

ECOS DE LA ARCADIA: TÓPICOS EN LA SONATA EN MI MENOR DE MANUEL BLASCO DE NEBRA (1750-1784)*

Águeda PEDRERO-ENCABO
Universidad de Valladolid
ORCID iD: 0000-0002-6219-4045

RESUMEN: *Este trabajo propone un estudio sobre la sonata española aplicando los presupuestos analíticos de la teoría de los tópicos (topic theory). Se trata de examinar de qué modo la música para teclado en España participa de la tendencia centroeuropea del Siglo de las Luces de utilizar una serie de «figuras características» o «temas del discurso musical» (Ratner, 1980) como lugares comunes (topoi), fácilmente reconocibles por la audiencia en un contexto cultural determinado. Para ello, se ha seleccionado la obra de uno de los compositores más relevantes de la época, el organista Manuel Blasco de Nebra (1750-1784), que desarrolla su actividad en el tercer cuarto del siglo XVIII entre Madrid y Sevilla. El resultado de este análisis ofrece claves sobre la lectura semiótica de los tópicos en una sonata como paradigma y proporciona nuevas herramientas para una aproximación histórica a su interpretación sonora, de acuerdo a las referencias extramusicales y expresivas sugeridas por estos códigos.*

PALABRAS CLAVE: teoría de tópicos, significación, tropo, sonata, pastoral, Rameau.

ECHOES OF THE ARCADIA: TOPICS IN THE SONATA IN E MINOR OF MANUEL BLASCO DE NEBRA (1750-1784)

ABSTRACT: This paper proposes a study of the Spanish sonata by applying the analytical assumptions of topic theory. The aim is to examine how keyboard music in Spain participates in the Central European trend of the Enlightenment to use a series of *characteristic figures or subjects for musical discourse* (Ratner, 1980) as common places (*topoi*), easily recognizable by the audience in a given cultural context. The keyboard work of one of the most important composers of the time, Manuel Blasco de Nebra (1750-1784) has been selected. He carried out his activity in the third quarter of the 18th century between Madrid and Seville. The result of this analysis offers some clues on the semiotic reading of the themes in a sonata as a paradigm and provides new tools for a historical approach to its performance and reception as modern listeners, according to the meaning and expressive references suggested by these codes.

KEYWORDS: topic theory, meaning, tropo, sonata, pastoral, Rameau.

* Este trabajo forma parte de la actividad del Grupo de Investigación Reconocido Grupo de Investigación Reconocido «Música, Artes Escénicas y Patrimonio (MAEP)» de la Universidad de Valladolid. Quiero agradecer la elaboración de los ejemplos en Finale a Zoe León y al organista Juan María Pedrero por su atenta lectura del texto y observaciones.

INTRODUCCIÓN

La teoría de tópicos se ha consolidado, en los últimos años, como una consistente vía de análisis que permite no solo el reconocimiento en las obras musicales de materiales temáticos convencionales usados por los compositores sino que, además, facilita el acceso a la interpretación de su significación, sea esta del tipo que sea. El estudio de los tópicos descubre las estrategias musicales del compositor como parte de un contexto estilístico, cargado de herencias e intercambios pero, además, como parte de un entramado cultural que permite acceder a la construcción de sus significados. En última instancia, estos aportan relevante información para la interpretación práctica de las obras (*performance*).

El concepto de tópico fue introducido por Leonard Ratner en su libro *Classic Music: Expression, Form and Style* (1980)¹. Allí lo define como «temas del discurso musical» (*subjects for musical discourse*) o «figuras características» (*characteristic figures*)². De acuerdo con Leonard Ratner, los tópicos «constituyen una fuente de significado y medios de comunicación en la música del siglo XVIII»³. En palabras de Robert Hatten, los tópicos son «gestos musicales con significados extra-musicales». Estos serían usados por los compositores como parte de un lenguaje común (*topoi*) que

¹ Ratner define los tópicos partiendo de los escritos teóricos de la época, como los de J. Riepel (1752), J. G. Sulzer (1771-74), D. G. Türk (1789) o H. C. Koch (1802). La teoría se ha desarrollado posteriormente con las aportaciones de Kofi Agawu (1991, 2008), Wye Jamison Allanbrook (1983), Robert Hatten (1994; 2004) y Raymond Monelle (2000; 2006), ramificándose con diversas orientaciones, que han sido recogidas en referenciales ediciones como la de realizada en homenaje a Monelle de 2013 y la de Mirka en 2014. Especialmente novedosa es la aportación editada de forma póstuma de ALLANBROOK, Wye Jamison. *The Secular Commedia. Comic Mimesis in Late Eighteenth Century Music*. Mary Ann Smart y Richard Taruskin (eds.). Oakland, University of California Press, 2014. Con el avance de las investigaciones se ha reconfigurado la naturaleza del tópico y se ha ampliado el objeto de estudio, incluyendo otros repertorios y tradiciones culturales, más allá del foco inicial austro-germánico, como muestran trabajos más recientes con una orientación pragmática de investigadores como Illari, Plesch, Hernández, Salles o Mendivil, entre otros. Por otra parte, la mayoría de estudios de la musicología internacional se han concentrado en dilucidar la naturaleza semántica de la música y solo unos pocos estudiosos se han ocupado de forma más concreta de definir los tópicos y sus procesos de significación. En el caso de la música española, se han realizado algunas aportaciones relevantes de naturaleza empírica, como son los trabajos de López-Cano, López, Fallarero, De Peque, Benavides o Villar-Taboada, pero aún queda abundante repertorio por explorar, especialmente en los géneros de música instrumental.

² RATNER, Leonard. *Classic Music: Expression, Form and Style*. Nueva York, Schirmer Books, 1980, p. 9. Ratner señala cómo los compositores del clasicismo se inspiraron en las vivencias cotidianas de su entorno, ofreciendo así un *thesaurus* de figuras musicales características: a través del lenguaje de las artes como la poesía o el drama; de sus tareas y actividades, como la danza, actos ceremoniales, militares, la caza, la vida de las clases bajas, etc. Algunas de estas figuras, señala Ratner, estaban asociadas con varios sentimientos y afectos («feelings and affections»); otras tenían un tono pictórico («picturesque flavor»). Ratner las denomina como tópicos o temas para el discurso musical. También diferencia dos modos de funcionamiento del tópico, según aparezca en solitario a lo largo de toda la obra (*type*), o en sucesión con otros en una misma pieza o movimiento (*style*): pueden ser como tipos cuando los «tópicos aparecen a lo largo de toda la obra» («topics appear as fully worked-out pieces») o como estilos, es decir, «como figuras y progresiones dentro de una pieza» («as figures and progressions within a piece»). Ratner incluye como tipos las danzas (minuet, passapied, zarabanda, polonesa, bourrée, contradanza, gavota, giga, siciliano y la marcha) y también describe los rasgos de estas usadas como tópicos de estilo. Es este segundo tipo de tópico el que se va a considerar en este trabajo, como se verá más adelante, ya que es el que permite observar su uso en contraste a lo largo de cada movimiento de la sonata. Todas las traducciones de este artículo son de la autora.

³ MIRKA, Danuta. «Introduction». *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Danuta Mirka (ed.). Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 1-57: 1.

resulta familiar al público de la época, por lo que conforman una especie de vocabulario que refleja los referentes extramusicales del contexto en que son creados⁴.

Hay que destacar la heterogeneidad de los tópicos, para los que no existe una etiqueta común: algunos aparecen definidos por su relación con el objeto que imitan de forma icónica (imitación gestual o sonora de un objeto o acción extramusical), pero en la mayoría de casos se produce una asociación de modo indexical (sin relación de semejanza, a través de una interpretación cultural). Esta diversidad aparece recogida por 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 (fanfarria, llamada de trompa), hasta una textura (textura polifónica imitativa del estilo antiguo); textura homofónica como en el estilo del coral o del himno), un género completo (varios tipos de danzas o marchas; obertura francesa); un estilo (*ombra*, *tempesta*, *Empfindsamkeit*) o alguna fusión de estas categorías»⁵.

Agawu elaboró un listado al que se refirió como «universo de tópicos» (1991) en el que recoge estilos, figuras melódicas y afectos, y lo amplió más tarde (2009), incluyendo patrones de acompañamiento (bajo Alberti, bajo Murky, bajo tambor)⁶. Lo más relevante de este «universo de tópicos» es que se encuentra en continuo crecimiento, incrementándose a medida que se analizan nuevos repertorios. El término propuesto por Agawu es pertinente, ya que observa cómo esa transmisión de significados y afectos es de carácter universal, y trasciende fronteras tanto espaciales como cronológicas. Este trabajo se enfocará en el empleo de tópicos que hace el compositor Manuel Blasco de Nebra a través del análisis de una sonata, que permite ver la articulación precisa de estos a lo largo del discurso y las conexiones o divergencias que presentan a nivel individual en relación con los modelos canónicos del lenguaje internacional.

1. LAS SONATAS DE BLASCO DE NEBRA

Manuel Blasco de Nebra (1750-1784) es uno de los compositores españoles más importantes del siglo XVIII⁷. Su tío fue el famoso maestro de capilla José de Nebra (1702-1768), organista de la

⁴ ALLANBROOK, Wye J. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago, The University of Chicago Press, 1983, pp. 1-70.

⁵ HATTEN, Robert S. «The Troping of topics in Mozart's Instrumental Works». *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Danuta Mirka (ed.). Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 514-536: 514.

⁶ AGAWU, Kofi. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classical Music*. Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 30; AGAWU, Kofi. *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 43-44. Es la misma que utiliza Caplin para su estudio sobre la funcionalidad formal de los tópicos en CAPLIN, William E. «Topics on Formal Functions: The Case of the Lament». *The Oxford Handbook...*, pp. 415-452: 416. La última ampliación del «universo de tópicos» fue hecha por Allanbrook en su libro póstumo, donde incluye hasta 107, aunque se detectan algunos términos sinónimos (ALLANBROOK, W. J. *The Secular Commedia...*, pp. 109-111). Los listados existentes no responden a una taxonomía; por ejemplo, hay tópicos que se citan por su diseño motivico y otros según el afecto que transmiten. Así, aparecen en el listado desde la figura mínima como puede ser el motivo del suspiro (*sigh motive*) hasta su referente afectivo el lamento (*lament*). También es cierto que la cita de cada uno de los rasgos facilita su reconocimiento musical, tal como reconoció Allanbrook.

⁷ Sobre la obra de Blasco de Nebra, véase POWELL, Linton E. *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington, Indiana University Press, 1980; y PEDRERO-ENCABO, Águeda. «Spain». *The Cambridge Companion to the Harpsichord*. Mark Kroll (ed.). Cambridge, Cambridge University Press, 2019, pp. 185-200: 192-193. Especialmente relevante es el estudio de SUTCLIFFE, W. Dean. «Poet of the Galant: The Keyboard Works of Manuel Blasco de Nebra». *Instrumental Music in Late Eighteenth-Century Spain*. Miguel Ángel Marín y Màrius Bernadó (eds.). Kassel, Reichenberger, pp. 303-343.

Real Capilla desde 1724, de quien Manuel debió recibir lecciones durante dos años que residió en su casa en Madrid, de 1766 a 1768⁸. A partir de este año reside en Sevilla, sustituyendo a su padre como organista de la Catedral de Sevilla, hasta 1778 en que es nombrado oficialmente. Falleció prematuramente a los 34 años. Según el testimonio de Saldoni⁹, se le atribuían a Blasco de Nebra unas 170 composiciones, de las que solo se han conservado diversas obras para teclado. Hasta la fecha se contabilizan 12 pastorelas y 24 sonatas, distribuidas en tres colecciones y a las que recientemente se han sumado algunas atribuciones de obras sueltas¹⁰.

La sonata objeto de este estudio forma parte de una serie de doce copiadas en un volumen manuscrito que se conserva actualmente en el Archivo de Música del Monasterio de Montserrat en Barcelona (E-MO Ms.2998, pp. 98-176), pero que, según Linton Powell, procede del Monasterio de la Encarnación de Madrid¹¹. Se desconoce la fecha en la que fue realizada esta copia, pero los rasgos de la tinta, grafías y notación musical se corresponden con los de la segunda mitad del siglo XVIII, por lo que es muy probable que fuese hecha en vida del compositor. En esta fuente, las doce sonatas se encuentran copiadas a continuación de las seis sonatas que forman la *Obra primera* y de las doce pastorelas. Las doce sonatas de Montserrat figuran sin numeración, por lo que no se sabe si en origen formaron parte de una colección diseñada por el compositor o fueron recopiladas en este orden por el propio copista¹².

Desde el punto de vista formal, las sonatas de Blasco de Nebra presentan un modelo un tanto arcaico, teniendo en cuenta que conoció obras para teclado de su contemporáneo el Padre Antonio

⁸ El dato se aporta en ÁLVAREZ, Salud. «José y Manuel Blasco de Nebra: la otra cara de la familia de Nebra Blasco». *Revista de Musicología*, 15, 2-3 (1992), pp. 775-813: 793.

⁹ SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, vol. III. Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1880, p. 192, <<http://bdh.bne.es>> [consulta 21-02-2022].

¹⁰ La colección que figura como *Obra primera* consta de seis sonatas y aparentemente fue publicada en Madrid en torno a 1780. Solo se ha localizado un ejemplar de dicha edición, conservado en la Library of Congress de Washington. Una copia manuscrita posterior a 1806 se encuentra en dos cuadernos de la Biblioteca Nacional de España, Tomo 8º y Tomo 9º para piano; véase CUERVO, Laura. «Repertorio musical en nueve cuadernos manuscritos para piano conservados en la Biblioteca Nacional de España (1800-1810)». *Revista de Musicología*, 36, 2-3 (2013), pp. 225-256. Esta colección fue editada por Robert Parris en *Manuel Blasco de Nebra. Seis sonatas para clave y fuerte piano*. Madrid, Unión Musical Española, 1964. Las seis pastorelas y doce sonatas que se conservan en el manuscrito de Montserrat (E-MO M2998) han sido editadas por Bengt Johnsson, como *Manuel Blasco de Nebra. Seis sonatas para clave y fuerte piano*. Egtved, Denmark, Edition Egtved, 1984. Las seis sonatas de Osuna han sido publicadas por Inmaculada Cárdenas en *Manuel Blasco de Nebra. Seis sonatas para teclado*, Cuadernos de Música Antigua, 7. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1987. Para más detalles sobre las fuentes, véase SUTCLIFFE, D. «Poet of the Galant...», pp. 305-307.

¹¹ Según se indica en POWELL, Linton E. «Dos caballeros de Sevilla: la música de tecla de Manuel Blasco de Nebra y Joaquín Montero». *Claves y pianos españoles: Interpretación y repertorio hasta 1830. (Actas del I y II Symposium Internacional «Diego Fernández» de música de tecla española. Vera-Mojácar 2000-2001)*. Luisa Morales (ed.). Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2003, pp. 205-208: 205.

¹² Para nombrarlas se sigue la numeración del orden con que figuran en el manuscrito. No se aprecia una idea de colección, debido a la alternancia que se observa entre algunas sonatas, como la novena (n.º 9 en La menor) que consta de un único movimiento, Allegro, y aparece entre dos sonatas de dos movimientos, para terminar con otras dos sonatas de un único movimiento, la n.º 11 en La Mayor (sin indicación de tempo) y el Allegro de la sonata n.º 12, por lo que podría tratarse de sonatas sueltas que fueron incorporadas en esta copia. Esta hipótesis se refuerza por el hecho de que la última sonata, la doceava en el manuscrito de Montserrat, aparece copiada suelta, como primera obra en una colección descubierta en el Monasterio de Santa Clara de Sevilla, con obras de Blasco de Nebra y de Joaquín Montero, en BORDAS, Cristina; DOMÍNGUEZ, José María; y GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, José Antonio. «El archivo de música del convento de las Claras de Sevilla». *Música de tecla en los monasterios femeninos y conventos de España, Portugal y las Américas*. Luisa Morales (ed.). Almería, Leal, 2011, pp. 187-206.

Soler (1729-1783) –quien escribe ya numerosas sonatas en tres y cuatro movimientos, en consonancia con los modelos centroeuropeos del clasicismo vienés– y de uno de sus máximos exponentes, Joseph Haydn (1732-1809)¹³. Tres de las sonatas de Blasco de Nebra son en un único movimiento (*Allegro* en sonata 9 y 12; sin indicación de tiempo en la sonata 11), y el resto constan de dos, en oposición lento-rápido (L-R) e indicados el primero de todos ellos como Adagio (salvo en la sonata 10 que figura como *Andante*) y el segundo como *Allegro*. Se trata, por tanto, de modelos formales propios de la primera mitad del siglo XVIII, más que de la época del compositor¹⁴.

Blasco de Nebra mantiene la estructura de la sonata bipartida y la articula casi siempre en una sencilla *two-part* o *binary form* en cada uno de sus movimientos. Este plan formal es coincidente con el modelo practicado por José Elías (ca. 1687-ca. 1755) en sus doce sonatas o *tocatas* conservadas hasta la fecha, que presentan el mismo esquema: un primer movimiento lento, *Grave* y un segundo *Allegro*; ambos en una forma binaria en la que la segunda parte, de proporciones similares a la primera, retoma el mismo material en forma de espejo, es decir, la parte que se presentó en la tónica reaparece en la dominante, y viceversa, con lo que la repetición del material nunca se produce de forma idéntica, es decir, en el mismo tono¹⁵. Sin embargo, Blasco de Nebra rompe en varios movimientos de sus sonatas este molde binario, con interesantes ejemplos de re-exposición del primer tema en la tónica, creando otras variantes formales. En el caso concreto del Adagio de la sonata en Mi menor se corresponde con una forma de movimiento lento de sonata, próxima, como se verá, a un Tipo 2 pero sin desarrollo, según las categorías formales de Hepokoski y Darcy¹⁶.

El Adagio presenta una forma bipartida, con una extensión idéntica de 24 compases cada una, lo que se corresponde con la equidad formal típica de la forma binaria simple. Se emplean en cada parte los mismos materiales temáticos y además al inicio de la segunda parte se anuncia la rotación en forma de espejo del material inicial (P) en el tono del relativo, Sol mayor¹⁷. Sin embargo, esta expectativa iniciada se desvanece ante el inesperado giro que se produce a continuación, con la reaparición del tema inicial (P) en la tónica, Mi menor. Esta se produce a los 5 compases de haber

¹³ Este compositor figura en el listado de obras que Blasco de Nebra poseía en su librería y que fue dado a conocer por el anuncio en la *Gaceta de Madrid* del 30 de diciembre de 1785, de su venta por los familiares al poco tiempo de su fallecimiento. Incluyo la lista completa por la relevancia que tiene: [Domenico] Alberti, Baton, [Josse-François-Joseph] Benaut, Coupriic, Carrier, Crusells, [Louis-Claude] Daquin, Dupré, [Jean-François] Dandrieu, [José] Elías, [José] Ferrer, [George Frideric] Handel, [Joseph] Heyden, Offnan, Habinga, [Juan Francés de] Iribarren, [José] Lidón, [Giovanni Battista] Martini, [José Muñoz de] Monserrat, [Jean-Joseph de] Mondonville, Marriner, [José de] Nebra, organista del rey, [José de, padre, o Javier] Nebra, organista de Cuenca, [Joaquín] Nebra, organista de Zaragoza, Pelegrino, [Jean-Philippe] Rameau, [Lorenzo de] Rosi, [Giovanni Marco] Rutini, [Thomas] Roseyngrave, [Domenico] Scarlati, [Johann] Stamitz, [Juan] Sesé, [Antonio] Soler, [Carlo Giuseppe] Toeschi, [Joan] Vila, [Domenico] Zipoli, Jusepe Hayden”. Tomado de RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «Venta de copias de partituras de música (1785)». *Paisajes Sonoros Históricos*, 2019, <<http://www.historicalsoundscapes.com/evento/1046/sevilla/es>> [consulta 22-02-2022]. Las cursivas son mías.

¹⁴ Los esquemas formales de la sonatas de Soler pueden consultarse en IGOA, Enrique. *La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014, <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/24593/>>.

¹⁵ Véanse en *Joseph Elías. 24 Obres per a orgue. Peces i Tocates*. Estudio y transcripción de Águeda Pedrero-Encabo. Tritó, Barcelona, 2008, pp. 1-42: 11-12.

¹⁶ HEPOKOSKI, James y DARCY, Warren. *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 344. El Adagio de Nebra sólo comparte con el Tipo 1 que no tiene desarrollo, por lo que se corresponde más con el Tipo 2, en el que cada parte incluye signos de repetición y el comienzo de la segunda rotación se hace con material en un tono que no es la tónica.

¹⁷ Sobre el concepto de rotación véase HEPOKOSKI, D. y DARCY, W. *Elements of Sonata...*, p. 344.

comenzado la segunda parte y tras haberse escuchado solamente el mismo tema. Por tanto, se trata de una forma sin desarrollo, en la que sin embargo se crea un efecto de reexposición, a partir de la cual el resto de materiales continúa con la presentación en forma de espejo, de forma tonal complementaria a la de la primera parte, tal como puede verse en la Tabla 1.

La entrada del tema en el tono principal se produce con una rápida modulación cromática (Re-Re#) en el c. 29, que resuelve en la tónica en el c. 30 (Mi₃ en el bajo, como arranque del propio tema P), de modo que no se intercala ningún material nuevo ni hay una expansión variada al comienzo de la segunda parte, como para poder considerar la presencia de un mínimo desarrollo, ni siquiera en el sentido de sonata binaria abierta (que incluiría una variación sobre el material P). En el Ejemplo 1 se muestra el rápido enlace con el que se produce la reaparición del tema, que entra en anacrusa, en encabalgamiento sobre la resolución cadencial de la frase anterior en Sol mayor.

Ej. 1. Blasco de Nebra, Sonata n.º 6, Adagio. Tema P al inicio de la segunda parte en Sol M (c. 25) y su re-exposición en la tónica (c. 30).

A continuación, se presentan los temas secundarios (S1 y S2) en el mismo orden en que aparecieron en la primera parte de forma complementaria, en el tono principal. Es interesante observar con qué economía tanto tonal como temática el compositor rompe el esquema de una forma binaria sencilla, sin expandir la segunda parte: sin emplear nuevos materiales ni desarrollar más tonalidades que la principal y su relativo mayor (Tabla 1¹⁸). Por tanto, si bien a nivel temático debe considerarse formalmente una estructura binaria que reutiliza en su rotación los mismos materiales, el juego que

¹⁸ Abreviaturas: P: material temático en tónica; S: material temático en tono del relativo; kP: cadencia de P; K: cadencia final; Tr: transición; kS: cadencia de S; Sn: nexa a S; c: compás; cc: compases. Se destacan en la tabla los compases en los que se produce la coincidencia del tema inicial en la tonalidad principal.

Nebra crea al irrumpir inesperadamente con la temprana reaparición del tema en la tónica representa una novedad y habla de su destreza en el manejo de la forma¹⁹.

Se observa en este movimiento Adagio una deliberada planificación en virtud del equilibrio equitativo en extensión de cada parte, potenciando un delicado elemento sorpresivo en la rotación de los temas en la segunda. De este modo Nebra presenta los mismos tópicos de la primera parte en la segunda, respetando incluso el mismo orden.

TABLA 1. Esquema formal del Adagio de la Sonata n.º 6 de Blasco de Nebra.

Primera parte			: :	Segunda parte		
Compases	Material temático	Tonalidad		Compases	Material temático	Tonalidad
1-5	P	Mi m		25-30	P	Sol M
6-11 ²	P	Mi m		31-35 ²	P	Mi m
[10 ⁴ -11 ²	kP	Mi m (V)		35 ¹⁻²	kP	Mi m (I)]
11 ³ -13	Tr (Sn)	Sol M		35 ³ -37	Tr	Mi m
14-18	S1	Sol M		38-42	S1	Mi m
19-22 ¹	S2	Sol M		43-45	S2	Mi m
22-24	K	Sol M		46-48	kS	Mi m

Como se observa en la Tabla 1, en el Adagio apenas hay cambios tonales: solo el giro habitual de una forma de sonata binaria muy sencillo al relativo mayor, pero no hay secciones de progresión modulante (por ejemplo en la zona de la transición, que además ocupa solamente dos compases y medio). Se puede concluir que todo el peso del Adagio se focaliza en la riqueza del material temático: un tema inicial y dos secundarios, que aparecen enlazados a través de motivos que actúan como nexos (Sn) y otros de tipo cadencial (kP y K). El análisis de los tópicos permitirá definir con mayor detalle la diversidad de estos materiales temáticos y sus implicaciones a nivel expresivo.

2. ANÁLISIS TÓPICO DE LA SONATA N.º 6 EN MI MENOR

2.1. Adagio

El Adagio de la Sonata n.º 6 en Mi menor presenta un elenco de los tópicos más utilizados por Blasco de Nebra en esta colección de sonatas de Montserrat. De hecho, se reconocen algunos de ellos de forma recurrente, como *topoi* o lugares comunes que aparecen también en otras sonatas. Los Adagio presentan un carácter intimista y recogido, mientras que los Allegro introducen por el contrario un tono animado y enérgico. El tema P se caracteriza por su sencilla textura a dos voces,

¹⁹ Se trata de una forma híbrida, en la que por una parte hay una recapitulación de material inicial, P en el tono original, pero por otra su aparición no genera contraste en relación con la sección anterior, que no actúa como un desarrollo, ni a nivel de extensión ni de contraste temático. Podría considerarse como una forma bipartida que incluye un *rappel du debut* del tema inicial completo. No hay una correspondencia entre los tipos formales de sonata bipartida reconocidos, ya que el modelo de *Simple Binary Form* no contempla la reaparición del material inicial P en el tono inicial; ni con las variantes del tipo *Rounded Binary* (basados en un retorno de material no inicial, es decir, no de P, sino de S); tampoco encaja con ninguna variante de los modelos ternarios, que parten de la existencia de un desarrollo.

donde destaca su comienzo: una sola nota (Si₃ blanca) que se mantiene tenida en la mano derecha, enfatizada por un expresivo mordente, mientras que la segunda voz avanza en un ritmo constante de corcheas. El inicio es propio del estilo *cantabile* del aria (*singing style*)²⁰, donde la nota tenida imita la parte vocal y la mano izquierda el acompañamiento, que adopta la figuración en notas de paso propia del bajo andante (Ejemplo 2).



Ej. 2. Blasco de Nebra, Sonata n.º 6, Adagio. Primer tema P, cc. 1-9.

El tema presenta un tono intimista, ya que ambas voces se mueven en el mismo registro, en un ámbito restringido entre ambas, que avanzan casi de forma paralela, nota a nota en descenso hacia el grave (de Sol₄ a Re₃, de la mano derecha). Se corresponde, por tanto, con los rasgos que destaca Ratner a propósito de este tópico: una vena lírica, tempo moderado, notas de valores largas y abarcar un ámbito estrecho²¹. También refleja este tema el carácter evocador al que hace referencia Monelle, que define este tópico por una escritura de pasajes de evocación lírica, por oposición a otros como el estilo brillante o *passagework*²². Este tono se observa en su configuración melódico-armónica, que avanza de forma evasiva, fluctuando entre el modo mayor y menor. El bajo comienza en la tónica

²⁰ Se utiliza el tópico de *cantabile* de modo restringido, en referencia al estilo de aria lírica. En este sentido aparece en ALLANBROOK, J. *The Secular...*, p. 109, que diferencia bajo el tópico de *aria* diferentes tipos, en función del afecto de cada una: *d'agilità*, *cantabile*, *parlante*, *di strepito*. Sobre el tópico en sentido amplio, véase DAY-O'CONNELL, Sarah. «The singing Style». *The Oxford Handbook...*, pp. 238-258.

²¹ El estilo *cantabile* «indicates music in a lyric vein, with a moderate tempo and a melodic line featuring relatively slow note values and a rather narrow range» (RATNER, L. *Classic Music...*, p. 19).

²² MONELLE, R. *The Musical Topic...*, p. 5.

pero melódicamente tiende a Sol Mayor, cuya sensible siempre resuelve (Ejemplo 1)²³. De hecho, la línea melódica descendente que sigue el bajo desde el segundo compás (Do-Si-La-Sol) culmina en su sensible (Fa# blanca) que resuelve en Sol en el cuarto compás (con una cadencia imperfecta sobre el i₆ de Mi menor). De modo paralelo al bajo, la línea melódica desciende hasta la sensible de Mi menor, Re#, que resuelve de forma evasiva en el motivo de semicorcheas (al final del c. 4). La confirmación de esta resolución final en Mi menor, en tónica y en parte fuerte, se pospone de nuevo dos compases más, coincidiendo con el inicio del mismo tema, en el compás 6. Además, en esta cadencia se observa una elisión de la «esperable» resolución de la tónica en el bajo (Mi₂ ó Mi₁)²⁴, tal como corresponde al modelo de la cadencia galante. El efecto resultante no es el de un final cadencial, sino el de un nuevo arranque. Se enlaza así con la reaparición del tema inicial de forma muy fluida, a través de la resolución en parte fuerte de la sensible, Re#, en la parte del bajo pero con salto al registro agudo de la mano derecha, donde el protagonismo se traslada a la línea «vocal» del tema.

No obstante, hay otros detalles en este pasaje que merecen especial atención. Como se ha visto, ambos temas (el mismo repetido) aparecen enlazados en una suerte de melodía continua, en un fraseado que se expande a once compases a través de la técnica de «hilado continuo». Este recurso, que combina estilísticamente con el ritmo mecánico que desarrolla el bajo andante, actúa como un tópico del estilo tardo-barroco, como un rasgo identificativo del estilo concertante. Además, el descenso del bajo con saltos ascendentes de sexta del compás 2 sigue una serie de acordes 6/3 típico de la escritura de concierto de Arcangelo Corelli (1653-1713)²⁵. Por tanto, en el comienzo del Adagio el tópico del aria concertante funciona con un cierto anacronismo, en alusión a la época del compositor, dominado por los rasgos de la estética galante y el incipiente clasicismo vienés²⁶.

El tono nostálgico de este tema es reforzado por el tópico de lamento. Este se reconoce en el primer compás, en el gesto del salto de sexta ascendente de la melodía, el mordente de Si₃ a Sol₄, desde cuya nota aguda se inicia el descenso (Ejemplo 2). La expresividad de esta catábasis se ve reforzada con los intervalos de segunda de los mordentes. Estos corresponden a la figura del suspiro (*Seufzer*), y actúan entrecortando el descenso de la línea melódica, con un toque de sensibilidad que contrasta con el ritmo mecánico del bajo *passeggiato*. Al citado tópico de lamento se suma el avance por terceras y sextas paralelas entre ambas voces, que es un reconocido índice del tópico de pastoral²⁷. Este deriva de la imitación del toque por terceras de los *pifferari*, asociados a los pastores y a las pastoradas navideñas²⁸. En esta ocasión, se producen en el modo menor, tal como es habitual en la

²³ Resuelve en el c. 1 en el segundo tiempo; en el c. 3 cambiando de voz, en c. 4 en el bajo, c. 5 en el primer tiempo, como segunda voz) y la aparición de la tensión de la sensible de Mi, Re#, se retrasa hasta el compás 4, donde resuelve en la melodía, mientras el bajo lo hace sobre Sol.

²⁴ El salto de la mano izquierda al Mi₃ en el registro agudo genera la resolución del Re#₃, pero no a nivel sonoro, donde la cadencia del bajo (tipo *Cudworth*) se mantiene en suspensión sobre el V.

²⁵ Esta secuencia es una variante del esquema de Prinner. Véase CAPLIN, William E. *What is a Cadence? Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire*. Markus Neuwirth y Pieter Bergé (eds.). Lovaina, Leuven University Press, 2015, pp. 27-28.

²⁶ Como es bien sabido, las diferentes corrientes estilísticas en el siglo XVIII se usaban de forma libre a gusto de cada compositor, en una rica mezcla de posibilidades reconocida como el estilo mixto (*mixed style*).

²⁷ Sobre el tópico de la pastoral. véanse los trabajos referenciales de HATTEN, Robert S. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington, Indiana University Press, 1994, pp. 79-109; y de MONELLE, R. *The Musical Topic...*, p. 245.

²⁸ Sutcliffe hace referencia a este *topos* a propósito de las Pastorelas de Blasco de Nebra, destacando el uso de un tempo de 6/8, empleo de notas pedales o tambor y una simplicidad en la dicción (armonías diatónicas y unidades de frases cortas). SUTCLIFFE, D. «Poet of the Galant...», p. 318.

pastoral barroca²⁹, y por tanto en una correlación estilística familiar con relación al aria, lo cual sirve para reforzar el efecto de ambos tópicos, que se sitúan así en el polo del arcaico estilo tardo-barroco.

Al tono evocador y lírico del tópico del estilo *cantabile*, con el que arranca el tema inicial, se suma en el tercer tiempo del compás el afecto de lamento, creando una tropización con el carácter apacible y bucólico de la pastoral³⁰. Se fusionan en una *ratio facilis*, es decir, una asociación en la que la mixtura semántica resulta familiar y coherente según las convenciones estilísticas de la época³¹, ya que el tono menor y su asociación al lamento es propio de la pastoral en el barroco.

El compás ternario de 3/4, asociado al tópico del minuet, en este caso no actúa como un rasgo dominante³², dado su tempo lento, Adagio y que apenas aparece marcada su pauta danzable. Pero aporta un elemento de elegancia, que contribuye a modular el carácter de la pastoral hacia lo elevado y, a su vez, es muy acorde con el carácter del tópico de lamento, que no utiliza una *pathopoeia* patética³³. De modo que el tempo lento, ternario y modo menor nos sitúa ante una pastoral idealizada, donde el tópico del lamento incorpora el afecto dominante: un tono nostálgico³⁴.

Este afecto se mantiene presente incluso al final del tema en el compás 5 donde, tras la figura de arpeggio en semicorcheas ascendente, se descubre una cadencia de construcción galante (el tipo *Cudworth*, que es considerado el modelo galante por excelencia³⁵). La parte melódica sigue marcada por el tópico de lamento, como se observa en el uso de retóricos silencios (*suspiratio*) y de los

²⁹ En el estilo barroco, el modo menor es el característico de la pastoral. Por tanto, se produce una correlación estilística entre ambos tópicos, el aria tardobarroca de estilo concertante y el tópico de pastoral en modo menor. Véase HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures. Tropics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington, Indiana University Press, 2004, p. 25.

³⁰ El tópico de la pastoral es uno de los más complejos que existen, según MONELLE, Raymond. *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton, Princeton University Press, 2000, pp. 191-192. De hecho Hatten lo considera como un «expresive genre», es decir, como género que contiene a su vez muchos tópicos (HATTEN, R. *Musical Meaning...*, p. 91). El tópico de pastoral parece en conexión con los géneros de la siciliana y la *musette*. Heinrich Koch define la pastoral como «una pieza rústica y sencilla, que expresa el canto del mundo idealizado de los pastores. Está generalmente en un tiempo bastante lento de 6/8 [...] y es muy similar a la *musette* y al siciliano, excepto que se interpreta de forma más lenta que la primera y tiene menos corcheas con puntillo que el último» (citado en HARINGER, Andrew. «Hunt, Military and Pastoral Topics». *The Oxford Handbook...*, pp. 194-213; 204). Según Scheibe la pastoral pertenece al estilo bajo ya que emplea un modo de canto uniforme, con poca variedad de acordes, simple estructura, sencilla y de tono plácido, confortable y tranquilo (HARINGER, A., «Hunt...», p. 212). Comparada con la siciliana, la pastoral tiene un aire más consciente de simplicidad, como emulación de los ideales de la Arcadia (HARINGER, A. *Idem*, p. 205). En este sentido interpreta Sutcliffe el carácter de las Pastorelas de Blasco de Nebra (véase SUTCLIFFE, D., «Poet of the Galant...», pp. 314 y 318. Véase también en SUTCLIFFE, W. Dean. *Instrumental Music in an Age of Sociability*. Cambridge, Cambridge University Press, 2020, p. 524).

³¹ Véase sobre *ratio facilis* HATTEN, R. «The Troping of Topics...», p. 516. Véase también BAR-YOSHAFAT, Yonatan. «Ironizing “Allegory of Listening” - Deconstructing Monelle». *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics. In memory of Raymod Monelle (University of Edinburgh, 26-28 October 2012, UK)*. Nearchos Panos et al. (eds.). Edimburgo, IPMDS, 2013, pp. 35-45.

³² El tópico de minuet en este Adagio ni siquiera aparece como una danza pastoral, ya que no se potencia su pauta rítmica. La mixtura del minuet como tópico de danza y el tópico de pastoral era habitual en el siglo XVIII. En el caso de la música española para teclado ha sido constatado su uso incluso en tocatas para órgano, en cuyo contexto sacro esta tropización era menos convencional. El resultado de este análisis fue presentado en la comunicación «Una aproximación al análisis de los tópicos en el repertorio español para órgano del siglo XVIII». 8º *Encontro de Investigaçao em Música ENIM*, Oporto, 8-10 de noviembre de 2018.

³³ No aparecen recursos retóricos de carácter patético como la séptima disminuida o cromatismos.

³⁴ Monelle recuerda que la pastoral es el mito de la pérdida (MONELLE, R. *The Musical...*, p. 186).

³⁵ Sobre el esquema melódico-armónico de esta cadencia véase GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*. Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 146-147.

mordentes como figura melódica del suspiro. Se crea en este compás un tropo más infrecuente en el que se aúna el tópico de galante y el de lamento³⁶. Dado que el primero hace referencia a un estilo musical y el segundo a un afecto, para entender la verdadera relación de oposición entre ambos es preciso considerar la conexión indexical del estilo galante y determinar su significación extramusical. Lo galante como tópico hace referencia a la elegancia, el refinamiento, y la etiqueta cortesana de las clases altas, a sus divertimentos y danzas cortesanas, con alegría y frivolidad. De ahí que su asociación con el lamento resulte aparentemente una *ratio difficilis*, es decir, una oposición poco convencional³⁷.

No obstante, en este caso se observa cómo Blasco de Nebra desdibuja el efecto de cliché de esta cadencia al incorporar ciertas variantes. Por ejemplo, evita por un lado el convencional reposo en 1[^] tras el salto de octava del 5[^] en el bajo propio de este esquema cadencial. Por otro, interrumpe el patrón melódico típico de la *Cudworth* justo en este compás: la cascada melódica descendente que debería haber seguido con el descenso gradual desde el Mi₄ del compás anterior (motivo de semicorcheas del compás 4) se trunca con un brusco salto de quinta inferior. El tema recupera la línea melódica del lamento en el registro grave, cerrando así el descenso o catábasis que se inició en el primer compás desde Sol₄, y que ahora se entrecorta por los silencios citados.

La suspensión del cierre cadencial (c. 4 al 5) no solo contribuye a desdibujar el tópico galante, sino que potencia el tono evasivo del tema, al encubrir su resolución con el encabalgamiento de su nuevo comienzo (P en compás 6)³⁸. Se inicia de este modo una construcción circular, en la que el retorno al tema en el marco de un movimiento continuo, sobre el pulso de corcheas (*perpetuum mobile*)³⁹ y su evasiva resolución tonal afianzan en conjunto la mixtura de tópicos expresados. Una vez termina esta doble presentación del tema, aparece un motivo modulante en el compás 10 al 11, que parece iniciar un pasaje de transición. Sin embargo, la modulación a Si menor que se anuncia con la alteración repentina del iv/V (La#), no se confirma, dejando la semicadencia suspendida sobre el V de Mi menor (Ejemplo 3). El motivo-nexo (Sn) desarrolla una figuración rítmica nueva (seisillo de semicorcheas), un diseño idiomático que parece imitar el toque punteado de la guitarra (o instrumento similar de cuerda).

³⁶ Hatten define el tropo como «the bringing together of two otherwise incompatible style types in a single location to produce a unique expressive meaning from their collision or fusion» («la unión de dos tipos de estilos que de otro modo serían incompatibles en un solo lugar para producir con su colisión o fusión un único significado expresivo»). En HATTEN, R. *Interpreting...*, p. 68. No todos los tropos se forman con tópicos incompatibles, pero Hatten considera obvia la mixtura de tópicos altamente compatibles. Por ello, Hatten distingue entre tropos más convencionales y otros más creativos. Monelle usa este concepto para señalar la oposición contrastante de los tópicos que forman el tropo (MONELLE, R. *The Sense...*, p. 200). Sin embargo, tal como señala Bar-Yoshafat, hay tropizaciones que se forman entre tópicos que no producen una oposición, bien porque son estilísticamente afines o bien porque su asociación se ha consolidado en la práctica compositiva (BAR-YOSHAFAT, Y. «Ironizing...», p. 37).

³⁷ Según Hatten, una *ratio difficilis* apela a tópicos más creativos, que se forman mediante tópicos que no se unen habitualmente en la práctica y que remiten a significados opuestos. (HATTEN, R. «The Troping...», p. 516). Sobre los procesos de tropización véase también HATTEN, R. *Interpreting...*, pp. 68-89.

³⁸ Sin olvidar el hecho de que esta cadencia aparece truncada, sin la esperada conclusión en la tónica del bajo.

³⁹ No se sabe si en la práctica se interpretaría con cierta *innégalté*, más allá de la sugerida por el tópico que induce a una cierta flexibilidad expresiva, tanto en la ejecución de los mordentes, con cierto apoyo, pero sin tomar todo el valor de una apoyatura, como en la articulación melódica o en el reposo afectivo de los silencios.



Ej. 3. Blasco de Nebra, Sonata n.º 6, Adagio. Cierre en semicadencia del tema P (c. 10) y motivo idiomático (Sn), c. 11.

Este pasaje arranca directamente en el tono del relativo, Sol mayor, y a través de dos motivos descendentes conecta con el nuevo tema (S1). Estas figuras en acordes de terceras se asocian de nuevo al tópico de pastoral (cc. 12 y 13). Su construcción armónica sobre un pedal del V se corresponde con el esquema de Ponte⁴⁰, con el que se aclara su funcionalidad de transición hacia el tema S. Presentan ahora una figuración de tipo marcial pero galante⁴¹, cuya expresión se acentúa por los mordentes-suspiro. Las notas pedal del Re₃ actúan como índice del tópico de musette, que, como es sabido, constituye uno de los rasgos más claros de la asociación de la pastoral con el rústico mundo de los pastores⁴². El tópico de musette es, como recuerda Koch, un punto de pedal o *Orgelpunkt* (Ejemplo 4)⁴³.



Ej. 4. Blasco de Nebra, Sonata n.º 6, Adagio. Tópico de fanfarria con musette, cc. 12-13.

Con el segundo tema, S1, se presenta de modo contrastante un nuevo tópico: se trata de un motivo de llamada (*horn-call*), que efectúa un salto inferior de quinta sobre una nota repetida. Aparece sobre un pedal del 5^ª, Re₃, cuya repetición (tres negras) refuerza el toque de llamada (podría considerarse una imitación de un toque de campanas; Ejemplo 5).

⁴⁰ Véase GJERDINGEN, R. «The Ponte». *Music in the Galant...*, pp. 197-215.

⁴¹ Sobre las llamadas de trompas de caza véase MONELLE, R. *The Musical Topic...*, pp. 35-112.

⁴² Los puntos de pedal imitando la cornamusa (*bagpipe* o *musette*), según Monelle, se dan en ambos tipos de pastoral, elevado y rústico (*high and low*). Véase MONELLE, R. *The Musical Topic...*, p. 227). Pero Hatten califica el uso de la *musette* como un rasgo propio de la pastoral de estilo bajo (*low style*); HATTEN, R. *Interpreting...*, p. 220.

⁴³ Citado en MONELLE, R. *The Sense...*, p. 26.



EJ. 5a. Blasco de Nebra, Sonata n.º 6, Adagio. Tópico de llamada de trompa (*horn-call*) al comienzo del tema S1, c. 14.



EJ. 5b. Ejemplo del tópico de *horn-call* en MONELLE, R. *The Musical Topic...*, p. 37.

El motivo en fusas enlaza con un tema lírico, construido con un fraseado regular y con un acompañamiento en semicorcheas que es una variante del tipo Alberti: corresponde al tópico de estilo galante. Muestra un diseño canónico: la línea melódica se mueve por grados conjuntos, destacando el expresivo giro a la submediante (vii del ii) del compás 15 al 16 que aporta un elemento de expresión afectiva no excluyente de este estilo⁴⁴. Si bien este tipo de inflexiones cromáticas son frecuentes en el estilo clásico, el giro que hace Nebra al alterar la tónica (el pasaje está en Sol Mayor), crea una inflexión algo menos habitual (Ejemplo 6)⁴⁵.



EJ. 6. Blasco de Nebra, Sonata n.º 6, Adagio. Tópico galante-pastoral en tema S1, cc. 15-19¹.

⁴⁴ Sobre la capacidad poética expresiva de Blasco de Nebra más allá del estilo galante, véase SUTCLIFFE, D. «Poet of the Galant...», p. 317.

⁴⁵ Es por ejemplo más convencional la alteración #5, es decir, una flexión hacia el vi (relativo menor) desde el mayor. Véase un ejemplo en HATTEN, R. *Interpreting...*, p. 64.

Este tema se presenta también dos veces, concluyendo de forma rotunda en tónica, sobre una nota en cada mano, en el compás 19. El paralelismo de sextas entre las notas de la parte melódica (Sol-Fa#-Sol#-La) y las del bajo (Si-La-Si-Do) es un rasgo de la pastoral, que unido al estilo lírico y *cantabile* del fraseado contribuye a reforzar el tópico de afecto amoroso. Con esta asociación trópica de lo pastoral-amoroso, se distancia el inicial tropo disfórico de la pastoral-melancólica. Ambos registros, el amoroso y melancólico determinan la esencia temática de la pastoral⁴⁶.

A partir de aquí se produce un decidido alejamiento del tono lírico e intimista de la pastoral idealizada y de carácter elevado. En efecto, el nuevo tema (S2) incorpora un tono contrastante: en el mismo compás 19, en anacrusa, irrumpen el tópico de marcha⁴⁷. Con la entrada en solitario de la mano derecha, se despliega una figura de semicorcheas en ritmo puntillado, a la que se suma una segunda voz, primero por terceras paralelas y luego por sextas. Si el motivo puntillado representa la marca más eficaz del tópico de obertura (carácter solemne, noble y ceremonial), su ascenso melódico y progresiva apertura acordal, en crescendo⁴⁸, alude al tópico de triunfo. Se trata, por tanto, de una tropización, que actúa en *ratio facilis*, como una marcha de carácter triunfal. Esta representa la imitación en el teclado de una escritura de carácter orquestal, que se mantiene en el compás siguiente, compás 20, con los motivos de sextas paralelas de tipo marcial que se escucharon en el compás 13, ahora desde un registro un poco más agudo. Su descenso melódico y la ausencia del roncón de la musette, sirve para reconducir el tópico hacia su esfera pastoral intimista (Ejemplo 7).



Ej. 7. Blasco de Nebra, Sonata n.º 6, Adagio. Tópico de marcha triunfal, cc. 19-20.

Este tono más recogido se completa al caer en el compás 21 sobre una cadencia de tipo galante. Ahora se construye sobre el modelo típico de la *Cudworth*, que Blasco de Nebra altera con variantes: un descenso melódico por terceras, a modo de arpeggio, en vez de la estipulada bajada de octava por grados sucesivos; y el salto del bajo al iii⁶ en vez de ir a I. Pero sin duda, lo más destacable es que ahora se produce sin concesiones al tópico de lamento. Por tanto, si bien se recupera un tono intimista (de *solo*) en contraste con el expansivo y triunfal de carácter orquestal (*tutti*) del tópico

⁴⁶ MONELLE, R. *The Musical...*, p. 196.

⁴⁷ La marcha fue en origen una pieza ceremonial y procesional. Progresivamente, durante los siglos XVII y XVIII se fue asociando con lo militar y los soldados, como se explica en MONELLE, R. *The Musical...*, p. 160.

⁴⁸ Se trata de un crescendo sugerido por la propia disposición del motivo puntillado, que pasa de tener una sola nota (en el arranque), a ser reforzado por terceras (tercer tiempo) y el último por sextas, en progresivo ascenso. En este contexto no parece apropiada una interpretación a la francesa, es decir, estilo *saccadé* con las notas *inégaes*. Además, Nebra escribe este motivo ya con una figuración de valores muy breves. Véase NEUMANN, Frederick. *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Nueva York, Schirmer Books, 1993, pp. 108-117.

marcial, ahora es reemplazado por un tópico de carácter alegre y juguetón, que podría considerarse un tópico de *buffa* (Ejemplo 8)⁴⁹.



Ej. 8. Blasco de Nebra, Sonata n.º 6, Adagio. Tópico galante-*buffa*, cc. 21-22¹.

El Adagio se expande aún unos compases más con una sección post-cadencial que, rompiendo con el cliché galante, introduce el tópico de fantasía. Este aparece justo en la resolución cadencial del bajo que, como se dijo, arranca desde el iii⁶ en posición de acorde quebrado en la mano izquierda. En diálogo con esta, la mano derecha responde con un motivo contrastante de fusas descendente, que despliega en forma arpegiada el acorde de séptima de dominante, recreando así el carácter improvisatorio del género (Ejemplo 9).



Ej. 9. Blasco de Nebra, Sonata n.º 6, Adagio. Tópico de fantasía, cc. 22-24.

Ratner define el tópico de fantasía como un «sentido de improvisación y de pérdida de los lazos estructurales entre figuras y frases»⁵⁰. Esta es la función a nivel expresivo de este pasaje cadencial como cierre del movimiento: una cierta concesión al final de la pieza a ese estilo de la sensibilidad que sugiere una interpretación virtuosa, en tiempo flexible, a través de figuraciones libres y contrastantes entre sí. La intensidad de sentimiento, en este caso, está contenida y articulada en torno a motivos repetidos (dos en cada mano) y su exacta repetición. Por ello, no llega a representar el tono de las escenas de *ombra* o supernaturales, tal como señala Ratner que puede llegar a asumir este tópico. Pero sí refleja el tono enérgico y asertivo que adquiere la sonata en su sección final, en un evidente contraste con el lirismo y evocación pastoral del inicio. Se crea, a partir del tópico triunfal,

⁴⁹ Se puede considerar una variante del galante, en referencia no tanto al modelo canónico francés de refinamiento cortesano asociado al minuet, sino con relación al carácter desenfadado de la ópera *buffa* napolitana. Véase sobre este tópico el capítulo de HUNTER, Mary. «Topics and Opera Buffa». *The Oxford Handbook...*, pp. 61-89.

⁵⁰ Ratner destaca del estilo de fantasía su «sense of improvisation and loose structural links between figures and phrases» (RATNER, L. *Classic Music...*, p. 24). Otros rasgos de este estilo, como cromatismos, etc. no aparecen reflejados en el tópico de esta sonata. Sobre este tópico, véase HEAD, Matthew. «Fantasía and Sensibility». *The Oxford Handbook...*, pp. 259-278.

una notable oposición en este Adagio con relación al tópico inicial disfórico de lamento. Como se observa, a lo largo del movimiento se mantiene la presencia continua del tópico de pastoral, salvo en la sección cadencia final (cc. 21-24), en la que no aparece. El contraste de tópicos funciona como tal al producirse la rotación de cada parte del Adagio⁵¹, y también lo hace en relación con los eventos tópicos que a modo de continuidad se suceden en el Allegro, tal como se verá a continuación.

2.2. *Allegro*

El segundo movimiento de la sonata, Allegro, parece concebido –al igual que en otras sonatas de esta serie– como en un plan discursivo conjunto con el primero⁵². Su comienzo irrumpe con un dramatismo ausente totalmente en el Adagio inicial, completando así el «universo de tópicos» de este compositor. Se trata del tópico de *tempesta*, elaborado de un modo particular. Es un tópico que aparece a desde finales del siglo XVII asociado al estilo *concitato*, que marca su ritmo de agitación con una rápida repetición de notas o motivos y diversos recursos de tensión dramática, tales como progresiones secuenciales, pasajes escalísticos o efectos de crescendo, entre otros⁵³. En esta sonata, esta tensión se crea de forma muy sutil, con la economía de medios que caracteriza el estilo de Blasco de Nebra. La textura es totalmente diáfana: tras el comienzo sobre la nota grave, Mi₁ negra, el protagonismo se traslada a la mano derecha que desarrolla una línea a base de motivos escalísticos de corcheas intercalados con saltos de acordes quebrados. Se trata de una escritura muy típica del lenguaje de la tocata dieciochesca que, según advierte Giorgio Pestelli, fue una transferencia de la escritura violinística⁵⁴. Se configura así un estilo brillante, de carácter virtuosístico pero con cierta contención, ya que se despliega de forma no muy rápida en valores constantes de corcheas y en un ámbito de teclado restringido. Su registro dramático radica en la citada disposición en figuraciones quebradas (que parecen frenar un avance melódico, que gira de forma circular en torno a la sensible, Re#) y del empuje de la tensión armónica a través de una suerte de *fortspinnung* o empuje motórico continuo. Como soporte de este agitado movimiento de la línea melódica, destaca el contrapeso estático de la mano izquierda que insiste en valores largos sobre las notas del intervalo frigio 6b-5 (Do₃ redonda en el segundo compás y Si₂ negra con puntillo en el tercero). Este esquema frigio aporta un elemento expresivo que, como es sabido, tiene una extensa tradición en la música española, tanto en el repertorio popular como en el culto⁵⁵. Nebra va a utilizar siempre este tópico en conexión con el

⁵¹ Hace referencia a la oposición que se reconstruye con el regreso en la segunda parte de la sonata al tópico inicial con la presentación del tema P en Sol M (véase el Ejemplo 1).

⁵² La relación temática entre movimientos es muy clara en la sonata quinta en esta misma fuente de Montserrat, cuyo Allegro reutiliza el segundo tema del Adagio. Véase PEDRERO-ENCABO, A., *Spain...*, p. 192. Marín señala una planificación tonal conjunta de Blasco de Nebra para las seis sonatas del op. 1 (MARÍN, Miguel Ángel. «El surgimiento del cuarteto y la consolidación de la sonata». *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 4. La música en el siglo XVIII*. José Máximo Leza (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 373-379: 395-396.

⁵³ Asigno el término *tempesta* en el sentido que le da McClerand, asociado a todas las referencias a pasajes de tormenta, basadas en recursos de descripción pictórica de tempestad y escenas de destrucción ya presentes en la ópera temprana del siglo XVII. Véase MCCLELLAND, Clive. «Ombra and Tempesta». *The Oxford Handbook...*, pp. 281-282, que incluye una tabla sintética de los rasgos del tópico de *tempesta* en comparación con el tópico de *ombra*; y MCCLELLAND, Clive. *Tempesta. Stormy Music in the Eighteenth Century*. Lanham, Lexington Books, 2017.

⁵⁴ Véase PESTELLI, Giorgio. *Le sonate di Domenico Scarlatti*. Turín, Giappichelli, 1967, p. 108.

⁵⁵ Este tema será tratado en un próximo trabajo. Véase el estudio de BERLANGA, Miguel Ángel. «El bajo *Guárdame las vacas* y las músicas tradicionales en el Sureste español». *Revista de Musicología*, 28, 1 (2005), pp. 501-513.

tópico de *tempesta*, creando así una tropización diferente a la habitualmente utilizada en las obras clasicistas de estilo internacional, al añadir un carácter de inquietud (Ejemplo 10)⁵⁶.



Ej. 10. Blasco de Nebra, Sonata n.º 6, Allegro. Tópico de *tempesta*, cc. 1-7.

Enlaza a través del *forstpinning* con una sección en la que desaparece el intervalo frigio, con predominio de consonancias, terceras y sextas paralelas, lo que diluye el dramatismo inicial hacia un tropo de pastoral-amoroso (Ejemplo 11).



Ej. 11. Blasco de Nebra, Sonata n.º 6, Allegro. Tópico brillante-pastoral, cc. 7-11.

En contraste, la siguiente sección que se inicia tras la cadencia y elocuente silencio del compás 15, presenta un carácter de mayor gravedad. Arranca con una variante del tópico de cohete de Mannheim (Mannheim *rocket*) que consiste en un rápido ascenso de notas por terceras, desplegando el acorde

⁵⁶ Hatten relaciona el uso de la semicadencia frigia con una expresión de fatalidad («its portents of fatefulness»), en el análisis del *Finale* de la Sonata en La Mayor Op. 101 de Beethoven (HATTEN, R. *Interpreting...*, p. 166). Aunque se trata de otro contexto estilístico, puede servir como referencia para entender el potencial expresivo de este giro frigio.

en una línea progresiva ascendente. En este caso, Blasco de Nebra realiza un avance quebrado del ascenso, con una figuración arpegiada típica de la tocata (Ejemplo 12).



Ej. 12. Blasco de Nebra, Sonata n.º 6, Allegro. Variante del tópico de cohete Mannheim, cc. 16-19.

Se podría considerar si Blasco de Nebra indagó de modo propio en la configuración de este tópico, es decir, si lo hizo desconociendo la existencia del modelo canónico. La respuesta la ofrece el comienzo de la Sonata n.º 9 en La menor, que se inicia justamente con el diseño convencional (Ejemplo 13).



Ej. 13. Blasco de Nebra, Sonata n.º 9, Allegro. Tópico de *tempesta*, cc. 1-8.

Se desconoce la cronología y el orden en fueron compuestas estas dos sonatas pero, en cualquier caso, demuestran el dominio por parte de Nebra de los rasgos de este tópico, que surge asociado al desarrollo del lenguaje sinfónico de Mannheim. Pudo conocerlo directamente a través de las obras de compositores de esta escuela, ya que conservó en su biblioteca obras de su fundador, Johann Stamitz (1717-1757) y de Carlo Giuseppe Toeschi (1731-1788), uno de sus alumnos más destacados⁵⁷.

Volviendo al Allegro de la Sonata en Mi menor, se ve cómo después de un retórico silencio (c. 24) se produce la entrada de un tema en estilo *cantabile*. La fuerza de este tópico se hace mayor debido a la sutileza con la que Blasco de Nebra recrea el lirismo del aria. La línea melódica de esta consiste en una única nota, Re₄, adornada por un expresivo mordente al inicio, que se mantiene suspendida a lo largo de dos compases para descender en un tetracordo diatónico hasta el La₃.

⁵⁷ Véase la nota 13.



Ej. 14. Blasco de Nebra, Sonata n.º 6, Allegro. Tópico de aria de lamento, cc. 25-30.

En este pasaje es interesante notar que, además, se da una oscilación de semitono en gesto ondulante en torno a los grados III y IV (blancas en la mano izquierda, tenidas a modo de notas pedal), que imita el mecimiento y alude al arrullo del tópico de una nana (*lullaby*). La configuración de este tópico es muy similar al que compone François Couperin (1668-1733) en su famoso *rondeau*, segunda pieza del 15^o *ordre* de su *Troisième livre des pièces de clavecin* (París, 1722), donde el sentido se hace explícito en el título: *Le dodo, ou l'Amour au berceau*. Su indicación temporal señala, además, *Sur le mouvement des Berceuses* que, como tal, reflejan las notas pedales en alternancia del bajo (Re₂-Do₂) y en la mano derecha (Si₂-La₂).

En el Allegro, se suma a este *ostinato* la repetición constante del motivo acordal, desplegado en estilo de punteado, que se repite de forma casi idéntica. Con esta figura en *circulatio* del acompañamiento en corcheas, Blasco de Nebra evita el uso del cliché galante del bajo Alberti, creando un diseño más elaborado y artificioso, imitando la pseudo-polifonía del *style brisé*. Se construye así un nuevo tropo que suma al estilo lírico e intimista del cantábile los tópicos de la *berceuse* y del *style brisé*. El factor de ensoñación aparece reforzado por las armonías empleadas por Nebra, en las que el tono de Sol Mayor se presenta de forma evanescente, reiterando en el bajo la tendencia hacia la subdominante (Si₃-Do₃) y evitando la resolución de su sensible, que queda como nota escapada al final del motivo arpegiado. La repetición de este motivo a lo largo de seis compases genera un estatismo casi hipnótico, que sumado a la evanescencia tonal y el minimalismo melódico transmite una detención temporal⁵⁸, que otorga un especial modo introspectivo a este tema⁵⁹.

⁵⁸ Una idea similar aparece expresada en Sutcliffe con relación al Adagio de la sonata n.º 5, pero por extensión a todos sus Adagios: «The harmonically static nature of this opening can certainly be heard to embody the timeless ethos of pastoral style, but it also shows something that is characteristic of this particular composer, specially in his Adagios. This is a kind of absorption in the moment, often achieved by means of material that hovers around fixed points, that seems more concerned with movement around rather than movement towards» («La naturaleza armónicamente estática de este comienzo ciertamente se puede escuchar como modo de encarnar el ethos atemporal del estilo pastoral, pero también muestra algo que es característico de este particular compositor, especialmente en sus Adagios. Este es un tipo de absorción del momento, que consigue con frecuencia por medio de material que flota alrededor de puntos fijos, que parece más preocupado por el movimiento alrededor que por el movimiento hacia»). SUTCLIFFE, D. «Poet of the Galant...», p. 315.

⁵⁹ Sobre la exploración de la temporalidad, véase HATTEN, Robert S. «The Troping of Temporality in Music». *Approaches to Meaning in Music*. Byron Almén y Edward Pearsall (eds.). Bloomington, Indiana University Press, 2006, pp. 62-75.

Su afectividad viene dada por el tópico de lamento. Aunque con diferente articulación, la línea melódica es muy similar al tópico de lamento del comienzo del Adagio, con la tensión melódica mantenida sobre el 5[^], y su progresivo descenso, más breve en el Allegro, hasta el 2[^]. A diferencia del toque amoroso de pastoral que creaban las sextas paralelas en el Adagio, ahora en el Allegro se produce una tensión a través de la reiteración de los giros de semitono descendente y disonancias indicadas, que intensifican el afecto del lamento. Tras este paréntesis a nivel tópico, el Allegro finaliza con un pasaje cadencial en el que se recupera el diseño figurativo del tema inicial, pero a través del estilo brillante de la tocata, es decir, sin la agitación dramática de la *tempesta*. De hecho, y como si de un guiño se tratara, el compositor utiliza para este cierre un pasaje secuencial de *formulae* a base de una serie de acordes de sexta típica del estilo de Corelli (Ejemplo 15)⁶⁰.



Ej. 15. Blasco de Nebra, Sonata n.º 6, Allegro. Tópico brillante, cc. 31-35.

El contraste tópico se hace evidente: la evanescencia y sensibilidad del aria de lamento es truncada con la implantación de un estilo instrumental racionalista, marcado por las reglas compositivas del lenguaje tonal. El pasaje de estilo brillante desconecta de la expresión afectiva de los tópicos circundantes, manteniendo clara su oposición al afecto de lamento-lírico del aria y al posterior agitado de la *tempesta* (teniendo en cuenta que este reaparece de nuevo con la rotación de ambas partes de la forma bipartida del Allegro (Ejemplo 16).



Ej. 16. Blasco de Nebra, Sonata n.º 6, Allegro. Tópico de *tempesta* en La menor al comienzo de la segunda parte, cc. 36-38.

⁶⁰ Blasco de Nebra la presenta con adornos y cambios rítmicos, con lo que se disimula la predecibilidad de la serie.

En este espacio tópico intermedio, el estilo brillante de carácter cadencial que cierra el Allegro presenta una fuerza que rompe el lirismo previo con un enérgico *forstpinning*, capaz de disolver la referencia retórica al lamento (apenas esbozado en el descenso melódico de la Romanesca), a través del uso de sincopaciones y valores breves, junto al predominio en las figuras melódicas de saltos ascendentes.

3. LAS PIEZAS PARA CLAVECÍN DE RAMEAU

La configuración concreta de algunos tópicos de esta sonata de Blasco de Nebra revela el contacto con las obras de Jean Philippe Rameau (1683-1764), a través de algunas similitudes melódicas y estilísticas que muestran una alusión a sus obras para clave⁶¹. Es el caso de la pieza *Les tendres plaintes*, novena en su segundo libro de piezas para clave (*Pièces de clavecin avec une méthode*, París, 1724)⁶², la cual presenta una evidente semejanza con el comienzo del Adagio de B. de Nebra (Ejemplo 17).



Ej. 17. Rameau, *Les tendres plaintes*, *Pièces de clavecin avec une méthode* (París, [1724]).

La pieza de Rameau presenta también como tópicos-tipo la pastoral y melancolía. La ventaja de la obra de Rameau es que su título, *Las dulces quejas*, confirma la intencionalidad del compositor en la expresión de este tono nostálgico. El tropo del primer tema en el Adagio de Blasco de Nebra incorpora más matices, como el mayor peso del estilo *cantabile* o de los gestos de lamento. Pero es notable la adopción de los mismos recursos: uso de sextas paralelas, avance a través del bajo andante, de estilo concertante⁶³ y la doble presentación del tema inicial. La semejanza de ambas obras se

⁶¹ Sobre el concepto de alusión tomo la definición de López-Cano: «referencias vagas, posibles o latentes a estructuras, sistemas o procedimientos generales de una obra, autor o estilo», en LÓPEZ-CANO, R. «Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global». *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 21, 1 (2005), pp. 59-76: 63.

⁶² Imágenes tomadas de imslp.org, de dominio público. Ejemplar digitalizado por la Biblioteca Nacional de Francia (F-Pn) de la primera edición de París, sin fecha [1724]: *Pièces de Clavessin avec une methode pour la mechanique des doigts [...] Par Mr. Rameau. A Paris Chez Charles-Etienne Hochereau, [...] Boivin, [...] l'Auteur. Gravé par Louise Roussel.*

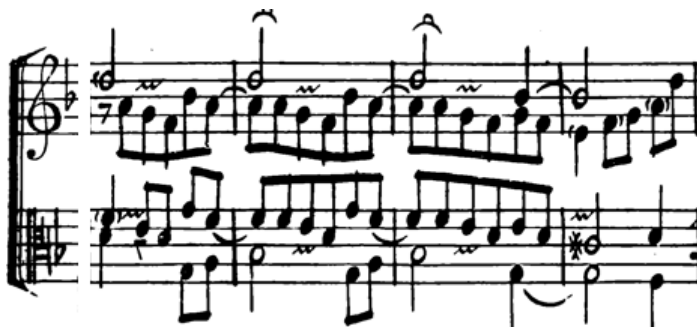
⁶³ De hecho, la misma pieza fue incorporada por Rameau como un *Air* orquestal en el primer acto de su ópera *Zoroastro*, estrenada en 1749.

hace muy obvia al comparar el tercer compás del Rondeau con el segundo compás del Adagio de B. de Nebra (Ejemplos 2 y 17).

Esta conexión vendría a confirmar que uno de los volúmenes de obras que poseyó Blasco de Nebra del compositor y teórico francés fue este segundo libro de *Pièces de clavecin*, publicado en París en 1724. Es muy probable que para la construcción estática del tema lírico del aria en el Allegro (Ejemplo 14), Blasco de Nebra se inspirase también en esta pieza de la misma colección, *L'entretien des Muses*, en pasajes como el que aparece en los compases 26 al 29 (la melodía sobre el La_3); pero especialmente en los compases 66 a 69 (la melodía sobre Re_4 ; Ejemplo 18) y en los compases 73 a 55 (Ejemplo 19).



Ej. 18. Rameau, *L'entretien des Muses*, *Pièces de clavecin avec une méthode* (París, [1724]), cc. 66-69.



Ej. 19. Rameau, *L'entretien des Muses*, *Pièces de clavecin avec une méthode* (París, [1724]), cc. 73-75.

En el primer pasaje del Ejemplo 18 se detecta prácticamente el mismo motivo de corcheas, que, sin embargo, Rameau presenta en progresión secuencial; en el segundo (Ejemplo 19) lo repite de forma idéntica, siendo este el mismo procedimiento que hace Blasco de Nebra. Aunque en este caso, el músico francés lo recarga con una textura de cuatro voces, el efecto de reiteración es muy similar. De nuevo, la presencia de un título evocativo, tan sugerente como este, *Conversación de las Musas*, permite comprender la atracción que pudo ejercer esta obra sobre el organista sevillano.

CONCLUSIONES

Blasco de Nebra articula el discurso de la sonata en Mi menor en torno a diversos tópicos creando diferentes contrastes expresivos. A este tipo de contraste se refiere Allanbrook como prueba del

gusto moderno en la música a finales del siglo XVIII. Esta investigadora toma como referencia el texto de Charles Burney (1726-1814), quien atribuye esta innovación a J. C. Bach (1735-1782) por haber sido «el primer compositor que observó la ley del contraste como un principio»⁶⁴. Este se ha observado en la sonata de Blasco de Nebra a través de eficaces oposiciones tópicas y también sutiles contrastes, tal como se resume en la Tabla 2⁶⁵. Blasco de Nebra muestra un guion en base a la pastoral como género expresivo, a través de diferentes ocurrencias (*tokens*), en mixturas y contraste con otros tópicos. Algunas, como se ha visto, apuntan al carácter elegante, amoroso, relacionado con lo galante, a veces incluso rozando lo cómico (*buffa*); otras hacen referencia a lo rústico, el nivel más bajo de la pastoral; y, por último, el uso del tópico en el modo más elevado. En este último nivel, el compositor ha empleado dos registros opuestos desde el punto de vista afectivo: el disfórico de lamento y su opuesto, el de marcha triunfal. El panorama de oposición tópica culmina con la entrada en el Allegro del afecto dramático a través del tópico de *tempesta*, que es empleado aquí con un efecto más indexical expresivo que con fines descriptivistas icónicos. La mixtura con el intervalo frigio es una particularidad que identifica el estilo de Blasco de Nebra con relación al modelo canónico y que, en este contexto, añade un toque inquietante a la agitación de la *tempesta*. El mayor contraste a nivel afectivo se produce con la entrada en los temas de estilo *cantabile* (tanto en el Adagio como en el Allegro), cuyas tropizaciones definen el particular estilo de Blasco de Nebra, especialmente en el tema lírico del último movimiento. En este Allegro se hace especialmente notable la habilidad compositiva del compositor para, incluso con el empuje del *forstpinning* unificador, generar tales cambios tópicos, pasando de la *tempesta* al lirismo como registros extremos.

TABLA 2. Tópicos en la Sonata n.º 6 en Mi menor de Blasco de Nebra.

ADAGIO Compases	Material temático	Tonalidad	Tópicos	Tropo/Expresión
1-9	P + P	Mi m	aria de lamento, pastoral	lamento, amoroso intimista
10-11	kP	Mi m (V)	lamento, suspiros	<i>Empfindsamkeit</i> (sensibilidad)
11	tr	Sol M	guitarra	¿popular?
12-13			marcial, musette, pastoral	pastoral galante
14-	S1		llamada (<i>ball-corn/ bells</i>)	pastoral rústica
15-18			galante, aria, pastoral	aria galante lírico, intimista
19 20	S2	Sol M	marcha pastoral-galante	marcha triunfal pastoral-galante
21	kS	Sol M (V)	galante, bufa	alegre, jugueteón
22-24 ://:	K	Sol M	fantasía	sensibilidad

⁶⁴ BURNEY, Charles. *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*. Vol. II, 1789. Frank Mercer (ed.). Nueva York, Dover, 1957, p. 866. Citado en ALLANBROOK, W. J. *The Secular Commedia...*, p. 119. Allanbrook señala, en concreto, la oposición entre pasajes de estilo brillante y en estilo *cantabile*.

⁶⁵ Se indica solo la primera parte de cada movimiento, dado que en la segunda no aparecen nuevos tópicos.

ALLEGRO				
1-6	P1	Mi m	tempesta, frigio	agitado-inquietante
7-15			brillante, tocata,	amoroso
16-20	P2	Sol M	tocata, «cohete Mannheim»	brillante-gravedad
21-24		Sol M (V)	tocata, pastoral	amoroso
25-30	S1	Sol M (I ₆ -V ₇)	aria, <i>berceuse</i> , <i>style-brisé</i>	aria de lamento intimista, evocador, estático
31-35 ://:	K	Sol M	tocata	brillante, expansivo

Es interesante notar que Blasco de Nebra no utiliza en esta obra ninguno de los rasgos propios de la pastoral italiana, es decir, el tópico con el ritmo puntillado de siciliana en tiempo ternario (6/8 o 12/8), como por ejemplo aparece en algunas piezas de la colección de doce Pastorelas, una serie que como en el propio título se anuncia, desarrolla este tópico en forma de *type* o de género. Sin embargo, en esta sonata el referente no parece haber sido ni el modelo italiano ni tampoco las obras españolas de compositores contemporáneos como, por ejemplo, el Padre Antonio Soler. El uso de un estilo tardo-barroco, textura transparente y delicadeza galante apunta a la música de Rameau. En el caso del tema *cantabile* del Allegro, donde Blasco de Nebra crea una compleja mixtura tónica, su lectura puede refinarse a la luz de este sugerente título que emplea Rameau. Inspirado en la *galanterie* de la música de clave francesa, su alusión a *L'Entretien des Muses* corrobora ese carácter intangible, introspectivo del estilo *cantabile*, en el que las referencias a la *berceuse* y su disonante *style brisé* adquieren una nueva dimensión de la idea subyacente y, que, probablemente nos acerca a las intenciones expresivas de Blasco de Nebra. Su recurrencia al pasado estilístico a través de la obra del compositor francés parece conectar con ese sentido evocador de la Arcadia como paraíso perdido.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAWU, Kofi. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classical Music*. Princeton, Princeton University Press, 1991.
- _____. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Nueva York, Oxford University Press, 2009.
- ALLANBROOK, Wye Jamison. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago, The University of Chicago Press, 1983.
- _____. *The Secular Commedia. Comic Mimesis in Late Eighteenth Century Music*. Mary Ann Smart y Richard Taruskin (eds.). Oakland, University of California Press, 2014.
- ÁLVAREZ, Salud. «José y Manuel Blasco de Nebra: la otra cara de la familia de Nebra Blasco». *Revista de Musicología*, 15, 2-3 (1992), pp. 775-813.
- BAR-YOSHAFAT, Yonatan. «Ironizing “Allegory of Listening” - Deconstructing Monelle». *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics. In memory of Raymond Monelle (University of Edinburgh, 26-28 October 2012, UK)*. Nearchos Panos et al. (eds.). Edimburgo, IPMDS, 2013, pp. 35-45.
- BERLANGA, Miguel Ángel. «El bajo *Guárdame las vacas* y las músicas tradicionales en el Sureste español». *Revista de Musicología*, 28, 1 (2005), pp. 501-513.
- BORDAS, Cristina; DOMÍNGUEZ, José María; y GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, José Antonio. «El archivo de música del convento de las Claras de Sevilla». *Música de tecla en los monasterios femeninos y conventos de España, Portugal y las Américas*. Luisa Morales (ed.). Almería, Leal, 2011, pp. 187-206.

- BURNEY, Charles. *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*. Vol. II, 1789. Frank Mercer (ed.) Nueva York, Dover publications, 1957.
- CAPLIN, William E. *What is a Cadence? Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire*. Markus Neuwirth y Pieter Bergé (eds.). Lovaina, Leuven University Press, 2015.
- . «Topics on Formal Functions: The Case of the Lament». *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Danuta Mirka (ed.). Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 415-452.
- CUERVO, Laura. «Repertorio musical en nueve cuadernos manuscritos para piano conservados en la Biblioteca Nacional de España (1800-1810)». *Revista de Musicología*, 36, 2-3 (2013), pp. 225-256.
- DAY-O'CONNELL, Sarah. «The Singing Style». *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Danuta Mirka (ed.). Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 238-258.
- GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*. Oxford, Oxford University Press, 2007.
- HARINGER, Andrew. «Hunt, Military and Pastoral Topics». *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Danuta Mirka (ed.). Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 194-213.
- HATTEN, Robert S. «The Troping of Temporality in Music». *Approaches to Meaning in Music*. Byron Almén y Edward Pearsall (eds.). Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- . *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- . *Interpreting Musical Gestures. Tropics, and tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington, Indiana University Press, 2004.
- . «The Troping of Topics in Mozart's Instrumental Works». *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Danuta Mirka (ed.). Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 514-536.
- HEAD, Matthew. «Fantasía and Sensibility». *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Danuta Mirka (ed.). Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 259-278.
- HEPOKOSKI, James y DARCY, Warren. *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford, Oxford University Press, 2006.
- IGOA, Enrique. *La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014. <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/24593/>>.
- Joseph Elías. *24 Obres per a orgue. Peces i Tocates*. Estudio y transcripción de Águeda Pedrero-Encabo. Barcelona, Tritó, 2008.
- LÓPEZ-CANO, Rubén. «Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global». *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 21, 1 (2005), pp. 59-76.
- MARÍN, Miguel Ángel. «El surgimiento del cuarteto y la consolidación de la sonata». *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 4. La música en el siglo XVIII*. José Máximo Leza (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 373-399.
- MCCLELLAND, Clive. «Ombra and Tempesta». *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Danuta Mirka (ed.). Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 281-282.
- MIRKA, Danuta. «Introduction». *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Danuta Mirka (ed.). Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 1-57.
- MONELLE, Raymond. *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton, Princeton University Press, 2000.
- . *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- NEUMANN, Frederick. *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Nueva York, Schirmer Books, 1993.
- PEDRERO-ENCABO, Águeda. «Spain». *The Cambridge Companion to the Harpsichord*. Mark Kroll (ed.). Cambridge, Cambridge University Press, 2019, pp. 185-200.
- PESTELLI, Giorgio. *Le sonate di Domenico Scarlatti*. Turín, Giappichelli, 1967.
- POWELL, Linton E. *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington, Indiana University Press, 1980.

- _____. «Dos caballeros de Sevilla: la música de tecla de Manuel Blasco de Nebra y Joaquín Montero». *Claves y pianos españoles: Interpretación y repertorio hasta 1830. (Actas del I y II Symposium Internacional «Diego Fernández» de música de tecla española. Vera-Mojácar 2000-2001)*. Luisa Morales (ed.). Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2003, pp. 205-208.
- RATNER, Leonard. *Classic Music: Expression, Form and Style*. Nueva York, Schirmer Books, 1980.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «Venta de copias de partituras de música (1785)». *Paisajes Sonoros Históricos*, 2019. <<http://www.historicalsoundscapes.com/evento/1046/sevilla/es>> [consulta 22-02-2022].
- SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, vol. III. Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1880.
- SUTCLIFFE, W. Dean. «Poet of the Galant: The Keyboard Works of Manuel Blasco de Nebra». *Instrumental Music in Late Eighteenth-Century Spain*. Miguel Ángel Marín y Màrius Bernadó (eds.). Kassel, Reichenberger, pp. 303-343.
- _____. *Instrumental Music in an Age of Sociability*. Cambridge, Cambridge University Press, 2020.