



R.15679

MANUEL BLASCO DE NEBRA
SONATAS PARA PIANOFORTE
TONY MILLÁN

 CENTRO DE DOCUMENTACION MUSICAL DE ANDALUCIA

DOCUMENTOS SONOROS DEL LAJUNDO



ME 1
LÁSICA

MANUEL BLASCO DE NEBRA

(1750-1784)

SONATAS PARA PIANOFORTE

Seis Sonatas para Clave, y Fuerte Piano. Compuestas por D. Manuel Blasco De Nebra, Organista de la S. Yglesia Cathedral de Sevilla. Obra Primera. En Madrid. (sin fecha).

1	Sonata I:	Adagio	5'34"
2		Allegro	4'28"
3	Sonata II:	Adagio	4'36"
4		Allegro	3'12"
5	Sonata III:	Adagio	7'39"
6		Allegro Molto	3'20"
7	Sonata IV:	Adagio	8'27"
8		Allegro Molto	4'02"
9	Sonata V:	Adagio	7'31"
10		Presto	4'23"
11	Sonata VI:	Adagio	8'08"
12		Presto	3'40"

Dos Sonatas de Manuel Blasco De Nebra del Manuscrito 2998 del Archivo de Música del Monasterio de Monserrat.

13	Sonata en Mi m:	Adagio	2'45"
14		Allegro	2'20"
15	Sonata en Do M:	Adagio	3'56"
16		Allegro	2'00"

Duración Total 76'30"

TONY MILLAN

Realiza estudios de piano con Carmen Rosa Capote y R. Coll. En 1980 comienza estudios de clavecín con J. L. González Uriol y J. Ogg, estudios que termina con las más altas calificaciones así como con la obtención del Premio de Honor Fin de Carrera. Entre 1984 y 1988 estudia en el Real Conservatorio de La Haya (Holanda) con J. Ogg y Bob van Asperen (clavecín) y S. Hoogland (fortepiano). Posteriormente realiza estudios de bajo continuo y música de cámara en la Schola Cantorum de Basilea (Suiza) con J. B. Christensen.

T. Millán ha tocado, tanto a solo como con diversas agrupaciones camerísticas, en numerosos puntos de España, así como en Holanda, Alemania, Francia, Italia y Portugal, habiendo participado en numerosos festivales: Festival de

Música Antigua de Utrecht (Holanda), Festival de Música Antigua de Barcelona, Festival Internacional de Santander, Festival de Música y Danza de Granada, Quincena Musical de San Sebastián, etc. Entre sus grabaciones discográficas cabe destacar el "Concerto per il Cembalo" de M. de Falla, con solistas de la J.O.N.D.E. y bajo la dirección de E. Colomer. Ha grabado como miembro del conjunto barroco "Al Ayre Español" un disco con "Cantatas y Villancicos" barrocos del compositor Juan Manuel de la Puente (1692-1754) en esta misma colección (Almaviva DS0102). También tiene grabaciones en K.R.O. (Holanda), R.N.E. y R.T.V.E.

NOTAS SOBRE EL INSTRUMENTO

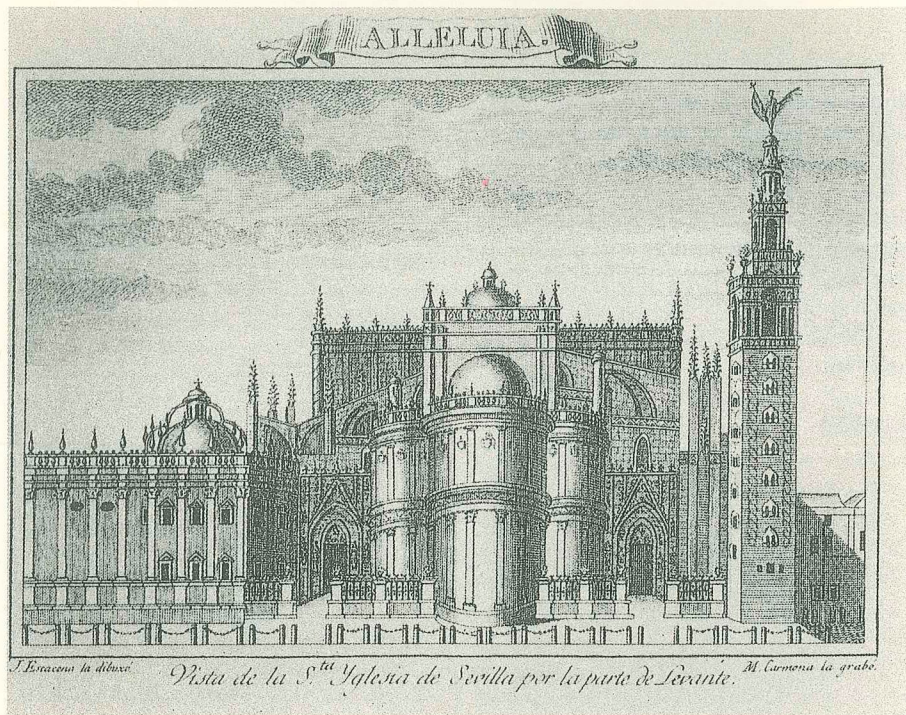
El fortepiano empleado en esta grabación es un instrumento copia de uno de Walter de 1795, que actualmente se encuentra en Nuremberg (Alemania). Esta copia ha sido hecha en 1991 por el constructor Chris Maene en Ruiselede (Bélgica). Tiene una extensión de fa a sol, cinco octavas más una segunda, con 63 teclas. Desde el fa grave hasta el la del diapason (por encima del do central) cada nota tiene dos cuerdas; a partir del si bemol y hasta el último sol cada nota tiene tres cuerdas.

El instrumento posee una mecánica vienesa, cuya característica principal es que la tecla acciona directamente el macillo, sin la interposición de los numerosos elementos mecánicos que conforman la compleja acción de un piano de nuestros días. La cabeza del macillo está recu-

bierta de cuero en lugar de fieltro como ocurre en un piano moderno; además, las cuerdas son mucho más finas, sin entorchar, y soportan una menor tensión. Debido a esto, las clavijas, al igual que en un clave, se incrustan directamente en la madera en lugar de en un arpa metálica como ocurre hoy día. Todo ello, unido a una construcción más liviana del mueble, da como resultado un sonido mucho más transparente, ligero y cantable, extremadamente sensible, con mayor proporción de armónicos agudos y con una gran diferenciación de registros, al igual que ocurre con los demás instrumentos de la época. Se consigue así, la articulación aguda y precisa de un clave con las posibilidades dinámicas de fuerte y piano ("Sonatas para clave y fuerte piano..."). El instrumento tiene, además, dos rodilleras: la de la derecha acciona los apagadores, levan-

tándolos (como el "pedal" de un piano moderno), y la de la izquierda acciona el "moderador" (una fina tira de fieltro se interpone entre los macillos y las cuerdas). Estos dos recursos han sido escasamente utilizados en la interpretación de estas sonatas, ya que pienso que en la época estaban considerados como efectos tímbricos ocasionales, y no de uso continuo.

Tony Millán



APUNTES BIOGRAFICOS DE MANUEL BLASCO DE NEBRA

ALGUNOS DATOS ACERCA DE LA VIDA MUSICAL EN LA SEVILLA DEL SIGLO XVIII

Tras un siglo en el que toda Europa conoció el nombre de la Sevilla musical por los célebres Maestros de Capilla de su Catedral y las obras que compusieron, el siglo XVIII comienza con un menor esplendor. Ello estará motivado, entre otras razones, por la penuria económica que padece el Cabildo, que no es sino paralela a la crisis española causada por la Guerra de Sucesión aunque ya en 1694 los capitulares acuerdan se les baje desde principio de año a los siguientes músicos distintas cantidades de los salarios: Diego de Salazar, Maestro de Capilla; Francisco de Medina, Organista; José Torner, Tiple; Francisco Agustín Zamorano, Tiple jubilado; Juan del Campo, Tenor jubilado;

José Jiménez, Tiple; José Azcárate, Tenor; Luis de Herrera; Antonio García; Manuel Salvador de Haro, 2º Organista; Juan de Aguilar, Sacabuche; Antonio de Aguilar, Chirimía; Juan de Molina, Bajón; Juan López de Laza, Corneta; Juan de Rueda; Juan de la Puerta.

Se debe mencionar el total apoyo que la Catedral muestra en favor del monarca Borbón, destinando fondos en su ayuda y protegiendo la lealtad a su persona, hasta el punto que el músico de voz Contra Bajo Don Juan de la Puerta *estubo preso en su cuarto en la Capilla de Scalas por haber sido notado de desafecto a Ntro. Rey y Señor Don Felipe V* llegando a despedirle de la Media Ración de Música de la que gozaba. Y que *habiéndolo puesto en libertad lo aprehendieron los ministros de la Justicia del Excmo. Sr. Don Manuel Arias Arzobispo desta Plaza.* Otro caso de interés

es el del Racionero José Torner que ocupaba plaza de Música Tiple desde junio de 1691. En diciembre del mismo año se ausentó durante tres meses para ir a prestar servicios a la Capilla del Rey. Más adelante *estuvo preso por orden del Cabildo en mi cuarto en el patio de los Naranjos junto a la Puerta del Sagrario Viejo casi en frente de la oficina del Carpintero por desafecto a Ntro. Rey, se justificó, fue puesto en libertad en 1º de Mayo de 1706, y dicho día lo prendió la justicia*. No obstante la historia terminó bien ya que el 5 de octubre de 1708 *se le volvió a admitir en dicha Ración por justos motivos que para ello tuvo, concediéndole los mismos cien ducados de la hacienda de la fabrica que antes gozaba*.

Por otro lado es también determinante la controversia entre los defensores de las antiguas reglas de composición y los

que abogan por las nuevas corrientes estilísticas que en el resto de Occidente se estaban desarrollando. Debate que será permanente durante todo el siglo con oposiciones, por ejemplo, entre las teorías expuestas por el Padre Feijóo en su *Discurso sobre la Música en los Templos*, representante del verdadero ideal del arte religioso, y los que intentan trasladar a las naves catedralicias aires más acordes con la modernidad identificados éstos por otros como más cercanos a la música escénica y profana.

Esta participará de los mismos avatares que las representaciones dramáticas con continuas prohibiciones (tanto de obras frívolas como de los propios *Autos Sacramentales*, según los tiempos) y reposiciones en base al abundante movimiento ideológico del siglo durante el cual los distintos monarcas y sus jefes de gobierno protegerán o denostarán a

personas, actividades y corrientes sin olvidar accidentes y epidemias que obligaban, a veces durante algunos años, a mantener clausurados los espacios destinados a espectáculos públicos. También se producirán disparidades entre quienes defienden la producción lírica española que Barbieri recopilaría más adelante con el nombre de *Zarzuelas, Dramas y Comedias Harmónicas, Serenatas, Cantadas, Oratorios, Entremeses, Follas, Bailes, Mojigangas, etc., etc.* y los amantes del estilo italiano en el que destacó el nombre de Farinelli o el de Caffarelli, los afamados *castrati* italianos, de los que hizo tan agudo estudio de su personalidad Juan Antonio Vallejo Nágera en su obra *Locos egregios*.

Todas estas cuestiones impedirán la consolidación y desarrollo de una tendencia en particular pero, en cambio, van a proporcionar un amplio abanico

de escuelas y estilos.

La música instrumental, por su parte, también presenciara cambios importantes. Mientras que la guitarra perderá algo de su hegemonía en el campo instrumental, cediendo en favor del arpa, el clavicémbalo y el pianoforte, la música organística y la renovación y construcción de nuevos órganos, junto con grandes intérpretes de este instrumento, mantendrá el interés en toda España y de manera muy especial, como ha estudiado José Enrique Ayarra, en Sevilla. En contraposición, el Cabildo Hispalense mostraba a inicios del siglo una falta de interés por la presencia de instrumentos de cuerda en los cultos de la Catedral por ser más bien propios de la música profana, como antes se apuntaba. No quiere esto decir que no se utilizaran estos instrumentos pero siempre los harán sonar *músicos de fuera*, no los miem-

bro numerarios de la Capilla Musical entre los que sólo se encontraban voces, de tiple, contralto, tenor y bajo, y ministriles, corneta, sacabuche (muy pronto desaparecido), oboe y bajón.

No será hasta el 12 de septiembre de 1732 cuando el Cabildo Hispalense acuerde la presencia de seis instrumentistas de cuerda, *los quatro an de ser Biolines y los dos Biolones un contra y un Bioloncelo*, aunque como supernumerarios para catorce festividades religiosas de especial relevancia así como en celebraciones especiales dentro o fuera de la Santa Iglesia. Estos podían entrar en el Coro vestidos con trajes a lo militar pero sin espadines, a diferencia del resto de los instrumentistas o cantores.

Paralelamente se dan curiosas excepciones como ocurre a finales del setecientos en que existe una plaza de Ministril

Oboe con la obligación de tocar el violín en todas las funciones de Orquesta. Y en 1745 el Bajón Don Alonso Jiménez tenía la obligación de tocar violín en las funciones que no sean incompatibles.

La razón de esta simultaneidad viene dada por la posibilidad de que un músico supernumerario, con conocimiento de un segundo instrumento, pase a ocupar plaza fija del segundo instrumento manteniendo sus servicios en el instrumento de cuerda. Confirma esta teoría el que en 1769 Don Christobal de Luna, *violinista supernumerario que era de la Capilla de Musica de esta St^a Ig^a* recibe el nombramiento en la Plaza de Instrumentista de Chirimía sin eximirle de *las asistencias de Violinista en todas las funciones en que acuden violines en las que lo ha de tocar como hasta aquí lo ha practicado*. Pero no sólo se practica

la simultaneidad de dos instrumentos sino que se llega a tres como es el caso de Nicolás Núñez al que se le recibe como instrumentista *con obligación de asistir de violín en las primeras clases y en las demás funciones tocando el oboé ó vajón según lo exija la necesidad del Coro, ó lo disponga el Maestro de Capilla*. O Don Juan Narsizo que ocupando la plaza de *Obue*, debía además cumplir con sus obligaciones de *Biolin y Biolón* hasta que en 1765 se le relevó de la asistencia al Coro y le dejaron sólo con la obligación de asistir a éste en aquellas fiestas y ocasiones en que se tocan violines *en atención a la certificación jurada de médico que presentó*. En esta línea no quiero dejar de comentar el envidiable registro de voz que debía tener Don Fabián Rodríguez al que el Cabildo recibe en 1773 *en una plaza de Músico, con aplicación a las Cuerdas de Thenor y*

bajo según requieran las obras que se canten en la Capilla de Música. Ahora bien, de entre todos los músicos del XVIII de la Capilla Musical de la Catedral de Sevilla, se debe destacar la promiscuidad instrumental de Don Manuel de Espinoza al que el Cabildo le nombró debiendo cumplir *sus cargos y obligaciones con el referido instrumento de Obue como con los de Biolín, Biolón y Flauta trabeciera*. Corría el año de 1740.

De los miembros de esta Capilla Musical tengo recogidos datos referidos a 179 músicos que, entre finales del XVII y el primer tercio del XIX, percibían el salario de la mesa de la fábrica, sin contar con los racioneros o con aquellos que participaban de otros beneficios o prebendas. Estos datos están especialmente extraídos del Libro Blanco de *Salarios de Músicos Canto-*

res Ministriles de esta Santa Iglesia, inédito hasta el momento. Las plazas con dotación económica que en alguna etapa tuvieron vigencia, como ampliación de lo dicho anteriormente, lo fueron de Maestro de Capilla, Sustituto de Maestro de Capilla, Organista Mayor, Organista, Organista Sustituto, Organista segundo (organista del Organo segundo), Organista del Organo Pequeño, Organista del Organo de la Capilla de Escalas, Organista del Sagrario (algunas de estas plazas unidas indefectiblemente a las de Organista Mayor y Organista segundo), Tiple (Tiple primero y Tiple segundo), Contralto (o Contra Alto), Tenor Acontraaltado (el caso del Maestro de los Niños Seises Don Juan Donoso Caveza de Vaca), Tenor (o Músico en Cuerda de Tenor), Tenor Bajete, Contrabajo (voz), Violín (después separados en Violinista primero con obligación de

enseñar a los seises que quieran aprender este instrumento acabándolos de perfeccionar aun después que hayan pasado a colegiales y Violinista segundo), Bioloncelo (con obligación de asistir al facistol), Biolón Bajo, Contrabajo (instrumento), Instrumentista Chirimía (Gaspar de Balcaneda ocupa una plaza de Chirimía y Corneta en 1752), Ministril Oboe (en 1766 Don Joseph Gomis ocupa una plaza de Obue y/o Bajón), Ministril Corneta, Ministril Saca Buche y Ministril Bajón (y después Músico Bajonista o Bajón y a comienzos del XIX Fagot, con obligación de asistir al facistol).

Fuera de la Catedral también existe una actividad importante con Capillas Musicales no sólo en la Colegial del Salvador del Mundo o en otras importantes iglesias y conventos, sino en parroquias como la tristemente desaparecida de San

Miguel y muchos e importantes organistas como el caso de Joaquín Montero, en San Pedro, conocido además porque publicó un tratado teórico titulado *Compendio Armónico*, así como diversas composiciones como *Seis sonatas para clave y forte-piano* y en 1796 diversas *Sonatas y Minuetes para clave*.

Es de destacar la fecha del 22 de enero de 1775 en la que nació Manuel García, cantante, compositor, pedagogo y empresario, que triunfó en Europa y en los Estados Unidos de América con su arte

y el de toda su familia. Este y otros hechos como la actividad del Oratorio de San Felipe Neri ubicado entonces entre Santa Catalina y San Pedro y al que asistían personas de diversa índole a interpretar música, como era el caso de José María Blanco White, y la actividad lírica en los teatros de la ciudad fueron reflejo de la inquietud musical de una época en la ciudad en la que nació y murió el notable compositor Manuel Basco de Nebra.

A handwritten signature in dark ink, reading 'Man. Basco de Nebra' with a stylized flourish at the end.

Firma autógrafa de Manuel Basco de Nebra (1773)

LOS NEBRA

En este ambiente la saga de los Nebra brilla con luz propia en el XVIII. Dionisio Preciado en un trabajo publicado en la revista Tesoro Sacro Musical en el año 1977 bajo el título *Joaquín Nebra (1709-1782) 52 años largos de organista en La Seo de Zaragoza (1730-1782)* nos da gran cantidad de datos de esta familia.

Oriundos del Reino de Aragón, fue José Antonio Nebra (1672-1748) el primero de todos ellos. Llegó a alcanzar primero la plaza de organista y posteriormente el magisterio de la capilla de Cuenca, en cuyo momento le acompañaría a esta misma ciudad, como organista, su hijo Francisco Javier (1704-1741), que antes lo había sido de La Seo de Zaragoza. Ambos permanecerían ligados de por vida a la bella ciudad castellana. A este

último le sustituiría en la plaza de Zaragoza su hermano Joaquín (1709-1782) desde 1730 hasta su muerte.

Pero quizás de todos ellos el que más destacó fue José Melchor (1702-1768) que desempeñó la plaza de organista primero, entre los cuatro que llegaron a existir, de la Real Capilla de Madrid desde 1724 hasta su fallecimiento. Asistió en sus funciones al maestro de Capilla Francisco Corselli y fue compositor celebrado en su época siendo capaz de dotar a sus composiciones de música religiosa de un alto espíritu al tiempo que abordaba la profana con talento y finura. José Antonio Nebra, que había sido bautizado en La Hoz (después La Hoz de la Vieja), contrajo matrimonio en Calatayud con Rosa Blasco, natural de la ciudad de Borja, hija de Francisco Blasco y Manuela Bian. En Calatayud vivió algún tiempo y allí nacieron sus hijos.

Me interesa destacar que al primero de ellos José Bernardo, tempranamente fallecido, le apadrinó Bernardo Blasco y que de Joaquín fue madrina Josefa Lacarra. El motivo es que de un matrimonio formado por un Bernardo Blasco y una Josefa Lacarra, ambos naturales y vecinos de Calatayud, nació en la misma ciudad, Obispado de Tarazona, José Blasco, según éste declaró en su testamento otorgado en la ciudad de Sevilla el 19 de octubre de 1785. (A falta de comprobación documental, Bernardo Blasco estaría emparentado con Rosa Blasco, la esposa de José Antonio Nebra, siendo probablemente su hermano).

JOSE BLASCO DE NEBRA

Esta relación familiar y la libertad de utilización de apellidos en tiempos preritos permite que este José Blasco Lacarra aparezca por Sevilla hacia 1735 haciendo uso, de forma indistinta, de los nombres de José de Nebra, José de Nebra Blasco o José Blasco de Nebra.

Lo cierto es que al tiempo en que Pedro de Rabassa era maestro de capilla en la Santa Iglesia Catedral de Sevilla y José Muñoz de Montserrat era su organista mayor, el Cabildo Hispalense convoca oposiciones para cubrir la plaza de organista segundo. La había dejado vacante el flamenco Arnaldo Asper, que fue recibido en 1718 como ministril, y que desde 1724 también ejercía la plaza de organista del Sagrario, implícita a la de Organista segundo, por todo lo cual percibía un salario de 450 ducados anuales

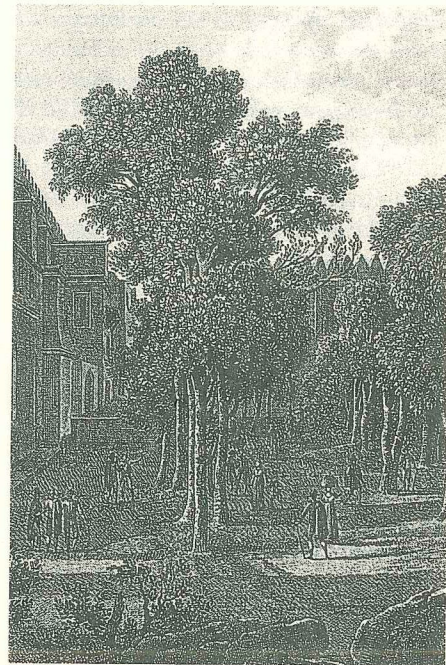
y 100 reales para cuerdas del clavicím-
balo debiendo estar a las órdenes del
Mtro. de Capilla para siempre que lo
necesitare en la música en los instru-
mentos que toca, desde el año 1724. Del
resultado de las mismas nos da cuenta el
auto capitular de 3 de diciembre de
1735, reproducido en el Libro [Blanco]
de Salarios de Músicos que dice que se
recibe a José Blasco de Nebra, *organista
que era de la Sta. Igl. de Zaragoza,*
como 2º Organista de esta Catedral,
*para que le sirva por el tiempo de la
voluntad del Cabildo,* fijándose el sala-
rio en 600 ducados anuales, y con las
aldealas de dicha plaza que son los ór-
ganos del Sagrario y Capilla de Escalas
y demás que han gozado sus anteceso-
res y entre las que debía encontrarse el
clavicémbalo.

Pronto contrae matrimonio, el 20 de ju-
lio de 1738, con Doña Aquilina Josepha

Orlandi y Armans natural de Sevilla,
hija de Don Pedro Dionisio Orlandi y
Anaya, natural de Sevilla y de Doña
María Cristina Armans y Vanderstein,
natural de Amberes, en Flandes, fijando
su residencia en la casa número 13 de la
calle de Las Cruces, en la collación de
Santa Cruz. En 1742 se trasladan fuera
del barrio al que regresan en 1748 pero
esta vez a la calle Encisos, en la casa 9,
en la que vivieron con anterioridad las
hermanas Isabel, María, Catalina y
Aquilina Orlandi.

De este matrimonio nacieron 8 hijos:
María de la Paz Raynera Ferdinanda
(1739-1800), que falleció siendo soltera;
Josepha Cándida de la Paz Paula (1740),
que tomó hábitos de religiosa hacia
los 30 años de edad ingresando en el
Convento de Santa Isabel de Sevilla; Vi-
centa (1742-), que contrajo matrimonio
en 1762; Felipa (1746-1833), que tam-

bién casó, primero en secreto a los 15
años, y refrendado después al cumplir
los 21. En su testamento declara ser hija
legítima de legítimo matrimonio de Don
Juan José Blasco y Lacarra y de Doña
Aquilina Josefa Orlandi y Vandersteyn;
Eulalia Joachina Anna Francisca Jose-
pha (1753-), se casó también al cumplir
21 años; Bernardo Joaquin Anastacio
Joseph de la Paz (1757-1758), fallecien-
do con sólo 13 meses de edad; Bernarda
Theodora María Josepha de la Paz
(1759-) que fallecerá después de 1832
sin haber contraído matrimonio y, el que
más nos interesa, Manuel Félix Vicente
Joseph Francisco Cipriano (1750-1784),
el quinto en el orden de nacimiento.



MANUEL BLASCO DE NEBRA

En Martes cinco de Mayo de mil setecientos y cinquenta; Yo el Dr Don Alonso Velez Hidalgo Cura Beneficiado en esta Yglesia Parroquial de Santa Cruz de Sevilla dí licencia a Don Cypriano Fernando Presbytero, y con ella baptizó a Manuel Felix Vicente Joseph Francisco Cypriano que nació en dos de dicho entre seis y siete de la tarde, hijo de Don Joseph Nebra, y Blasco, y de Doña Aquilina Orlandi su legítima muger; fue su padrino Don Francisco Grant, a quién se advirtió el parentesco espiritual, y demás obligaciones...

Esta es la transcripción de la partida de bautismo del sevillano que habría de

convertirse en el intérprete y compositor instrumental más importante de todo el siglo XVIII, y uno de los más conocidos fuera y dentro de España, aunque malogrado prematuramente como veremos. Manuel Blasco de Nebra iniciará sus estudios a los siete años en el Colegio de San Isidoro, creado en 1633 siguiendo las instrucciones del Concilio de Trento respecto a los seminarios diocesanos, con una beca del Cabildo solicitada por su padre, según datos que aporta José Enrique Ayarra. En este colegio tenían cabida los mozos de coro y los niños seises. Durante sus estudios ocupaba en el Colegio la cátedra de Melodía su padre José. Con el paso del tiempo lo haría el propio Manuel, según Simón de la Rosa y López. Avanzado el año 1766, con dieciséis años de edad, viaja a Madrid para estudiar en la Corte con su tío José Melchor

Nebra, como nos informa Hilarión Eslava, hasta la muerte de éste en julio de 1768. En aquel mismo año su padre sería nombrado maestro del facistol.

Recién regresado a Sevilla, el 9 de septiembre de 1768, el Cabildo nombró a Don Manuel de Nebra en las ausencias enfermedades y Futura del Empleo de Organista Segundo de esta Santa Yglesia que oy goza Don Joseph de Nebra su Padre, para que lo asista, y desempeñe en el Día, y Verificada su Vacante le Obtenga en propiedad con el mismo Salario, Gajes y Emolumentos que oy la sirve el dicho Don Jose de Nebra su Padre, y por el tiempo de la Voluntad del Cabildo.

Al parecer no le concede salario alguno el Cabildo hasta el 15 de noviembre de 1773 en que se le asignaron doscientos ducados anuales, llegando a alcanzar los seiscientos en los siguientes años tras

nuevos aumentos. La razón para esta asignación nos la da el asiento que sobre esta decisión aparece en el Libro [Azul] de Salarios ya que le fueron concedidos *200 ducados de la Mesa de Fabrica por el tiempo de la voluntad del Cabildo, perpetuandole los 100 ducados de ellos para que a título de ellos pueda ordenarse.*

EL EXPEDIENTE DE CORONA Y PRIMEROS GRADOS

Efectivamente a la edad de 23 años, Manuel solicita la tonsura y primeros grados. En el expediente instruido constan muy interesantes datos de su vida y la de su familia dado que el escrutinio *de genere vita et moribus* al que era sometido el aspirante era muy completo y comprendía, aparte de las declaraciones

del solicitante, respuestas de cuatro testigos *fidedignos*, examinándolos ante Notario, ò Escribano a satisfaccion, que sea *Christiano viejo*, y no *Pariente* de dicho Ordenante y a los que se les efectuaban siete preguntas en las que se incluían cuestiones relativas a la limpieza de sangre acreditándose que sus padres y abuelos son cristianos viejos y de limpia casta y que no descienden de *Moros*, *Judios*, *Mulatos*, *Gitanos*, ni de los nuevamente conbersos, ni reconciliados, relaxados, ni Penitenciados por el Santo Oficio de la Inquisición.

No era tan solo al contenido de este cuestionario al que era sometido testimonialmente el solicitante sino que el Párroco recibía la orden de difundir su intención en tres dias de Fiesta de guardar, en la Iglesia, al tiempo del Ofertorio, para que, si alguna persona supiere algun impedimento Canónico, por don-

de el susodicho no pueda, ni deba ser Ordenado, lo declare.

También se requerían otros informes de curas de la Diócesis de Sevilla así como *letras testimoniales de genere, ætate, moribus, & vita*, de cualquier Diócesis en la que hubiese residido temporalmente.

El expediente de Corona y Primeros Grados lleva el número 23 de los de 1773 y se inicia con la solicitud de Manuel Blasco de Nebra en la que dice ser de edad de veinte y tres años, Natural y vecino de esta Ciudad, en la Collación de Santa Cruz, Hijo legítimo de Don Josef Blasco de Nebra, y de Doña Aquilina Orlandi; Reverentemente puesto a L.P. de Vuestra eminencia Dice: Que por el año de Sesenta y Ocho mereció a la benevolencia de el Ilustrisimo Cavildo de esta Santa Patriarchal Yglesia se le confiriese titulo de Segundo Organis-

ta, en la futura, ausencias, y enfermedades de su Padre, que ha procurado cumplir con el Mayor esmero; Y habiendo Representado a dicho Ilustrisimo Cavildo el deseo que tiene de entrar en el estado esclesiastico, no pudiendo lograrlo por Carecer de la Competente Congrua, se ha dignado su Ilustrisima, por efecto de su liberalidad, asignarle Cien Ducados de Renta colativa del Salario que goza; cuia Certificación presenta a Vuestra eminencia y Rendidamente.

Suplica que usando de su innata bondad, le dispense la Gracia de admitirle en las proximas Ordenes para la primera tonsura y dos grados y de este modo se halla mas proporcionado a servir a Dios en el estado esclesiastico y pedir a S.M. prospere la Vida de Vuestra Eminencia por dilatados años. Está fechada el 23 de Noviembre.

La primera declaración que aparece en el expediente eclesiástico es la del aspirante a las órdenes que comparece ante el Cura Párroco de Santa Cruz. Tiene fecha de 29 de noviembre lo que nos da la idea de una rapidísima tramitación. Manuel Blasco firmará al pie de esta declaración en la que contesta bajo juramento a preguntas del Párroco *que se llama don Manuel Blasco de Nebra, y que es natural de esta ciudad y hijo legitimo de legitimo matrimonio de don Juan Joseph Blasco de Nebra natural de Calatayud Obispado de Zaragoza, y de doña Aquilina Horlandi natural de esta ciudad que ambos viven oi en ella, en la qual tienen contrahido Domizilio y vezindad con Casa sentada, familia, modo de vivir, y animo conocido de permanecer. Y que el declarante ha residido siempre en esta ciudad sin hazer mas ausencia que la De dos años que estubo,*

en la corte de Madrid, que cumplieron aora seis años. Y que el animo con que pretende ordenarse de corona, y dos grados es para mas bien servir a Dios en el estado eclesiastico que no lo hase por otro fin, ni respeto humano, ni por eximirse del fuero, y Jurisdiccion Real ni querer defraudar a Su Majestad el Rey nuestro señor que Dios le guarde muchos años. Y que esta confirmado por el Ilustrisimo Señor Obispo auxiliar que fue de este obispado y fue su Padrino don Francisco Grant. Y que no es ni a sido casado ni a dado palabra de serlo a muger alguna ni esta excomulgado, suspenso ni irregular, ni tiene otro algun impedimento canonico para la primera tonsura, y dos primeros grados que pretende resivir a titulo de capp.^{as} y esto Dixo ser la verdad So cargo de su Juramento que es de edad de veinte, y tres años y lo firmo con dicho cura de

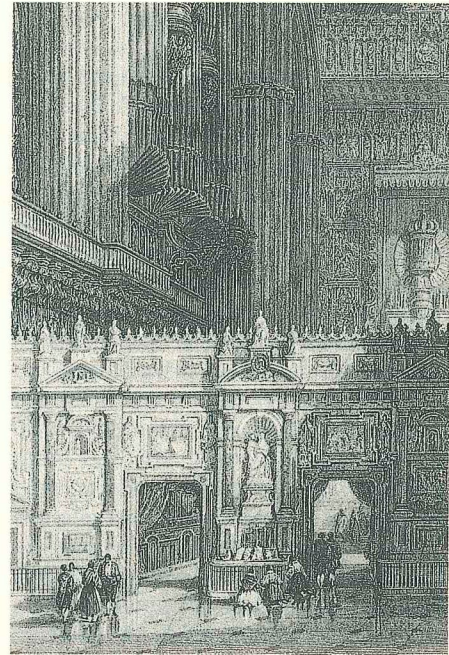
que doi fee=

Se recibe testimonio posteriormente de don Francisco Perez Miraval vezino de esta ciudad y collazion, que acerca de Manuel Blasco de Nebra, y tras confirmar los datos referidos a los padres, dice que es nieto por linea Paterna de don Bernardo Blasco de Nebra natural de la ciudad de Borja reino de Aragon, y de doña Josefa Gertrudis Lacarra natural de Calatayud= Y nieto por linea Materna de don Pedro Dionicio Horlandi, y Anaya natural de esta ciudad y de doña Maria Cristina Armans, y Vanderstein natural de Amberes en Flandes. todos defuntos de los quales solo a conocido el testigo al ordenando y a sus padres. Confirma la salida de Manuel de Sevilla de la que dice es natural y que de ella no ha echo ausencia mas que la de dos años que estuvo en la corte de Madrid, aora seis años, en cuio tiempo lo perdio

de vista el testigo lo que save por averlo visto.

Otros testigos son Don Juan Díaz de Figueroa, oficial del Archivo del Cabildo y Don Juan del Marmol, fabricante de sedas que se manifiestan en los mismos términos.

No he hallado datos confirmatorios de su ordenación ni tampoco prueba en contra, aunque destaco que en su partida de defunción y en el testamento de su padre, cuando a él se refiere, no se menciona su estado religioso. Cosa que si hará respecto a su hija Josefa si bien ésta aún vivía y Manuel ya había fallecido.



LOS ULTIMOS AÑOS

Se altera su situación y actividad en la Catedral como consecuencia de la avanzada edad de su padre. Definitivamente el 6 de julio de 1778 el Cabildo excusó a Don José Blasco de Nebra de la asistencia diaria *con el goce de todo su salario y emolumentos en atención a haberle servido por el espacio de 43 años dejándolo en libertad para que pueda servirlo en los días que comodamente pueda*, cuya ocupación la ha de suplir su hijo Don Manuel Blasco de Nebra por lo que, con la misma fecha el Cabildo acuerda que *habiendole relevado de la asistencia diaria a su Padre Don Joseph de Nebra Ratificó el nombramiento que tenía hecho al dicho Don Manuel su hijo para que sirva esta ocupación con futura sucesión a su propiedad a falta de su padre y con el sueldo y emolumen-*

tos que goza y mientras no llega este caso, le asignó al dicho Don Manuel 200 ducados sobre los otros doscientos que gozaba, por todo son cuatrocientos. Esta cantidad es sensiblemente inferior a la que su padre tenía asignada y que, ha quedado dicho, era de seiscientos ducados.

Nada más conocemos de sus servicios en la Catedral de Sevilla. Las siguientes noticias corresponden a su fallecimiento acaecido a las 6 de la mañana del día 12 de septiembre de 1784 y el entierro, cuyos gastos ascendieron a 1002 reales y 1/2, se produce el mismo día. Aunque no existe constancia de epidemia en ese año en la ciudad de Sevilla ¿moriría afectado por alguna enfermedad contagiosa que obligaba a su inmediato enterramiento o se trata simplemente de que el Cabildo confunde la fecha de la muerte con la del entierro?

El contenido literal de la partida existente en el correspondiente libro de entierros de la Parroquia de Santa Cruz es el siguiente:

En domingo dose de Septiembre de mil setecientos ochenta y quatro años. Se enterró en esta Iglesia Parroquial de Sta Cruz de Sevilla el cuerpo difunto Don Manuel de Nebra Blasco y Olandi hijo de Don Josef Blasco Nebra y de Doña Aquilina Olandi. era hijo de Familia recibió en su enfermedad los santos sacramentos toco a la fabrica novena y un reales y diez y siete maravendises no testó por no tener de que.

Con letra muy distinta y de mala caligrafía aparece *En su tiempo no hubo otro y más adelante Fué excelente organista.*

Reaccionando inmediatamente ante tan lamentable pérdida y acudiendo a soco-

rrer a su padre ya jubilado y al resto de su familia, el Cabildo, por *su auto Capitulat de 15 de Septiembre de 1784, concedió a la dicha D^a Aquilina (si superviviese al organista jubilado Don Joseph) 300 ducados anuales, extendiendo esta gracia por falta de la dicha a sus dos hijas al respecto de 150 ducados cada una interin no tomen estado, sea el que fuere, en cuyo caso la que resulte soltera solo gozará de sus 150 ducados y por auto de 20 de dicho mes y año mandó el Cabildo saliese este situado de la Mesa de la Fabrica.*

Poco más de un año le sobreviviría su padre que falleció el 19 de octubre de 1785, siendo enterrado a los dos días también en la Iglesia Parroquial de Santa Cruz.

Había otorgado testamento momentos antes de morir y en él declara ser *Don Josef de Blasco y Nebra, natural de*

Calatalutt, Reyno de Aragon, vezino de estta de Sevilla en la Collacion de Santta Cruz, hijo lexittimo de Don Bernardo Blasco y Doña Josefa LaCarra, defunttos, nattuales y vezinos que fueron de aquella Ciudad...

Acerca de su matrimonio confiesa que ...habra tiempo de quarentta años poco mas o menos Contrahe Matrimonio segun orden de nuesttra Santta Madre Iglesia con Doña Aquilina Orlandi, y aunque estta llebo ciertta cantidad de Dotte no se Ottorgo de ella Instrumentto alguno ni de presente hay legos con que [...] por cuya razon esttoy combenido con la referida en que cada año pueda disponer de los vienes que del presente gozamos.

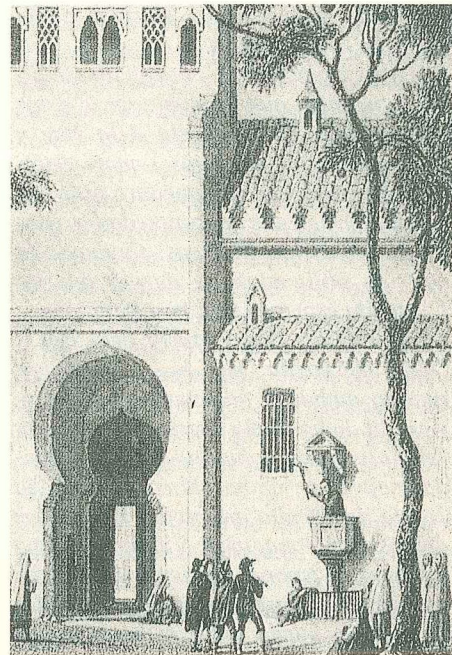
Hace posteriormente relación de sus hijos sin mencionar a Bernardo toda vez que sólo vivió trece meses.

Del dicho matrrimonio he tenido por

mis hijos lejittimos y de la cittada mi muger, a Doña Maria de la Paz, Doña Josêfa Religiosa de belo y Coro en el Coventto de Santta Isabel, Doña Vincentta muger de Don Joaquín de Villalta, Doña Felipa casada con Don Pedro Navarro, Doña Eulalia muger de Don Francisco Maria Peralta, Doña Bernarda Donzella menor de veintte y cinco años y Don Manuel de Blasco y Nebra que ya es defuntto, lo que asi declaro para que constte.

A continuación hace una distribución de sus bienes y derechos destacando a sus hijas solteras en attencion á el esmero y cuidado que las referidas Doña Maria de la Paz y Doña Bernarda Blasco y Nebra mis hijas han ttenido en la asistencia de mi persona en la grave y prolixta enfermedad que Dios me à ofrecido, y a que se hallan en el esttado de Doncellas, les dejo y lego por via de

mejora: ttodos los Papeles de Musica que ttengo para que puedan utilizarlos y disponer dellos asu voluntad: Asimismo les hago legado por via de mejora del usufructo dela Musica que el dicho, mi hijo Don Manuel de Nebra dejó compuestta gozando por iguales partes ttodas sus utilidades: Y con el cargo y espresa condicion desttas mejoras, que las dichas mis hijas han de ser obligadas de dar la quarta parte del productto y utilidad de una y otra musica á Doña Josefa de Nebra su hermana y mi hija Religiosa en el dicho Conventto de Santta Isabel, para que pueda subvenir á sus necesidades religiosas: y que los dichos Papeles de Musica del espresado mi hijo no los puedan vender ni en otro modo alguno enagenar, pues solo el dicho legado y mejora de ellas se entiende en el usufructto como queda referido y nomas.



Establece seguidamente la línea en la sucesión de sus bienes.

Es cargo igualmente y condicion de dichas mejoras que si qualquiera delas apreciadas Doña Maria dela Paz y Doña Bernarda, mis hijas, tomare esttado ó falleciere, la que quedare á de gozar inttegramente la propiedad y usufructo de dichas Musicas, siguiendo la referida obligacion de dar la quartta parte ála espresada mi hija Religiosa.

Si las dichas: Doña Maria dela Paz y Doña Bernarda, mis hijas, ttomaren esttado ambas ó fallecieren y superviviere la dicha Doña Josefa, su hermana religiosa, es mi voluntad pase la referida mejora de ambas Musicas a Doña Josefa de Villalta, mi nietta, hija de los dichos Don Joaquin de Villalta y Doña Vicentta de Nebra, perciviendo la dicha mi nietta las piezas que hubieren quedado sin que pueda pedir ni hacer cargo

desttas álos herederos de sus Tias ni otras personas por que las relevo destta obligacion, de cuya mejora a de dotar la cittada mi nietta durante su vida en la misma forma que las dichas sus tias, esto es, la Musica a mi correspondiente en propiedad y la del dicho Don Manuel, mi hijo, en usufructo: con el cargo y obligacion de dar y contribuir ála que ttubiere mas necesidad de las dichas Doña Maria dela Paz y Doña Bernarda, mis hijas, con la mittad de sus utilidades y siempre la quartta parte señalada a Doña Josefa, mi hija religiosa, siviviere: y si la espresada mi nietta ttomare esttado o falleciere, es mi voluntad se acresca el ttodo destta mejora ála tia a quien le queda señalada la mittad de dichas utilidades, con la pension dela quartta parte ála religiosa y en los mismos tterminos y forma prescriptta sin separarse dellos: y si falle-

ciere la dicha su Tia antes de ttomar esttado la espresada mi Nietta ha de continuar estta en la propiedad y usufructo de dicha mejora, y á falta de ambas es ttambien mi voluntad subseda en ella en propiedad el Ilustrisimo Dean y Cavildo dela Santtissima Iglesia Patriarchal destta ciudad, desttinando las dichas piezas de musica a su libreria en donde permanezcan perpettuamente para que los profesores y aficionados que quieran saquen las Copias que necesitten, esto en el caso que dicho Ilustrisimo Dean y Cavildo lo permita y ttenga ábien, á el qual hago estta cortta demostracion de mi grattitud por los singulares veneficios que le he merecido. Y a dicho fin se le pasará por mis Albaceas copia destta clausula para que cuide de recoger las piezas que quedaren y enttonces existieren quando se verifique la faltta delas consavidas Lega-

tarias y conlocarlas en dicha Libreria, sin que pueda pedir mas piezas que las que se le entregaren: Y si no conviniere en admittir dicho Ilustrisimo Cavildo este legado en los tterminos referidos, quiero y es mi voluntad que las piezas de dichas musicas se pasen ála Biblioteca del Ilusttrisiko Ayunttamientto destta ciudad que se halla en el collegio de San Acasio, á donde permanescan perpettuamente con el propio fin y utilidad del publico, sin que por dicho Ilusttrisiko Ayunttamientto ni otra persona que lo represente se puedan pedir mas piezas que las que le entregaren y hallaren por muertte de dichas Legattarias.

Tras hacer mención de los herederos legales y nombrar albaceas, el escribano da fe de la firma de tres testigos ya que Don José no lo hace porque se lo impide la gravedad de su enfermedad. Todo lo

cual, testamento hecho el mismo día del fallecimiento y la firma de testigos en sustitución del moribundo, podría levantar sospechas sobre si en el texto se habría dejado clara su voluntad o pudo ser parcial o totalmente redactado sin su conocimiento. Pero descarto esta posibilidad porque no se encuentran sino buenas intenciones en su contenido y un especial cariño y deseo de protección hacia la obra de su hijo Manuel y de los legítimos herederos.

UN LEGADO SIN PARADERO CONOCIDO

A primeros de diciembre del mismo año la viuda otorgará poderes a Don Pedro Lagrava para que en *mi nombre y representación perciva y cobre los trescientos ducados anuales que el Ilustrísimo Señor Dean y Cavildo dela Santta Pattriarchal Iglesia destte dicha ciudad, me tiene señalados durantte los dias demi vida, en remuneracion delos servicios que a dicho Ilustrisimo hicieron el mencionado Don Josef mi marido y Don Manuel Blasco y Nebra mi hijo defuntto.*

Don Pedro Lagrava era sacerdote y procedente de la Santa Iglesia de Zaragoza. Desde el 12 de marzo de 1782 ocupó una plaza de músico tenor en la Capilla de Música de la Catedral de Sevilla donde seguramente haría buena amistad con

los Blasco de Nebra ya que en 1785, y en años siguientes aunque no consecutivos, estuvo viviendo en su casa. Asimismo, al día siguiente de la muerte de Manuel, fue nombrado sustituto en el puesto de Maestro de Facistol quedando el goce para el titular José Blasco de Nebra.

No tardará mucho la familia en poner en práctica las mandas del testamento ya que a los dos meses de la muerte de José, el 30 de diciembre de 1785, aparece publicado en la *Gaceta de Madrid* un anuncio recogido por Baltasar Saldoni en su *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemerides de músicos españoles* con el siguiente texto:

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 fué de aquella catedral. Falleció en 12 de Septiembre de 1784, de edad de 34 años, habiendo llegado á tocar de repente, con firmeza, valentía y ex presion, cuanto le presentaban. Su música consiste en ciento setenta y dos piezas; queda vinculada á la familia, que franquea copias á 20 reales vellon cada pieza, y la de los demás autores, segun su mérito, desde 2 reales hasta 10, cuyos nombres son los siguientes: Alberti, Baton, Benaut, Coupric, Carrier, Crusells, Daguin, Dupré, Dandrieu, Elias, Ferrer, Handel, Heyden, Offnam, Habinga, Irribarren; Lidon, Martini, Monserrat, Mondonville, Marriner, Nebra, organista del Rey, Nebra, organista de Cuenca; Nebra, organista de Zaragoza; Pelegrino, Rambeau, Rosi, Rutini, Roseyngrave, Scarlati, Stamitz, Sesé, Soler, Toeschi, Vila, Zipoli, Jusepe, Hayden.

Gracias a esta publicación podemos conocer que Manuel Blasco de Nebra había estudiado la obra de muchos de los más célebres y afamados compositores de su época, lo que sin duda habría influido en sus composiciones que, según el mismo anuncio, habían alcanzado el importante número de 172.

También de inmediato el Cabildo acuerda cumplir la decisión tomada a la muerte de Manuel aplicando la pensión de trescientos ducados a su madre desde el día siguiente de la muerte de su esposo. Con el fin de llevar las correspondientes anotaciones se había abierto cuenta a nombre de *Doña Aquilina Orlandi, Doña Maria de la Paz y Doña Bernarda de Nebra, muger e hijas de Don Joseph Blasco de Nebra Organista Jubilado* en el Libro Azul de Salarios.

Allí aparecerán distintos apuntes como la noticia del fallecimiento de Aquilina

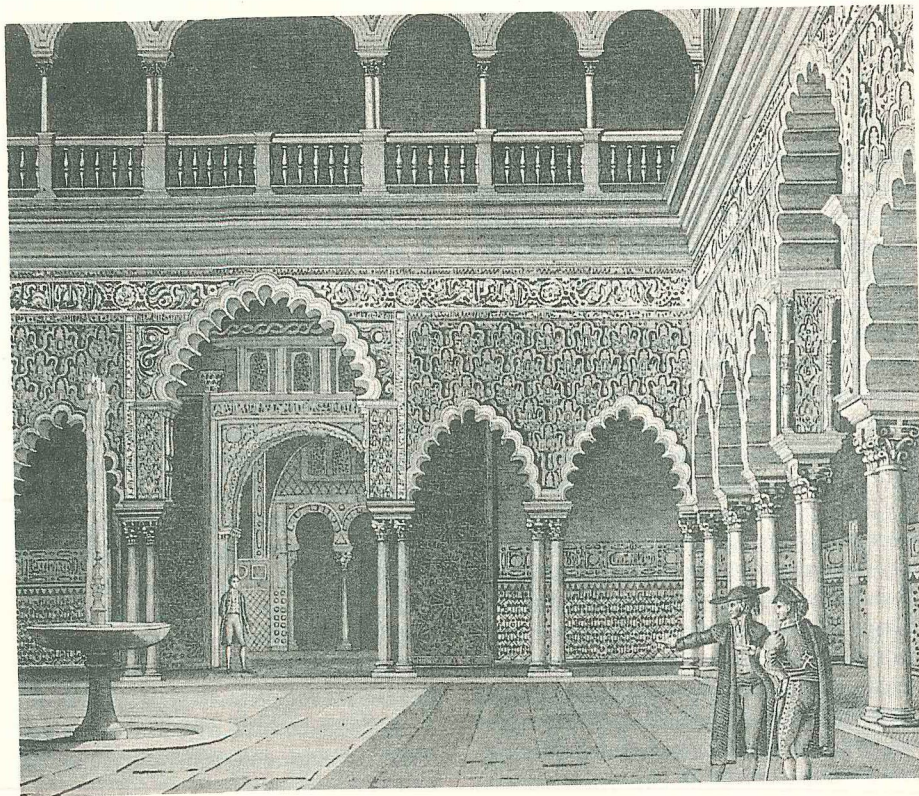
el 7 de mayo de 1804. En el correspondiente libro de entierros de la Parroquia de Santa Cruz se dirá que no hizo testamento de la misma forma que tampoco lo hiciera su hija María de la Paz que murió soltera en 1800. Quedará entonces sólo Doña Bernarda Nebra recibiendo 150 ducados, de por vida y mientras que no tome estado, aunque con algunas alteraciones como es un inmediato aumento de cincuenta ducados el 25 del mismo mes y año. En enero de 1823, en época de dificultades económicas para el Cabildo ya que *por su auto de 24 de Enero de 1822 mandó que todos los ministros queden reducidos al goce de las dos terceras partes de sus sueldos y que esta determinación se entendía con los que tenían sueldos fijos y no eran jornaleros*, éste acuerda el cese del pago citado, restituyéndolo pasado un año. Tengo conocimiento que en 1832, y por razón

de una declaración de pobreza efectuada en escritura pública a los noventa años de edad, vivía aún Bernarda pero no en la casa de la calle Encisos sino con su hermana Felipa en la collación de San Pedro.

Hasta aquí las noticias que he podido recoger de la familia Blasco de Nebra en Sevilla de entre las que destacaría, como aportaciones del presente trabajo, las noticias sobre los músicos de salario en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII, el Expediente de Corona y Primeros Grados y las partidas de nacimiento y entierro de Manuel Blasco de Nebra. Y de forma especial el testamento de José Blasco de Nebra por las indicaciones que hace sobre el destino de las composiciones de su hijo dándonos una esperanza de poderlas localizar algún día y poder valorar entonces la auténtica dimensión de este sevillano universal.

En el capítulo de agradecimientos he de hacerlo de forma muy particular a Antonio Ramírez Palacios quien, conocedor de mi interés por la figura de Manuel Blasco de Nebra, me ha hecho llegar en el transcurso de los años cuantas noticias le llegaban sobre su persona y de forma especialmente generosa el Expediente de Corona y Primeros Grados que él encontró. También agradezco la colaboración de Rafael Gómez Alvarez por la transcripción del testamento de José Blasco de Nebra y el hallazgo del poder notarial otorgado por Aquilina Orlandi a Pedro Lagrava.

*Francisco José Senra Lazo
Sevilla, mayo de 1993*



ANALISIS MUSICAL

SEIS SONATAS PARA CLAVE Y FUERTE PIANO DE MANUEL BLASCO DE NEBRA

El modelo de Sonata que queda definido por los tratadistas de comienzos del s. XIX como símbolo del equilibrio y racionalismo del Clasicismo musical es el resultado evolutivo de diversos tipos formales que se desarrollan a lo largo del s. XVIII.

El término «sonata», que en origen indicaba indistintamente música instrumental, abarcó durante el Barroco diferentes tipos de obras que siguen una estructura binaria común a la suite y otras formas afines.

En la segunda mitad del siglo XVIII la diversidad de las obras que van a ser denominadas «sonatas» refleja los cambios estilísticos que se producen en este momento tan complejo por su pluralidad

estilística.

Desde 1730 tiene lugar una considerable simplificación de texturas característica del estilo galante y que establece las bases de la estética clasicista, opuesta a la complejidad. Junto a esto, frente a la concepción objetiva y concreta de la expresión musical de la *Affektenlehre* barroca surge el interés por la expresión directa, subjetiva y abstracta de los sentimientos (*Empfindsamkeit*) que corresponde a la tendencia naturalista de la segunda fase de la Ilustración y que será lo que haga de la Música un arte privilegiado para los románticos.

A partir de 1750 se puede observar, como señala Rosen, la falta de un estilo integrado y un cierto «manierismo» en las tendencias de los compositores. Los hijos de Bach, Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel y Johann Christian representan las tres principales direcciones de la segunda mitad del siglo

XVIII:el último Barroco, *Empfindsamkeit* y el *style galant*.

En la sonata preclásica se van definiendo las características de la forma del estilo clásico: la polaridad Tónica-Dominante (relativo Mayor en el caso de que la tonalidad principal sea menor) y el contraste y la reexposición temáticas. Estas características se encuentran de hecho aisladamente en las formas barrocas, pero será su conjunción lo que determine la esencia de la forma de sonata. El equilibrio Tónica-Dominante, consecuencia de la fijación del lenguaje armónico tonal a lo largo del s. XVII, responde al principio estético básico de tensión-distensión y es la base estructural de las formas binarias de suite.

La reexposición es también la base del *aria da capo* y de las formas binarias en tres frases como el *minuetto* y ya en algunas piezas binarias de suite se observa una marcada tendencia hacia el contras-

te temático combinado con la oposición tonal, como es el caso de la Allemande de la Partita I para clave de J.S.Bach.

El esquema sintético que puede representar, a pesar de las diferencias entre ellas, la mayoría de las sonatas de Domenico Scarlatti puede denominarse «sonata binaria» y es una muestra de las sonatas preclásicas, que se encuentran a mitad de camino entre las formas binarias de suite y la forma de sonata ternaria.

La sonata scarlattiana tiene polaridad tonal y contraste temático; la segunda sección crea una sensación de desarrollo con material procedente de la exposición y la reexposición en Tónica se produce sólo a partir del segundo bloque tonal, del mismo modo que en las sonatas de otros compositores como K.P.Bach.

Kirckpatrick, el estudioso de la obra de Scarlatti, diferencia entre la forma *ce-*

rrada, en la que la segunda sección comienza con el mismo material temático que la primera y la *abierta*, cuyas secciones comienzan de modo diferente. El primer tipo está más próximo a la forma binaria de suite y el segundo tiende hacia la sonata clásica. La forma abierta puede ser *libre* o *condensada*, según que el material con que se inicia la segunda sección sea nuevo o proceda de la primera.

Las seis sonatas de Manuel Blasco de Nebra son una muestra de la labor de compositores que trabajan para la iglesia y que paralelamente desarrollan una producción instrumental profana.

Por una parte hay que tener en cuenta que durante el siglo XVIII se ha ido produciendo un acercamiento de estilos entre los géneros sacro y profano, junto con una fuerte influencia de la música italiana que hace que la secularización de la música en los templos de la que

habla Feijoo (1716), sea uno de los principales temas de los tratadistas musicales y morales.

Como observa Ayarra, la vida musical en la Catedral de Sevilla había tenido que superar una importante crisis económica a comienzos de siglo por la Guerra de Sucesión, en la que el Cabildo apoya incondicionalmente a Felipe V, pero el órgano va adquiriendo una importancia creciente, llegando a haber hasta tres organistas, dándose en las oposiciones más importancia a la interpretación e improvisación que a la composición.

Por otra parte, 'habría que considerar hasta qué punto y cómo llegan a Sevilla las nuevas tendencias europeas de la segunda mitad del s. XVIII y su influencia en el desarrollo de las formas instrumentales.

Se ha hablado más de la influencia de la música andaluza recibida por Domenico Scarlatti durante la estancia de la

Corte en Sevilla entre 1728 y 1733 tras el matrimonio del futuro Fernando VI con la portuguesa Bárbara de Braganza, que de la que Scarlatti pudo ejercer sobre la música instrumental sevillana. Es posible que durante estos años el músico italiano tuviera contactos con el padre de Manuel, José Blasco de Nebra, muerto en 1785 y organista segundo de la Catedral desde 1735.

Se pueden señalar también características comunes de las sonatas de Blasco de Nebra con Soler, que fue discípulo de José de Nebra en El Escorial y en Madrid. Algunos procedimientos moduladores de Blasco de Nebra pueden relacionarse con las técnicas descritas por Soler en «Llave de la modulación», 1762, donde trata de la modulación «agitada» o rápida.

Manuel Blasco de Nebra fue contemporáneo de C.P.E.Bach (1714-1788) y de Haydn (1732-1809), compositores en

cuya obra se puede seguir la evolución de las nuevas formas de sonata.

Aun queda por hacer un estudio en profundidad sobre la música instrumental profana en la Sevilla del momento, estudio que debería tener en cuenta el papel de las casas de los nobles ilustrados en la difusión de las nuevas tendencias musicales, tal como sucede en Cádiz con la figura de Haydn. Dicho estudio rompería posiblemente el tópico de la resistencia de Sevilla a las influencias del Clasicismo y de las otras corrientes de la segunda mitad del siglo XVIII, por una recalcitrante fijación al estilo barroco.

La forma de las sonatas de Blasco de Nebra se encuentra más próxima al modelo clásico que la mayoría de las de Scarlatti o Soler. Todas constan de dos movimientos, uno lento y otro rápido, ambos en forma de sonata primitiva. Las segundas secciones comienzan según los modelos de Scarlatti de forma

abierta condensada o *cerrada*, pero en la mayoría de los casos la reexposición va a incluir el primer grupo de temas de la Exposición en Tónica, frente al esquema scarlattiano que comienza a reexponer sólo a partir del segundo grupo, en la Dominante o en el tono relativo en la Exposición y en Tónica en la Reexposición.

El fraseo muestra en general tendencia a las estructuras regulares, formando por ejemplo a veces temas por repetición generalmente triple de un diseño (elementos temáticos del Allegro molto de la sonata III en La M, del Allegro molto de la sonata IV en sol m y del Presto de la sonata VI en Mi M). Otras repeticiones sugieren cambios de articulación o registración (Allegro de la sonata I en do m) o se utilizan como medio para la modulación rápida.

Elementos del estilo galante aparecen en los acompañamientos armónicos con la

tendencia simplificadora propia de la transición al Clasicismo y en el uso expresivo de las apoyaturas de semitono. El lenguaje de Blasco de Nebra no muestra los rasgos coloristas españoles que se pueden encontrar en las sonatas de Scarlatti o Soler.

En cuanto a su carácter instrumental, estas sonatas están destinadas indistintamente al clave o forte-piano. Aunque los constructores sevillanos continúan fabricando claves principalmente hasta comienzos del s. XIX y los segundos movimientos rápidos de estas sonatas son eminentemente clavecinísticos, recordando el lenguaje de Soler o Scarlatti especialmente los de las sonatas II en Si b, III en La M y IV en sol m, sin embargo los primeros movimientos (adagios) se adaptan perfectamente al forte-piano y a su modo de expresión de los rasgos *Empfindsamkeit*, sobre todo en las sonatas I en do m, IV en sol m y V en fa#m.

Sonata I

Adagio.

Mib
dom.....dom-----
LabM .
fa#m .

A- trans.-pas. - B- coda'
; tr.-pas.B- A- B- coda

Allegro.

Mib
dom.....dom-----
Lab .
fam . .

AA BB C C D EE FF ; D C C D
AA BB EE FF

Primeras secciones: en el Adagio se produce la modulación de la tónica al relativo mayor en un pasaje de transición, mientras que en el Allegro se toma directamente la tonalidad del segundo grupo por la repetición de un elemento temático, primero en tónica y la segunda vez, tras semicadencia, en la tonalidad relativa. Las segundas secciones co-

mienzan en ambos casos en la Subdominante, con material procedente de los elementos intermedios de la primera sección. La vuelta a la tonalidad principal se produce sobre el material temático inicial, reexponiendo todos los elementos en el Adagio y eludiendo los intermedios en el Allegro.

Sonata II

Adagio

FaM-----
rem
Sib-.....Sib.....Sib-----
solm .

Mib
A- trans.- B- coda ;
trans.- A- B- coda

Allegro

FaM-----
SibSib-----
solm solm .
dom .

AA BB CC DD CC D E (coda);
A A B B CC D CC E

En ambos movimientos se toma directamente la tonalidad del segundo grupo de la primera sección. En el Adagio después de un elemento transitorio en la Subdominante y en el Allegro por repetición de un tema anteriormente expuesto en la tonalidad principal. Las segundas secciones comienzan en el tono de la Dominante, extendida desde la sección anterior. El Adagio sigue el proce-

dimiento de sugerir un desarrollo con la utilización de elementos intermedios de la primera sección, en tanto que el Allegro utiliza el esquema scarlattiano de forma «cerrada» (ambas secciones comienzan con el mismo material temático), con digresión sobre el tema inicial y reexposición de los elementos finales en la tonalidad principal.

Sonata III

Adagio.

SiM sim SiM sim!
 MiM MiM . MiM
 LaM.....lam-M . LaM
 fa#m . fa#m .

A- trans.-B ;trans. A-(A)-B

El planteamiento tonal es aquí menos esquematizado que en el resto de las sonatas. En las primeras secciones de los dos movimientos se juega con el momento de la aparición de la tonalidad del segundo grupo, que en el Adagio se anticipa en un pasaje de transición y que después no se produce con el inicio del tema, que comienza en el relativo menor, para establecerse más tarde en la

Allegro Molto.

MiM (m)-M—
 LaM—.....lam—M—
 fa#m .
 sim .
 mim .

AA BB CC DD EE ; CC BB B .
 CC BB DD EE

segunda semifrase. En el Allegro molto la transición tonal se produce progresivamente a través de la Dominante de la Dominante en un pasaje que es una prolongación del final del tema inicial. La consecuencia de este planteamiento es una mayor integración entre los distintos grupos tonales.

Las segundas secciones se inician en tonos menores: II grado menor en el Adagio y tonalidad relativa en el Allegro molto, en forma abierta, con material temático procedente de las partes intermedias de la primera sección.

La vuelta a la tonalidad principal se produce sobre el tema inicial en el Adagio, mientras que el Allegro molto evita en todo momento su utilización, siguiendo el esquema scarlattiano de forma «abierta condensada» que reexpone sólo el segundo bloque. El restablecimiento tonal es en ambos movimientos en modo menor, recurso que procede del aria napolitana y que es frecuente en los primeros sinfonistas para hacerse excepcional después.

Sonata IV

Adagio

Fa
Sib— rem
solm solm solm
Mib Mib
dom— dom

A- trans.- B1 2 3-coda; A-pas.-tr.-B1 2 3-coda

En la primera sección del Adagio se aborda el segundo grupo en la tonalidad relativa mayor tras un breve pasaje que oscila entre la tónica menor y la anticipación del relativo. La segunda sección se inicia en el tono de la Subdominante con el material temático inicial, en una forma cerrada intermedia entre el modelo scarlattiano y un esquema de sonata clásica primitiva relativamente frecuente en torno a 1750 que reexpone el tema principal en Subdominante.

El Allegro molto tiene en su primera sección un abundante material secunda-

Allegro molto

Sib Sib
solm— solm
Mib Mib
dom. dom. dom.
... Lab ...
... fam ...

AA B B A C D EE FF coda; A C2 B B A C2 D D AEEFFc

rio en el tono de la Subdominante y relativo mayor de esta, con reaparición del tema inicial en este campo tonal, produciendo un relativo efecto «rondó». La segunda sección, que determina una forma extremadamente cerrada hace aparecer el tema inicial al comienzo en do m y más tarde en fa m, antes de reexponer en el tono principal, sugiriendo un efecto de doble digresión que anticipa la importancia creciente que adquirirá la sección de Desarrollo en la forma de sonata.

Sonata V

Adagio

(Do#)
La— La—
fa#m— fa#m— fa#m—
si— sim! sim. sim!

A trans.-pas.-B - coda; tr.-pas.-A- B-coda

En la primera sección del Adagio se anticipa la tonalidad relativa en un pasaje de transición y el segundo grupo se inicia sorprendentemente en la tonalidad de la Subdominante para modular seguidamente al relativo mayor. En el Presto

Presto

mim-M
lam-M-m-M—
fa#m— fa#m—
AA BB' C C epis.-coda;
B' B' A BCC ep.-c

la transición tonal es suave, sobre un episodio con células procedentes del tema primero. Las segundas secciones siguen el esquema abierto con desarrollo sobre el material intermedio y reexposición desde el tema inicial.

Adagio

Si ————— Si
MiM . MiM MiM —————
 do#m do#m .

A B1-ep.-B2-coda ; A B1 - epis. B2-coda

El segundo grupo tonal se aborda directamente en el Adagio y por repetición temática en el Presto. La segunda sección del primer movimiento adopta la forma cerrada scarlattiana próxima a la forma binaria de suite, reexponiendo en

Presto

SiM—————
MiM—————do#m—————MiM—————

A- B(1-2) B(1-2) C C- c; B(1) B(1-2)-
ep.-AB(2)coda

la tonalidad principal sólo el segundo bloque. El Presto toma forma abierta condensada, con desarrollo sobre el material secundario y reexposición desde el tema inicial.

**DOS SONATAS
DE MANUEL BLASCO DE NEBRA
DEL MANUSCRITO 2998
DEL ARCHIVO DE MÚSICA DEL
MONASTERIO DE MONTSERRAT**

Sonata en mi m

Adagio

Sol M.....

mi m mi m.....

A A -pasaje- B coda ; A A -pasaje-
B coda

El Adagio tiene un planteamiento tonal muy simple, partiendo de un esquema binario paralelo que lo aproxima a lo que más tarde será una forma de sonata sin desarrollo, ya que en la segunda sección se restablece inmediatamente la tonalidad principal.

Allegro

Sol M.....

mi m.... mi m.....
la m.....

A A -pasaje- B B coda ; A A A -
pasaje- B B coda

En el Allegro el cambio de tonalidad se produce directamente, sin proceso moduladorio, dentro de un pasaje con diseños en acordes quebrados que unifica los dos grupos tonales.

Sonata en Do M

Adagio

re m
sol m Sol M.....sol m
Do M do m Do M....

A -Pas. sobre A- coda ; A -Pas. -
coda

En el Adagio no existe realmente un segundo grupo temático. Un pasaje moduladorio sobre el tema inicial conduce a la tonalidad de la Dominante que queda establecida tan sólo en una breve coda conclusiva.

En el Allegro se observa una tendencia a los esquemas de frases regulares. La tonalidad de la dominante aparece directamente en lo que se presenta como una segunda semifrase del tema A. El grupo

Allegro

Sol M.....
Do M Do M.....
la m

A A -pas. como cont. de A- B coda ;
A A -pas.- B coda

B tiene un carácter más de pasaje de transición que temático. Ambos movimientos tienen forma de sonata cerrada, produciéndose la reexposición a partir del segundo grupo temático.

Benito Mahedero Ruiz
Enero 1993

Dirección científica: CENTRO DE DOCUMENTACION MUSICAL DE ANDALUCIA.
Producción ejecutiva: José María Martín Valverde.
Ingeniero de Sonido: Jorge Marín (Alta Frecuencia, Sevilla).
Fabricado por: GEMA O.D.
Diseño y Producción gráfica: DISEÑO & PRODUCCION, Sevilla.
© + © edición: PRODUCTORA ANDALUZA DE PROGRAMAS, S.A., 1993.
Depósito Legal: SE-1176-93

Esta grabación forma parte de una serie que con el nombre de "DOCUMENTOS SONOROS DEL PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA" realiza PRODUCTORA ANDALUZA DE PROGRAMAS por encargo del CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA dependiente de la CONSEJERÍA DE CULTURA Y MEDIO AMBIENTE de la JUNTA DE ANDALUCÍA

