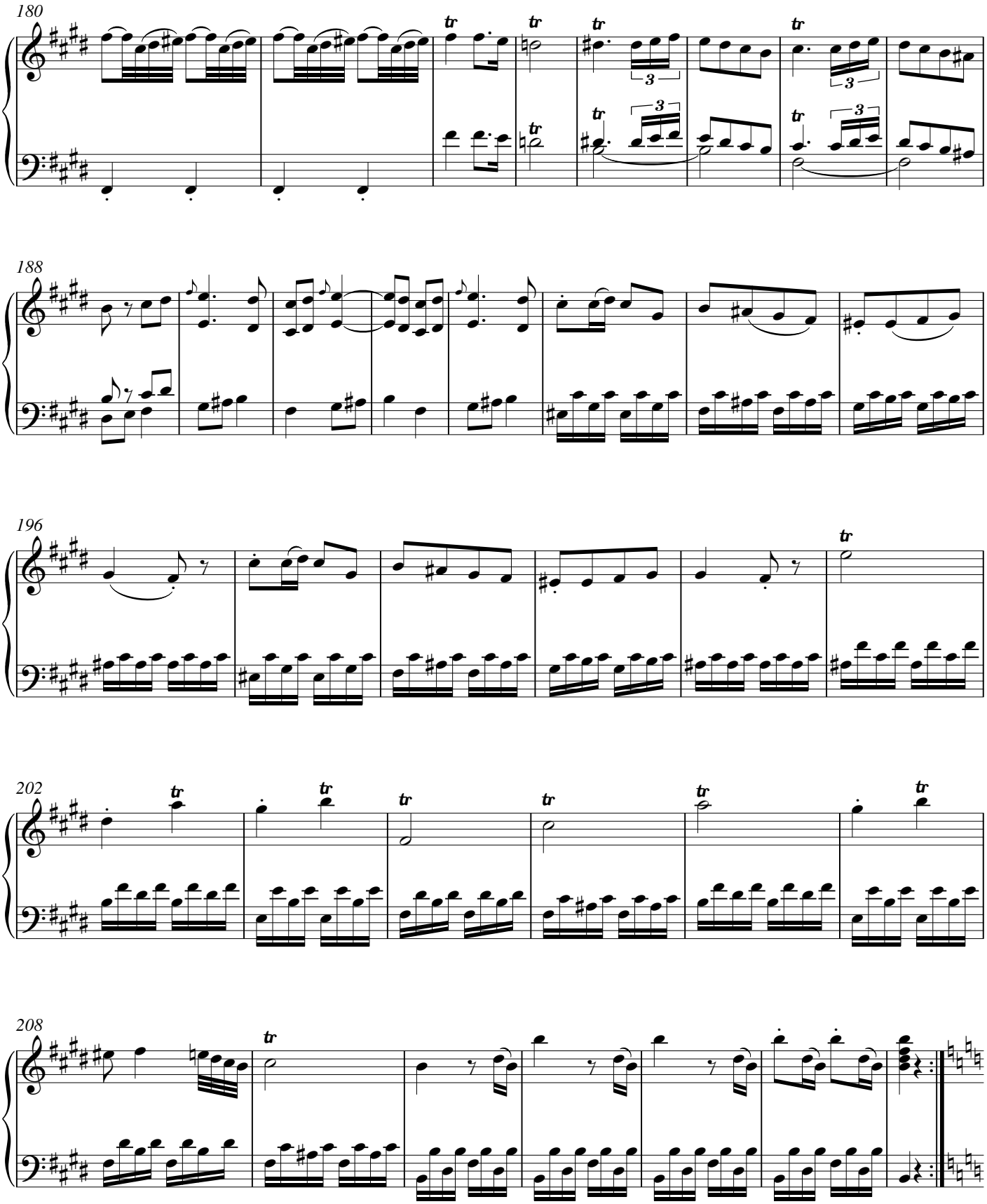

30
36
41
46
51

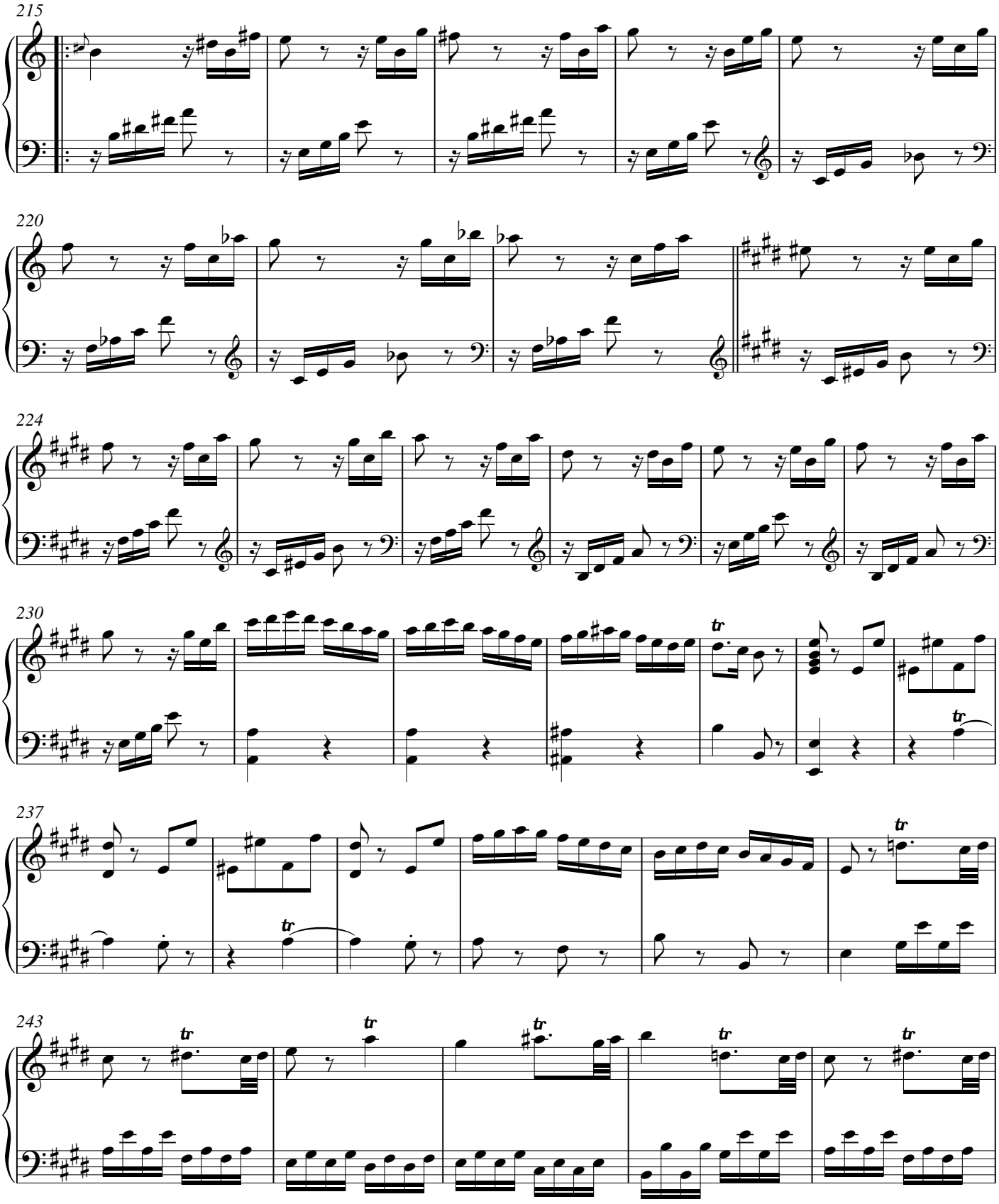

56
61
66
70
74

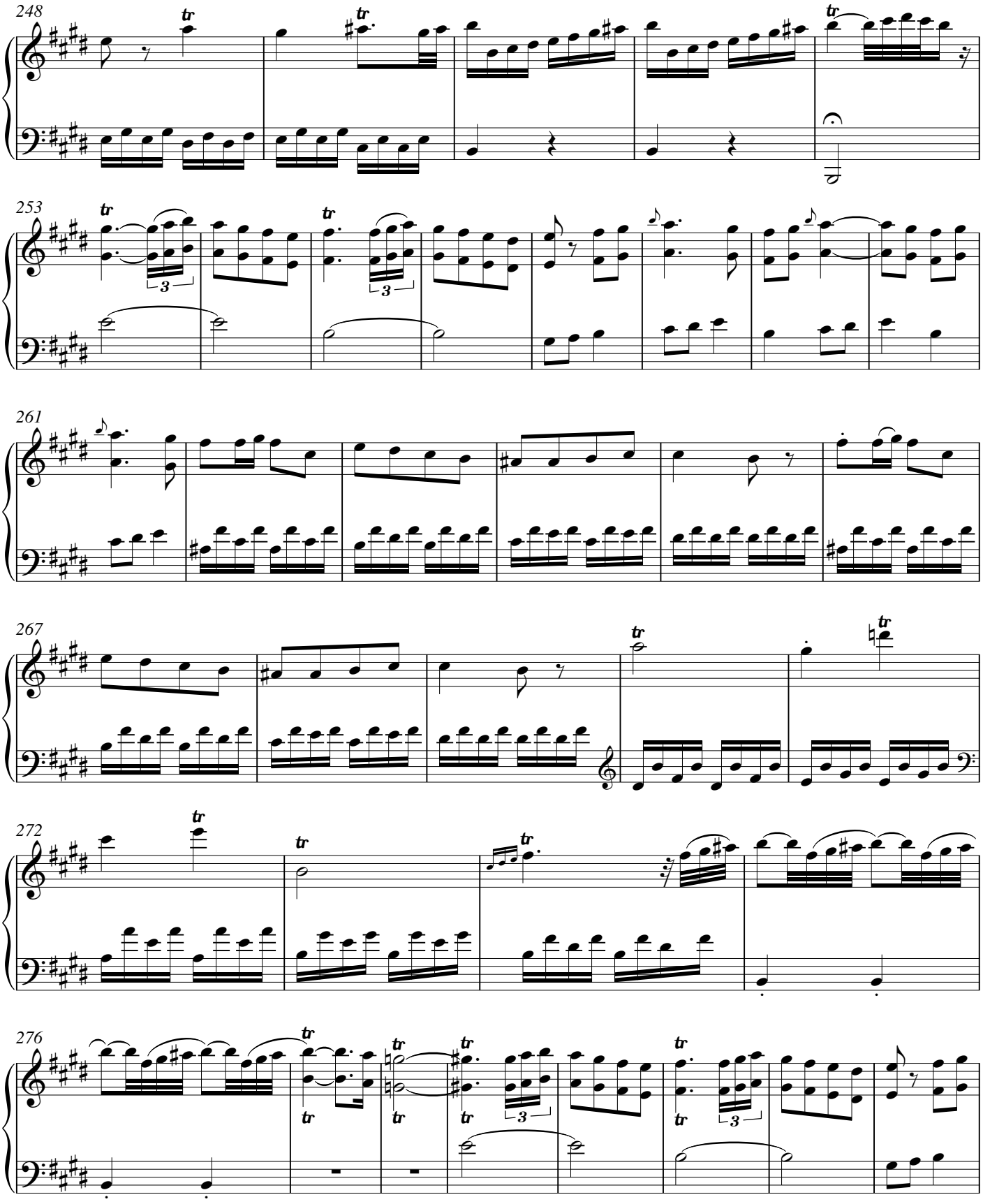

79
84
89
93
97

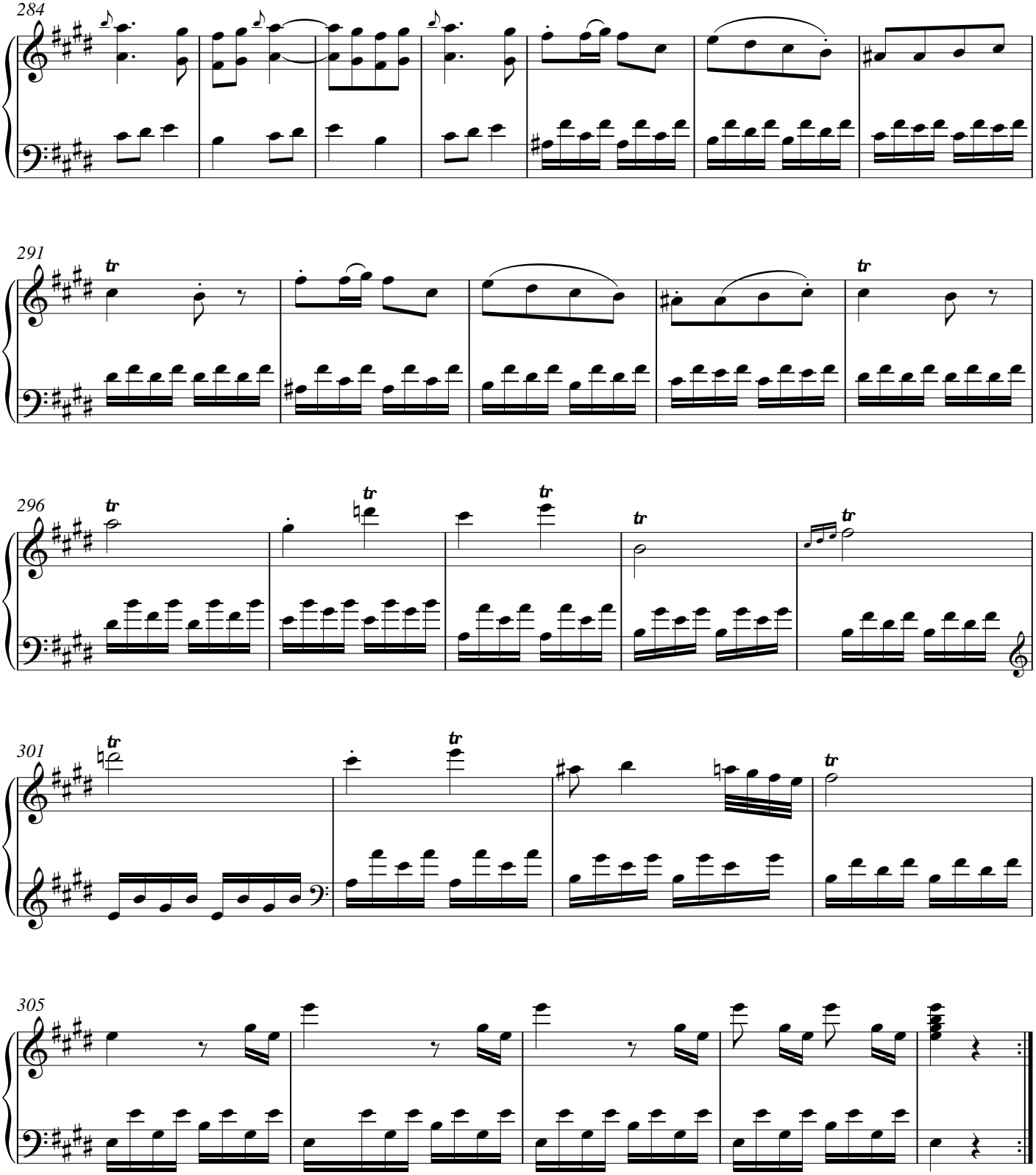

Allegro
102
110
118
124
133
139


145
152
160
168
174


180
188
196
202
208

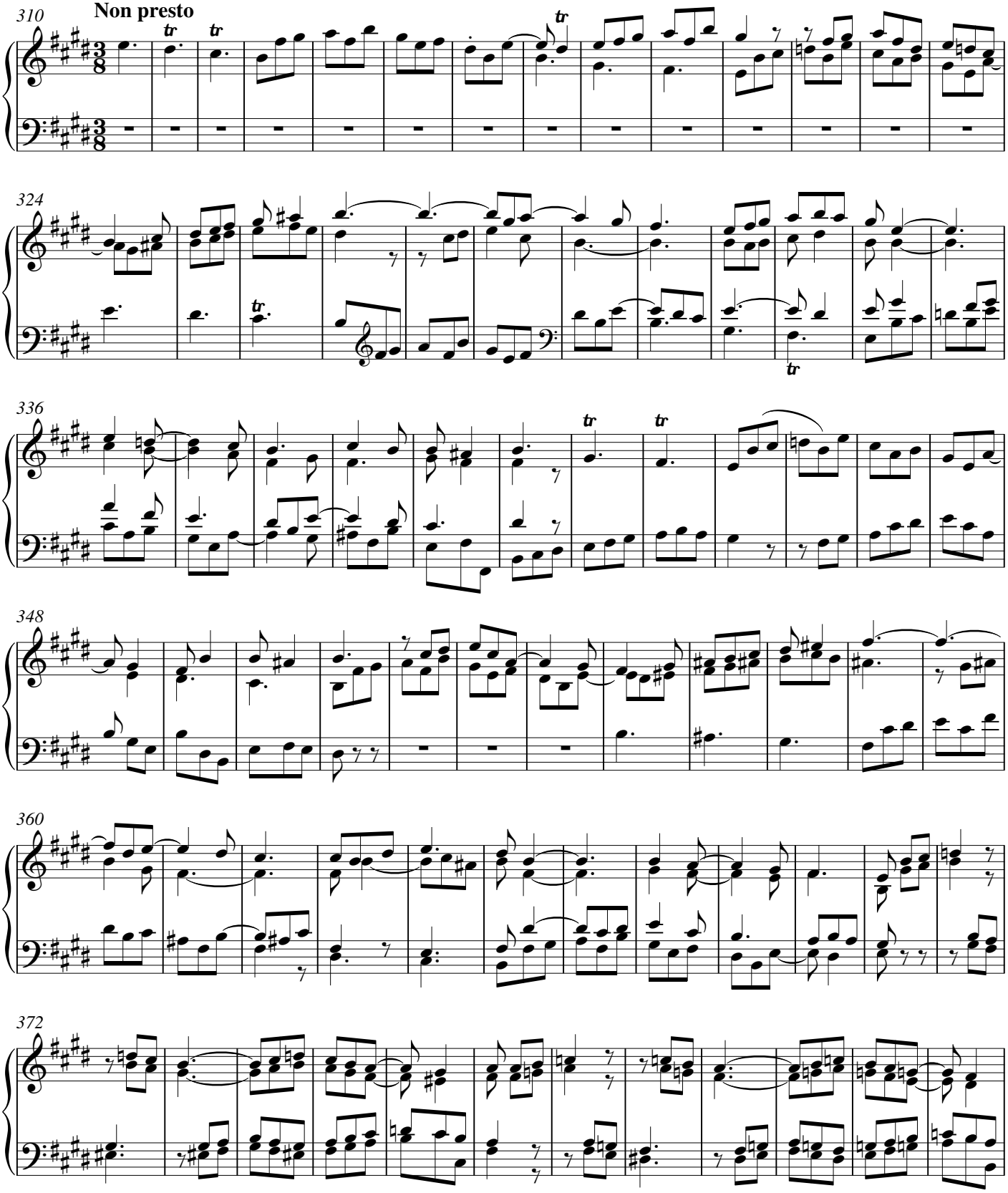

215
220
224
230
237
243

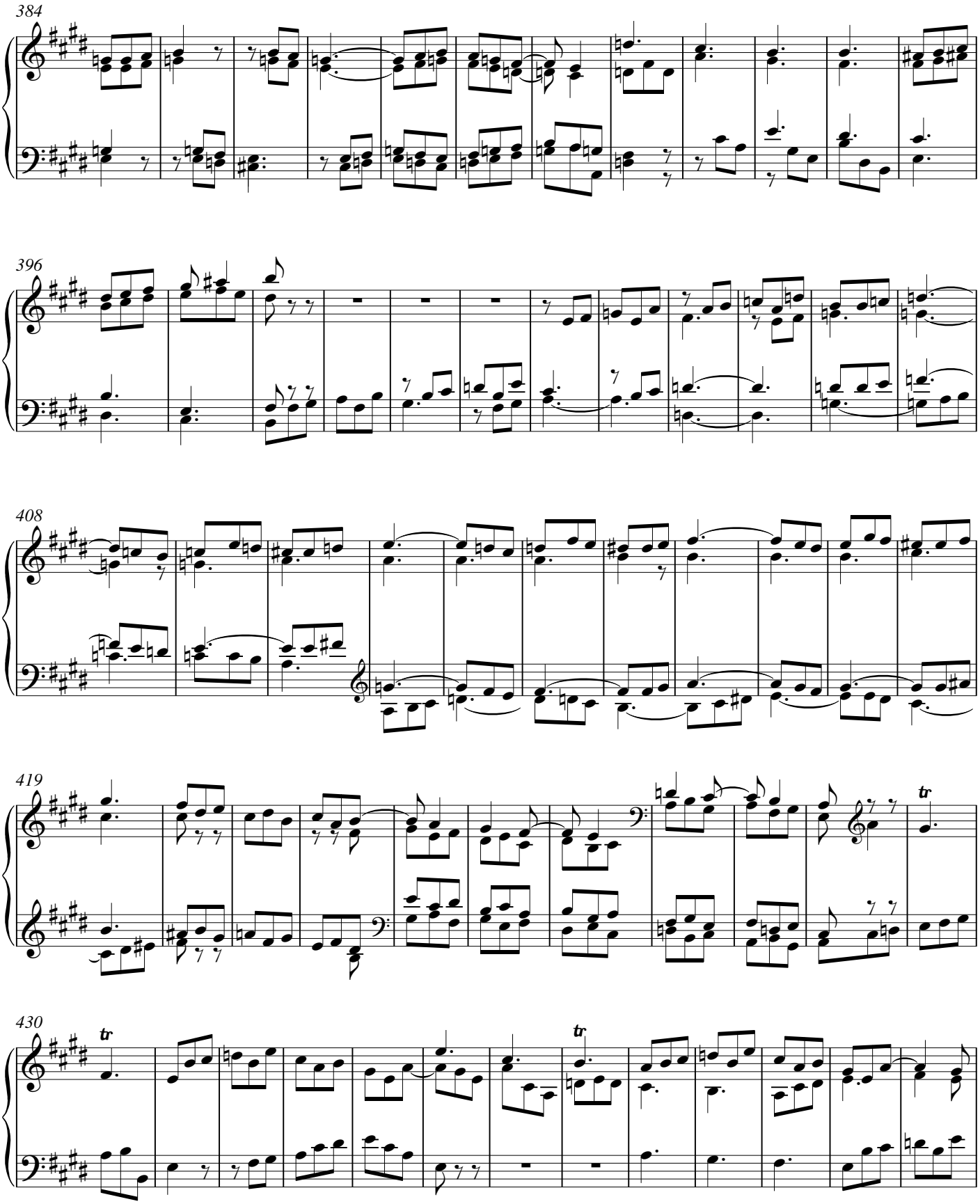

248
253
261
267
272
276

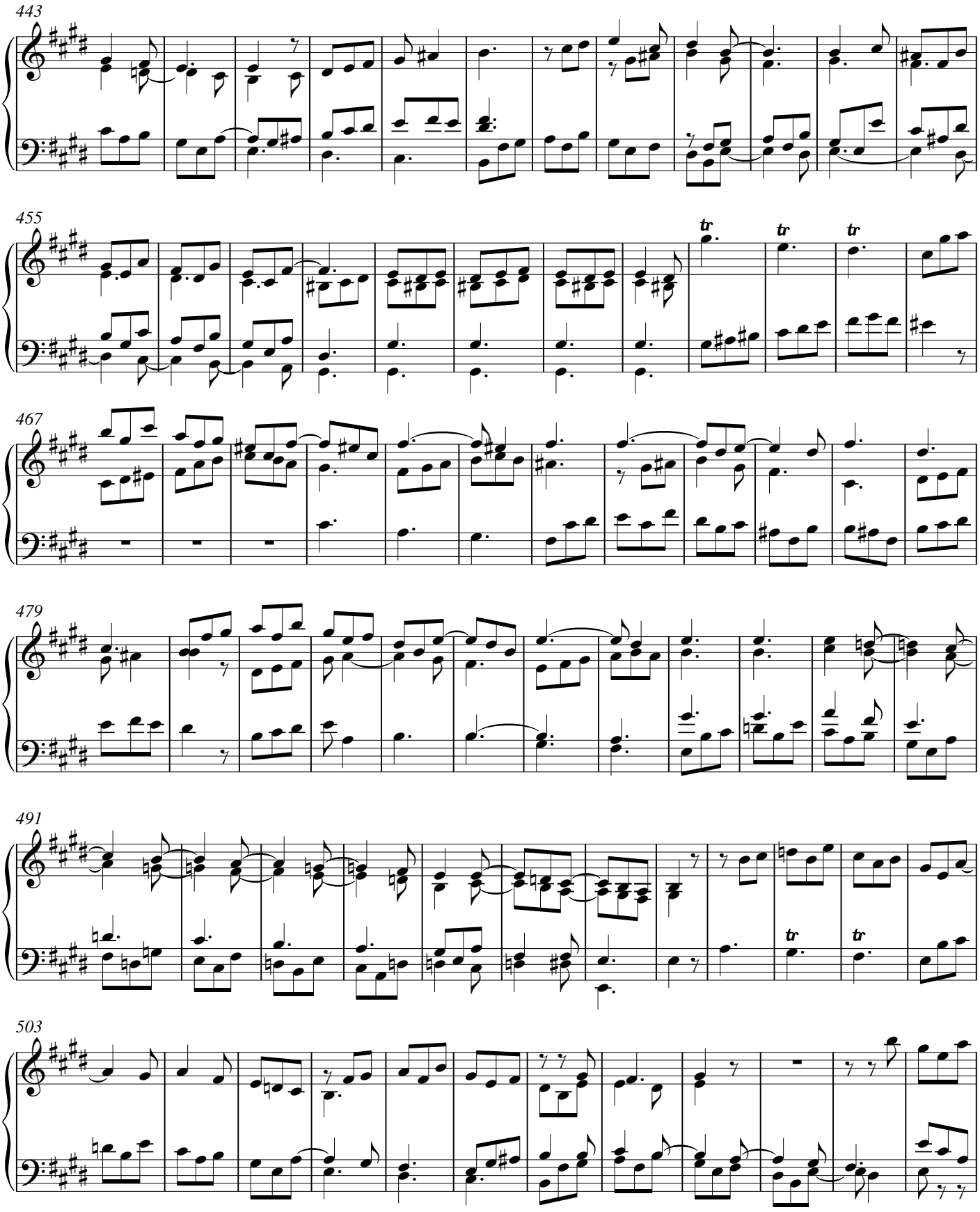

284
291
296
301
305

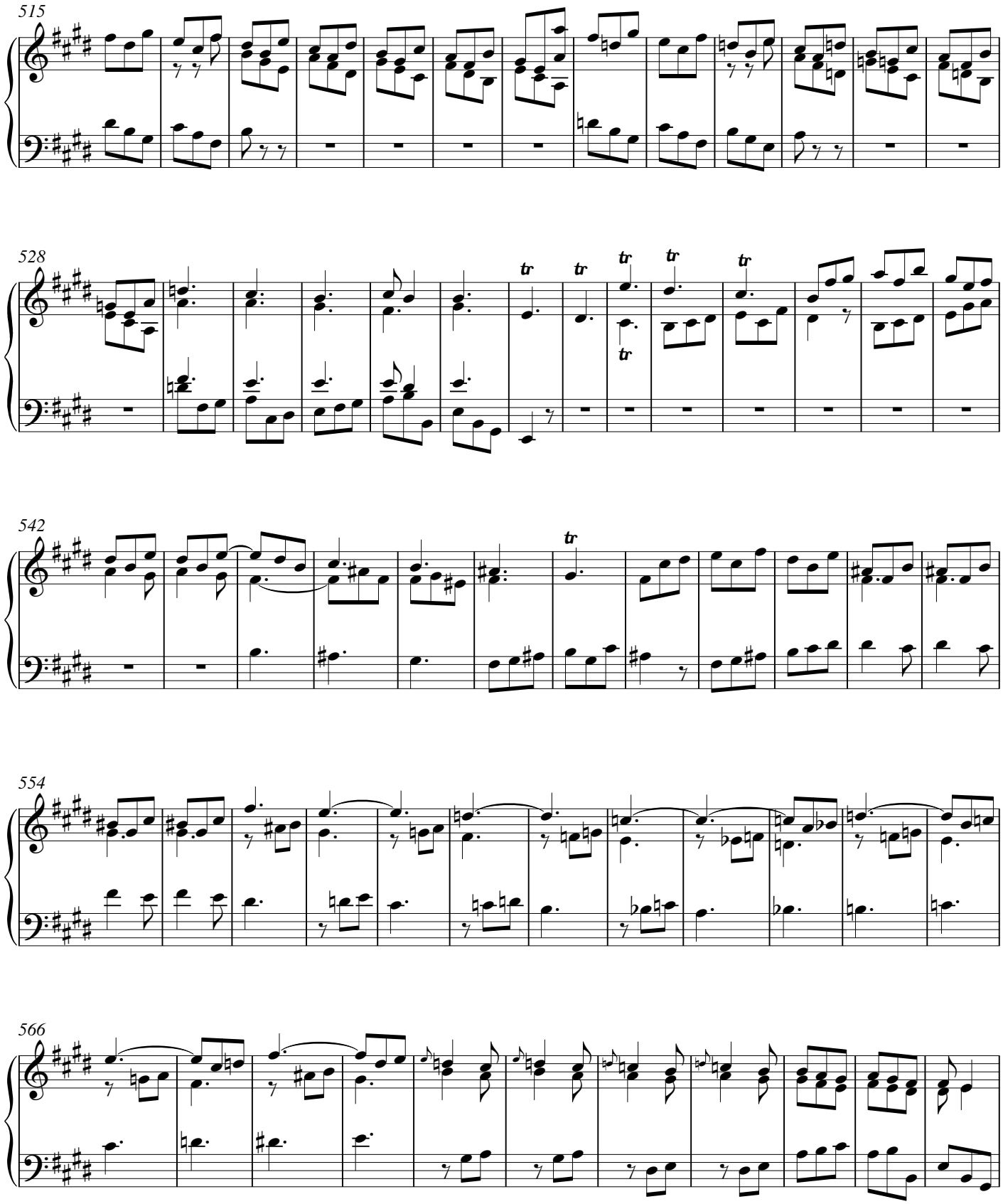
INTENTO A 4

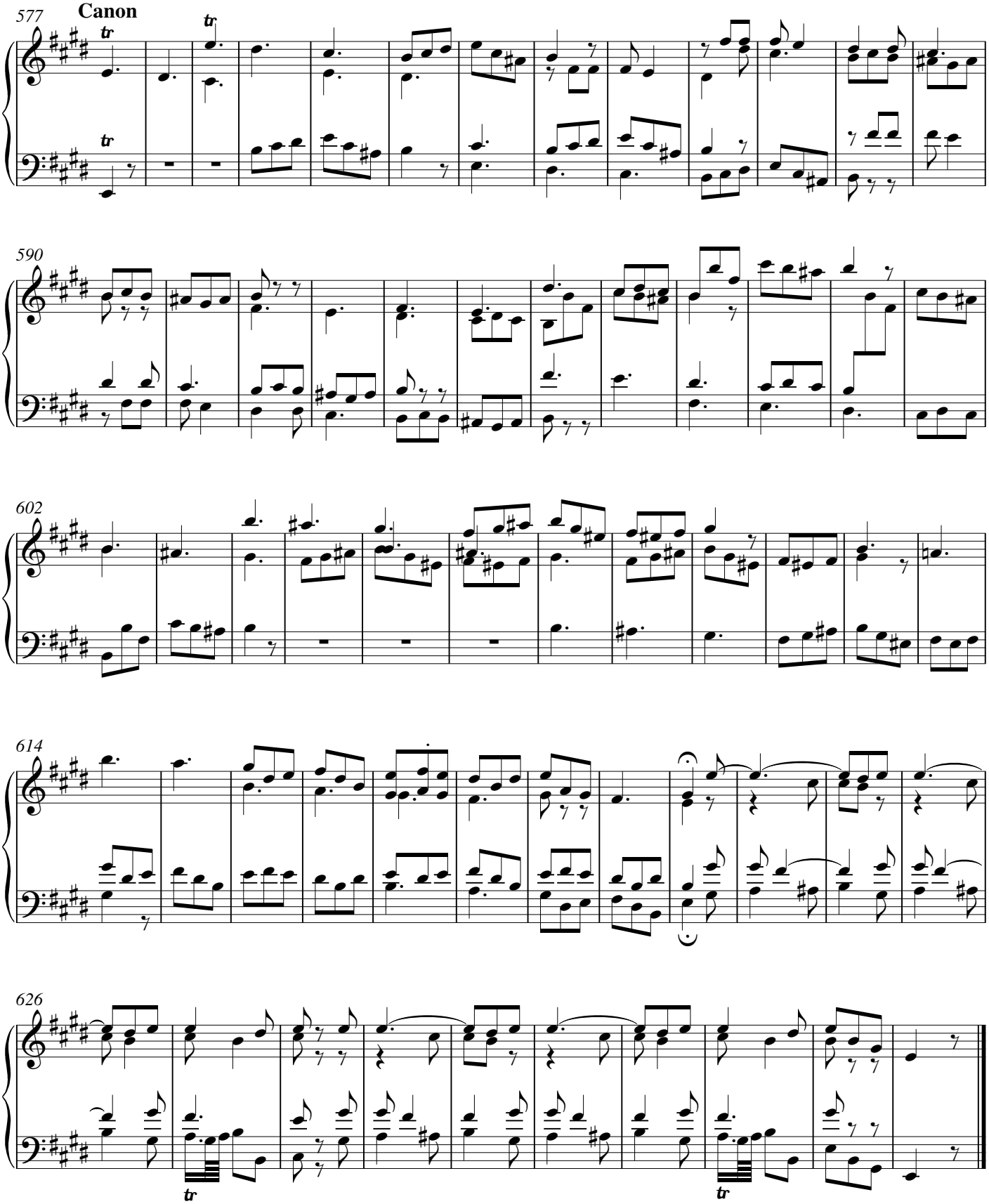
Non presto




384
396
408
419
430
tr
tr
tr

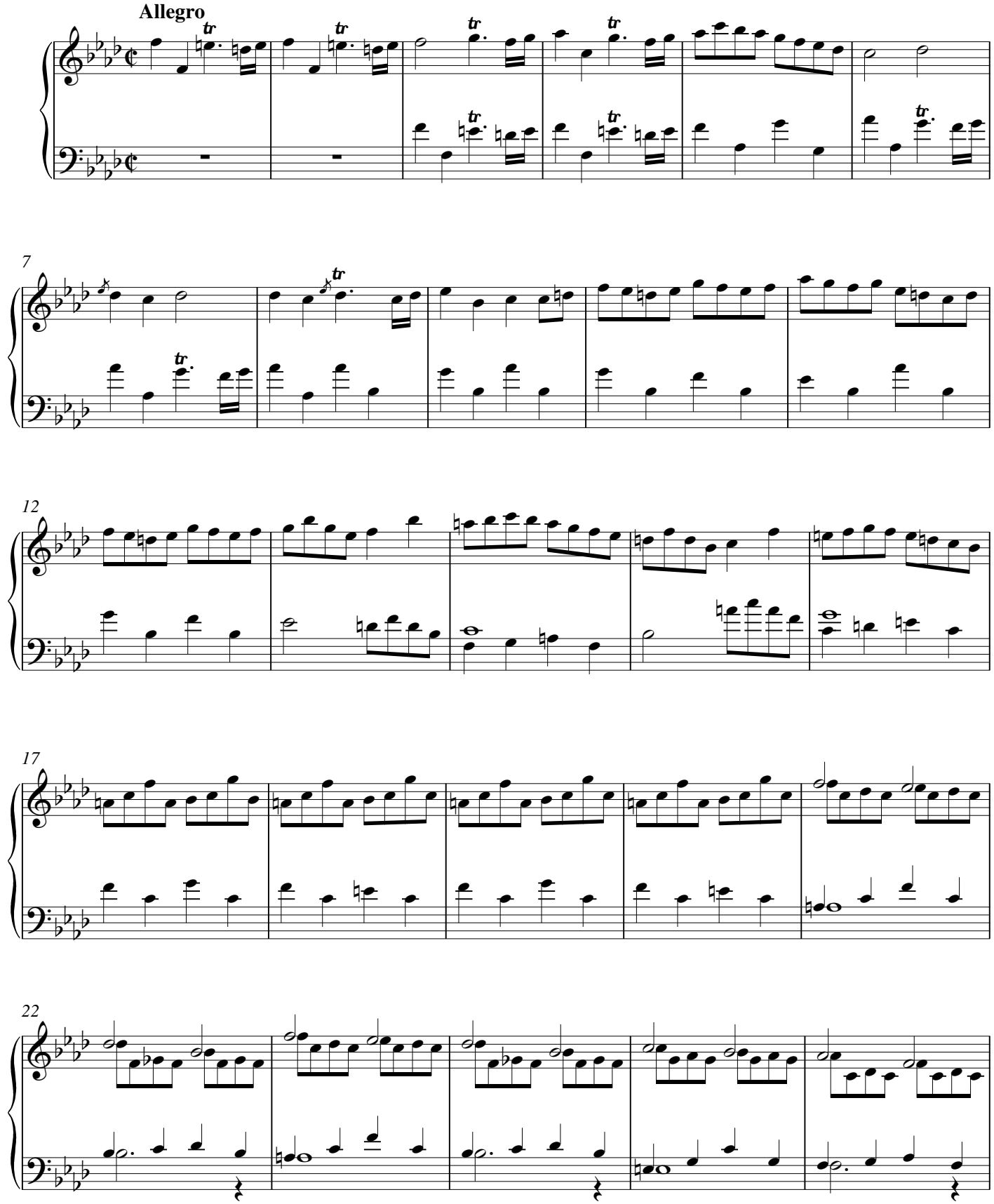

443
455
467
479
491
503

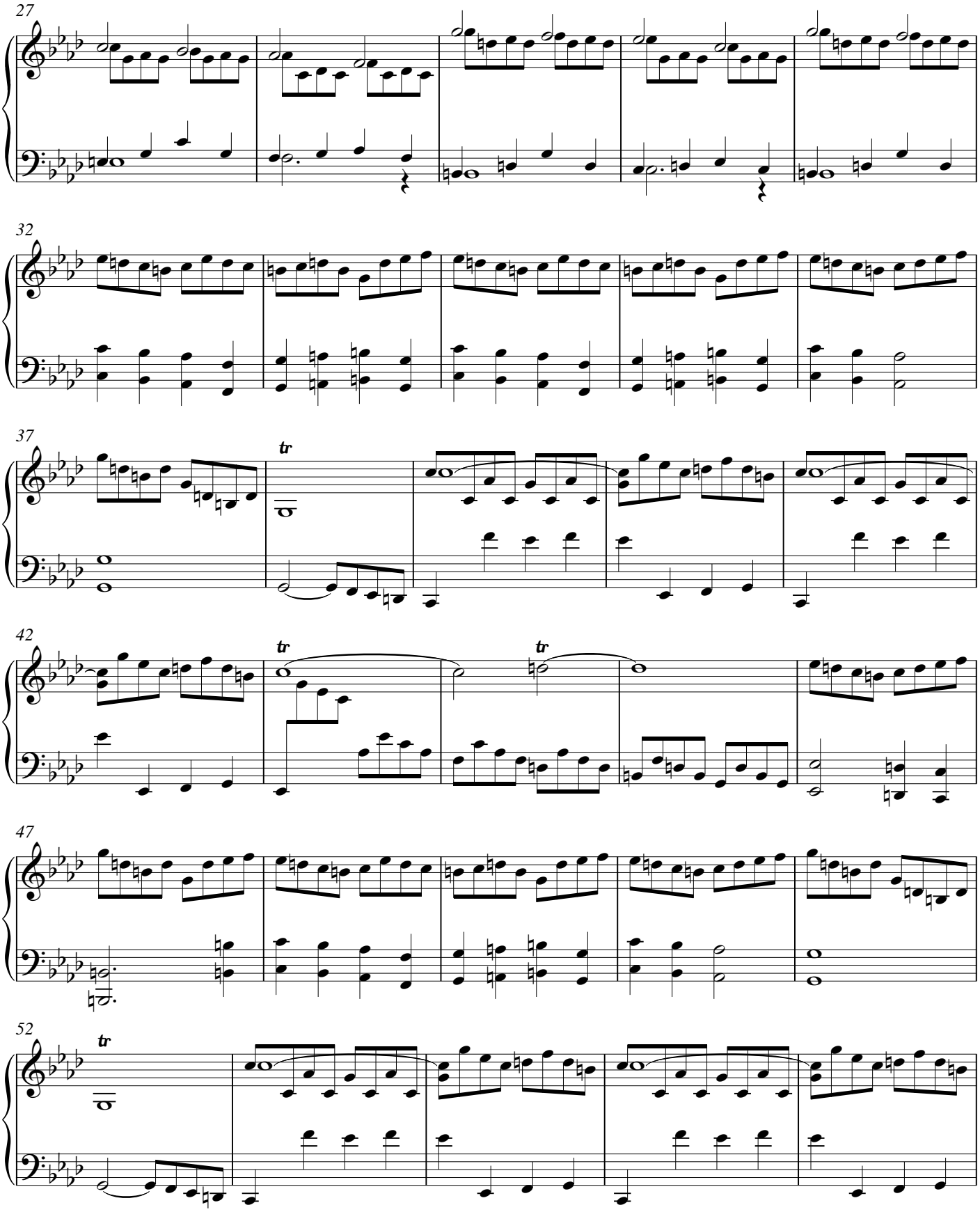

515
528
542
554
566

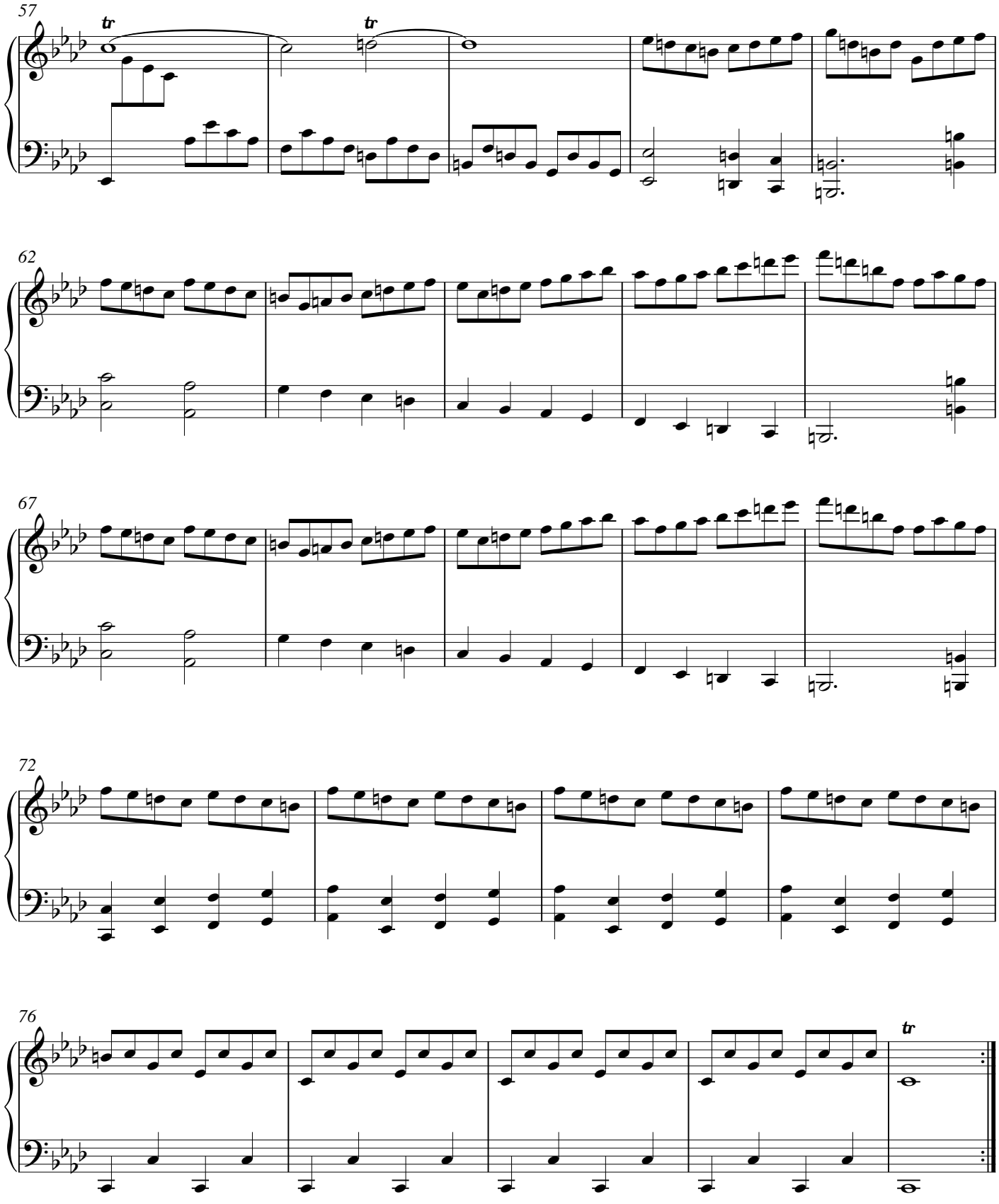

577
Canon
590
602
614
626

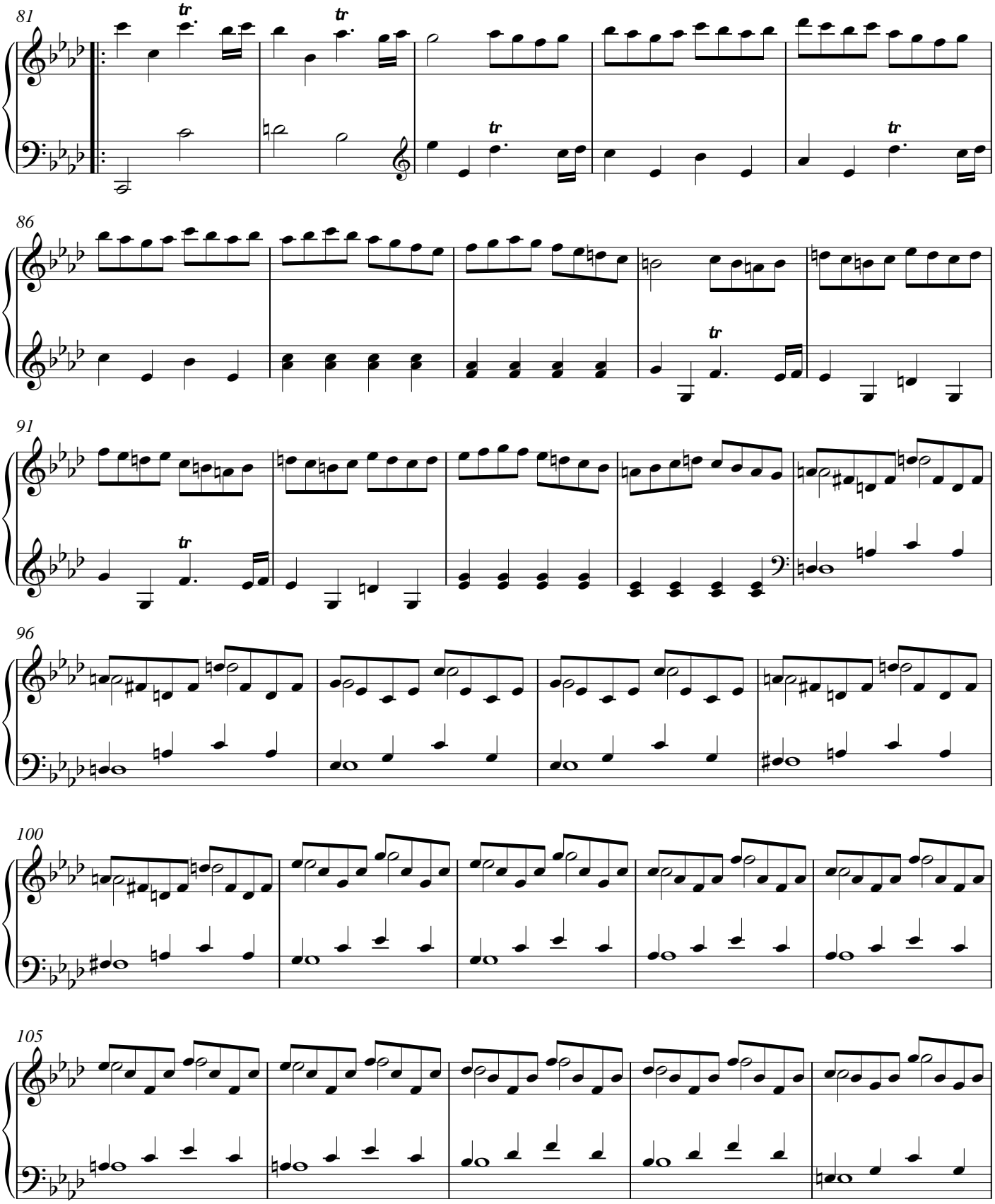
Sonata No. 72 In F minor

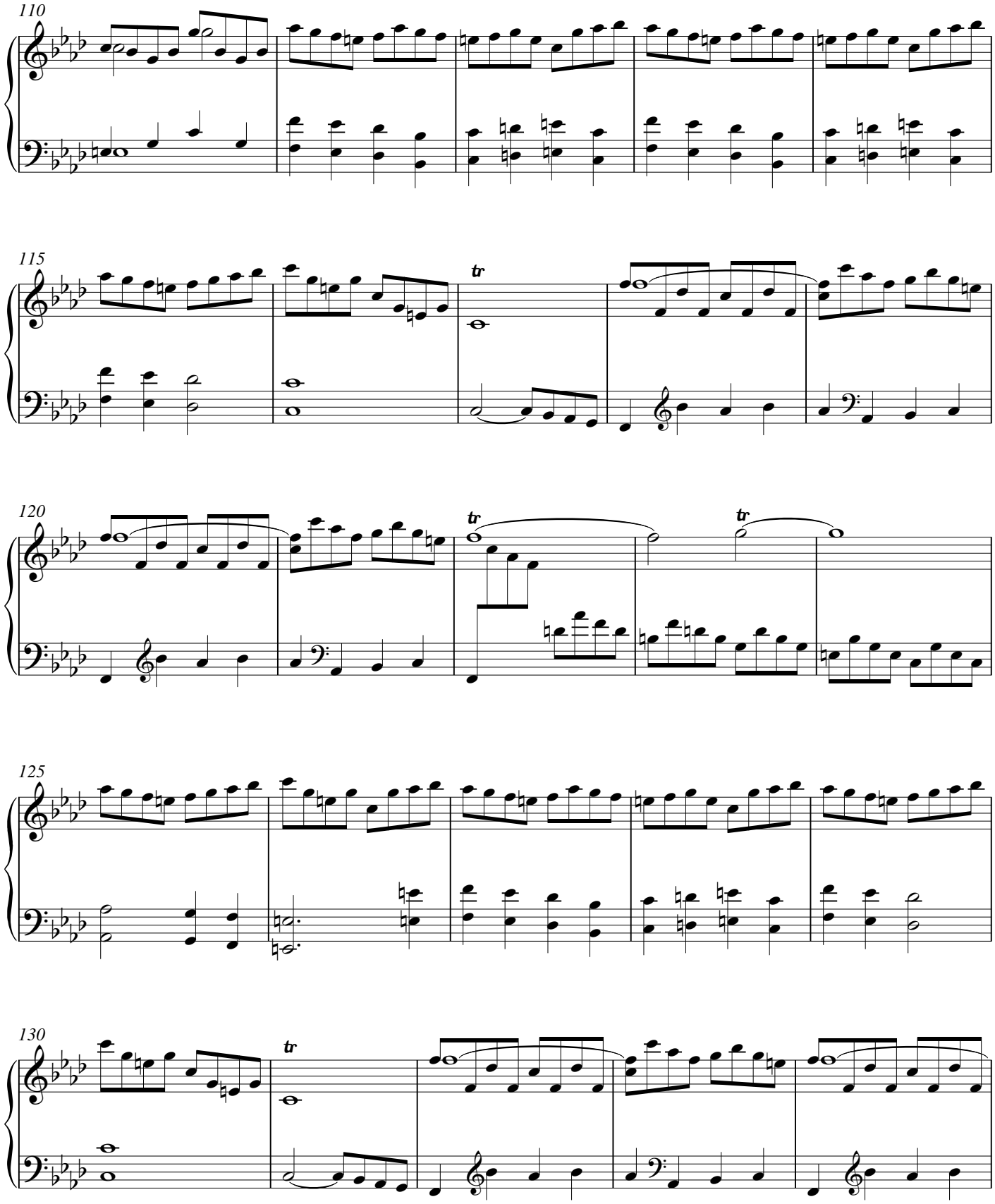
Padre Antonio Soler

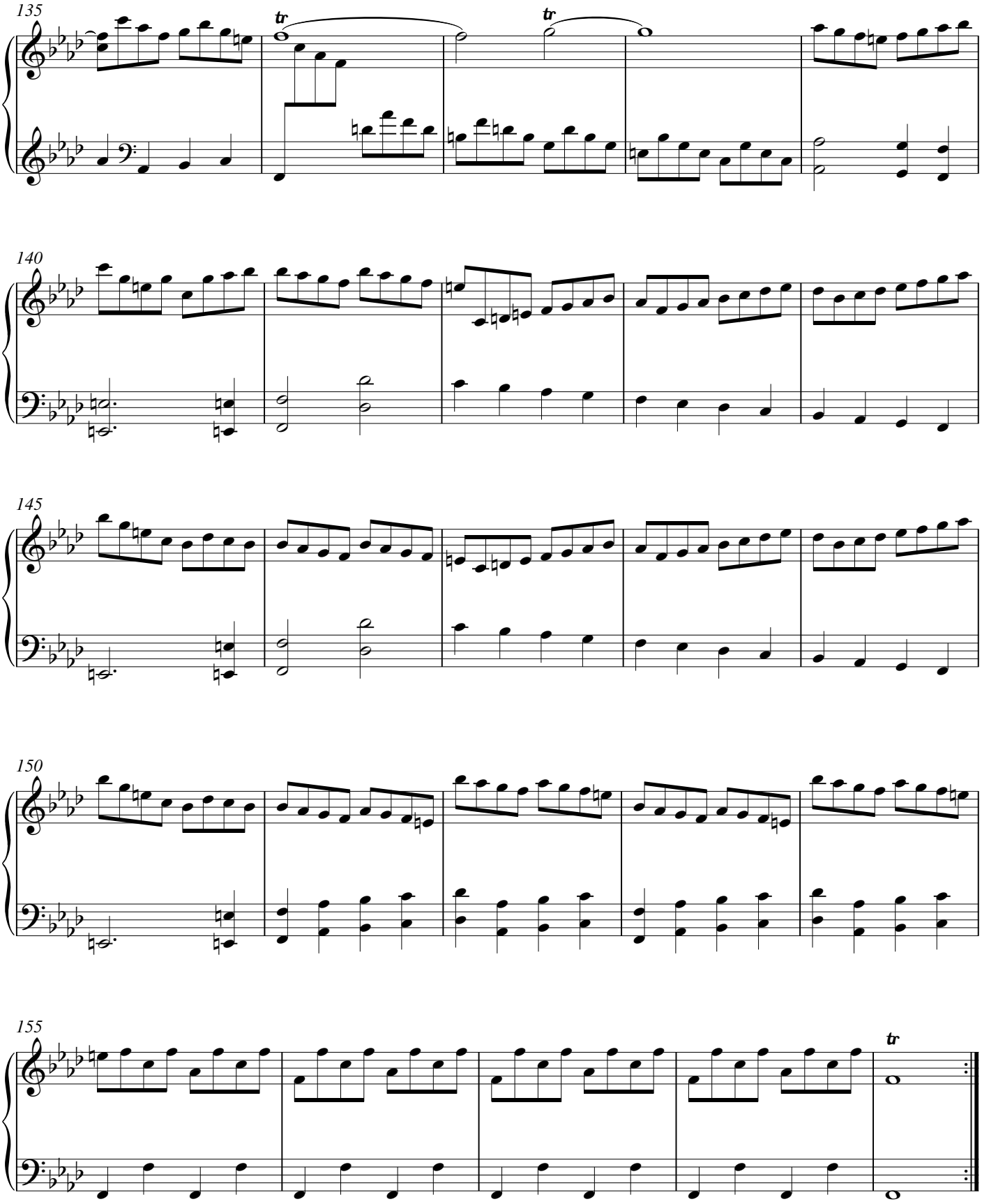



27
32
37
tr
42
tr
tr
47
52
tr


57
tr
tr
62
67
72
76
tr


81
86
91
96
100
105

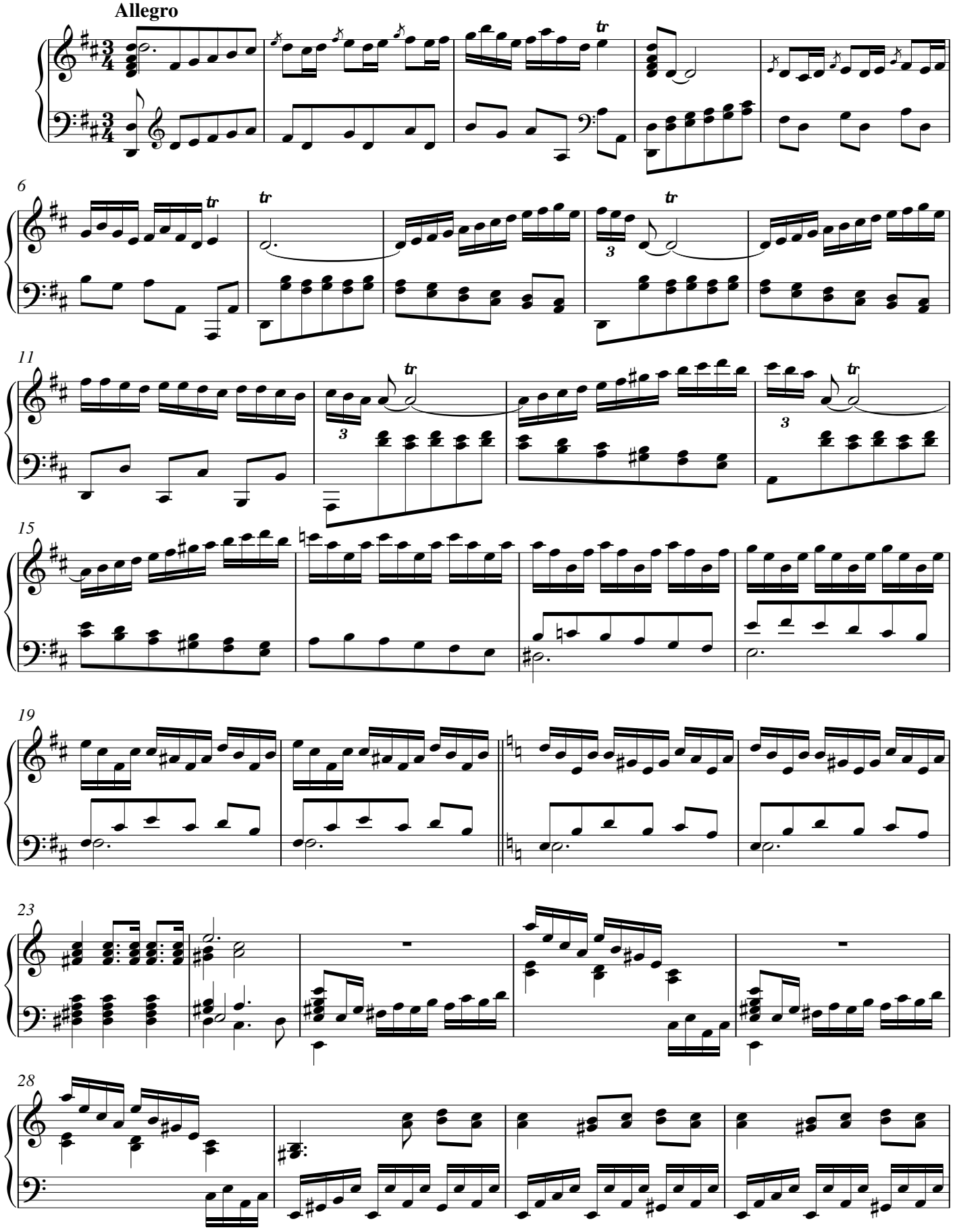

110
115
tr
120
tr
tr
125
130
tr

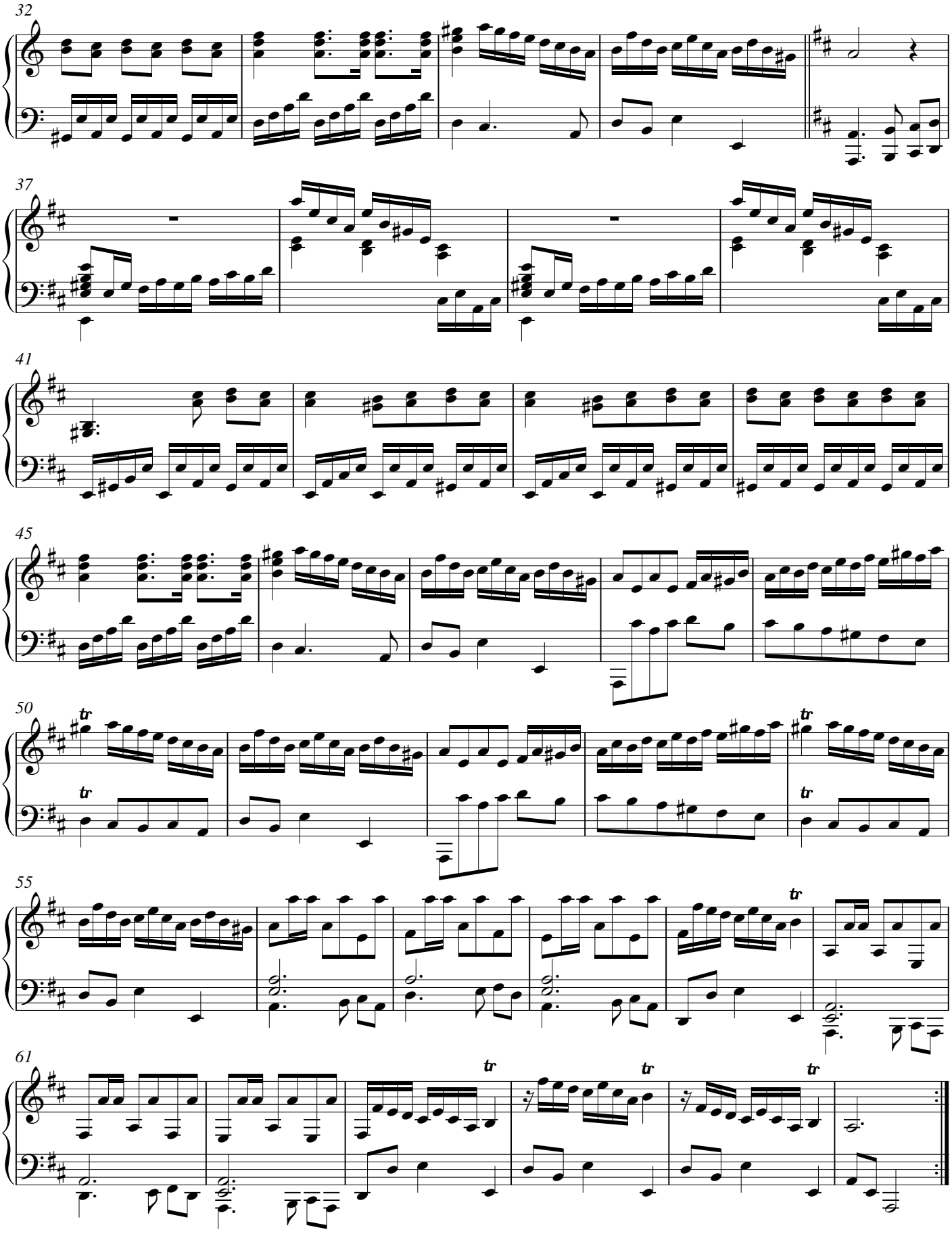

135
tr
tr
140
145
150
155
tr

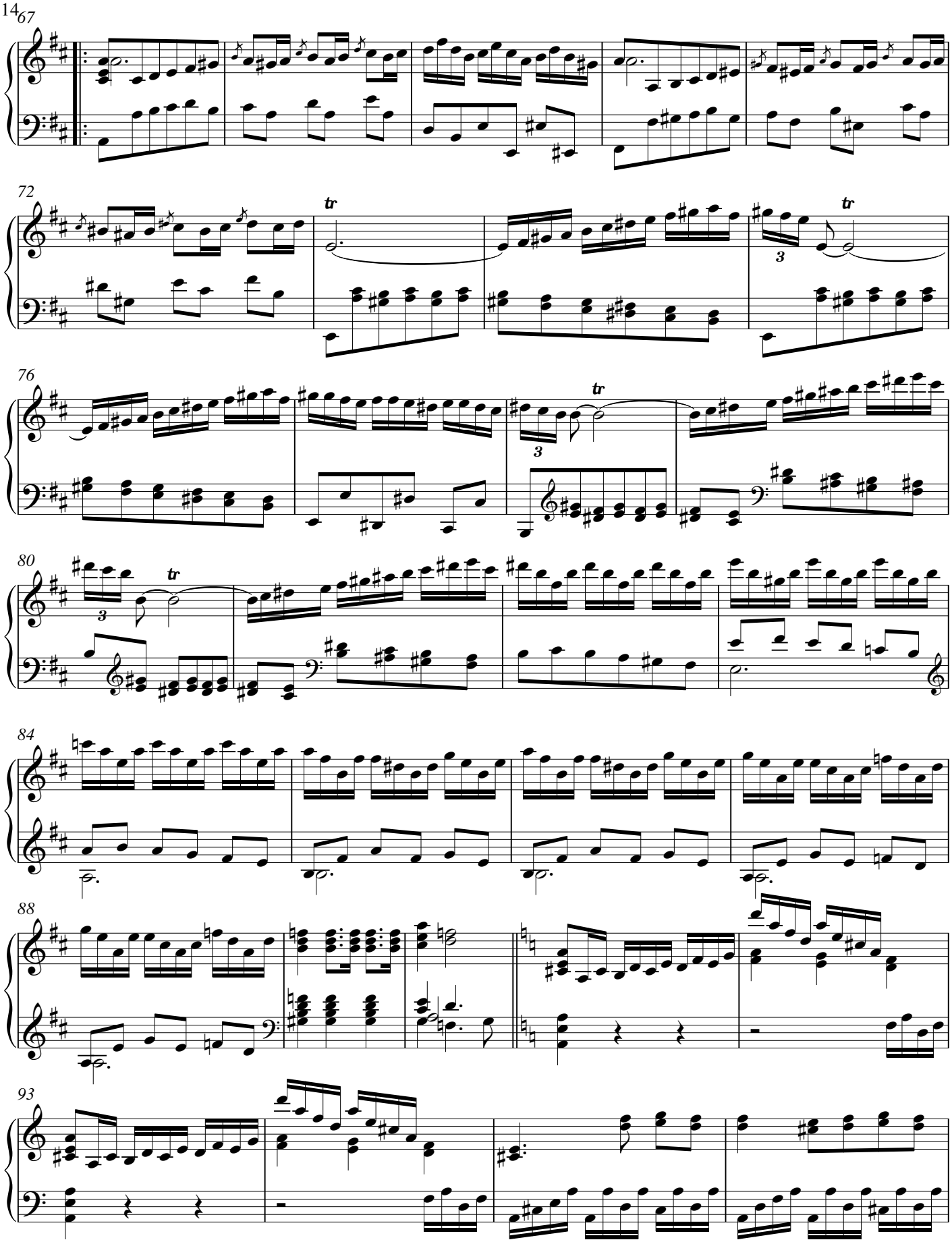
Sonata No. 73 In D major

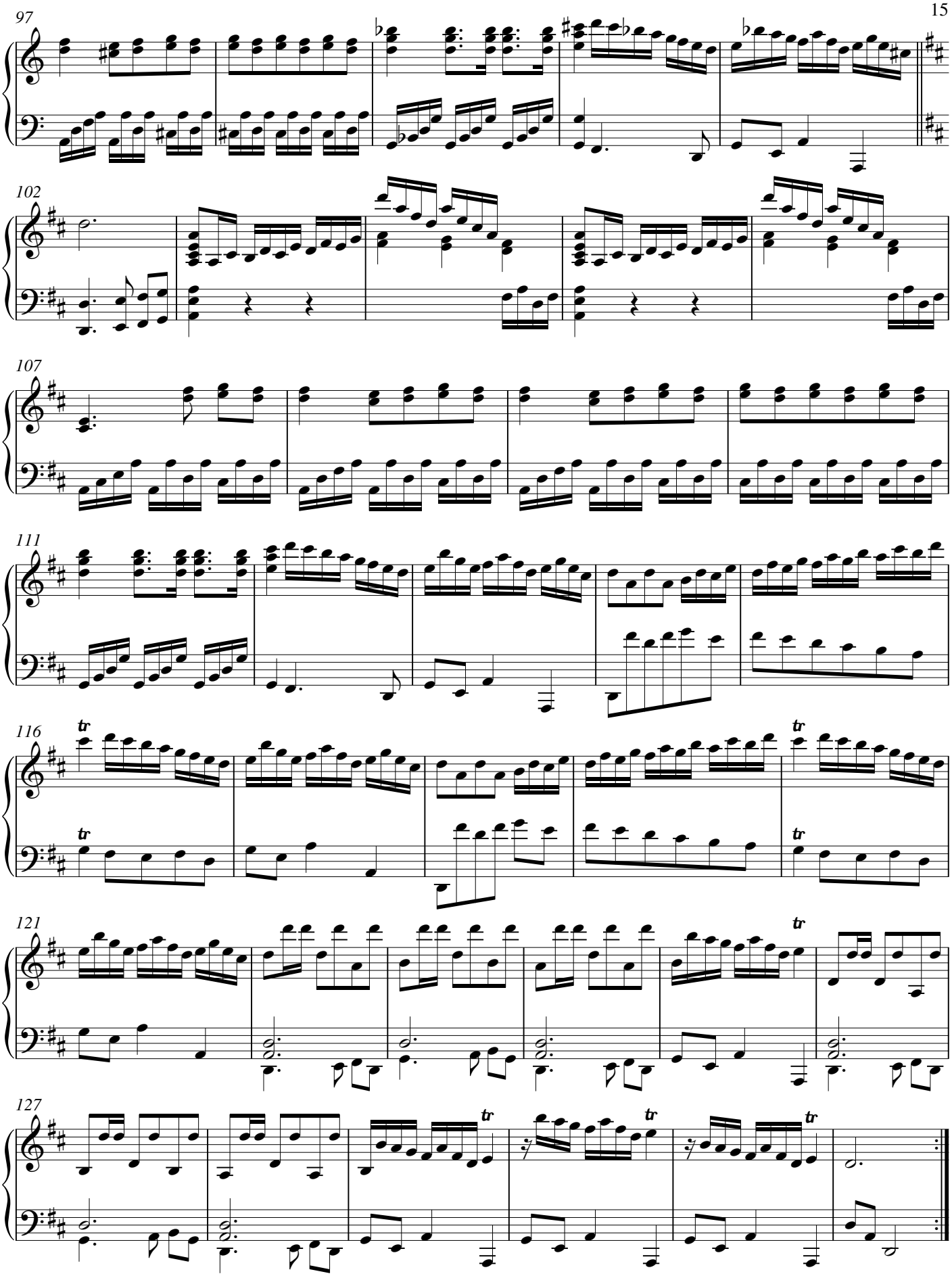
Padre Antonio Soler

Allegro



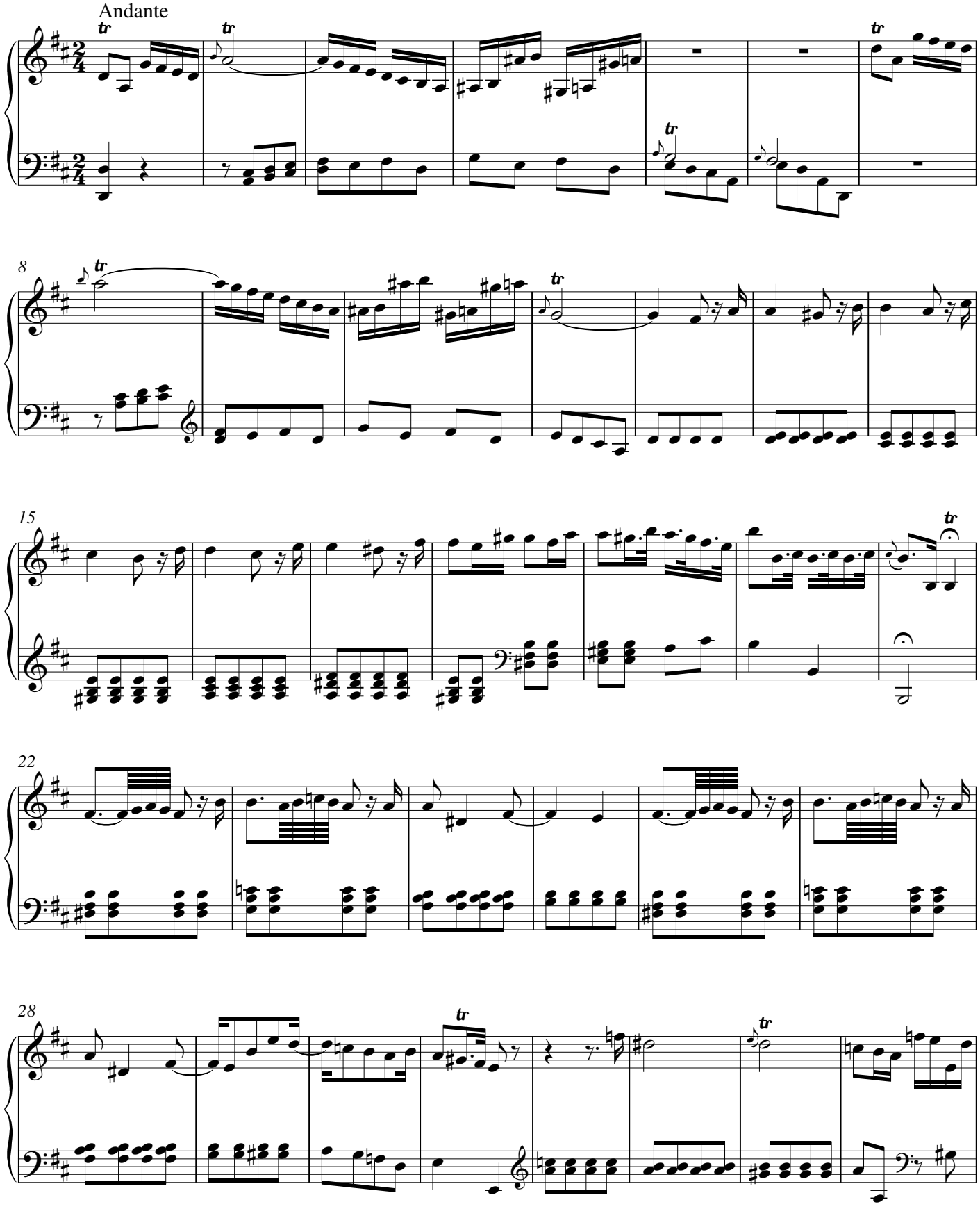

32
37
41
45
50
55
61

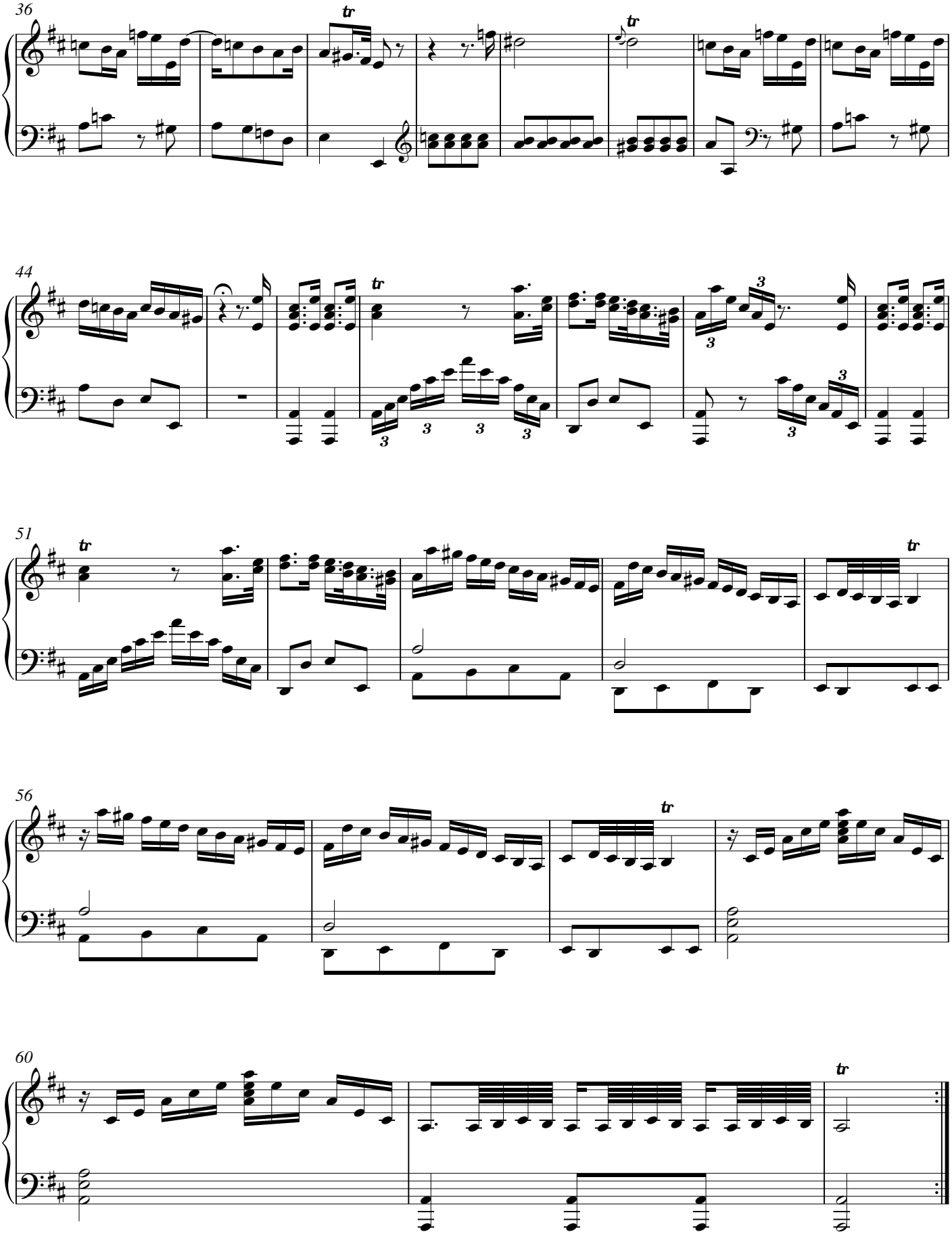

67
72
76
80
84
88
93

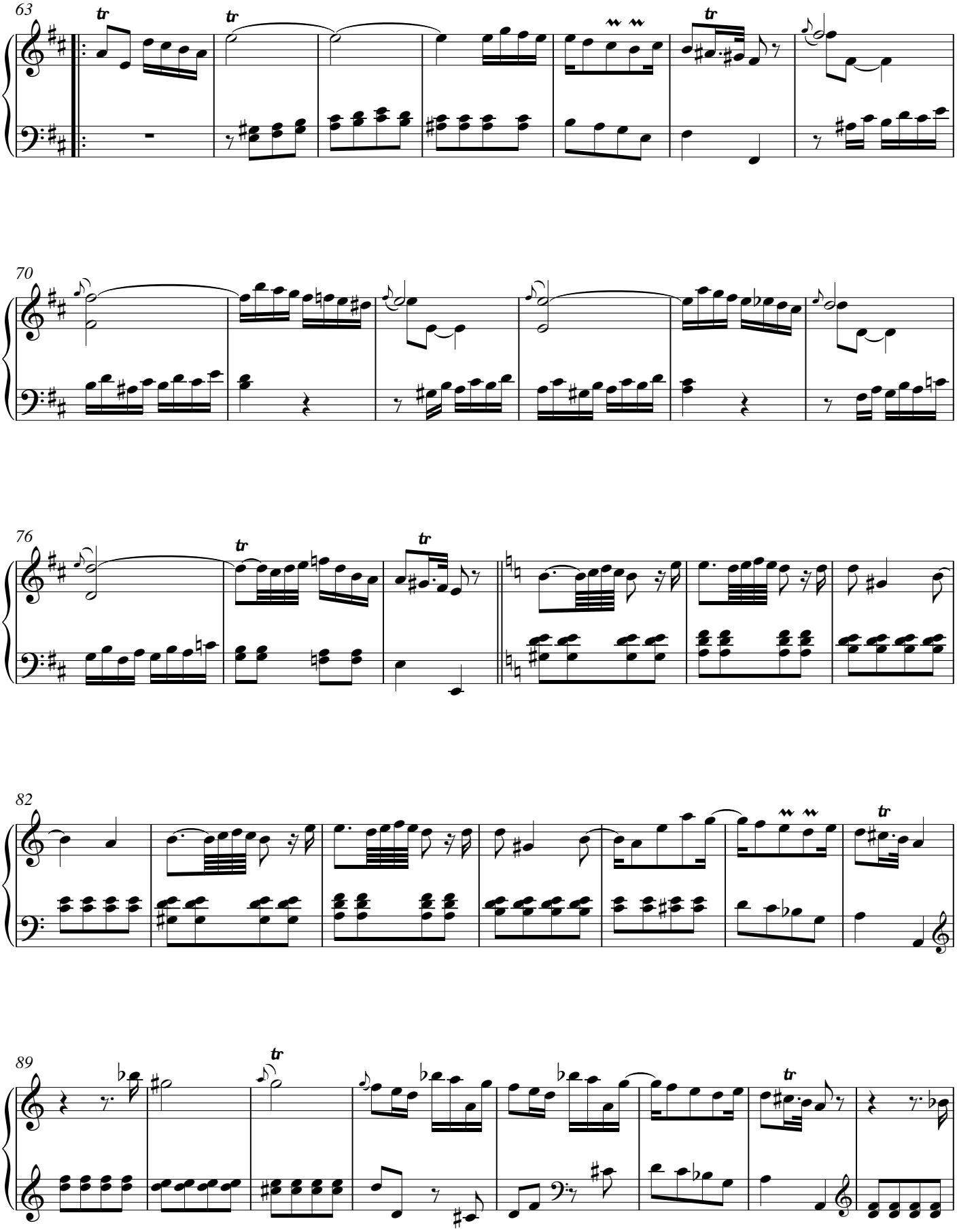

97
102
107
111
116
121
127

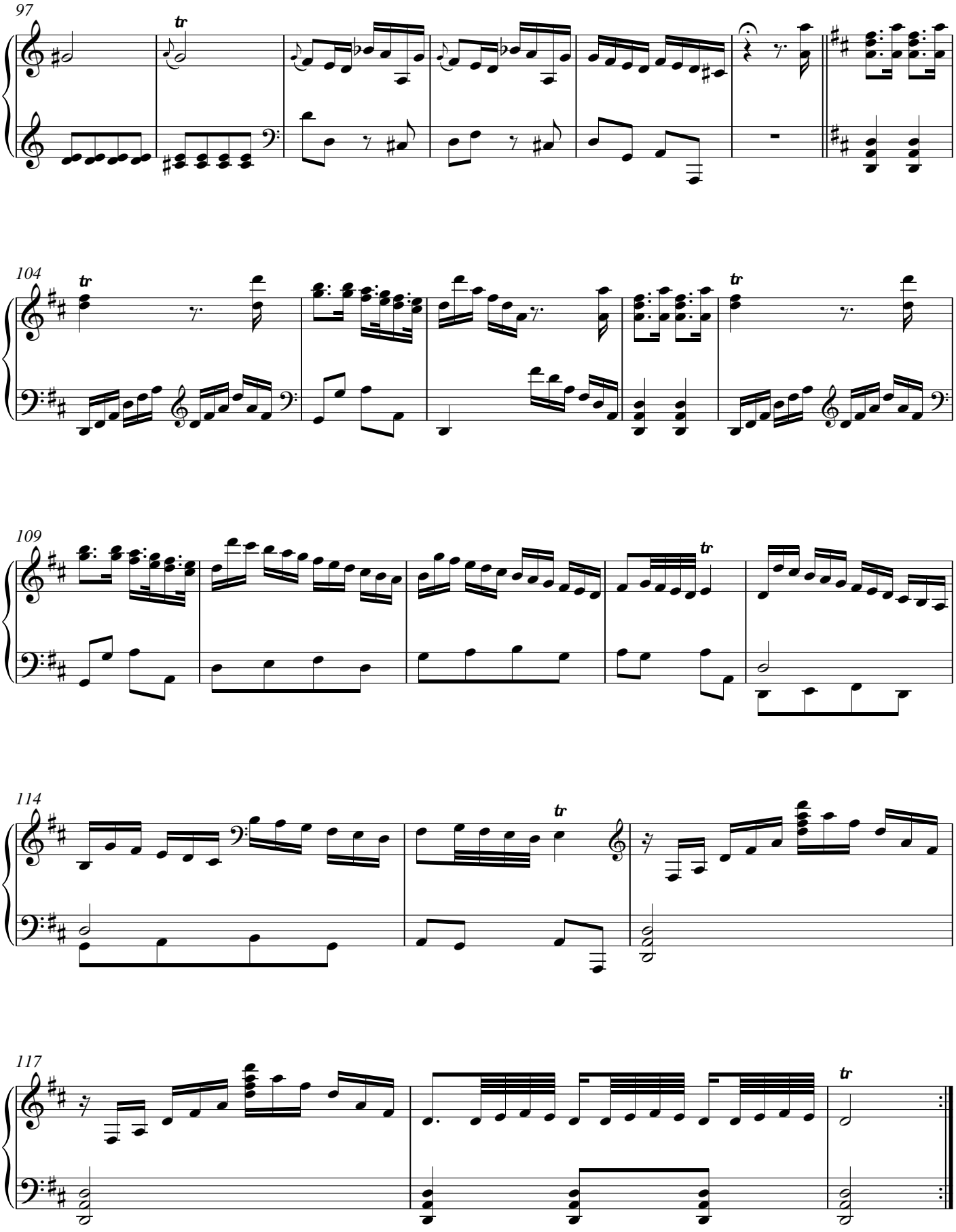
Sonata No. 74 In D major

Padre Antonio Soler



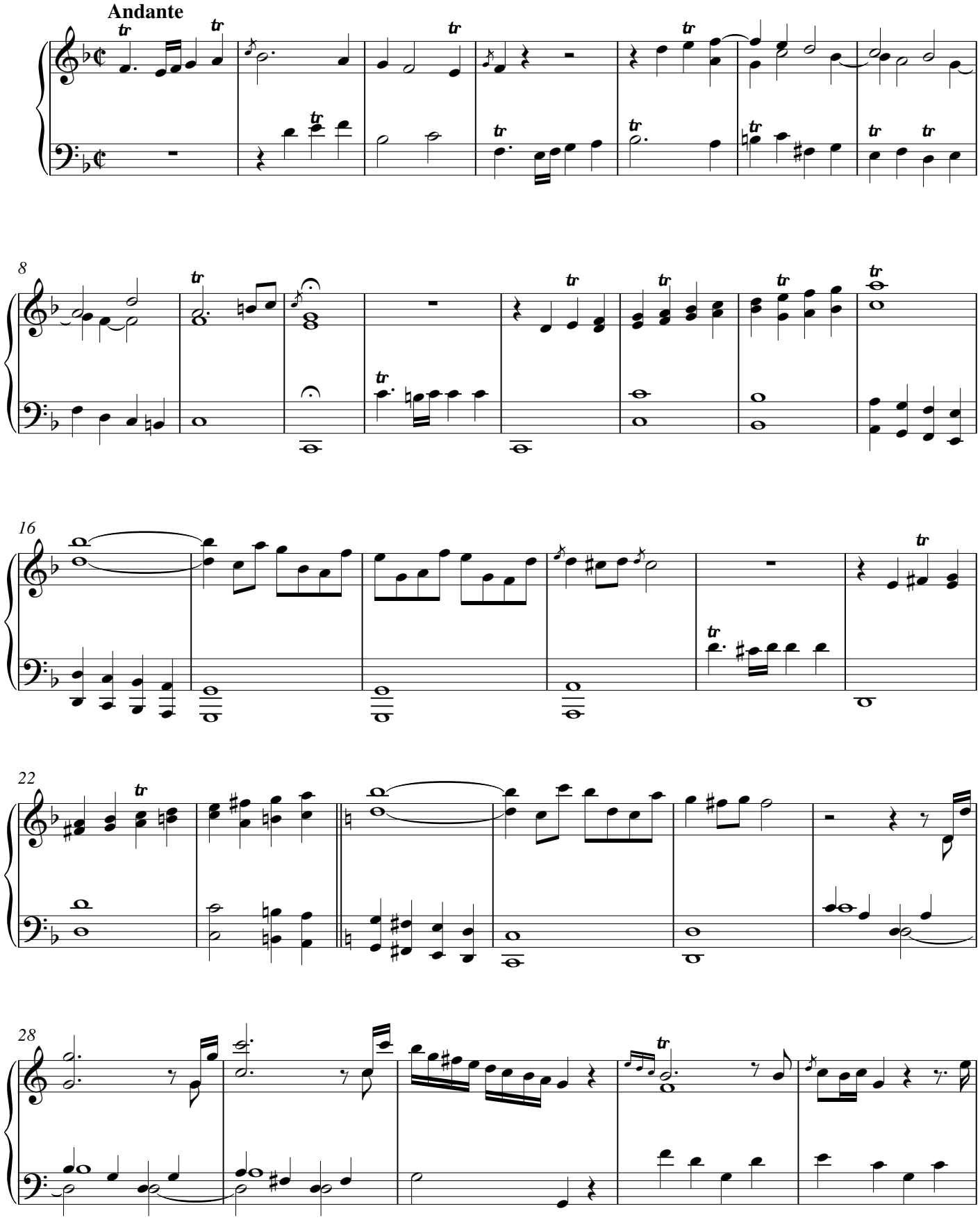

36
44
51
56
60

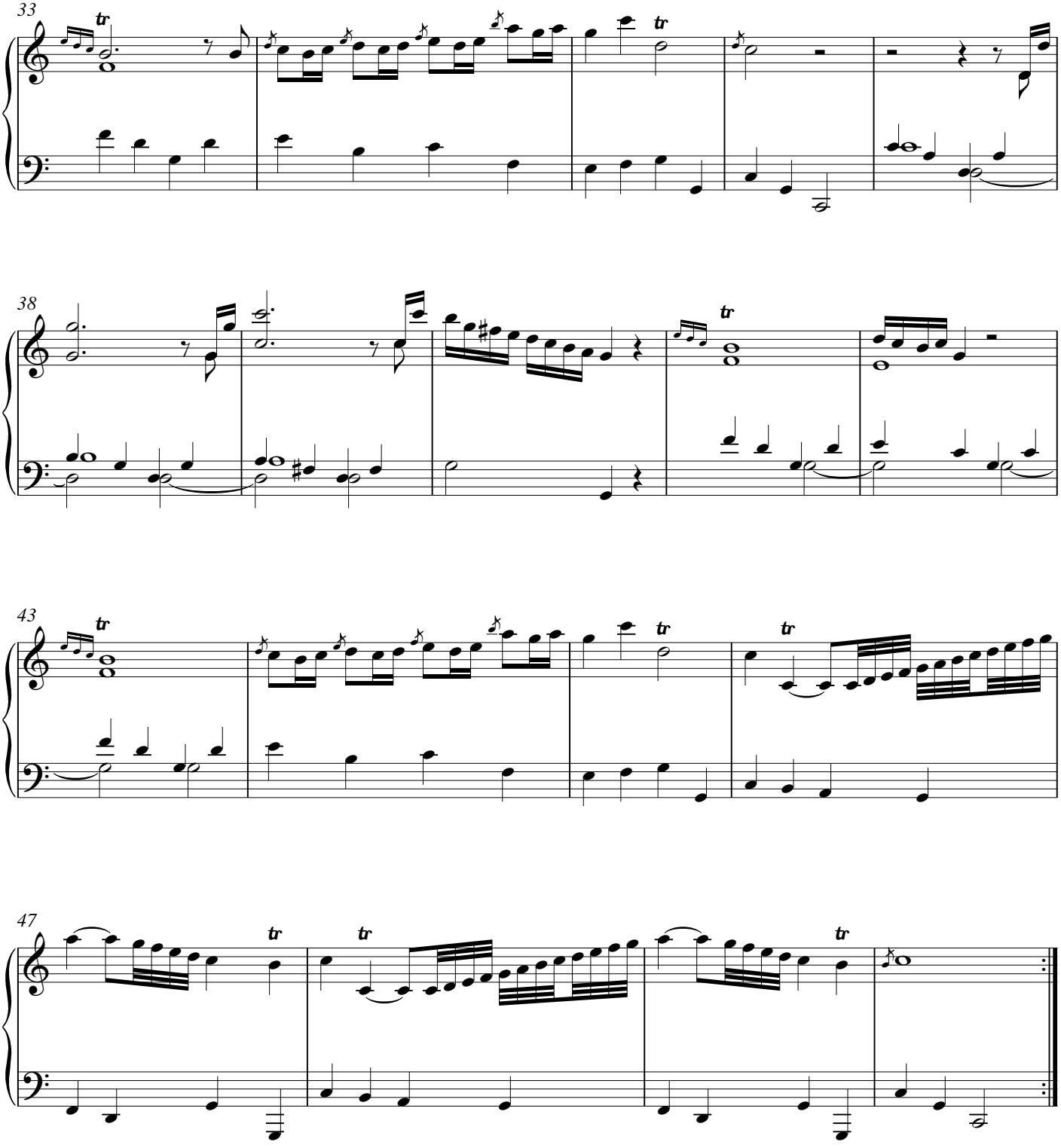

63
70
76
82
89

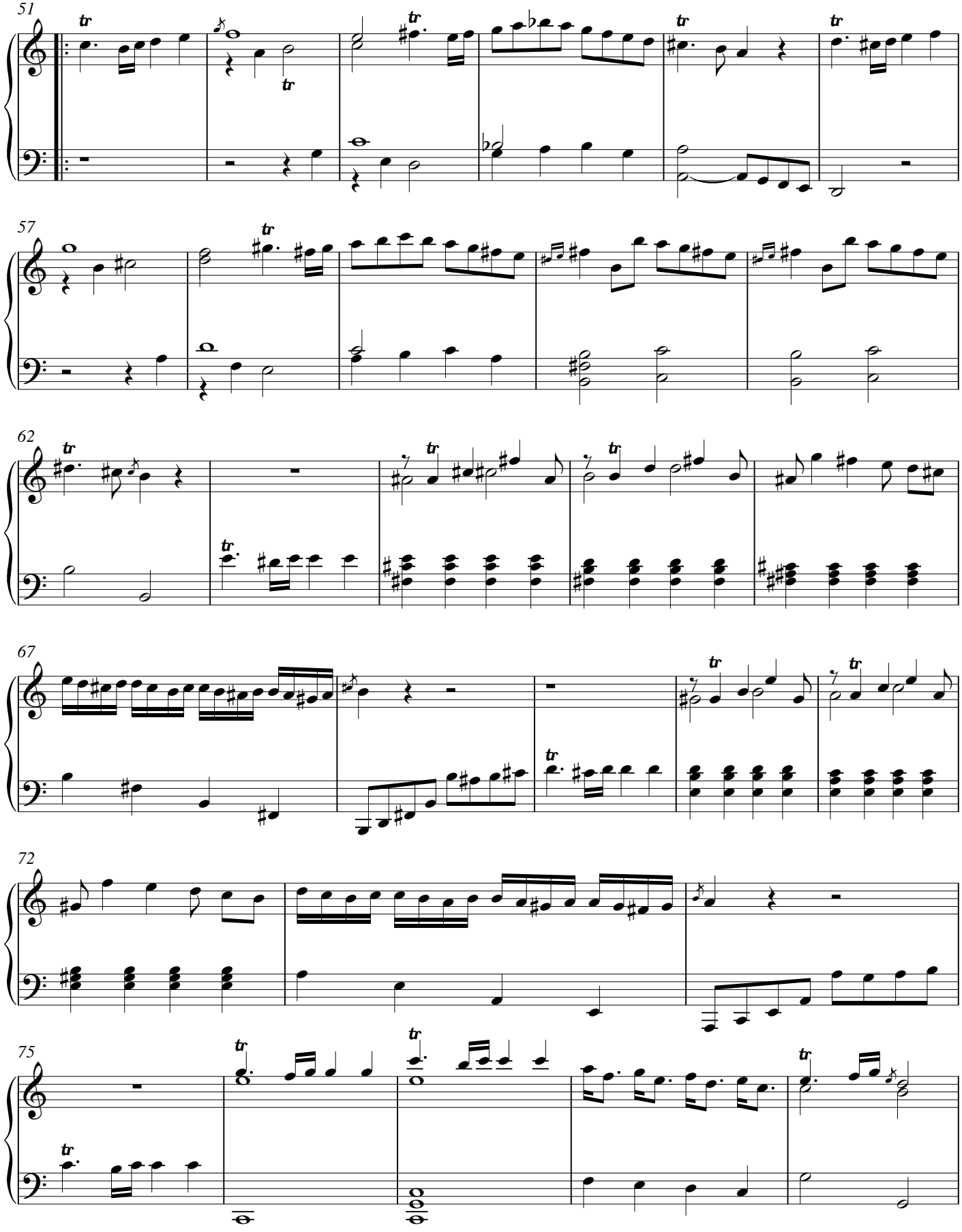

97
104
109
114
117

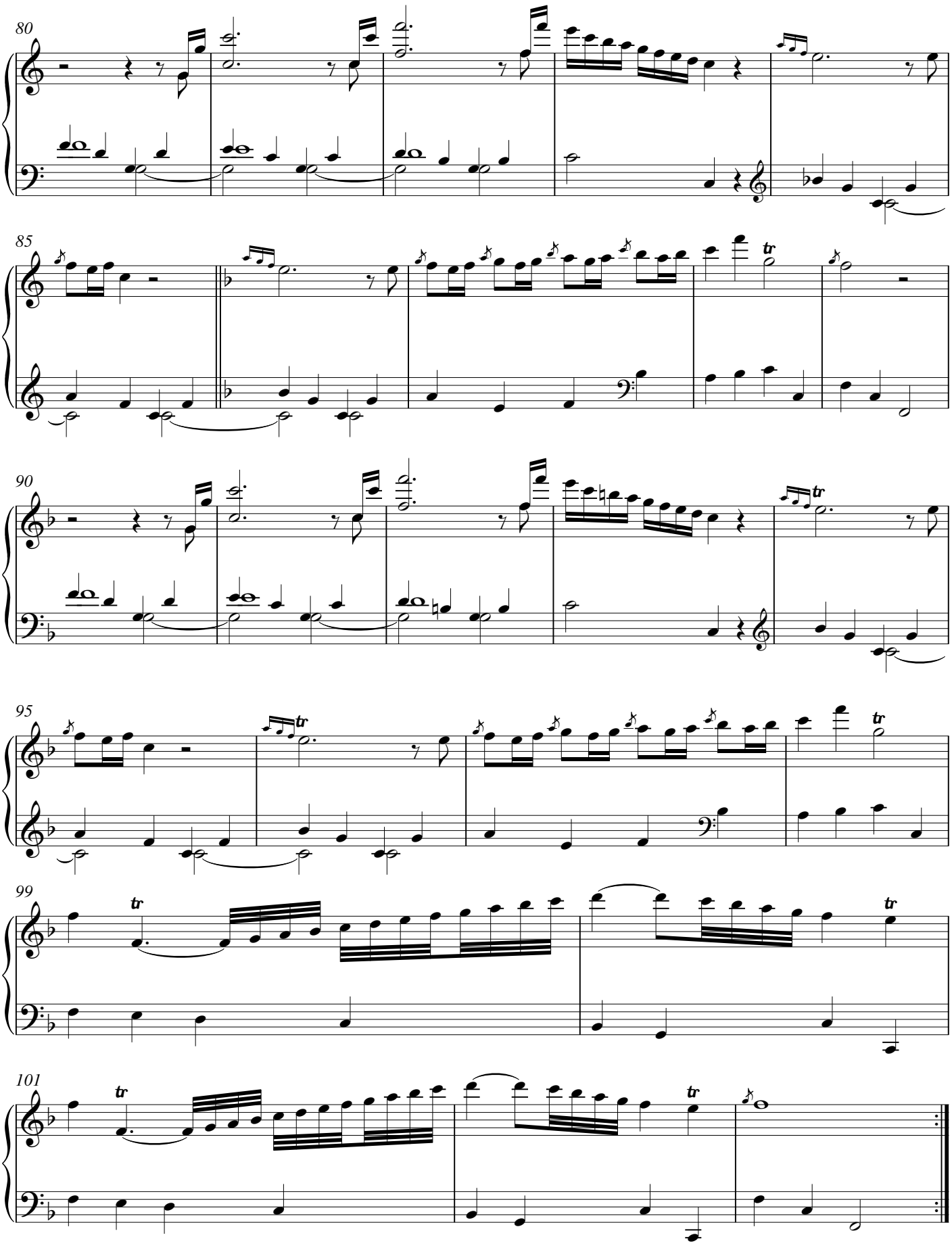
Sonata No. 75 In F major

Padre Antonio Soler




33
38
43
47

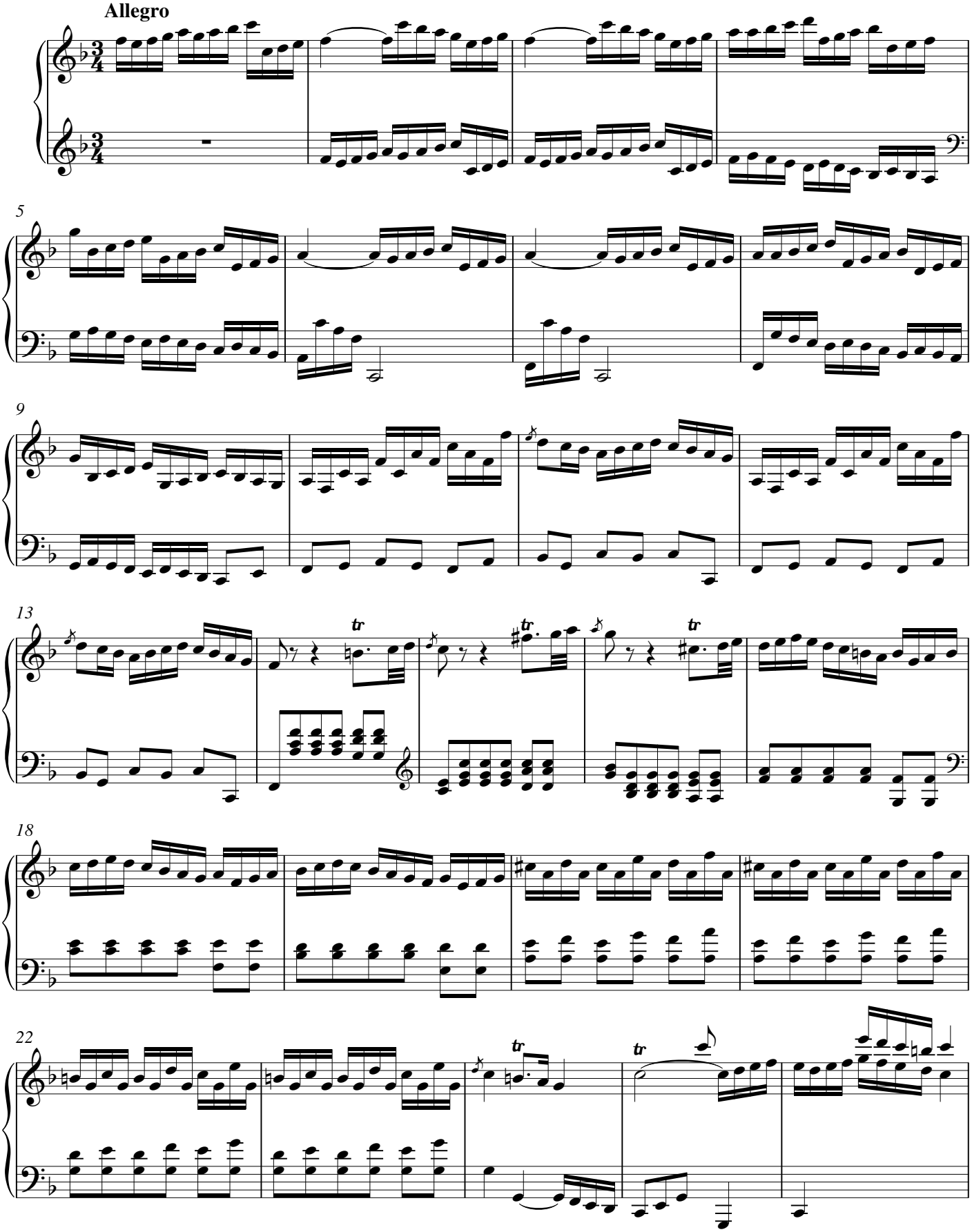

51
57
62
67
72
75

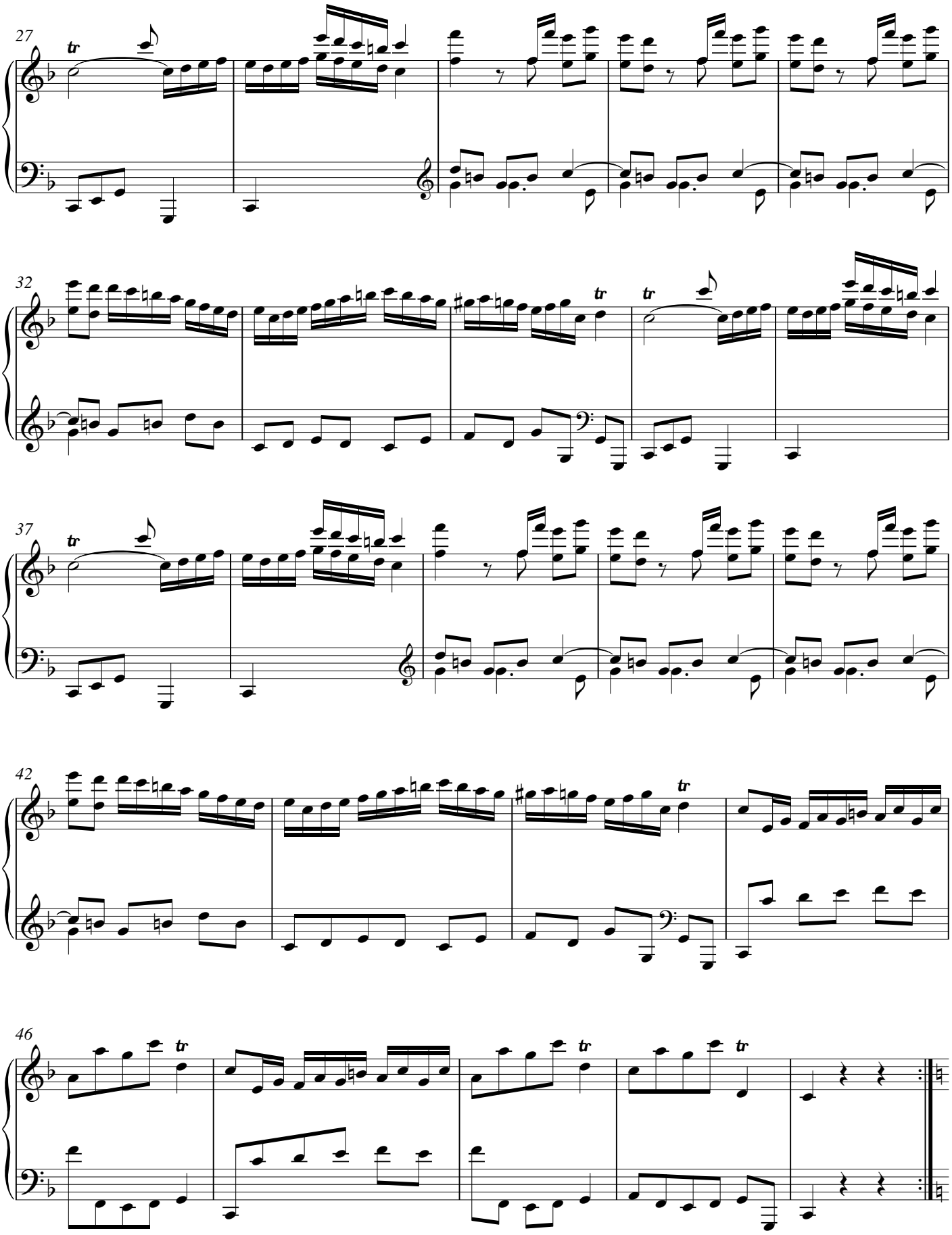

80
85
90
95
99
101

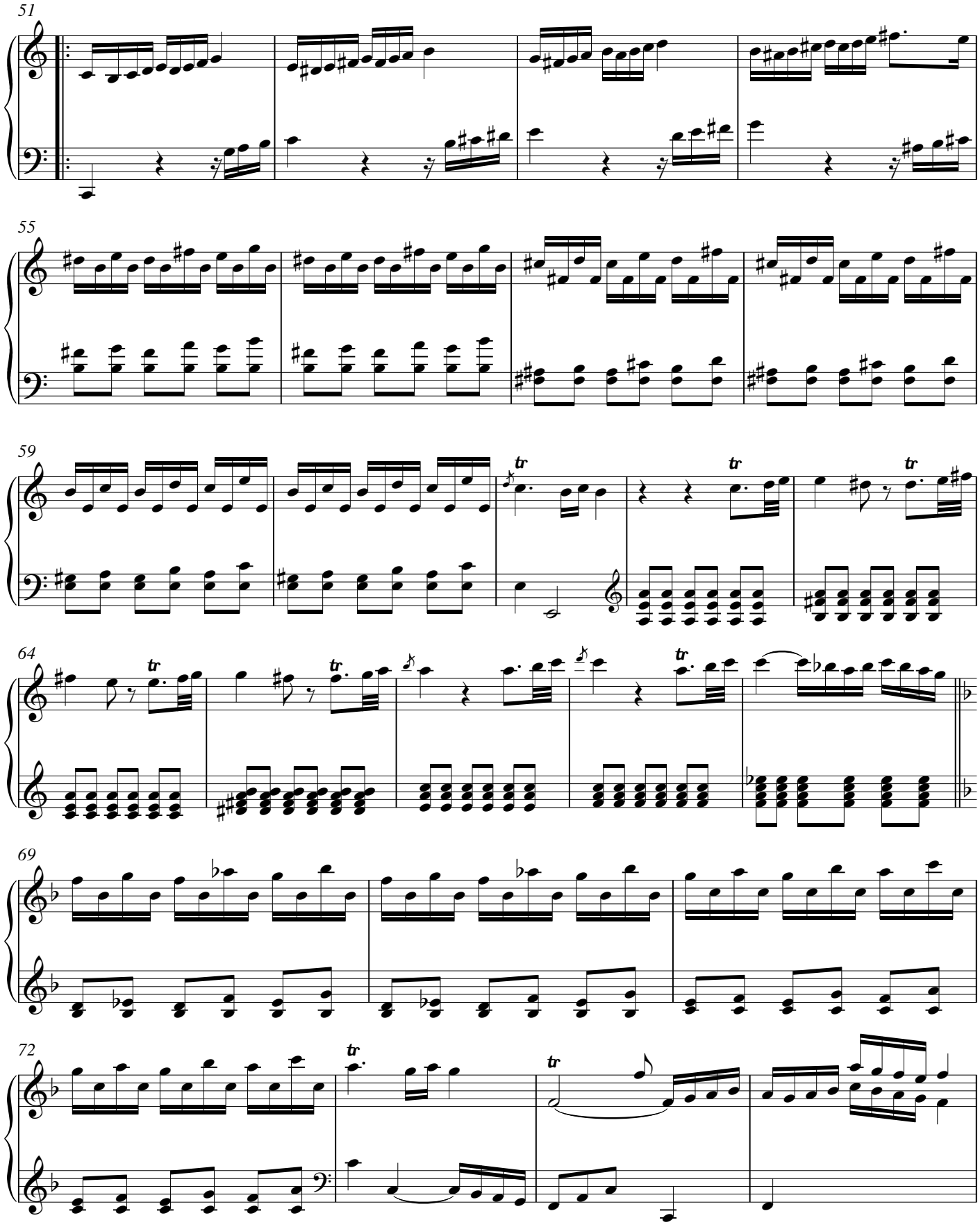
Sonata No. 76 In F major

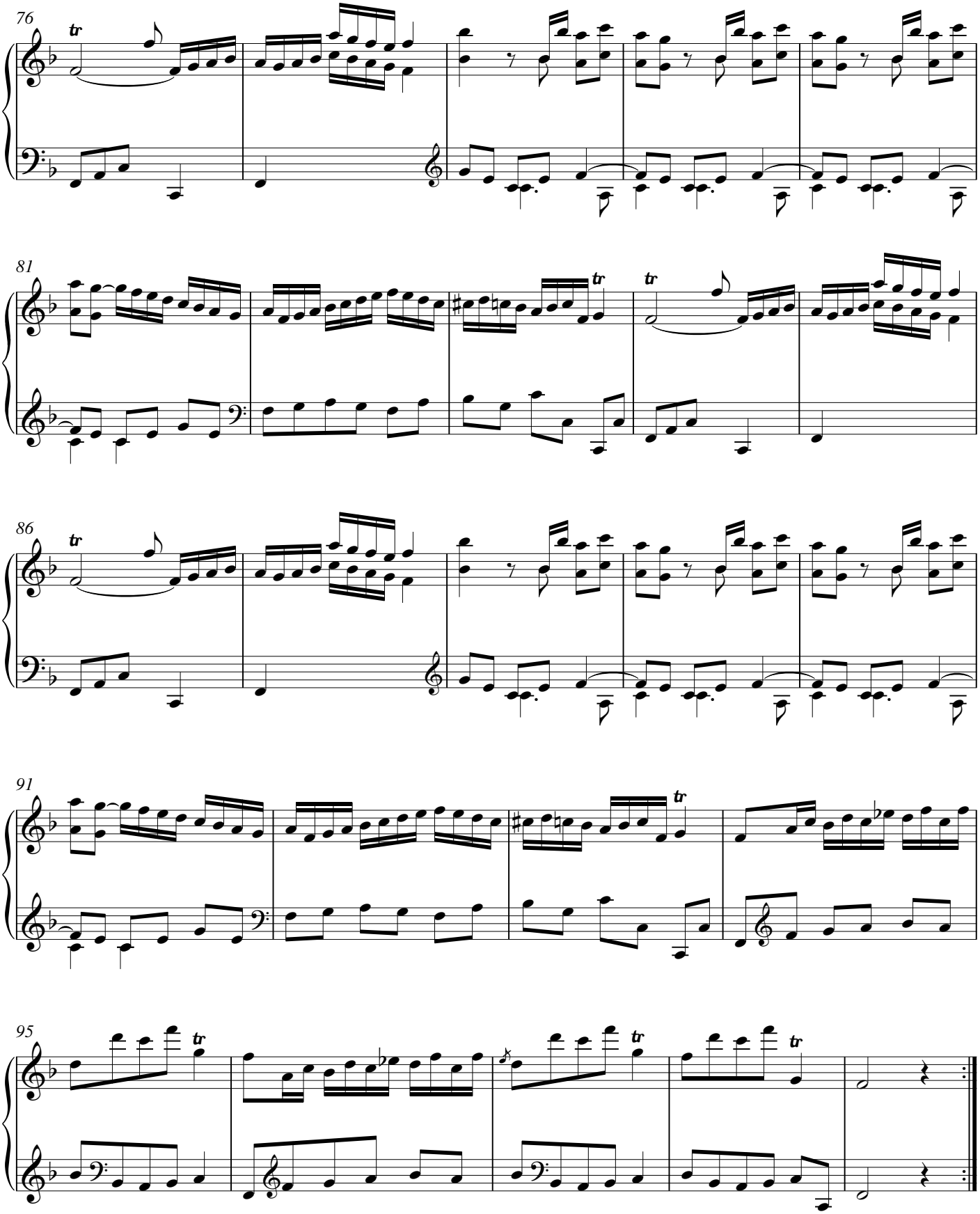
Padre Antonio Soler

Allegro




27
32
37
42
46


51
55
59
64
69
72


76
81
86
91
95