

**OBRAS DE DOMENICO SCARLATTI, ANTONIO SOLER Y  
MANUEL BLASCO [¿DE NEBRA?] EN UN MANUSCRITO  
MISCELÁNEO DE TECLA DEL ARCHIVO  
DE MÚSICA DE LAS CATEDRALES DE ZARAGOZA**

*WORKS BY DOMENICO SCARLATTI, ANTONIO SOLER AND  
MANUEL BLASCO [DE NEBRA?] IN A MISCELLANEOUS  
KEYBOARD MANUSCRIPT IN SARAGOSSA'S  
CATHEDRALS MUSIC ARCHIVE*

**Celestino Yáñez Navarro**

Universitat Autònoma de Barcelona

**Resumen:**

El Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza custodia una relevante colección de manuscritos de música de tecla del siglo XVIII. El presente artículo trata por vez primera una de dichas fuentes, miscelánea (*E-Zac*, A-1 Ms.1), en la que aparecen, junto a numerosas obras anónimas y copias de composiciones de autores destacados del ámbito local e internacional, obras de compositores activos en la corte de Madrid durante los dos últimos tercios del siglo XVIII, tales como Domenico Scarlatti, el padre Antonio Soler, Manuel Blasco [¿de Nebra?], acaso José de Nebra, fray Joaquín Asiaín, [¿Juan de?] Sesé y José Moreno y Polo.

El manuscrito es especialmente interesante no sólo porque compila tres adagios inéditos de Manuel Blasco que hoy se editan, sino por incorporar algunas sonatas de Scarlatti y Soler con llamativas variantes con respecto a las versiones consideradas autorizadas o de referencia, lo cual otorga un valor añadido a este tipo de recopilaciones –sólo hasta ahora “secundarias”–, sin duda destinadas al uso por parte de los organistas activos en el ámbito eclesialístico.

**Palabras clave:**

Tecla, Cuaderno misceláneo, Sonata, Adagio, Domenico Scarlatti, Antonio Soler, Manuel Blasco de Nebra, Zaragoza, Siglo XVIII.

**Abstract:**

The Musical Archive of the Cathedrals of Saragossa (*E-Zac*) keeps a relevant collection of manuscripts of keyboard music of the 18<sup>th</sup> century. The present study deals, for the first time, with one of these sources, a miscellaneous one (*E-Zac*, A-1 Ms.1), in which we can find, together with a number of anonymous works, and copies of musical pieces by outstanding local and international composers, musical works by musicians who were developing their careers in the court of Madrid in the last two-thirds of the 18<sup>th</sup> century. Such were the cases of Domenico Scarlatti, father Antonio Soler, Manuel Blasco (de Nebra?), maybe José de Nebra, Fr. Joaquín Asiaín, (Juan de?) Sesé and José Moreno y Polo.

The manuscript is particularly interesting not only for compiling three unknown adagios by Manuel Blasco, published here, but also for introducing some sonatas by Scarlatti and Soler, with amazing variants in comparison with the so called “authorized”

or reference versions. This gives an added value to this kind of compilations –considered secondary up to now– with no doubt intended to be used by organist working in an ecclesiastical environment.

**Key words:**

Keyboard Music, Miscellaneous album, Sonata, Adagio, Domenico Scarlatti, Antonio Soler, Manuel Blasco de Nebra, Zaragoza, 18<sup>th</sup> century.

\* \*  
\*

De entre los cuantiosos manuscritos de música de tecla depositados en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (en adelante *E-Zac*), quisiera analizar un caso atípico que ha llamado poderosamente mi atención<sup>1</sup>. Se trata de un manuscrito que hasta el momento no ha sido trabajado en profundidad, si bien constituye una fuente, en mi opinión, de enorme interés, por las razones que a continuación paso a abordar.



<sup>1</sup> Agradezco todas las facilidades prestadas para realizar mis investigaciones al Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza, así como muy especialmente, a su canónigo archivero, Isidoro Miguel y al canónigo Prefecto de Música, José V. González Valle. Igualmente, deseo dejar constancia de mi agradecimiento a Luis Antonio González Marín y Antonio Ezquerro Esteban; ambos trabajan en la actualidad sobre la producción musical de José de Nebra –lo que complementa el presente estudio–, el primero especialmente en el ámbito español, y el segundo, en México.

El manuscrito, que presenta la signatura A-1 Ms.1, fue inventariado hace años por el equipo de investigación que llevó a cabo la catalogación y estudio crítico de los fondos de música catedralicios de Zaragoza. Dicho equipo estuvo formado por el Dr. José Vicente González Valle (director del proyecto) y por los doctores Luis Antonio González Marín y Antonio Ezquerro Esteban<sup>2</sup>. A raíz del trabajo desarrollado por el equipo mencionado, han ido saliendo a la luz numerosas publicaciones a través de las cuales se ha evidenciado la importancia de un número considerable de fuentes conservadas. En este sentido y a modo de ejemplo, especialmente relevantes son los fondos de música del siglo XVIII que se encuentran en *E-Zac*, aparentemente procedentes del legado de los hermanos Nebra; me refiero a la adquisición de los papeles, de música propiedad de María Redoné, viuda del organista Joaquín Nebra, que llevó a cabo el Cabildo zaragozano en 1782<sup>3</sup>. Es muy probable, tal y como se verá a lo largo de este artículo, que parte del manuscrito aquí motivo de estudio guarde algún tipo de relación con el que se podría denominar “fondo Nebra”.

En 1978 José V. González Valle editó dos de las obras recogidas en el manuscrito, el cual vuelve a ser mencionado por el mismo autor en 1990, cuando dio a conocer a la comunidad científica internacional el significativo hallazgo que constituye el conjunto de sonatas para tecla de Domenico Scarlatti depositado en *E-Zac*<sup>4</sup>.

La colección zaragozana de sonatas de Scarlatti, desde el punto de vista del número de obras contenidas, de la datación de los códices y del valor musicológico de las fuentes, es única en España, situándose al nivel de las de Parma y Venecia<sup>5</sup>.

Dicho fondo de música de tecla de Domenico Scarlatti consta de un total de 221 sonatas conocidas del compositor napolitano, de las cuales, 213 se distribuyen en cuatro libros principales (manuscritos B-2 Ms.31, B-2 Ms.2, B-2 Ms.32 y B-2 Ms.35), mientras que el resto forma parte de fuentes misceláneas (entre las que se encuentra el A-1 Ms.1). La columna vertebral de la colección está formada por los cuatro libros anteriormente mencionados, ya que constituyen un corpus homogéneo y próximo en el tiempo

2 Actualmente existe un Protocolo General y Convenio Específico de Colaboración entre el CSIC y el Arzobispado y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, en virtud del cual prosigue esta investigación continuada en dicho Archivo.

3 Sobre la relación de varias fuentes de música del siglo XVIII depositadas en *E-Zac* con los músicos Nebra, *vid.*: GONZÁLEZ VALLE, 2000. EZQUERRO ESTEBAN, 57 (Barcelona, 2002): 113-156; (Cuenca, 2010): 59-104; (Barcelona, 2012). GONZÁLEZ MARÍN, 2002; (Zaragoza, 2002): 58-65; 2008a: 591-612 [Las conclusiones más relevantes de este estudio fueron presentadas por el autor el pasado mes de abril en la Foundation for Iberian Music (The City University of New York) bajo el título *New Approaches to the Music of José de Nebra*].

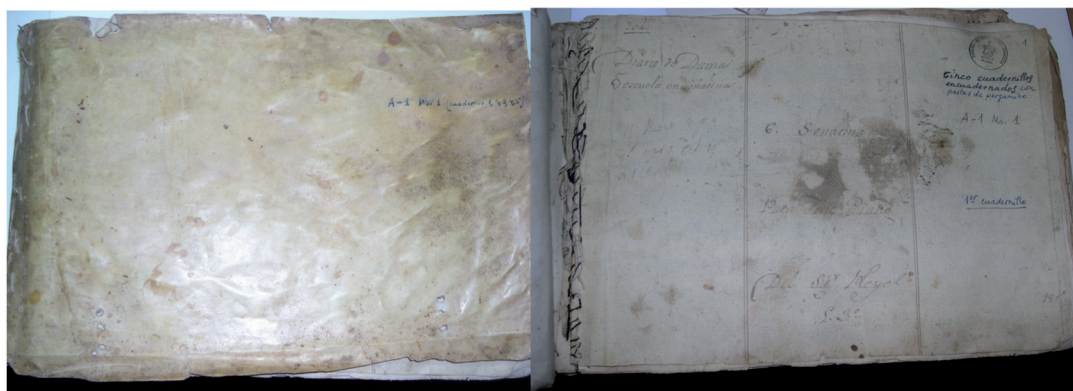
4 *Vid.*: GONZÁLEZ VALLE, 1978: 18-29 y 30-33; 45 (Barcelona, 1990): 103-116. En este último artículo se daba noticia de las siguientes cuatro sonatas conocidas de Domenico Scarlatti distribuidas a lo largo de los diversos cuadernillos de los que consta el manuscrito A-1 Ms. 1: K. 517, K. 237, K. 346 y K. 386. A su vez, en la página 108, González Valle incorpora una somera descripción: “Libro de papel manuscrito con música de tecla de diversos autores. Consta de diversos cuadernillos, numerados independientemente, de diferente medida, encuadernados juntos con tapas de pergamino. En mal estado. Diversas caligrafías no muy buenas. Medida 32 x 22 cms”. Cronológicamente, lo sitúa hacia 1800.

5 Cito las colecciones italianas por estar consideradas las fuentes principales para el estudio de las sonatas de Domenico Scarlatti y por el hecho de compartir ambas un mismo origen español: Venecia - Biblioteca Nazionale Marciana (*I-Vnm*) Mus. II. 199/213 9770/9784. Parma -Biblioteca Nazionale Palatina, Sezione Musicale, presso il Conservatorio di Musica Arrigo Boito (*I-PAc*), A. G. 31406 - 31420.

Precisamente, he tenido oportunidad de comprobar cómo, las marcas de agua del papel en el que se anota la música (no así en las guardas) de la colección de Parma son las mismas que aparecen en: 1) los libros I-XIII de Venecia; y 2) en las “obras” para tecla de Sebastián de Albero, tanto en las conservadas en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid [*E-Mc*, 4/1727 (2)], identificadas como *Obras para clavicordio o Piano Forte de Sebastian Alvero*, como en las mismas composiciones conservadas en la Biblioteca Marciana de Venecia [*I-Vnm*, It.IV 197b (=9768)], ahí anotadas como *Sonatas para Clavicordio Por D. Sebastian Albero*]. Dichas marcas de agua pueden verse en: ERRO y DOMÍNGUEZ: 177 (Madrid, 2008): CD adjunto.

entre sí, a la vez que suponen una compilación monográfica de sonatas de enorme valor. Estos libros evidencian una clara relación (en lo referido al tipo de papel, copiantes, proceso de copia, encuadernación, etc.) con numerosos manuscritos de música de José de Nebra, copiados en el entorno de la Real Capilla de Madrid durante el período en el que el músico aragonés sirvió en la corte y Real Capilla madrileña. A través de la investigación que estoy llevando a cabo he constatado que una parte considerable de la colección zaragozana fue copiada –al mismo tiempo, o incluso antes– por el mismo amanuense que trasladó al papel las grandes colecciones de Parma (Libros I-XV) y Venecia (Libros I-XIII)<sup>6</sup>.

## DESCRIPCIÓN DE LA FUENTE



**Figura. 1.** E-Zac, A-1 Ms. 1. Cubierta y portadilla del primer cuadernillo

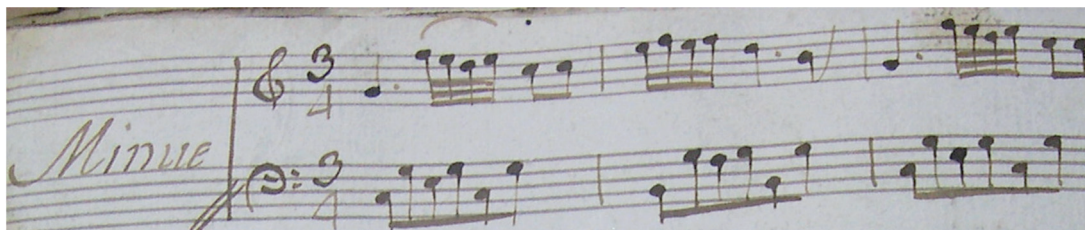
El manuscrito A-1 Ms.1 es un volumen de 220 x 320 mm., encuadernado en pergamino, en el que se cosen cinco cuadernillos, copiados por manos diferentes, sobre diversos tipos de papel y en distintas épocas. Algunos de estos cuadernillos tampoco son homogéneos, es decir, han sido constituidos a partir de pliegos de música de diversa procedencia. El libro se halla algo deteriorado por el uso y paso del tiempo.

**Primer cuadernillo:** de 210 x 292 mm., se alternan folios de diez pentagramas por cara con otros de cinco. Presenta portada manuscrita anotada por copista profesional (como revelan los precios que se reflejan en la misma), en cuya zona central, flanqueado por dos filetes verticales (líneas dobles), se inserta el siguiente título propio: “6. Sonatinas / Para Forte Piano / Del Sigr Pleyel / L. 3<sup>o</sup>”<sup>7</sup>. Esta portada incluye además otras

6 Dicha investigación se enmarca dentro mi tesis doctoral, actualmente en curso, que tiene por título *Nuevas aportaciones para el estudio de las sonatas de Domenico Scarlatti. Los manuscritos del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza*. Tesis matriculada en la Universitat Autònoma de Barcelona, bajo la codirección de Luis Antonio González Marín y Antonio Ezquerro Esteban.

7 La primera de estas “sonatinas” zaragozanas coincide en su primer movimiento (Amoroso), según las referencias del RISM y el catálogo temático de I. Pleyel realizado por R. Benton, con un arreglo para teclado a partir del segundo movimiento del *Cuarteto de cuerda* en Re Mayor del compositor, editor y fabricante de pianos austriaco Ignace Joseph Pleyel (\*1757; †1831), compuesto en 1786 y

anotaciones originales: “30 r.<sup>s</sup>”, “Diario de Damas / Ñ escuela en Sonatinas”, “28 r.<sup>s</sup>”. La portada constituye el fol.1r, numerado en el siglo XX; en el fol.13r. aparece un nuevo título diplomático, enmarcado por un filete (de líneas dobles): “La Polaca / Minue de Variaz<sup>s</sup>. / para Piano-Forte / =del= / P. Fr. Joaq<sup>n</sup>. Asiaín”.



**Figura 2.** E-Zac, A-1 Ms. 1. Primer cuadernillo (comienzo del Minué de fr. J. Asiaín), fol.13v.

De esta última pieza únicamente se conserva el minué y parte de la primera variación, anotados sobre un único pliego o bifolio. No obstante, dentro de dicho pliego, se han encartado varios bifolios más (con música perteneciente a otras composiciones), de tal manera que se produce un salto considerable entre sus páginas de música. Concretamente, esta obra, compuesta por fray Joaquín Asiaín, ocupa los folios 13 (recto y verso), continuando –tras el salto mencionado– en el fol.30 (recto). El cuadernillo concluye en el fol.30v.

Por su parte, entre las páginas de música de fr. J. Asiaín, es decir, en los pliegos que se han encartado (fols.14r.-29v.), aparecen varias partes para voz (escritas en clave de Fa en 4<sup>a</sup> o de Fa en 3<sup>a</sup>), anotadas a manera de esbozos, en cantollano, según lo que algunos teóricos denominan “canto mixto” (breves y semibreves, compaseadas)<sup>8</sup>.

**Segundo cuadernillo:** de 155 x 220 mm., pautado a razón de seis pentagramas por página, a excepción de los folios 38 y 39. Se inicia con unas “Reglas para Acompañar la postura Natural”, anónimas,

---

dedicado al rey de Prusia (BenP 337/2). Mientras que el segundo movimiento en Zaragoza (Rondó), coincide con el tercer movimiento de otro *Cuarteto de cuerda* en Sol Mayor (del mismo autor, año y con igual dedicatario) (BenP 332/3). [Vid.: BENTON, 1977]. Por su parte, la segunda “sonatina” zaragozana coincide (Allegro [en realidad, un Rondó]), con el tercer movimiento del *Cuarteto de cuerda* en Do Mayor de Pleyel (BenP 346/3), compuesto en 1788 y dedicado al príncipe de Gales. Curiosamente, estos cuartetos fueron bien conocidos en el ámbito catedralicio aragonés, como consta por una interesante copia manuscrita de los mismos conservada en Albarracín. [Cfr.: EZQUERRO ESTEBAN, 2008: 280]. En cuanto a la tercera “sonatina” zaragozana, ésta coincide con el segundo movimiento del *Cuarteto de cuerda* en Si bemol Mayor (BenP 331/2), compuesto en 1786 y dedicado al rey de Prusia, así como con el cuarto movimiento de la *Sinfonía en Si bemol Mayor* del mismo autor, asimismo del año 1786. De esta misma obra se conocen gracias al RISM algunos otros arreglos para teclado, como consta, entre otros casos, por un manuscrito conservado en Zagreb, titulado “Dodici Sonatine per Clavicembalo o Pianoforte Del Sig: Ignazio Pleyel”. La música de la cuarta “sonatina” zaragozana coincide con los movimientos segundo (originalmente Tempo di Menuetto, aunque se cita como “Gracioso” en Zaragoza) y tercero (originalmente Presto, pero citado como “Allegro” en Zaragoza) del *Cuarteto de cuerda* en Mi bemol Mayor (1786) dedicado al rey de Prusia (BenP 336/2 y BenP 336/3). En cuanto a la quinta “sonatina”, un Andantino Gracioso con aire de siciliana en La Mayor, coincide con el segundo movimiento de la *Sinfonía en Re Mayor* de Pleyel, del año 1786 (BenP 133/2). Finalmente, la sexta “sonatina” zaragozana coincide según RISM con el segundo movimiento, en Re menor, de un *Dueto para violín y clave o fortepiano*, compuesto en 1788 (BenP 502/2).

<sup>8</sup> Sus textos recogen varios himnos de santos: el segundo se inicia como “Otro”, y se corresponde con el himno de vísperas y maitines del 18 de enero (festividad de la cátedra de San Pedro en Roma), atribuido a San Paulino, patriarca de Aquilea, “Quodcumque in orbe nexibus revinxeris”; el tercero, “Egredie doctor Paule mores instrue”, concebido “In Conversioni S. Pauli”, se anota en tercer tono, etc.

es decir, con unos rudimentos de acompañamiento para tecla, a partir de una sucesión de bajos cifrados (fols.1r.-17r.)<sup>9</sup>.

Fols.17v.-22r. Se incluye aquí la célebre “Batalla de Ferreñac”, que se corresponde con la batalla para el día de la aparición del apóstol Santiago<sup>10</sup>.

Fols.22v.-25r. “Primero punto baxo terremoto”. Se trata de una versión para tecla del último movimiento (el célebre “Terremoto”) de las *Siete Palabras de Cristo en la cruz* (*Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*), de Franz Joseph Haydn (\*1732; †1809)<sup>11</sup>. Esta obra, en su versión para piano solo (Hob. XX/1 C, Op.49), data de 1785-1787, y fue editada por primera vez, con la aprobación del compositor, en el año 1787, en las oficinas de Artaria en Viena y, ese mismo año también, a cargo de Hofmeister en Berlín. Al final de la pieza, se añade en la fuente zaragozana: “Sigue 6 tono Punto Bajo”<sup>12</sup>.

Fols.25r.-28v. Se registra una serie de versos en sexto tono punto bajo.

Fols.28v.-33r. “Sonata de 8 tono”. Pieza anónima en octavo tono (Sol, con un sostenido, 3/4); coincidente con la *Sonata de 8º tono para órgano para las vísperas de Ntra. Sra. del Pilar* de Ramón Ferreñac<sup>13</sup>.

Fols.33v.-39r.; sonata anónima –en realidad, un gran verso– en octavo tono (Sol, con un sostenido, 3/4). Atribuida por mano desconocida, posiblemente en la primera mitad del siglo XX, a Ramón Ferreñac<sup>14</sup>.

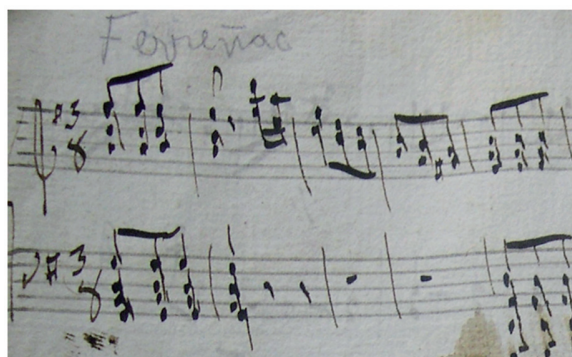


Figura 3. *E-Zac*, A-1 Ms.1. Segundo cuadernillo, fol.33v.

9 En su *explicit* se anota: “Finis de los vaquetes”.

10 Tras la doble barra final se indica: “Sigue Terremoto Presto”. Esta obra se conserva en *E-Zac*, B-2 Ms.29, fols.38r-39v. Dicha obra ha sido transcrita por Javier Artigas Pina. Además, se halla parafraseada en la posterior *Fantasia* para piano u órgano de Nicolás Ledesma (\*1791; †1883). *Vid.*: EZQUERRO ESTEBAN, 2012a. Por otra parte, una copia de esta misma batalla de R. Ferreñac ha sido editada a partir de un manuscrito conservado en la barcelonesa Biblioteca de Catalunya: MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTÍN, 2001: 124-125.

11 Como es sabido, la primera versión orquestal de esta obra había sido un encargo español, de la Hermandad de Nuestra Señora de la Cueva de Cádiz. Sobre este asunto, puede verse: GONZÁLEZ VALLE, 2000: 7-14. EZQUERRO ESTEBAN, 2004: 13-19. DÍEZ MARTÍNEZ, 1 (Granada, 2011): 25-40. APARISI APARISI, 63 (Barcelona, 2008): 97-152. Véanse en este último artículo (pp.134-135) las referencias a otras fuentes conservadas en *E-Zac* de la célebre composición de Haydn, en sus distintas versiones.

12 Dado que la sucesión “Batalla de Ferreñac-Terremoto de Haydn” se encuentra en alguna otra fuente del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, puede inferirse que en esta ciudad pudo ser costumbre ejecutar ambas obra seguidas.

13 *Vid.*: GONZÁLEZ VALLE, 1978: 18-29. La edición contenida en esta obra se corresponde con una versión de la sonata fechada en 1796 y recogida también en *E-Zac*, concretamente en la fuente B-2 Ms.29.

14 El conjunto de esta composición es una especie de gran verso para alguna ocasión litúrgica. En el fol.38v. se escribe: “Sigue el canto llano”, y se anota dicha parte para ser cantada, tras de lo cual prosigue la pieza de órgano. El fol.39v. se halla pautado, en blanco.

Fols. 40r.-41r. Se anota un registro para el “Conocimiento de los tonos de todas psalmodias” (la entonación del salmo “Dixit Dominus”, anotado como música vocal en canto llano, en figuración de breves, y por todos los tonos, y a continuación, las entonaciones para el cántico Magníficat).

Al final del cuadernillo (fol.41v.) se escribe, boca abajo, el siguiente título, seguramente de propiedad: “Manuel Vlasco. / Cuaderno de / Manuel Vlasco / estudiante de organo / en Morella” [¿Manuel Blasco de Nebra?]<sup>15</sup>.



**Figura 4.** E-Zac, A-1 Ms.1. Última página del segundo cuadernillo

Acerca de los fondos de tecla que fueron propiedad de Manuel Blasco de Nebra en su época de estudiante y el posterior proceso acontecido de venta de copias manuscritas, se da noticia en la *Gaceta de Madrid* (viernes 30.12.1785, p.860):

“En Sevilla calle de Encisos casa de los Nebras se halla una colección de 1833 piezas de clave, forte-piano y órgano en que hizo su estudio D. Manuel Blasco de Nebra, Organista que fue de aquella Catedral. Falleció en 12 de septiembre de 1784 de edad de 34 años, habiendo llegado á tocar de repente con finura, valentía y expresión quanto le presentaban. Su música, que consiste en 172 piezas, queda vinculada á la familia que franquea copias á 20 rr.vn. cada pieza, y la de los demás autores según su mérito desde 2 rs. hasta 10, cuyos

<sup>15</sup> Aunque hasta el día de hoy no hay constancia documental de que Manuel Blasco de Nebra visitara Morella, téngase presente la relación de la música para tecla de los músicos Nebra con esta ciudad, a partir de la existencia de dos cuadernos de música de tecla de origen morellano. Uno de estos cuadernos lleva por título “Cuaderno de Sonatas compuestas por el Señor Dominico Scarlati / De Pasqual Bonete Yscate”, y contiene, junto a varias sonatas del compositor napolitano, dos tocatas para órgano atribuidas a José de Nebra. El segundo cuaderno perteneció al organista “José Guimerán” y recoge tres obras también atribuidas a José de Nebra. *Vid.*: ESCALAS I LLIMONA, 1987. Siendo un nombre y un apellido relativamente comunes, cabría también la posibilidad de que se tratara de un “Manuel Blasco” sin relación con nuestros músicos Nebra. Ahora bien, no es extraño tampoco pensar que los Nebras, originarios de La Hoz de la Vieja (Teruel), tuvieran relación con Morella, dada su situación geográfica (villa limítrofe con las provincias de Teruel y Tarragona, vinculada a Aragón), y atendiendo a su importancia como núcleo cultural, artístico y político de la comarca del Maestrazgo. Por su parte, en el catálogo del “Archivo de Música de la Basílica Arciprestal de Santa María de Morella (Castellón)”, constan varias obras de “J. Guimerá (organista de la Basílica Arciprestal de Morella)”, así como un cuaderno de “Juan Guimerá”.

nombres son los siguientes: Alberti, Baton, Benaut, Coupric, Carrier, Crusells, Daquin, Dupré, Dandrieu, Elias, Ferrer, Handel, Heyden, Offnan, Habinga, Irribarren, Lidon, Martini, Monserrat, Mondonville, Marriner, Nebra, Organista del Rey, Nebra, Organista de Cuenca, Nebra, Organista de Zaragoza, Pelegrino, Rameau, Rosi, Rutini, Roseyngrave, Scarlati, Stamitz, Sesé, Soler, Toeschi, Vila, Zipoli Jusepe Hayden”.

**Tercer cuadernillo:** en la primera catalogación que recibió la fuente se consideró como “3<sup>er</sup> cuadernillo” a un grupo de folios sueltos y varios fascículos, de distintas dimensiones y diversa procedencia que, sin duda, no se corresponden con tal organización. Concretamente a este cuadernillo se le atribuyen 24 folios, numerados del 1 al 24. Para evitar confusiones, seguiré el orden que aparece en el manuscrito, aunque diferenciaré cada una de las secciones que existen.

**a) Fols. 1r.-4v.** Folios sueltos de medidas diferentes (fol.1, 200 x 290 mm.; y fols.2-4, 218 x 310 mm.), con diez pentagramas por folio (a excepción del primero que contiene doce), y con numerosas manchas. Contiene, en el fol.1r., una Sonata anónima, bipartita, en Tono 1<sup>o</sup> punto bajo (con tres bemoles en la armadura y *finalis* en Do, semejante a Do menor); fol.2r., Sonata, de Ignaz Pleyel (All<sup>o</sup>)<sup>16</sup>; fol. 3r., Concierto, de Ignaz Pleyel (All<sup>o</sup> con brío)<sup>17</sup>; fol.4r., Sonata, de 8<sup>o</sup> tono, anónima (“Sirbe P<sup>a</sup>. Berso de 8<sup>o</sup> Tono”).

**b) Fascículo 1<sup>o</sup>. Fols.5r.-7v.** de 182 x 256mm. y ocho pentagramas por página. Conserva también una numeración original que no sigue un estricto orden correlativo (las páginas se suceden así: 130, 131, 132, 133, 126 y 127), lo cual denota que los folios pertenecían a otra fuente o volumen mayor, siendo cosidas a posteriori sin atender a dicho orden. En el fol.5r., página 130 del original, se escribe: “Sonatas Buenas y rondos” (*Sonata 1<sup>a</sup>*, Rondó, en La sin alteraciones)<sup>18</sup>, pp.130-131 (fols.5r.-5v.).



**Figura 5.** E-Zac, A-1 Ms.1. Tercer cuadernillo, fol.5r.

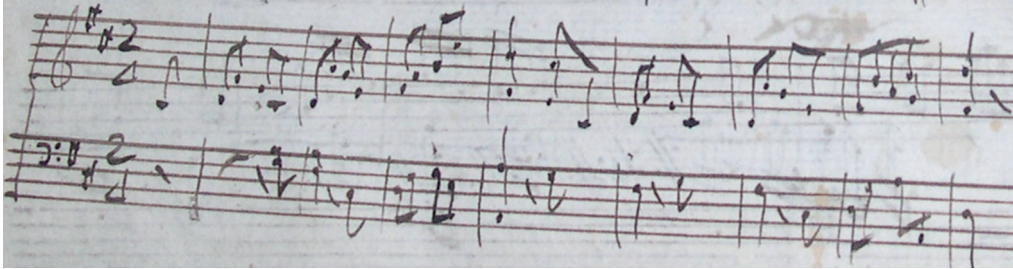
<sup>16</sup> Coincidente con un arreglo para teclado a partir del primer movimiento del trío para cuerda en Do Mayor (BenP 431/1) de I. J. Pleyel.

<sup>17</sup> La obra presente en el manuscrito no se corresponde con ninguna de las obras recogidas en el catálogo temático de Ignace Pleyel.

<sup>18</sup> Se trata de un noveno tono, La aeolio “por natura” (sin alteraciones propias en la armadura), perfectamente definido y que no planteaba problema ni irregularidad alguna para todos aquellos autores que, siguiendo a Heinrich Glareano, aceptaban doce tonos; pero ese mismo tono, en el caso de aquellos otros autores que únicamente aceptaban ocho tonos, podía traducirse como una variante o caso específico de alguno de aquellos dichos ocho, entendiéndose por unos, bien como un cuarto tono, bien por otros, como un séptimo tono.



Fols.5v.-6v., páginas131-133 del original, *Sonata 2ª*, en Re con dos sostenidos, es decir, en 5º tono punto alto.



**Figura 6.** *E-Zac*, A-1 Ms.1. Tercer cuadernillo, fol.5v.

Fol. 6v., tras la pieza anterior se anota un esbozo de “Pangelingua” que ocupa dos pautas, indicando al fin: “Sigue alegrisimo”.

Fols.7r.-7v., páginas 126-127 del original, sonata anónima (anotada con un sostenido, en Sol-Re, u 8º tono accidental).



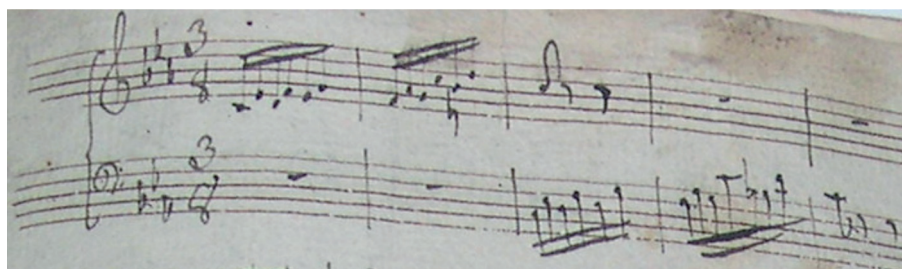
**Figura 7.** *E-Zac*, A-1 Ms.1. Tercer cuadernillo, fol.7r.

c) *Fascículo 2º. Fols.8r.-12v.* de 207 x 304 mm.y papel con marcas de suciedad y/o humedad. Se alternan el número de pentagramas por página (10-14). Comienza con una “Sonata / de 5º tono / Señor Maestro / [?] enviara el / [cua]derno Gra / [n]de de Contrad / [anz]as, Buenas” y en el éxplicit: “Señor Maestro estimare qº. Vª. MenVie Un quaderno de tapas de pregami[n]o aq.ºl grande y si / tien algunas otra tamBien en la primera ocasión qº. ayga” (en Do sin alteraciones, fol.8r.). La mayor parte de la música fue trasladada al papel por un mismo copiante.



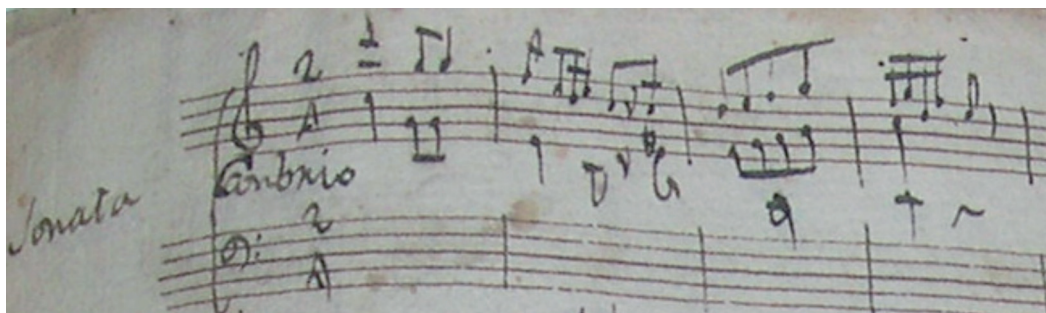
*Figura 8. E-Zac, A-1 Ms.1. Tercer cuadernillo, fol.8r.*

Fols. 9r.-9v., sonata, anónima en Tono 1º punto bajo, es decir, con tres bemoles, en Do, y con indicaciones para las pisas –“Contra”– del órgano.



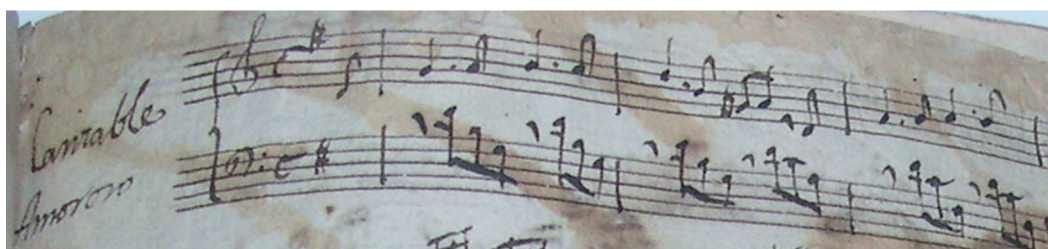
*Figura 9. E-Zac, A-1 Ms.1. Tercer cuadernillo, fol.9r.*

Fols. 10r.-10v., sonata anónima, Con brío, en Do sin alteraciones, o quinto tono.



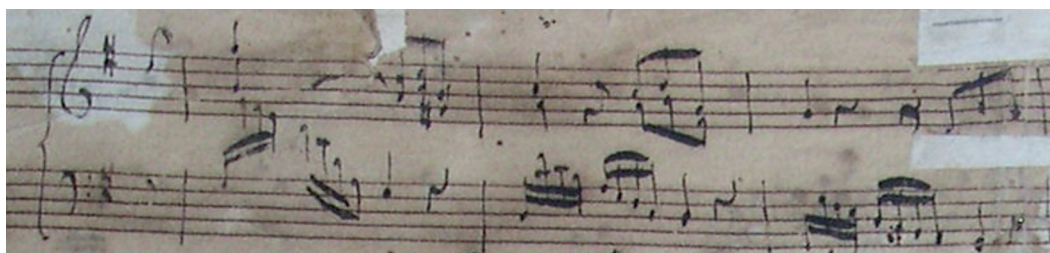
*Figura 10.* E-Zac, A-1 Ms.1. Tercer cuadernillo, fol.10r.

Fol.11r., Cantabile Amoroso, con un sostenido, Sol, octavo tono.



*Figura 11.* E-Zac, A-1 Ms.1. Tercer cuadernillo, fol.11r.

Fol.11v., sin indicación de movimiento o aire, con un sostenido, en Sol, u octavo tono.



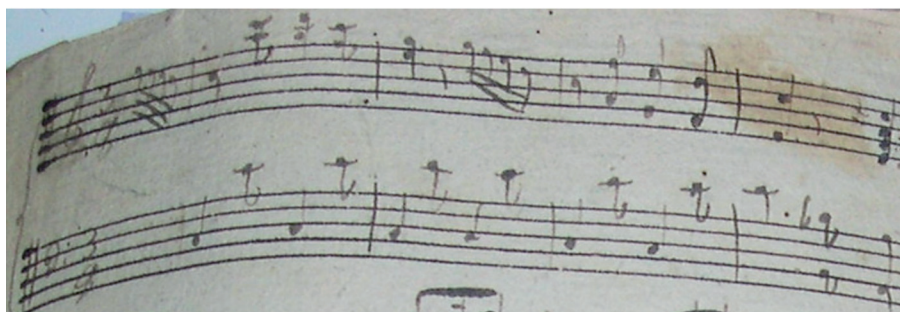
*Figura 12.* E-Zac, A-1 Ms.1. Tercer cuadernillo, fol.11v.

Fol.11v., [A]moroso, en octavo tono, anotado con un sostenido (comenzando en Sol y acabado en Re).



**Figura 13.** *E-Zac*, A-1 Ms.1. Tercer cuadernillo, fol.11v.

Fols.12r.-12v., sonata anónima sin indicación de movimiento o aire, en quinto tono, o Do sin alteraciones, 3/8, bipartita.



**Figura 14.** *E-Zac*, A-1 Ms.1. Tercer cuadernillo, fol.12r.

**d) Fascículo 3°. Fols.13r.-24v.** de 207 x 304 mm. Consta de 12 folios, con música por ambas caras y 12 pentagramas por página (se trata de un cuadernillo homogéneo, es decir, originariamente los folios formaron parte de un mismo volumen). Se inicia con una serie de versos breves para uso litúrgico (fols.13r.-13v.), a manera de pequeñas improvisaciones sobre un bajo o de brevísimos pasos en estilo contrapuntístico (apenas de entre 4 y 7 compases); estos versos se escriben en tono octavo, con un sostenido en la armadura (empezando en Sol y acabando en Re)<sup>19</sup>. Se inserta además una anotación en el extremo izquierdo superior<sup>20</sup>. Predomina a lo largo de todo el cuaderno un copista principal<sup>21</sup>, al que esporádica-

<sup>19</sup> Estos versos ya han sido editados. *Vid.*: GONZÁLEZ VALLE, 1978: 8-9.

<sup>20</sup> Tras estos versos, al final del fol.1v., excepcionalmente se anota otro ejercicio para teclado en dos sistemas, para la mano izquierda, de apenas 22 compases.

<sup>21</sup> Este mismo amanuense también aparece en otro libro de música de tecla misceláneo de *E-Zac*, concretamente en el A-1 Ms.4. (fols.83v. y siguientes).

mente se añade la que podría considerarse como segunda mano en importancia (fols. 14v., 15r. y 22v.), esta última coincidente con el mismo amanuense que aparece en varios manuscritos de música relacionados con José de Nebra, actualmente depositados en *E-Zac*. Curiosamente, únicamente se explicita el nombre de un compositor a lo largo de este cuadernillo, Sesé, quedando el resto de composiciones sin indicación de autor. No obstante, se han identificado tres sonatas como obras de D. Scarlatti (K.517, K.237 y K.346), siendo las demás composiciones anónimas de una evidente gran calidad, por lo que, tal vez (por su ubicación en la fuente, el contexto tratado, etc.), algunas de ellas puedan atribuirse al propio Domenico Scarlatti y/o a José de Nebra.

Fol. 14r., composición anónima para tecla, bipartita, en Do sin alteraciones, o quinto tono.



*Figura 15. E-Zac, A-1 Ms.1. Tercer cuadernillo, fol. 14r.*

Fols. 14v.-15r., composición anónima para teclado (anotada en primer tono punto bajo, es decir, en Do, pero únicamente con dos bemoles en la armadura), bipartita (Adagio. Desp°). En la copia de la obra intervienen los dos copiantes arriba descritos, el principal y el secundario, este último asociado a José de Nebra. Dada la presencia de este segundo amanuense, podría pensarse que la pieza hubiera sido compuesta por el propio vicemaestro de la Real Capilla.



*Figura 16. E-Zac, A-1 Ms.1. Tercer cuadernillo, fol. 14v.*

Fols.15v.-16v., Batalla, anónima, en quinto tono punto alto (Re, con dos sostenidos).



**Figura 17.** *E-Zac*, A-1 Ms.1. Tercer cuadernillo, fol.15v.

Fols.16v.-17r., obra anónima<sup>22</sup>, coincidente con la sonata K. 517 de D. Scarlatti.



**Figura 18.** *E-Zac*, A-1 Ms.1. Tercer cuadernillo, fol.16v.

Fols.17v.-18r., obra anónima que se corresponde con la sonata K. 237 de D. Scarlatti<sup>23</sup>.

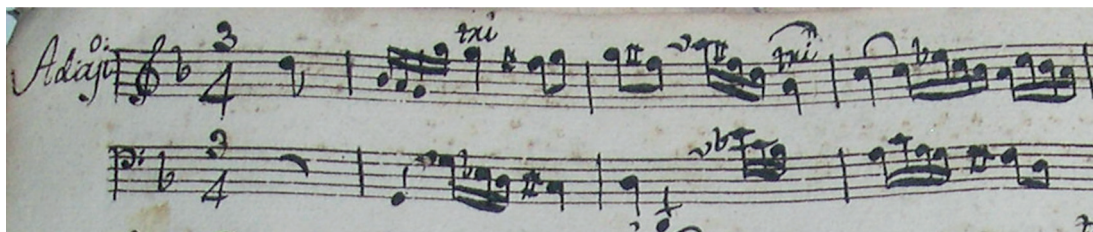


**Figura 19.** *E-Zac*, A-1 Ms.1. Tercer cuadernillo, fol.17v.

<sup>22</sup> Como resulta evidente en las figuras 14, 15 y 21, la alusión a la autoría data de la época en la que se llevó a cabo la catalogación del manuscrito.

<sup>23</sup> Esta misma obra se localiza en el Ms.31 de *E-Zac*; concretamente, se corresponde con la sonata número 30 del libro.

Fol.18v., pieza anónima para teclado, en dos secciones breves (Adagio, 3/4 - All<sup>o</sup>. Vivo, 3/8), en segundo tono –según numerosos autores de los siglos XVII y XVIII–, o lo que es lo mismo, en primer tono transportado (Sol dórico, con un bemol en la armadura), de 18 + 19 compases<sup>24</sup>.



**Figura 20.** E-Zac, A-1 Ms.1. Tercer cuadernillo, fol.18v.

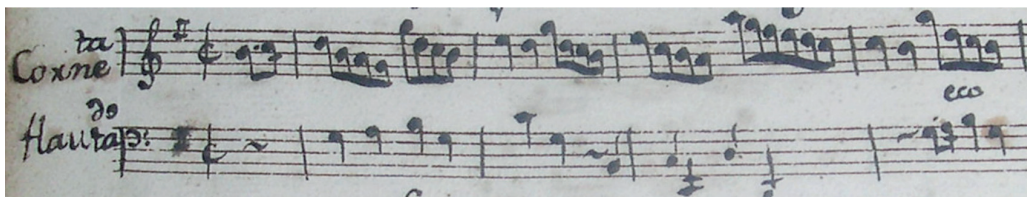
Fols.19r.-19v., composición anónima para teclado (“Sona<sup>ta</sup>”), bipartita, en 8<sup>o</sup> tono (Sol, con un sostenido, 3/4), cuya segunda sección se escribe en Sol, con dos bemoles en la armadura.



**Figura 21.** E-Zac, A-1 Ms.1. Tercer cuadernillo, fol.19r.

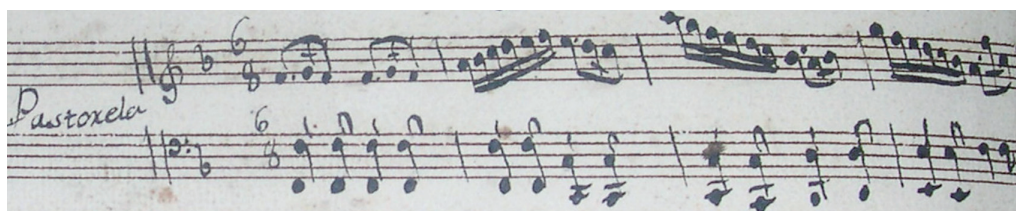
<sup>24</sup> A pesar de que no se trate de la típica sonata bipartita (en dos partes A y B con sus repeticiones), como las habitualmente trabajadas por D. Scarlatti, tampoco faltan ejemplos similares por extensión y construcción formal que han sido atribuidos al compositor napolitano, como puede verse en: JOHNSSON, 1985: 86. Se trata de una sonata en Sol menor, Largo (n<sup>o</sup> 23 de la citada edición), de apenas 16 compases de extensión, procedente de un manuscrito (AM 2158) conservado en el Monasterio benedictino de Montserrat (Barcelona). En este sentido, algunas atribuciones al músico napolitano que se han dado por buenas a partir de determinados manuscritos, arrojan serias dudas en cuanto a la calidad y aspectos estilísticos. Téngase en cuenta no obstante, que a diferencia de otras colecciones manuscritas conservadas en distintos lugares –que arrojan un margen razonable para su cuestionamiento–, las colecciones zaragozanas –tanto monográficas como misceláneas– en las que se copian obras de D. Scarlatti, recopilan a su vez diversas composiciones sin referencia explícita a su autoría, pero de una excelente calidad intrínseca, lo que las hace dignas de un cuidadoso estudio y detenida atención por parte de la investigación.

Fols.19v.-20v., sonata anónima para teclado, o verso partido de mano derecha, bipartita, en octavo tono (Sol hipomixolidio, transportado, con tratamiento irregular, que se anota con un sostenido en la armadura y cláusula sobre Re,  $\sharp$ ), al comienzo de cuya obra se ofrecen indicaciones para la registración: “Corne<sup>ta</sup> [parte superior, mano derecha] flauta<sup>do</sup> [parte inferior, mano izquierda]”, con prescripciones de “eco”.



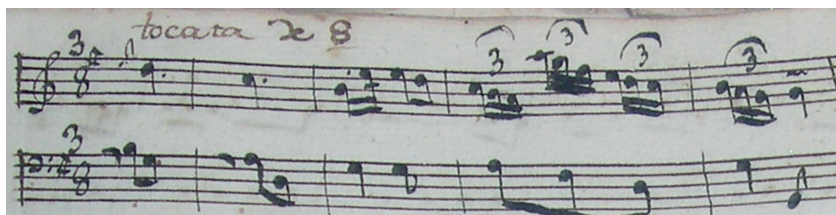
*Figura 22. E-Zac, A-1 Ms.1. Tercer cuadernillo, fol.19v.*

Fols.20v.-21r., Pastorela (6/8), anónima, en 6<sup>o</sup> tono (Fa, con un bemol), en cuyo éxplícit se anota: “Fin Viva Jesus”.



*Figura 23. E-Zac, A-1 Ms.1. Tercer cuadernillo, fol.20v.*

Fols.21v.-22r., composición anónima [acaso de D. Scarlatti] bipartita para teclado, sobre cuya primera pauta, al principio (armadura de la clave) se anota: “tocata de 8”, es decir, en octavo tono (Sol, con un sostenido, 3/8); en su éxplícit se lee: “fin dela sonata”<sup>25</sup>.

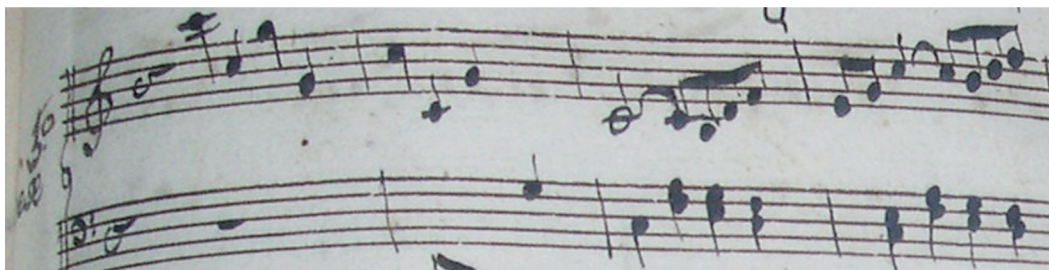


*Figura 24. E-Zac, A-1 Ms.1. Tercer cuadernillo, fol.21v.*

<sup>25</sup> Llama la atención que una misma obra, calificada como “tocata” en su inicio, se identifica como “sonata” al acabarse, síntoma de la ambivalencia de tales términos en la época y contexto reseñados, lo que viene a contradecir tantas elucubraciones y debates al respecto.



Fols.22r.-22v., composición bipartita para teclado, en la que se anota “5° / Sese”, en quinto tono (Do, sin alteraciones, C), seguramente del aragonés Juan de Sesé y Balaguer (\*1736; †1801), discípulo de Joaquín Nebra en El Pilar de Zaragoza y más tarde activo como organista y vicemaestro de la Real Capilla.



*Figura 25. E-Zac, A-1 Ms.1. Tercer cuadernillo, fol.22r.*

Fol.22v., lo que parece ser una coda de esta sonata fue copiada por otra mano.

Fols.23r.-23v., sonata anónima, que se ha identificado como de D. Scarlatti (K. 346), en cuyo éx-plicit se escribe: “finis / de la Sonata de quinto punto alto”. Al comienzo, en el pentagrama inferior del primer sistema: “Fine [?] Parael [ilegible]”.



*Figura 26. E-Zac, A-1 Ms.1. Tercer cuadernillo, fol.23r.*

Fol.23v., composición anónima para teclado (21 compases) sobre el *Pange lingua*, en quinto tono punto alto (Re, con dos sostenidos en la armadura, 3/4).



**Figura 27.** *E-Zac*, A-1 Ms. 1. Tercer cuadernillo, fol.23v.

Fols.24r.-24v.: “Partid.º de pri / mer / tono”, anónimo (en Re, con un bemol en la armadura, C), obra incompleta, faltan folios, al parecer, se ha perdido su parte final<sup>26</sup>.



**Figura 28.** *E-Zac*, A-1 Ms.1. Tercer cuadernillo, fol.24r.

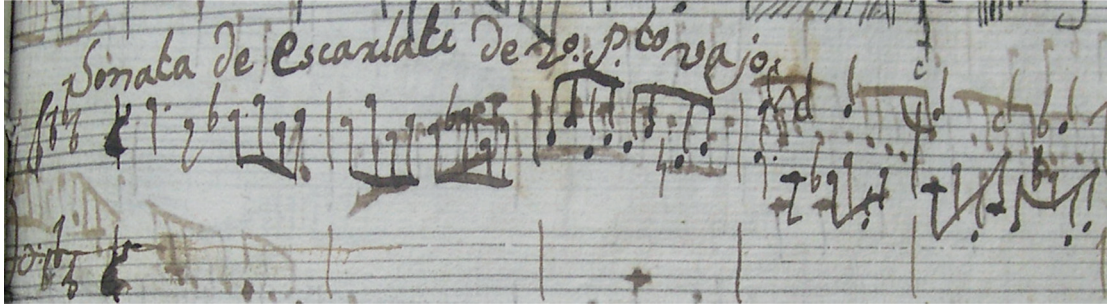
**Cuarto cuadernillo:** de 150 x 220 mm., papel con seis pentagramas por página. Folios numerados a posteriori (del 1 al 37); participan dos copiantes. Posiblemente los folios formaron parte de un mismo volumen anterior en el tiempo. Las dimensiones y el tipo de papel, así como el número de pentagramas por página, muestran una clara relación con el *Segundo cuadernillo*.

Fols.1r.-4r.: “Lleno de 2º tono” (Sol, dos bemoles en la armadura, C), pieza anónima.

Fols.4r.-23r.: “Spalmodia de [muchos] / Para Visperas” (Juegos de versos para salmos por los ocho tonos).

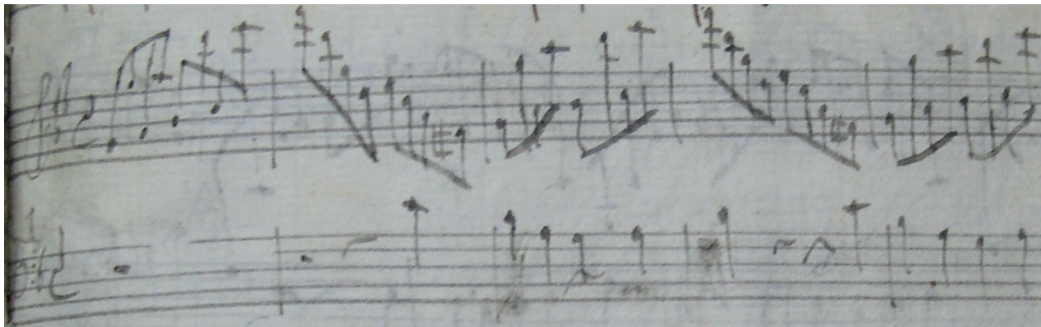
<sup>26</sup> De hecho, tras el último compás disponible, alguien anotó en tinta: “uaia” (es decir, ¡vaya!).

Fols.23r.-25r.: “Sonata de Escarlatti de 2º. Pº. vajo” (K. 386). Tras la doble barra: “2ª Parte”, y en el éxplicit: “Finis. Sige Allom.<sup>to</sup>” [¿Allegro moderato?].



*Figura 29. E-Zac, A-1 Ms.1. Cuarto cuadernillo, fol.23r.*

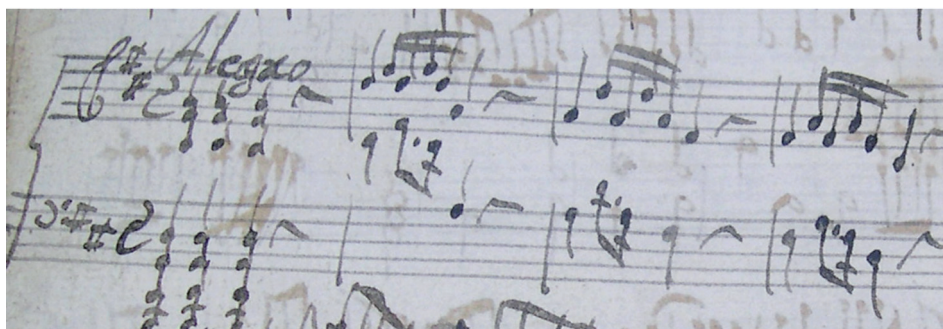
Fols.25r.-27r.: Pieza anónima (acaso de D. Scarlatti, pues se trata del mismo copiante de la obra anterior –ambas sonatas se anotan juntas–, y el estilo y calidad de la obra son equiparables) en segundo tono (Sol, con dos bemoles en la armadura, C). Tras la doble barra: “Segunda Parte”, y “Finis” en el éxplicit.



*Figura 30. E-Zac, A-1 Ms.1. Cuarto cuadernillo, fol.25r.*

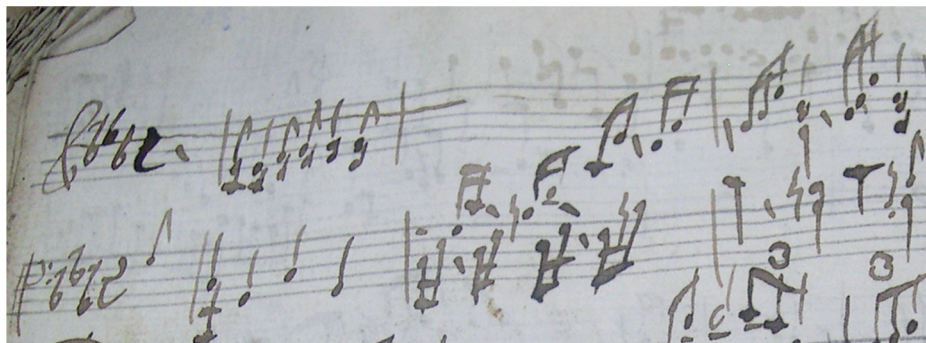
Fols.27v.-30v.: “Lleno”, composición anónima (intento, o fuga) en octavo tono (Sol, con un sostenido, C).

Fols.30v.-32r.: “Alegro”, anónimo, en quinto tono punto alto (Re, con dos sostenidos, C).



**Figura 31.** E-Zac, A-1 Ms.1. Cuarto cuadernillo, fol.30v.

Fols.32v.-34r.: Sonata anónima sin indicación de movimiento o aire, en primer tono punto bajo (con tres bemoles en la armadura y *finalis* en Do), C, bipartita. Éxplicit: “Finis Siguen versos / dprimertono / punto vago / Para lavemariestela”.

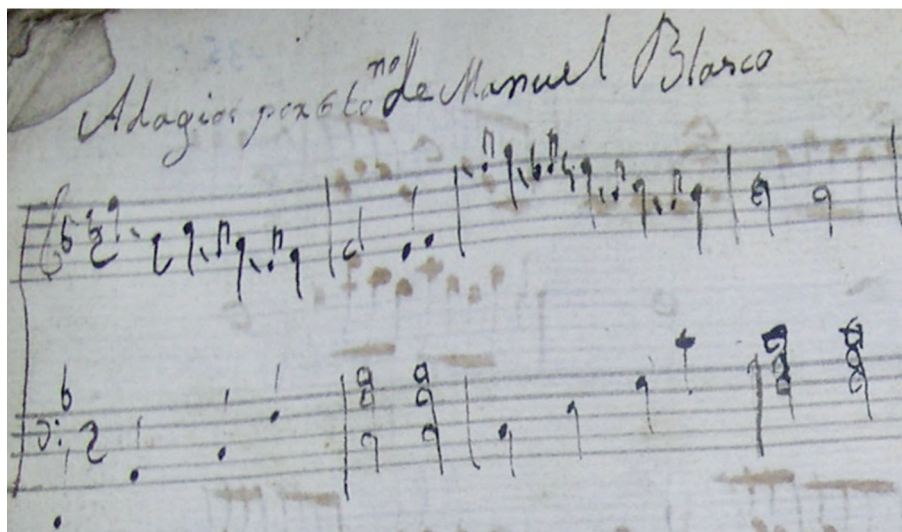


**Figura 32.** E-Zac, A-1 Ms.1. Cuarto cuadernillo, fol.32v.

Fols.34v.-35r. Versos anónimos, en primer tono punto bajo (en Do, con dos bemoles en la armadura, C).

Fols.35v.-37v.: “Adagios por 6 to<sup>no</sup> de Manuel Blasco” [¿Manuel Blasco de Nebra?]. Se trata de tres piezas cortas anotadas de manera consecutiva.

El primer adagio, en sexto tono (o Fa jonio, con un bemol, C). Fols.35v.-36r.



*Figura 33. E-Zac, A-1 Ms.1. Cuarto cuadernillo, fol.35v.*

El segundo adagio, asimismo en sexto tono (o Fa jonio, con un bemol, C). Íncipit: "Sigue otro". Fols.36r.-36v.



*Figura 34. E-Zac, A-1 Ms.1. Cuarto cuadernillo, fol.36r.*

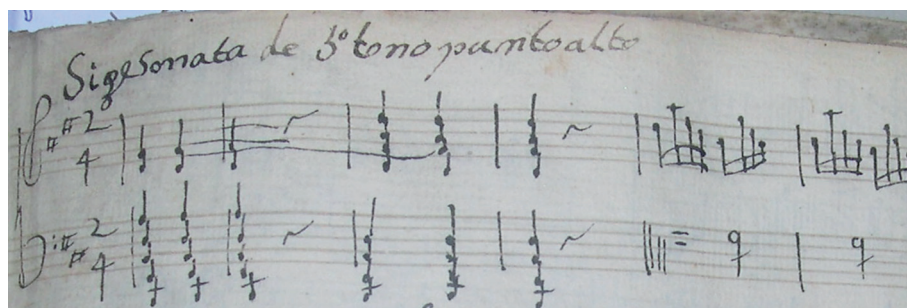
El tercer adagio, en quinto tono (Do, por natura, sin alteraciones en la armadura, 2/4). Íncipit: “Sigue otro”. Fols.36v.-37v.



**Figura 35.** E-Zac, A-1 Ms.1. Cuarto cuadernillo, fol.36v.

**Quinto cuadernillo:** de 182 x 302 mm. Consta de 38 folios pautados por las dos caras, a razón de 8 pentagramas por página. Se añade un folio final con música (fol.39), a modo de guarda (con idéntica procedencia que el folio 14 del *Primer cuadernillo*). Intervienen diversos copiantes.

Fols.1r.-2r.: “Sige Sonata de 5º tono punto alto” (Re con dos sostenidos, 2/4), sonata anónima. Éxplicit: “Finis de la sonata”.



**Figura 36.** E-Zac, A-1 Ms.1. Quinto cuadernillo, fol.1r.

Fols.2r.-3v: “Sonata de 5º tono punto alto De dongosp Polo:” (Re, con dos sostenidos, 2/4). Sonata de José Moreno y Polo. Se corresponde con la sonata del mismo autor que aparece en el “Manuscrito Musical de Valderobres II”<sup>27</sup>.

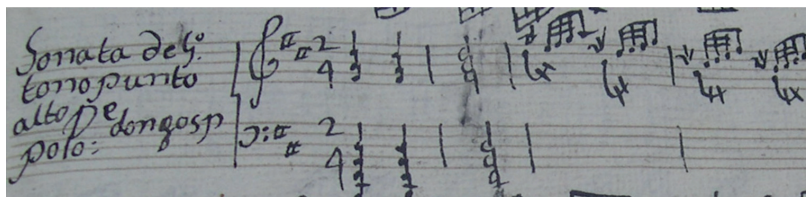


Figura 37. E-Zac, A-1 Ms.1. Quinto cuadernillo, fol.2r.

Fols.3v.-4r.: “Sonata”, anónima, bipartita, en octavo tono (Sol, con un sostenido, 3/8).

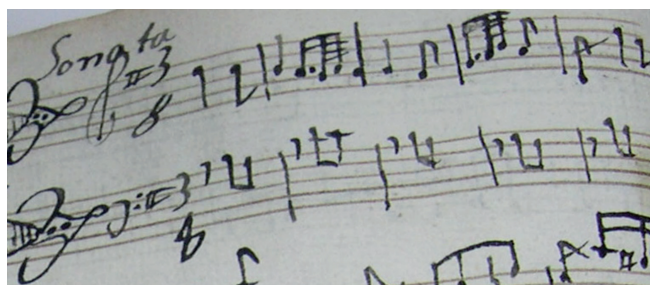


Figura 38. E-Zac, A-1 Ms.1. Quinto cuadernillo, fol.3v.

Fols.4r.-6v.: “Allegro / de 8º tono” (Sol, con un sostenido,  $\phi$ ). Composición anónima. Sobre cada uno de los pentagramas del primer sistema se anota: “Piano”. Éxplicit: “Finis Coronat Opus”.

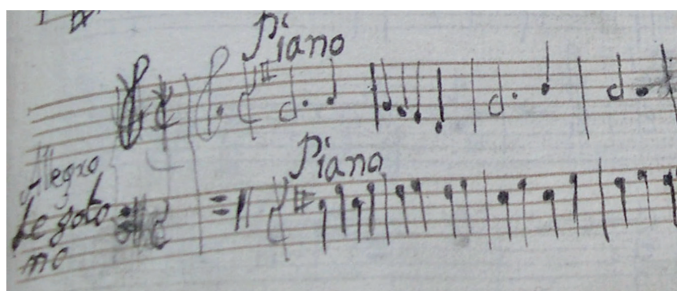


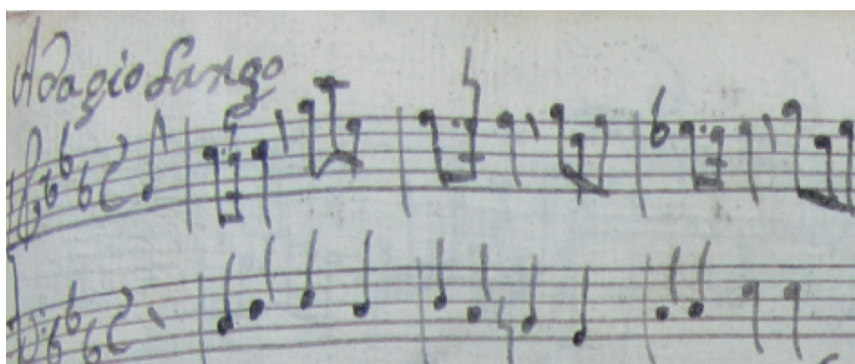
Figura 39. E-Zac, A-1 Ms.1. Quinto cuadernillo, fol.4r.

<sup>27</sup> Vid.:PRECIADO RUIZ DE ALEGRÍA, 1983.

Fols.6v.-7r.: “despacio: pangelin gua”. Composición anónima sobre el himno *Pange lingua*, en quinto tono punto alto (Re, con dos sostenidos, 3/4). Debajo del pentagrama inferior (mano izquierda) se indica “contra”. Tras la obra, ocupando el espacio en blanco, se recogen varios compases sueltos de música con diseños melódicos extraídos de la segunda sonata, de José Moreno y Polo, del *Cuarto cuadernillo*.

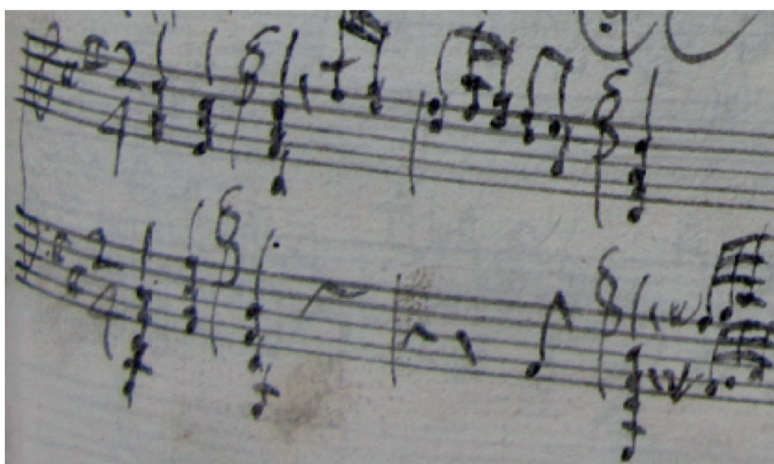
Fols.7r.-8v.: “Versos Suetos de 4º tono Para latercia” (La, sin alteraciones propias, 3/8). Versos anónimos.

Fol. 9r: “Adagio Largo”, en 3 bemoles, primer tono punto bajo, compasillo. “Finis Coronat / Opus/ Sigie Alegrísimo de 5º to punto Alto”(Re, con dos sostenidos, 2/4).



**Figura 40.** E-Zac, A-1 Ms.1. Quinto cuadernillo, fol.9r.

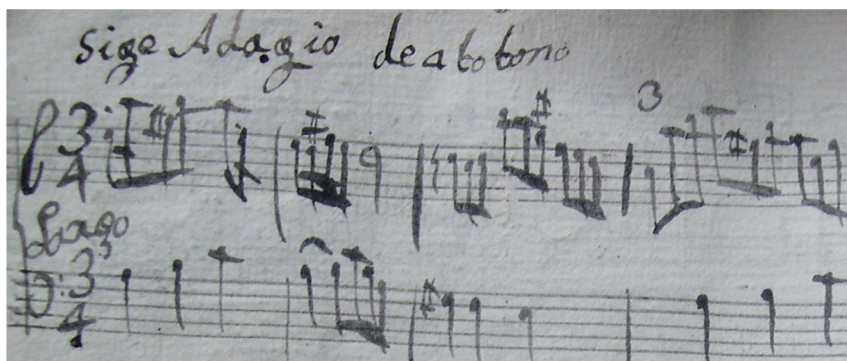
Fols. 9r.-10r.: “Sigie Alegrísimo de 5º to puntº Alto” (Re, con dos sostenidos, 2/4).



**Figura 41.** E-Zac, A-1 Ms.1. Quinto cuadernillo, fol.9r.



Fols.10v.-11r.: “Sige Adagio de 4to tono” (La, sin alteraciones propias, 3/4), anónimo. “La[r]go”.



**Figura 42.** E-Zac, A-1 Ms.1. Quinto cuadernillo, fol.10v.

Fols.11v.-12r.: “Allo de 4tono” (La, sin alteraciones propias, C).



**Figura 43.** E-Zac, A-1 Ms.1. Quinto cuadernillo, fol.11v.

Fols.12r.-12v.: “Sige Alegrísimo de 6 tono” (Fa, 3/8)<sup>28</sup>.

Fols.12v.-13v.: “Sonata de 5to tono” (Do, sin alteraciones, 2/4).

---

<sup>28</sup> Obra ya editada. Vid.: GONZÁLEZ VALLE, 1978: 30-33.

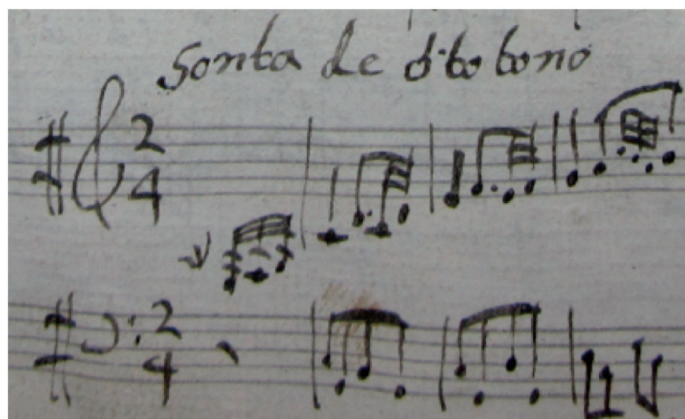


Figura 44. E-Zac, A-1 Ms.1. Quinto cuadernillo, fol.12v.

Fols.14r.-14v.: “Pastorela Drecha Corneta Magna yzqa Clarinen 5ª. Segundo teglado a Medio Lleno”. Pastorela, anónima, en quinto tono punto alto (Re, con dos sostenidos, 6/8). A principio de la obra, en el espacio existente entre los pentagramas del primer sistema, se escribe: “Con.<sup>a</sup>” (corneta). Presenta, además, indicaciones de registración: trompetas, orlos, trompetas reales...

Fols.14v.-15r.: “Sige Pang / eli / gua”, en quinto tono punto alto (Re, con dos sostenidos, 3/4).

Fol.15r.: “B.so de 6 t.no Pra lagnus dei” (Fa, con un bemol, C).

Fol.15v.: tras la doble barra final de la pieza anterior se lee “Sigue Berso Para lomesmo de 5º tono”, (Do, sin alteraciones, C).

Fols.16r.-20r.: “Sonatas para Organo Conpuestas por Don Luis Querubini Florentini / 1ª 2a Sonata año de 1804.”. Se trata de la primera y segunda sonatas de la colección de *Sei Sonate per cimbalò, op.1* (Florenca, Giuseppe Poggiali, 1783) escritas por Luigi Cherubini (\*1760; †1842). Ambas obras presentan la anotación “Para Grande Organo”. La fecha que aparece en el título, posiblemente corresponda al año de copia.

Fols.20r.-29v.: “Siguen Seis Sonatas del Señor / Aydem. Con Brio”. Y de otra mano: “Siguen Sonatas de haidem / Convrios y alegres que son 6. Sonatas.”<sup>29</sup>. Al inicio de cada una de las sonatas se recoge la indicación: “Para Grande Organo”.

Fols.29v.-34r.: “Sesiguen Tres / Sonatas del Señor / Aidem Sigue Alegro”<sup>30</sup>.

29 Sólo aparecen cinco de las seis sonatas que se anuncian (se salta de la primera a la tercera). Se trata de las sonatas de Franz Joseph Haydn (únicamente sus primeros movimientos, que cito por su orden de aparición en Zaragoza), Hob. XVI:35, Hob. XVI:23, Hob. XVI:24, Hob. XVI:25, y Hob. XVI:20.

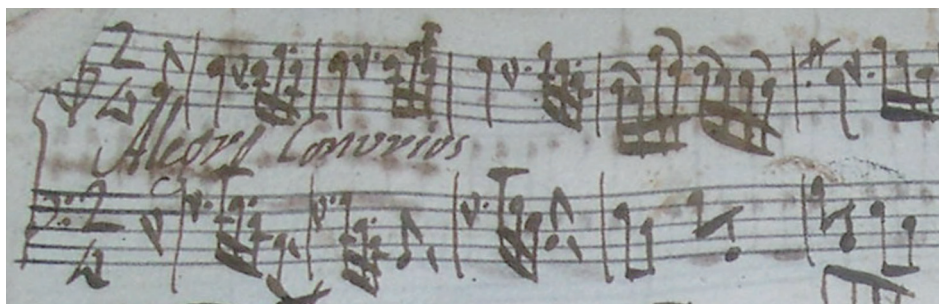
30 Como en el caso anterior, solamente se copia el primer movimiento de cada sonata. Las dos primeras sonatas se han identificado como Hob. XVI:21 y Hob. XVI:37, mientras que la tercera no se corresponde con ninguna obra conocida de Haydn hasta la fecha. No obstante, esta misma sonata coincide con otra copia, asimismo anónima y manuscrita, que se localiza en *I-BGi*, 17239.1 (10) (biblioteca del Civico Istituto Musicale Gaetano Donizetti de Bérgamo) [RISM ID no.850021725]. La adscripción de la obra en Zaragoza al compositor de Rohrau podría abrir nuevas expectativas de cara a una posible ulterior atribución.

Fols.34r.-35r.: “S,<sup>a</sup> [¿d?] Soler Clarines”. [Sonata de] Soler. Identificada como la sonata del padre Antonio Soler registrada por Samuel Rubio (R118)<sup>31</sup>, aunque aquí, con notables variantes<sup>32</sup>. Dada la singularidad de tales variantes y la importancia que a mi juicio éstas poseen, edito la versión zaragozana al final del presente artículo.



**Figura 45.** *E-Zac*, A-1 Ms.1. Quinto cuadernillo, fol.34r.

Fols.35v.-36r.: “Alegro Convrios”. Sonata anónima, bipartita. Se anota una “2ª.” parte. En quinto tono (en Do, sin alteraciones, 2/4). Éxplicit: “Alfin de la legro”<sup>33</sup>.



**Figura 46.** *E-Zac*, A-1 Ms.1. Quinto cuadernillo, fol.35v.

bución. Sobre otras obras desconocidas de Haydn en el archivo zaragozano, véase: YÁÑEZ NAVARRO, 2006; 62 (Barcelona, 2007): 291-333.

31 RUBIO CALZÓN, 1980, vol.16.

32 La extensión de la copia zaragozana, obviamente destinada a su ejecución en el órgano, es algo mayor que la versión considerada de referencia: 131 compases (primera parte 71c., segunda parte 60c.) frente a 121 compases (primera parte 66c.; segunda parte 55c.). Por otro lado, el ámbito es más reducido en *E-Zac*: Mi<sub>1</sub>-Do<sub>5</sub> frente a La<sub>0</sub>-Mi<sub>5</sub>. De este modo, la pieza anotada en la fuente zaragozana puede ejecutarse en el teclado de un órgano de la época.

33 Esta pieza, también anónima, se encuentra en el manuscrito de tecla ya mencionado que se halla depositado en la Biblioteca de Catalunya (*E-Bbc*). Vid.: MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTÍN, 2001:120-123.

Fol.36r.: sonata anónima, bipartita, en quinto tono (Do, sin alteraciones). Íncipit: “Sigue Largo”. Se anota una segunda parte, “2.º”. Explicit: “finis i mº”.



Figura 47. E-Zac, A-1 Ms.1. Quinto cuadernillo, fol.36r.

Fol.36v.: pieza breve, anónima, en un único movimiento, en quinto tono punto alto (Re, con dos sostenidos, 3/4). Se trata de un “Pange lingua”, con el canto llano en el bajo al comienzo, y luego en el tiple, y al fin nuevamente en el bajo.

Fol.37r.: danzas para uno o dos instrumentos melódicos, anotadas en clave de Sol<sup>34</sup>.

Fols.37r.-38r.: obra anónima para tecla (fandango), en sexto tono (Fa, con un bemol, 3/4). Se conserva únicamente la parte de la mano derecha, dejándose en blanco la mayor parte del pentagrama correspondiente a la izquierda. Éxplicit: “Fin P P.e” [¿Fin Primera Parte?].

Fol.38v.: danzas anónimas, en su mayor parte para guitarra (y ocasionalmente para tecla), escritas, de manera descuidada (a manera de esbozos)<sup>35</sup>.

Fols.39r.-39v. Para concluir, al igual que sucede en el *Primer cuadernillo* –de hecho la procedencia en ambos casos es idéntica–, se añade un folio escrito por las dos caras con unas entonaciones en cantollano (a base de una figuración de breves sin compasear, de color blanco); en el lado recto, Magnificat por los ocho tonos, y en el lado vuelto, varias partes para Bajo vocal (en claves de Fa en 3ª línea o Fa en 4ª)<sup>36</sup>.

34 Se incluyen diversas composiciones cortas: 1.- Pieza breve en compás de 3/4; 2.- “Conradanza” (en 2/4); 3.- “Rigodon” (anotado originalmente en 6/8, sic. 3/8); 4.- “Rigodon a duo” (3/8), en dos pautas (la inferior, inacabada); 5.- Pieza breve en compás de 2/4.

35 A saber: 1.- “Rigodon / Para Guitarra”; 2.- “Bolero Para / Guitarra” (en compás de 3/4); 3.- “Sigue Bolero / Para Organo” (en una sola pauta y clave de Sol, compás de 3/4 y un bemol en la armadura); 4.- “Sigue hotro”, en compás de 3/4 (sin alteraciones propias); 5.- “Sigue hotro”, en compás de 3/4 (con un bemol en la armadura); 6.- “Bolero Para / Guitarra” (en compás de 3/4, con dos sostenidos en la armadura, inacabado). [La presencia de este tipo de obras sugiere la posibilidad de que los estudiantes de órgano improvisaran al instrumento las versiones de danzas para guitarra de moda en la época; (pieza 3): “Sigue Bolero / Para Organo” (fol.38v.). La anotación “Para Organo”, que se escribe con otra tinta, es posterior, y tal vez irónica: ¿un bolero para órgano, sólo en un pentagrama?].

36 En el lado recto (entonaciones para el cántico Magnificat por los ocho tonos), sobre el 7º tono, se anota: “El Septimo se tañe Por 5º Natural”. En el lado vuelto (piezas de cantollano –himnos de vísperas para el tiempo de adviento–, anotadas en breves y semibreves de color blanco, y con texto), se registra lo siguiente: 1.- 5º tono 4º tono, Creator alme siderum, AEterna lux credentium, Jesu, Redemptor omnium, Intende votis supplicum. 2.- Para el día de Navidad (en primer tono): Jesu, Redemptor omnium, Quem lucis ante originem Parem paternae gloriae Pater supremus edidit. Y “Por 4º Vajo”, una melodía en cantollano, sin texto, compaseada (con tres semibreves al compás).

## SELECCIÓN DE OBRAS PARA EL ESTUDIO

El manuscrito presenta una naturaleza heterogénea, por cuanto reúne de manera aleatoria varios fascículos y cuadernillos, que fueron cosidos con posterioridad a su copia, y compilados, a todas luces, por un organista del ámbito de las catedrales de Zaragoza durante la primera mitad del siglo XIX, aparentemente con vistas a disponer de un repertorio variado en un único volumen (se incluyen obras para tecla de distintos copistas, compositores y épocas)<sup>37</sup>. La diversidad del repertorio es tal, que cualquier estudio del mismo excedería los límites del presente artículo; por ello, he creído conveniente centrar la atención únicamente en las sonatas conocidas de Domenico Scarlatti, dada la relevancia del compositor, la fecha estimada de copia, las variantes existentes y el instrumento destinatario<sup>38</sup>.

Como se ha visto, tres de estas sonatas (K.237, K.346 y K.517) se copian en un mismo fascículo (*fascículo 3º del Tercer cuadernillo*), mientras que la cuarta (K.386) se anota en el *Cuarto cuadernillo*. Curiosamente, en lo que respecta al fascículo 3º del *Tercer cuadernillo* y al *Cuarto cuadernillo*, existe uniformidad en la copia y recopilación de pliegos; es decir, en ambos casos predomina un solo copiante que traslada la música sobre un mismo papel con idéntico número de pautas. Esto último, revela una procedencia única, tanto en uno como en otro (en contraposición con lo que sucede, por ejemplo, en el *Quintocuatnario*, compuesto por folios originarios de diferentes volúmenes y, en consecuencia, copiado en diferentes épocas, por varios amanuenses).

Tanto el fascículo 3º del *Tercer cuadernillo*, como, por su parte, el *Cuarto cuadernillo*, parece que no se han anotado de manera esmerada o a cargo de quien hubiera podido ser un copiante profesional, sino que evidencian síntomas de tratarse de meras copias “de trabajo” (seguramente para el uso de un organista de ámbito eclesiástico). Estas copias de trabajo, anotadas no en una única ocasión (sino muy posiblemente en diversos momentos, aunque todos ellos cercanos en el tiempo), aportan una considerable homogeneidad al conjunto del fascículo 3º del *Tercer cuadernillo*, y también al *Cuarto cuadernillo*.

De igual modo, desde el punto de vista de la datación de las copias de las sonatas de Scarlatti, el repertorio junto al que éstas se insertan se adecua a las principales formas organísticas del siglo XVIII, si bien el denominado *fascículo 3º* muestra una mayor uniformidad en este sentido, debido a que gran parte de las piezas contenidas son sonatas bipartitas. Por otro lado, tal y como he descrito anteriormente, el encontrar aquí, aunque sea esporádicamente, uno de los copiantes de los que existe constancia de su actividad en vida de José de Nebra<sup>39</sup> (o incluso en vida de D. Scarlatti), supone que las tres sonatas de

37 Puede verse un ejemplo concreto del importante papel desempeñado por los cuadernos misceláneos a la hora de abordar el estudio del repertorio de los organistas de iglesia en: YÁÑEZ NAVARRO, 2006.

38 En próximos trabajos abordaré el resto del repertorio del manuscrito.

39 Este copiante asociado a José de Nebra trabaja como amanuense en los siguientes manuscritos conservados en *E-Zac*: 1.- B-2 Ms.s/n (manuscrito autógrafo de José de Nebra, donde este copiante anota suplementariamente tres sonatas de Domenico Scarlatti); 2.- al principio y al final de un volumen encuadernado en pergamino titulado “Dixit Dominus y Misa de Nebra”, donde nuestro copiante anota una Sonata incompleta (María Salud Álvarez atribuye esta sonata a José de Nebra; *vid.* ÁLVAREZ MARTÍNEZ, 1993: 122 y 177); 3.- en una pieza anónima, en Andante (posible pieza de José de Nebra), incluida en un volumen con Fugas de Francesco Durante; 4.- desde el principio de un librito pequeño, B-2 Ms.33, alternando con otras manos; 5.- en un libro misceláneo de tecla de tamaño mediano, A-1 Ms.4., en donde se insertan obras anónimas y de compositores conocidos como

D. Scarlatti proceden del entorno del compositor aragonés y que se trasladaron al papel en un momento próximo a su composición y/o a su posterior compilación en las fuentes consideradas primigenias o de referencia (*primary sources*), por los investigadores scarlattianos<sup>40</sup>.

Repárese, además, en la trascendencia de la participación del amanuense en el manuscrito B-2 Ms. s/n, de cara a dilucidar una fecha aproximada de copia del fascículo que nos ocupa, ya que su presencia, copiando tres sonatas de D. Scarlatti, se atestigua intercalada entre piezas autógrafas de José de Nebra. Más aún: sobre el encabezado de una de las sonatas, concretamente la primera (sonata K.30), escribe que “Estas de Escarlati; Las podra el S.or D.n Joseph tocar donde gustare”, lo que indica no sólo que este copista estuvo activo en vida de José de Nebra, sino que mantuvo algún tipo de relación profesional o personal con él, y por consiguiente, que pudo haber tenido acceso a los papeles de música propiedad del músico aragonés; con todo lo que ello implica en lo referido a la proximidad con la corte madrileña en tiempos de D. Scarlatti. A su vez, la inscripción denota, por una parte, el interés de Nebra por la música de Scarlatti, y por otra, que disponía de autorización del autor, o de la propia reina María Bárbara de Braganza, para interpretar, al menos algunas de sus sonatas, en cualquier contexto, público o privado: “donde gustare” (ya fuera en la Iglesia, en los salones, con fines didácticos, etc.)<sup>41</sup>.

Por otro lado, atendiendo a la posible relación de propiedad que puede guardar el *Cuarto cuadernillo* con el músico Manuel Blasco de Nebra (repárese en la semejanza del papel de los cuadernillos segundo y cuarto antes comentada), o lo que es lo mismo, si se considera que los adagios se anotaron en vida del compositor, la copia de la sonata K.386 dataría, al menos, del último tercio del siglo XVIII, situándose igualmente, en una fecha no muy alejada del momento de aparición de las colecciones supuestamente primigenias<sup>42</sup>. Este rasgo temporal, sin duda, confiere un notable interés a las copias de las sonatas de Scarlatti contenidas en el volumen A-1 Ms.1, en lo que concierne al valor intrínseco de las versiones ofrecidas, como seguidamente se verá.

## 1. Sonata K.237

La versión zaragozana (*E-Zac*) es coincidente con el contenido de la versión presente en *I-Vnm* y en *I-Pac*<sup>43</sup>. No obstante, muestra pequeñas variantes respecto a las fuentes hoy conservadas en Italia, referi-

---

es el caso de José Lidón o Manuel “Nabarro” [¿Narro?], alternando con numerosas manos, una de las cuales aparece también en el manuscrito B-2 Ms.31 (obras de Domenico Scarlatti); 6.- en una misa de Francesco Corselli, D-340/3943; y 7.- en dos piezas anónimas [¿de José de Nebra?] que se copian aprovechando folios en blanco (fols.43 y 44) en un volumen manuscrito y fechado en 1727 que contiene las *Suites de pièces pour le clavecin* de G. F. Händel (B-2 Ms.1) y que fue propiedad de Francisco Xavier Nebra. [vid. GONZÁLEZ MARÍN, 2008b: 244. EZQUERRO ESTEBAN, 2012b].

40 La tres sonatas se hallan en las colecciones italianas de referencia, concretamente: K.237 (en Venecia, Libro IV, 1753; y en Parma, Libro VI, 1753); K.346 (en Venecia, Libro VII, 1754; y en Parma, Libro IX, 1754) y K.517 (en Venecia, Libro XIII, 1757; y en Parma, Libro XV, 1757).

41 Estas ideas se desarrollan ampliamente en mi tesis doctoral en curso, ya citada. Una discusión sobre el sentido de la frase en cuestión se encuentra también en la edición crítica y estudio del manuscrito de tecla de Nebra (B-2 Ms.s/n), en curso, a cargo de Luis Antonio González.

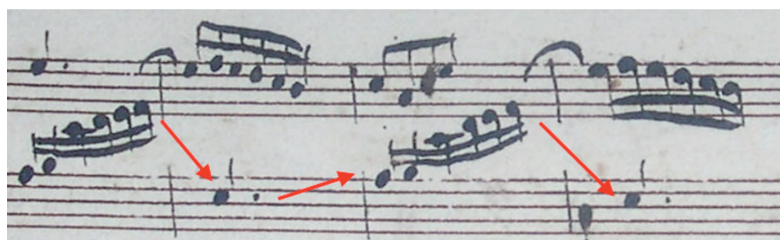
42 La sonata K.386 se encuentra en Venecia, Libro VIII (1754) y en Parma, Libro X (1754).

43 Tal y como ya se ha expuesto, la sonata K.237 se halla duplicada en *E-Zac* (Ms.31 y A-1 Ms.1). La versión presente en el Ms.31 es idéntica a la versión recogida en *I-Vnm* y en *I-Pac*.

das al ámbito o extensión del teclado que abarcan algunos pasajes, variantes que consisten en la aparición de una o varias voces, a distancia de octava alta o baja, en relación a la versión “oficial”.

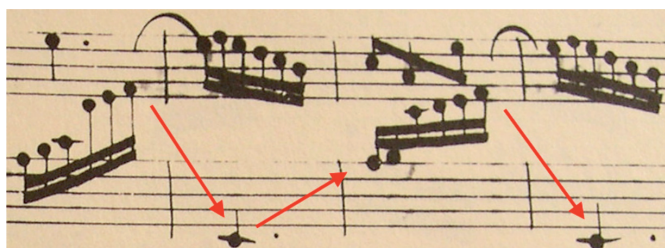
El ámbito de la sonata considerada primigenia<sup>44</sup> es  $Si_0-Re_5$ , mientras que en el caso zaragozano que nos ocupa, el ámbito se reduce a  $Do_1-Si_4$ . Desconocemos la razón concreta que pudiera haber motivado estas variantes, si bien todo parece apuntar, a juzgar por el ámbito más reducido de las sonatas zaragozanas, que la copia de éstas se hubiera acomodado a las características de algún instrumento de teclado más corto que el utilizado para las copias de Parma y Venecia. El caso es que la adecuación de la escritura en las copias de Zaragoza a una tesitura menos amplia, supone en la mayoría de los casos, en cuanto a la música que se describe, una mayor adscripción a las reglas clásicas de la conducción de las voces, por cuanto se evita la interrupción del discurso natural de una misma voz mediante la presencia puntual de grandes intervalos o saltos.

Por el contrario, desde una perspectiva virtuosística o expresiva, los saltos súbitos representan un recurso primordial de cara a conferir una mayor dificultad a la ejecución recogida en las colecciones veneciana y parmesana (téngase en consideración los frecuentes cruzamientos de manos en las sonatas de Scarlatti). Si bien, todo lo anteriormente expuesto queda condicionado por la tesitura del instrumento disponible en cada ocasión; mayor en los claves del momento, y menor en los órganos y clavicordios<sup>45</sup>.



**Figura 48.** *E-Zac*, A-1 Ms.1. Tercer cuadernillo, fol.17v, cc.35-38.

Ejemplo de la extensión de los intervalos de la voz inferior

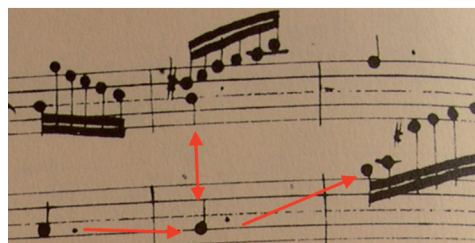
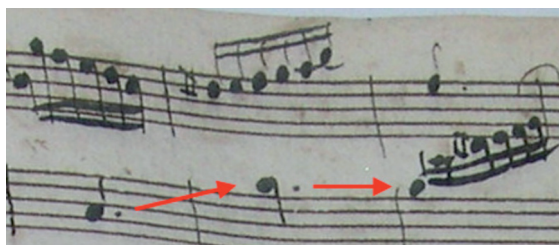


**Figura 49.** *I-Vnm*. ALVINI, 1991: 14, cc.35-38. El mismo pasaje anterior.

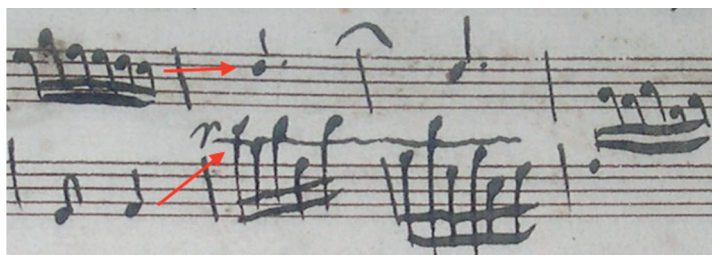
Nótese aquí los inopinados y considerables saltos en la mano izquierda

44 Utilizo los índices acústicos franco-belgas, por ser los más generalizados actualmente en España.

45 Para los ejemplos se ha recurrido a la versión de las sonatas recogidas en *I-Vnm*, puesto que tradicionalmente se ha considerado a esta colección como fuente primigenia (pese a que cada vez son más los investigadores que sostienen que la fuente primigenia se correspondería con la colección parmesana).



**Figura 50.** *Izda. E-Zac*, A-1 Ms.1. Tercer cuadernillo, fol.18r., cc.69-71  
*Dcha. I-Vnm.* ALVINI, 1991: 16, cc.69-71. Repárese en la dificultad de mantener el  $Si_3$  en la mano derecha



**Figura 51.** *E-Zac*, A-1 Ms.1. Tercer cuadernillo, fol.18r., cc.103-106



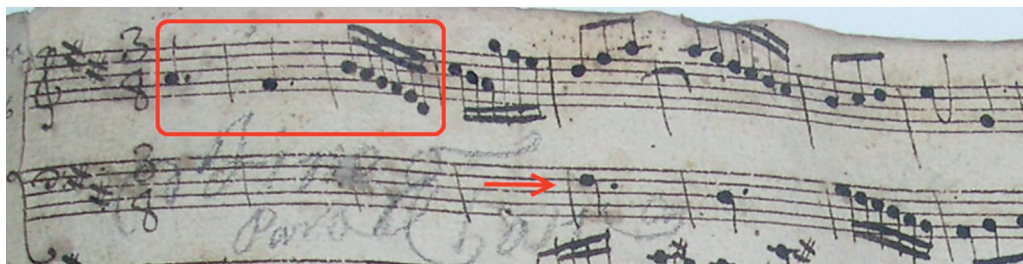
**Figura 52.** *I-Vnm.* ALVINI, 1991: 17, cc.103-106. Obsérvense los saltos en ambas voces. Por otra parte el  $Re_5$  de la mano derecha no se halla en la mayoría de los órganos españoles de la época, cuya extensión solía finalizar en el  $Do_5$  (incluso los teclados disponibles en algunos instrumentos antiguos, alcanzaban únicamente hasta el  $La_4$ )

## 2. Sonata K. 346

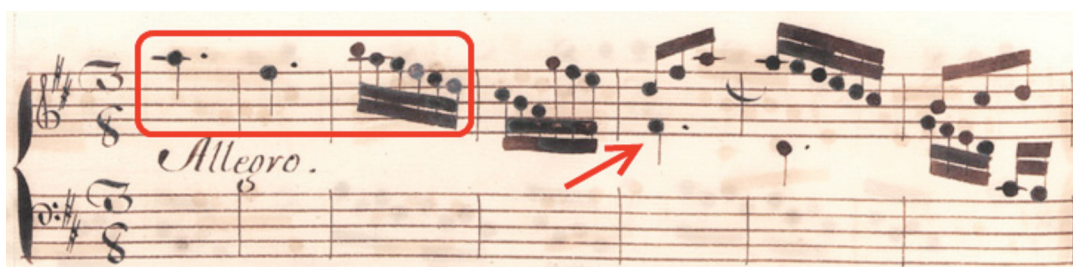
Al igual que sucede en el caso anterior, la copia zaragozana presenta el mismo contenido que las copias “de referencia”, mostrando variantes en cuanto a la tesitura de alguna de las voces. El ámbito que se abarca en Zaragoza es  $Re_1-La_4$ , mientras que en la versión “primigenia” se amplía hasta alcanzar  $Re_1-Re_5$ . Llama



la atención que las variantes comentadas únicamente se dan en la primera parte de la sonata, coincidiendo plenamente las tesituras de las voces en la segunda parte.



**Figura 53.** *E-Zac*, A-1 Ms.1. Tercer cuadernillo, fol.23r., cc.1-8.  
Sirva de ejemplo la tesitura de las voces al inicio de la obra.



**Figura 54.** *I-Vnm.* ALVINI, 1992a: 90, cc.1-8.

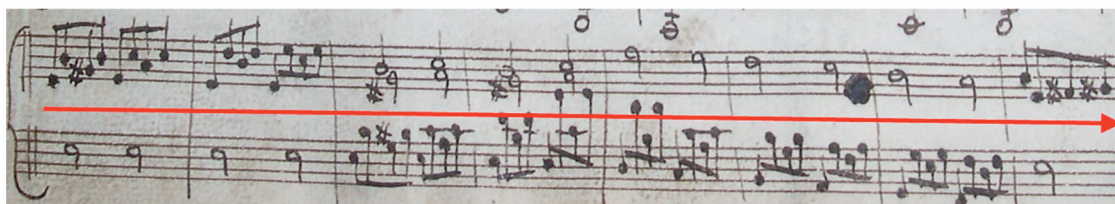
### 3. Sonata K. 517

El ámbito de la sonata contenida en el manuscrito objeto de estudio continúa siendo menor ( $Do_1$ - $La_4$ ) con respecto a la versión autorizada ( $La_0$ - $Si_4$ ), y además, existen notables variantes. Dichas variantes no sólo se refieren a la tesitura que presentan algunas voces o al añadido puntual de una voz (generalmente a distancia de octava), sino que afectan a “la construcción” de la propia composición. En Zaragoza la sonata ocupa un total de 66 compases distribuidos de manera simétrica (primera parte 33cc., segunda parte 33cc.), mientras que en las copias de Venecia y Parma, la extensión de la composición es de 109 compases (primera parte 56cc., segunda parte 53cc.).

Realmente la versión “de referencia” es de mayores dimensiones porque presenta, a lo largo de la composición, tres secciones más con respecto a la de Zaragoza, constituidas por la repetición inmediata de materiales anteriores, o lo que es lo mismo: se repiten de forma consecutiva frases musicales formadas, a su vez, por varios motivos musicales. Las tres secciones no aparecen en la copia zaragozana, y como se observa, la no repetición de material conlleva, en este caso, una mayor perfección y equilibrio formal en cuanto a la arquitectura, ya que la primera y segunda partes presentan idéntico número de compases (33 + 33).



**Figura 55.** *I-Vnm*. ALVINI, 1992c: 22-23, cc.20-50. Ejemplo de repetición de frases musicales. La sección enmarcada se corresponde con material duplicado que no aparece en la sonata de *E-Zac*. La flecha, se corresponde con el discurso musical en *E-Zac*



**Figura 56.** *E-Zac*, A-1 Ms.1. Tercer cuadernillo, fol.16v., cc.20-27. Nótese la continuidad del discurso musical determinada por las flechas, si bien, en el caso zaragozano se omite el  $Mi_4$  en la voz superior de la mano derecha (cc.22-23), con respecto a *I-Vnm*

#### 4. Sonata K. 386

A pesar de que el ámbito es casi muy similar,  $Do_1-Do_5$  en *E-Zac* y  $Si_0-Do_5$  en *I-PAc* / *I-Vnm*, existen notables divergencias entre ambas versiones (la zaragozana, y las dos italianas) a nivel de:

1. Extensión: 85 compases en *E-Zac* (primera parte 43cc., segunda parte 42cc.) frente a 87 compases en *I-PAc / I-Vnm* (primera parte 44cc., segunda parte 43cc.).
2. Tesitura de las voces: en ocasiones, la distancia entre las voces es mayor en la versión “primaria”.



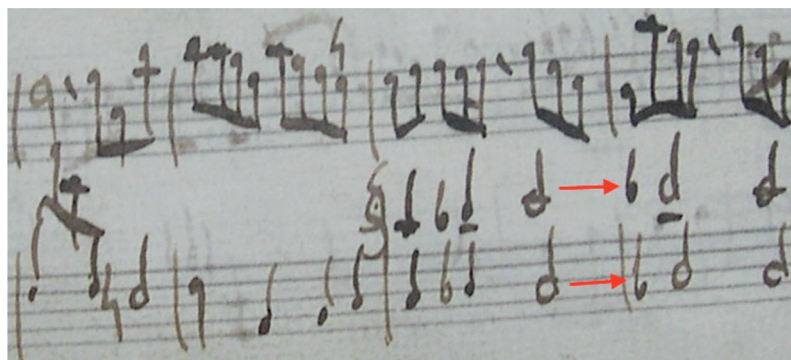
**Figura 57. Izda.: I-Vnm.** ALVINI, 1992b: 125, cc.72-73

**Dcha.: E-Zac,** A-1 Ms.1. Cuarto cuadernillo, fol.24v., cc.70-71. Repárese en el contorno melódico de la voz del bajo. El  $\text{Reb}_1$  no existe en la mayor parte de los teclados de órganos españoles de la época, fueran éstos de octava corta u octava tendida. Véase la nota al pie n° 46. La versión zaragozana sustituye  $\text{Reb}_1$  por  $\text{Reb}_2$ , de modo que puede ejecutarse en un órgano español de la época



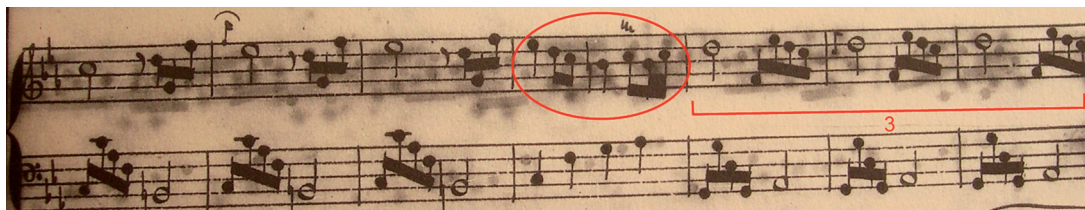
**Figura 58. I-Vnm.** ALVINI, 1992b: 125, cc.77-80.

Ejemplo de salto en la voz correspondiente a la mano izquierda

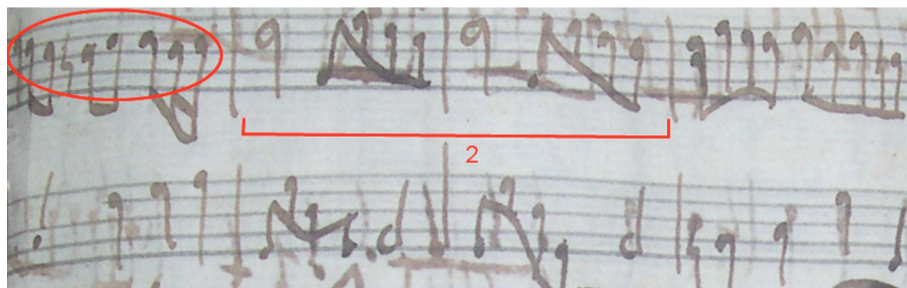


**Figura 59.** *E-Zac*, A-1 Ms.1. Cuarto cuadernillo, fol.24v., cc.75-78. A partir del c. 77 las voces en la mano izquierda discurren por grados conjuntos, aunque duplicadas a la octava. Se aprecian, además, diferencias en los contenidos propiamente musicales. Nótese la presencia, en el compás 75, de un signo similar a los denominados párrafos (§), si bien aquí no indica repetición ni salto, sino que aparece aislado: ¿advertencia para el ejecutante o copista? Como se observa, existen, además, variantes a nivel melódico y rítmico entre ambas versiones

3. La copia zaragozana presenta dos compases menos en total.



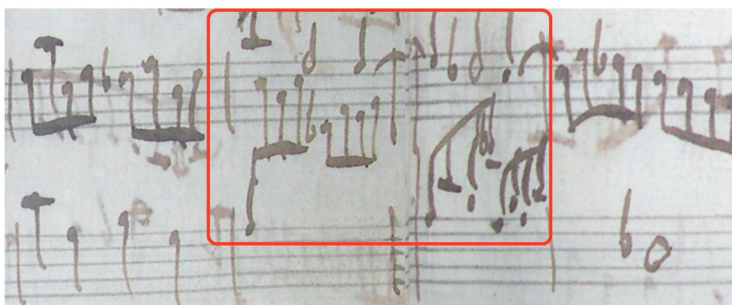
**Figura 60.** *I-Vnm*. ALVINI, 1992b: 123, cc.32-38. Como se observa, el c. 35 se repite tres veces



**Figura 61.** *E-Zac*, A-1 Ms.1. Cuarto cuadernillo, fol.24r., cc.35-38. Posiblemente el copiante olvidara anotar por tercera vez el compás ausente. Repárese, además, en la variante del diseño en la mano derecha del c.35



**Figura 62.** *I-Vnm*. ALVINI, 1992b: 124, cc.50-54. Nótese el contenido de los cc. 51-53



**Figura 63.** *E-Zac*, A-1 Ms.1. Cuarto cuadernillo, fol.24r., cc.49-52.  
Los tres compases del ejemplo anterior quedan “comprimidos” en dos

4. Entre ambas versiones existen considerables variantes en los últimos compases de la pieza, referidas a tesitura de las voces, ornamentación, diseños melódicos, métrica (desplazamiento temporal del ictus o parte fuerte del compás), duplicado de voces a la octava, número de voces, etc.; aunque comparten prácticamente la misma estructura armónica. Realmente, se podría decir que una versión es una especie de variación rítmico-melódica de la otra.



**Figura 64.** *I-Vnm*. ALVINI, 1992b: 125, cc.76-87. Versión de los últimos 12 compases.



**Figura 65.** *E-Zac*, A-1 Ms.1. Cuarto cuadernillo, fol.24v., cc.74-85.

Las variantes anteriormente comentadas son evidentes en los últimos doce compases, tal y como se observa al comparar las dos versiones

En definitiva, la escritura de estas cuatro sonatas en *E-Zac* podría considerarse, en cierto modo, más cuidada (más escolástica) que las copias actualmente “de referencia” (*I-PAc / I-Vnm*), lo que a la postre, deriva en una técnica de la composición en *E-Zac* más pendiente de los contenidos propiamente musicales y, quizá, menos preocupada por el despliegue virtuosístico.

Se ha visto que las piezas en *E-Zac*, además de una caligrafía musical descuidada, guardan entre sí numerosas coincidencias, que apuntan a que se trata de copias exclusivamente destinadas al uso –en contraposición con las suntuosas colecciones de *I-PAc / I-Vnm*–, ya que carecen de una serie de rasgos habituales, propios de las copias profesionales para este tipo de música. Tales rasgos ausentes son: 1) presentación de la música de modo que se favorezca el paso de hoja por parte del ejecutante –esto es, situar las pausas y cesuras justo antes del paso de hoja–; 2) disposición espacial de la escritura a varias voces buscando la verticalidad visual de las voces<sup>46</sup>; 3) numeración de las composiciones y uso de los índices de contenidos para favorecer la búsqueda; 4) espacio libre entre movimientos o composiciones; 5) empleo de indicaciones de movimiento o aire al inicio de obra; etc.

Por otra parte, las cuatro sonatas en *E-Zac* también comparten otra singularidad en la que cabe reparar: el instrumento para el que se escriben. Considerando el ámbito o extensión del teclado, el cual no so-

46 Entiéndase por verticalidad espacial en la escritura a varias voces, la manera de anotar la música polifónica de modo que una voz aparece situada, gráficamente, encima de otra, de manera que se facilita la lectura de las mismas (en el sentido de una rápida aprehensión visual y mental de cada compás).

brepassa las cuatro octavas ( $Do_1$ - $Do_5$ )<sup>47</sup> y a juzgar por el tipo de repertorio que las acompaña, seguramente el instrumento destinatario fue el órgano, en lugar del clave<sup>48</sup>.



**Figura 66.** Detalle del teclado de órgano que se conserva en *E-Zac*. Nótese la extensión del teclado: 47 teclas,  $Do_1$ - $Do_5$ , con “octava tendida” en el bajo (como puede observarse, se han extraviado varias teclas, entre ellas la correspondiente al  $Do_1$ )

47 A raíz de la última remodelación del gran órgano de la basílica del Pilar de Zaragoza, y en relación con las investigaciones previas que llevaron a cabo José V. González Valle y Luis Antonio González Marín, se hallaron algunos restos de instrumentos que precedieron al entonces existente (un órgano construido en el siglo XX por la firma Organería Española). Entre estos restos apareció un teclado de órgano, concretamente (como se deduce de la disposición de enganches para el varillaje) el teclado inferior (o de la cadereta) de un instrumento con al menos dos teclados, del siglo XVIII, tal vez vinculado a la familia Sánchez (Bartolomé Sánchez, Tomás Sánchez, Silvestre Tomás, etc.), la cual trabajó en reformas, reparaciones y mantenimiento de los instrumentos del Pilar en el siglo XVIII. El teclado, que se conserva actualmente en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, presenta las teclas naturales en hueso y las alteraciones en nogal con incrustaciones. Consta de 47 teclas, esto es, cuatro octavas completas ( $Do_1$ - $Do_5$ ) pero sin las teclas de  $Do\#_1$  /  $Reb_1$  y  $Re\#_1$  /  $Mib_1$  (primera octava:  $Do_1$ ,  $Re_1$ ,  $Mi_1$ ,  $Fa_1$ ,  $Fa\#_1$ ,  $Sol_1$ ,  $Sol\#_1$ ,  $La_1$ ,  $Sib_1$ ,  $Si_1$ ,  $Do_2$ ). Un tipo de teclado frecuente en el siglo XVIII español (en órganos) con la denominada “octava tendida”, a diferencia de la tradicional “octava corta” (teclados de cuatro octavas con 45 teclas cuya primera octava muestra la siguiente disposición visual:  $Mi$ ,  $Fa$ ,  $Fa\#$ ,  $Sol$ ,  $Sol\#$ ,  $La$ ,  $Sib$ ,  $Si$ ,  $Do$ ; correspondiendo en realidad a  $Do_1$ ,  $Re_1$ ,  $Mi_1$ ,  $Fa_1$ ,  $Sol_1$ ,  $La_1$ ,  $Sib_1$ ,  $Si_1$ ,  $Do_2$ ). El teclado clásico de los órganos hispánicos del siglo XVIII constaba de cuatro octavas: 45 notas con “octava corta” en el grave, llegando hasta el  $Do_5$  en los agudos; aunque algunos instrumentos españoles de esta época, como es el caso zaragozano, contenían la mencionada “octava tendida”.

48 Idéntico ámbito tienen las tres sonatas de Scarlatti –K.30, K.41 y K.86– anotadas por uno de los copiantes asociados a José de Nebra, curiosamente todas ellas con una escritura contrapuntística (*E-Zac*, volumen B-2 Ms.s/n; anteriormente citado); por lo que es posible que el órgano fuera también el instrumento destinatario. Téngase en cuenta, además, que José de Nebra ocupó, prácticamente desde su llegada a Madrid, el cargo de organista en diversas instituciones (monasterio de las Descalzas Reales, iglesia de San Jerónimo el Real y Real Capilla). Cabe recordar, asimismo, que tres sonatas de Scarlatti (K.328, K.287 y K.288) contienen alusiones explícitas a su interpretación en el órgano. La extensión de teclado requerido para la interpretación de estas tres sonatas es también de cuatro octavas ( $Re_1$ - $Re_5$ ). A ello hay que sumar las sonatas que ocasionalmente se interpretan al órgano en conciertos y grabaciones; a modo de ejemplo pueden citarse las siguientes: K.1, K.9, K.12, K.30, K.31, K.35, K.56, K.58, K.61, K.69, K.77, K.82, K.84, K.87, K.99, K.191, K.274, K.415, K.513, K.517, K.525, etc. Sobre esta cuestión, *vid.*: OGEIL, 2006: 87-98.

## CONCLUSIONES

Tal y como se ha visto, disponemos de indicios suficientes para suponer que una porción considerable del volumen A-1 Ms.1 se corresponde con papeles de música pertenecientes al legado que José de Nebra dejó a su entorno familiar más próximo y que finalmente, junto a otros manuscritos, terminaron depositados en el actual Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza. La fuente es muy relevante, no sólo por ofrecer una cantidad considerable de repertorio inédito de tecla digno de ser estudiado con detenimiento, a fin de dilucidar una posible autoría<sup>49</sup>, sino por incorporar, asimismo, composiciones conocidas de autores de renombre, como es el caso de Scarlatti o Soler, con interesantes variantes.

En mi opinión, en el caso de las obras de Scarlatti, no se ha tratado con profundidad la presencia de tales variantes en fuentes contemporáneas a las consideradas de “referencia”<sup>50</sup>. Quizá sea necesario

49 Algunas de las composiciones anónimas que aparecen, atendiendo a los rasgos estilísticos de su escritura podrían ser atribuidas a compositores como José de Nebra, Manuel Blasco de Nebra, Domenico Scarlatti o Antonio Soler. En próximas investigaciones abordaré la edición y autoría de tales obras.

50 Una nueva fuente de interés a la hora de llevar a cabo un estudio de las posibles variantes existentes en las sonatas de D. Scarlatti, la constituye el manuscrito adquirido recientemente por la Morgan Library de Nueva York (Mary Flagler Cary Music Collection, ID 316355, Cary 703) que guarda ciertos paralelismos con A-1 Ms.1. Se trata de un manuscrito misceláneo de procedencia española en el que se recogen, junto a piezas anónimas, obras de A. Scarlatti, D. Scarlatti y A. Soler. El volumen se halla encuadernado y presenta unas medidas exteriores de 215 x 300 mm., mientras que, por lo general, las medidas de los folios son algo menores (210 x 290 mm.). Consta de 171 folios (algunos aparecen al revés esto es, boca abajo, y también hay diversas hojas pegadas a varios folios). No se sigue un aparente orden de contenidos y se conserva, en unos cuantos folios, una numeración previa; lo que indica que el volumen fue encuadernado a posteriori, a partir de papeles de música de diversa procedencia (de hecho, la encuadernación podría datar del siglo XIX). Se dan cita varios copiantes y se alternan indicaciones en español (“sigue la 2ª parte”, fol.92r.) e italiano (“senza parare seguel'altra”, fol.94). Al comienzo del libro, en la portada, se incorpora un título en una fajilla, rasgo característico del siglo XVIII: “Sonatas del S.r / D.n Domingo Escar- / lati y otras de frai / Antonio Soler”. Debajo, a la derecha, con otra tinta: “40 R.s” [Reales], y más abajo el sello o “ex libris” (a tampón, con tinta morada, que se repite en varias páginas) “A N” y la rúbrica “Antonio Noguera”. En el fol.117r. hay una página de título: “† / Sonatas / Per Gravi Cembalo / Di el Sennor D.º Domenico Scarlatti / Maestro di la Regina di spanna / finitas Anno De 1756”. El manuscrito incorpora 96 sonatas de D. Scarlatti, concretamente las siguientes (tomo esta lista de la ficha que figura en el catálogo *on-line* de la Morgan Library): K. 105, K. 12, K. 19, K. 14, K. 26, K. 30, K. 9, K. 13, K. 29, K. 5, K. 25, K. 2, K. 7, K. 22, K. 11, K. 158, K. 159, K. 21, K. 430, K. 432, K. 399, K. 393, K. 434, K. 435, K. 441, K. 442, K. 183, K. 472, K. 473, K. 481, K. 482, K. 483, K. 449, K. 51, K. 109, K. 113, K. 140, K. 96, K. 115, K. 174, K. 46, K. 98, K. 53, K. 122, K. 110, K. 103, K. 55, K. 117, K. 133, K. 386, K. 379, K. 417, K. 372, K. 373, K. 520, K. 521, K. 536, K. 533, K. 522, K. 538, K. 553, K. 512, K. 517, K. 526, K. 511, K. 485, K. 476, K. 477, K. 447, K. 448, K. 495, K. 496, K. 480, K. 484, K. 486, K. 487, K. 474, K. 475, K. 461, K. 462, K. 463, K. 464, K. 465, K. 466, K. 467, K. 468, K. 469, K. 478, K. 479, K. 488, K. 489, K. 460, K. 470, K. 471, K. 277, K. 278, K.480 y K. 487 [en el encabezado de estas dos últimas sonatas se lee: “Del Rey D.n Fernando el VI.”, ¿alusión a la autoría?]. Un total de 26 de estas sonatas se localizan en *E-Zac* (13 sonatas en B-2 Ms.32, 6 sonatas en B-2 Ms.2, 6 sonatas en B-2 Ms.31 [4 de las cuales aparecen duplicadas en B-2 Ms.32], 2 sonatas en A-1 Ms.1, 2 sonatas en B-2 Ms.35 y 1 sonata en B-2 Ms. s/n). Los folios suelen presentar cinco sistemas por página y se ha identificado una marca de agua consistente en las letras “**G\_B**”, unidas por su base. Esta misma marca de agua aparece en numerosos papeles de música relacionados con la corte madrileña a mediados del siglo XVIII; concretamente, la he localizado en los siguientes manuscritos: **1.** - “Dixit Dominus” (manuscrito autógrafa de José de Nebra, *E-Zac*, sin signatura, 255 x 360 mm.), **2.** - “ARIA / Io del tuo cor non voglio / Conforto. / [...]” (de Nicola Conforto, *E-Mp*, Archivo de Música del Palacio Real de Madrid, Leg. 1620. Cat. 1733, 218 x 292 mm., con referencia explícita al copiante José Alaguero), **3.** - “N. 5 / [...] / In Epiphania Domini ad Matutinu / Primus psalmus tertii Nocturni / octo vocibus cum Instrumentis / Francisci Corselli / 1757.”. (Francesco Corselli, *E-Mp*, Leg. 1429, Cat. 131, 215 x 294 mm., se alternan partes autógrafas con copias profesionales, marcas de agua “**S\_P**” / “**G\_B**”, la parte del tiple I del coro “Invitatorio de Reyes” [1756] copiada por el escriba principal de las sonatas de D. Scarlatti en las colecciones de Venecia y Parma), **4.** - “Intermezzo primo / [secondo] giardinetto da cui si ascende all'appartamento di / Dirindella / Tra Cicetta, e D. Fiaccone” (Intermezzo en dos partes anónimo, referencia explícita al copiante José Alaguero [“Es de Alaguero”], *E-Mp*, Biblioteca Real, MUS / MSS / 297, 215 x 295 mm.), **5.** - “Il marchese del Bosco” (Intermezzo en dos partes atribuido a F. Corselli, copias atribuidas a José Alaguero, *E-Mp*, Biblioteca Real, MUS / MSS / 428, 215 x 295 mm.). Esta filigrana también se localiza en la partitura autó-



replantear este concepto (fuente autorizada/primigenia/primaria), ya que durante el siglo XVIII carecía del significado actual, y en consecuencia, pudiera estar aceptado, y por tanto ser una costumbre, la interpretación de una misma sonata con pequeñas variantes en función del instrumento disponible en cada ocasión, la destreza del intérprete o el contexto. Basten como ejemplo las divergencias existentes entre las diversas primeras ediciones impresas de las sonatas<sup>51</sup>. En este sentido, y ante la inexistencia de autógrafos de las sonatas de Scarlatti, la incógnita sería saber quién es el verdadero autor de tales divergencias: ¿el compositor, el copiante, el editor o el intérprete?<sup>52</sup>

---

grafa del “Himno [á 4] de S.<sup>ta</sup> Isabel R.<sup>a</sup> de Portugal [...] 1758” de José de Nebra (*E-Mp*, Archivo General de Palacio, Leg. 1558. Cat. 904, 215 x 291 mm. *Vid.*: GONZÁLEZ MARÍN, 2011. Una variante de esta marca de agua la he localizado en una fuente del Archivo de Música de la Catedral de Salamanca (*E-SA*): “Villan.<sup>co</sup> A 8 A los S<sup>tos</sup> Reyes con v.<sup>s</sup> y oboe [izquierda] de D.<sup>o</sup> Juan Franzes de Yribarren [derecha]” (Manuscrito 5039/23, 315 x 430 mm). Se trata de una filigrana constituida por tres círculos coronados por una cruz, en cuyo círculo inferior se incorporan las iniciales “G\_B”. Agradezco la información facilitada a la Morgan Library, especialmente a la conservadora de los manuscritos musicales, Frances Barulich, y a Maria Molestina. De igual modo, de gran utilidad ha sido la información proporcionada por Luis Antonio González, que pudo examinar *in situ* el manuscrito.

51 Con respecto a las variantes existentes entre las primeras ediciones impresas de las sonatas de Scarlatti, *vid.*: DURON, 2010, vol.114: 313-328. En este sentido, durante el transcurso de la investigación que actualmente llevo a cabo, he comparado la versión de la sonata K.41, anotada en *E-Zac* (volumen B-2 Ms.s/n, propiedad de José de Nebra), con las versiones de esta misma composición presentes en *I-PAC* (*Libro III*, 1752) y en las *XLII Suites de pièces pour le clavecin, en deux volumes* (London, Benjamin Cooke, 1739). La coincidencia entre Zaragoza y Parma (considerada esta última como primigenia por J. Sheveloff, *vid.*: SHEVELOFF, 1980, vol.16: 575), parece sugerir claramente que ambas fuentes proceden de un mismo original o de una copia, perdida, anterior a ambas –en cuyo caso, tanto Zaragoza como Parma se convertirían en antígrafos–. Sabemos que la fuente impresa (considerada primigenia por R. Kirkpatrick) está datada en 1739, pero, del mismo modo, también sabemos que la edición, que corrió a cargo de Roseingrave, incorporó modificaciones por parte del editor y músico británico (como se evidencia en la propia dedicatoria de su edición al rey Jorge de Inglaterra), por entonces alejado físicamente del compositor napolitano. En cambio, tanto la copia zaragozana como la parmesana (esta última, datada en 1752), sugieren una mayor cercanía física al compositor y al entorno madrileño en que éste llevaba a cabo su labor profesional diaria. Por otra parte, del análisis de algunas enmiendas en la copia zaragozana así como de otros aspectos, como el tipo de papel, puede concluirse que ésta es anterior en el tiempo a la copia de Parma. Resulta imposible, sin embargo, determinar si la versión zaragozana sea anterior a la edición londinense o no. No obstante, si se prima el criterio expuesto de proximidad física a la corte española, podría considerarse a la copia zaragozana como fuente principal (“primary source”), por estar menos expuesta a “contaminaciones” externas (con respecto a la copia inglesa), y ser, a su vez, más temprana que la copia de *I-PAC*.

52 La ausencia de autógrafos de las sonatas de D. Scarlatti y la presencia de variantes para una misma sonata en diversas fuentes coetáneas, podrían ser cuestiones relacionadas entre sí y, acaso, con un origen común; es decir, que quizá se debieran al procedimiento seguido por el músico a la hora de componer. Se trata de un asunto realmente complejo, y sobre el que todavía no se cuenta con datos que expliquen, concluyente y convincentemente, cuál pudo haber sido el procedimiento concreto empleado al respecto por Scarlatti. Pero, de cualquier modo, resulta evidente que dicho proceso hubo de responder a una cierta urgencia e inmediatez en el consumo de música por parte de su pupila, Bárbara de Braganza. Por otro lado, es bien conocido que, en la tradición hispánica de la música para teclado, los organistas (a su vez profesores de tecla y compositores) debían ser maestros en el arte de improvisar o “tocar de repente”, y que una parte considerable de la música que interpretaban diariamente en las iglesias no se llegaba a anotar en papel –dado que, o bien la improvisaban, o bien la retenían en su memoria, o utilizaban esquemas a modo de base para la improvisación–. De hecho, en muchos casos, nunca llegó a anotarse, con lo cual, se perdió para siempre. En este sentido, no sería descabellado pensar que, atendiendo al peso de la tradición y a la necesidad de componer casi a diario, Scarlatti hubiera podido gestar sus sonatas sentado al clave. Así, conviene considerar (en este contexto de improvisación/composición) que el valor que hoy otorgamos al significado de obra concluida –o cerrada–, fuese relativo en aquella época, máxime si se atiende a la ingente cantidad de piezas que escribió. Y consecuentemente, parece lógico suponer que la reina se hubiera educado conforme a la tradición (dominando la técnica de la improvisación/composición) y que, además, trabajara con algunas versiones primerizas de su maestro que presentaran variantes con respecto a las versiones que se compilaban a partir de 1752. Ya que no tendría sentido pensar que Scarlatti compusiera el grueso de sus sonatas –que son muchas–, concentrado únicamente en unos pocos años hacia el final de su vida. Esta suposición (que Scarlatti no dispusiera previamente de buena parte de sus obras en un formato ya “cerrado”, sino apenas en una disposición “de trabajo”), encajaría con el hecho de que las dos grandes compilaciones de sus sonatas (Venecia, Libros I-XIII, y Parma) se iniciaran en un momento “tardío” (cinco años antes de la muerte del compositor y seis años antes de la muerte de la reina), aunque prolongándose su copia durante un espacio de tiempo particular e inusitadamente extenso (nada menos que durante seis años, hasta el año de defunción del compositor), como así sucedió, en lugar de haberse copiado los libros de un tirón –o al menos en un espacio de tiempo mucho más reducido– por parte de un único copiante profesional, “autorizado”, que

O bien, podría pensarse que las copias recogidas en fuentes españolas misceláneas como el volumen A-1 Ms.1, propiedad de un organista anónimo (menos atractivas para los investigadores, por su aspecto externo y por el contexto eclesiástico en el que se inscriben), podrían suponer la primera versión conservada de las sonatas de Domenico Scarlatti. Estas obras, con un componente virtuosístico menos acusado, fueron concebidas originariamente para un instrumento de cuatro octavas<sup>53</sup>. Siguiendo esta suposición, algunas de las versiones actualmente consideradas “autorizadas”, podrían haber sido fruto de un ulterior proceso de revisión/evolución (téngase en cuenta que gran parte de las versiones que hoy se interpretan fueron trasladadas al papel por un mismo copiante entre 1752 y 1757). Este proceso habría consistido, por una parte, en el aprovechamiento de los recursos que fueron ofreciendo los magníficos claves (dotados de teclados cada vez más amplios) que llegaban a la corte española durante la estancia del compositor en España. Pero, por otra parte, podría haber supuesto también un intento por parte del músico napolitano de complacer a su aventajada discípula María Bárbara de Braganza, adelantándose –como profesor– a sus deseos, al tiempo que le ofreciera nuevos retos, nuevas exigencias técnicas y virtuosísticas, que le sirvieran como aliciente para amenizar la vida cotidiana y rutinas de palacio, en una tarea, didáctica, que, de un modo u otro, se desprende de todo este contexto de copias manuscritas “de uso”<sup>54</sup>.

---

cobraba por sus servicios (y que, lógicamente, habría tratado de cumplir rápidamente con los pedidos que recibía para así poder percibir con presteza el pago por su trabajo y poder atender nuevos encargos con la mayor celeridad). Si esto fuera así, parecería evidente que Scarlatti, en el ocaso de su carrera profesional, habría llevado a cabo un proceso de revisión de sus obras, con el fin de dejar su legado a su regia alumna y a la posteridad, razón por la cual se habría demorado más de lo acostumbrado la copia de las colecciones citadas que han sobrevivido hasta la actualidad.

53 Como he señalado con anterioridad, se trataría de un instrumento con una extensión de  $Do_1$ - $Do_5$ . Sobre la ordenación cronológica de las sonatas de Scarlatti atendiendo al posible modelo constructivo del instrumento destinatario y, en consecuencia, en función del ámbito de teclado requerido para su interpretación, *vid.*: VANDERMEER, 50 (Londres, 1997): 136-160. Este autor propone una relación de sonatas que podrían pertenecer al primer período compositivo de Scarlatti (período italiano), durante el cual el compositor tendría a su disposición instrumentos con una extensión de  $Do_1$ - $Do_5$ , o bien,  $Sol_0$  ( $La_0$ )- $Do_5$ .

54 Recientes investigaciones atribuyen a Diego Fernández, constructor relacionado con la corte española en tiempos de Scarlatti, un clave de cinco octavas ( $Sol_0$ - $Sol_5$ ) perteneciente a la “Smithsonian Institution” (Washington DC). Este instrumento supondría una importante fuente de información de cara a una interpretación históricamente informada de las sonatas de Domenico Scarlatti. *Vid.*: KOSTER, 39/2 (Cambridge, 2011): 245-250.

EDICIÓN DE LA MÚSICA

Adagios por 6 tono de Manuel Blasco

*E-Zac, A-1 Ms.1.  
Cuarto Cuadernillo, fols.35v.-36r.*

Manuel Blasco [¿de Nebra?]

The image displays a musical score for a piece titled 'Adagios por 6 tono de Manuel Blasco'. The score is written in 2/4 time and consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The first system (measures 1-4) features a melody in the treble staff with various accidentals (sharps, naturals, flats) and a bass line with chords and eighth notes. The second system (measures 5-8) shows a more active treble staff with sixteenth-note patterns and a bass line with sustained chords. The third system (measures 9-12) continues with similar rhythmic patterns and includes a sharp sign in the bass line. The fourth system (measures 13-16) concludes with a final melodic phrase in the treble and a bass line with chords. The score is presented in a clean, black-and-white format.

Celestino Yáñez Navarro, editor ©

16

Musical score for measures 16-20. The piece is in a minor key (one flat) and 3/4 time. Measure 16 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 17 continues the accompaniment. Measure 18 has a whole rest in the treble. Measure 19 has a melodic line with a sharp sign. Measure 20 ends with a flat sign.

21

Musical score for measures 21-24. The treble clef has a melodic line with eighth notes. The bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 24 ends with a flat sign.

25

Musical score for measures 25-28. Measure 25 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a whole note. Measure 26 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 27 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 28 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment.

29

Musical score for measures 29-31. The treble clef has a melodic line with eighth notes. The bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 31 ends with a flat sign.

32

Musical score for measures 32-35. Measure 32 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 33 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 34 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 35 ends with a double bar line.

[Adagio 2]

*E-Zac, A-1 Ms.1.  
Cuarto Cuadernillo, fols.36r.-36v.*

Manuel Blasco [¿de Nebra?]

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The first system (measures 1-3) shows a treble line with eighth and sixteenth notes and a bass line with chords. The second system (measures 4-6) features a treble line with sixteenth-note runs and a bass line with chords. The third system (measures 7-9) has a treble line with eighth notes and a bass line with sixteenth-note runs. The fourth system (measures 10-12) includes a treble line with eighth notes and a bass line with sixteenth-note runs. Various musical notations such as ornaments, slurs, and dynamic markings are used throughout.

Celestino Yáñez Navarro, editor ©

13

Musical score for measures 13-15. The piece is in a minor key, indicated by a flat sign on the F line of the treble clef. Measure 13 features a complex treble line with sixteenth-note runs and a bass line with eighth-note accompaniment. Measure 14 continues the treble line's complexity, while the bass line remains steady. Measure 15 concludes with a whole note chord in the treble and a whole note bass line.

16

Musical score for measures 16-18. Measure 16 shows a more melodic treble line with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 17 continues the treble line's melody, with the bass line providing harmonic support. Measure 18 ends with a whole note chord in the treble and a whole note bass line.

19

Musical score for measures 19-21. Measure 19 features a treble line with eighth-note patterns and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 20 continues this texture, with the treble line showing some melodic movement. Measure 21 concludes with a whole note chord in the treble and a whole note bass line.

22

Musical score for measures 22-24. Measure 22 has a treble line with eighth notes and a bass line with eighth-note accompaniment. Measure 23 continues the treble line's melody, with the bass line providing harmonic support. Measure 24 concludes with a whole note chord in the treble and a whole note bass line.

25

Musical score for measures 25-27. Measure 25 features a treble line with eighth-note patterns and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 26 continues this texture, with the treble line showing some melodic movement. Measure 27 concludes with a whole note chord in the treble and a whole note bass line.

[Adagio 3]

*E-Zac*, A-1 Ms.1.  
Cuarto Cuadernillo, fols.36v.-37v.

Manuel Blasco [¿de Nebra?]

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The time signature is 7/4. The first system (measures 1-4) features a melodic line in the treble clef with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and eighth notes. The second system (measures 5-8) continues the melodic development with more complex rhythmic patterns. The third system (measures 9-12) shows a continuation of the melodic line with some rests. The fourth system (measures 13-16) concludes the piece with a final melodic phrase and a bass line ending on a low note.

Celestino Yáñez Navarro, editor ©

17

Musical score for measures 17-20. The piece is in 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and a sharp sign above the staff in measure 19. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

21

Musical score for measures 21-24. The right hand continues with a melodic line, showing a change in rhythm to quarter notes in measure 22. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

25

Musical score for measures 25-28. The right hand has a melodic line with a flat sign above the staff in measure 25. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

29

Musical score for measures 29-32. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and a sharp sign above the staff in measure 30. The left hand has a bass line with chords and rests.

33

Musical score for measures 33-36. The right hand has a melodic line with a sharp sign above the staff in measure 34. The left hand continues with eighth-note accompaniment.



38

Musical score for measures 38-41. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 38 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of quarter notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The bass clef accompaniment consists of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Measure 39 continues the melody with quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The bass clef accompaniment continues with quarter notes: D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4. Measure 40 features a treble clef change to a common time signature (C). The melody has quarter notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The bass clef accompaniment has quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Measure 41 continues the melody with quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The bass clef accompaniment has quarter notes: D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4.

42

Musical score for measures 42-45. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 42 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of quarter notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The bass clef accompaniment consists of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Measure 43 continues the melody with quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The bass clef accompaniment continues with quarter notes: D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4. Measure 44 features a treble clef change to a common time signature (C). The melody has quarter notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The bass clef accompaniment has quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Measure 45 continues the melody with quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The bass clef accompaniment has quarter notes: D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4.

46

Musical score for measures 46-50. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 46 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of quarter notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The bass clef accompaniment consists of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Measure 47 continues the melody with quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The bass clef accompaniment continues with quarter notes: D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4. Measure 48 features a treble clef change to a common time signature (C). The melody has quarter notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The bass clef accompaniment has quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Measure 49 continues the melody with quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The bass clef accompaniment has quarter notes: D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4. Measure 50 features a treble clef change to a common time signature (C). The melody has quarter notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The bass clef accompaniment has quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

51

Musical score for measures 51-54. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 51 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of quarter notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The bass clef accompaniment consists of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Measure 52 continues the melody with quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The bass clef accompaniment continues with quarter notes: D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4. Measure 53 features a treble clef change to a common time signature (C). The melody has quarter notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The bass clef accompaniment has quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Measure 54 continues the melody with quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The bass clef accompaniment has quarter notes: D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4.

## S.[onat]a d[e] Soler Clarines

*E-Zac, A-1 Ms.1.  
Quinto Cuadernillo, fols.34r.-35r.*

Antonio Soler

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The time signature is 6/8. The key signature has one sharp (F#). The first system (measures 1-5) features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line. The second system (measures 6-10) continues the melodic development. The third system (measures 11-15) shows further melodic and harmonic progression. The fourth system (measures 16-20) is characterized by a dense, rhythmic bass line with many beamed eighth notes, while the treble clef continues with a melodic line.

*Celestino Yáñez Navarro, editor ©*

21

26

31

36

41

*arpeggio*

46

Musical score system 1, measures 46-50. The system consists of two staves (treble and bass clef). The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass clef provides a steady accompaniment with eighth notes.

51

Musical score system 2, measures 51-55. The system consists of two staves. The treble clef continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef has a more active role, with eighth notes and some rests. The system concludes with a fermata over the final note in both staves.

56

Musical score system 3, measures 56-60. The system consists of two staves. The treble clef features a series of chords, some with a fermata. The bass clef continues with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

61

Musical score system 4, measures 61-65. The system consists of two staves. The treble clef has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef provides a consistent accompaniment with eighth notes.

66

Musical score system 5, measures 66-70. The system consists of two staves. The treble clef features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef continues with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

71

2ª

76

81

86

arpeggio

91

96

Musical score system 1, measures 96-100. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a melodic line with dotted rhythms and eighth notes. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

101

*arpeggio*

Musical score system 2, measures 101-105. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a melodic line with dotted rhythms and eighth notes. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The word "arpeggio" is written above the first measure of the upper staff.

106

Musical score system 3, measures 106-110. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a melodic line with dotted rhythms and eighth notes. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

111

Musical score system 4, measures 111-115. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a melodic line with dotted rhythms and eighth notes. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. A fermata is placed over the final measure of the upper staff.

116

Musical score system 5, measures 116-120. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a melodic line with dotted rhythms and eighth notes. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

121

126

Fin

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M<sup>a</sup> Salud, *José de Nebra Blasco. Vida y obra*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1993.
- ALVINI, Laura (ed.), *Sonate per cembalo, libro IV, año de 1753*, Florencia, Studio Per Edizioni Scelte, col. “Archivum Musicum. Monumenta Musicae Revocata, 1/VI”, [Ed. facsímil, item no.4228], 1991.
- ALVINI, Laura (ed.), *Sonate per cembalo, libro VII, año de 1754*, Florencia, Studio Per Edizioni Scelte, col. “Archivum Musicum. Monumenta Musicae Revocata, 1/IX”, [Ed. facsímil, item no.4433], 1992a.
- ALVINI, Laura (ed.), *Sonate per cembalo, libro VIII, año de 1754*, Florencia, Studio Per Edizioni Scelte, col. “Archivum Musicum. Monumenta Musicae Revocata, 1/X”, [Ed. facsímil, item no.4434], 1992b.
- ALVINI, Laura (ed.), *Sonate per cembalo, libro XIII, año de 1757*, Florencia, Studio Per Edizioni Scelte, col. “Archivum Musicum. Monumenta Musicae Revocata, 1/XV”, [Ed. facsímil, item no.4570], 1992c.
- APARISI APARISI, José, “Recepción histórica de la música eclesiástica de Joseph Haydn en los archivos musicales catedralicios de la comunidad valenciana”, *Anuario Musical*, 63 (Barcelona, 2008): 97-152.

- BENTON, Rita, *Ignace Pleyel. A Thematic Catalogue of his Compositions*, Nueva York, Pendragon Press, 1977.
- DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, “Franz Joseph Haydn y Cádiz. El encargo de Las siete palabras”, *MAR (Música de Andalucía en la Red)*, 1 (Granada, 2011): 25-40.
- DURON, Jean, “La recepción de la obra de Domenico Scarlatti en Francia”, Nicolás MORALES y Fernando QUILES GARCÍA (eds.), *Sevilla y Corte. Las artes y el lustro real (1729-1733)*, Madrid, Casa Velázquez, col. “Collection de la Casa de Velázquez”, 2010, vol. 114: 313-328.
- ERRO, Sara y DOMÍNGUEZ, José María, “Las Sonatas de Scarlatti y su entorno: Análisis contextual desde una perspectiva codicológica”, *Reales Sitios*, 177 (Madrid, 2008): CD adjunto.
- ESCALAS I LLIMONA, Romà, *Joseph Nebra (1702-1768). Tocatas y Sonata para Organo ó Clave*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, col. “Tecla Aragonesa, I”, 1987.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, “Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón”, *Anuario Musical*, 57 (Barcelona, 2002): 113-156.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón con violines y/u órgano, de La Seo y El Pilar de Zaragoza)*, Barcelona, CSIC, col. “Monumentos de la Música Española, 61”, 2004.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, “Cuartetos (concertantes) de cuerda, de Ignaz Joseph Pleyel”, Antonio EZQUERRO ESTEBAN, Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN y José Vicente GONZÁLEZ VALLE (eds.), *La Música en los Archivos de las Catedrales de Aragón*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008: 280.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, “José de Nebra entre España y la Nueva España: fuentes documentales de música —dimensión internacional— para su estudio”, *Lope de Barrientos. Seminario de Cultura*, [Editorial Alfonsópolis] 3 (Cuenca, 2010): 59-104.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, *Nicolás Ledesma. Obra completa para tecla*, 2 Vols., Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, col. “Tecla Aragonesa, XII”, 2012a.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, “Recepción de la música de Georg Friedrich Händel en España: el caso del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza y la intervención de los músicos Nebra”, *Recerca Musicològica*, XX (Barcelona, 2012b), [en prensa].
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, *José de Nebra (Calatayud, 1702 - Madrid, 1768). Un aragonés en la Real Capilla*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, “Una reflexión sobre el patrimonio musical histórico. El caso Nebra”, *Rolde*, 102 (Zaragoza, 2002): 58-65
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, “Una reflexión sobre la música de tecla de José de Nebra”, Celsa ALONSO GONZÁLEZ, Carmen JULIA GUTIÉRREZ y Javier SUÁREZ PAJARES (coords.), *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, Madrid, ICCMU, 2008a: 591-612.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, “Suites para clave de Händel”, Antonio EZQUERRO ESTEBAN, Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN y José Vicente GONZÁLEZ VALLE (eds.), *La Música en los Archivos de las Catedrales de Aragón*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008b: 244.



- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, *El himno de Santa Isabel, Reina de Portugal, de José de Nebra 1758*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2011.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente, *Organistas de las catedrales de Zaragoza*, Madrid, Conservatorio Profesional de Música de Zaragoza-Real Musical, 1978.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente, “Fondos de música de tecla de Domenico Scarlatti conservados en el Archivo capitular de Zaragoza”, *Anuario Musical*, 45 (Barcelona, 1990): 103-116.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente, [*Francisco Javier García Fajer “el Españolito”*]: *Siete Palabras de Cristo en la Cruz*, Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, LXI”, 2000.
- JOHNSSON, Bengt (ed.), *Domenico Scarlatti. [Urtext] Ausgewählte Klaviersonaten*. [KRAUS, Detlef (digitación)], Munich, G. Henle, col. “Selected Piano Sonatas, vol.1”, HN395, 1985, vol.1.
- KOSTER, John, “A Spanish harpsichord from Domenico Scarlatti’s environs”, *Early Music*, 39/2 (Cambridge, 2011): 245-250.
- MUNETTA MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Jesús M<sup>a</sup>, *Música aragonesa para tecla siglo XVIII*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, col. “Tecla Aragonesa, VIII”, 2001.
- OGEIL, Jacqueline Esther, *Domenico Scarlatti: A contribution to our understanding of his sonatas through performance and research*, Tesis Doctoral, Universidad de Newcastle, 2006.
- PRECIADO RUIZ DE ALEGRÍA, Dionisio, *Doce compositores aragoneses de Tecla (s. XVIII)*, Madrid, Editora Nacional, 1983.
- RUBIO CALZÓN, Samuel, *Antonio Soler. Catálogo crítico*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1980, vol.16.
- SHEVELOFF, Joel Leonard, “(Giuseppe) Domenico Scarlatti”, Stanley SADIE (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 1980, vol.16: 568-578.
- VANDERMEER, John Henry, “The Keyboard Instruments at the Disposal of Domenico Scarlatti”, *The Galpin Society Journal*, 50 (Londres, 1997): 136-160.
- YÁÑEZ NAVARRO, Celestino, *Música para pianoforte, órgano y clave, en dos cuadernos zaragozanos de la primera mitad del siglo XIX*, Trabajo de Investigación tutelado (DEA), Universidad Politécnica de Valencia, 2006.
- YÁÑEZ NAVARRO, Celestino, “Música para pianoforte, órgano y clave, en dos cuadernos zaragozanos de la primera mitad del siglo XIX”, *Anuario Musical*, 62 (Barcelona, 2007): 291-333.

Recibido: 08/09/2011

Aceptado: 02/05/2012