

FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES
DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART I MUSICOLOGIA
EDUCACIÓ MUSICAL I INTERPRETACIÓ DE LA MÚSICA ANTIGA



**Universitat Autònoma
de Barcelona**

Tesis Doctoral presentada por
Celestino YÁÑEZ NAVARRO

***NUEVAS APORTACIONES PARA EL ESTUDIO DE LAS
SONATAS DE DOMENICO SCARLATTI.
LOS MANUSCRITOS DEL ARCHIVO DE MÚSICA
DE LAS CATEDRALES DE ZARAGOZA***

Co-directores
Dr. Antonio EZQUERRO ESTEBAN
&
Dr. Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN
Tutor: Dr. Francesc Bonastre i Bertran

Diciembre de 2015

VOLUMEN I

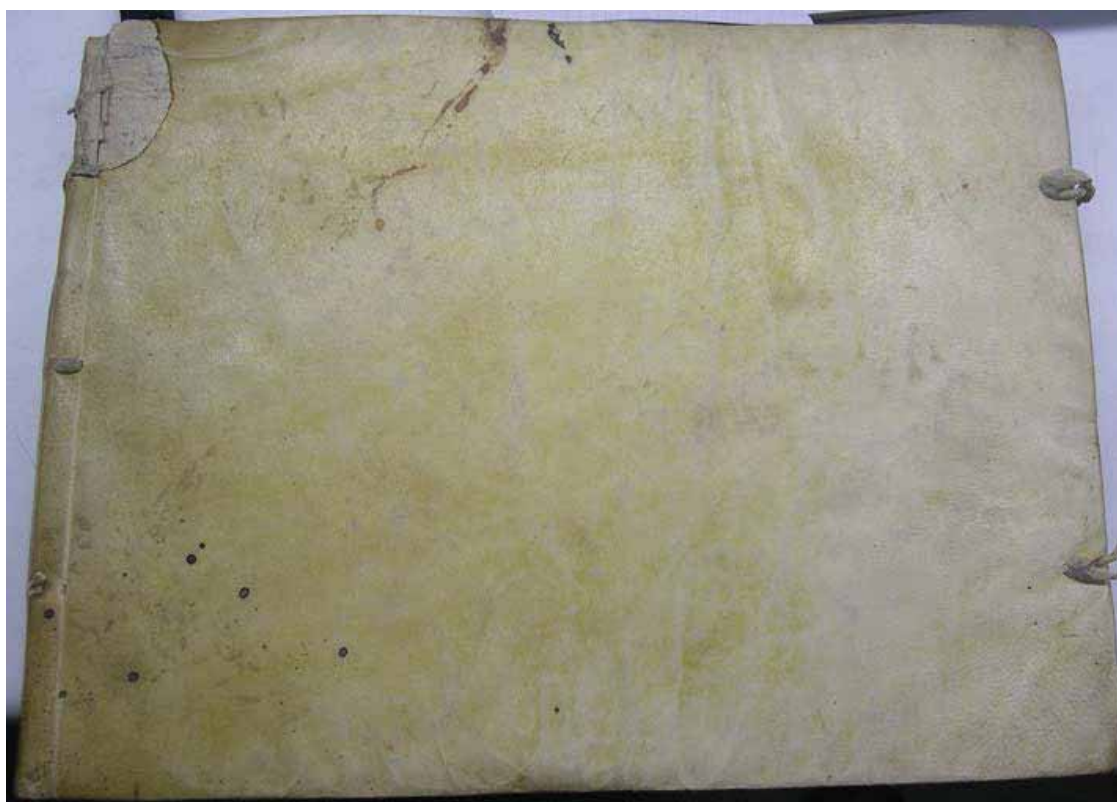
Fuente 4 = Manuscrito B-2 Ms. 2

(63 sonatas)

Libro II de Zaragoza

¿1751?-1752

Grafía 2



Formato y encuadernación

El formato de la *fuentes 4* (Libro II) es idéntico al de la *fuentes 3* (Libro I), es decir, apaisado, con medidas exteriores de 225 x 300 mm. (tapas), y de 213 x 295 mm. en el interior (cuadernillos de papel), con cubiertas de cartón forradas en pergamino y cierres de piel en cinta para el cierre del libro.

La cubierta muestra signos de desgaste: rugosidades, manchas de tinta, rozaduras, e incluso ausencia de pergamino en el extremo superior izquierdo de la cara frontal, que deja al descubierto el cosido de los cuadernillos al lomo.



Fig.291: *E-Zac, fuente 4.*
Vista posterior del libro.



Fig.292: *E-Zac, fuente 4.*
Detalle de la guarda encolada a la cubierta anterior.



Fig.293: E-Zac, fuente 4.
Vista del lomo y de los “nervios” del libro.

Al igual que la *f fuente 3*, este libro contiene un total de 34 fascículos encuadernados de forma bastante regular, es decir, todos los fascículos contienen dos pliegos o bifolios, a excepción de los siguientes: 1 (con un solo bifolio), 32 (con dos bifolios a los que se le añade un folio suelto), 33 y 34 (con un solo bifolio). De igual modo, en la encuadernación se han unido los diferentes fascículos con cordeles e hilos (a “costura”). Existe, asimismo, un primer pliego (bifolio) pegado a la guarda (sin pautar y sin numerar. La distribución de los fascículos o cuadernillos es la siguiente⁶⁵⁹:

1. Primer fascículo (folios 1r. a 2v.). Consta de 1 pliego.
2. Segundo fascículo (folios 3r. a 6v.). Consta de 2 pliegos.
3. Tercer fascículo (folios 7r. a 10v.). Consta de 2 pliegos.
4. Cuarto fascículo (folios 11r. a 14v.). Consta de 2 pliegos.
5. Quinto fascículo (folios 15r. a 18v.). Consta de 2 pliegos.

⁶⁵⁹ En el anexo III se describe de manera gráfica la estructura, encuadernación y contenidos de la *f fuente 4*.

6. Sexto fascículo (folios 19r. a 22v.). Consta de 2 pliegos.
7. Séptimo fascículo (folios 23r. a 26v.). Consta de 2 pliegos [4 sistemas].
8. Octavo fascículo (folios 27r. a 30v.). Consta de 2 pliegos [4 sistemas].
9. Noveno fascículo (folios 31r. a 34v.). Consta de 2 pliegos. [4 sistemas].
10. Décimo fascículo (folios 35r. a 38v.). Consta de 2 pliegos. [4 sistemas].
11. Undécimo fascículo (folios 39r. a 42v.). Consta de 2 pliegos.
12. Duodécimo fascículo (folios 43r. a 46v.). Consta de 2 pliegos.
13. Decimotercer fascículo (folios 47r. a 50v.). Consta de 2 pliegos.
14. Decimocuarto fascículo (folios 51r. a 54v.). Consta de 2 pliegos.
15. Decimoquinto fascículo (folios 55r. a 58v.). Consta de 2 pliegos.
16. Decimosexto fascículo (folios 59r. a 62v.). Consta de 2 pliegos. [El pliego interior, folios 60 y 61 con 4 sistemas].
17. Decimoséptimo fascículo (folios 63r. a 66v.). Consta de 2 pliegos.
18. Decimoctavo fascículo (folios 67r. a 70v.). Consta de 2 pliegos. [4 sistemas].
19. Decimonoveno fascículo (folios 71r. a 74v.). Consta de 2 pliegos. [El pliego exterior, folios 71 y 74 con 4 sistemas].
20. Vigésimo fascículo (folios 75r. a 78v.). Consta de 2 pliegos. [4 sistemas].
21. Vigésimoprimer fascículo (folios 79r. a 82v.). Consta de 2 pliegos. [4 sistemas].
22. Vigésimosegundo fascículo (folios 83r. a 86v.). Consta de 2 pliegos.
23. Vigésimotercer fascículo (folios 87r. a 90v.). Consta de 2 pliegos. [4 sistemas].
24. Vigésimocuarto fascículo (folios 91r. a 94v.). Consta de 2 pliegos.
25. Vigésimoquinto fascículo (folios 95r. a 98v.). Consta de 2 pliegos.
26. Vigésimosexto fascículo (folios 99r. a 102v.). Consta de 2 pliegos.
27. Vigésimoséptimo fascículo (folios 103r. a 106v.). Consta de 2 pliegos.
28. Vigésimoctavo fascículo (folios 107r. a 110v.). Consta de 2 pliegos.
29. Vigésimonoveno fascículo (folios 111r. a 114v.). Consta de 2 pliegos.
30. Trigésimo fascículo (folios 115r. a 118v.). Consta de 2 pliegos.
31. Trigésimo primer fascículo (folios 119r. a 122v.). Consta de 2 pliegos.
32. Trigésimo segundo fascículo (folios 123r. a 126v.). Consta de 2 pliegos. [A este fascículo se añade un folio guillotinado: 127].
33. Trigésimo tercer fascículo (folios 128r. a 129v.). Consta de 1 pliego.
34. Trigésimo cuarto fascículo (folios 130r. a 131v.). Consta de 1 pliego sobre el que se anota el índice final de contenidos.
35. Un último pliego pegado a la guarda (sin pautar y sin numerar).

Las dos primeras caras del primer bifolio contienen una marca de agua que reproduzco a continuación:

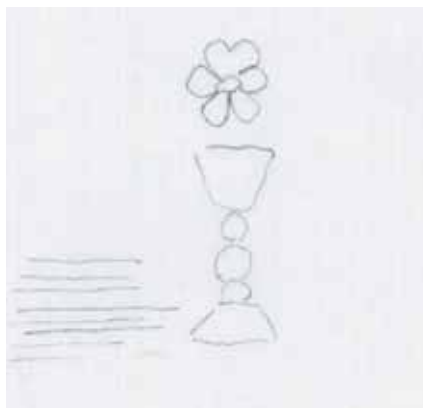


Fig.294: E-Zac, fuente 4.
 Marca de agua contenida en el primer bifolio del libro.
 Tomada en papel vegetal⁶⁶⁰.

Al igual que sucede en la *fuentes 3*, tal y como ya se ha descrito, cada sonata de la *fuentes 4* empieza en folio vuelto y finaliza en folio recto, ocupando, así, cuatro páginas. Por ello, la última sonata de cada fascículo finaliza en la primera cara o primer lado recto del primer folio del fascículo siguiente. No obstante, existen tres excepciones a este principio de copia en la *fuentes 4*: la sonata nº 50 (K.204a) con 5 páginas de música

⁶⁶⁰ He revisado esta marca de agua en los principales repertorios disponibles, y no la he hallado en los mismos. Véanse: -BRIQUET, Charles Moïse: *Les Filigranes. Dictionnaire Historique des Marques du Papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600. Avec 39 figures dans le texte et 16.112 fac-similés de filigranes.* 2e édition. Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann, 1923. 4 vols. -VALLS I SUBIRÀ, Oriol: *La historia del papel en España. Siglos XVII-XIX.* Madrid, Empresa Nacional de Celulosas, 1978. No obstante, Briquet señala que esta filigrana, “coupe, calice ou hanap” (es decir, copa, cáliz o taza), de larga trayectoria en el tiempo y distribución en el espacio, se divide en dos grandes familias, con tapa o sin tapa, e indica que las filigranas más antiguas que se han localizado de este tipo (de los años 1493 y 1494) son de origen italiano, anotando diversas localizaciones en poblaciones francesas, suizas, alemanas e italianas (Leipzig, Friburgo de Brisgovia, Cesena, Vicence, Rennes, Troyes, Autun, Noyon, Laon, Ginebra...). Por su parte, Oriol Valls recoge un par de filigranas en cierto modo semejantes a la presente, identificadas (p.121 nº 3, del año 1731, y p.123 nº 8, del año 1785) como procedentes de un molino paplero de Cuenca.



(del f.99v. al 101v.)⁶⁶¹; la sonata nº 51 (K.171)⁶⁶², que presenta solamente dos páginas (del f.102v. al 103r.); y la sonata 52 (K.205)⁶⁶³, que se copia en siete páginas (del f.103v. al 106v.). Precisamente las tres sonatas, con un número irregular de páginas, se anotan juntas en los fascículos 26 y 27, y además, el “Copiante A” deja un folio en blanco antes de la sonata 51 (folio 102r.) y otro folio en blanco después de la sonata 52 (folio 107r.). El hecho de dejar dos folios en blanco permite que la sonata 51 finalice en la primera página del fascículo 27 y que la sonata 53 pueda comenzar en el primer folio vuelto (107v.) del fascículo 28. De modo que, a partir de este punto, se retoma nuevamente la regularidad descrita en el principio de copia (que cada sonata ocupe cuatro páginas y se disponga siempre en los mismos lugares de los fascículos).

Por otra parte, existe otro folio en blanco (129v.), última página del fascículo 33, que obedece a que en el fascículo siguiente (34) se anota el índice final de contenidos.

Cada fascículo contiene dos sonatas, a excepción de los fascículos constituidos por un único bifolio, que contienen una sonata, y el fascículo nº 27 (que pese a constar de dos bifolios, contiene una sola sonata de 7 páginas de extensión).

Al igual que ocurre en la *fuentes* 3, cada cuadernillo de la *fuentes* 4 (en su primera cara o lado recto) está numerado a tinta en su extremo superior derecho; esta numeración no siempre es visible, debido a la encuadernación.

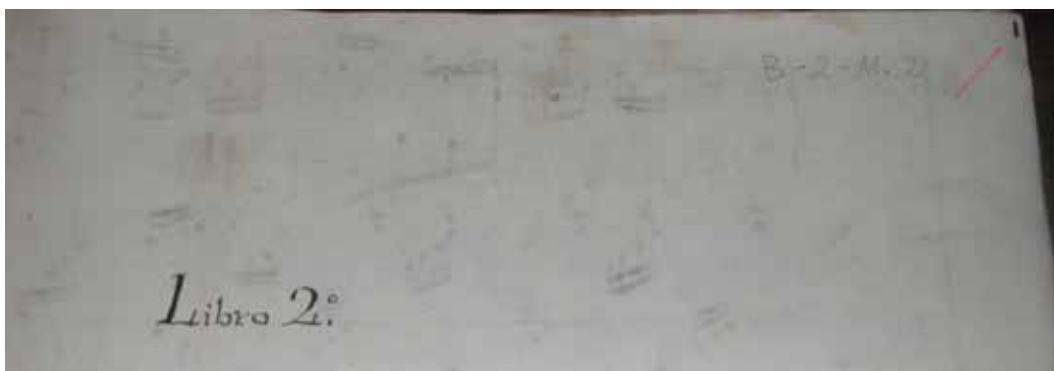


Fig.295: E-Zac, *fuentes* 4, f.1r.

Detalle de la numeración de los fascículos en el extremo superior derecho del papel.

⁶⁶¹ La sonata K.204a presenta cuatro páginas (folios 41v.-43r.) en el Libro IV de Parma (no está en Venecia), aunque el final se sale de la pauta (lo cual no ocurre en Zaragoza).

⁶⁶²La sonata K.171 ocupa 4 páginas en Venecia (Libro I, sonata nº 24) y en Parma (Libro I, sonata nº 24). El “Copiante A” acorta la extensión de la sonata en la *fuentes* 4.

⁶⁶³ La sonata K.205 ocupa 8 páginas en Parma Libro IV, sonata número 24 (no está en Venecia). En este caso el “Copiante A” también acorta la extensión de la sonata en la *fuentes* 4.



Fig.296: *E-Zac, fuente 4, f.51r.*

Detalle de la numeración de los fascículos en el extremo superior derecho del papel.

Proceso de copia

Como ha quedado dicho, el copiante de esta *fuentes 4* y también de la *fuentes 3*, es el mismo que interviene en la colección de Venecia (Libros I-XIII) y Parma (Libros I-XV); cuya identidad podría corresponderse con la del copista de la Real Capilla, José Domingo Santis[s]o. Los rasgos caligráficos más relevantes de la caligrafía de dicho amanuense (colofón final, clave de Fa, etc.), así como la preparación del papel (doblecetes del papel, tirado de las pautas) y la encuadernación, ya han sido abordados en el capítulo anterior.

En el folio 11 recto, en el borde derecho, se ha conservado una huella dactilar en tinta negra, probablemente debido a un descuido del “Copiante A”.



Fig.297: *E-Zac, fuente 4.* Detalle de la huella dactilar.

A lo largo de este manuscrito (al igual que en la *fuentes 3*) se observa una tendencia a sobrescribir, muy posiblemente a mano alzada, tanto el comienzo de las pautas de las caras que quedan en el lado izquierdo del libro, como los finales de las pautas que se encuentran en el lado derecho de libro, como consecuencia, del proceso descrito en la *fuentes 3* para el tirado de las pautas (colocación de los bifolios y sentido del trazo de las líneas) y de la propia naturaleza de la alimentación de tinta al cálamo. Es decir, las líneas del pentagrama podían perder nitidez conforme el trazo —tirado de un extremo a otro de la página— se alargaba, de modo que el final de cada línea recta pudiera llegar a desdibujarse o incluso a desaparecer, precisando luego ser “repassado” manualmente, y pudiendo llegar a provocar, en ciertas zonas —ya escritas aunque dibujadas defectuosamente—, un efecto de “sobreimpresión”. En todo caso, el trazo de las pautas mediante un cálamo comporta el riesgo de que algunas líneas presenten algunas imperfecciones, como puede ser la falta de tinta en algunos tramos de las mismas.

Lo cierto es que en Venecia (Libros I-XIII), Parma, y en el manuscrito veneciano de sonatas de Sebastián Albero, también se observa este proceso; lo cual es comprensible, dado que se trata del mismo copiante.



Fig.298: *E-Zac, fuentes 4, f.5v. (cara izquierda).*
Pautas sobrescritas a mano alzada.



Fig.299: *E-Zac*, fuente 4, f.6r. (cara derecha).

Detalles de las líneas sobrescritas. Nótese que en la cara derecha las líneas sobrescritas aparecen en los sistemas extremos (superior e inferior).



Fig.300: *I-Vnm*, Libro I (1752), f.12v. (cara izquierda).



Fig.301: *I-Vnm*, Libro II (1752), f.7r. (cara derecha).
Pautas sobrescritas a mano alzada y líneas cortadas al comienzo o final.



Fig.302: *I-PAc*, Libro II (1752), f.3r.



Fig.303: *I-Vnm*, Libro II (1752), f.6v. (cara izquierda).
 Detalles de líneas sobrescritas a mano alzada. En la imagen también se aprecia una línea entrecortada al comienzo del primer pentagrama del segundo sistema.



Fig.304: *I-Vnm*, (IV 197b/9768), f.3v. (cara izquierda).
 -Sebastián de ALBERO: *Sonatas para Clavicordio*.



Fig.305: *I-Vnm*, (IV 197b/9768), f.4r. (cara derecha).
-Sebastián de ALBERO: *Sonatas para Clavicordio*.

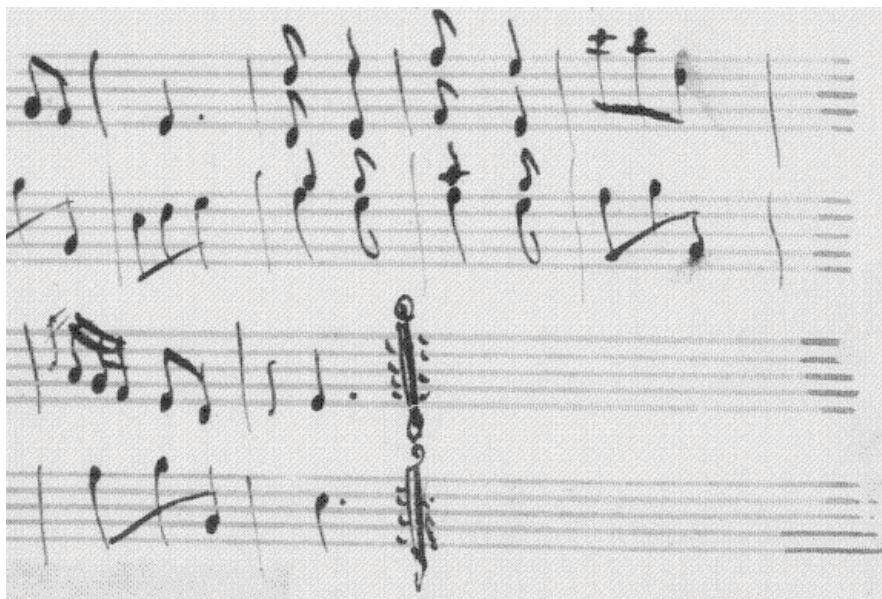


Fig.306: *I-Bc*, Ms. KK96, f.1v.

El mismo caso se observa en el extremo inferior derecho de uno de los dos manuscritos conservados en Italia, en el Cívico Museo Bibliografico Musicale G. B. Martini, de Bolonia.

Por otra parte, he podido comprobar entre las diferentes fuentes manejadas que existe una clara tendencia a anotar un mismo número de compases por cada cara del papel (es decir, en cada página). De este modo, y como se ha explicado anteriormente,

sería perfectamente previsible encajar nuevos fascículos con música, ya que bastaría con “ajustar” el número de compases necesarios para ser anotados en la primera página de cada fascículo (recuérdese que cada fascículo contiene en su primera página el final de la sonata anotada en último lugar en el fascículo anterior)⁶⁶⁴

Este recurso de copia aportaría enormes ventajas, pues, de un lado, lograría ajustar todos los compases de una obra en caras “exactas”, es decir, sin que faltaran o sobrarian un número indeterminado de compases, que forzarán al intérprete a tener que pasar más veces de las estrictamente necesarias de página, con la consiguiente incomodidad, pérdida de tiempo y dificultad o menoscabo para la ejecución, etc. Por otro lado, la copia resultante final, ganaría en cuanto a su “limpieza” y presentación última, dado que cada obra llegaría, en la mayor parte de los casos, hasta el extremo inferior derecho de la página.

De otro lado, el hecho de que las fuentes contabilizaran de una manera casi sistemática un mismo número de compases por cara del papel, racionalizaría las diferentes copias manuscritas que se pudieran sacar, facilitando, de ese modo, una ulterior hipotética edición impresa, el cotejo entre diversas fuentes, y lo que es más importante, favoreciendo la versatilidad de la copia, de cara a, jugando con los diversos fascículos copiados de que se dispusiera, y enlazándolos (mediante la copia sencilla, apenas, de las primeras y últimas páginas respectivas de cada fascículo), poder elaborar, en todo momento, y de manera eficaz, toda una enorme combinatoria de colecciones posibles con vistas a su encuadernación y difusión.

Así pues, en el siguiente ejemplo, sonata K.148, se observa claramente este fenómeno, si bien hay que considerar que la *fuentes 4* coincide exactamente con el contenido de Venecia en sus dos primeras páginas (número de compases o música anotados por plana), mientras que con Parma coincide con sus dos últimas páginas. Sin embargo, el número de compases por cada página de esta pieza es diferente si comparamos Venecia y Parma entre sí.

⁶⁶⁴ Véase los anexos II y III donde se muestra de manera gráfica la encuadernación de las fuentes 3 y 4.

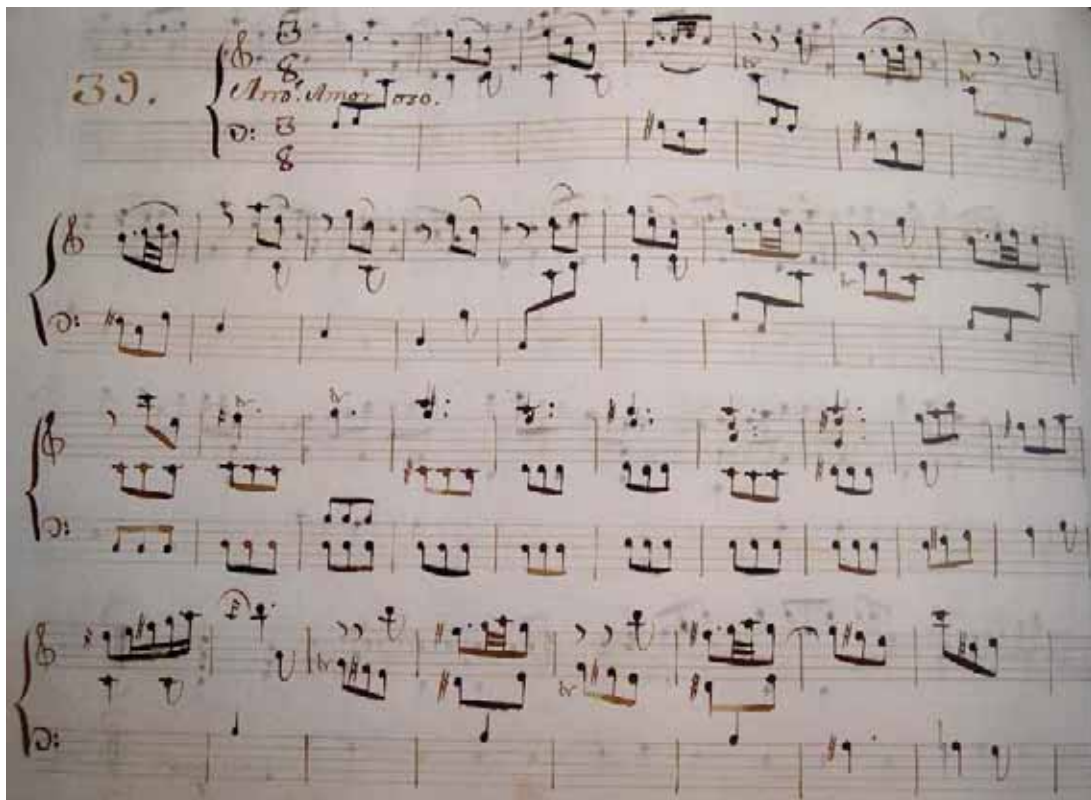


Fig.307: *E-Zac*, fuente 4, f.77v. Primera página de la sonata 39, K.148 [R.^{na}]. Nótese que la primera página contiene los mismos compases que la versión recogida en Venecia. Repárese, además, en la indicación de movimiento: *And[ant]º. Amoroso.*



Fig.308: *I-Vnm*, Libro I (1752), f.1v. (cara izquierda). Aquí sólo *And[ant]º.*; aunque se aprecia una “rasgado” del papel delante del término; posiblemente originariamente también incluía el término “Amoroso” pero finalmente se eliminó: de ahí que el término *And[ant]º.*, esté más a la derecha de lo normal (se parte de la segunda letra “A” mayúscula, que no se eliminó).



Fig.309: *I-PAc*, Libro I (1752), f.1v. (cara izquierda). Esta página contiene un compás más que Zaragoza y Venecia. Nótese la diferencia entre Zaragoza y Venecia/Parma en cuanto al signo utilizado para la ornamentación: *tr.* (Zaragoza) y mordente en Venecia/Parma. De igual modo, si se comparan las tres colecciones, encontramos pequeñas divergencias en cuanto a las notas sobre las que aparecen estos ornamentos (en ocasiones, un ornamento no está en Venecia y sí en Parma y Zaragoza, y otras veces al contrario).



Fig.310: *E-Zac*, fuente 4, f.78v. Tercera página de la sonata 39, K.148, [R.^{na}]. Nótese que contiene los mismos compases que la versión recogida en Parma. Nótese también la presencia del “tremolo” en el primer compás de esta página (soprano), inexistente en Venecia y Parma.



Fig.311: *I-PAc*, Libro I (1752), f.2v. (cara izquierda). La disposición que presentan las plicas en las voces coinciden totalmente en las 3 colecciones.



Fig.312: *I-Vnm*, Libro I (1752), f.2v. (cara izquierda). Tercera página de la sonata, contiene 3 compases menos que Zaragoza y Parma.

Esta disposición más o menos idéntica de contenidos por página sería algo, previsiblemente del agrado de cualquier compositor, pues le aportaba flexibilidad a la hora de difundir su propia obra, permitiéndole, al mismo tiempo, incorporar cambios de última hora (añadiendo nuevas piezas), o modificando contenidos en cuanto a los principios (introducción de temas) y finales (cláusulas y cadencias resolutivas) de cada composición —en suma, los lugares de mayor interés, en un tiempo en el que todavía no se había sistematizado el trabajo cíclico de la sonata ABA, máxime en un ámbito, como el hispánico, de fuerte tradición en el trabajo de tema y variaciones o diferencias—.

Esta idea anterior se ve también, si no ratificada, sí al menos reforzada, por el siguiente hecho: en algunos casos en la colección de Zaragoza, en los que una sonata concreta se copia no en cuatro sistemas por página, sino en cinco, se puede comprobar cómo, esa misma sonata, copiada en otra colección, como la de Venecia o Parma, en cuatro sistemas, coincide prácticamente de manera igual en ambas colecciones, quedando más o menos encarados los compases inicial y final de cada página en Zaragoza (a cinco sistemas por plana) con los de Venecia (a cuatro sistemas por plana) y Parma (a cuatro sistemas por plana). [Véase en este sentido la sonata número 61 de la *fuelle 4* de Zaragoza (= K.206), coincidente con el Libro III, primera sonata (1753) de Venecia y con el Libro V de Parma (1752)].

Dicho caso, además, muestra las siguientes características: en la primera plana de cada sonata (considerado el hecho de que cada sonata se anota generalmente en cuatro planas o páginas), tanto en Zaragoza como en Venecia, existe una diferencia mínima de un compás, originada porque el encabezamiento de las sonatas de Venecia deja un margen mayor para la indicación del título de la composición; en cambio, este mínimo “desfase” de un compás, se recupera enseguida, pues podemos comprobar cómo, ya al final de la segunda página, ambas colecciones coinciden plenamente por lo que se refiere al comienzo y final de cada página. La primera página de esta sonata K.206 en Parma, contiene un compás más que Zaragoza y dos más que Venecia (deja menos margen a la izquierda para el número de sonata, con respecto a Venecia); sin embargo, los contenidos de las dos últimas páginas también son idénticos entre las tres colecciones (Zaragoza, Venecia y Parma).

En cualquier caso, para esta sonata, y para cualquier otra que pueda cotejarse entre Zaragoza, y Venecia y Parma, podremos ver cómo, siempre, sistemáticamente fuentes coinciden aunque es frecuente la existencia de un mínimo desfase (de uno o unos pocos compases), generalmente presente en la primera página de la sonata. La concordancia entre colecciones varía de unos casos a otros, de tal modo, que como se ha visto, incluso una misma sonata de Zaragoza comparte unos rasgos determinados con Venecia y otros rasgos concretos con Parma. La explicación a este hecho es difícil, si bien, podría entenderse, al menos, que Zaragoza pudo copiarse a partir de los mismos autógrafos empleados para Venecia y Parma; aunque las variantes existentes podrían ser achacables al propio procedimiento de copia, como se verá a lo largo de esta investigación.

Otro rasgo de no escaso interés en cuanto a la colección de Venecia, y de importancia aquí, pues ofrece información acerca del proceso seguido de copia y encuadernación, se puede especificar en el hecho de que los títulos y números de cada sonata (los cuales se incorporan al inicio de cada una), se anotaron al final de todo el proceso, seguramente, a última hora, una vez finalizada ya la copia de todos los fascículos, y cuando probablemente estaban ya encuadernados⁶⁶⁵.

Esto se verifica a partir del hecho de que la tinta, seguramente todavía fresca en su momento, se ha traspasado a la cara de enfrente, dejando así su huella impresa en la cara opuesta (es decir, en la segunda página de la sonata correspondiente) y encima de la música que allí —en la segunda página— se había copiado previamente.

⁶⁶⁵ Hay que considerar que, si el escriba hubiese escrito estos títulos y números de sonata al principio de su proceso de trabajo (antes de empezar a copiar la música propiamente dicha), la tinta habría tenido tiempo suficiente para secarse, ya que el copista tardaría al menos unos minutos en anotar la música de las dos caras correspondientes, antes de pasar la hoja (aparte de que, al quedar dichos título y número de sonata en el margen superior izquierdo, no hubiera habido posibilidad de que el escribiente los hubiera “corrido” al situar su mano encima de la tinta, puesto que la copia se habría hecho, lógicamente, de izquierda a derecha, y de arriba abajo, siendo imposible por tanto, al menos desde esta perspectiva, que la tinta hubiera dejado su huella en el lugar en que lo ha hecho: en el margen superior derecho de la segunda página).



Fig.313: *I-Vnm*, Libro II (1752).
Segunda cara de la sonata 2 (f.4r). Detalle de la huella de tinta impresa en la cara opuesta.



Fig.314: *I-Vnm*, Libro II (1752).
Inicio de la sonata 2 (f.3v).



Fig.315: *I-Vnm*, Libro III (1753).
Segunda cara de la sonata 3 (f.6r). Detalle de la huella de tinta impresa en la cara opuesta.



Fig.316: *I-Vnm*, Libro III (1753).
Inicio de la tercera sonata (f.5v).



Fig.317: *I-Vnm*, Libro V (1753).
Segunda cara de la sonata 30 (f.60r). Detalle de la huella de tinta impresa en la cara opuesta.



Fig.318: *I-Vnm*, Libro V (1753).
Inicio de la sonata 30 (f.59v).



Fig.319: *I-Vnm*, Libro X (1755).

Segunda cara de la sonata segunda (fol. 4r). En este caso, apenas se aprecia la impresión de la tinta. Probablemente se tomó nota de los errores anteriores y se mejoró el proceso (¿papel secante durante el prensado?).



Fig.320: *I-Vnm*, Libro X (1755).

Inicio de la segunda sonata (f.3v).

La razón de esto podría ser, simplemente, que el copista hubiera utilizado gran cantidad de tinta y pasara rápidamente el folio, sin dejar apenas tiempo suficiente a que ésta se secase, o bien que, al poco de anotar dichos títulos y números de sonata, con la prisa de tener el trabajo acabado y presentable, hubieran prensado toda la colección ya encuadernada y copiada (el libro), con vistas a su mejor presentación y conservación, sin reparar en la necesidad de utilizar algún papel secante.

Foliación

El cuaderno contiene un total de 131 folios pautados por las dos caras —a excepción del primero—, numerados a lápiz (en su extremo superior derecho). Como ya se ha expuesto con anterioridad, a lo largo del trabajo se mantendrá dicha numeración⁶⁶⁶.

Las guardas y folios de prolongación de las mismas aparecen sin numerar, igual que sucedía en la *fuentes* 3.

Síntesis de contenidos

El manuscrito que nos ocupa se corresponde con el segundo tomo o volumen de una colección monográfica de sonatas de Domenico Scarlatti; algo que se evidencia, entre otros muchos elementos que se irán tratando a lo largo del presente estudio, por la presencia de dos inscripciones referidas al orden de los libros.

La primera de estas inscripciones se halla en el lado recto —sin pautar— del primer folio, y reza: “Libro 2º.”, mientras que la segunda se localiza al final del manuscrito —justo cuando concluye el índice en el que se explicita el contenido y orden de las sonatas—, y en ella se remite al intérprete al siguiente volumen de la colección: “Al 3º Libro:”⁶⁶⁷.

⁶⁶⁶ La numeración a lápiz fue realizada por el Dr. José V. González Valle. Todos los folios presentan música a excepción de los siguientes: 1r. (sin pautar), 102 r., 107r. y 130v. (pautados pero sin música).

⁶⁶⁷ El “tercer libro” al que se alude en el índice de la *fuentes* 4 no se halla en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza. A día de hoy, su paradero, es desconocido. No obstante, conviene señalar el carácter imperativo de la expresión, así como el hecho de incluir dos puntos “:” a continuación, síntoma de que el tercer libro citado habría comenzado acto seguido, de manera seriada (en otro volumen encuadernado dentro de una misma colección de libros).

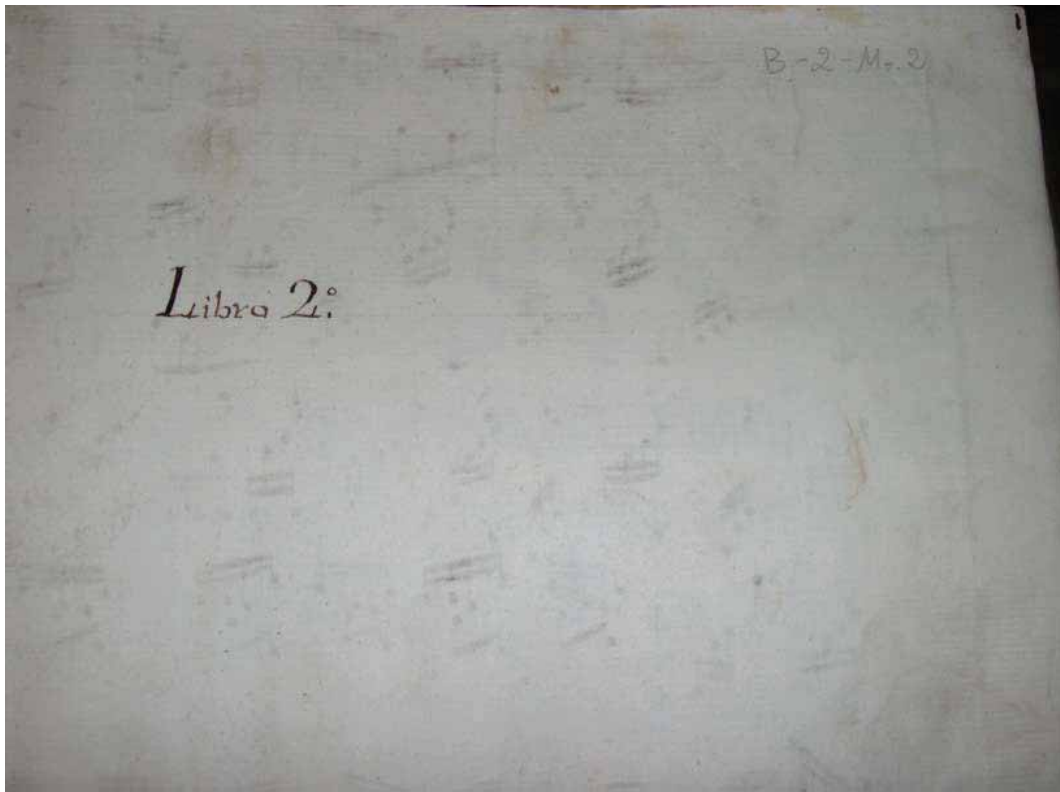


Fig.321: *E-Zac, fuente 4, f.1r.*
Orden del libro dentro de la colección.

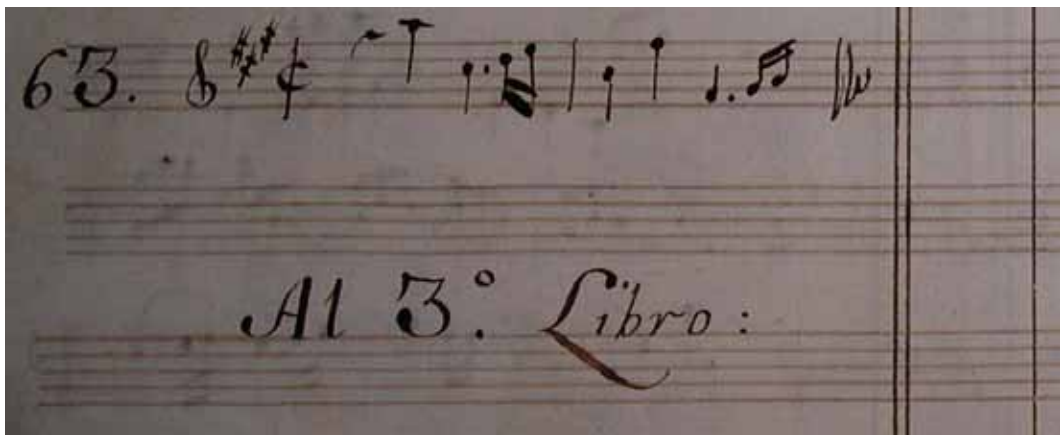


Fig. 322: *E-Zac, fuente 4, f.131v.*
Referencia al volumen siguiente (tercero) de la colección.

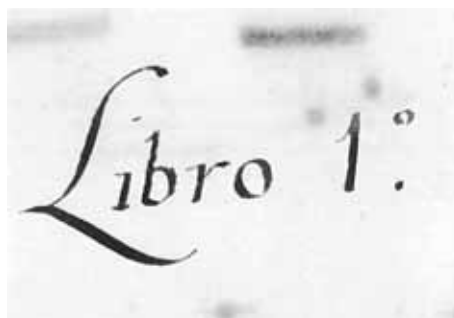


Fig.323: *I-PAc, Libro I (1752), f.1r.*
Nótese la concordancia de la escritura y caligrafía del término “libro” con respecto a la figura anterior.



Fig.324: *I-PAc*, Libro III (1752), f.61r.
Nótese la concordancia del número “3”.

El manuscrito compila un total de 63 sonatas conocidas de Domenico Scarlatti, aumenta, por tanto, en tres el número de obras con respecto a la *fuentes 3*.

En este epígrafe, incorporo diversas tablas a fin de abordar los contenidos de la *fuentes 4*⁶⁶⁸. Para la mejor interpretación de los contenidos que se presentan en cada una de ellas, véase la correspondiente leyenda que se inserta a continuación de cada tabla (cada número de la leyenda, hace referencia a la correspondiente columna de la tabla, de izda. a dcha.).

<i>Orden</i>	<i>Nº K.</i>	<i>Folios</i>	<i>Tonalidad</i>	<i>Armadura</i>	<i>Compás</i>	<i>Movimiento</i>	<i>Anotaciones</i>
1	K.51 ⁶⁶⁹	1v-3r	Mi, Mayor	2 _b Co.	C	-	Volti presto / Fin
2	K.132	3v-5r	Do Mayor	-	3/4	<i>And.^e</i> ⁶⁷⁰	Volti / Fin.
3	K.133	5v-7r	Do Mayor	-	3/8	<i>All^o</i> ⁶⁷¹	Volti p. ^{to} / Fin
4	K.173	7v-9r	Si menor	2 _#	2/4	<i>All^o</i> ⁶⁷²	Volti p. ^{to} / Fin
5	K.104	9v-11r	Sol Mayor	1 _#	3/8	<i>All^o</i> ⁶⁷³	Volti presto / Fin
6	K.96 ⁶⁷⁴	11v-13r	Re Mayor	2 _#	3/8	-	Volti p. ^{to} / Fin
7	K.121	13v-15r	Sol menor	1 _b Co.	3/8 y C	<i>Allegri^{ssimo}</i> ⁶⁷⁵	Volti p. ^{to} / Fin
8	K.105 ⁶⁷⁶	15v-17r	Sol Mayor	1 _#	3/8	-	Volti p. ^{to} / Fin
9	K.54	17v-19r	La menor	-	12/8	<i>Allegro</i> ⁶⁷⁷	V. ^{ti} p. ^{to} / Fin

⁶⁶⁸ En el anexo I se incorpora una tabla en la que se incluyen todas las sonatas contenidas en los manuscritos de Zaragoza, ordenadas según el catálogo de R. Kirkpatrick y con su correspondencia (lugar que ocupan) en cada fuente.

⁶⁶⁹ Sin indicación de movimiento en Zaragoza / *All^o* en Venecia.

⁶⁷⁰ *Cantabile* en Venecia / *And.^e* en Parma.

⁶⁷¹ *All^o* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁶⁷² *All^o* en Venecia / Sin indicación de movimiento en Parma.

⁶⁷³ *All^o* en Venecia / *Allegro* en Parma.

⁶⁷⁴ Sin indicación de movimiento en Zaragoza / *All^{mo}* en Venecia / *Allegri^{ssimo}* en Parma.

⁶⁷⁵ *All^{mo}* en Venecia / *Allegri^{mo}* en Parma.

⁶⁷⁶ Sin indicación de movimiento en Zaragoza ni en Parma / *All^o* en Venecia.

⁶⁷⁷ *All^o* en Venecia / *All^o* en Parma.

10	K.22 ⁶⁷⁸	19v-21r	Do menor	2 _b Co.	2/4	-	V. ^{ti} p. ^{to} / Fin
11	K.158	21v-23r	Do menor	3 _b	3/8	<i>And.^e</i> ⁶⁷⁹	V. ^{ti} p. ^{to} / Fin
12	K.159	23v-25r	Do Mayor	-	6/8	<i>Allegro</i> ⁶⁸⁰	V. ^{ti} p. ^{to} / Fin.
13	K.189	25v-27r	Si _b Mayor	2 _b	3/4	<i>All.^o</i> ⁶⁸¹	V. ^{ti} p. ^{to} / Fin
14	K.190	27v-29r	Si _b Mayor	2 _b	12/8	<i>Vivo</i> ⁶⁸²	V. ^{ti} p. ^{to} / Fin.
15	K.165	29v-31r	Do Mayor	-	3/4	<i>And.^e</i> ⁶⁸³	V. ^{ti} p. ^{to} / Fin
16	K.166	31v-33r	Do Mayor	-	♩	<i>All.^o mà no molto</i> ⁶⁸⁴	-
17	K.156	33v-35r	Do Mayor	-	C	<i>Allegro</i> ⁶⁸⁵	V. ^{ti} p. ^{to}
18	K.150	35v-37r	Fa Mayor	1 _b	3/8	<i>Allegro</i> ⁶⁸⁶	V. ^{ti} p. ^{to} / Fin
19	K.191	37v-39r	Re menor	- Co.	3/4	<i>Allegro</i> ⁶⁸⁷	V. ^{ti} p. ^{to} / Fin.
20	K.160	39v-41r	Re Mayor	2 _#	C	<i>Allegro</i> ⁶⁸⁸	V. ^{ti} p. ^{to}
21	K.161	41v-43r	Re Mayor	2 _#	3/8	<i>Allegro</i> ⁶⁸⁹	V. ^{ti} p. ^{to} / Finis.
22	K.216	43v-45r	Mi Mayor	4 _#	3/4	<i>Allegro</i> ⁶⁹⁰	-
23	K.217	45v-47r	La menor	-	3/4	<i>And.^e</i> ⁶⁹¹	V. ^{ti} p. ^{to}
24	K.212	47v-49r	La Mayor	*2 _# ⁶⁹²	3/8	<i>Molto Allegro</i> ⁶⁹³	V. ^{ti} p. ^{to}
25	K.211	49v-51r	La Mayor	3 _#	♩	<i>All.^o</i> ⁶⁹⁴	Mutandi detti / V. ^{ti} p. ^{to}
26	K.218	51v-53r	La menor	-	6/8	<i>Vivo</i> ⁶⁹⁵	V. ^{ti} p. ^{to}
27	K.215	53v-55r	Mi Mayor	4 _#	3/4	<i>And.^e</i> ⁶⁹⁶	V. ^{ti} p. ^{to}
28	K.154	55v-57r	Si _b Mayor	1 _b Co.	♩	<i>All.^o</i> ⁶⁹⁷	V. ^{ti} / Fine
29	K.203	57v-59r	Mi menor	1 _#	3/8	<i>Vivo nò molto</i> ⁶⁹⁸	-

⁶⁷⁸ Sin indicación de movimiento en Zaragoza.

⁶⁷⁹ *And.^{te}* en Venecia / *And.^{te}* en Parma.

⁶⁸⁰ *All.^o* en Venecia / *All.^o* en Parma.

⁶⁸¹ *All.^o* en Venecia / *All.^o* en Parma.

⁶⁸² Sin indicación de movimiento en Venecia / *Vivo* en Parma.

⁶⁸³ *And.^e* en Venecia / Sin indicación de movimiento en Parma.

⁶⁸⁴ *All.^o mà non molio* [molto] en Venecia [estos errores en los términos, parecen evidenciar que el copista no es italiano]. / *All.^o mà no molto* en Parma.

⁶⁸⁵ *All.^o* en Venecia / *All.^o* en Parma.

⁶⁸⁶ *Allegro* en Venecia / *All.^o* en Parma.

⁶⁸⁷ Sin indicación de movimiento en Venecia / *All.^o* en Parma.

⁶⁸⁸ *All.^o* en Venecia / *All.^o* en Parma.

⁶⁸⁹ *All.^o* en Venecia / *All.^o* en Parma.

⁶⁹⁰ *All.^o* en Venecia / *All.^o* en Parma.

⁶⁹¹ *And.^{te}* en Venecia / *And.^e* en Parma.

⁶⁹² 3_# en Venecia y en Parma.

⁶⁹³ *All.^o Molto* en Venecia / *All.^o molto* en Parma.

⁶⁹⁴ *And.^{no}* en Venecia / Sin indicación de movimiento en Parma.

⁶⁹⁵ *Vivo* en Venecia / *Vivo* en Parma.

⁶⁹⁶ *And.^{te}* en Venecia / *And.^{te}* en Parma.

⁶⁹⁷ *All.^o* en Venecia / *All.^o* en Parma.

⁶⁹⁸ *Vivo nò molto* en Parma.

30	K.198	59v-61r	Mi menor	1 _#	3/4	<i>All^o</i> ⁶⁹⁹	V. ^{ti} p. ^{to} / Fin
31	K.157	61v-63r	Do Mayor	-	3/8	<i>Allegro</i> ⁷⁰⁰	V. ^{ti} p. ^{to} / Fin.
32	K.213	63v-65r	Re menor	- Co.	C	<i>And.^e</i> ⁷⁰¹	V. ^{ti} p. ^{to}
33	K.192	65v-67r	Mi ₂ Mayor	3 _b	C	<i>All^o</i> ⁷⁰²	V. ^{ti} p. ^{to}
34	K.149	67v-69r	La menor	-	C	<i>All^o</i> ⁷⁰³	V. ^{ti} p. ^{to}
35	K.197	69v-71r	Si menor	2 _#	C	<i>And.^e</i> ⁷⁰⁴	V. ^{ti} p. ^{to}
36	K.193	71v-73r	Mi ₂ Mayor	3 _b	3/8	<i>All^o</i> ⁷⁰⁵	-
37	K.214	73v-75r	Re Mayor	2 _#	12/8	<i>All^o</i> ⁷⁰⁶	Fin
38	K.164	75v-77r	Re Mayor	2 _#	3/4	<i>And.^e</i> ⁷⁰⁷	V. ^{ti} p. ^{to}
39	K.148	77v-79r	La menor	-	3/8	<i>And.^e</i> <i>Amoroso</i> ⁷⁰⁸	V. ^{ti} p. ^{to} / Tremolo / Fin
40	K.152	79v-81r	Sol Mayor	1 _#	3/8	<i>All^o</i> ⁷⁰⁹	V. ^{ti} p. ^{to} / Fin.
41	K.134	81v-83r	Mi Mayor	4 _#	2/4	<i>All^o</i> ⁷¹⁰	V. ^{ti} / Fin
42	K.194	83v-85r	Fa Mayor	1 _b	3/8	<i>And.^e</i> ⁷¹¹	Fin
43	K.195	85v-87r	Fa Mayor	1 _b	C	<i>Vivo</i> ⁷¹²	V. ^{ti} p. ^{to}
44	K.153	87v-89r	Sol Mayor	1 _#	12/8	<i>Vivo</i> ⁷¹³	Volti presto / Fin.
45	K.162	89v-91r	Mi Mayor	4 _#	3/4	<i>And.^e / All^o / And.^e</i> ⁷¹⁴	V. ^{ti} presto
46	K.155	91v-93r	Si ₂ Mayor	1 _b Co.	3/8	<i>All^o</i> ⁷¹⁵	V. ^{ti} presto / Fin.

⁶⁹⁹ *All^o* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁷⁰⁰ *All^o* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁷⁰¹ *And.^{te}* en Venecia / *And.^e* en Parma.

⁷⁰² Sin indicación de movimiento en Venecia / *All^o* en Parma.

⁷⁰³ *Allegro* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁷⁰⁴ *And.^{te}* en Venecia / *Andante* en Parma.

⁷⁰⁵ Sin indicación de movimiento en Venecia / *All^o* en Parma.

⁷⁰⁶ *All^o vivo* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁷⁰⁷ *And.^{te} Moder.^{to}* en Venecia / *And.^e Moder.^{to}* en Parma.

⁷⁰⁸ *And.^{te}* en Venecia / *And.^{te}* en Parma. La indicación “Andante Amoroso” también se encuentra en la versión de esta misma sonata anotada en el volumen de Nápoles [Biblioteca del Conservatorio de Música de San Pietro a Majella (*I-Nc*), *Ms. 18-3-11*, pieza anota en quinto lugar] y en los volúmenes de Bolonia [Museo Internacional y Biblioteca de la Música (antes Cívico Museo Bibliográfico Musical), *I-Bc*, *ms. FF 232*, y *ms. KK 96*]. [Véase el capítulo dedicado a las fuentes que contienen sonatas de D. Scarlatti]. Si se observa detenidamente el encabezado de la sonata K.148 copiada en el Libro I de Venecia, parece que se corrigió o eliminó parte de la indicación de movimiento. ¿Acaso contendría también la referencia “Amoroso” y fue posteriormente eliminada? Nótese la coincidencia, además, de que esta misma sonata contiene la indicación “**R.^{na}**” en la *fuentes 4* (en el índice final). Precisamente, se trata de la sonata con la que se inicia el primer volumen de Venecia, que fue propiedad de la reina María Bárbara de Braganza.

⁷⁰⁹ *All^o* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁷¹⁰ *All^o* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁷¹¹ *And.^{te}* en Venecia / *And.^{te}* en Parma.

⁷¹² *Vivo* en Venecia / *Vivo* en Parma.

⁷¹³ *Vivo* en Venecia / *Vivo* en Parma.

⁷¹⁴ *And.^{te} - All^o - And.^{te}* en Venecia / *And.^e - All^o - And.^e* en Parma.

⁷¹⁵ *All^o* en Venecia / *All^o* en Parma.

47	K.188	93v-95r	La menor	-	3/8	<i>All^o</i> ⁷¹⁶	V. ^{ti} p. ^{to}
48	K.169	95v-97r	Sol Mayor	1 _#	C	<i>All^o con spirito.</i> ⁷¹⁷	Fin.
49	K.204b ⁷¹⁸	97v-99r	Fa menor	3 _b Co.	3/8	-	V. ^{ti} p. ^{to}
50	K.204a	99v-101v	Fa menor	3 _b Co.	C - 3/8 - 6/8 - 3/8 - 6/8	<i>All^o</i> ⁷¹⁹	V. ^{ti} p. ^{to}
51	K.171	102v-103r	Sol Mayor	1 _#	3/8	<i>Allegro</i> ⁷²⁰	Fin.
52	K.205	103v-106v	Fa Mayor	1 _b	C - 12/8 - C - 12/8	<i>Vivo:</i> ⁷²¹	Mutandi detti / Fin.
53	K.170	107v-109r	Do Mayor	-	C - 3/8	<i>And.^e Moder.^o è Cantabile</i> ⁷²²	Fin.
54	K.172	109v-111r	Si _b Mayor	2 _b	6/8	<i>All^o</i> ⁷²³	V. ^{ti} p. ^{to} / Fin.
55	K.176	111v-113r	Re menor	- Co.	C - 3/8 - C - 3/8	<i>Cantabile And^{te} - Allegriissimo - Cantabile come prima</i> ⁷²⁴	-
56	K.202	113v-115r	Si _b Mayor	1 _b Co.	3/8 ⁷²⁵	<i>All^o - Vivo</i> ⁷²⁶	-
57	K.167	115v-117r	Fa Mayor	1 _b	3/4	<i>All^o</i> ⁷²⁷	-
58	K.168	117v-119r	Fa Mayor	1 _b	C	<i>Vivo</i> ⁷²⁸	V. ^{ti} p. ^{to} / Fin.
59	K.201	119v-121r	Sol Mayor	1 _#	3/4	<i>Vivo</i> ⁷²⁹	V. ^{ti} p. ^{to} / Fin.
60	K.151	121v-123r	Fa Mayor	1 _b	3/8	<i>And.^e All^o</i> ⁷³⁰	Volti p. ^{to} / Fin.
61	K.206	123v-125r	Mi Mayor	4 _#	C	<i>And.^e</i> ⁷³¹	Fin.
62	K.207	125v-127r	Mi Mayor	4 _#	3/8	<i>All^o</i> ⁷³²	V. ^{ti} presto. / Fin
63	K.219	127v-129r	La Mayor	3 _#	C	<i>And.^e</i> ⁷³³	V. ^{ti} p. ^{to} / Fin.

⁷¹⁶ *All^o* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁷¹⁷ *All^o con spirito* en Venecia / *All^o con spirito* en Parma.

⁷¹⁸ Sin indicación de movimiento en Zaragoza / *All^o* en Parma.

⁷¹⁹ *All^o* en Parma.

⁷²⁰ *All^o* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁷²¹ *Vivo* en Parma.

⁷²² *And.^e Moderato è Cantabile* en Venecia / *And.^e Moderato è Cantabile* en Parma.

⁷²³ *All^o* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁷²⁴ *Cantabile And^{te} - Allegrissimo - Cantabile come prima - Allegris^{mo}* en Venecia / *Cantabile And^{te} - Allegrissimo - Cantabile come prima* en Parma.

⁷²⁵ 3/8 - 6/8 en Parma.

⁷²⁶ *All^o - Vivo* en Parma.

⁷²⁷ *All^o* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁷²⁸ *Vivo* en Venecia / *Vivo* en Parma.

⁷²⁹ *Vivo* en Venecia / *Vivo* en Parma.

⁷³⁰ *And.^e All^o* en Venecia / *And.^{te} All^o* en Parma.

⁷³¹ *And.^e* en Venecia / *And.^{te}* en Parma.

⁷³² *All^o* en Venecia / *All^o* en Parma.

⁷³³ *And.^e* en Venecia / *And.^{te}* en Parma.

LEYENDA:

- 1.- Orden de aparición de cada sonata en la fuente, anotada en tinta, que indico aquí.
- 2.- Correspondencia de cada sonata con el catálogo temático de R. Kirkpatrick.
- 3.- Folios del manuscrito en los que se halla copiada cada sonata.
- 4.- Tonalidad de cada pieza.
- 5.- Armadura. Algunas sonatas, debido a reminiscencias modales todavía en vigor en la época, presentan una alteración menos en su armadura de lo que cabría esperar según la teoría moderna, anotándose dicha última alteración “propia”, no en la armadura de la clave, sino como alteración “accidental” (y así por ejemplo, puede hallarse un La Mayor únicamente con sus dos primeros sostenidos anotados en la armadura de la clave, estando el tercer sostenido alterado accidentalmente a lo largo de la sonata). En estos casos específicos, y cuando exista coincidencia en este sentido en la manera de anotarse estas armaduras con las colecciones de Venecia (*I-Vnm*) y/o Parma (*I-PAc*), se hará constar en la tabla a través de las iniciales **Co.** (= “concordancia”).
- 6.- Compás.
- 7.-Indicaciones de movimiento o aire, o tempo.
- 8.- Otras anotaciones existentes.

Se observa en esta fuente, también, un total de 12 sonatas con una alteración menos en la armadura, concretamente las siguientes: K.22, K.51, K.121, K.154, K.155, K.176, K.191, K.202, K.204a, K.204b, K.212 y K.213. Todas, a excepción de una (la K.212), comparten esta misma característica con las colecciones de Venecia y Parma.

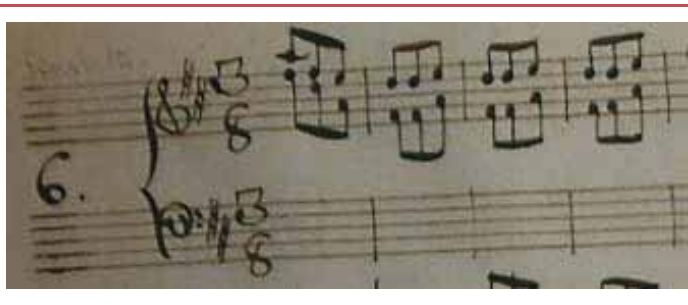

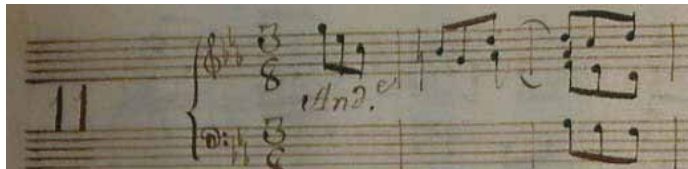

Por lo que respecta a la sonata K.212 (en La Mayor), la versión existente en la *fuentes 4* de Zaragoza consta de 2 #, mientras que esta misma sonata en Venecia y Parma anota 3 # en su armadura. Este tipo de correspondencias entre Zaragoza, Venecia y Parma, observada asimismo en el resto de fuentes zaragozanas, sugiere que la presencia de una alteración de menos en la armadura no es fruto de la intervención del copista, sino una cualidad que presentarían los originales o autógrafos empleados en las copias, y en consecuencia, su origen (en un grupo concreto de sonatas) respondería a la voluntad del propio D. Scarlatti. Como he sugerido anteriormente, se precisarían nuevas investigaciones que arrojen luz sobre esta cuestión.

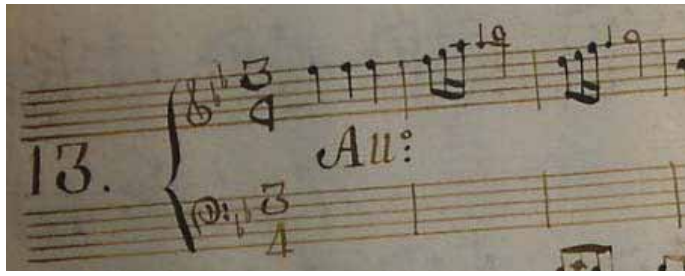
En cuanto a las indicaciones de movimiento existentes en las sonatas de la *fuentes 4*, la mayoría de ellas son coincidentes con las indicaciones anotadas en las mismas sonatas recogidas en los volúmenes de Venecia y Parma, aunque encontramos excepciones: sonatas K.51, K.132, K.173, K.96, K.105, K.22, K.190, K.165, K.191, K.211, K.192, K.193, K.214, K.164 y K.204b. Dichas excepciones son de diferente índole: en unos casos la *fuentes 4* de Zaragoza no contiene indicación de movimiento pero sí Venecia y Parma, en otros, existen diferencias entre las indicaciones existentes

en Zaragoza, Venecia y Parma; o incluso, a veces, ni Venecia ni Parma anotan indicación de movimiento pero la *fuentes 4* sí.

Véase la correspondiente tabla referida a los contenidos de la *fuentes 4*, con su leyenda explicativa al pie.

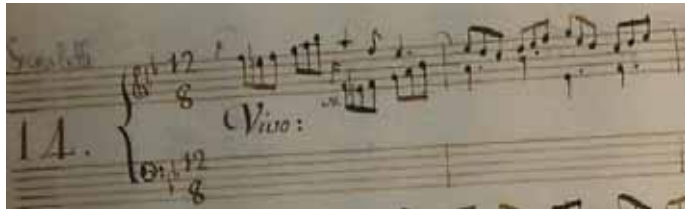
<i>Íncipit</i>	<i>Kirkpatrick</i>	<i>Folios</i>
	K.51	1v-3r
	K.132	3v-5r
	K.133	5v-7r
	K.173	7v-9r
	K.104	9v-11r

	K.96	11v-13r
	K.121	13v-15r
	K.105	15v-17r
	K.54	17v-19r
	K.22	19v-21r
	K.158	21v-23r
	K.159	23v-25r



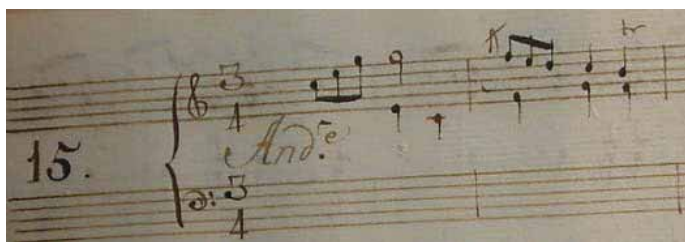
K.189

25v-27r



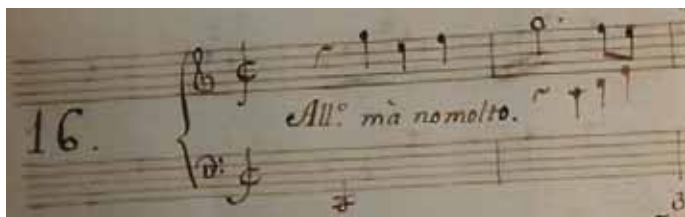
K.190

27v-29r



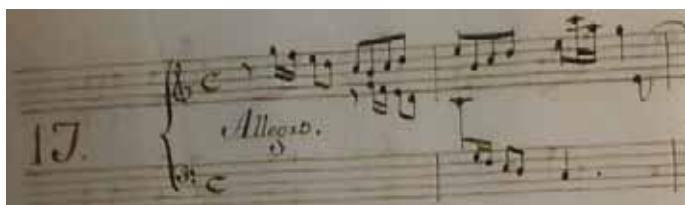
K.165

29v-31r



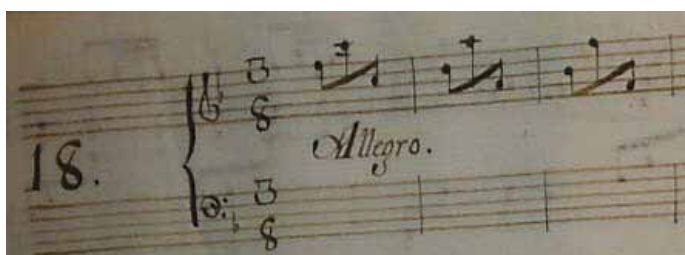
K.166

31v-33r



K.156

33v-35r

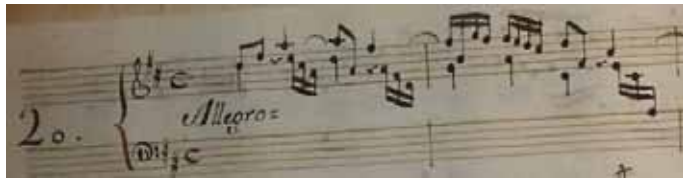


K.150

35v-37r



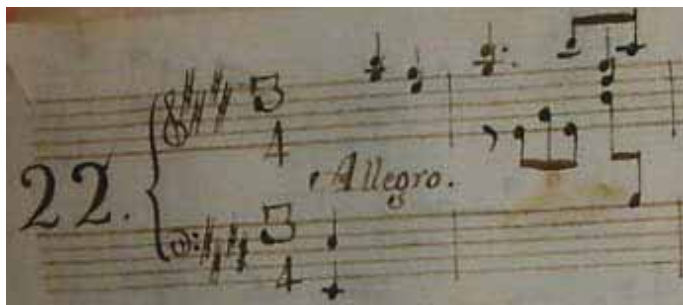
K.191 37v-39r



K.160 39v-41r



K.161 41v-43r



K.216 43v-45r



K.217 45v-47r



K.212 47v-49r

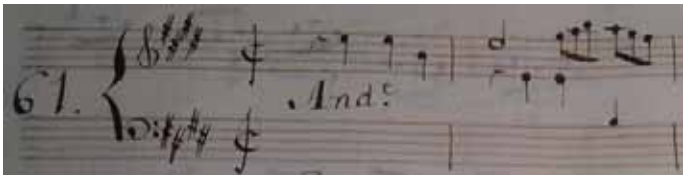
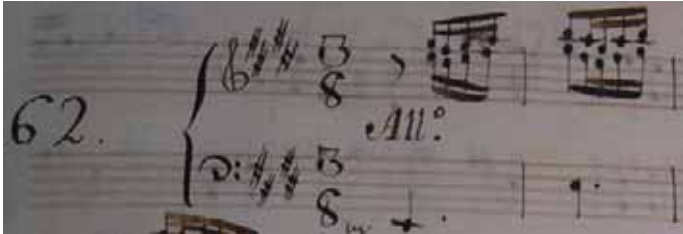
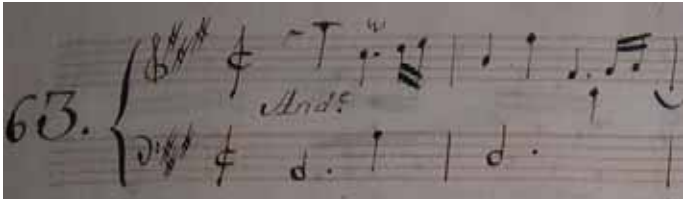
	K.211	49v-51r
	K.218	51v-53r
	K.215	53v-55r
	K.154	55v-57r
	K.203	57v-59r
	K.198	59v-61r
	K.157	61v-63r

	K.213	63v-65r
	K.192	65v-67r
	K.149	67v-69r
	K.197	69v-71r
	K.193	71v-73r
	K.214	73v-75r
	K.164	75v-77r
	K.148	77v-79r

	K.152	79v-81r
	K.134	81v-83r
	K.194	83v-85r
	K.195	85v-87r
	K.153	87v-89r
	K.162	89v-91r
	K.155	91v-93r

	K.188	93v-95r
	K.169	95v-97r
	K.204b	97v-99r
	K.204a	99v-101v
	K.171	102v-103r
	K.205	103v-106v
	K.170	107v-109r

	K.172	109v-111r
	K.176	111v-113r
	K.202	113v-115r
	K.167	115v-117r
	K.168	117v-119r
	K.201	119v-121r
	K.151	121v-123r

	K.206	123v-125r
	K.207	125v-127r
	K.219	127v-129r

LEYENDA:

- 1.- Íncipit musical de cada sonata.
- 2.- Referencia al catálogo temático de Kirkpatrick.
- 3.- Folios en los que se anota cada sonata.

La equivalencia de las sonatas con respecto a los catálogos de Longo y Pestelli, es la que sigue:

<i>Orden de las sonatas</i>	<i>Catálogo de Kirkpatrick</i>	<i>Catálogo de Longo</i>	<i>Catálogo de Pestelli</i>
1	K.51	L.20	P.151
2	K.132	L.457	P.295
3	K.133	L.282	P.218
4	K.173	L.447	P.51
5	K.104	L.442	P.109
6	K.96	L.465	P.210
7	K.121	L.181	P.93
8	K.105	L.204	P.90
9	K.54	L.241	P.147
10	K.22	L.360	P.78
11	K.158	L.4	P.123
12	K.159	L.104	P.418
13	K.189	L.143	P.257
14	K.190	L.250	P.256
15	K.165	L.52	P.292
16	K.166	L.51	P.190
17	K.156	L.101	P.248
18	K.150	L.117	P.205
19	K.191	L.207	P.18

20	K.160	L.15	P.131
21	K.161	L.417	P.216
22	K.216	L.273	P.320
23	K.217	L.42	P.287
24	K.212	L.135	P.155
25	K.211	L.133	P.277
26	K.218	L.392	P.237
27	K.215	L.323	P.281
28	K.154	L.96	P.183
29	K.203	L.380	P.96
30	K.198	L.22	P.132
31	K.157	L.405	P.391
32	K.213	L.108	P.288
33	K.192	L.216	P.322
34	K.149	L.93	P.241
35	K.197	L.147	P.124
36	K.193	L.142	P.254
37	K.214	L.165	P.430
38	K.164	L.59	P.274
39	K.148	L.64	P.291
40	K.152	L.179	P.114
41	K.134	L.221	P.143
42	K.194	L.28	P.479
43	K.195	L.S18	P.185
44	K.153	L.445	P.235
45	K.162	L.21	P.162
46	K.155	L.197	P.208
47	K.188	L.239	P.213
48	K.169	L.331	P.247
49	K.204b	-	P.255
50	K.204a	-	P.170
51	K.171	L.77	P.153
52	K.205	L.S23	P.171
53	K.170	L.303	P.164
54	K.172	L.S40	P.313
55	K.176	L.163	P.163
56	K.202	L.498	P.173
57	K.167	L.329	P.200
58	K.168	L.280	P.182
59	K.201	L.129	P.252
60	K.151	L.330	P.238
61	K.206	L.257	P.307
62	K.207	L.371	P.140
63	K.219	L.393	P.278

La clasificación u orden concreto de copia en el libro zaragozano, muestra correspondencias con otras fuentes conservadas en otras colecciones, dignas de estudio:

<i>Orden fuente 4</i>	<i>K.</i>	<i>I-Vnm</i> ⁷³⁴	<i>I-PAc</i>	<i>A-Wgm</i> ⁷³⁵	<i>D-MÜp</i> ⁷³⁶	<i>P-L</i> ⁷³⁷	<i>GB-Lbl</i> ⁷³⁸
1	K.51 ⁷³⁹	1742/9	-	-	-	-	-
2	K.132	1749/35	v/5	Q15116/5	IV/54	-	-
3	K.133	1749/36	v/6	Q15116/6	IV/55	-	-
4	K.173	I/26	I/26	VII28011 E/9	III/9	-	-
5	K.104	1749/7	III/2	VII28011 A/15	v/21	-	-
6	K.96	1749/6	III/29	Q15116/8	-	40	33
7	K.121	1749/24	III/8	-	-	-	35
8	K.105	1749/8	III/24	VII28011 B/39	IV/39	-	36
9	K.54	1742/12	III/20	VII28011 G/4	v/57	28	12
10	K.22	-	-	Q15113 /22	-	-	-
11	K.158 [R. ^{na}]	I/11	I/11	VII28011 B/29	IV/29	29	-
12	K.159 [R. ^{na}]	I/12	I/12	VII28011 B/30	IV/30	30	-
13	K.189	II/18	IV/10	-	-	-	-
14	K.190	II/19	IV/11	VII28011 A/19	v/25	-	-
15	K.165 [R. ^{na}]	I/18	I/18	-	-	-	-
16	K.166 [R. ^{na}]	I/19	I/19	-	-	-	-
17	K.156	I/9	I/9	VII28011 A/39	v/54	-	-
18	K.150	I/3	I/3	VII28011 B/24	IV/24	-	-
19	K.191	II/20	IV/15	-	-	-	-
20	K.160	I/13	I/14	VII28011 B/28	IV/28	-	-

⁷³⁴ En las colecciones de Venecia, Parma y Münster se indica el número de cada libro o volumen mediante su ordenación con números romanos, seguido del orden que presenta cada pieza en el manuscrito.

⁷³⁵ Viena. Biblioteca de la Sociedad Filarmónica (*A-Wgm*). Varios manuscritos Handschriften VII 28011, A – G [que perteneció a Johannes Brahms]; y Handschriften Q 15112 - 15120, Q 11432 (“Raccolta”), Q 15126. En la tabla se incluye la referencia al manuscrito y el orden de sonata.

⁷³⁶ Münster. Manuscritos de la Colección Santini, de la Biblioteca Diocesana [propiedad de la sede episcopal] (*D-MÜp*), Sant Hs 3964 – 3968. Para su pronta identificación, y de acuerdo con la ordenación de los libros planteada por Ralph Kirkpatrick, se realiza la siguiente correspondencia: Sant Hs 3964 (I), Sant Hs 3965 (II), Sant Hs 3966 (III), Sant Hs 3967 (IV) y Sant Hs 3968 (V).

⁷³⁷ “Libro di Tocate / Per Cembalo, e / Tutti / del Sigre. Cavaliero D. Domenico Scarlatti”. 61 sonatas (1751-1752). Lisboa. Instituto Portugués del Patrimonio Cultural (*P-L*), *Instituto Português do Património Cultural, ms. FCR/194.1*.

⁷³⁸ “Manuscrito Worgan” [*GB-Lbl, Additional Manuscript 31553*]. Londres. Museo Británico-Biblioteca Británica (*GB-Lbl*). Libro con 44 sonatas (1740-1760), conocido como “Manuscrito de Londres” o “Manuscrito Worgan”, porque su antiguo propietario fue el Dr. John Worgan. (RISM ID no. 806045891).

⁷³⁹ La sonata K.51 también está contenida en el manuscrito misceláneo de procedencia española (sonata nº 38), copiado en 1756 y depositado en Nueva York: Pierpont Morgan Library (*US-NYpl*). Mary Flagler Cary Music Collection, ID 316355, Cary 703. Además de la K.51, contiene las siguientes sonatas presentes en la *fuentes 4*: K.22, K.96, K.105, K.133 y K.159.

21	K.161	I/14	I/13	-	-	2	-
22	K.216	III/11	IV/26	VII28011 A/13 VII28011 G/8 Q15118/1	V/18	11	-
23	K.217	III/12	IV/27	-	-	-	-
24	K.212	III/7	IV/7	VII28011 E/21	III/23	-	-
25	K.211	III/6	IV/6	VII28011 A/18	V/24	-	-
26	K.218	III/13	IV/28	VII28011 A/42	V/58	-	-
27	K.215	III/10	IV/25	VII28011 G/38 Q15115/5	V/19	10	-
28	K.154 [R. ^{na}]	I/7	I/7	VII28011 A/8	V/10 ⁷⁴⁰	-	-
29	K.203	-	IV/21	VII28011 G/22	III/24	-	-
30	K.198	II/27	IV/20	-	-	32	-
31	K.157	I/10	I/10	-	-	-	-
32	K.213	III/8	IV/13	-	-	-	-
33	K.192	II/21	IV/16	VII28011 A/41	V/56	-	-
34	K.149 ⁷⁴¹ [R. ^{na}]	I/2	I/2	-	-	-	-
35	K.197	II/26	IV/9	VII28011 B/46	IV/46	-	-
36	K.193	II/22	IV/17	-	-	-	-
37	K.214	III/9	IV/14	-	-	-	-
38	K.164 [R. ^{na}]	I/17	I/17	-	-	-	-
39	K.148 ⁷⁴² [R. ^{na}]	I/1	I/1	-	-	-	-
40	K.152 [R. ^{na}]	I/5	I/5	-	-	-	-
41	K.134	1749/37	II/7	Q15114/ 13	V/59	23	-
42	K.194	II/23	IV/18	-	-	-	-
43	K.195	II/24	IV/19	-	-	-	-
44	K.153 [R. ^{na}]	I/6	I/6	-	-	-	-
45	K.162	I/15	I/15	VII28011 B/26	IV/26	-	-
46	K.155 ⁷⁴³	I/8	I/8	-	-	44	-

⁷⁴⁰ Según el catálogo de Kirkpatrick; véase: -KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti*. Princeton, Princeton University Press, 1953, p.446.

⁷⁴¹ Esta sonata se halla también copiada, con variantes, en la *fuentes 6*. Asimismo, se localiza en el *Ms. FF 232*, depositado en el Museo Internacional y Biblioteca de la Música (*I-Bc*), de Bolonia (sonata nº 11).

⁷⁴² Sonata nº 12 en el *Ms. FF 232 (I-Bc)*. También se halla en el *Ms. 18-3-11* de la napolitana Biblioteca del Conservatorio de Música de San Pietro a Majella (*I-Nc*), sonata nº 5.

⁷⁴³ Sonata nº 6 en en el *Ms. FF 232 (I-Bc)*. También presente en el *Ms. 18-3-11 (I-Nc)*, sonata nº 6.

47	K.188	II/17	IV/5	VII28011 B/45	IV/45	-	-
48	K.169	I/22	I/22	VII28011 B/32	IV/32	-	-
49	K.204b	-	IV/23	-	-	-	-
50	K.204a	-	IV/22	-	-	-	-
51	K.171	I/24	I/24	-	-	-	-
52	K.205	-	IV/24	VII28011 E/23	III/25	-	-
53	K.170	I/23	I/23	-	-	-	-
54	K.172	I/25	I/25	VII28011 A/21	V/28	-	-
55	K.176	I/30	I/30	VII28011 A/22	V/30	-	-
56	K.202	-	IV/12	VII28011 A/23	V/31	-	-
57	K.167	I/20	I/21	VII28011 B/31	IV/31	-	-
58	K.168	I/21	I/20	-	-	-	-
59	K.201	II/30	IV/8	VII28011 E/4	III/4	-	-
60	K.151	I/4	I/4	VII28011 B/25	IV/25	-	-
61	K.206 [1752]	III/1	V/1	VII28011 B/56 VII28011 G/2 Q15116/ 4	IV/58	-	-
62	K.207	III/2	V/2	-	-	-	-
63	K.219	III/14	IV/29	VII28011 B/44	IV/44	-	-

A continuación abordaré las conclusiones que se extraen a partir de la comparación de los contenidos de la *fuentes 4* de Zaragoza (copiada en 1752) con los de los libros tempranos de las colecciones de Venecia y Parma; y se trata, también, de comparar los contenidos de la *fuentes 4* con la colecciones de Münster (*D-MÜp*) y Viena (*A-Wgm*), así como con los manuscritos de origen español depositados en *GB-Lbl* (¿1748-1752?) y en *P-L* (¿1720-1730?).

Al igual que la *fuentes 3*, esta *fuentes 4* recopila varias sonatas que representan la única versión conocida de las mismas anotadas por el “Copiante A”. Se trata de sonatas que no aparecen ni en las colecciones de Venecia ni en Parma (es el caso de la K.22), o bien, que se anotan a la vez en la *fuentes 4* y en los libros de 1742 y 1749 de la colección

de Venecia (en los que intervienen otros amanuenses), pero no en la colección de Parma (sonata K.51).

De igual modo, también contiene cuatro sonatas que no se compilan en Venecia pero sí en Parma (sonatas K.202, K.204a, K.204b y K.205). Como ya se apuntó en el capítulo anterior, el estudio de estas sonatas permite profundizar en el análisis comparativo de las variantes existentes en las obras de D. Scarlatti.

En este sentido, he comparado aquí las versiones de las seis sonatas anteriormente mencionadas, contenidas en la *f fuente 4*, con las versiones de referencia (recogidas en el catálogo de R. Kirkpatrick), existentes en otras fuentes, llegando a la conclusión de que únicamente las sonatas K.51⁷⁴⁴ y K.202 presentan variantes significativas⁷⁴⁵; pudiendo constituir, por tanto, las versiones “autorizadas” (más fidedignas) de ambas piezas. Atendiendo a este criterio, he editado críticamente, e incorporado al anexo VI, dichas dos obras.

Son especialmente singulares las diferencias encontradas entre las versiones de la sonata **K.202** contenidas en la *f fuente 4* y Libro IV (1752) de Parma, posiblemente

⁷⁴⁴ Las divergencias entre la versión de la sonata K.51 recogida en la *f fuente 4* y la recogida en el volumen de Venecia de 1742, se dan en los siguientes compases: 4, 5, 6, 10, 12, 16, 17, 18, 20, 33, 35, 36, 43 y 45.

⁷⁴⁵ En el caso de la sonata K.203, la única variante existente entre la versión de Zaragoza y Parma consiste en la ausencia, en la *f fuente 4*, de una apoyatura en el Si negra del compás 102 (mano derecha). En cuanto a la sonata K.204a, las diferencias entre ambas colecciones están referidas a la ornamentación. Así por ejemplo, la versión zaragozana no contiene los trinos de los compases 6 y 7 (mano derecha) que sí se anotan en Parma; mientras que la versión parmesana no contiene un trino existente en el compás 18 de la *f fuente 4* (mano derecha). Además, los símbolos empleados son diferentes en varios compases: compás 38 (mano derecha, mordente en Zaragoza y apoyatura en Parma), compases 48 y 50 trinos en Zaragoza (*tr*) y mordentes en Parma. Compases 65, 69, 79, 81, 83, 85, 87, etc. (mano derecha, trinos en Zaragoza y mordentes en Parma). No obstante, hacia el final de la pieza, la manera de anotar los ornamentos es coincidente en numerosas ocasiones (en ambos casos con el signo de mordente). K.204b: al igual que la sonata K.204a, en la *f fuente 4* existen divergencias a la hora de anotar los ornamentos: de forma general, se anota trino (*tr*) en Zaragoza y mordente en Parma. Hay un caso en que coinciden ambas (compás 35, mano derecha, trino en ambos casos). Compás 53, mano derecha: Zaragoza presenta una doble apoyatura que no está en Parma. Compás 80, mano derecha: la *f fuente 4* no presenta ornamento. Compases 105 y 107, mano derecha: Zaragoza contiene una doble apoyatura, que no está en Parma. K.205: llama la atención la forma casi idéntica de distribuir la música en cada página (coinciden muchas veces los mismos compases por cada sistema). Al igual que en los casos anteriores, en Zaragoza se recurre al trino y en Parma al mordente. Otras variantes menores son las siguientes: compás 6, mano izquierda (sin ornamento en Zaragoza, mordente en Parma). Compás 50, segundo tiempo, mano derecha: existe un error en Parma (Do semicorchea, en lugar de corchea). Compás 95, mano derecha: la *f fuente 4* incorpora un trino sobre el Mi negra del primer tiempo, que no está en Parma. Compases 151, 152 y 155, mano derecha: en Parma el copista olvida anotar ligaduras de unión en varias voces. Compás 154, mano derecha, segundo tiempo: ornamento sobre el Sol negra con puntillo en Parma, ausente en Zaragoza.

debidas a errores de copia en este último libro. En este sentido, la versión de Parma contiene un compás menos (no recoge el compás número 74 de Zaragoza).

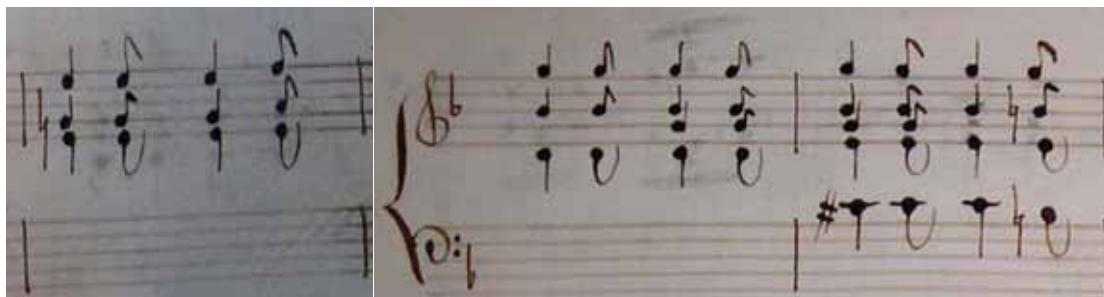


Fig.325: *E-Zac*, fuente 4, sonata nº 56, fols.114r.-114v., cc.73-75.



Fig.326: *I-PAc*, Libro IV, sonata nº 12, f.22v., cc.73 y 74.
Nótese la ausencia del c.74 copiado en la *fuentes 4*.

Además, existen otras variantes en algunos compases:

Compás 63 (mano derecha, primer tiempo, voz de tenor, Sol negra en Zaragoza y Sol corchea en Parma). Sin embargo, en el compás 65, Parma recoge el Sol corchea de Zaragoza.



Fig.327: *E-Zac*, fuente 4, sonata nº 56, f.114r., cc.63-65.
Se escribe un Sol corchea en la voz intermedia (primer tiempo) en los cc.63 y 65.



Fig.328: *I-PAc*, Libro IV, sonata n° 12, f.22v., cc.63-65.

Repárese en la existencia de un Sol negra en la voz intermedia del c.63 (primer tiempo), que es sustituido por un Sol corchea en el c.65 (coincidiendo aquí con lo anotado en la *fuentes 4*).

Compás 88 en Zaragoza (87 en Parma), mano derecha, primer tiempo, voz de tenor: Do negra en Zaragoza y Do corchea en Parma. Sin embargo, en el compás 65, Parma muestra el Do negra de Zaragoza.



Fig.329: *E-Zac*, *fuentes 4*, sonata n° 56, f.114v., cc.88-90.

Tanto en el compás 88 como en el 90, se anota Do negra en la voz de contralto (primer tiempo).

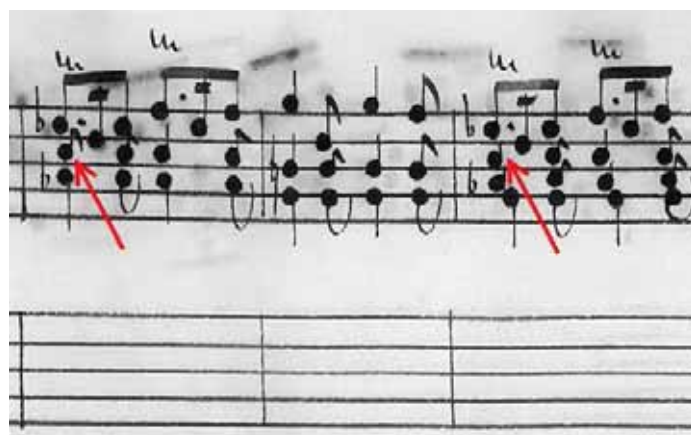


Fig.330: *I-PAc*, Libro IV, sonata n° 12, f.23r., cc.87-89.

Repárese ahora en la existencia de un Do corchea en la voz de contralto del c.87 (primer tiempo), que es sustituido por un Do negra en el c.89 (coincidiendo aquí con lo anotado en la *fuentes 4*).

Del total de las **63 sonatas copiadas en la fuente 4 de Zaragoza**, hallamos la siguiente distribución de contenidos en las diversas fuentes incorporadas a la última tabla:

VENECIA: 58 sonatas

Libro de 1742 (2 sonatas).

Libro de 1749 (7 sonatas).

Libro I (1752, 26 sonatas).

Libro II (1752, 11 sonatas).

Libro III (1753, 11 sonatas).

Libro IV (1753, 1 sonata).

PARMA: 61 sonatas

Libro I (1752, 27 sonatas).

Libro III (1752, 5 sonatas).

Libro IV (1752, 25 sonatas).

Libro V (1752, 4 sonatas).

MÜNSTER: 34 sonatas

Libro III (5 sonatas).

Libro IV (15 sonatas).

Libro V (14 sonatas).

VIENA: 41 sonatas (36 sonatas en realidad, ya que tres están repetidas)⁷⁴⁶

VII 28011 A (11 sonatas).

VII 28011 B (13 sonatas).

VII 28011 E (4 sonatas).

VII 28011 G (5 sonatas).

Q 15113 (1 sonata).

Q 15114 (1 sonata).

Q 15115 (1 sonata).

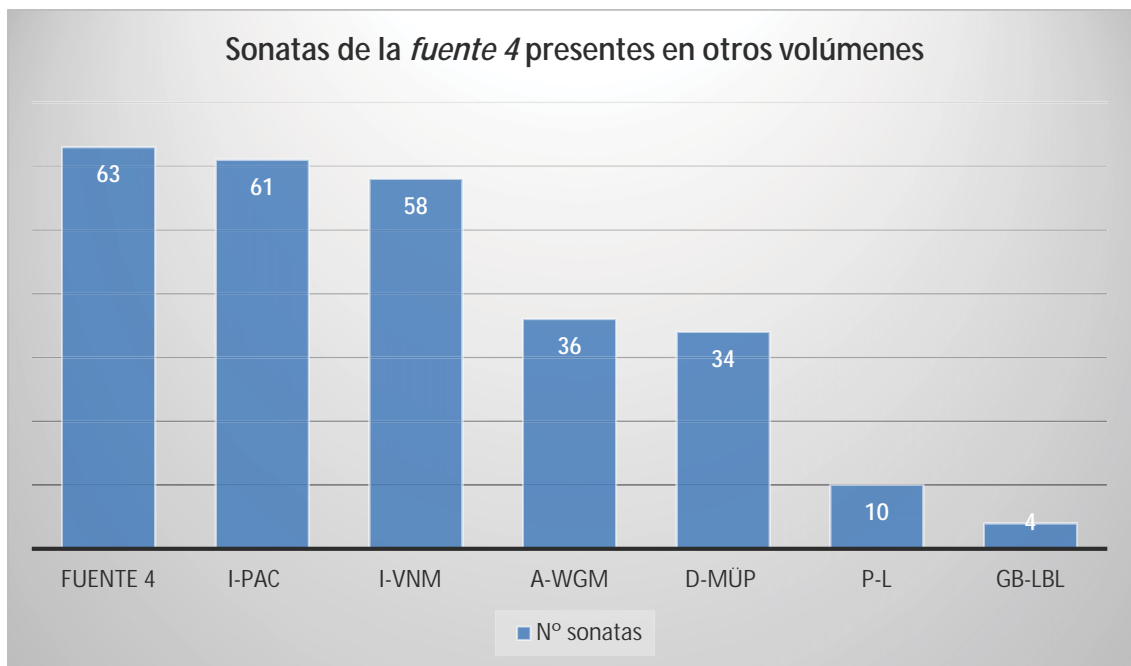
Q 15116 (4 sonatas).

Q 15118 (1 sonata).

LONDRES: 4 sonatas

LISBOA: 10 sonatas

⁷⁴⁶ Las sonatas siguientes aparecen repetidas en varios volúmenes: K.206 (VII 28011 B; VII 28011 G; y Q 15116), K.215 (VII 28011 G; y Q 15115) y K.216 (VII 28011 A; VII 28011 G; y Q 15118).



La correspondencia entre los contenidos de la *fuentes* 4 de Zaragoza y aquellos libros datados de las colecciones de Venecia y Parma, se sitúa en un margen temporal comprendido entre 1742-1749-1752-1753 (Venecia) y 1752 (Parma). Tal y como se evidencia a lo largo del capítulo anterior y de éste, esta *fuentes* 4 se copió hacia 1752; en realidad pudieron acontecer dos momentos de copia: el primero, con un total de 27 sonatas (1752a = ¿1751?), y el segundo, con 36 sonatas (1752c). Así pues, algunas de las versiones de las sonatas anotadas en la *fuentes* 4, que también lo están en los libros datados en Venecia en 1752-1753 y en Parma en 1752, pudieron haber sido trasladadas al papel por el “Copiante A” en Zaragoza, antes que en ambas colecciones hoy depositadas en Italia.

A diferencia de la *fuentes* 3, la *fuentes* 4 comparte un mayor número de sonatas con la colección de Parma, en lugar de la de Venecia (61 sonatas, frente a 58). En el caso de Venecia, destaca el Libro I (1752), por compartir un total de 26 sonatas con la *fuentes* 4; mientras que en el caso de Parma, son dos los libros con los que la *fuentes* 4 comparte un elevado número de sonatas: el Libro I (1752), con 27 sonatas, y el IV (1752), con 25 sonatas. A su vez, en cuanto al número de piezas anotadas por el “Copiante A”, Parma también destaca por contener un mayor número de piezas con respecto a Venecia que se localizan copiadas también por este mismo amanuense en la *fuentes* 4: 49 sonatas en Venecia (al descontar las obras de los volúmenes de 1742 y

1749), frente a 61 piezas en Parma. Como conclusión, y en cuanto a sus contenidos, puede decirse abiertamente que existe un mayor paralelismo de la colección zaragozana con la de Parma, que con la de Venecia.

Además, como anteriormente ya se ha resaltado, la *fuentes 4* de Zaragoza compila una sonata que no se recoge en ninguna de las dos colecciones (ni en Venecia, ni en Parma), además de una sonata que se halla en Venecia y no en Parma, y de cuatro sonatas que no se anotan en Venecia pero sí en Parma (sonatas K.202, K.204a, K.204b y K.205 —que, precisamente, se localizan en el citado Libro IV—). Esto último confirmaría nuevamente la afinidad existente, en lo que a contenidos se refiere, entre la *fuentes 4* zaragozana y la colección de Parma.

Por otra parte, otras colecciones que comparten un número significativo de sonatas con la *fuentes 4*, son la de Viena (36 sonatas) y la de Münster (34 sonatas). [Y repárese en que ambas colecciones guardan relación con el reputado abate Fortunato Santini (*1778; †1862), famoso, entre otras cuestiones, por su faceta de copiante en Roma de música de otros celebrados maestros de la escuela romana, así como de otros muchos compositores de prestigio]. En el caso de la primera, destacan dos volúmenes con bastantes sonatas en común: VII 28011 A (11 sonatas) y VII 28011 B (13 sonatas)⁷⁴⁷; y en el caso de la segunda, también sobresalen dos manuscritos: el Libro IV (15 sonatas) y el Libro V (14 sonatas). Estos datos aquí presentados estarían en la línea señalada en el capítulo del presente estudio titulado “estado de la cuestión”, que vendría a proponer, como hipótesis de trabajo, que sería factible pensar que los volúmenes de Münster se hubieran originado asimismo en España (copiando simultáneamente a las colecciones españolas), y posteriormente, que se pudieran haber completado en Roma en la segunda mitad del siglo XVIII⁷⁴⁸. Es probable, que algo parecido pudiera acontecer con los volúmenes Handschriften VII 28011 (siete volúmenes: A, B, C, D, E, F y G), en parte copiados por el ya citado abate Fortunato Santini; es decir, que pudo tomarse como

⁷⁴⁷ Hay que tener en cuenta que las fuentes depositadas en la Biblioteca de la Sociedad Filarmónica de Viena (*A-Wgm*); están formadas, a su vez, por dos colecciones diferentes. Por una parte, estarían los manuscritos Handschriften VII 28011, A - G [que pertenecieron a Johannes Brahms]; y por otra, los manuscritos Handschriften Q 15112 - 15120, Q 11432, Q 15126. No obstante, los dos libros con los que la *fuentes 4* comparte un número considerable de obras pertenecen a una misma colección.

⁷⁴⁸ Véase: -HART, Anthony: “A Re-evaluation of the Manuscripts of the Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti in the Santini Collection in Münster”, en *Studi musicali, Nuova serie*, 2 (2011), pp.49-66, cita concreta en pp.51, 63 y 64.

antígrafos alguna de las colecciones de origen español⁷⁴⁹. Todo ello justificaría, al igual que ocurre con respecto a Venecia y Parma, la considerable cantidad de sonatas que comparte la *fuentes 4* con las colecciones de Münster y Viena.

Al contrario de lo que sucede en la *fuentes 3*, la *fuentes 4* apenas presenta correspondencia con el manuscrito Worgan: tan sólo cuatro sonatas; mientras que el número de piezas compartidas con el manuscrito de Lisboa es muy semejante: 10 sonatas en la *fuentes 4* y 12 sonatas en la *fuentes 3*. Finalmente, conviene también reseñar que únicamente una sonata (K.149) aparece repetida en la *fuentes 6* de Zaragoza (copiada por otro amanuense). Dada la singularidad de la versión recogida en dicha *fuentes 6*, por las variantes contenidas, finalmente me he decidido a editarla e incorporarla al anexo VI de la presente tesis doctoral.

De otro lado, las parejas de sonatas concordantes entre la *fuentes 4* y los otros volúmenes utilizados en este estudio son las siguientes:

FUENTE 3-PARMA

Doce parejas: K.132-K.133 // K.158-K.159 // K.160-K.161 // K.165-K.166 // K.167-K.168 // K.189-K.190 // K.194-K.195 // K.203-K.198 // K.204b-K.204a // K.206-K.207 // K.212-K.211 // K.216-K.217 //

FUENTE 3-VENECIA

Once parejas: K.132-K.133 // K.194-K.96 // K.158-K.159 // K.160-K.161 // K.165-K.166 // K.167-K.168 // K.194-K.195 // K.206-K.207 // K.212-K.211 // K.216-K.217 //

FUENTE 3-VIENA

Tres parejas: K.132-K.133 // K.158-K.159 // K.176-K.202 //

FUENTE 3-MÜNSTER

Tres parejas: K.132-K.133 // K.158-K.159 // K.176-K.202 //

⁷⁴⁹ Sirva a modo de ejemplo, en lo que respecta a la labor de copia y difusión de la música de D. Scarlatti por parte de Santini, la correspondencia de contenidos existente entre el manuscrito *vii 28011 B* de Viena y el manuscrito *Sant Hs 3966* de Münster. Ambas fuentes comparten las mismas 53 primeras sonatas.

FUENTE 3-LISBOA

Una pareja: K.158-K.159 //

FUENTE 3-LONDRES

Una pareja: K.121-K.105 //

A la vista de las parejas detectadas, se observa un claro paralelismo entre las colecciones de Venecia, Parma, y la *fuentes 4* de Zaragoza. Y en el contexto de ese mismo paralelismo, hallamos, de nuevo, una mayor correspondencia entre Parma y Zaragoza, que entre Venecia y Zaragoza. Además de que Parma contiene una pareja más con respecto a Venecia, presenta un total de doce parejas anotadas por el “Copiante A”, frente a nueve parejas anotadas por este mismo amanuense en Venecia:

PARMA: 4 parejas del Libro I (1752), 6 parejas del Libro IV (1752) y 2 parejas del Libro v (1752).

VENECIA: 2 parejas del Libro de 1749, 4 parejas del Libro I (1752), 2 parejas del Libro II (1752) y 3 parejas del Libro III (1753).

Tal y como ya se ha expuesto en la descripción de los contenidos de la *fuentes 3*, estas conclusiones inducen a pensar que tuvo que haber algún tipo de relación entre estas tres colecciones (Parma, Venecia y Zaragoza), durante su proceso de copia, el cual en su caso, debió ser más intenso o cercano —debió tener más contacto—, en el caso de Parma y Zaragoza.

Asimismo, llama la atención la existencia de parejas coincidentes con otras colecciones; sería el caso de las siguientes:

Pareja de sonatas K.132-K.133: ambas sonatas se copian juntas en la *fuentes 4* de Zaragoza, en Venecia (Libro de 1749), Parma (Libro v, 1752), Münster (Libro IV), y Viena (Q 15116).

Pareja de sonatas K.159-K.159: ambas sonatas se copian juntas en la *fuentes 4* de Zaragoza, en Venecia (Libro I, 1752), Parma (Libro I, 1752), Münster (Libro IV), y Viena (VII 28011 B).

Pareja de sonatas K.176-K.202: ambas sonatas se copian juntas en la *fuentes* 4 de Zaragoza, en Münster (Libro V), y Viena (VII 28011 A).

Analizando los datos anteriores, todo llevaría a pensar que la copia de estas parejas hubiera partido de algún antígrafo de origen español (Zaragoza, Parma, o Venecia). Pero, si fuera así, el último caso citado (la pareja K.176-K.202), que no aparece ni en Parma ni en Venecia, dislocaría semejante hipótesis. Podría pensarse, por consiguiente, que las colecciones de Zaragoza, Münster y Viena —al menos para el caso concreto de estas tres parejas de sonatas y sus correspondientes fascículos—, hubieran tenido un mismo origen para su copia, es decir, que, acaso, se hubieran extraído a partir de un antígrafo común (?)⁷⁵⁰. Y repárese en este sentido, al menos, en la coincidencia, tanto para la colección de Münster como para la de Viena, con el abate Fortunato Santini, el cual copió buena parte de estos manuscritos que más tarde irían a parar a dichas ciudades alemana y austríaca. De igual modo, jugaría un papel destacado la ciudad de Roma, lugar donde Santini —italiano como el propio Domenico Scarlatti o el mismísimo Farinelli—, residió durante años. Como es conocido, Roma es la ciudad cabeza de la cristiandad europea, defendida muy particularmente por la católica monarquía hispánica, y que gozaba, por entonces, de muy especiales e intensos contactos con la corte española⁷⁵¹.

Índice

Del mismo modo que en la *fuentes* 3, al final de la *fuentes* 4 (folios 130r. a 131v.) se halla un índice de las obras presentes en el libro: “Tabla delas Tocatas que tiene èste Libro”. En este caso, la estructura del índice es idéntica a la seguida en la *fuentes* 3 y demás colecciones de sonatas de Domenico Scarlatti. Al final del índice, como ya se ha

⁷⁵⁰ Para arrojar más luz sobre esta hipótesis, sería preciso realizar una comparación de los contenidos musicales de las sonatas K.176-K.202 recogidos en las tres colecciones citadas: Zaragoza, Münster y Viena. Lo cual, se pospone para futuras investigaciones.

⁷⁵¹ Como es conocido, buena parte de las composiciones originales de Santini se conservan además en la biblioteca del Conservatorio de Bolonia, ciudad que, por otra parte, ya sabemos también emparentada con la figura de Farinelli en sus últimos años, así como con otro buen conocedor, coleccionista y amante de la música española, como el padre Giambattista Martini. Sobre la biblioteca musical recopilada y copiada por Santini, puede consultarse: *Catalogo della musica esistente presso Fortunato Santini in Roma nel palazzo de'principi Odescalchi incontro la Chiesa de SS. XII Apostoli*. Roma, Paolo Salviucci e figlio, 1820.

expuesto, se remite al intérprete la continuación seriada y en colección de las sonatas del maestro napolitano, concretamente, del modo siguiente: “Al 3.º Libro:”.



Fig.331: E-Zac, fuente 4, f. 130r.

Este índice presenta una peculiaridad, que consiste en que algunos incipits recogen la inscripción “R.^{na}”. Seguramente, dicha abreviatura alude a su destino para la “Reina” y discípula de Scarlatti, María Bárbara de Braganza. En concreto, dicha inscripción se anota en las Sonatas: 11, 12, 15, 16, 28, 34, 38, 39, 40 y 44.

11 = K.158, 12 = K.159, 15 = K.165, 16 = K.166, 28 = K.154, 34 = K.149, 38 = K.164, 39 = K.148, 40 = K.152, y 44 = K.153.



Fig.332: E-Zac, fuente 4, f.130r.

Si se observa la posición relativa que ocupan estas sonatas de la *fuentes 4* junto a otras obras también presentes en esta fuente, ordenadas según la catalogación de R. Kirkpatrick, veremos, curiosamente, que aparecen en grupos de 2 / 3 / 2 / 3 sonatas, respectivamente (los cuales, a su vez, alternan con otros grupos del mismo número de sonatas [2 / 3 / 2] sin la referencia “R.^{na}”). De estas diez sonatas con la inscripción “R.^{na}”, se aprecian dos parejas de sonatas coincidentes con Venecia y Parma: sonatas 11 y 12 (K. 158 y 159), y sonatas 15 y 16 (K. 165 y 166). Además, estas diez piezas están escritas sobre papel con cuatro sistemas (véase anexo III referido a la encuadernación de la *fuentes 4*), tal y como puede apreciarse en el gráfico siguiente:

Kirkpatrick	Orden fuente 4	Venecia	Parma
148	39 (4 sistemas) [R. ^{na}]	I/1	I/1
149	34 (4 sistemas) [R. ^{na}]	I/2	I/2
150	18 (4 sistemas)	I/3	I/3
151	60 (5 sistemas)	I/4	I/4
152	40 (4 sistemas) [R. ^{na}]	I/5	I/5
153	44 (4 sistemas) [R. ^{na}]	I/6	I/6

154	28 (5 sistemas) [R. ^{na}]	I /7	I /7
155	46 (5 sistemas)	I /8	I /8
156	17 (4 sistemas)	I /9	I /9
157	31 (4 sistemas, sólo la 1 ^a página)	I /10	I /10
158	11 (4 sistemas, sólo la última página ⁷⁵²) [R. ^{na}]	I/11	I/11
159	12 (4 sistemas) [R. ^{na}]	I/12	I/12
160	20	I/13	I/14
161 ⁷⁵³	21	I/14	I/13
162	45 (4 sistemas)	I/15	I/15
164	38 (4 sistemas) [R. ^{na}]	I/17	I/17
165	15 (4 sistemas) [R. ^{na}]	I/18	I/18
166	16 (4 sistemas) [R. ^{na}]	I/19	I/19

Resulta complicado desentrañar las posibles conexiones entre los diversos conjuntos de fuentes conservados, ya se trate de Venecia, Parma o Zaragoza. Interrelacionar dichos conjuntos de fuentes de una manera razonable y más o menos sistemática, sería de una importancia capital de cara a averiguar si el maestro napolitano, o los copistas de su obra que hubieran trabajado coetáneamente a él, hubieran seguido o no un orden cronológico preestablecido para el proceso de copia, que nos pudiera llevar, hoy día, a determinar qué fuentes se copiaron primero, si todas proceden de un tronco común supuestamente desaparecido (un original, o un antígrafo), o si, en todo caso, unos conjuntos de fuentes preceden en el tiempo a otros, y por ello han de considerarse con un valor añadido respecto a lo que hubieran podido ser los autógrafos u originales de Scarlatti.

Tradicionalmente, se ha considerado a la colección de Venecia como la principal de cuantas han sobrevivido al paso del tiempo (por tratarse, entre otras cuestiones, de una colección propiedad de la reina María Bárbara de Braganza y por ser la que

⁷⁵² En este caso concreto, la sonata 11 se copia entre el final del fascículo 6 (tres primeras páginas, 5 sistemas) y el inicio del fascículo 7 (1 página, 4 sistemas).

⁷⁵³ Las sonatas 20 y 21 (K. 160 y K.161) aparecen de forma consecutiva en Zaragoza (siguiendo el mismo orden que Venecia), ya que el orden de ambas sonatas aparece invertido en Parma.

contiene un mayor número de obras), si bien es cierto que la colección de Parma — menos suntuosa en su copia y encuadernación— recoge un total de diecinueve sonatas, en sus quince volúmenes, que no aparecen en el conjunto documental de Venecia: K.202, 203, 204a, 204b, 205, 356, 357 y desde la K.544 hasta la K.555⁷⁵⁴.

Hasta muy recientemente, la colección que nos ocupa, de Zaragoza, apenas ha merecido atención por parte de la investigación, a pesar de que supone la quinta colección del mundo —y la primera ibérica— en cuanto se refiere a cantidad de composiciones conservadas de la propia época del maestro napolitano, con un total de 222 piezas.

El análisis de las fuentes conservadas en Zaragoza arroja múltiples nuevas pistas de cara a la investigación mencionada, entre las cuales he podido barajar la hipótesis, ya explicada, de que las fuentes 3 y 4, como también las conservadas en Venecia y Parma, fueron copiadas en fascículos o pequeños cuadernillos de papel unidos originalmente, que fueron cosidos entre sí, a posteriori, de cara a su encuadernación. El análisis detenido de dichos pliegos puede conducirnos a rastrear, no sólo el “proceso” de encuadernación, sino incluso, el de copia, y a partir de ahí, acaso, al de composición original por parte de Domenico Scarlatti.

En este sentido, el análisis de los pliegos de las fuentes de Zaragoza, y más en concreto, el análisis del modo en que éstos han sido copiados, disponiendo — generalmente y de manera bastante regular— cuatro o cinco sistemas de líneas para cada página (entendiendo por *sistema* las dos pautas unidas por una llave, generalmente en clave de Sol para la mano derecha y clave de Fa en cuarta línea para la mano izquierda), ha arrojado las siguientes conclusiones:

Todas las sonatas anotadas en formato apaisado (o propiamente, “italiano”), a saber, *fuentes 2, fuente 3 y fuente 4*, se copian en Zaragoza a razón de cinco sistemas por página, excepto las sonatas 11 a 19, 30-31, 33 a 41 y 44-45 de la *fuentes 4*, que

⁷⁵⁴ Como he señalado, precisamente un grupo de estas sonatas, inexistentes en Venecia, se halla en la *fuentes 4*: K.202 (sonata 56), K.203 (sonata 29), K.204a (sonata 50), 204b (sonata 49), y K.205 (sonata 52).

únicamente anotan cuatro sistemas (véase el gráfico III en el que se detalla la estructura y encuadernación de la *fuentes* 4).

Curiosamente, dichas sonatas tienen un reflejo característico en las colecciones de Venecia (y por tanto, en la ordenación dada por Ralph Kirkpatrick, que siguió básicamente dicha colección documental italiana), como también en la colección de Parma. Dentro de este conjunto de sonatas con cuatro sistemas, se localizan las sonatas que contienen la anotación “R.^{na}” en el índice. Veamos a continuación sus referencias cruzadas siguiendo el orden de copia presente en la *fuentes* 4 (se enumeran las sonatas 11 a 19 / 28-31 / 33 a 41 / y 44-45):

Primer Grupo: Fascículos 6 a 11

Sonata 11 (5 / 4 sistemas). K.158. [R. ^{na}]	Venecia I/11, Parma I/11
Sonata 12 (4 sistemas). K.159. [R. ^{na}]	Venecia I/12, Parma I/12
Sonata 13 (4 sistemas). K.189.	Venecia II/18, Parma IV/10
Sonata 14 (4 sistemas). K.190.	Venecia II/19, Parma IV/11
Sonata 15 (4 sistemas). K.165. [R. ^{na}]	Venecia I/18, Parma I/18
Sonata 16 (4 sistemas). K.166. [R. ^{na}]	Venecia I/19, Parma I/19
Sonata 17 (4 sistemas). K.156.	Venecia I 9, Parma I/9
Sonata 18 (4 sistemas). K.150.	Venecia I 3, Parma I/3
Sonata 19 (4 / 5 sistemas). K.191.	Venecia II/20, Parma IV/15

Segundo Grupo: Fascículos 15 a 17

Sonata 28 (5 sistemas). K.154. [R. ^{na}]	Venecia I/7, Parma I/7
Sonata 29 (5 sistemas). K.203.	Venecia IV/21, Parma IV/21
Sonata 30. (5 / 4 sistemas) K.198.	Venecia II/27, Parma IV/20
Sonata 31 (4 / 5 sistemas). K.157.	Venecia I/10, Parma I/10

Tercer Grupo: Fascículos 17 a 22

Sonata 33 (5 / 4 sistemas). K.192.	Venecia II/21, Parma IV/16
Sonata 34 (4 sistemas). K.149. [R. ^{na}]	Venecia I/2, Parma I/2
Sonata 35 (4 sistemas). K.197.	Venecia II/26, Parma IV/9
Sonata 36 (4 / 5 sistemas). K.193.	Venecia II/22, Parma IV/17
Sonata 37 (5 / 4 sistemas). K.214.	Venecia II/9, Parma IV/14
Sonata 38 (4 sistemas). K.164. [R. ^{na}]	Venecia I/17, Parma I/17
Sonata 39 (4 sistemas). K.148. [R. ^{na}]	Venecia I/1, Parma I/1
Sonata 40 (4 sistemas). K.152. [R. ^{na}]	Venecia I/5, Parma I/5
Sonata 41 (4 / 5 sistemas). K.134.	Venecia 1749/37, Parma II/7

Cuarto Grupo Fascículos 23 a 24

Sonata 44 (4 sistemas). K.153. [R. ^{na}]	Venecia I/6, Parma I/6
Sonata 45 (4 / 5 sistemas). K.162.	Venecia I/15, Parma I/15

Del análisis de las referencias cruzadas se desprende lo siguiente:

1.- Se pueden distinguir claramente hasta cuatro grupos de sonatas, dispuestas correlativamente por el número que reciben dentro de la colección de Zaragoza: *Grupo 1*, Sonatas 11-19; *Grupo 2*, Sonatas 28-31; *Grupo 3*, Sonatas 33-41; y *Grupo 4*, Sonatas 44-45. En cada uno de estos grupos hallamos siempre sonatas con la inscripción “R.^{na}”. La coincidencia de esta inscripción con los pliegos de cuatro sistemas, parece sugerir que estos grupos de fascículos pudieran tener un origen diferente al resto de fascículos del libro (en los que predomina la música anotada en cinco sistemas), o bien, que se hubieran copiado en un momento temporal concreto (para posteriormente quedar intercalados en la encuadernación final con otros fascículos con cinco sistemas). Incluso cabría pensar que estos fascículos de cuatro sistemas en Zaragoza se hubieran podido copiar al mismo tiempo que los fascículos de Venecia y/o Parma que contienen las parejas de sonatas coincidentes. No obstante, de la comparación de sonatas anotadas con cuatro sistemas por plana, y que contienen la inscripción “R.^{na}” con sus homólogas sonatas recogidas en Venecia y en Parma, parece desprenderse que estas dos últimas colecciones se habrían copiado a la vez, mientras que Zaragoza lo hizo en un momento temporal diferente, dadas las divergencias encontradas y que más abajo se referirán.

2.- De las 24 sonatas enumeradas, tan sólo una, la K.134, se corresponde con un volumen anterior a 1752 en Venecia (Libro de 1749).

3.- Excepcionalmente, a mitad del *Grupo 3*, aparece un cambio en el número de sistemas, debido a que se ha encajado un pliego con cinco sistemas (pliego interno del fascículo 19), de manera que el resultado final es el de un *Grupo 3*, que, a su vez, queda subdividido en dos subgrupos.

4.- Se pueden rastrear asimismo algunos paralelismos entre colecciones de fuentes, por parejas de sonatas; y así por ejemplo, ya he reseñado que las sonatas ordenadas en Zaragoza con los números 11 y 12, coinciden con idéntica pareja y numeración, tanto en las colecciones de Venecia, como en Parma. De modo semejante, las sonatas numeradas en Zaragoza como 13 y 14, coinciden también con parejas, tanto en la clasificación de R. Kirkpatrick (números K.189 y K.190), como en Venecia (Libro II, sonatas 18 y 19), e incluso en Parma (Libro IV, sonatas 10 y 11). Finalmente, las

sonatas 15 y 16 en Zaragoza, se corresponden también con parejas en Kirkpatrick (K. 165 y K. 166), Venecia (Libro I, sonatas 18 y 19) y Parma (Libro I, sonatas 18 y 19).

5.- Si se analizan con cierto detenimiento los datos que transmite el cuadro anterior, se verá que conviene relativizar la numeración de las parejas. En este sentido, se suele aceptar tradicionalmente la composición de este tipo de sonatas “por parejas”, o incluso en grupos de tres, porque se piensa, —dado que algunas de ellas comparten tonalidad—, que se solían interpretar de ese modo (de dos en dos, o de tres en tres). Sin embargo, hay que volver a insistir en que nunca hasta ahora se ha prestado atención a otros aspectos, a mi juicio, también muy determinantes, como puede ser el proceso de copia (en su sentido más amplio, cubriendo asimismo todo lo referido a la encuadernación) y, en este sentido, la distribución en fascículos de las fuentes que finalmente quedaron encuadernadas en forma de libro.

6.- Vemos un caso concreto de paralelismo entre Zaragoza y Parma, ya que en ambas colecciones, las sonatas K.189 y K.190 se anotan de manera correlativa, mientras que la K.191, se copia varios puestos después (5 más tarde en Zaragoza y 4 en Parma). Sin embargo, en Venecia, las tres sonatas (K.189, K.190 y K.191) se copian de manera correlativa:

K. 189. Zaragoza, <i>fuentes</i> 2/13	Venecia II/18 - Parma IV/10
K. 190. Zaragoza, <i>fuentes</i> 2/14	Venecia II/19 - Parma IV/11
K. 191. Zaragoza, <i>fuentes</i> 2/19	Venecia II/120 - Parma IV/15

7.- Teniendo en cuenta que las colecciones de Parma y de Venecia, son las más importantes, hay que reparar en la idea ya expuesta de que no siempre la numeración de tales parejas coincide exactamente entre dichas dos colecciones italianas (es decir, que pueden llevar idéntica numeración, o bien, aparecer una numeración concreta para una pareja en Venecia, y que la misma pareja lleve otra numeración distinta —aunque idénticos contenidos musicales— en Parma). Conviene, por tanto, como queda dicho, relativizar las numeraciones de tales parejas (que no sus contenidos), sea en la colección que fuere.

8.- Curiosamente, el único lugar en el que se detecta una mayor correspondencia entre los contenidos recogidos en las colecciones de Venecia y Parma, se produce en el “Libro I” de Venecia, fechado en 1752, junto al “Libro I” de Parma: prácticamente, las treinta sonatas de Venecia, se encuentran en Parma, si bien sus numeraciones son correlativas en las sonatas 1-12, 15-19, 22-28 y 29-30, mientras que, el resto (13, 14, 20 y 21), varían llamativamente su orden: los números 13 y 14 invierten sus numeraciones entre ambas fuentes, al igual que sucede con las sonatas 20 y 21.

9.- Nuevamente, hemos visto en el caso anterior un curioso empleo de sonatas por parejas, que, en esta ocasión, invierten su orden; de hecho, esto sucederá en algunas otras ocasiones (la inversión de numeraciones o del orden dentro de una pareja de sonatas), entre las colecciones de Zaragoza, Parma y Venecia.

10.- Resulta muy significativo que en Zaragoza, precisamente también en el libro en el que aparece la fecha de 1752 (*fuentes 4*), se encuentre una serie de sonatas que también se pueden agrupar, de manera correlativa, siguiendo el orden de Kirkpatrick.

Estas últimas sonatas zaragozanas, presentan cuatro sistemas por página (como en el caso de Parma y Venecia), habiendo sido copiadas —las sonatas correspondientes, en las tres colecciones— por un mismo amanuense, e incorporando, además, la referencia “R.^{na}” [= Reina].

Esta indicación, que aparece registrada en el índice de la *fuentes 4*, y en nada menos que diez sonatas —llamadas “tocatas” en dicho índice—, suscita no pocos interrogantes.

Véase ahora, a modo de ejemplo, las variantes detectadas a partir de la comparación entre dos parejas de sonatas que anotan “R.^{na}” en la *fuentes 4* de Zaragoza con respecto a las versiones recogidas en las colecciones de Venecia y Parma: pareja de sonatas **K.158-K.159** (= *sonatas 11 y 12* en la *fuentes 4* zaragozana = *sonatas 11 y 12* también, en el Libro I de Venecia y en el Libro I de Parma), y pareja de sonatas **K.165-K.166** (= *sonatas 15 y 16* en la *fuentes 4* zaragozana = *sonatas 18 y 19* en el Libro I de Venecia y en el Libro I de Parma):

Con carácter general, la forma de escribir las voces en lo que se refiere a la escritura polifónica de la música, es prácticamente coincidente en las tres colecciones (en cuanto a su disposición de las plicas, unión de barras en los grupos de corcheas y figuras más breves, etc.), si bien, se encuentran pequeñas divergencias entre la versión recogida en la *fuentes 4* y las versiones de Venecia y Parma en lo que respecta a los signos utilizados para la ornamentación, ligaduras de expresión o fraseo, y de unión, diseño rítmico de algunos motivos breves, presencia o ausencia de voces aisladas, etc. Cuando existen divergencias, la concordancia de las variantes entre Venecia y Parma frente a Zaragoza es muy acusada.

Sonata K.158

El término de movimiento es coincidente, si bien en la *fuentes 4* se anota una letra menos: *And.^e* en Zaragoza, *And.^{te}* en Venecia y Parma.

El signo de ornamentación empleado en Zaragoza es el trino (*tr*) mientras que en Venecia y Parma suele usarse el mordente (*™*), aunque en ocasiones también en estas dos colecciones se escribe algún trino aislado (es el caso de los compases 83 y 84: en las tres colecciones se anotan trinos). Hay concordancia entre las tres colecciones en lo que respecta a las notas sobre las que se escriben. No obstante, encontramos las siguientes excepciones:

Compás 1, mano derecha, se anota un mordente sobre el primer Si corchea en Venecia y Parma, pero no existe ornamento en la *fuentes 4*.

Compás 15, mano derecha, se anota un trino sobre el último Re corchea en Zaragoza, no hay ornamento ni en Venecia ni en Parma.

Compás 52, voz de tenor, se anota un trino sobre el primer Mi negra en Zaragoza, no hay ornamento ni en Venecia ni en Parma.

Compás 85, mano derecha, primer Re corchea de la voz de contralto con trino en Venecia y Parma. Sin ornamento en Zaragoza.

Compás 90, mano derecha, primer Re corchea de la voz de contralto con trino en Venecia y sin ornamento en Parma. Este Re corchea no se anota en Zaragoza.

Resulta curioso el uso de la apoyatura en Zaragoza y Venecia frente al empleo del mordente en Parma, en el caso del compás 48 (mano derecha).

Por otra parte, existe correspondencia entre la versión de Zaragoza, Venecia y Parma en lo que respecta al uso de ligaduras de unión, salvo en los siguientes casos:

Compases 15 y 16, mano derecha, ligadura entre el último Mi corchea del compás 15 y el primer Mi corchea del compás siguiente en Venecia y Parma. Esta ligadura no se anota en Zaragoza.

Compases 48 y 49, mano derecha, ligadura entre el último Re corchea del compás 48 y el primer Re corchea del compás siguiente en Zaragoza. Esta ligadura no se anota ni en Venecia ni en Parma.

Compases 86 y 87, mano derecha, ligadura entre el último Re corchea del compás 86 y el primer Re corchea (apoyatura) del compás siguiente en Venecia y Parma. Esta ligadura no se anota en Zaragoza. Ligadura entre el último Si corchea del compás 86 y el primer Si corchea (apoyatura) del compás siguiente en Venecia y Parma. Esta ligadura tampoco se anota en Zaragoza.

Compases 91 y 92, mano derecha, ligadura entre el último Re corchea del compás 91 y el primer Re corchea (apoyatura) del compás siguiente en Venecia y Parma. Esta ligadura no se anota en Zaragoza. Mano izquierda, ligadura entre el último Si corchea del compás 91 y el primer Si corchea (apoyatura) del compás siguiente en Venecia y Parma. Esta ligadura no se anota en Zaragoza.

En lo que respecta al contenido musical, las tres versiones son coincidentes aunque he hallado variantes menores:

Compás 2, mano derecha, voz de contralto, La negra en Zaragoza y la corchea en Venecia y Parma. Se recoge en Zaragoza una ligadura de unión entre el La corchea del compás anterior y el La corchea del compás 2, no existente en Venecia ni en Parma.

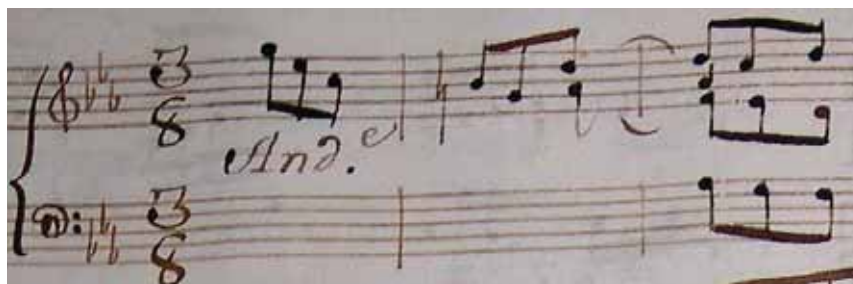


Fig.333: E-Zac, fuente 4, sonata n° 11, f.21v., cc.1-2.



Fig.334: I-Vnm, Libro I, sonata n° 11, f.21v., cc.1-2.



Fig.335: I-PAc, Libro I, sonata n° 11, f.19v., cc.1-2.

Compás 9, voz de contralto, se anota un Re negra en Venecia y Parma. No existe esta nota en Zaragoza.

Compás 81, voz de tenor, Do negra con puntillo en Venecia y Parma, dos Do corcheas en Zaragoza.

Sonata K.159

El término de movimiento es coincidente, si bien se escribe sin abreviar en la *fuentes* 4: *Allegro* en Zaragoza, *All.º* en Venecia y Parma.

Aquí también se emplea trino (*tr*) en Zaragoza y mordente (*m*) en Venecia y Parma, aunque en ocasiones también en estas últimas se anota algún trino aislado (es el caso de los compases 6 y 47: en las tres colecciones se anotan trinos). Hay concordancia entre las tres colecciones en lo que respecta a las notas sobre las que se escriben, si bien también existen excepciones:

Así por ejemplo, el “Copiante A” olvida anotar el trino del compás 39 en Venecia, ornamento que sí aparece en Parma y Zaragoza.

Para anotar el ornamento consistente en añadir una nota aislada, es decir, lo que suele denominarse apoyaturas, Venecia y Zaragoza coinciden frente a Parma:



Fig.336: *E-Zac*, fuente 4, sonata nº 12, f.23v., cc.5-8.
Modo de anotar las apoyaturas en la melodía superior.

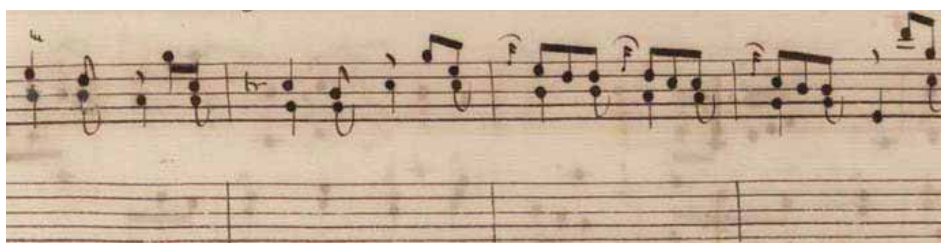


Fig.337: *I-Vnm*, Libro I, sonata nº 12, f.23v., cc.5-8.



Fig.338: *I-PAc*, Libro I, sonata nº 12, f.21v., cc.5-8.

Hay, sin embargo, discrepancias entre las colecciones en lo que respecta a las ligaduras de unión, en el caso de un mismo diseño que se repite hasta en cinco ocasiones en la mano derecha (compases 52, 53, 55, 56 y 57). Sólo en el compás 56 son coincidentes las tres colecciones, en los demás compases, se dan múltiples casos:

coincidencia entre Zaragoza y Venecia frente a Parma (compás 52), coincidencia entre Venecia y Parma frente a Zaragoza (compases 53 y 54), y existencia de las ligaduras en Zaragoza y no en el resto (compás 57).

He hallado un error de copia en la versión veneciana: compás 47, mano derecha, voz de tiple, la última corchea es Fa, sin embargo, se escribe un La corchea en Zaragoza y Parma.

Sonata K.165

El término de movimiento es coincidente entre Zaragoza y Venecia (*And.^e*), ya que Parma no contiene indicación alguna al respecto.

Al igual que los casos anteriores, se emplea trino (*tr*) en Zaragoza y mordente (*m*) en Venecia y Parma. De igual modo, de forma general existe concordancia entre Zaragoza y Venecia a la hora de anotar las apoyaturas, frente a Parma (a excepción del compás 33, en el que coinciden Zaragoza y Parma frente a Venecia).

Por otro lado, en ocasiones, como por ejemplo en los compases 27 y 31, Venecia y Parma contienen ligaduras de expresión y Zaragoza no.

En cuanto a los contenidos musicales, se aprecian las siguientes discrepancias:

Compases 28 y 32, mano derecha, la última corchea es Mi en Zaragoza y Re en Venecia y Parma (el compás 32 contiene la misma música que el 28).



Fig.339: *E-Zac, fuente 4, sonata nº 15, f.30r., cc.28-29.*

La última corchea del c.28 es Mi.

Repárese, además, en la apoyatura del c.29, coincidente con Parma, y en el sostenido del Fa negra (ausente en Venecia y Parma, por un error de copia).



Fig.340: *I-Vnm*, Libro I, sonata n° 18, f.36r., cc.28-29.

La última corchea del c.28 es Re. Repárese, además, en la apoyatura del c.29, diferente en Zaragoza y Parma, y en el Fa negra (sin sostenido). El c.33 contiene la misma música del c.29, y en este caso, sí se anota el sostenido del Fa negra.

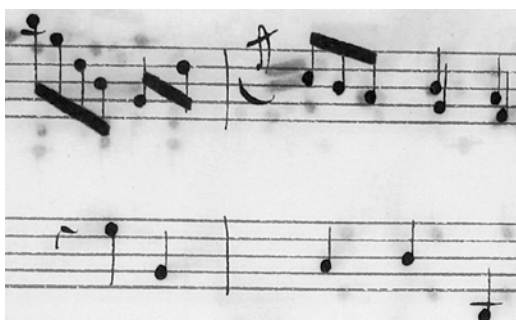


Fig.341: *I-PAc*, Libro I, sonata n° 18, f.33r., cc.28-29.

La última corchea del c.28 es Re. Repárese, además, en la apoyatura del c.29, coincidente con Zaragoza, y en el Fa negra (sin sostenido). El c.33 contiene la misma música que el c.29, y en este caso, sí se anota el sostenido del Fa negra.

Compases 35 (último tiempo) y 36 (primer tiempo), mano izquierda, se duplica a la octava superior el Re₁ y el Do₁ en Zaragoza. En Venecia y Parma el bajo aparece sin duplicar.

Compás 46, mano derecha, segundo tiempo, voz de tiple. Sol corchea en Zaragoza y Fa corchea en Venecia y Parma.



Fig.342: *E-Zac, fuente 4*, sonata n° 15, f.30v., cc.46-47.

La última corchea del segundo tiempo del c.46 es Sol. Repárese, además, en el empleo del bemol en el c.47, haciendo las funciones de becuadro (existente también en Parma).



Fig.343: *I-Vnm*, Libro I, sonata n° 18, f.36v., cc.46-47.
La última corchea del segundo tiempo del c.46 es Fa.
Repárese en el empleo del becuadro en el Fa del c.47



Fig.344: *I-PAc*, Libro I, sonata n° 18, f.33v., cc.46-47.
La última corchea del segundo tiempo del c.46 es Fa.
Repárese en el empleo del bemol en el Fa del c.47 (coincide aquí con Zaragoza)

Compás 52, mano derecha, último tiempo. Divergencias en un diseño rítmico: tresillo de corcheas en Zaragoza, corchea (con mordente) y dos semicorcheas en Venecia y Parma. Las notas coinciden en las tres fuentes.

Sonata K.166

El término de movimiento es coincidente, si bien encontramos peculiaridades que conducen a un paralelismo entre Zaragoza y Parma: *All.^o ma non molto* en Venecia y *All.^o mà no molto* en Zaragoza y Parma [la forma de Venecia es gramaticalmente más correcta]; lo cual, evidencia una vez más, que el copista no era italiano sino español.

Como viene siendo habitual, en la versión de Zaragoza usa el trino (*tr*) y en las versiones de Venecia y Parma el mordente (*^m*). Hay concordancia entre las tres colecciones en lo que respecta a las notas sobre las que se escriben, si bien encontramos las siguientes excepciones:

Compás 19, mano derecha, sin ornamento en Venecia debido a un olvido del “Copiante A”. Trino en Zaragoza y mordente en Parma.

En algunos casos también encontramos diferencias a la hora de anotar las apoyaturas, aunque ahora es Zaragoza la que presenta diferencias con Venecia y Parma en varios compases. Sirva de muestra el ejemplo siguiente.



Fig.345: *E-Zac, fuente 4, sonata nº 16, f.32v., c.62.*

Ejemplo de la forma de anotar las apoyaturas en la *fuentes 4*.

Para la forma de anotar las apoyaturas en Venecia y Parma, véanse las figuras siguientes.

Las divergencias en lo referido al contenido musical son las siguientes:

Compás 7, voz de contralto, la tercera negra es Fa y la cuarta negra es Sol en Zaragoza. La tercera negra es Sol y la cuarta negra es La en Venecia y Parma (error de copia existente en ambas fuentes).

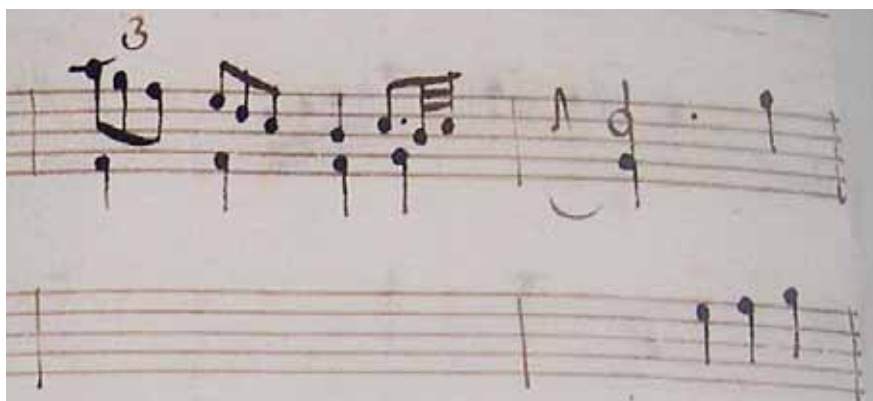


Fig.346: *E-Zac, fuente 4, sonata nº 16, f.31v., cc.7-8.*

Nótese cómo el último Sol negra del c.7 aparece ligado al primer Sol negra del c.8.

Aquí la forma de anotar la apoyatura es coincidente con Venecia y Parma.



Fig.347: *I-Vnm*, Libro I, sonata n° 19, f.37v., cc.7-8.



Fig.348: *I-PAc*, Libro I, sonata n° 19, f.34v., cc.7-8.

El contenido coincide con lo explicitado en el caso de Venecia (figura anterior).

Compás 33, mano derecha, el último Fa semicorchea contiene un sostenido en Venecia y Parma pero no en Zaragoza (se ha producido en la *fuentes 4* un “lapsus calami” por parte del “Copiante A”).

La forma de anotar los compases 44 y 45 es coincidente en Venecia y Parma, frente a Zaragoza.

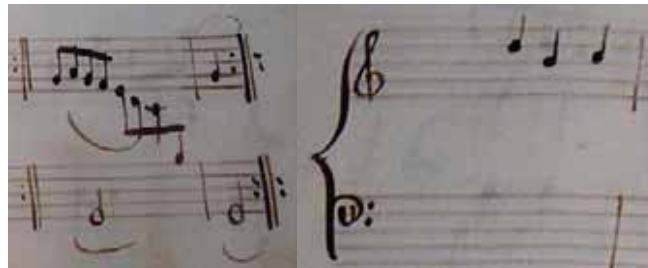


Fig.349: *E-Zac, fuente 4*, sonata n° 16, fols.32r.-32v., cc.44-45.
Final de la primera parte de la sonata y comienzo de la segunda.



Fig.350: *I-Vnm*, Libro I, sonata n° 19, fols.38r.-38v., cc.44-45.
Nótese la coincidencia con Parma.

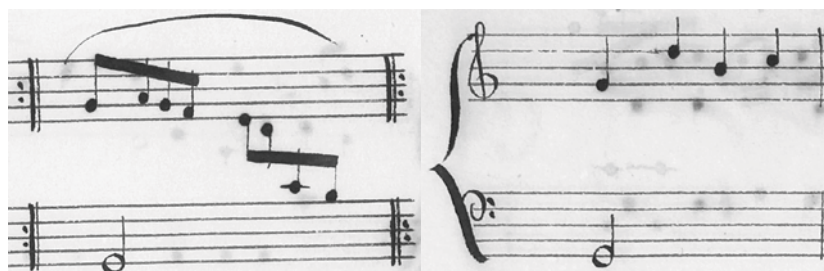


Fig.351: *I-PAc*, Libro I, sonata nº 19, fols. 35r.-35v., cc.44-45.

Compás 49, mano derecha. Diferencias en un diseño rítmico: el compás concluye con una corchea y dos semicorcheas en Zaragoza, mientras que lo hace con una corchea con puntillo y dos fusas en Venecia y Parma (las notas son las mismas en las tres fuentes).

Compás 65, voz de contralto, se añaden en el primer tiempo dos Mi negra en Parma. Estas notas no están ni en Zaragoza ni en Venecia.

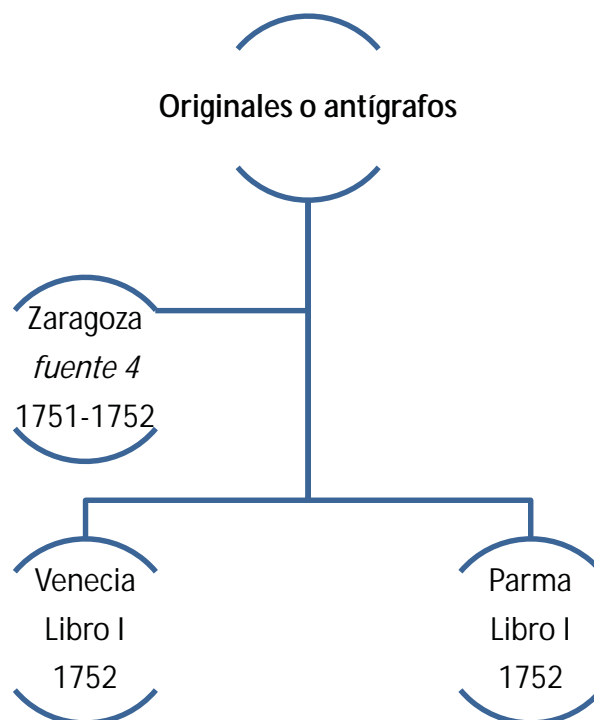
En definitiva, tal y como he señalado anteriormente, del análisis de estas cuatro sonatas con la inscripción “R.^{na}”, se desprende una gran similitud entre las versiones de Venecia y Parma, frente a las pequeñas divergencias halladas en las versiones de Zaragoza, algo difícil de entender cuando es el mismo amanuense el que participa en las tres colecciones. Este hecho podría ser debido a que estas cuatro sonatas se copiaron en sus respectivos fascículos de los Libros I de Parma y Venecia en un momento muy próximo entre sí (quizás a la vez), mientras que en Zaragoza las cuatro sonatas fueron anotadas en fascículos por el “Copiante A” en un momento algo anterior en el tiempo: las cuatro sonatas se encuentran dentro del primer grupo de piezas que se corresponde con el primer momento de copia mencionado para esta *f fuente 4 = 27* primeras sonatas [1752a = ¿1751?]. El análisis comparativo aquí realizado, de estas cuatro sonatas, puede tomarse como referencia para otros casos, a la hora de determinar las relaciones temporales de copia existentes entre los distintos volúmenes en los que participa el citado “Copiante A”⁷⁵⁵.

Las divergencias menores encontradas supondrían que el escriba pudo haber empleado unos originales o antígrafos que no estaban cerrados musicalmente al cien por

⁷⁵⁵ Evidentemente, un análisis que incorpore un mayor número de sonatas de la *f fuente 4* excede los límites de esta tesis, y por tanto, se llevará a cabo en sucesivos trabajos.

cien; es decir, que para determinados aspectos —como la ornamentación o incluso la adición puntual de alguna voz—, estaba permitido que la intervención última de este “Copiante A” (autorizado) determinara la versión definitiva compilada en cada colección. En este sentido, la concordancia de tales divergencias entre las colecciones de Venecia y Parma frente a Zaragoza indicaría que los fascículos del Libro I de Parma pudieran haberse copiado a partir del volumen homólogo de Venecia, o a la inversa. Incluso podría entenderse que en la copia de Venecia y Parma pudo acontecer un proceso de supervisión de contenidos musicales, con unos criterios algo diferentes a los empleados en Zaragoza; lo cual pudiera estar en relación con los destinatarios últimos de cada colección.

En todo caso, lo que parece claro es que la *fuentes 4* de Zaragoza no debió copiarse directamente de las fuentes de Parma ni de Venecia, sino, acaso, directamente, a partir de los mismos originales o autógrafos empleados por el “Copiante A” en la elaboración de los fascículos de los Libros I de Venecia/Parma. Todo parece señalar, por tanto, que la copia de estos fascículos en particular de la *fuentes 4* (los que contienen las sonatas K.158, K.159, K.165 y K.166) se produjo con anterioridad a 1752 (?) y además, tomando como base unos autógrafos u originales que no estarían totalmente cerrados, desde el punto de vista del contenido musical.



Finalmente, y según parece, la colección documental de Zaragoza procedería del legado del compositor y organista de la corte, de ascendencia aragonesa, José de Nebra, de modo que, al morir, las obras musicales de su propiedad habrían pasado a manos de su hermano menor Joaquín, que fuera organista titular de la catedral metropolitana del Salvador de Zaragoza, durante más de medio siglo.

Por tanto, las fuentes de Zaragoza procederían, directamente, de la corte. Es así como se podrían lanzar, al menos, un par de hipótesis que podrían explicar la curiosa anotación de la inscripción “R.^{na}” [= Reina] en las *fuentes 4* de Zaragoza: **a.-** Que las sonatas registradas con dicha anotación correspondieran a composiciones en las que hubiera tenido una intervención directa (mayor o menor) la propia reina María Bárbara de Braganza, seguramente bajo supervisión de su maestro de clave, Domenico Scarlatti; esta hipótesis tendría mucho sentido, sobre todo si se considera que José de Nebra fue maestro de composición de María Bárbara, de donde sería relativamente lógico que se hubiera preocupado por anotar tales obras en una colección de su propiedad; o **b.-** Que se tratara de composiciones realizadas por el maestro napolitano expresamente para su importante discípula, es decir, para su uso, acaso concebidas como regalos para ocasiones señaladas.

Datación

En esta fuente se recogen los dos tipos de filigrana S_P ya descritos en la *fuentes 3*, esto es, una filigrana de tamaño grande con una ligera elevación en la base que une ambas letras y con inclinación en el extremo superior de la letra “S” (datada hacia 1750), y otra filigrana de menores dimensiones, sin elevación en la línea que une las letras (datada a mediados de la década de 1740). El papel que presenta la filigrana “grande”, es de mayor grosor que el de la filigrana de tamaño “pequeño”. En este caso también es el formato grande de filigrana S_P el que predomina a lo largo del libro.



Fig.352: *E-Zac, fuente 4, f.126, marca de agua S_P “grande”.*
Nótese la forma de la base que sirve de unión entre las letras, que aquí sí posee una elevación y la inclinación existente en el extremo superior de la letra “S”.



Fig.353: *E-Zac, fuente 4, f.17, marca de agua S_P de dimensiones reducidas y sin inclinación en el extremo superior de la letra “S”.*
Tomada en papel vegetal.

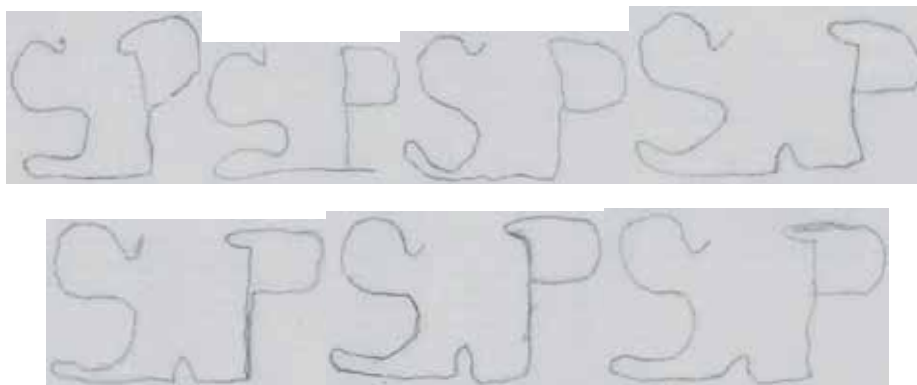


Fig.354: *E-Zac, fuente 4, algunos ejemplos de la marca de agua tomados en papel vegetal.*
Nótese el tamaño y la forma diferente entre los dos tipos de filigrana S_P. De izda. a dcha. y de arriba abajo.: f.1, f.10, f.12, f.23, f.33, f.105 y f.126.

La filigrana S_P aparece en un total de 31 folios [bifolios en realidad] de la *fuentes* 4, concretamente en los siguientes (se especifica el tipo de filigrana):

Folio 1, tamaño pequeño.

Folio 10, tamaño pequeño.

Folio 12, tamaño pequeño.

Folio 17, tamaño pequeño.

Folio 24, tamaño grande.

Se corresponde con:

bifolio 1⁷⁵⁶.

bifolio exterior del fascículo 3.

bifolio interior del fascículo 4.

bifolio interior del fascículo 5.

bifolio interior del fascículo 7 [4 sistemas].

⁷⁵⁶ Téngase presente que el primer fascículo consta únicamente de un bifolio.

<i>Folio 26</i> , tamaño grande.	bifolio exterior del fascículo 7 [4 sistemas].
<i>Folio 33</i> , tamaño grande.	bifolio interior del fascículo 9 [4 sistemas].
<i>Folio 35</i> , tamaño grande.	bifolio exterior del fascículo 10 [4 sistemas].
<i>Folio 36</i> , tamaño grande.	bifolio interior del fascículo 10 [4 sistemas].
<i>Folio 40</i> , tamaño grande.	bifolio interior del fascículo 11.
<i>Folio 44</i> , tamaño grande.	bifolio interior del fascículo 12.
<i>Folio 50</i> , tamaño grande.	bifolio exterior del fascículo 13.
<i>Folio 53</i> , tamaño grande.	bifolio interior del fascículo 13.
<i>Folio 58</i> , tamaño grande.	bifolio exterior del fascículo 15.
<i>Folio 62</i> , tamaño grande.	bifolio exterior del fascículo 16.
<i>Folio 65</i> , tamaño grande.	bifolio interior del fascículo 17.
<i>Folio 66</i> , tamaño grande.	bifolio exterior del fascículo 17 [4 sistemas].
<i>Folio 73</i> , tamaño grande.	bifolio interior del fascículo 19.
<i>Folio 76</i> , tamaño grande.	bifolio interior del fascículo 20 [4 sistemas].
<i>Folio 78</i> , tamaño grande.	bifolio exterior del fascículo 20 [4 sistemas].
<i>Folio 85</i> , tamaño grande.	bifolio interior del fascículo 22.
<i>Folio 89</i> , tamaño grande.	bifolio interior del fascículo 23 [4 sistemas].
<i>Folio 94</i> , tamaño grande.	bifolio exterior del fascículo 24.
<i>Folio 101</i> , tamaño grande.	bifolio interior del fascículo 26.
<i>Folio 105</i> , tamaño grande.	bifolio interior del fascículo 27.
<i>Folio 109</i> , tamaño grande.	bifolio interior del fascículo 28.
<i>Folio 110</i> , tamaño grande.	bifolio exterior del fascículo 28.
<i>Folio 114</i> , tamaño grande.	bifolio exterior del fascículo 29.
<i>Folio 117</i> , tamaño grande.	bifolio interior del fascículo 30.
<i>Folio 125</i> , tamaño grande.	bifolio interior del fascículo 32.
<i>Folio 126</i> , tamaño grande.	bifolio exterior del fascículo 32.

Son únicamente los primeros fascículos del libro aquéllos que contienen el tipo de marca de agua S_P más pequeña, anterior a 1750. Curiosamente, a partir del fascículo 7,

hasta el final del libro, es donde se localiza la marca de agua S_P “grande”; dándose la circunstancia que precisamente en este fascículo 7, por primera vez en el volumen, el número de sistemas pasa de cinco a cuatro. Además, es en dicho pliego 7 donde el “Copiante A” instaura de manera definitiva el denominado “colofón 4” (rasgo caligráfico correspondiente a un período más tardío de evolución del mismo).

De igual modo, en el referido fascículo 7 aparece la última página de la sonata K.158 “R.^{na}” y también se encuentra en él la sonata K.159 “R.^{na}”, sonatas que se corresponden, respectivamente, con las sonatas números 1 y 2 del primer libro (Libro I) de las colecciones de Venecia y Parma.

La presencia de la marca de agua de menores dimensiones al comienzo del libro, daría entender que el “Copiante A” volvió a tener a su disposición restos de papel (bifolios) procedentes de la Real Capilla; papel muy posiblemente adquirido en años anteriores, y que los ahora los habría empleado de manera continua y consecutiva, al inicio de la copia de este volumen; hasta que este papel fuera sustituido por otro, de la misma procedencia, aunque más moderno. Dadas las coincidencias anteriormente descritas, todo parece reafirmar la hipótesis ya señalada: las fuentes 3 y 4 no fueron copiadas en un período breve de tiempo, sino que su copia tuvo lugar en diversos momentos, y a partir de diversos grupos de fascículos (que posteriormente se reunieron para su ulterior encuadernación).

Por otra parte, esta *fuentes 4* sí posee una referencia explícita a la fecha de copia, al menos, de la sonata sobre la que se anota o del fascículo en el que se halla ésta. En este sentido, hacia el final del presente libro, en la primera cara de la Sonata 61 (K. 206), folio 123 vuelto, coincidiendo con el inicio de un nuevo fascículo (en concreto el número 32, al que se le añade un bifolio guillotinado y que contiene las sonatas K. 206 y 207), se anota —en el extremo izquierdo superior del lado vuelto del primer folio de este cuadernillo—, la fecha de 1752.

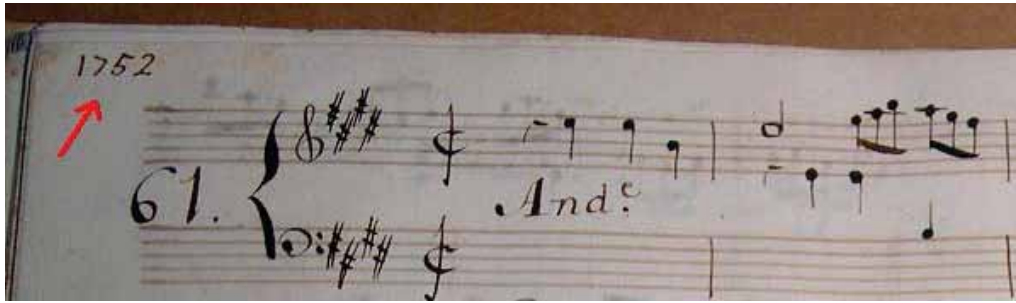


Fig.355: *E-Zac, fuente 4, f.123v.*

Referencia al año de 1752 en el extremo superior izquierdo de la sonata K. 206.

La manera de apuntar la fecha no se ajusta a las pautas generales de escritura del copista, es decir, las cifras en la *fuentes 3* y la *fuentes 4*, —así como en los Libros I a XII de Venecia, en Parma y en el manuscrito tantas veces citado con obras de Sebastián de Albero—, suelen ser de unas dimensiones estándar, y generalmente se asientan sobre líneas (reales o sugeridas)⁷⁵⁷ que sirven de guía, ya sea pautas o líneas escritas a lápiz, y además, tras la cifra, se añade un punto, de modo, que las cifras siempre aparecen proporcionadas con respecto al contexto que las envuelven.

No obstante, en el caso que nos ocupa, las cifras no siguen estos principios de proporción y homogeneidad, dado que son de un tamaño muy reducido, no presentan el punto final y se colocan de modo “externo”, es decir, aparecen al “margen de la música”. Esta anotación se corresponde, más bien, con el formato empleado para los números de fascículo o cuadernillo: cifras de tamaño reducido colocadas en el extremo superior de una hoja, sin punto al final de las mismas. Un caso muy parecido se halla descrito en la descripción de la *fuentes 3* (**fig.259**), en el que el copista utiliza este mismo formato para anotar el número 30 al comienzo de la sonata 25 del Libro VII de Parma, a fin de indicar que la misma sonata (K.295) presenta el número 30 en el Libro V de Venecia.



Fig.356: *E-Zac, fuente 4, f.39r.*

Detalle de la anotación del número de pliego en el extremo superior derecho.

⁷⁵⁷ A veces, como en el caso del índice, los números se anotan en la línea imaginaria que marcan las pautas que arrancan justo después de la cifra (incipits).

Por ello, podría pensarse que la fecha es más bien un recordatorio para el copista, antes que una información para el intérprete/propietario del cuaderno. De hecho, las fechas que acompañan a los volúmenes de las colecciones de Venecia y Parma, suelen anotarse en cifras de un tamaño considerable —junto al número de libro— en la portada, en el índice, o en ambos sitios a la vez.

Siguiendo este razonamiento, la fecha acompañaría, en la zaragozana *fuentes* 4, al propio fascículo en el que se copian la Sonatas 61 (K. 206) y 62 (K. 207), y tendría alguna funcionalidad, posiblemente relacionada con la ordenación de los fascículos y la encuadernación del libro. Es más, como se verá más adelante, este fascículo se halla al final del volumen —es el antepenúltimo cuadernillo—, y además, posee una constitución atípica (se trata de un cuadernillo “irregular”), ya que, a los dos bifolios que poseen la mayoría de fascículos, a éste se le añade una hoja más, por motivos de espacio, ante la necesidad de encajar dos fascículos más hacia el final del libro, uno con la última Sonata (63), y otro, con el índice⁷⁵⁸.

Curiosamente, las sonatas K.206 y K.207 aparecen también juntas en otras colecciones, muy posiblemente dentro de un mismo fascículo, a comienzo de libro; tanto en Venecia (Libro III, 1753) como en Parma (Libro V, 1752). Es más, la fecha de 1752 aparece también en el mismo folio en el que se anota la primera página (folio 1r.) de música de la sonata K.206 en Parma (Sonata 1 del Libro V, folios 1v.-3r.); mientras que es la fecha de 1753 la que aparece en el mismo folio en el que se anota la primera página de música (folio 1r.) de la sonata K.206 en Venecia (Sonata 1 del Libro III, folios 1v.-3r.). Por tanto, el fascículo que nos ocupa presenta una datación que varía en un año, según se encuentre en Parma/Zaragoza (1752), o en Venecia (1753).

⁷⁵⁸ Véase anexo III.



Fig.357: *I-Vnm*, Libro III (1753), f.1r.
Detalle del año escrito en el primer folio del libro.



Fig.358: *I-Vnm*, Libro III (1753), f.1v.
Inicio de la sonata K.206.



Fig.359: *I-PAc*, Libro V (1752), f.1r.
Detalle del año escrito en el primer folio del libro.



Fig.360: *I-PAc*, Libro V (1752), f.1v.
Inicio de la sonata K.206.



Fig.361: *E-Zac*, fuente 4, f.123v., sonata K.206.
Primer folio vuelto del fascículo 32.

En consecuencia, es más que evidente, que estas sonatas, tanto en la *fuentes 4* como en el Libro V de Parma, pudieron copiarse al tiempo, o al menos, en un momento próximo, en respectivos fascículos o cuadernillos; que posteriormente fueron incorporados a sendos libros. Las evidencias parecen sugerir que este cuadernillo, que contiene las Sonatas K. 206 y K. 207, tenía especial interés para el copista, dada esta incorporación, tan característica, de la fecha, y el hecho de que el cuadernillo se sitúa en lugares clave, es decir, se encuentra a final de libro, en el caso de Zaragoza (1752), y a principio de libro, en el caso del Libro III de Venecia (1753) y Parma (1752), respectivamente.

Si se comparan las colecciones de Venecia y Parma se pueden observar otros ejemplos de cuadernillos con una datación que difiere en un año, es decir, parejas de sonatas —contenidas en un mismo fascículo— que en Parma se encuentran a final de libro, mientras que en Venecia estas mismas parejas se hallan a comienzo de libro. Así pues, a modo de ejemplo, se citan los siguientes casos:

Sonata K.326. En el Libro VII de Venecia (1754) es la primera obra del manuscrito, mientras que en Parma, Libro VIII (1753), es la sonata número 27.

Sonatas K.331 y 332. Aparecen en el lugar 29 y 30 del Libro VIII de Parma (1753), mientras que son las sonatas 6 y 7 en el Libro VII de Venecia (1754).

Sonatas K.418 a K.421. Son las cuatro primeras piezas del Libro X de Venecia (1755); mientras que en el Libro XI de Parma (1754), son las cuatro últimas sonatas.

Hay que tener en cuenta que en los ejemplos anteriores, al igual que ocurre con las sonatas K.206 y K.207, la colección de Parma presenta una datación anterior a Venecia (de un año de diferencia), lo cual, podría deberse a que los fascículos que contienen estas sonatas se hubieran copiado antes en Parma que en Venecia; o bien, que se copiaran las sonatas en sus respectivos fascículos en una fecha próxima entre sí (Venecia con respecto Parma), aunque a la hora de encuadernar los libros, en el caso de Venecia, se situaran dichos fascículos en libros con una fecha posterior de encuadernación con respecto al libro de Parma.

En definitiva, podríamos afirmar que la *fuentes 4* que lo expuesto hasta aquí no contradice la hipótesis ya presentada en el capítulo anterior (al describir los modelos de clave de fa existentes), según la cual, en la *fuentes 4* concurrieron dos grandes períodos de copia. El primero, constituido por 14 cuadernillos, los cuales, a su vez, recogen un total de 27 sonatas (1752a), y el segundo, constituido por 20 cuadernillos, en los cuales se anotan un total de 36 sonatas (ca.1752).

Autoría

No se halla mención alguna al compositor a lo largo del volumen. Es muy posible que la autoría se diese por supuesta, al tratarse, tal y como se ha expuesto, de un tomo correspondiente a una colección monográfica de obras del compositor napolitano⁷⁵⁹.

⁷⁵⁹ Existen no obstante, hoy, anotaciones recientes sobre la fuente, realizadas en la última fase de catalogación del archivo zaragozano, a lápiz (a cargo del Dr. J. V. González Valle, en la década de 1980), en las Sonatas 6 y 10, que indican el nombre de Scarlatti, pero que, obviamente, son atribuciones, y nada tienen que ver con el origen del manuscrito.

Numeración de las sonatas

A excepción de la primera obra en la que al término sonata le acompaña una cifra ordinal, en el resto de composiciones recogidas en el manuscrito se escribe únicamente la cifra cardinal que les corresponde dentro del cómputo total —del 2 hasta el 63—. Estos números suelen anotarse en el espacio existente entre los dos primeros pentagramas que constituyen, a su vez, el primer sistema. Además, tras las cifras es frecuente encontrar un punto. Véase la descripción de la *fuentes 3*, en la que se realiza una comparativa en cuanto a la manera de disponer gráficamente los encabezamientos de cada sonata.

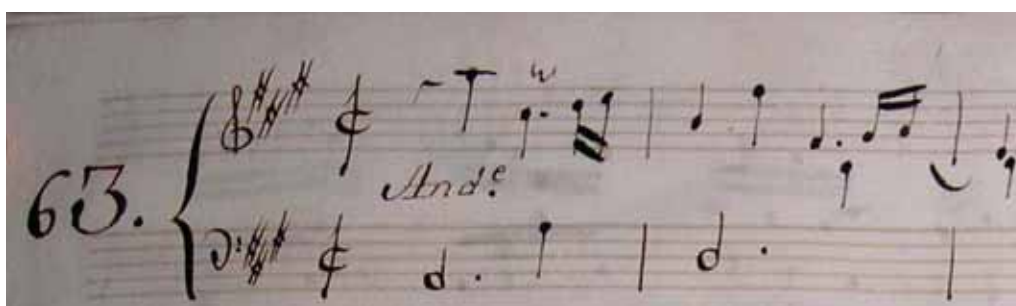


Fig.362: *E-Zac, fuente 4, f.127v.*

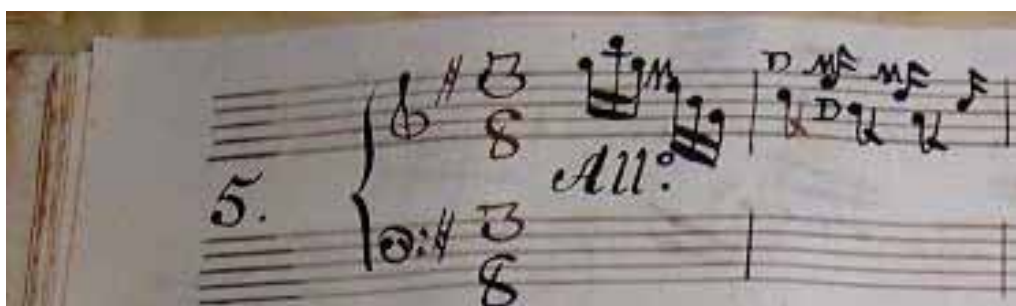


Fig.363: *E-Zac, fuente 4, f.9v.*
Ejemplo del inicio de una sonata.

Denominación de las composiciones

Con respecto a la referencia al tipo de composición, aparece nuevamente la ambivalencia de términos. El copista recurre al concepto de “sonata” al comienzo del libro. Concretamente, lo emplea en una sola ocasión, junto al inicio de la primera obra; mientras que el término “tocata” lo emplea a la hora de introducir el índice, al final del libro: “Tabla delas Tocatas que tiene èste Libro.”. Esta cuestión se ha abordado igualmente en el capítulo anterior.

Anotaciones presentes en el manuscrito

Tal y como ya se ha expuesto, en el lado recto —sin pautar— del primer folio, se identifica el presente manuscrito como “Libro 2.º”. Siguiendo el procedimiento de la *fuentes* 3, este tipo de anotaciones de mayor tamaño y a las que se otorga, por tanto, mayor relevancia, se escriben sobre líneas que sirven de guía. En este caso, estas líneas están trazadas a lápiz.

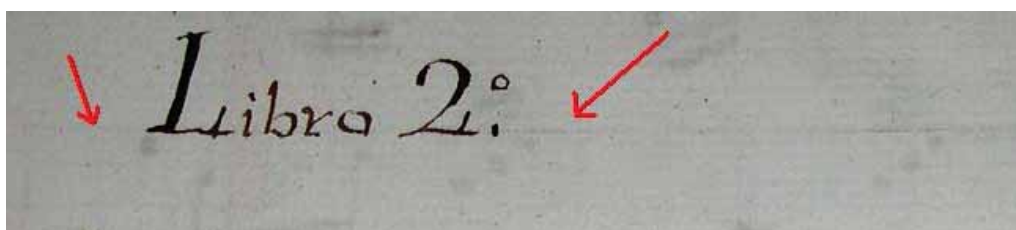


Fig.364: E-Zac, *fuentes* 4, f.1r.

Por su parte, la anotación “Al 3.º Libro:” descansa el séptimo pentagrama de la última página del índice final. Nótese el tamaño proporcionado de las letras mayúsculas y minúsculas, respectivamente, así como el trazo de la letra “L” mayúscula, que arranca sobre la quinta línea (la superior) del pentagrama y llega hasta la base de la tercera línea.

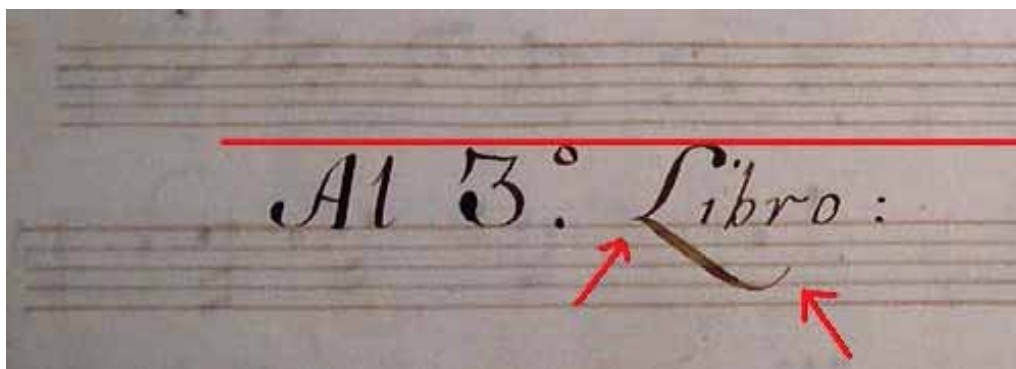


Fig.365: E-Zac, *fuentes* 4, f.131v.

Idéntico procedimiento se sigue en la escritura del título de encabezamiento para los incipits, en el índice final.

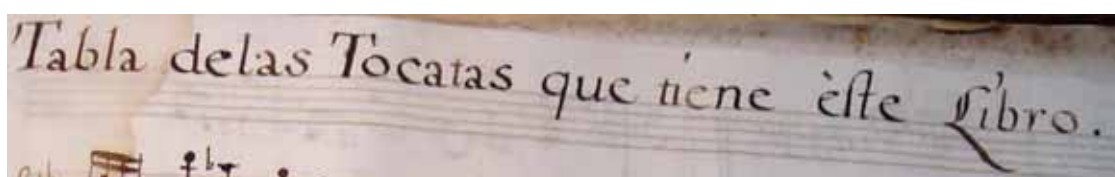


Fig.366: E-Zac, *fuentes* 4, f.130r.

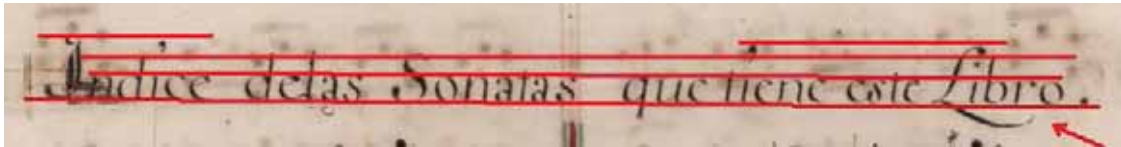


Fig.367: *I-Vnm*, Libro v (1753), f.61v.

Cabe destacar el equilibrio (propio de un copista profesional) entre letras mayúsculas y minúsculas en el encabezamiento del índice final del Libro v de Venecia. La peculiar inclinación en el trazo de la letra “L” mayúscula es una coincidencia entre las fuentes de Venecia y las de Zaragoza que resulta bien evidente.

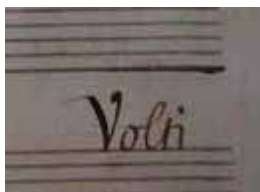
En el encabezamiento de la primera composición, concretamente en el extremo izquierdo superior del primer sistema, se alude al tipo de composición y orden de la misma, anotándose lo siguiente: “Sonata 1.^a”.



Fig.368: *E-Zac*, fuente 4, f.1v.

Esta inscripción se asienta sobre la primera línea (la inferior) del primer pentagrama, de modo que las letras aparecen rectas; es más, aparecen también proporcionadas, es decir, la “S” mayúscula ocupa el espacio total del pentagrama (las cinco líneas), mientras que el resto de letras minúsculas ocupan todas ellas el espacio existente entre las tres líneas de abajo⁷⁶⁰.

La *fuentes 4* presenta, al igual que los manuscritos descritos hasta el momento, la indicación *Volti presto*, adoptando las siguientes variantes: *Volti presto* [.], *Volti*, *Volti p^{tol.}* [,], *V. ^{ti} p[.]^{to}*, *V[.]^{ti}*, *V. ^{ti} presto.*, *Volti p[.]^{to}*, *V. ^{ti} presto.*:



1) *E-Zac*

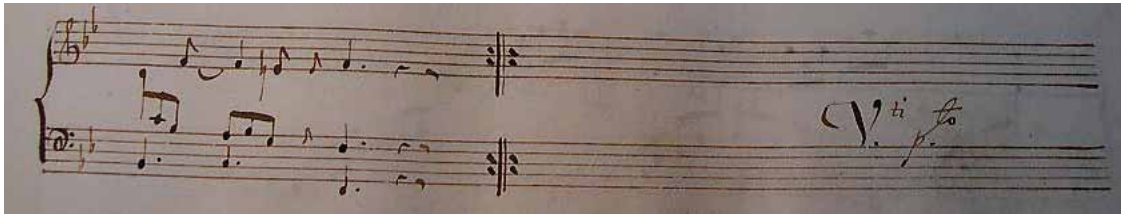


2) *I-Vnm*

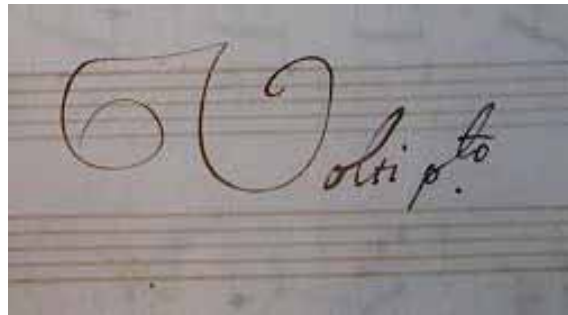
Fig.369a (comparativa): Evidentes semejanzas de copia entre diferentes fuentes.

1) Zaragoza (*E-Zac*), *fuentes 4*, f.4r.; 2) Venecia (*I-Vnm*), Libro II (1752), f.2r.

⁷⁶⁰ Incluso la cauda o remate de la “S” está proporcionada, ya que llega a la altura de la cuarta línea del primer pentagrama. Algo semejante ocurre, por otro lado, con la “C” del signo de compás de compasillo, la cual ocupa las tres líneas centrales de la pauta, siendo éste un rasgo del “Copiante A”.



3) *E-Zac*



4) *E-Zac*

Fig.369b (comparativa): Otros casos, en *E-Zac*, fuente 4.
3) f.28r.; 4) f.122r.

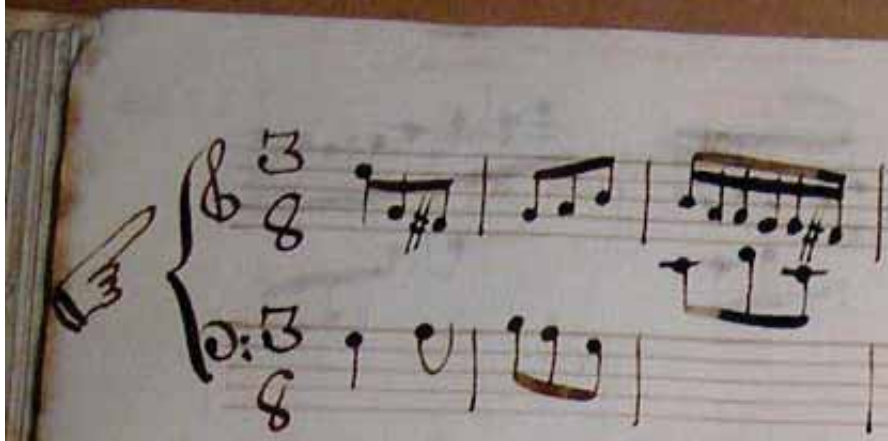


Fig.369c: *I-PAc*, Libro I (1752), f.18r.

La vuelta o paso de página también se sugiere a través del dibujo de una mano con el índice apuntando hacia arriba, colocado tanto después de la primera doble barra, como al comienzo de la segunda parte de la sonata.



1) *E-Zac*



2) *E-Zac*

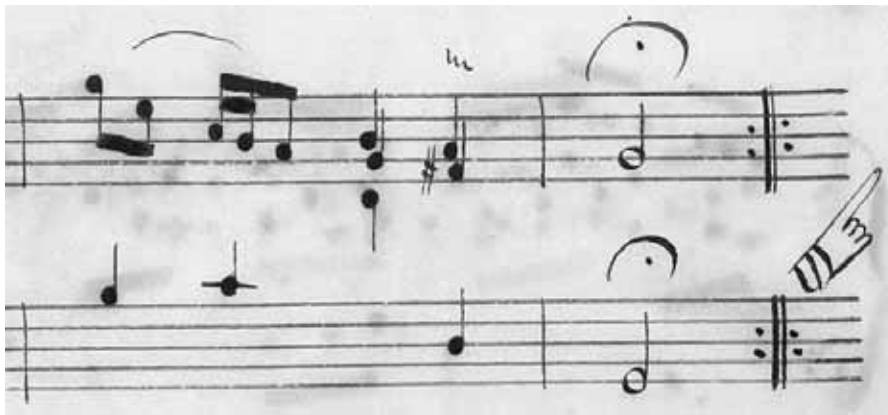
Fig.370 (comparativa): ejemplo en *E-Zac*, fuente 4, sonata 53 (K.170);

1) final de la primera parte de la sonata, f.108r.

La mano apunta el comienzo de la segunda parte, en la página siguiente;

2) Inicio de la segunda parte, f.108v.

Mano indicadora de la continuación de la composición musical tras un paso o giro de página (en este sentido, serían necesarias dos manos, una, la que remite a su ulterior continuación, y otra, la que retoma el discurso tras voltear el folio correspondiente).



1) *I-Pac*



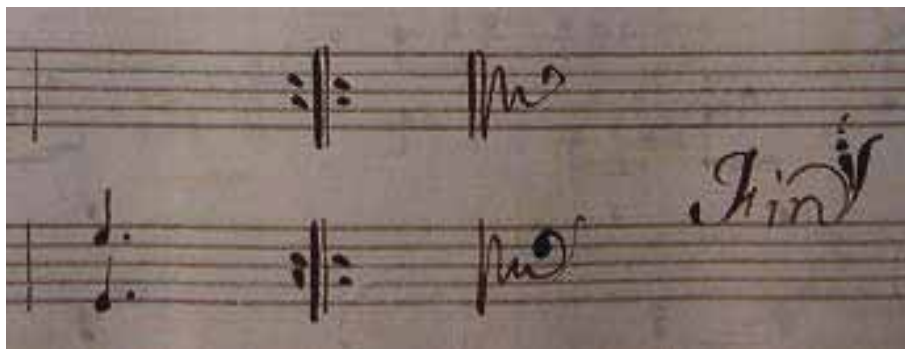
2) *I-Pac*

Fig.371 (comparativa): ejemplos en *I-Pac*, Libro I (1752), sonata 23 (K.170);

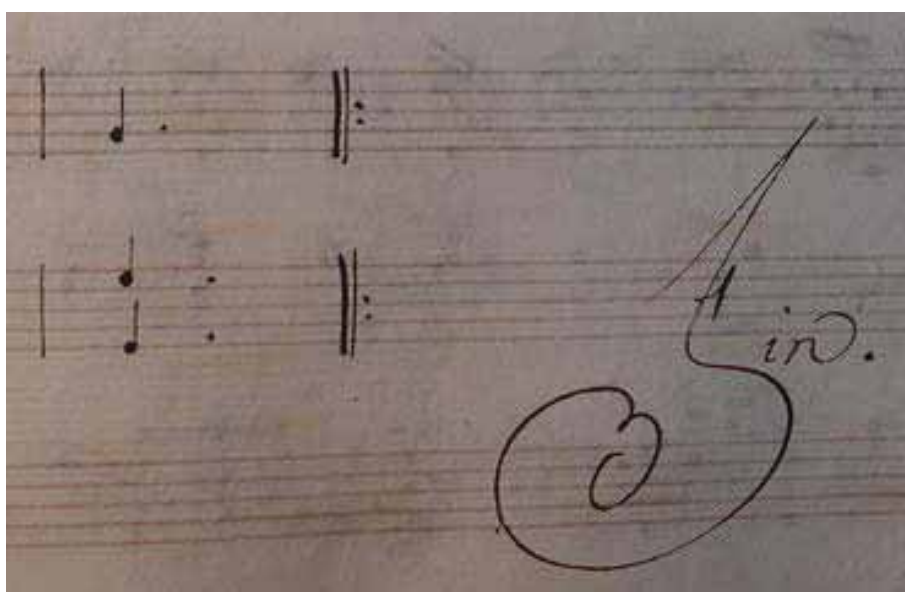
1) final de la primera parte de la sonata, f.43r.

2) Inicio de la segunda parte, f.43v. Aquí se emplean los mismos dibujos que en Zaragoza para indicar el paso de página (se trata, además, de la misma sonata). Sin embargo en Venecia no se anotan estos dibujos en la sonata K.170 (Libro I, sonata 23).

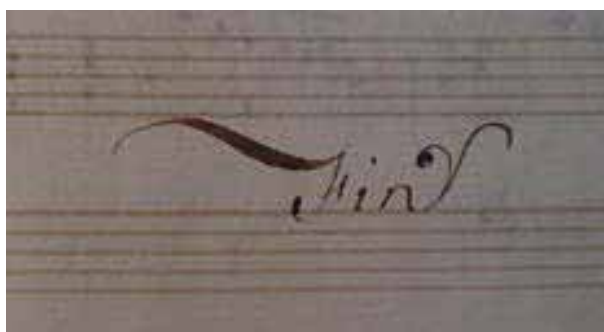
La conclusión de la pieza se recuerda, en varias sonatas, recurriendo a vocablos tales como: *Fin*[], *Finis*. y *Fine*⁷⁶¹.



1) *E-Zac, fuente 4, f.17r.*
Repárese en la decoración caligráfica del vocablo “Fin”.



2) *E-Zac, fuente 4, f. 81r.*
Véase en la rúbrica adornada del término “Fin”.



3) *E-Zac, fuente 4, f. 127r.*
Ornamentación caligráfica peculiar en la palabra “Fin”.

⁷⁶¹ Las sonatas en las que encontramos este recordatorio se enumeran a continuación: 1-15, 18, 19, 21, 28, 30, 31, 37, 39, 40-42, 44, 46, 48, 51-54, 58-63.



4) *I-Pac*, Libro I (1752), sonata 25, f.48v.
 Idéntico ornamento y trazo de las letras, con respecto al ejemplo anterior.



5) *I-Vnm*, Libro I (1752), f.57r. Empleo del término castellano, en una fuente conservada en Italia.
 Síntoma de que la copia procede de ámbito español. Adviértase, en este y el siguiente ejemplo conservados en Venecia, la curiosa semejanza del trazo de la letra "F" mayúscula con el que se anota en Zaragoza (ejemplos a y c).



6) *I-Vnm*, Libro II (1752), f.59r.
Fig.372 (comparativa): 1), 2), 3) 4), 5) y 6). Empleo (reiterado) del término castellano "Fin". *Cfr.* la ornamentación caligráfica tras la última letra.

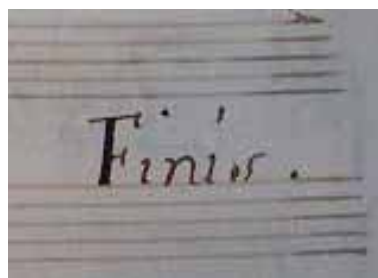


Fig.373: *E-Zac*, fuente 4, f.43r.
 Empleo del término latino, en una fuente zaragozana.



Fig.374: *E-Zac, fuente 4, f.57r.* Empleo del término italiano, en una fuente zaragozana. Síntoma, acaso, de un escriba italiano, o bien de que esta copia hubiera sido “trasladada” a partir de un original anotado en primer término por un italiano (¿el propio compositor?, ¿un copiante cuya lengua materna era la italiana?...).

Estas anotaciones, presentes en la *fuentes 4*, como es costumbre, suelen escribirse sobre una línea, en este caso, sobre algún pentagrama sin música. Por otro lado, es destacable un *lapsus calami* del copista tras la primera mitad de la sonata 49, ya que la indicación *Fin* —tan común a la conclusión de obra— se puede apreciar aquí, aunque “semiborrada” [¿raspada?], junto a *volti presto*.

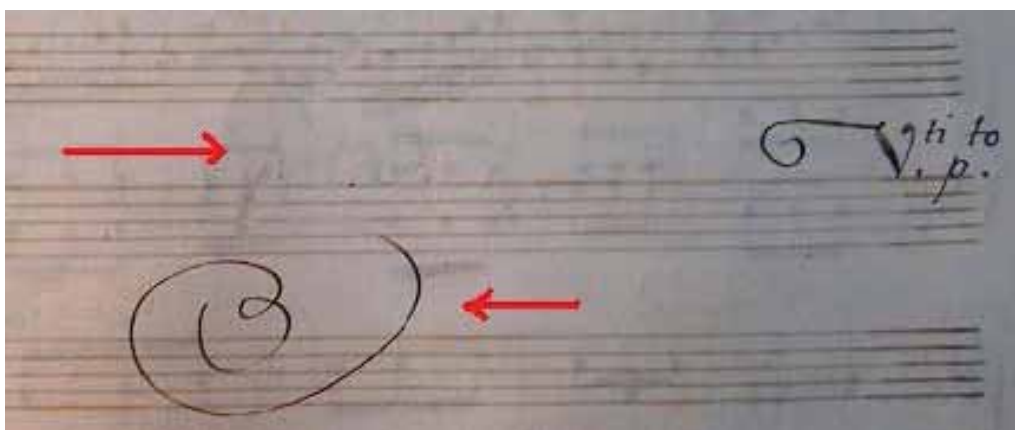


Fig.375: *E-Zac, fuente 4, f.98r.*
Vid. la enorme semejanza de la característica e individualizada rúbrica, que puede apreciarse también en la Fig. 091 b) [en la misma fuente, f. 81r.].

Algo semejante ocurre tras la primera mitad de la Sonata 8 del Libro III (1753) de Venecia, donde se observa únicamente el trazo ornamental que en numerosas ocasiones acompaña a estas indicaciones, de modo que, aparentemente, el copista, por la razón que fuere, no llegó a escribir completamente el término (en el caso que ilustro a continuación, da la impresión de que lo que falte sea la expresión “Vlti presto”).



Fig.376: *I-Vnm*, Libro III (1753), f.14r.

No obstante subsiste la duda de si el caso ahora analizado puede haber sido ocasionado merced a un acto “quasi reflejo”, por la costumbre adquirida por el copiante hasta ese momento de indicar, en ese preciso lugar, la anotación sobredicha.

Por otra parte, en lo que se refiere a las anotaciones existentes en la fuente, en la descripción de la *fuentes 3* se han mencionado los dos tipos de grafía empleados por el “Copiante A”:

Grafía 1 [1752a] = *fuentes 3* de Zaragoza.

Grafía 2 [1752] = *fuentes 4* de Zaragoza, Libros I y II (Venecia) y Libros I a V (Parma).

La Grafía 2

Con vistas a establecer paralelismos y diferencias entre las diversas colecciones documentales conservadas de Domenico Scarlatti (Venecia, Parma, Zaragoza), se hace imprescindible realizar un análisis de la *Grafía 2*, que he identificado como correspondiente al año 1752, y presente tanto en la *fuentes 4* de Zaragoza, como en los primeros libros de Venecia y Parma.

Veamos, por tanto, el detalle de las notables semejanzas que se pueden detectar en los términos o anotaciones presentes en las sonatas, entre las tres colecciones de fuentes, con indicación, asimismo, de algunas pequeñas diferencias localizadas [se presenta a continuación una selección de los términos más frecuentes]:

I.- Característico trazo de las letras “r” y “g” en el término *Allegro*:

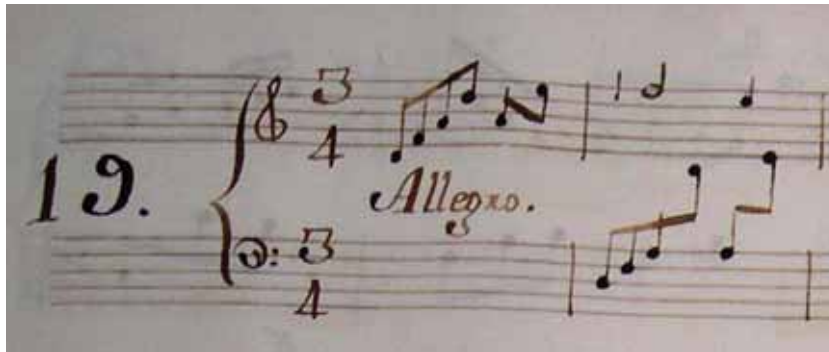


Fig.377: *E-Zac*, *Grafía 2* = *fuentes 4*, f.37v.

Nótese, respecto al ejemplo siguiente, el peculiar dibujo de las plicas, que excede las barras de unión en los grupos de corcheas, o la singular e individualizada forma de delinear la clave de Sol. Clave de Fa, adornada.



Fig.378: *I-Vnm*, Libro I (1752), f 5v. = *Grafía 2*.

A pesar de la notable similitud en la palabra *Allegro*, la letra “r” es diferente. Sin embargo, también la letra “r” que registramos en Venecia aparece en Zaragoza:

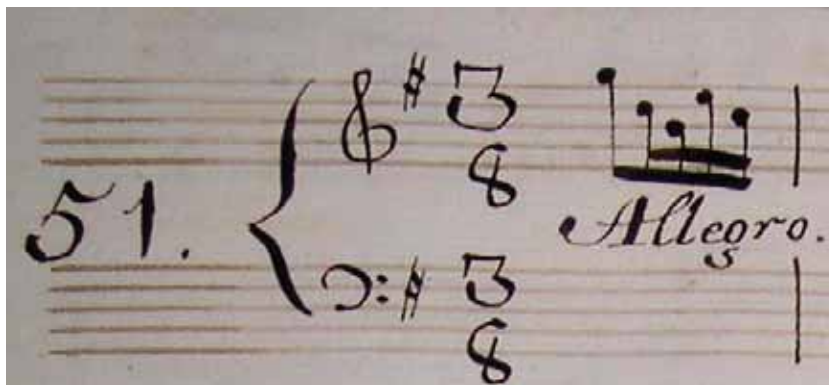


Fig.379: *E-Zac*, *fuentes 4*, f. 49v. = *Grafía 2*.

Repárese en la característica forma de la letra “r”, coincidente con el Libro I de Venecia (imagen precedente)⁷⁶².

⁷⁶² Esta forma de anotar la letra “r” predomina en los Libros I y II de Venecia; sin embargo, (y a pesar de las semejanzas señaladas entre sí), es infrecuente (aunque no inexistente) en la *fuentes 4* de Zaragoza; de hecho, sólo aparece una vez bajo esta forma, en concreto en la Sonata 51 (102v.). Curiosamente, de la Sonata 51 en adelante — hasta el final del volumen— el término “Allegro” se sustituye siempre por su abreviatura (*All^o*). A esto, hay que añadirle el hecho de que la Sonata 51 coincide con el sintomático inicio de un nuevo cuadernillo. Llamativamente, la primera cara de dicho cuadernillo (102r.), está en blanco. De modo que, una vez más, la teoría de copia por fascículos, parece encajar.



Fig.380: *I-PAc*, Libro II (1752), f.59v. = *Grafía 2*.
Repárese en la característica forma de la letra “r”, coincidente con Zaragoza y Venecia.

2.- Abreviatura del término de movimiento o aire *Allegro* por *All.º*, letra “l” en forma de anzuelo:

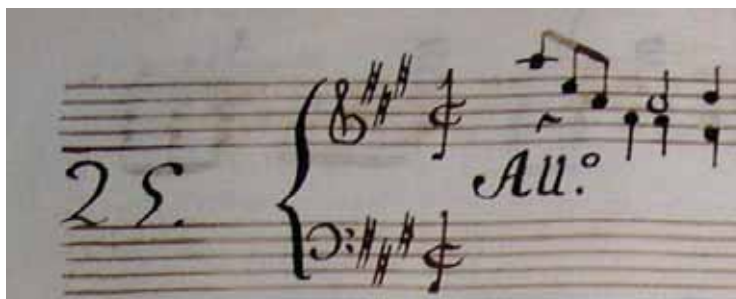


Fig.381: *E-Zac*, fuente 4, f 49v. = *Grafía 2*.
Abreviatura del término *Allegro*.



Fig.382: *I-Vnm*, Libro I (1752), f.32v. = *Grafía 2*.
Abreviatura del término *Allegro*. (Aparte de las notables semejanzas en el trazo de las claves utilizadas), nótese la coincidencia con la imagen anterior.



Fig.383: *I-Vnm*, Libro II (1752), f.5v. = *Grafía 2*.
Abreviatura del término “*Allegro*” (en este caso la similitud con la *fuentes 4* de Zaragoza es muy marcada. De igual modo, el color rojo de las indicaciones presente en el Libro I de Venecia, se sustituye por el negro a partir del Libro II de Venecia.



Fig.384: *I-PAc*, Libro I (1752), f.3v. = *Grafía 2*.
Abreviatura del término *Allegro*.



Fig.385: *I-PAc*, Libro IV (1752), f.3v. = *Grafía 2*.

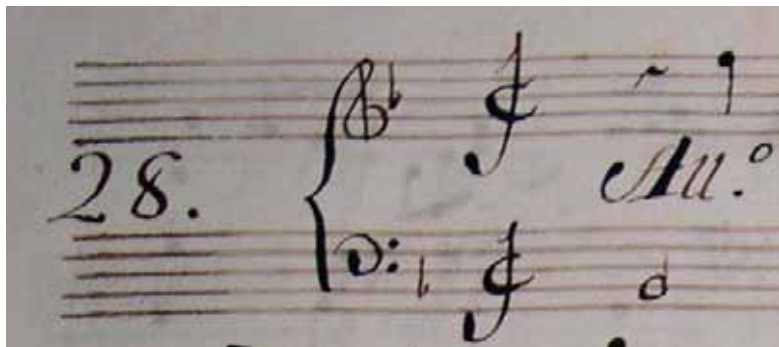


Fig.386: *E-Zac*, fuente 4, f.55v. = *Grafía 2*.
Abreviatura del término *Allegro*.

Nótese la inclinación característica de las letras “l” en forma de anzuelo, y su semejanza con los ejemplos anteriores de Parma.

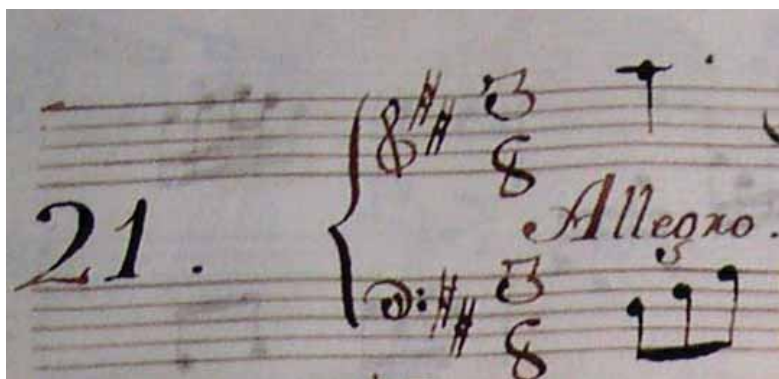


Fig.387: *E-Zac*, fuente 4, f.41v. = *Grafía 2*.

Característico trazo decorado de la letra “A mayúscula”. El trazo del número “8” también es similar al de las imágenes precedentes y siguientes. Clave de Fa, adornada.

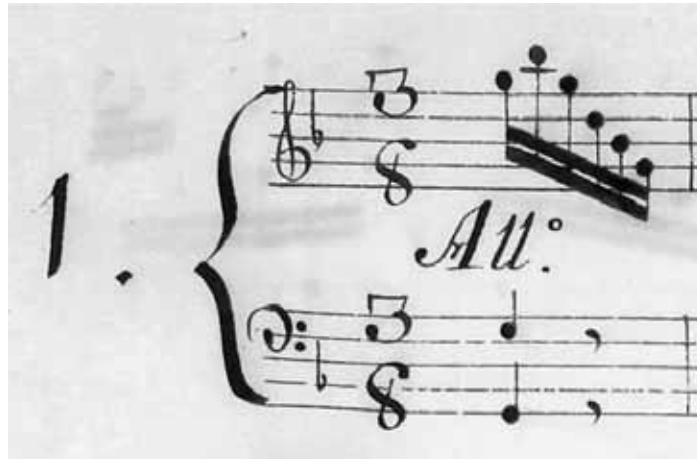


Fig.388: *I-Pac*, Libro II (1752), f.1v. = *Grafía 2*.
Característica forma de trazar la letra “A mayúscula”, también en Parma.



Fig.389: *I-Vnm*, Libro I (1752), f.25v. = *Grafía 2*.
Repárese, respecto a las imagen precedentes, en la característica e individualizada forma de trazar la letra “A mayúscula”, síntoma evidente de una misma mano.

3.- Manera de anotar el término *Allegriissimo*.

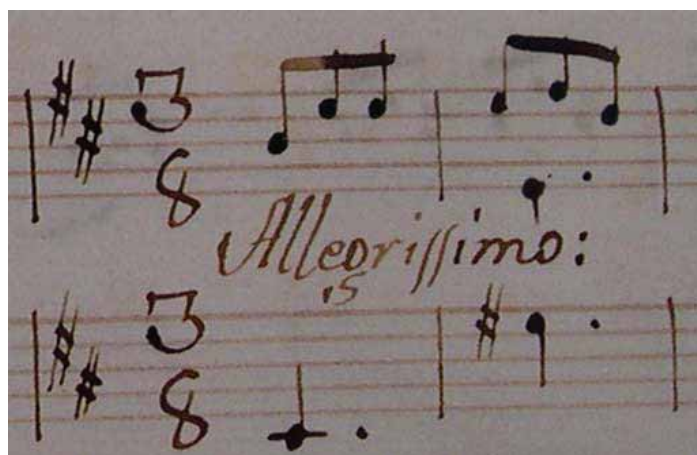


Fig.390: *E-Zac*, fuente 4, f.111v. = *Grafía 2*.
Manera de copiar el movimiento o aire *Allegriissimo* (véase imágenes siguientes). [Otras semejanzas con Venecia: trazo del número “8” y letras “r” y “g”].

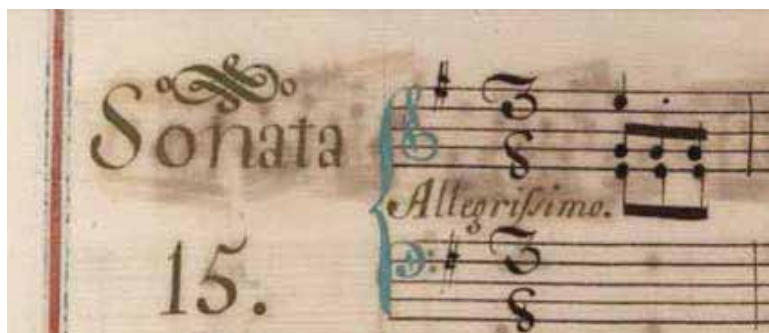


Fig.391: *I-Vnm*, Libro II (1752), f.27v. = *Grafía 2*. Adviértase la manera de copiar el movimiento o aire *Allegriſſimo*. [Otras semejanzas notables con la *fuentes 4* de Zaragoza: trazo del número “8”, y letra “g”. Clave de Fa, ornamentada (presente en las primeras 23 sonatas de la *fuentes 4* de Zaragoza).



Fig.392: *I-PAc*, Libro III (1752), f.13v. = *Grafía 2*.

4.- Manera de anotar el término *Vivo*.



Fig.393: *E-Zac*, *fuentes 4*, f.51v. = *Grafía 2*. Peculiar trazo de la letra “V” mayúscula, y de la “u” minúscula.



Fig.394: *I-Vnm*, Libro II (1752), f.3v. = *Grafía 2*. Igual trazo de la letra “V” mayúscula, y de la “u” minúscula respecto a la imagen anterior.

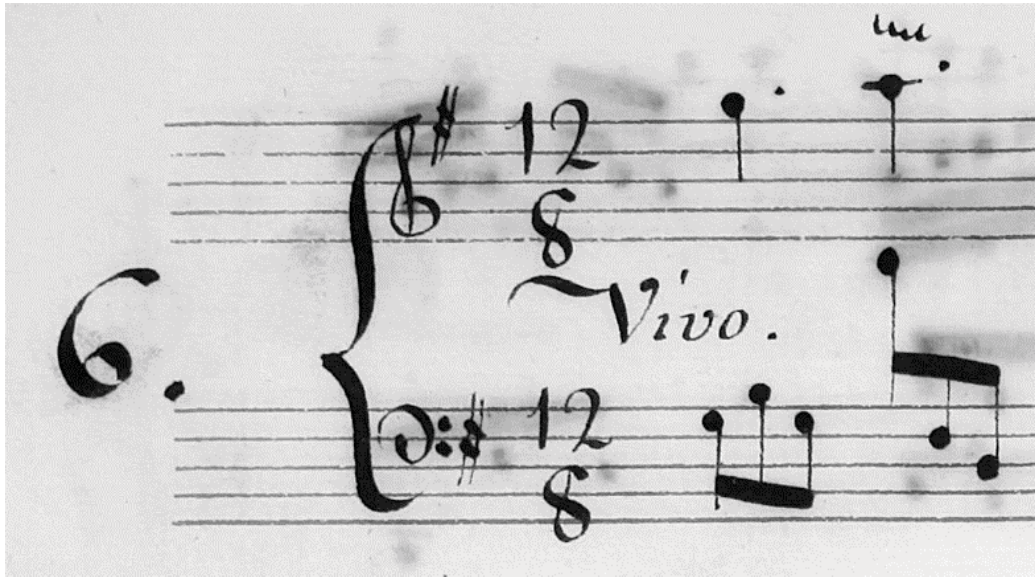


Fig.395: *I-PAc*, Libro I (1752), f.10v. = *Grafía 2*.

5.- Manera de anotar los términos *Andante*, *Andante Moderato* y *Cantabile*.

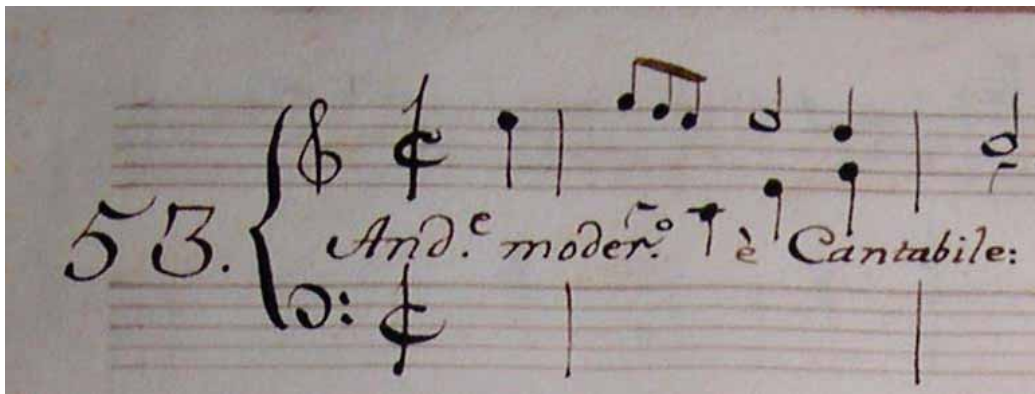


Fig.396: *E-Zac*, fuente 4, f.107v. = *Grafía 2*.

Nótese la abreviatura de "Andante"⁷⁶³, y la forma curva de la letra "d".



Fig.397: *I-Vnm*, Libro II (1752), f.1v. = *Grafía 2*.

⁷⁶³ Este trazo de la letra "A" mayúscula hemos podido verlo asimismo en varias de las figuras precedentes, tanto zaragozanas como venecianas. El copista utiliza dos formas abreviadas para el término agógico *Andante*. Por una parte, la forma *And.*, y por otra, la forma *And^e*. Las dos formas aparecen indistintamente en los Libros I y II de Venecia y en la *fuentes 4* de Zaragoza. No obstante, la primera forma predomina en la *fuentes 4* zaragozana, mientras que la segunda, predomina en los dos primeros libros de Venecia.



Fig.398: *I-PAc*, Libro I (1752), f.30v. = *Grafía 2*.



Fig.399: *E-Zac*, fuente 4, f.111v. = *Grafía 2*.

Nótese la abreviatura de “Andante”. Véanse las semejanzas de la letra “A” mayúscula, la forma curva de las letras “d” y “e”, o la virgula del signo de compás, con algunas de las fuentes conservadas en Venecia y Parma.



Fig.400: *I-Vnm*, Libro I (1752), f.59v. = *Grafía 2*.



Fig.401: *I-PAc*, Libro I (1752), f.56v. = *Grafía 2*.

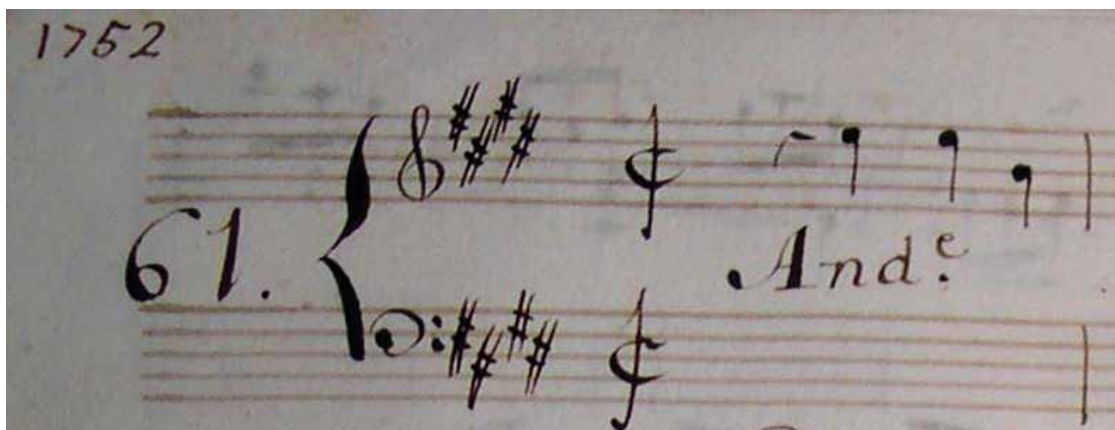


Fig.402: *E-Zac*, fuente 4, f.123v. = *Grafía 2*.
Nótese la forma “recta” de la letra “d”.



Fig.403: *I-Vnm*, Libro I (1752), f.7v. = *Grafía 2*.
Nótese la forma “recta” de la letra “d”.



Fig.404: *I-Vnm*, Libro I (1752), f.7v. = *Grafía 2*.
Nótese la forma “recta” de la letra “d”⁷⁶⁴.

⁷⁶⁴ Dentro de la colección de Venecia, solamente tres volúmenes presentan las indicaciones escritas en tinta roja, a saber: 1742, 1749 —este volumen combina, además, los colores negro y azul—, y 1752 (Libro I). Curiosamente, desde un punto de vista cronológico, se trata de los tres primeros volúmenes. En los doce volúmenes restantes (1752-1757) —posteriores en el tiempo—, se emplea exclusivamente tinta negra.



Fig.405: *I-PAc*, Libro I (1752), f.56v. = *Grafía 2*.
Nótese la forma “recta” de la letra “d”.

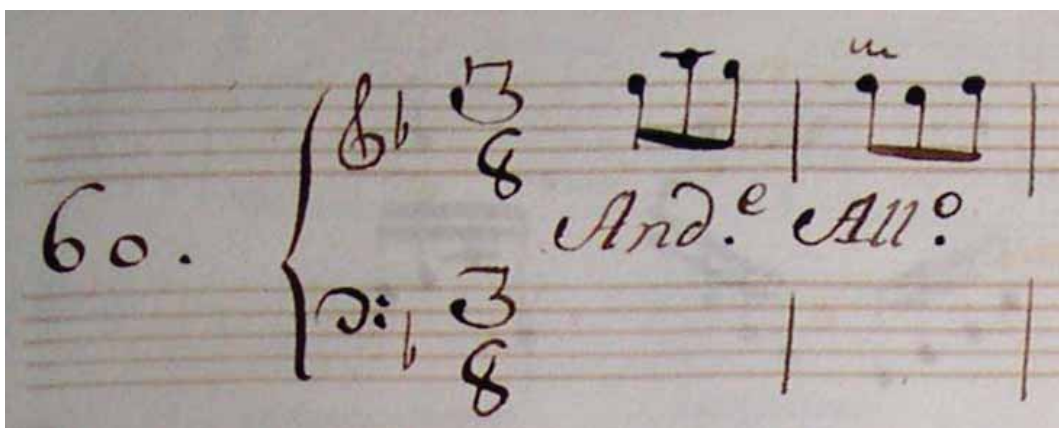


Fig.406: *E-Zac*, fuente 4, f.123v. = *Grafía 2*.
Nótese la forma “curva” de la letra “d”.
Conviven, por tanto, ambas formas de la letra “d” en el término *Andante*.



Fig.407: *I-Vnm*, Libro II (1752), f.17v. = *Grafía 2*.
Vid. la abreviatura de *Andante*, y en este caso, la forma “curva” de la “d”.

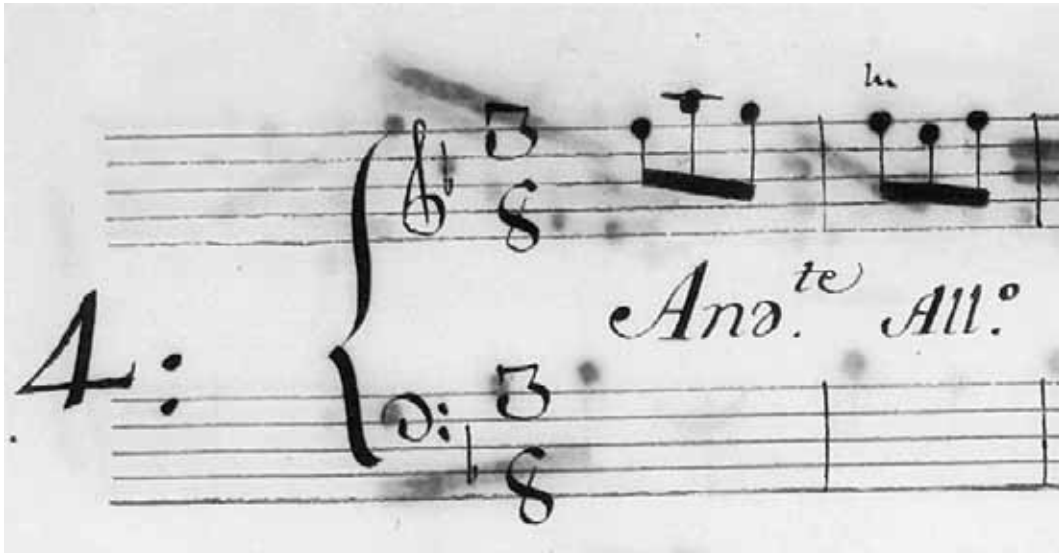


Fig.408: *I-PAc*, Libro I (1752), f.6v. = *Grafía 2*.
Nótese la forma “curva” de la letra “d”.

6.- La peculiar forma de anotar el término “Fin”⁷⁶⁵. Si bien anteriormente ya se han añadido diversos ejemplos de este término, dada la originalidad y variedad de ornamentación empleada por el “Copiante A”, se reproducen seguidamente.



Fig.409: *I-Vnm*, Libro I (1752), f.39v. = *Grafía 2*.
Repárese en la rúbrica que remata la letra “n”.

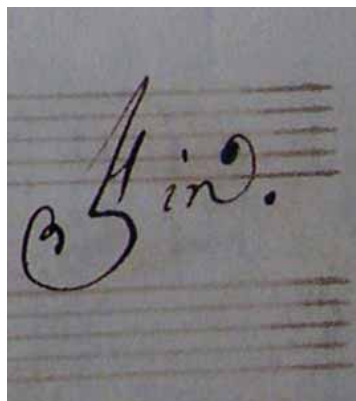


Fig.410: *E-Zac*, fuente 4, f.109r. = *Grafía 2*.

⁷⁶⁵ El término “volti” no se reseña aquí, puesto que ya se ha reproducido anteriormente en diversas ocasiones.



Fig.411: *E-Zac, fuente 4, f.61r. = Grafía 2.*

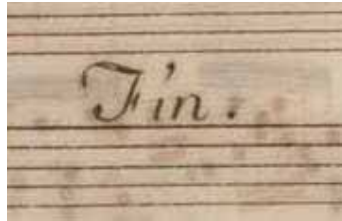


Fig.412: *I-Vnm, Libro II (1752), f. 5r. = Grafía 2.*



Fig.413: *E-Zac, fuente 4, f.125r. = Grafía 2.*



Fig.414: *I-Vnm, Libro II (1752), f.59r. = Grafía 2.*



Fig.415: *I-Vnm, Libro I (1752), f.43r. = Grafía 2.*

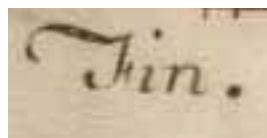


Fig.416: *I-Vnm, Libro II (1752), f.25r. = Grafía 2.*



Fig.417: *E-Zac, fuente 4, f.106v. = Grafía 2.*

Evolución de la ornamentación del término “Fin”. Este ornamento aparece con frecuencia en las fuentes 3 y 4; sin embargo, en la colección de Venecia y Parma no aparece con esta forma, sino con otra evolucionada, como se observa en el ejemplo siguiente.



Fig.418: *I-Vnm, Libro XII (1756), f.61r.*

Término fin profusamente ornamentado en su versión original (grafía más evolucionada).

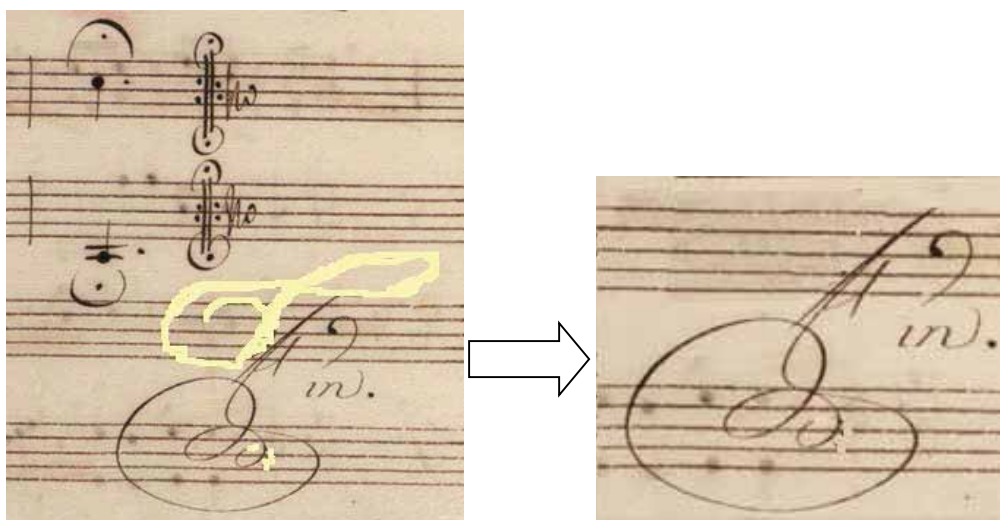


Fig.419: *I-Vnm, Libro XII (1756), f.61r.* Término fin simplificado mediante programa de tratamiento de imágenes. Nótese la evolución del ornamento asociado al término “Fin” en Venecia. Realmente se trata de una variante ampliada de la ornamentación predominante en la *fuentes 4*, consistente en la adición de dos bucles más a la parte inferior de la letra “F”, así como un nuevo ornamento a la parte superior.

Además, el trazo del bucle principal, sobrepasa el cuerpo central de la letra “F”.

Tras esta manipulación de la imagen, se aprecia cómo se asemeja ahora el trazo al de la *fuentes 4*, cuando se suprimen algunas de las líneas con las que el copista aumenta la ornamentación del término “Fin”.



Fig.420: Copia conservada en *E-Zac* de las *Vísperas de Facistol* del maestro José de Nebra (1759), f.51r. Nótese la similitud de la escritura del término “Fin” con respecto a los dos ejemplos anteriores. El copista de esta obra, como se verá, es el mismo de las colecciones de sonatas de D. Scarlatti de Venecia, Parma y Zaragoza (fuentes 3 y 4).



Fig.421: Término tomado en papel vegetal. *E-Mp*, N. 5/[...] / *In Epiphania Domini ad Matutinu / Primus Psalmus tertii Nocturni / octo vocibus cum Instrumentis / Francisci Corselli / 1757*, de Francesco Corselli. Leg.1439, Cat.131. Tiple del segundo coro. Se trata, por tanto, del mismo copiante de la Real Capilla (Domingo Santisso).

Existen, por tantos, evidentes concordancias entre la grafía de la *fuentes 4* y la grafía de los Libros I y II de Venecia y los libros I a V de Parma; que también corroboran la hipótesis ya planteada de que la copia de este libro de Zaragoza se produjo hacia 1752; si bien, habría que precisar que los primeros fascículos de la *fuentes 4*, pudieron incluso ser copiados con anterioridad a dicha fecha. En este sentido, téngase presente el cambio del modelo de la clave de Fa, comentado en el capítulo anterior, que se produce a partir del fascículo 13 (sonata número 23), así como la existencia de los modelos primerizos de colofón final en los primeros fascículos: la adopción del modelo definitivo se lleva a cabo a partir del fascículo 7, sonata número 11 “R.^{na}”.

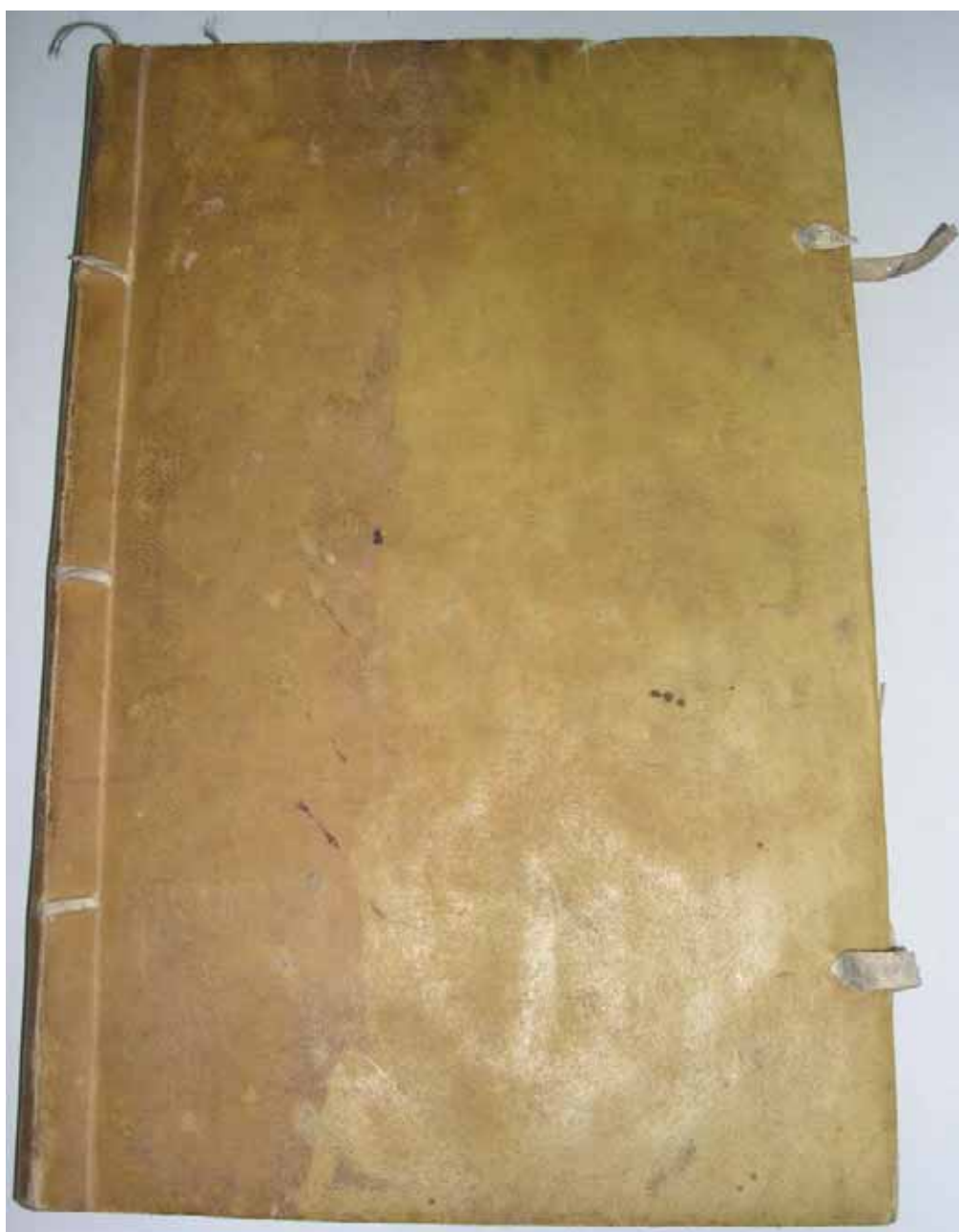
* *

 *

Fuente 5 = Manuscrito B-2 Ms. 35

(34 sonatas)

1757c.



Formato y encuadernación

La fuente presenta formato vertical, con tapas que miden 310 x 210 mm. y folios de 296 x 202 mm. Se trata de un libro con tapas duras (de cartón forrado con pergamino), provistas de cordones de cuero para ser atados y asegurar su cierre. La encuadernación se ha realizado mediante un cosido que permite que el volumen no sufra al abrirse, al tiempo que diferencia visualmente el lomo de las cubiertas.



Fig.422: *E-Zac, fuente 5.*
Detalle de la encuadernación y cosido exterior del libro.

En el lomo se aprecian tres nervios fundamentales, en cuanto al cosido; sobresaliendo parte de las cuerdas.



Fig.423: *E-Zac, fuente 5.*
Detalle del lomo del libro en el que se distinguen los tres nervios.

El papel de las guardas principales (protectores internos de la cubierta o tapa, y de la contracubierta o contratapa respectivamente), se halla afectado por la intervención de insectos bibliófagos (***Vid.: fig.424***).

De igual modo, el papel de la guarda de la contracubierta se encuentra afectado, tanto por los insectos ya comentados como por el uso y paso del tiempo (***Vid.: fig.425***).

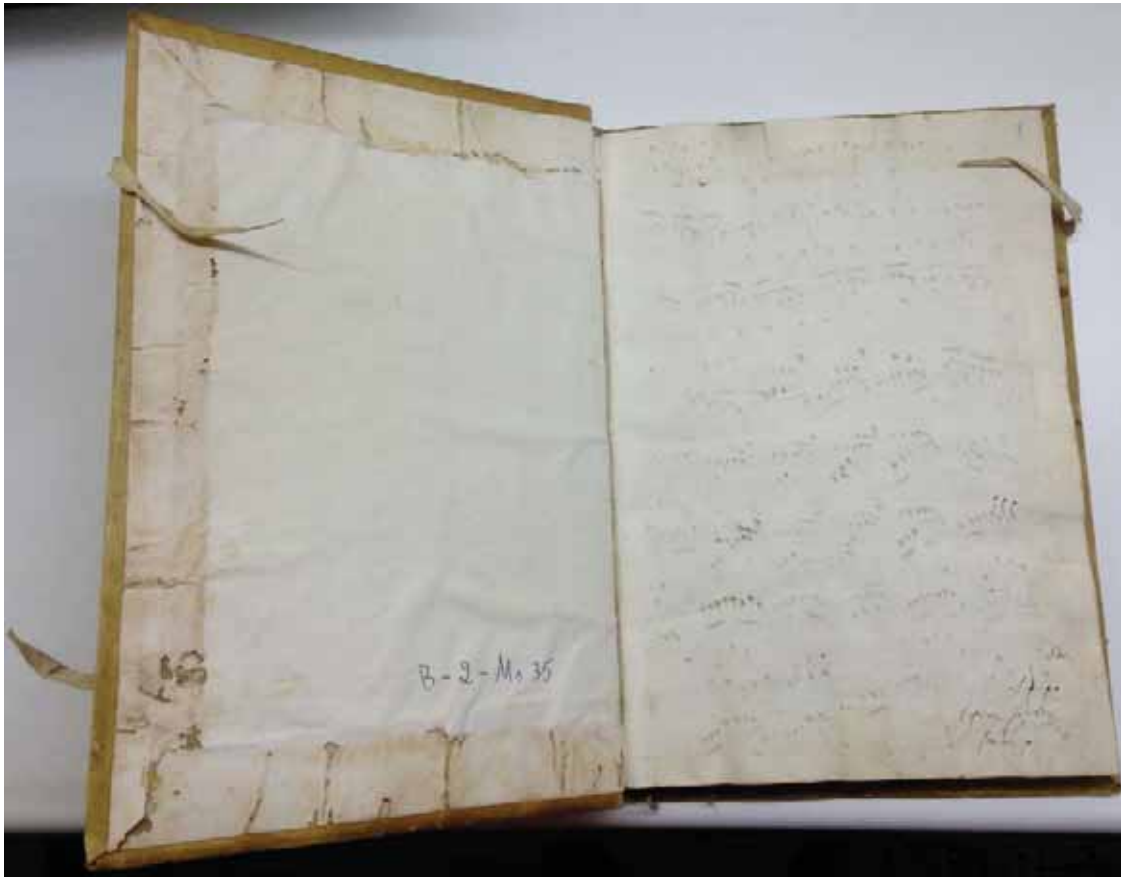


Fig.424: *E-Zac, fuente 5.*

Guarda de la cubierta principal, con roturas del papel debidas a insectos bibliófagos.

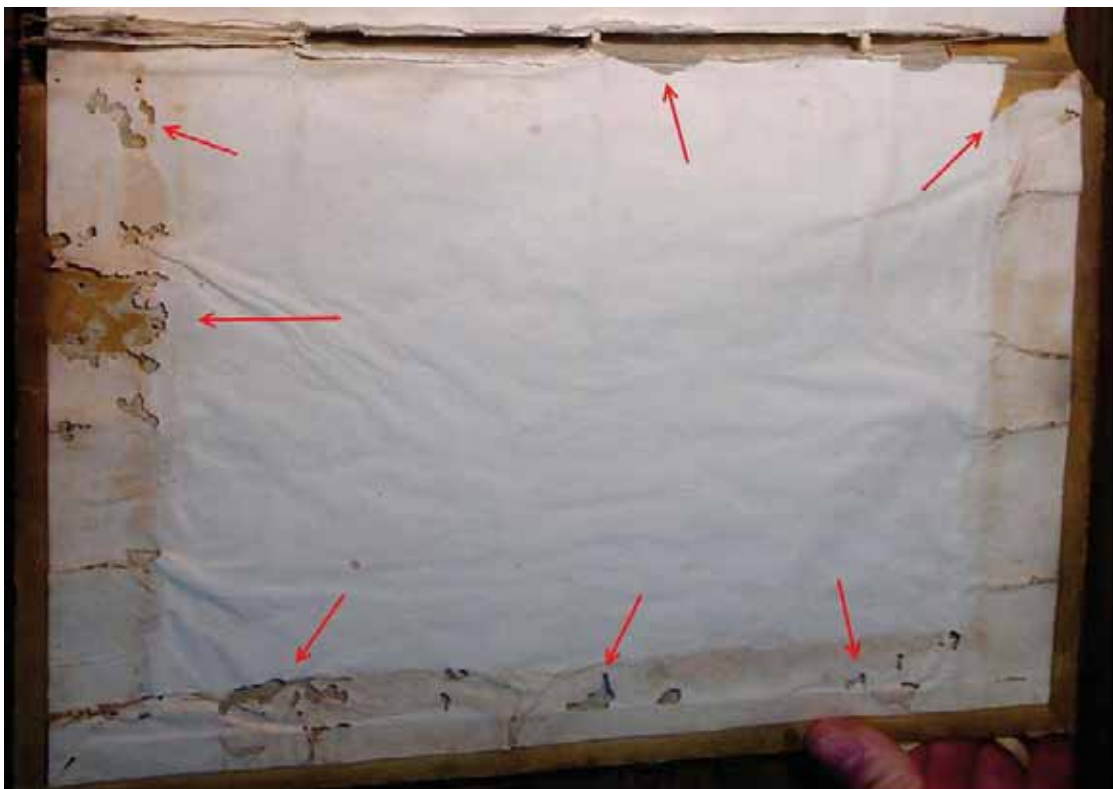


Fig.425: *E-Zac, fuente 5.*

Afectaciones del papel de la guarda de la contraportada del libro.

Contiene 69 folios, todos ellos pautados por las dos caras, a excepción del f. 1r., que está sin pautar. Únicamente se anota música en los 37 primeros folios, quedando, por tanto, disponibles para la escritura musical (es decir, ahora sin anotar) un total de 22 folios. A su vez, cada una de las caras de los folios del libro contiene 16 pautas u 8 sistemas.

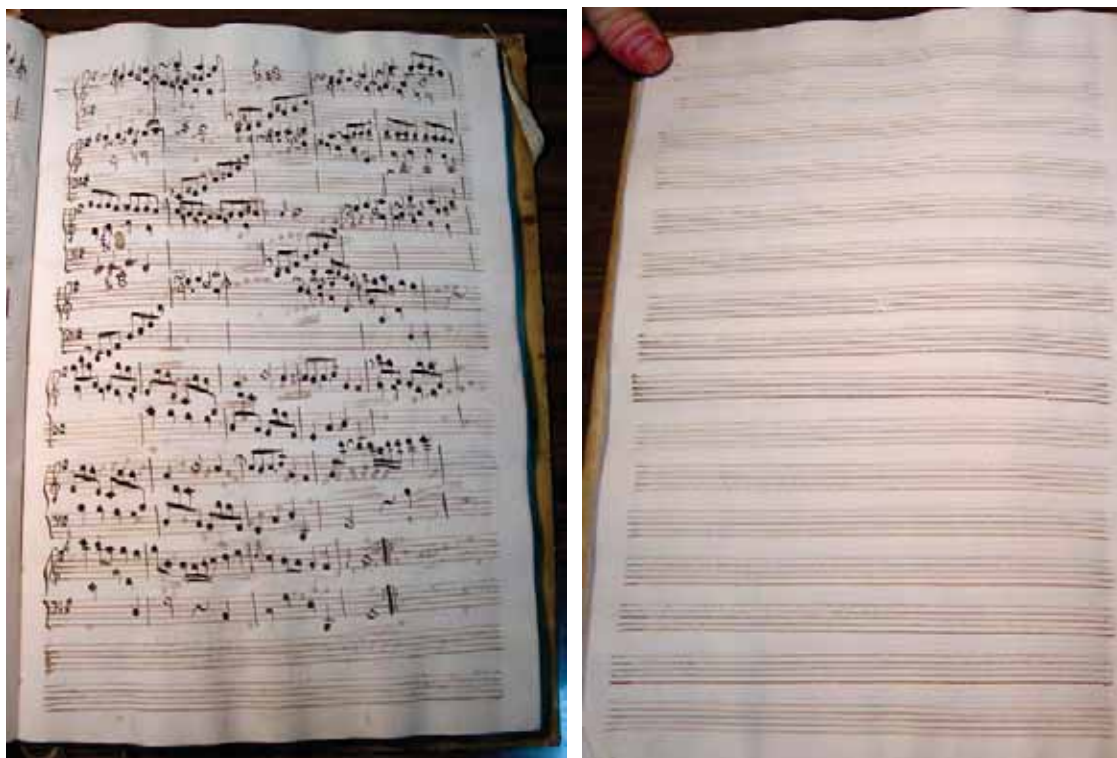


Fig.426: *E-Zac*, fuente 5.

Ejemplo de un folio numerado, con música anotada, y otro, pautado, en blanco.

El libro presenta una encuadernación atípica, integrada por un total de 33 pliegos o bifolios (sin numerar), 4 folios sueltos (folios 65 a 68) y varios folios guillotizados (a partir del folio 69v.). Existe un primer pliego (bifolio) pegado a la guarda (folios 1 recto y vuelto) La distribución de fascículos es la siguiente:

1. Primer fascículo (folios 2r. a 11v.). Consta de 5 pliegos.
2. Segundo fascículo (folios 12r. a 23v.). Consta de 6 pliegos.
3. Tercer fascículo (folios 24r. a 33v.). Consta de 5 pliegos.
4. Cuarto fascículo (folios 34r. a 43v.). Consta de 5 pliegos.
5. Quinto fascículo (folios 44r. a 53v.) Consta de 5 pliegos.
6. Sexto fascículo (folios 54r. a 63v.) Consta de 5 pliegos.
7. Último pliego (folios 64 y 69).

8. Cuatro folios sueltos, entre los folios 64 y 69. Concretamente: 65, 66, 67 y 68.
9. Varios folios guillotizados a nivel del lomo del libro, a partir del folio 69v. (imposible determinar el número total de folios guillotizados).

Proceso de copia

El tirado de las pautas del volumen, realizado con anterioridad a la copia de la música, presenta algunas imperfecciones, si se compara con las fuentes 2, 3 y 4. Aquí se observa lo siguiente:

- a) Los márgenes a izquierda y derecha de las páginas son de diferente tamaño.
- b) Se aprecia cierta discontinuidad en el trazo de las líneas de los pentagramas (no se reparte la tinta por igual).
- c) Se detectan claramente, en los extremos de la plana, marcas de tinta derivadas del apoyo de la plumilla de cinco puntas o “rastrum”.
- d) Se evidencia en ocasiones un hueco, distancia o espacio diferente entre los distintos pentagramas o pautas.
- e) Aparecen borrones de tinta en los espacios existentes entre dos líneas de la pauta (posiblemente debido a que dos puntas de la plumilla se colocaran mal). Etc.

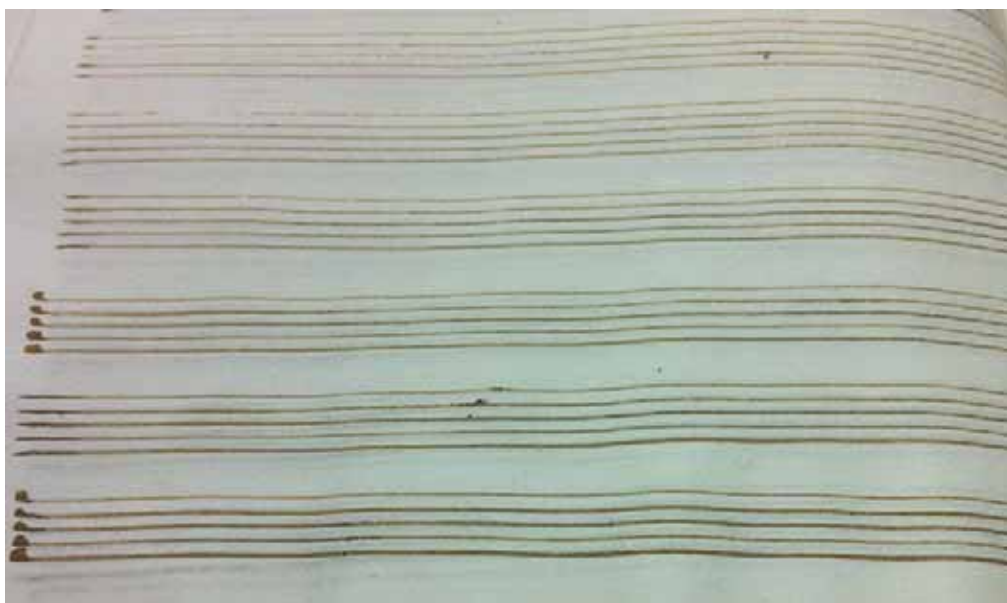


Fig.427: *E-Zac, fuente 5. f.44v.*

Folios pautados sin música. Repárese en la diferencia de la extensión de las pautas (margen izquierdo del papel).

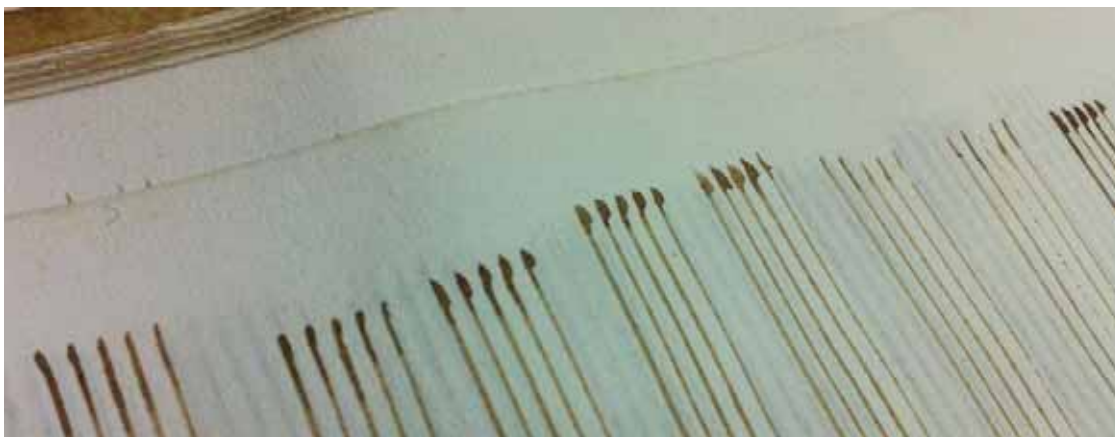


Fig.428: *E-Zac*, fuente 5, f.40r. Folios pautados sin música. Detalles del punto de apoyo de la plumilla de cinco puntas o “rastrum” (con mayor cantidad de tinta).



Fig.429: *E-Zac*, fuente 5, f.9r. Sonata 8. Borrón de tinta entre dos líneas del pentagrama superior (mano derecha).

Este volumen se caracteriza por la intervención en su anotación escrita por parte de varios copistas, concretamente cuatro, de los cuales, dos anotan la mayor parte del cuaderno y los otros dos intervienen de forma esporádica. Se distinguen, de este modo, las manos de los siguientes escribas:

Copiante 1: sus rasgos caligráficos están presente en los folios 1r.-4r., 4v.-10v. y 11r.-13r. Se trata de un aprendiz que se distingue, entre otros aspectos, por la singularidad de sus barras dobles de compás (algunas de ellas muy ornamentadas) y por unas características claves de Fa en cuarta línea (en ocasiones, experimenta, añadiendo pequeños adornos a las claves, e incluso modifica la disposición de éstas dentro de una misma página de música). [Se presentan seguidamente varias figuras en las que se recogen ejemplos de barras dobles de compás y claves de Fa en cuarta línea anotadas por el *copiante 1:*]



Fig.430a: *E-Zac*, fuente 5, f.3r.

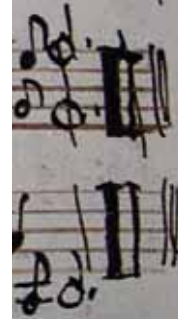


Fig.430b: *E-Zac*, fuente 5, f.5r.

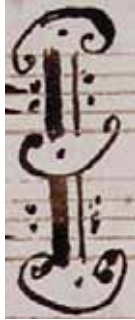


Fig.430c: *E-Zac*, fuente 5, f.9v.



Fig.430d: *E-Zac*, fuente 5, f.10v.

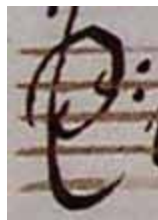


Fig.431a: *E-Zac*, fuente 5, f.3v.



Fig.431b: *E-Zac*, fuente 5, f.4r.

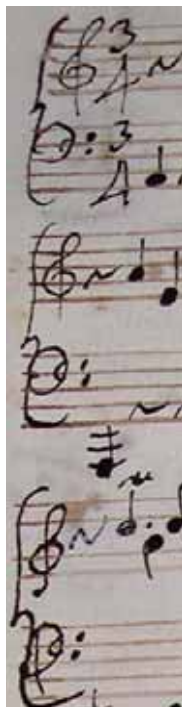


Fig.431c: *E-Zac*, fuente 5, f.11v.



Fig.431d: *E-Zac*, fuente 5, f.11v.

Copiante 2: es un amanuense que actúa únicamente en el folio 4 (recto y vuelto). Se individualiza en su peculiar forma de representar las claves (de Sol en segunda línea y Fa en cuarta línea).



Fig.432: *E-Zac*, fuente 5, f.4v, sonata nº 3, cc.51-52.
Ejemplo del trazo caligráfico del *copiante 2*.

Copiante 3: interviene en el folio 10v., anotando únicamente seis sistemas. Su trazo guarda similitudes con el copiante de las fuentes 3 y 4 de Zaragoza (copiante “A”), el cual fue igualmente el encargado de trasladar al papel las colecciones de Venecia (libros I-XIII) y Parma (Libros I-XV).



Fig.433: *I-PAc*, Libro XIV, inicio de la sonata nº 29 (K.512), f.57v.

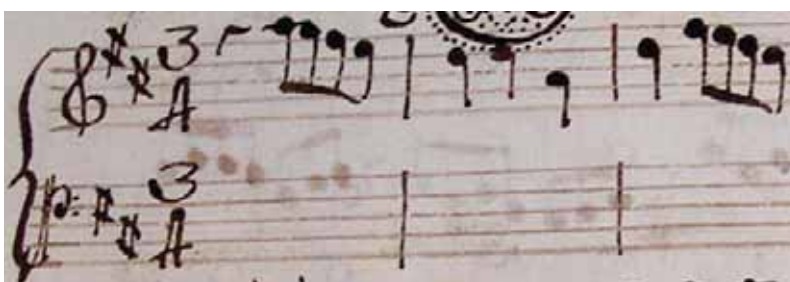


Fig.434: *E-Zac*, fuente 5, inicio de la sonata K.512, f.10v.
Nótese la coincidencia del trazo de los números de compás, silencio de corchea e inclinación de los sostenidos de la copia zaragozana con respecto a *I-PAc*.



Fig.435: *I-PAc*, Libro XIV, sonata n° 29 (K.512), c.28, f.58r.



Fig.436: *E-Zac, fuente 5*, sonata K.512, c.26, f.10v.

Repárese en la forma de las claves y su parecido con el ejemplo de la izquierda

Copiante 4: encargado de escribir los folios 13v.-37r. Copista no profesional aunque con un trazo de buena factura. Interviene junto a otro amanuense en la copia de los dos *Misereres* de José de Nebra, depositados en *E-Zac* (D-82/656)⁷⁶⁶. El manuscrito con música de Nebra presenta el mismo tipo de encuadernación que la *fuelle 5*.

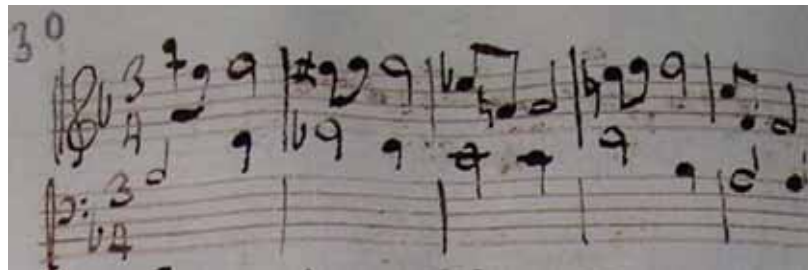


Fig.437: *E-Zac, Fuente 5*, f.33r. Inicio de la sonata n° 30.

Ejemplo del trazo caligráfico del *copiante 4*.

Si se prescinde de las cortas intervenciones de los copistas 2 y 3, son fundamentalmente dos los copistas que se reparten la mayor parte del trabajo de escritura de este volumen: el *copiante 1* (que interviene en las trece primeras sonatas) y el *copista 4* (que concluye la sonata 13 y copia veintiuna sonatas más).

En lo que respecta al *copiante 1*, no se trata en ningún caso de un copista profesional. Sino que, a mi juicio, más bien, se trataría de un músico práctico (y muy posiblemente, todavía en período de formación, a juzgar por algunas de las deficientes

⁷⁶⁶ Ya se ha dicho que este manuscrito contiene dos *Misereres* de José de Nebra.

soluciones de copia que plantea). En este sentido, los rasgos de copia, que denotan “falta de oficio”, sobre los que baso esta afirmación, son los siguientes:

I.- Presencia de varias manos o copistas, con intervenciones en la primera parte del libro. Se aprecia claramente la existencia de un aprendiz (*copiante 1*), que interviene en una parte perfectamente delimitada del libro (folios 1r. a 13v.); así como también se aprecia la intervención, —aunque breve—, en esa misma parte mencionada, de dos maestros escribas (copiantes 2 y 3, que únicamente anotan, cada uno de ellos, un fragmento de sonata), los cuales pudieran ejercer de modelo caligráfico a seguir hacia el *copiante 1*, menos avezado.



Fig.438: *E-Zac, fuente 5, f.4r.* La primera parte de la sonata nº 3 (antes de la doble barra) está anotada por el *copiante 1*, mientras que la segunda parte (tras la doble barra) está escrita por el *copiante 2*.



Fig.439: *E-Zac, fuente 5, f.10v.* Repárese en el final de la sonata nº 9, anotada por el *copiante 1*, y en el comienzo de la sonata nº 10, trasladada al papel por el *copiante 3*. El *copiante 3* anota los 39 primeros compases de la sonata nº 10, el resto de la sonata está escrita por el *copiante 1*.

Más allá de las razones por las cuales intervinieran brevemente dos maestros escribas (enseñar a su hipotético alumno, turnarle en una tarea fatigosa que se hubiera podido interrumpir, etc.), lo que sugiere claramente esta actuación es que tuvo lugar, al mismo tiempo que se copiaba la primera parte del manuscrito, una supervisión del trabajo del *copiante 1*.

2.- Se aprecia un claro intento por parte del *copiante 1*, de adoptar un trazo más o menos escolástico, muy posiblemente a imitación del trazo de los “maestros de copia”, como por ejemplo en los siguientes casos: la forma de realizar las claves, los ornamentos de las mismas, la direccionalidad de las alteraciones, posición de las plicas, barra de unión de cada sistema (dos pentagramas), disposición de los grupos de corcheas, número de compases por sistema, etc.



Fig.440: *E-Zac*, fuente 5, f.4v. El *copiante 1*, que interviene en la sonata nº 4, imita algunos rasgos del *copiante 2* (que finaliza la sonata nº 3), como es el caso de la clave de Fa en cuarta línea, número de compases por sistema (aquí alrededor de cuatro), llave de unión de cada sistema, etc.

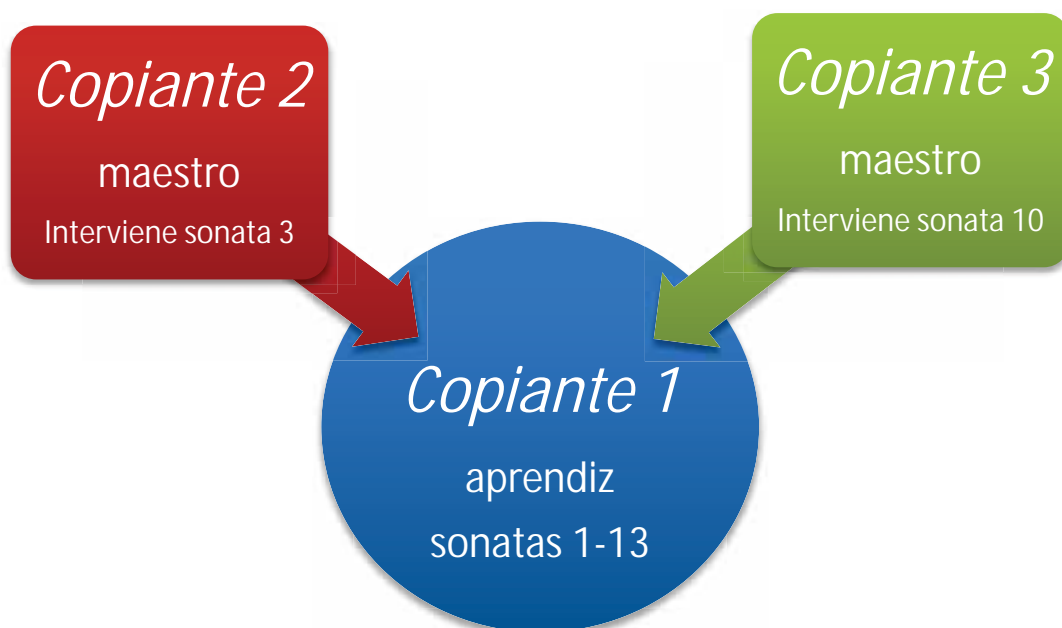


Fig.441: *E-Zac*, fuente 5, f.10v.

Intervención del *copiante 3* anotando parte de la sonata nº 10 (cc.14-25).



Fig.442: *E-Zac*, fuente 5, f.10v. Intervención del *copiante 1* anotando parte de la sonata nº 10 (cc.62-73). En este caso este escriba imita bastantes rasgos del *copiante 3*: trazos de las claves, inclinación de los sostenidos, colocación e inclinación de las plicas (blancas), disposición de los grupos de corcheas, número de compases por sistema (aquí seis), silencios de corchea, etc.



Es por eso que cuando se analizan los rasgos caligráficos y características de la copia musical de los diferentes amanuenses hispánicos de mediados del siglo XVIII (incluso en lugares tan distantes como Latinoamérica), se observan una serie de pautas comunes que se repiten, como precedentes más o menos de una misma “escuela”. Esto indicaría la pervivencia de unos rasgos concretos de copia —preparación del papel, tirado de las pautas, colocación y formato de los encabezamientos o títulos de las obras, distribución del número de sistemas o pentagramas por página, términos y signos musicales (*custos*, párrafos, *V.P.*, *Fine...*), trazos de las diferentes figuras musicales, trazo y ornamentación de las claves, silencios, colocación de las plicas, etc.— que se trasladarían de maestros a aprendices, es decir, durante el proceso de formación de los futuros copistas profesionales; tal y como parece evidenciarse, en concreto, en esta parte de la *fuentes* 5⁷⁶⁷.

El proceso de copia manuscrita en el ámbito hispánico es una empresa lo suficiente compleja para ser abordada en investigaciones posteriores, si bien pueden adelantarse algunas de las posibles razones para la transmisión de estas pautas comunes⁷⁶⁸.

Era frecuente que el copista profesional trabajara de manera regular al servicio de una institución (religiosa o civil), a la vez que podía simultanear su empleo con otros encargos particulares puntuales⁷⁶⁹.

⁷⁶⁷ Naturalmente, alguno de estos rasgos comunes o “de escuela” que he podido detectar en el caso de los copiantes del ámbito español (Real Capilla), y más ampliamente, panhispánico, es posible que sean asimismo comunes a otros contextos geográficos diversos, europeos, coetáneos, si bien esto ya no ha sido objeto de mi estudio.

⁷⁶⁸ A mi juicio, un magnífico estudio sobre los trazos de los copistas en el virreinato de Perú y su correspondencia en lo que se refiere a la circulación de la música, lo constituye: -VERA AGUILERA, Alejandro: “Trazo y trazas de la circulación musical en el virreinato del Perú: copistas de la catedral de Lima en Santiago de Chile”, en *Anuario Musical*, 68 (2013), pp.133-167.

⁷⁶⁹ Sobre la queja formulada el 30.04.1767 por F. Corselli (reproducida en la descripción de la fuente 3), dirigida al Patriarca de las Indias, acerca de la “excesiva” actividad privada de José Domingo Santis[s]o (uno de los dos copistas de la Real Capilla activos entre 1751 y 1777-1778), en lo que se refiere al descuido de sus obligaciones en la copia de música para esta institución; véase: -CASARES RODICIO, Emilio (ed.): *Francisco Asenjo Barbieri: Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*. Volumen 2. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, p.165.



Fig.443: El Patriarca de las Indias Occidentales en 1767, cardenal Buenaventura de Córdoba Espínola de la Cerda (*Madrid, 1724; †Madrid, 1777), superior de los músicos de la Real Capilla⁷⁷⁰.

Estos copiantes profesionales solían tener una sólida formación musical, a la que cada quien podía incorporar todavía notables conocimientos de composición. Precisamente, en este estricto ámbito de la creación musical y consumo inmediato de música, el escriba profesional desempeñaba un papel crucial, produciendo numerosas copias manuscritas en períodos cortos de tiempo. En este sentido, el trabajo en equipo era habitual —téngase presente que en la relación de músicos que componían la Real Capilla de Música, suelen citarse a dos copiantes⁷⁷¹—, de modo que era frecuente la participación de más de un copiante simultáneamente en las obras de grandes dimensiones (de modo que se distribuían el trabajo).

Esta circunstancia es frecuente en diversas copias de mediados del siglo XVIII depositadas en *E-Zac* (generalmente, música vocal con acompañamiento instrumental),

⁷⁷⁰ Grabado calcográfico realizado por Pietro Antonio Pazzi y que se encuentra en: -ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio: *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Diccionario Histórico por orden alfabético de sus nombres, que consagra al Ilmo. y Nobilísimo Ayuntamiento de la Imperial y Coronada Villa de Madrid*. Madrid, Oficina de D. Benito Cano, 1789-1791 (4 vols.).

⁷⁷¹ Ya se ha visto que en la relación de los miembros que conformaban la Real Capilla de Música en el año 1752, constan dos copiantes: D. José Santiso y D. José Lombart [información extraída de la relación de las funciones celebradas en Madrid en la canonización de Santa María de la Cabeza, domingo, 8 de octubre de 1752]. -*Ibid.*, p.149.

que, como ya se ha expuesto, formarían parte del legado de los hermanos Nebra y estarían vinculada al entorno de la Real Capilla⁷⁷².

Sobre el trabajo conjunto de los copistas, A. Vera señala lo siguiente⁷⁷³:

“De lo dicho hasta aquí se desprende que el estudio de los copistas de música es una tarea que conlleva no pocos problemas. Uno de ellos se nos presenta como una moneda de dos caras. Por un lado, los copistas solían trabajar con colaboradores: así lo hicieron, por ejemplo, Francisco Lizondo, copista de la Real Capilla en la segunda mitad del siglo XVII o Wenzel Schlemmer, copista favorito de Beethoven. Frecuentemente esta colaboración ocurría de a pares: un copista principal tenía a un discípulo a su servicio, a quien había enseñado caligrafía, por lo cual la escritura de ambos resulta hoy difícil de distinguir. Para aumentar el lío, las manos del texto y la música no siempre eran la misma: Paul Laird afirma que en algunos villancicos españoles de comienzos del siglo XVIII, conservados en El Escorial, el texto fue copiado por un copista y la música por otros dos. Por lo tanto, una cara de la moneda consiste en que lo que a primera vista, en un corpus de manuscritos musicales amplio, puede llegar a parecernos un “copista x”, podría corresponder en realidad a dos o más copistas [...]”.

Por tanto, parece lógico que los amanuenses profesionales de entonces guardaran unas pautas comunes de copia, de tal modo que pudieran integrarse perfectamente en dichos equipos de copia; evitando así grandes divergencias caligráficas entre los trabajos de unos y otros. Además, a esta regularización caligráfica también contribuyó la generalización social de la imprenta, cuyos modelos impresos, cada vez más pulcros y valorados, iban a tratar de imitarse, consciente o inconscientemente, en las copias manuscritas⁷⁷⁴.

3.- El trazo caligráfico del aprendiz, en ocasiones, acaso fruto del cansancio o de la falta de atención y/o práctica, se transforma en un trazo mucho más laxo, llegando a presentar algunas imperfecciones (como es el caso de subrayar a mano alzada las líneas

⁷⁷² Sirva de ejemplo, el caso ya explicitado en la descripción de la *fuentes 1*, en el que el amanuense denominado “copiante N” (copista asociado a José de Nebra) interviene junto a otro, copiando música (de autores como F. Corselli o el mencionado José de Nebra) en diversos manuscritos presentes en *E-Zac*.

⁷⁷³ Véase: -VERA AGUILERA, Alejandro: “Trazo y trazas ...”, *op. cit.*, p.137.

⁷⁷⁴ Por otra parte, es conocida también la práctica colaborativa de los diferentes trabajadores especializados en cuestiones editoriales y de imprenta del entorno de la corte madrileña, como sucedió por ejemplo en el caso de los “abridores” o grabadores de láminas que trabajaron en el marco de la monumental *Bibliotheca Universal de la Polygraphia Española*, impresa en 1738 por la Real Biblioteca, en cuya magna empresa colaboraron, solamente para la confección de láminas calcografiadas, hasta ocho “abridores”: Lorenzo Arana, Nicolás Carrasco, Manuel Chozas, Donato Hernández, Peralta, Manuel Martínez de Lossa, Manuel Rico, y el también célebre músico, Pablo Minguet e Irol, “que ya trabajaba en las planchas desde 1736”. *Vid.*: -GARCÍA CUADRADO, Amparo; y MONTALBÁN JIMÉNEZ, Juan Antonio: “*Bibliotheca Universal de la Polygraphia Española*: Una impresión de 1738 realizada por la Biblioteca Real”, en *Anales de Documentación*, 10 (2007), pp.113-143, y cita concreta en pp.125-126.

de los pentagramas, la existencia de pequeños borrones por exceso de tinta, o el empleo en ocasiones de una escritura “comprimida”):



Fig.444: *E-Zac*, fuente 5, f.11r.

Detalle de las pautas repasadas a mano alzada (pentagrama inferior).



Fig.445: *E-Zac*, fuente 5, f.3r. Borrón.



Fig.446: *E-Zac*, fuente 5, f.13r. Inicio de la sonata nº 13.

La clave de sol con exceso de tinta.

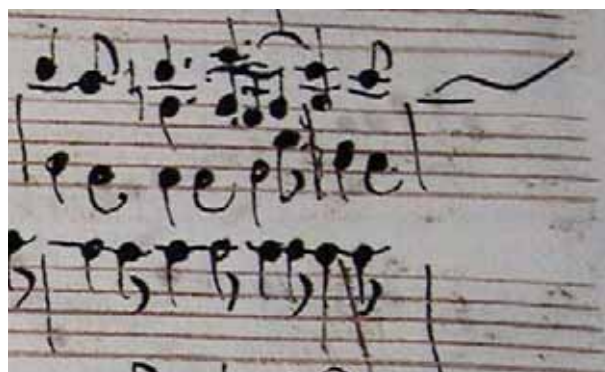


Fig.447: *E-Zac*, fuente 5, f.5r.

Escritura comprimida.

4.- Realiza un uso abusivo de los signos de repetición de compases (párrafos, trazados como una doble ese que se solapa verticalmente), en lugar de anotar nuevamente los compases que se repiten de manera consecutiva.

El hecho de colocar con cierta frecuencia párrafos aplicables únicamente a uno o dos compases es síntoma evidente de que el copista no es profesional, pues en tal caso éste seguramente hubiera rehecho toda la página para evitar el error; un error, seguramente detectado a posteriori y mantenido de esta forma, aunque subsanado, mediante los párrafos, con vistas a no haber de borrar los compases que ya se hubieran escrito a continuación. En realidad, este procedimiento denota también un interés por ahorrar papel (y tiempo, además de por ahorrar esfuerzo o trabajo...); es decir, que indica cierto interés por no estropear la página con enmiendas que la hubieran afeado estéticamente.



Fig.448: *E-Zac*, fuente 5, f.7r.

Tanto Andrés Lorente como Pedro Cerone denominan “repeticiones” a estos signos empleados para indicar la repetición inmediata de compases, y los clasifican, junto a los “guiones”, arriba mencionados, como pertenecientes a las denominadas “señales comunes del Canto de Órgano”⁷⁷⁵.

⁷⁷⁵ Pese a ser anteriores en el tiempo a las fuentes objeto de mi investigación, cito aquí ambos tratados debido a la pervivencia en el tiempo de tales signos, fruto de una tradición de copia de la música de tecla en el ámbito hispánico que se mantiene sin cambios significativos durante los siglos XVII y XVIII.

De las señales comunes en Canto de Organo. Cap. XX.

XVI señales
en Canto de
Organo.

Comunmente se usan en Canto de Organo diez eys generos ò maneras de señales que son, Reglas, Claues, Tiempos, Notas, Puntillos, Pausas, Neumas (que son las Pausas generales) Be moles, Be quadrados, Sostenidos, Guiones, Guarismos, Canones, Repeticiones, Replicas, y Calderones, como à qui.



De las Reglas y Claues en el 2. y 4. Cap. se tractò a suficiencia; de las de mas señales contenidas en este sumario, tractarè en los Capítulos siguientes, segun las ocasiones.

Fig.449: extracto de la obra *El Mellopeo y Maestro*, de Pedro Cerone, p.496⁷⁷⁶.

“En Este Arte de Canto de Organo ay siete señales, que son, Pausas, Bemol, Bequadro, ò Sustenido, Canon, Repeticion, Guion, Calderó[n], donde estuviere puesto Bemol, es fa: donde se hallare Be quadrado, es Mi, ò su cantidad (Punto sustenido, que es lo mismo.) Canon, nos dà à entender, que en el Punto donde està, entra la voz que sigue. **Repeticion: para que digan otra vez lo ya dicho. Guion demuestra en què Signo està el Pu[n]to del renglón siguiente.** Calderó[n], donde la Obra fenece, ò se detiene en ella. **Otra señal suelen poner al fin de algunos Villancicos para que se vuelva en medio de la Obra, ò otra parte de ella, repitiéndola segunda vez: es la señal una ese, ò dos; ò dos cees encontradas. Esta señal, ò señales corresponden à las que el Maestro que ha hecho la Obra ha puesto, para que se repita hasta donde señalare, ò hasta el fin de ella**”⁷⁷⁷.

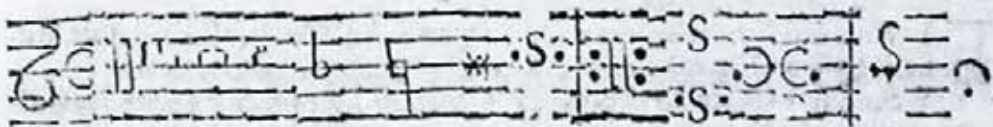
⁷⁷⁶ -CERONE, Pedro: *El Mellopeo y Maestro*. 2 vols. Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613. [Ed. facsímil de los ejemplares conservados en la Biblioteca “José María Lafragua” de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, y en la Biblioteca Pública del estado “Fray Francisco de Burgoa” de la Universidad Autónoma “Benito Juárez” de Oaxaca. (EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; ed.). Barcelona, CSIC, 2007, p.496 [728].

⁷⁷⁷ LORENTE, Andrés: *El Porqué de la Música, en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto, y composición [...]*. Alcalá de Henares, Imprenta de Nicolás de Xamares,



Exemplo de las siete señales que ay en el Canto de Organo.

Paufas. Bemol. Bequa Suste Ca. Repeticiones. Guion. Caldé drado. nido. non. ron.



NOTA. Si aconteciere cantando por Natura, y Be quadrado auer algun Pafio, o Puntio, que se cante por Bemol, folo el tal Puntio dõ de huuere puesto el Bemol, ò se huuere de dezir Fa, segun Regla (natural, ò accidental) se cantarà por Bemol; y lo demas que se siguiere, se cantarà por Natura, y Be quadrado: afi lo dexamos anotado en el Arte de Canto Llano, en la Nota primera del Cap. 35. a fol. 43. Ve afi tambiẽ el Exemplo de la Conjunta, a fol. 39. y la Nota, que cila con toda claridad, con fu Exemplo, a fol. 48. y 49.

EXEMPLO.



Fig.450: extracto de la obra *El Por qué de la Música*, de A. Lorente, p.151 [201].

5.- Una falta de sistemática a la hora de presentar la música copiada, lo que redundo en una menor coherencia formal interna; todo ello, evidente a través de:

- ❖ Huecos en blanco, probablemente destinados en un primer momento a anotar una pieza, lo cual finalmente no se llevó a cabo; dando lugar a un descuadre en la presentación de la música.

1672. [Ed. facsímil del ejemplar en Biblioteca de la Universidad de Barcelona, C-186/2/6]. (GONZÁLEZ VALLE, José Vicente; ed.). Barcelona, CSIC, 2002, p.150 [200].



Fig.451: *E-Zac, fuente 5, f.3r.*
Espacio en blanco tras la conclusión de la sonata nº 2.



Fig.452: *E-Zac, fuente 5, f.3v.*
Detalle del espacio en blanco a principio de página (antes del inicio de la sonata nº 3).

- ❖ Trazo de sistemas, con las claves y armadura anotadas, pero en blanco, es decir, sin música (p.21r.).



Fig.453: *E-Zac*, fuente 5, f.5r. Espacio en blanco tras el final de la sonata nº 4.

- ❖ Falta de previsión de la anotación a toda plana, que lleva a algunos casos en los que se corta un compás al final de un sistema, quedando su segunda mitad en el sistema siguiente, lo que se avisa visualmente. Sirva de ejemplo el caso de la sonata nº 9 (sexto sistema, último compás) en donde se añade una especie de guión o custos que sale del corchete de la última corchea en la mano derecha.



Fig.454: *E-Zac*, fuente 5, f.10r.

- ❖ Prolongación de la pauta más allá de su margen normal (se trazan a posteriori las pautas a mano alzada) para evitar tener que pasar la página⁷⁷⁸.

⁷⁷⁸ Si bien este “error” también aparece con cierta frecuencia en las copias realizadas por el “Copiante A”.

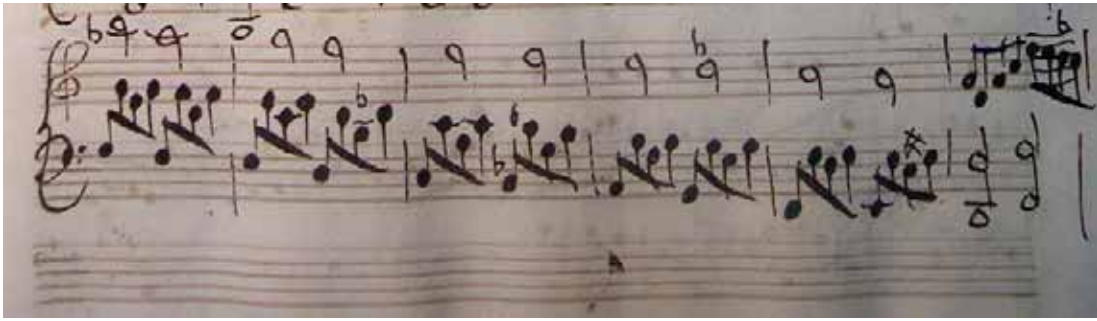


Fig.455: *E-Zac, fuente 5, f.10r.* Sonata n° 9 (sistema octavo, mano derecha, último compás). Se añade fuera de la pauta la segunda parte del compás.



Fig.456: *E-Zac, fuente 5, f.10r.* Final de la sonata n° 10. Se añade fuera de las pautas el último compás de la obra.

- ❖ Falta de espacio suficiente entre sistemas, de modo que la música se anota demasiado junta, dificultando así la lectura.



Fig.457: *E-Zac, fuente 5, f.12r.* Sonata n° 12. Nótese cómo, en los dos sistemas superiores, las notas de los pentagramas de la mano izquierda se confunden con las notas de los sistemas inmediatamente inferiores (pentagrama correspondiente a la mano derecha).

- ❖ En ocasiones, olvido a la hora de incorporar los típicos puntos de repetición presentes en las dobles barras finales.



Fig.458: *E-Zac*, fuente 5, f.9r.

Detalle del final de la primera parte de la sonata nº 8 (K.230).
El copista no anota los dos puntos a ambos lados de las barras.

6.- La ornamentación peculiar e individualizada del *copiante I* mediante el embellecimiento excesivamente recargado de las dobles barras (finales o intermedias), que recuerdan a numerosos dibujos —caricaturas y *graffiti*— realizados por infantiles en diversos cuadernillos de tecla depositados en *E-Zac*. Se apuntaría así, tal vez, a un copiante de no mucha edad —entendidos estos adornos como un rasgo de fantasía, juvenil—.



Fig.459a: *E-Zac*, fuente 5, f.11r. Final de la sonata nº 10.
Detalle de las dobles barras ornamentadas.



Fig.459b: E-Zac, libro de tecla (B-2. Ms.26).

Detalle de caricaturas y *graffiti* elaborados por infantiles en la guarda final del libro.

En el caso del *copiante 4*, se trata de un amanuense, con una buena caligrafía, con un trazo mucho más refinado y probablemente de mayor edad que el *copiante 1* (al menos, se coarta de incorporar adornos innecesarios, ofreciendo una buena y cuidada caligrafía, y destacando en su conjunto por una cierta sobriedad y pulcritud). De hecho, este *copiante 4* presenta diversos de los rasgos ya descritos en capítulos anteriores, propios de un amanuense profesional (es el caso de las fuentes 3, 4 y 5). Posiblemente, sea por estas razones por las que anota una mayor parte del volumen (interviene en veintidós sonatas, a diferencia del *copiante 1*, que participa en trece).

Copiante 4

músico profesional

Sonatas 13-34

No obstante, la presencia de ciertos detalles de la copia hace pensar que estemos más bien ante un músico (seguramente profesional), antes que ante un copista especializado, dedicado exclusivamente a esta tarea⁷⁷⁹.

Esta última afirmación (que se tratara de un *músico* profesional, pero probablemente no de un *copista* profesional), se fundamenta en la existencia de algunas “imperfecciones”, seguramente no atribuibles a un escriba profesional:

I.- Margen prácticamente inexistente al comienzo de cada sonata, algo habitual en las copias profesionales (se deja una especie de tabulación o espacio en blanco a la izquierda, donde suele aprovecharse para anotarse el título, movimiento, o número de la sonata correspondiente). Además, las sonatas no fueron numeradas en el momento de copia y apenas hay espacio entre el final de una y el comienzo de la siguiente.



Fig.460a: *E-Zac*, fuente 5, f.26v. Final de la sonata 23 y comienzo de la 24 (K.462). Copista 4.

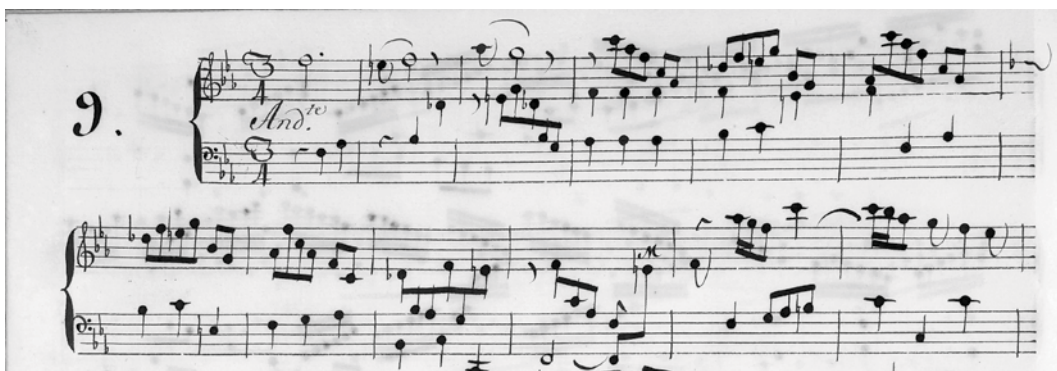


Fig.460b: *I-PAc*, Libro XIII, inicio de la sonata nº 9 (K.462), f.18v. Ejemplo de la presencia del margen (a la izquierda) en donde se coloca la numeración de la pieza. El inicio de la sonata se produce a comienzo de página. Copista profesional (“copiante autorizado”).

⁷⁷⁹ Ya se han descrito también (por ejemplo, en el caso de la *fuentes 1*), algunos de los rasgos que sugieren la intervención de un tipo de copista no profesional, que ciertamente escribe bien, pero que, al mismo tiempo, puede apreciarse con cierta claridad que no se trata de un amanuense profesional.

2.- En determinadas ocasiones la escritura aparece comprimida o apretada (demasiados pentagramas en cada sistema), lo que indica cierta falta de esmero en transmitir una buena apreciación visual de la música, de modo que se facilite una fácil lectura. A veces también se pierde la percepción vertical de las voces, es decir, se escribe la música de con una cierta tendencia a anotar las voces de manera polifónica, es decir, por voces (primero una voz y luego las siguientes, en lugar de copiar las voces a la vez o de manera vertical).



Fig.461: *E-Zac, fuente 5, f.34v.* Final de la primera parte de la sonata nº32 y comienzo de la segunda parte. Ejemplo del uso de una “escritura comprimida”.



Fig.462: *E-Zac, fuente 5, f.36v.*
Detalle de una anotación “corrida” o polifónica de las voces.

3.- Cuando el movimiento o aire se explicita, la anotación del mismo aparece fuera del primer sistema de la pieza; cuando lo habitual en las copias profesionales es situarla dentro (entre las pautas, tras la indicación de compás).



Fig.463: *E-Zac*, fuente 5, f.35r. Inicio de la sonata nº 33 (K.246). Copista 4.

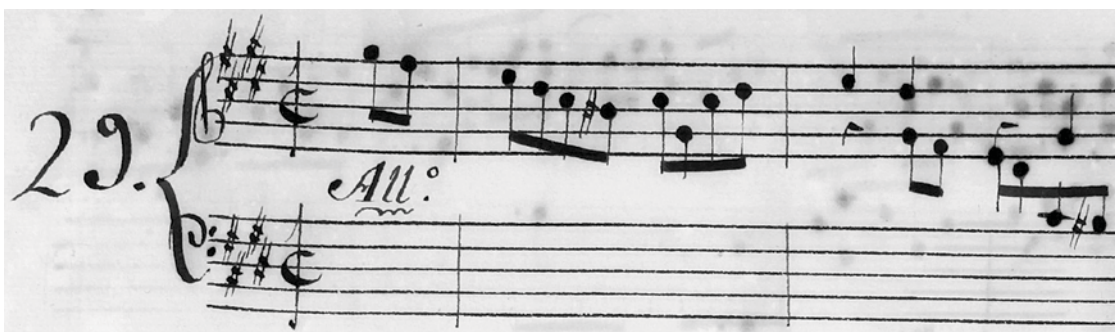


Fig.464: *I-PAc*, Libro v, inicio de la sonata nº 29 (K.246), f.57v. “Copiante A”.



Fig.465: *I-Vnm*, Libro IV, inicio de la sonata nº 11 (K.246), f.49v.

Detalle de la indicación de aire en el interior del sistema, después de la indicación de compás, en las dos colecciones italianas. “Copiante A”.

4.- No se hace coincidir el paso de hoja con el final de cada parte de sonata (o con el final de la sonata); de modo que las sonatas aquí copiadas no suelen ocupar cuatro páginas o caras de folio (dos páginas cada mitad de sonata), y en consecuencia, no se inicia siempre cada sonata a comienzo de folio vuelto, como es habitual en las fuentes 2, 3 y 4, y en las colecciones de Venecia y Parma.



Fig.466: *E-Zac, fuente 5, f.19r.*

Inicio de la sonata n° 18 en folio recto, a partir del tercer sistema.

5.- En contadas ocasiones, presencia de espacios en blanco o compases copiados por error y que han sido tachados a posteriori, o cuando menos, por otra mano.



Fig.467: *E-Zac*, fuente 5, f.18r.

Error de copia y espacios en blanco en el final de la sonata nº 16 (K.520).

La peculiaridad del proceso de copia parece apuntar que dos músicos prácticos, uno de ellos (el *copiante 4*) con una mejor preparación y formación que el otro (aprendiz o *copiante 1*), fueron los encargados de escribir la música de este libro, a partir de unas copias en limpio (antígrafos); a diferencia de lo que ocurre en el caso de las fuentes 2, 3 y 4, en el que intervienen únicamente copistas profesionales.

Por tanto, esta fuente constituye, en sí misma, un ejemplo singular de copia compartida de sonatas de D. Scarlatti, ya que tiene lugar, a su vez, un proceso de aprendizaje de los modelos comunes en la copia profesional de música por parte de un músico aprendiz (*copiante 1*).

Seguramente la intervención de varias manos en un mismo volumen (en esta *f fuente 5*), denote que no se tratara de un libro lujoso para su venta o regalo (como en el caso de otros volúmenes de sonatas existentes), sino que fuera un libro para darle un uso algo más “doméstico”, relacionado con la estricta práctica musical. En este sentido, es factible que el propietario original (y promotor de su confección) pretendía que sus

alumnos practicasen, es decir, se fueran ejercitando en el arte de la copia, bajo la atenta mirada de otros copiantes profesionales. Lo que, obviamente, en una obra de características más “cerradas” (lujosas, socialmente destacadas, para pasar a formar parte de un archivo o biblioteca como pieza esmerada de copia.), no hubiera sido plausible.

Conviene llamar la atención también sobre el hecho de que el libro contiene un total de 69 folios pautados, de los cuales únicamente los 37 primeros contienen música (en el folio 37 sólo se anotan tres sistemas en su lado recto). Consecuentemente, por la razón que fuere, treinta y dos folios y medio (si se considera el espacio disponible del folio 37) quedaron en blanco. Atendiendo al hecho de que, al igual que ocurre en Venecia 1742⁷⁸⁰, los volúmenes que contienen exclusivamente música de D. Scarlatti en Zaragoza recogen cada uno de ellos alrededor de 60 sonatas (fuentes 2, 3 y 4), la *fuentes* 5 estaría únicamente completa en su primera la mitad.

Considerando la relación existente entre sonatas anotadas y papel empleado, se observa que en los primeros treinta y dos folios del cuaderno se copiaron exactamente veintinueve sonatas. Si se extrapola esta misma proporción de número de sonatas por espacio ocupado, se evidencia que todavía existiría papel suficiente para añadir, al menos, unas veintinueve sonatas más. De modo que, siguiendo este razonamiento, se podría afirmar que, inicialmente y de una manera consciente, el volumen fue dotado del papel necesario para albergar, aproximadamente, sesenta y tres sonatas —la misma cantidad de sonatas que contiene la *fuentes* 4—; ya que, como ya se ha expuesto, se guillotinaron diversas hojas de papel pautado a partir del folio 69v.

En definitiva, la *fuentes* 5 (al igual que las fuentes 2, 3 y 4) se enmarca dentro de la tradición de aquellos volúmenes o libros de tecla concebidos para contener una cantidad de sonatas próxima al número “sesenta”; aunque por motivos desconocidos únicamente se trasladaron al papel treinta y cuatro⁷⁸¹.

⁷⁸⁰ Contiene 61 sonatas. Otros manuscritos que contienen un número similar de piezas son: Münster (*D-MÜp*): **1**) *Sant Hs* 3965 (60 sonatas); **2**) *Sant Hs* 3966 (70 sonatas); **3**) *Sant Hs* 3967 (70 sonatas); y **4**) *Sant Hs* 3968 (59 sonatas). Viena (*A-Wgm*): **5**) VII 28011 B (60 sonatas), **6**) VII 28011 G (59 sonatas) Y Lisboa (*P-L*), **7**) ms. *FCR/194.1* (60 sonatas).

⁷⁸¹ En *E-Zac* se conservan otros manuscritos de tecla misceláneos de mediados del siglo XVIII que guardan cierta similitud con la *fuentes* 5, en lo que se refiere a la intervención de varios amanuenses (copistas profesionales y músicos prácticos) y a la existencia también de folios pautados en blanco. Es el

Foliación

El libro manuscrito posee una foliación reciente a lápiz (situada en el extremo superior derecho del lado recto de cada folio), la cual comprende del número 1 al 69 — dicha numeración es atribuible a la fase de catalogación del archivo encabezada por el canónigo Prefecto de Música de la catedral metropolitana del Salvador de Zaragoza, Dr. José V. González Valle, y fue realizada en la década de 1980—. El folio 1r. está sin pautar, comenzando a anotarse la música en el folio 1v. La última plana en la que aparece música anotada se corresponde con el folio 37r, quedando los fols.37v.-69v. pautados, aunque ya sin música anotada (en blanco).

Síntesis de contenidos

El volumen recoge 34 sonatas manuscritas y numeradas a lápiz (de la 1 a la 34), de las cuales, dos ellas aparecen repetidas, aunque copiadas por manos distintas. Se trata de las sonatas K.428 y K. 429, que aparecen de manera correlativa en dos ocasiones: en los lugares sexto y séptimo del volumen (por un mismo copista ambas: *el copiante 1*) y de nuevo, en los lugares decimoséptimo y decimotavo (copiadas ambas por otro amanuense: *el copiante 4*). Este hecho implicaría, por una parte, la existencia de un corpus predeterminado de sonatas que se emplearon como material de copia, y por otra, que aconteció un error por parte del *copiante 4*, el cual no se percató de que las dos sonatas (K.428 y K. 429) habían sido copiadas previamente por el *copiante 1*.

En todo caso, el corpus de sonatas que finalmente se trasladaron al papel consta de 32 sonatas (sin contar las sonatas repetidas), cantidad, por otra parte, muy próxima a las 30 piezas que suelen contener la mayor parte de los libros de las colecciones de Venecia y de Parma.

caso de los cuadernos A-1 Ms. 4 y B-2. Ms. 33 (citados en la descripción de la *fuentes 1*, que contienen música anotada por el copiante “N”).

En este epígrafe, incorporo diversas tablas a fin de abordar los contenidos de la *f fuente 5*⁷⁸². Para la mejor interpretación de los contenidos que se presentan en cada una de ellas, véase la correspondiente leyenda que se inserta a continuación de cada tabla (cada número de la leyenda, hace referencia a la correspondiente columna de la tabla, de izda. a dcha.).

<i>Orden</i>	<i>Nº K.</i>	<i>Folios</i>	<i>Tonalidad</i>	<i>Armadura</i>	<i>Compás</i>	<i>Movimiento</i>	<i>Anotaciones</i>
1 [9]	K.438	1r-2v	Fa Mayor	1 _b	☉	<i>Allegro</i>	Fine
2 [8]	K.437	2r-3r	Re menor	1 _b	3/4	<i>An[dante]^o</i> <i>Comodo</i>	-
3	K.445	3v-4v	Fa Mayor	1 _b	C	<i>All[egr]^o o</i> <i>presto</i>	-
4	K.446	4v-5r	Fa Mayor	1 _b	12/8	-	-
5	K.433	5v-6v	Sol Mayor	1 _#	6/8	<i>Vivo</i>	-
6	K.428	7r	La Mayor	2 _#	☉	<i>Allegro</i>	-
7	K.429	7v-8r	La Mayor	Co. 2 _#	6/8	<i>Allegro</i>	-
8	K.230	8v-9v	Do menor	Co. 2 _b	☉	-	-
9	K.517	9v-10v	Re menor	Co. -	☉	<i>Alleg[r]^o</i> <i>Molto</i>	-
10	K.512	10v-11r	Re Mayor	Co. 2 _#	3/4	-	-
11	K.451	11v-12r	La menor	-	3/4	-	-
12	K.511	12r-13r	Re Mayor	2 _#	☉	-	-
13	K.443	13r-14r	Re Mayor	2 _#	☉	-	-
14	K.522	14r-15r	Sol Mayor	1 _#	☉	-	-
15 ⁷⁸³	K.553	15v-16v	Re menor	-	3/8	-	-
16	K.520	17r-18r	Sol Mayor	Co. 1 _#	☉	-	-
17	K.428	18r-19r	La Mayor	2 _#	☉	-	-
18	K.429	19r-20r	La Mayor	Co. 2 _#	6/8	-	-
19	K.536	20r-21r	La Mayor	Co. 3 _#	☉	-	-
20	K.533	21r-22r	La Mayor	3 _#	☉	-	-

⁷⁸² En el anexo I se incorpora una tabla en la que se incluyen todas las sonatas contenidas en los manuscritos de Zaragoza, ordenadas según el catálogo de R. Kirkpatrick y con su correspondencia (lugar que ocupan) en cada fuente.

⁷⁸³ Esta sonata únicamente se anota en la colección de Parma (y no así en la de Venecia).

21	K.240	22v-24v	Sol Mayor	1 _#	♩	-	-
22	K.447	24v-25v	Fa _# menor	3 _#	♩	-	-
23	K.339	25v-26v	Do Mayor	-	♩	-	-
24	K.462	26v-27v	Fa menor	3 _b	3/4	-	-
25	K.412	27v-28r	Sol Mayor	1 _#	2/4	-	-
26	K.263	28v-29v	Mi menor	1 _#	♩	-	-
27	K.418	29v-30v	Fa Mayor	1 _b	♩	-	-
28	K.419	30v-31v	Fa Mayor	1 _b	3/8	-	-
29	K.439	31v-32v	Si _b Mayor	1 _b	C	-	-
30	K.440	33r-33v	Si _b Mayor	1 _b	3/4	-	Fine
31	K.471	33v-34r	Sol Mayor	1 _#	3/4	-	-
32	K.448	34r-35r	Fa _# menor	3 _#	3/8	-	-
33	K.246	35r-36r	Do _# menor	4 _#	♩	<i>All[egr]o</i>	-
34	K.229	36r-37r	Si _b Mayor	2 _b	2/4	-	-

LEYENDA:

1.- Orden de aparición de cada sonata en la fuente (sólo dos sonatas están numeradas; numeración original, anotada en tinta, que indico aquí entre corchetes). Las anotaciones a lápiz se corresponden con la fase de catalogación de la fuente, en la década de 1980.

2.- Correspondencia de cada sonata con el catálogo temático de R. Kirkpatrick.

3.- Folios del manuscrito en los que se halla copiada cada sonata.

4.- Tonalidad de cada pieza.

5.- Armadura. Algunas sonatas, debido a reminiscencias modales todavía en vigor en la época, presentan una alteración menos en su armadura de lo que cabría esperar según la teoría moderna, anotándose dicha última alteración “propia”, no en la armadura de la clave, sino como alteración “accidental” (y así por ejemplo, puede hallarse un La Mayor únicamente con sus dos primeros sostenidos anotados en la armadura de la clave, estando el tercer sostenido alterado accidentalmente a lo largo de la sonata). En estos casos específicos, y cuando exista coincidencia en este sentido en la manera de anotarse estas armaduras con las colecciones de Venecia (*I-Vnm*) y/o Parma (*I-PAc*), se hará constar en la tabla a través de las iniciales **CO.** (= “concordancia”).

6.- Compás.

7.-Indicaciones de movimiento o aire, o tempo.

8.- Otras anotaciones existentes.

Como se observa, en el caso de esta fuente zaragozana existe una *tendencia* a presentar las sonatas agrupándolas por parejas, en lo que se refiere a la tonalidad (ya sea

en la misma tonalidad ambas o bien una de las dos en el relativo menor); de tal modo que encontramos un total de *nueve pares de sonatas*, concretamente las siguientes parejas: 1-2, 3-4, 6-7, 12-13, 17-18, 19-20, 25-26, 27-28 y 29-30.

Por otro lado, tan sólo *ocho sonatas contienen indicaciones de movimiento o aire*. Si comparamos las indicaciones aquí presentes, con las recogidas en las colecciones de Parma (*I-PAc*) y Venecia (*I-Vnm*), se observa una clara correspondencia entre ambas (únicamente existe una divergencia para la sonata K.517):

Sonata 1 (K.438)

Allegro en *E-Zac* / *Allegro* en *I-PAc* (Libro XII/9) / *Allegro* en *I-Vnm* (Libro X/21).

Sonata 2 (K.437)

And.^{te} Comodo en *E-Zac* / *And.^{te} Commodo* en *I-PAc* (Libro XII/8) / *And.^{te} Commodo* en *I-Vnm* (Libro X/20).

Sonata 3 (K.445)

All^o o presto en *E-Zac* / *Allegro, o presto* en *I-PAc* (Libro XII/24) / *Allegro, o presto* en *I-Vnm* (Libro X/28).

Sonata 5 (K.433)

Vivo en *E-Zac* / *Vivo* en *I-PAc* (Libro XII/4) / *Vivo* en *I-Vnm* (Libro X/16).

Sonata 6 (K.428)

Allegro en *E-Zac* / *Allegro* en *I-PAc* (Libro XII/18) / *Allegro* en *I-Vnm* (Libro X/11).

Sonata 7 (K.429)

Allegro en *E-Zac* / *Allegro* en *I-PAc* (Libro XII/19) / *Allegro* en *I-Vnm* (Libro X/12).

Sonata 9 (K.517)

Alleg^o Molto en *E-Zac* / *Prestissimo* en *I-PAc* (Libro XV/3) / *Prestissimo* en *I-Vnm* (Libro XIII/4).


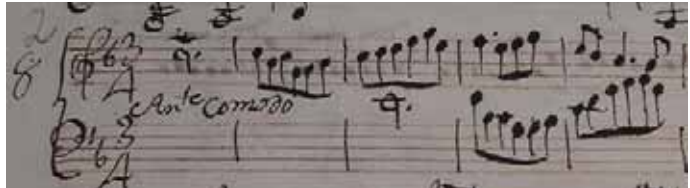

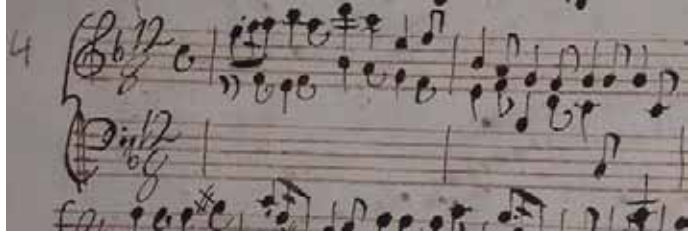
Sonata 33 (K.246)

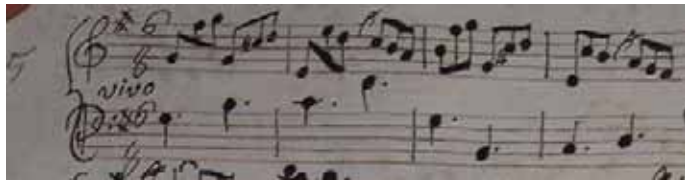


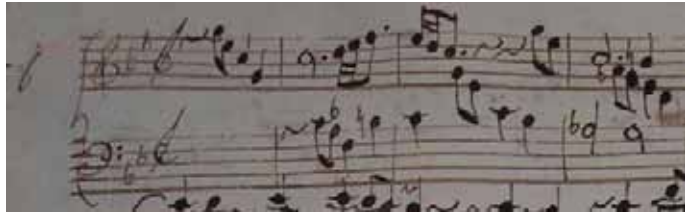

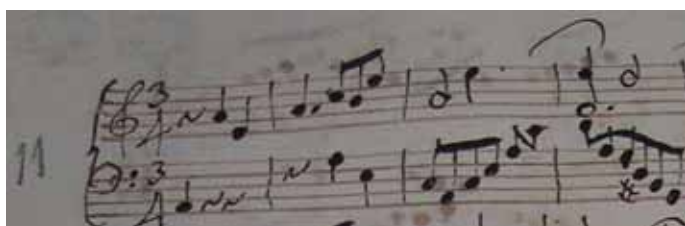
All^o en *E-Zac* / *All^o* en *I-PAc* (Libro V/29) / *All^o* en *I-Vnm* (Libro IV/11).

También puede verse que en el caso de las sonatas repetidas (K.428 y 429), no se recoge indicación de movimiento la segunda vez que aparecen en el libro (sonatas 17 y 18).



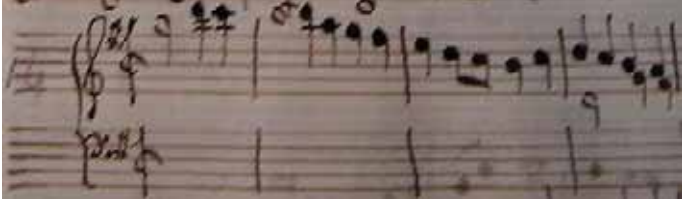



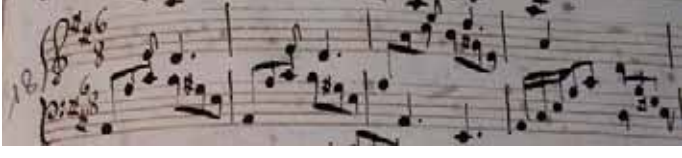

En cuanto a la peculiaridad de anotar una alteración de menos en la armadura de algunas sonatas de la *fuentes 5*, característica de notación arraigada en ámbito hispánico hasta fechas muy avanzadas, sin duda por la influencia de la música eclesiástica y la ahí omnipresente modalidad, se observa que esto mismo también sucede en las colecciones italianas, como es sabido, igualmente de procedencia ibérica.

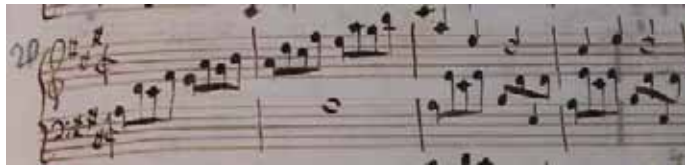
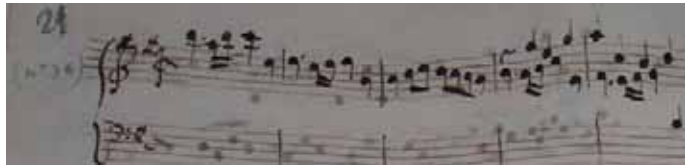
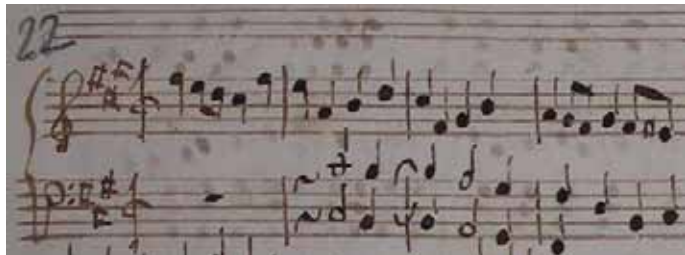
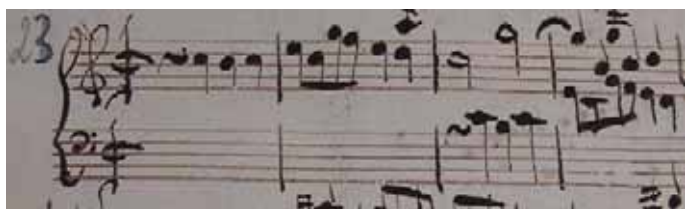
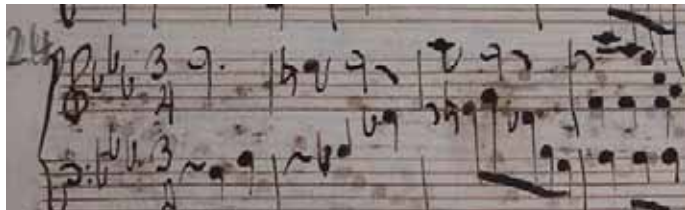



Véase la correspondiente tabla referida a los contenidos de la *fuentes 5*, con su leyenda explicativa al pie.


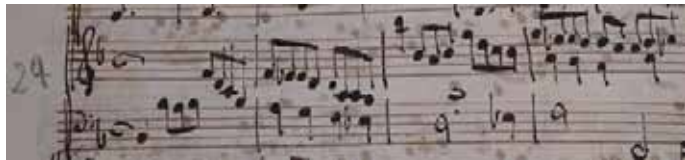
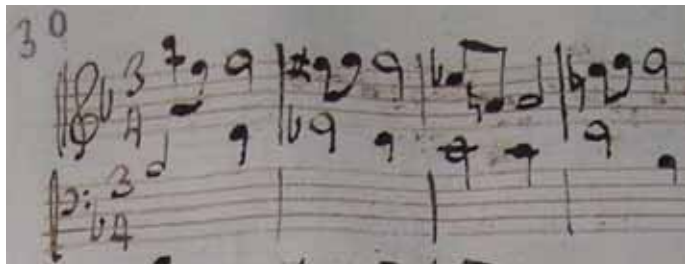

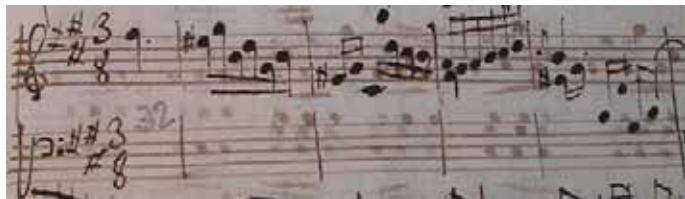


<i>Íncipit</i>	<i>Orden</i>	<i>K.</i>	<i>Fols.</i>	<i>Copiante</i>
	1 [9]	438	1r-2v	1
	2 [8]	437	2r-3r	1
	3	445	3v-4v	1 (3r-3v) 2 (4r-4v)
	4	446	4v-5r	1

	5	446	4v-5r	1
	6	428	7r	1
	7	429	7v-8r	1
	8	230	8v-9v	1
	9	517 ⁷⁸⁴	9v-10v	1
	10	512	10v-11r	3 (f.10v.) 1 (f.11r.)
	11	451	11v-12r	1

⁷⁸⁴ Sonata contenida también en la fuente 6.

	12	511	12r- 13r	1
	13	443	13r- 14r	1 (f.13r.) 4 (f.13v.)
	14	522	14r- 15r	4
	15	553	15v- 16v	4
	16	520	17r- 18r	4
	17	428	18r- 19r	4
	18	429	19r- 20r	4
	19	536	20r- 21r	4

	20	533	21r- 22r	4
	21	240	22v- 24v	4
	22	447	24v- 25v	4
	23	339	25v- 26v	4
	24	462	26v- 27v	4
	25	412	27v- 28r	4
	26	263	28v- 29v	4
	27	418	29v- 30v	4

	28	419	30v- 31v	4
	29	439	31v- 32v	4
	30	440	33r- 33v	4
	31	471	33v- 34r	4
	32	448	34r- 35r	4
	33	246	35r- 36r	4
	34	229	36r- 37r	4

LEYENDA:

- 1.- Íncipit musical de cada sonata.
- 2.- Orden de aparición de la sonata en el manuscrito.
- 3.- Referencia al catálogo temático de Kirkpatrick.
- 4.- Folios en los que se anota cada sonata.
- 5.- Identificación de los copistas que intervienen en cada caso.

La equivalencia de las sonatas con respecto a los catálogos de Longo y Pestelli, es la que sigue:

<i>Orden de las sonatas</i>	<i>Catálogo de Kirkpatrick</i>	<i>Catálogo de Longo</i>	<i>Catálogo de Pestelli</i>
1 [9]	K.438	L.381	P.467
2 [8]	K.437	L.278	P.499
3	K.445	L.385	P.468
4	K.446	L.433	P.177
5	K.433	L.453	P.440
6	K.428	L.131	P.353
7	K.429	L.132	P.439
8	K.230	L.354	P.47
9	K.517	L.266	P.517
10	K.512	L.339	P.359
11	K.451	L.243	P.366
12	K.511	L.314	P.388
13	K.443	L.418	P.376
14	K.522	L.S25	P.526
15	K.553	L.425	P.557
16	K.520	L.86	P.362
17	K.428	L. 131	P.353
18	K.429	L. 132	P.439
19	K.536	L.236	P.540
20	K.533	L.395	P.537
21	K.240	L.S29	P.368
22	K.447	L.294	P.191
23	K.339	L.251	P.189
24	K.462	L.438	P.474
25	K.412	L.182	P.463
26	K.263	L.321	P.283
27	K.418	L.26	P.510
28	K.419	L.279	P.524
29	K.439	L.47	P.473
30	K.440	L.97	P.328
31	K.471	L.82	P.327
32	K.448	L.485	P.261
33	K.246	L.260	P.296
34	K.229	L.199	P.139

La clasificación u orden concreto de copia en el libro zaragozano, presenta algunas peculiaridades y curiosas correspondencias con otras fuentes conservadas en otras colecciones (Venecia, Parma y Münster), que aportan datos sobre el proceso de copia de la fuente zaragozana, que conviene analizar:

<i>Orden</i>	<i>Kirkpatrick</i>	<i>I-PAc</i> ⁷⁸⁵	<i>I-Vnm</i>	<i>D-MÜp</i> ⁷⁸⁶
1 [9]	K.438	XII/9	X/21	II/28
2 [8]	K.437	XII/8	X/20	II/27
3	K.445	XII/24	X/28	II/41
4	K.446	XII/25	X/29	II/42
5	K.433	XII/4	X/16	III/61
6	K.428	XII/18	X/11	II/35
7	K.429	XII/19	X/12	II/36
8	K.230	V/15	III/25	-
9	K.517	XV/3	XIII/4	I/60
10	K.512	XIV/29	XII/29	I/47
11	K.451	XII/30	X/34	V/55
12	K.511	XIV/28	XII/28	I/46
13	K.443	XII/22	X/26	II/39
14	K.522	XV/9	XIII/9	I/51
15	K.553	XV/40	-	I/88
16	K.520	XV/7	XIII/7	I/48
17	K.428	XII/8	X/11	II/35
18	K.429	XII/19	X/12	II/36
19	K.536	XV/23	XIII/23	I/71
20	K.533	XV/20	XIII/20	I/68
21	K.240	V/23	IV/5	II/21
22	K.447	XII/26	X/30	II/43
23	K.339	IX/12	VII/14	II/8
24	K.462	XIII/9	XI/9	II/57
25	K.412	XI/25	IX/25	III/53
26	K.263	VI/19	IV/28	-
27	K.418	XI/27	X/1	III/55
28	K.419	XI/28	X/2	III/56
29	K.439	XII/10	X/22	III/65
30	K.440	XII/11	X/23	III/66
31	K.471	XIII/18	XI/18	I/6
32	K.448	XII/27	X/31	II/44
33	K.246	V/29	IV/11	II/18
34	K.229	V/14	III/24	II/19

Veamos a continuación las múltiples ideas que se pueden extraer de la comparativa anterior:

Del total de las anteriores **34 sonatas en Zaragoza** (contando con que son **32 en realidad**, pues 2 se hallan repetidas), hallamos la siguiente distribución en los diferentes

⁷⁸⁵ En las colecciones de Parma y Venecia se indica el número de cada libro o volumen mediante su ordenación con números romanos, seguido del orden que presenta cada pieza en el manuscrito.

⁷⁸⁶ Münster. Manuscritos de la Colección Santini, de la Biblioteca Diocesana [propiedad de la sede episcopal] (*D-MÜp*), Sant Hs 3964 – 3968. Para su pronta identificación, y de acuerdo con la ordenación de los libros planteada por Ralph Kirkpatrick, se realiza la siguiente correspondencia: *Sant Hs 3964* (I), *Sant Hs 3965* (II), *Sant Hs 3966* (III), *Sant Hs 3967* (IV) y *Sant Hs 3968* (V).

libros que conforman la colección hoy conservada en **Parma** (indicando aquí el número de cada libro o volumen mediante su ordenación con números romanos):

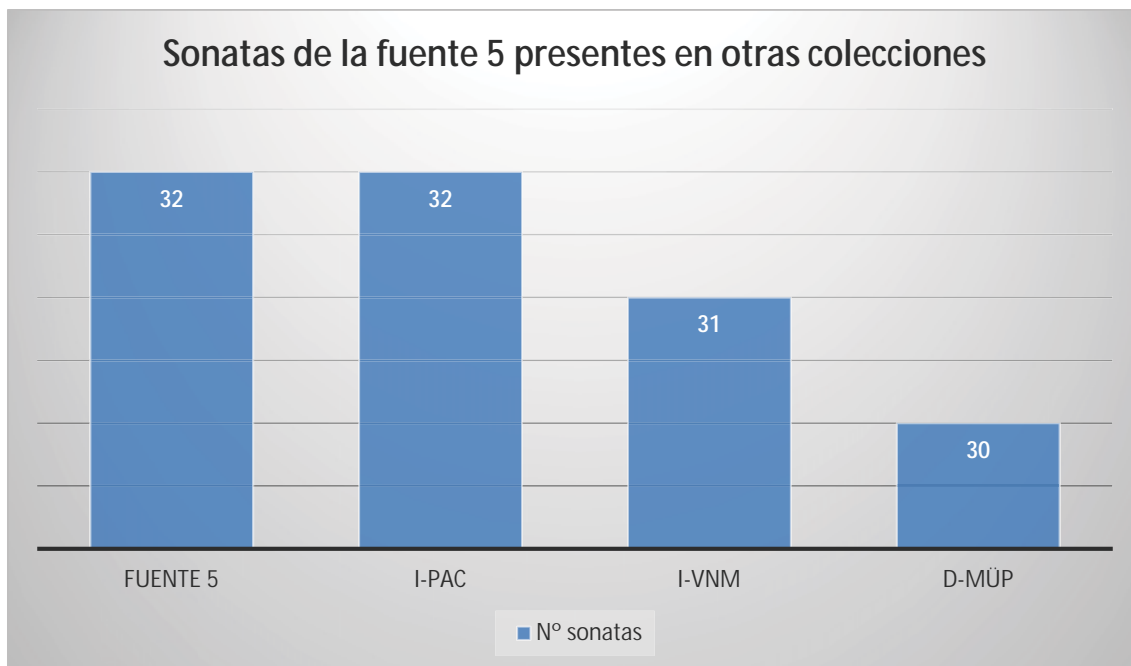
- Parma V (4 sonatas)
- Parma VI (1 sonata)
- Parma IX (1 sonata)
- Parma XI (3 sonatas)
- Parma XII (13 sonatas, sin contar las duplicadas)
- Parma XIII (2 sonatas)
- Parma XIV (2 sonatas)
- Parma XV (6 sonatas)

En el caso de la colección de Venecia (donde solamente se anotan 33 de estas sonatas, pues falta la número 15 de Zaragoza —y en realidad, son solamente **31 sonatas en Venecia**, descontadas las dos repetidas de Zaragoza—), la distribución de las sonatas que también aparecen en Zaragoza, se articula en atención a los siguientes libros:

- Libro III (2 sonatas)
- Libro IV (3 sonatas)
- Libro VII (1 sonata)
- Libro IX (1 sonata)
- Libro X (15 sonatas, sin contar las duplicadas)
- Libro XI (2 sonatas)
- Libro XII (2 sonatas)
- Libro XIII (5 sonatas)

En cuanto a la colección de Münster, la distribución de las sonatas anotadas en la *fuentes* 5 zaragozana, se hace del modo siguiente entre sus diferentes volúmenes, sumando un total de **30 sonatas en Münster**:

- Libro I (9 sonatas)
- Libro II (16 sonatas —14 en realidad, sin contar las dos repetidas en Zaragoza—)
- Libro III (6 sonatas)
- Libro V (1 sonata)



Si se comparan las colecciones de Parma y Venecia entre sí, es relativamente frecuente encontrar parejas de sonatas que concuerdan entre las fuentes de uno y otro lugar. En cambio, si comparamos ambas colecciones con otros volúmenes pertenecientes a la colección conservada en Zaragoza (fuentes 2, 3 y 4), puede verse que no son tantas las parejas de sonatas coincidentes. Sin embargo, en el caso concreto de la *fente 5* de Zaragoza, sí que puede comprobarse una alta concordancia de parejas de sonatas respecto a las colecciones de Parma y Venecia, lo que acentúa aún más el valor intrínseco de esta fuente concreta.

Conviene decir, no obstante, que aunque estas parejas zaragozanas de sonatas concuerdan efectivamente con otras parejas en las colecciones de Parma y Venecia, e incluso en la colección de Münster, una misma pareja de sonatas suele aparecer copiada en un orden distinto entre las diferentes colecciones; es decir, que la misma pareja suele ocupar un posición diferente respecto al libro en el que se anota, según sea la colección en la que esta pareja se halle. Así por ejemplo, las sonatas K.445 y K.446, aparecen en la *fente 5* de Zaragoza en 3ª y 4ª posición; pero se anotan en Venecia, Libro x, como las sonatas 28ª y 29ª; o en la colección de Parma, Libro XII, como sonatas 24ª y 25ª; o en Münster, Libro II, como sus sonatas 41ª y 42ª.

Resulta bien interesante y curioso comprobar cómo, en el caso de la *fuentes* 5 de Zaragoza, se aprecian hasta nada menos que siete pares de sonatas, coincidentes con las colecciones de Parma, Venecia y Münster. Se trata, en concreto, de las parejas de sonatas siguientes:

1. **K.438 y K.437**, que se anotan en el siguiente orden de aparición entre las diversas colecciones: Zaragoza, *fuentes* 5, 1^a-2^a; Venecia, Libro x, 21^a-20^a; Parma, Libro XII, 9^a-8^a; y Münster, Libro II, 28^a-27^a.
2. **K.445 y K.446**, que se anotan en el siguiente orden de aparición entre las diversas colecciones: Zaragoza, *fuentes* 5, 3^a-4^a; Venecia, Libro x, 28^a-29^a; Parma, Libro XII, 24^a-25^a; y Münster, Libro II, 41^a-42^a.
3. **K.428 y K.429**, que se anotan en el siguiente orden de aparición entre las diversas colecciones: Zaragoza, *fuentes* 5, 6^a-7^a; Venecia, Libro x, 11^a-12^a; Parma, Libro XII, 18^a-19^a; y Münster, Libro II, 35^a-36^a.
4. **K.428 y K.429**⁷⁸⁷, que se anotan en el siguiente orden de aparición entre las diversas colecciones: Zaragoza, *fuentes* 5, 17^a-18^a; Venecia, Libro x, 11^a-12^a; Parma, Libro XII, 18^a-19^a; y Münster, Libro II, 35^a-36^a.
5. **K.418 y K.419**, que se anotan en el siguiente orden de aparición entre las diversas colecciones⁷⁸⁸: Zaragoza, *fuentes* 5, 27^a-28^a; Venecia, Libro x, 1^a-2^a; Parma, Libro XI, 27^a-28^a; y Münster, Libro III, 55^a-56^a.
6. **K.439 y K.440**, que se anotan en el siguiente orden de aparición entre las diversas colecciones: Zaragoza, *fuentes* 5, 29^a-30^a; Venecia, Libro x, 22^a-23^a; Parma, Libro XII, 10^a-11^a; y Münster, Libro III, 65^a-66^a.

⁷⁸⁷ Pareja de sonatas repetida en la *fuentes* 5 de Zaragoza.

⁷⁸⁸ Como dato que llama la atención, conviene resaltar la coincidencia, en el caso de la 5^a pareja, incluso de posición (a la hora de anotar dicha pareja en cada códice), entre la colección de Zaragoza (*fuentes* 5) y la colección de Parma, donde la pareja de sonatas K.418 y K.419, aparecen, en ambos casos, situadas en 27^a y 28^a posición.

7. **K.512 y K.511**⁷⁸⁹, que se anotan en el siguiente orden de aparición entre las diversas colecciones: Zaragoza, *fuentes 5*, 12^a-10^a; Venecia, Libro XII, 28^a-29^a; Parma, Libro XIV, 28^a-29^a; y Münster, Libro I, 46^a-47^a.

Pero, además, la *fuentes 5* de Zaragoza contiene una octava pareja de sonatas, las sonatas 33^a y 34^a (K.246 y K.229)⁷⁹⁰ que solamente aparece en otra colección, Münster (Libro II, sonatas 18^a y 19^a), sin anotarse en cambio ni en la colección de Parma ni en la de Venecia. Curiosamente, estas dos sonatas se copian, aunque separadas, en un mismo volumen en la colección de Parma (en su Libro V), mientras que no ocurre lo mismo en la colección de Venecia (donde estas dos sonatas aparecen anotadas en volúmenes diferentes, y más concretamente, en los Libros II y IV).

De todo ello parece desprenderse claramente, que, diversos libros hoy conservados en la colección de Parma, pudieron haber sido utilizados como tempranísimos modelos, en el siglo XVIII, para copiar la *fuentes 5* de Zaragoza, de manera que este mismo procedimiento, o algún otro —desde luego muy parecido—, podría haberse acometido a la hora de copiar también la colección de Münster.

Es evidente que, en su relación con otras colecciones de fuentes, el caso de la *fuentes 5* de Zaragoza presenta algunos aspectos de gran interés para el estudio de la obra de Domenico Scarlatti, y la transmisión y copia de su producción para teclado. Las coincidencias en cuanto a la ubicación o posición que ocupa cualquiera de sus sonatas en la *fuentes 5* (su orden de aparición en el volumen), con la posición que ocupa esa misma sonata en un determinado libro de la colección de Parma, son evidentes: las sonatas 20^a, 25^a, 27^a y 28^a de la *fuentes 5* de Zaragoza, se corresponden con las sonatas 20^a (del Libro XV), 25^a (del Libro XI), 27^a (del Libro XI) y 28^a (del Libro XI) de Parma. De estas últimas sonatas, tres de ellas se anotan asimismo en un mismo volumen (Libro XI).

⁷⁸⁹ Como puede apreciarse, esta pareja de sonatas se constituye como tal pareja en las colecciones de Venecia, Parma y Münster, pero no así en la colección de Zaragoza, donde las dos sonatas se suceden de forma alterna, pues se les ha intercalado otra sonata en medio. Curiosamente, por otra parte, su orden de aparición es idéntico en los libros de Venecia y Parma.

⁷⁹⁰ Nótese que, en este caso, se trata de una pareja de sonatas basada directamente sobre las fuentes originales conservadas (Münster, Libro II, y Zaragoza, *fuentes 5*), pero la cual, dado que Ralph Kirkpatrick se basó para la confección de su catálogo fundamentalmente en la colección de Venecia, llevan numeración no-correlativa.

En cambio, de estas cuatro sonatas ahora mencionadas de la *f fuente 5* de Zaragoza, únicamente dos de ellas (la 20ª y 25ª) tienen correspondencia con las sonatas anotadas en la colección de Venecia, y más concretamente con las sonatas 20ª (Libro XIII) y 25ª (Libro IX). Es decir, solamente dos coincidencias, y anotadas además en volúmenes distintos, en el caso de Venecia.

Pasaré ahora a analizar algunas de las variantes de mayor entidad detectadas — cuando las haya— en la *f fuente 5*, respecto de las mismas sonatas contenidas en las dos colecciones consideradas primarias por la investigación actual (Parma y Venecia). Cuando las variantes sean de escasa entidad (por ejemplo, únicamente referidas a pequeños errores de copia que afecten a algunas notas aisladas,), lo que sucede con cierta frecuencia y no altera en lo sustancial el contenido de las sonatas de un lugar respecto a los demás, estos casos únicamente se mencionarán de forma sumaria (= “variantes menores”). Si por el contrario, las variantes son a de cierta importancia, se reseñarán como “variantes de copia”. En tal caso, cuando una sonata contenida en la *f fuente 5* incorpore nuevos compases que no se encuentran en Parma ni en Venecia, se considerará este hecho como una variante de copia, salvo que sea debido a un evidente error del copiante.

Comparación respecto a las colecciones de Venecia y Parma

Dadas las significativas peculiaridades ya explicitadas de esta *f fuente 5*, presento a continuación una comparación detallada de las 34 sonatas aquí contenidas con las dos principales colecciones (Venecia y Parma), consideradas “fuentes primarias” (*primary sources*) por los investigadores. Todo ello a fin de obtener unas conclusiones que permitan ahondar en el origen de esta *f fuente 5* de Zaragoza, determinar su posible relación con ambas colecciones y obtener más información sobre el procedimiento de copia que tuvo lugar.

En definitiva, se trata de arrojar algo más de luz sobre el complejo entramado de copias de sonatas de D. Scarlatti que tuvo lugar en el entorno de la corte española a mediados del siglo XVIII⁷⁹¹.

⁷⁹¹ Se emplea el índice acústico franco-belga (que se anota con números indicadores de la octava correspondiente, en subíndice).

1ª Sonata (K.438). Contiene 103 compases frente a los 104 de las fuentes primarias. Ámbito: Sol₀-Fa₅, coincidente con Parma (Libro XII, sonata 9ª) y Venecia (Libro X, sonata 21ª). Fa Mayor⁷⁹². Con indicación de movimiento: *Allegro* (la misma indicación aparece en las fuentes primarias).

Variantes menores. Se omite un compás, el número 10⁷⁹³.

2ª Sonata (K.437). Contiene 70 compases (el mismo número de compases existente en las fuentes primarias). Ámbito: Do₁-Do₅, coincidente con Parma (Libro XII, sonata 8ª) y Venecia (Libro X, sonata 20ª). Re menor. Con indicación de movimiento: *An[dante]^{te} Comodo* (*And.[ante]^{te} Commodo* en las fuentes primarias).

Variantes menores: en el compás 58, omite la segunda voz de la mano derecha.

3ª Sonata (K.445). Contiene 54 compases (el mismo número de compases existente en las fuentes primarias). Ámbito: La₀-Re₅, coincidente con Parma (Libro XII, sonata 24ª) y Venecia (Libro X, sonata 28ª). Fa Mayor. Con indicación de movimiento: *All[egr]^o o presto* (*Allegro, o presto* en las fuentes primarias).

Concuerda plenamente con la música notada en Parma y en Venecia. Además, la primera plana en Zaragoza con música ocupa exactamente los mismos compases que en la primera plana de Parma, aunque no ocupa el mismo número de compases que en la primera plana de Venecia.

4ª Sonata (K.446). Contiene 38 compases (el mismo número de compases existente en las fuentes primarias). Ámbito: Do₁-Fa₅, coincidente con Parma (Libro XII, sonata 25ª) y Venecia (Libro X, sonata 29ª). Fa Mayor. Sin indicación de movimiento (*Allegrissimo* en las fuentes primarias).

Variantes menores. Dejan de anotarse de manera esporádica algunas voces intermedias (compases 9, 12 y 23).

5ª Sonata (K.433). Contiene 118 compases, frente a los 114 de las fuentes primarias. Ámbito: Sol₀-Mi₅, coincidente con Parma (Libro XII, sonata 4ª) y Venecia (Libro X,

⁷⁹² En este apartado se hace especial hincapié en aquellas sonatas en las que se anota una alteración de menos en su armadura (en estos casos se comprueba si dicha peculiaridad también aparece en las fuentes primarias). Si la armadura de las sonatas de la *fuentes 5* coincide con Parma y Venecia, no se explicita esta coincidencia.

⁷⁹³ Se trata de un compás que aparece en Parma y Venecia repetido más adelante (concretamente en los compases 12 y 14).

sonata 16^a). Sol Mayor. Con indicación de movimiento: *Vivo* (la misma indicación aparece en las fuentes primarias).

*Variantes menores*⁷⁹⁴: **A.-** Omite copiar la mano izquierda durante dos compases (compases 45 y 46), que se anotan tanto en Parma como en Venecia. **B.-** Dado que en los compases (58 a 60) de Parma, y también de Venecia, “resumen” un pasaje que habrá de repetirse (el cual se indica mediante la inserción abreviada de párrafos de repetición), posiblemente el copiante de la *fuentes 5* de Zaragoza ha malinterpretado dicho pasaje (lo que deberían ser los compases 58 a 60, más su repetición, 61 a 63), pasaje que ha desarrollado anotándolo por extenso, pero omitiendo un compás de la repetición (el compás 61) y omitiendo la mano izquierda del compás 62. **C.-** A partir del compás 100, Zaragoza incorpora un pasaje de seis compases “extra” (que no aparecen en Parma Libro XII, sonata 4, ni en Venecia Libro X, sonata 16) y que, dado que repite o reutiliza materiales de lo que va a continuación en las tres fuentes citadas (es decir, que no incorpora ahí material de nueva creación), parece responder a un error del copiante, que, consciente o inconscientemente, ha tratado de subsanar dicho error (o bien no se ha apercibido del mismo confundiendo el compás por el que iba copiando), retomando, a mitad de dichos seis compases, el compás 98.

6^a Sonata (K.428). Contiene 47 compases (el mismo número de compases existente en las fuentes primarias). Ámbito: La₀-Do₅, coincidente con Parma (Libro XII, sonata 18^a) y Venecia (Libro X, sonata 11^a). Se anota en lo que a primera vista podría parecer un La Mayor actual, aunque con dos sostenidos en la armadura, en lugar de tres (lo mismo sucede en Parma y Venecia). [En realidad, se trata de un Octavo tono, transportado (o accidental) punto alto, “por becuadro”]⁷⁹⁵. Con indicación de movimiento: *Allegro* (la misma indicación aparece en las fuentes primarias).

Variantes menores: **A.-** En el compás 23, se omite la voz intermedia de la mano derecha (que sí se escribe en Venecia y en Parma). **B.-** La copia zaragozana emplea frecuentes repeticiones o abreviaturas de compases aislados, seguramente para ahorrar papel o

⁷⁹⁴ Dado que se considera que ha habido un error de copia que justifica el incremento de compases, se incluye esta sonata dentro de las denominadas “variantes menores”.

⁷⁹⁵ Ya se ha dicho anteriormente que las sonatas de Domenico Scarlatti en España se inscriben en una corte católica, apostólica y romana, en cuya real capilla la práctica musical eclesiástica señoreaba las actividades cotidianas. Y repárese, por ejemplo, en que el Patriarca de las Indias era el superior inmediato de los músicos de la Real Capilla. Obviamente, D. Scarlatti no formaba parte, *stricto sensu*, de dicha Real Capilla, aunque sí que hubo de quedar sujeto a los protocolos de la corte, y a sus normas y tradiciones, de carácter católico, y por consiguiente, dependiente en cierto modo de los tratados y teoría de la composición surgidos del sustrato eclesiástico.

espacio, mediante la indicación de párrafos de repetición, que no se anotan en las demás fuentes.

7ª Sonata (K.429). Contiene 61 compases, frente a los 62 de las fuentes primarias. *Ámbito*: La₀-Fa₅, coincidente con Parma (Libro XII, sonata 19ª) y Venecia (Libro X, sonata 12ª). La, con dos sostenidos en la armadura, en lugar de tres [Octavo tono, transportado (o accidental) punto alto, “por becuadro”], lo mismo sucede en Parma y Venecia. Con indicación de movimiento: *Allegro* (la misma indicación aparece en las fuentes primarias).

Concordancia en lo que se refiere a las anotaciones que indican “M”, para sugerir que la ejecución ha de hacerse con la mano izquierda, o “D” para sugerir usar la mano derecha (compases 3, 5, 9 y 34 —es decir, en los compases 2, 4, 8 y 33 de la *fuentes 5*—), lo cual parece imitar lo que aparece en las fuentes italianas.

Variantes menores: **A.-** Ornamentación⁷⁹⁶, ausencia de diversas notas aisladas, alteraciones accidentales, etc. **B.-** Ausencia del segundo compás (en realidad, es la repetición del primero), que sí se anota en Parma y en Venecia. **C.-** En dos ocasiones (en el compás 15 y en el 16 —es decir, compases 14 y 15 de la *fuentes 5*—), se anota un mordente que no se halla en las demás fuentes. Y no se registran las ligaduras de articulación para cada grupo de tres corcheas, en los compases 49 y 50 (48 y 49 de la *fuentes 5*).

8ª Sonata (K.230). Contiene 81 compases, frente a los 86 de las fuentes primarias. *Ámbito*: Do₁-Re₅ coincidente con Parma (Libro V, sonata 15ª) y Venecia (Libro III, sonata 25ª). Do, con dos bemoles en la armadura, en lugar de tres, [Do dórico, o primer punto bajo], lo mismo sucede en Parma y Venecia. Sin indicación de movimiento (*All[egr]o* en las fuentes primarias).

Variantes menores: **A.-** Notas aisladas y algunas alteraciones accidentales. **B.-** Ausencia de un compás (el nº 7), que sí consta en Parma y en Venecia; en realidad, y dado que dicho compás 7 repite el esquema del anterior compás 6, que enlaza con el asimismo muy parecido compás 8, en Zaragoza (*fuentes 5*) podría haberse suprimido por un simple descuido o despiste del escriba durante su proceso de copia. **C.-** En el compás 39 (38 de la *fuentes 5*), se cambian varias notas respecto a las versiones veneciana y parmesana

⁷⁹⁶ Se incluyen aquí trinos, mordentes, apoyaturas, etc.

(estas últimas, coincidentes entre sí). **D.**- En la parte final del compás 72 (71 de la *fuentes* 5) se cambian dos semicorcheas (Mi-Fa en Zaragoza, por Do-La b en el resto), y además, nuevamente se dejan de anotar dos compases (los compases 73 y 74 de Parma y Venecia). **E.**- En el compás 75 —es decir, en el compás 72 de la *fuentes* 5— dejan de escribirse algunas notas. Por otra parte, en este caso concreto, existe coincidencia entre la copia zaragozana y la veneciana, en lo que respecta al lugar en el que se inserta la doble barra de repetición (al final de la primera parte o sección de la sonata).



Fig.468: *E-Zac*, *fuentes* 5, f.9r.

Detalle del final de la primera parte de la sonata nº 8 (K.230).

Aunque en este caso, el copista no anota los pertinentes dos puntos de repetición a ambos lados de las barras.



Fig.469: *I-Vnm*, Libro V, sonata nº 15, f.48r.

La barra de repetición se sitúa al final, tras la nota Sol.



Fig.470: *I-PAc*, Libro III, sonata nº 25, f.30r.

La barra de repetición se sitúa a ambos lados de la nota Sol.

9ª Sonata (K.517). La versión de Zaragoza, *fuentes 5*, es mucho más breve. Contiene 78 compases, frente a los 109 de las fuentes primarias. Ámbito: Do₁-Re₅, a diferencia de Parma (Libro XV, sonata 3ª —al final de la sonata, tras la doble barra, se anota: “S.”⁷⁹⁷— y Venecia (Libro XIII, sonata 4ª); cuyo ámbito es más amplio por el grave (Sol₀- Re₅). Re menor [Re dórico], sin alteraciones en la armadura, en lugar de un bemol (lo mismo sucede en Parma y Venecia). Con indicación de movimiento: *Alleg[r]o Molto* (*Prestissimo* en las fuentes primarias)⁷⁹⁸.

Variantes de copia: **A.-** En el compás 9 falta una nota y una ligadura, que sí aparece tanto en Parma, como en Venecia. **B.-** Tras el compás 10 (al que le falta una nota y una ligadura), dejan de anotarse cinco compases que sí aparecen en Venecia y en Parma: los compases 11 al 15 del manuscrito veneciano. **C.-** Tras el compás 23 de la *fuentes 5*, nuevamente otros cuatro compases no están, con respecto a Parma y Venecia (compases 28 a 31 en las dos colecciones italianas). **D.-** Tras el compás 28 de la *fuentes 5*, hay 14 compases que sí que se escriben en Venecia y Parma (los compases 38 a 51 en ambos libros italianos), mientras que en Zaragoza no se anotan. **E.-** En el último compás de la primera parte de la sonata zaragozana, falta la apoyatura de adorno en el Tiple y el bordón más grave del Bajo. **F.-** Tras el compás 52 de la *fuentes 5* (compás 80 de Venecia y Parma), dejan de anotarse otros cuatro compases (los compases 76 a 79 de Venecia y Parma). **G.-** Tras el compás 66 de la *fuentes 5* (compás 93 de Venecia), faltan otros cuatro compases (los compases 94 a 97)⁷⁹⁹. **H.-** Algunas notas demasiado graves en la

⁷⁹⁷ Véase más adelante, en el apartado de *anotaciones presentes en el manuscrito*, la relación de dicha letra “S” (“SA”) con los copiantes de música de la Real Capilla y, más concretamente, con esta *fuentes 5*.

⁷⁹⁸ Esta misma sonata se halla en la *fuentes 6*, aunque con variantes con respecto a la versión contenida en la *fuentes 5* (véase la descripción de la *fuentes 6*). Si comparamos entre sí las dos versiones zaragozanas de esta sonata, se observa que el ámbito de la versión de la *fuentes 6* es menor (Do₁-La₄) y su extensión o longitud también es más corta (66 compases). Dichas variantes también afectan a la tesitura que presentan algunas voces, así como a la presencia o ausencia puntual de determinadas voces. Ahora bien, la primera parte de ambas versiones zaragozanas es coincidente en cuanto al número de compases (33 en ambos casos); mientras que la extensión o longitud de la segunda parte varía (45 compases en la *fuentes 5* y 33 compases en la *fuentes 6*). La versión de la *fuentes 6* evita la repetición de materiales o frases musicales que han aparecido con anterioridad. De donde se infiere, que los copistas (u organistas) de esta sonata en las *fuentes 5* y *6*, pudieron acomodar la escritura de esta sonata, según el contexto en el que fuese interpretada; de lo cual, podría entenderse, que pudo interpretarse en momentos, lugares e instrumentos diferentes. O bien, podría haber ocurrido que se hubiera tomado como base original, o de partida para la copia de esta sonata, otras versiones diferentes de las que actualmente se conservan en Venecia y Parma.

⁷⁹⁹ En este ejemplo concreto (los compases 94 a 97), la versión de Parma, a diferencia de Venecia, recurre a la anotación de párrafos de repetición (recurso frecuente en la *fuentes 5*, como ya se ha indicado). En la versión de la K.517 de Venecia no aparecen dichos signos. En este sentido, para el caso que nos ocupa (el uso de párrafos en la copia de la sonata K.517), Parma parece imitar el patrón de Venecia, mientras que Zaragoza parece seguir el de Parma. Este hecho estaría en concordancia con la indicación presente sobre el encabezamiento de la sonata K.517 en Parma; y que parece indicar que esta pieza, en esta fuente, pudo

copia de Venecia (La₀-Sol₀), se anotan en Zaragoza una octava más alta, y frecuentemente, duplicadas a su vez con su octava superior.

10ª Sonata (K.512). Contiene 95 compases, frente a los 106 de las fuentes primarias. *Ámbito:* Re₁-Fa₅ coincidente con Parma (Libro XIV, sonata 29ª) y Venecia (Libro XII, sonata 29ª). Re Mayor. Sin indicación de movimiento (*Allegro* en las fuentes primarias). *Variantes menores.* **A.-** Compás 1, no se anota la octava para la mano izquierda (primer tiempo). **B.-** Tras el compás tres en la *f fuente* 5 falta un compás que sí se anota en Venecia (Libro XII, sonata 29) y Parma (Libro XIV, sonata 29). **C.-** En el compás 6 de Zaragoza (compás 7 en las copias italianas) se introduce una variante para la mano izquierda. **D.-** En el compás 30 de Zaragoza (31 en Venecia y Parma) la mano izquierda anota un La₁ blanca, mientras que en las otras dos colecciones se anota un La octavado negra. **E.-** Tras el compás 56 en la *f fuente* 5 no se anotan dos compases que sí que aparecen en Parma y Venecia (cc. 58 y 59). **F.-** Tras el compás 58 en la *f fuente* 5 dejan de anotarse otros dos compases que sí están en Parma y Venecia (cc. 62 y 63). **G.-** Tras el compás 60 en la *f fuente* 5, nuevamente dejan de anotarse otros dos compases que sí se recogen en Parma y Venecia (cc. 66 y 67). **H.-** Tras el compás 81 en la *f fuente* 5, no se escriben dos compases anotados en Venecia y Parma (cc. 89 y 90). **I.-** Lo mismo ocurre después del compás 87 en la *f fuente* 5: no se anotan dos compases contenidos en las versiones de Parma y Venecia (cc. 97 y 98). **J.-** En el último compás, Zaragoza se anota una octava más arriba para la mano izquierda, mientras que se omite el mordente de la mano derecha.

11ª Sonata (K.451). Contiene 67 compases, el mismo número de compases existente en las fuentes primarias. *Ámbito:* Sol₀-Re₅ coincidente con Parma (Libro XII, sonata 30ª) y Venecia (Libro X, sonata 34ª). La menor. Sin indicación de movimiento (*Allegro* en las fuentes primarias).

Variantes menores (de escasa entidad). Curiosamente, aquí interviene uno de los maestros de copia (copiante 2).

haberse copiado a partir del ejemplar de Venecia. Dicha anotación dice: “La que sigue se debe tañer primero.”. La sonata que sigue es la K. 516, que ocupa el lugar 4º en el libro. En el caso de Venecia, el orden de ambas sonatas es consecutivo, aunque inverso; es decir, la sonata K.516 ocupa el tercer lugar y la K.517 el cuarto. Todo parece indicar por tanto que debía mantenerse el orden de aparición de las sonatas de Venecia, y que el copista tuvo un descuido, indicándolo de manera expresa al comienzo de la obra en el libro XV de Parma.

12ª Sonata (K.511). Contiene 80 compases, frente a los 81 de las fuentes primarias. *Ámbito:* La₀-Mi₅ coincidente con Parma (Libro XIV, sonata 28ª) y Venecia (Libro XII, sonata 28ª). Re Mayor. Sin indicación de movimiento (*Allegro* en las fuentes primarias). *Variantes menores.* Se omite un compás (el nº 3 de las fuentes primarias). En realidad se trata de un mismo compás (el nº 1) que aparece repetido tres veces en Parma y Venecia, y dos en Zaragoza.

13ª Sonata (K.443). Contiene 109 compases, frente a los 108 de las fuentes primarias. *Ámbito:* La₀-Fa₅ coincidente con Parma (Libro XII, sonata 22ª) y Venecia (Libro X, sonata 26ª). Re Mayor. Sin indicación de movimiento (*Allegro* en las fuentes primarias). *Variantes menores:* **A.-** Referidas a ornamentación. **B.-** La *fente 5* incorpora un compás más, que no se recoge en las fuentes primarias (anotado tras el compás nº 45). Dicho compás añadido en Zaragoza, solamente recoge música para la mano derecha, mientras que la parte de la mano izquierda está en blanco⁸⁰⁰.



Fig.471: *E-Zac, fuente 5, sonata nº 13, cc.45-46, f.13v.*

Se señala el compás añadido (c.46) que únicamente posee música en la parte de la mano derecha. Se observa claramente que es un diseño descendente (“una progresión armónica”) que se anota por error y que no se realiza ninguna tachadura sobre él (como en otros casos).

Por otra parte, la *fente 5* contiene varios detalles en la copia coincidentes con las fuentes primarias. Cito el siguiente, a modo de ejemplo:

⁸⁰⁰ Dado que el compás añadido se corresponde con un error de copia, se considera una “variante menor”.



Fig.472: *E-Zac*, fuente 5, sonata nº 13, c.35, f.13r.
Detalle de la forma de anotar el silencio de blanca y de la disposición de los silencios de negra.



Fig.473: *I-PAc*, Libro XII, sonata nº 22, c.35, f.42r.
Coincidencia con Zaragoza y Venecia.



Fig.474: *I-Vnm*, Libro X, sonata nº 26, c.35, f.50r.
Coincidencia con Zaragoza y Parma.

14ª Sonata (K.522). Contiene 88 compases, frente a los 89 de las fuentes primarias. Ámbito: La₀-Mi₅ coincidente con Parma (Libro XV, sonata 9ª —al final de la sonata, tras la doble barra, se anota: “SA.”—) y Venecia (Libro XIII, sonata 9ª). Sol Mayor. Sin indicación de movimiento (*Allegro* en las fuentes primarias).

Variantes menores: **A.-** Ornamentación y uso de ligaduras de unión. **B.-** El compás 8 presenta variantes rítmicas con respecto a Parma y Venecia. **C.-** En la *fuentes 5* se omite la repetición inmediata del compás nº 24, existente en Parma y Venecia.

15ª Sonata (K.553). Contiene 125 compases, frente a los 127 de la colección de Parma (esta sonata no se encuentra en la colección de Venecia). Ámbito: Sol₀-Sol₅, coincidente con Parma (Libro XV, sonata 40ª). Re, sin alteraciones en la armadura [Re dórico], en lugar de un bemol (lo mismo sucede en Parma). Sin indicación de movimiento (*Allegro* en Parma).

Variantes menores: **A.-** Ornamentación y uso de ligaduras de unión. **B.-** A diferencia de Parma, Zaragoza no contiene indicaciones para recordar al intérprete qué mano debe interpretar algunos pasajes. **C.-** En los compases 19 y 22, la versión de Parma, se añade una tercera voz que no se anota en Zaragoza. **D.-** En Parma, a diferencia de lo que ocurre en Zaragoza, se duplica puntualmente una voz en la mano izquierda (compases 39, 40, 63, 64, 65, 82 y 102). **E.-** En los compases 55, 59 y 115 [117 de Parma], existen variaciones rítmico-melódicas en la mano derecha, entre las copias de Zaragoza y Parma. **F.-** Compás 72 (mano izquierda), en blanco en Zaragoza. **G.-** Compases 87 a 90 y 123-124 [124-125 en Parma], en la mano izquierda: en Parma se duplica la voz del Bajo y en Zaragoza no. Se omiten dos compases en Zaragoza (los números 105 y 107 de Parma). En realidad, dichos compases se corresponden con la repetición inmediata del compás anterior, es decir, en Parma el compás 104 y el compás 105 contienen la misma música (y lo mismo ocurre con los compases 106 y 107).

16ª Sonata (K.520). Contiene 92 compases, el mismo número existente en las fuentes primarias. Ámbito: La₀-Mi₅ coincidente con Parma (Libro XV, sonata 7ª —al final de la sonata, tras la doble barra, se anota: “S.”—) y Venecia (Libro XIII, sonata 7ª). Sol Mayor. Sin indicación de movimiento (*Allegretto* en las fuentes primarias).

Variantes menores: **A.-** Ornamentación y uso de ligaduras de unión. **B.-** En los compases 29, 30 y 38 (mano izquierda), la *fente 5* se anota octava alta con respecto a las fuentes primarias⁸⁰¹. **C.-** En el compás 53 (mano derecha), a diferencia de las fuentes primarias, en Zaragoza la primera aparición del Sol en la voz del Tiple, no presenta sostenido. **D.-** En el compás 79 (mano derecha), en la segunda parte del compás, únicamente se anota la voz del Tiple en la *fente 5* (Parma y Venecia incorporan la voz del Contralto).

⁸⁰¹ En el compás 29, el copiante podría haber optado por escribir la voz del Bajo una octava alta, por razones de falta de espacio en blanco por debajo de la pauta inferior del sistema. De hecho, el compás 37 presenta la misma música para la mano izquierda; y en este caso, sí se anota a distancia de octava baja (existe espacio en blanco suficiente por debajo de la pauta).

17ª Sonata (K.428). Sonata repetida en la *fuentes 5* (=6ª sonata). Contiene también 47 compases, el mismo número de compases existente en las fuentes primarias. Ámbito: La₀-Do₅ coincidente con Parma (Libro XII, sonata 18ª) y Venecia (Libro X, sonata 11ª). La, con dos sostenidos en la armadura, en lugar de tres [Octavo tono, transportado (o accidental) punto alto, “por becuadro”], lo mismo sucede en Parma y Venecia). Aquí sin indicación de movimiento (*Allegro* en la sonata sexta).

Esta copia apenas presenta diferencias con respecto a las fuentes primarias.

Concretamente las variaciones menores son: **A.-** Deja de anotarse una voz intermedia en el compás 27. **B.-** Existe una variación a nivel melódico en la mano derecha del compás 28 por un posible descuido del copiante. **C.-** En el compás 36 tampoco se anota un mordente⁸⁰². También he observado alguna variante menor entre Parma y Venecia. En este sentido, Zaragoza muestra concordancia con Parma y no con Venecia; lo que parece evidenciar, que esta sonata pudo copiarse a partir de la fuente parmesana.



Fig.475: *E-Zac*, *fuentes 5*, sonata nº 17, cc.15-17, f.18r, final de página.

Nótese el primer tiempo de la mano izquierda del compás 16 (Mi). La versión de esta sonata también contenida en la *fuentes 5* (sonata 6ª) contiene igualmente la nota Mi en el c.16.

Con el compás 17 finaliza la música anotada en la página. Lo mismo sucede en Parma y Venecia.



Fig.476: *I-Pac*, Libro XII, sonata nº 18, cc.15-17, f.33v., final de página.

El primer tiempo de la mano izquierda del compás 16 también es Mi.

⁸⁰² En la versión de esta sonata también contenida en la *fuentes 5* (sonata 6ª), sí aparece la voz intermedia del compás 27; la música del compás 28 sí coincide con las fuentes primarias; y además, se anota el mordente en el compás 36.

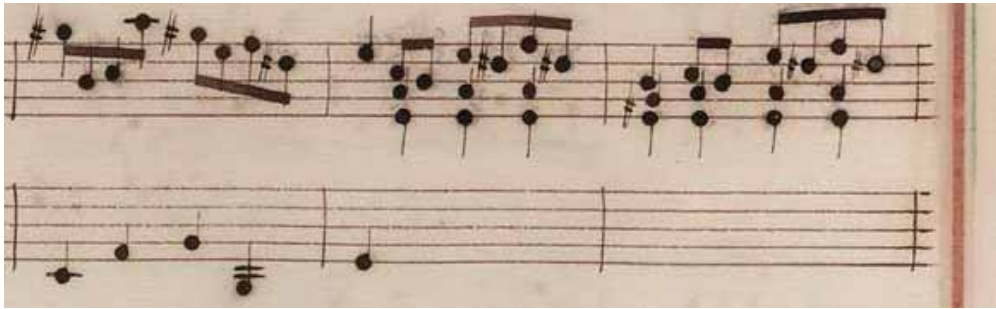


Fig.477: *I-Vnm*, Libro X, sonata nº 11, cc.15-17, f.21v., final de página.
En lugar de Mi se escribe Sol, en el compás 16 (mano izquierda, primer tiempo).

Además, existen múltiples concordancias en el proceso de copia. Así por ejemplo, la distribución espacial de los compases en el papel coincide con la versión de esta sonata recogida en Parma (y en menor medida, con Venecia)⁸⁰³. Cito, a modo de ejemplo, otra concordancia referida a la colocación de las figuras:



Fig.478: *E-Zac*, fuente 5, sonata nº 17, cc.27-30, f.18v.

Nótese la colocación de las blancas en los compases 28 y 29, justo en el centro de cada compás. Además, este sistema contiene cuatro compases, la misma cantidad de música por sistema que predomina en Parma y Venecia. La versión de esta obra también presente en la *fuentes 5* (sonata nº 6) no presenta estos rasgos.



Fig.479: *I-PAc*, Libro XII, sonata nº 18, cc.27-30, f.34v.

Colocación característica de las blancas (mano izquierda), coincidente con la *fuentes 5*.



Fig.480: *I-Vnm*, Libro X, sonata nº 11, cc.27-30, f.22v.

La colocación característica de las blancas (mano izquierda) coincide con la *fuentes 5*.

⁸⁰³ Lo cual puede observarse en el ejemplo anterior, en este caso referido a la música contenida en la primera página de la sonata.

18ª Sonata (K.429). Sonata repetida en la *fuentes 5* (=7ª sonata). Contiene 60 compases (la sonata 7ª posee 61 compases), frente a los 62 de las fuentes primarias. Ámbito: La₀-Fa₅, coincidente con Parma (Libro XII, sonata 19ª) y Venecia (Libro X, sonata 12ª). La, con dos sostenidos en la armadura, en lugar de tres [Octavo tono, transportado (o accidental) punto alto, “por becuadro”], lo mismo sucede en Parma y Venecia). Sin indicación de movimiento (*Allegro* en la sonata 7ª).

Variantes menores: **A.-** A diferencia de la versión contenida en la sonata 7ª y de la versión contenida en las fuentes primarias, en este caso no se recogen anotaciones que indican con qué mano han de interpretarse determinados pasajes (“M” / “D”). **B.-** Ornamentación, ligaduras de unión y de expresión. **C.-** Ausencia del cuarto compás (en realidad, es la repetición del tercero), que sí se anota en Parma y en Venecia. **D.-** Se omite también el compás 42, que se corresponde con la repetición inmediata del compás anterior (41 en las fuentes primarias y 40 en la *fuentes 5*). **E.-** La primera corchea de la mano derecha en el compás 28 (29 en las fuentes primarias) es Si (Mi en Parma, en Venecia, y en la sonata 7ª). **F.-** Deja de anotarse la música de la mano izquierda en los compases 31 (32 en las fuentes primarias)⁸⁰⁴. **G.-** Deja de anotarse la apoyatura y la negra con puntillo de la mano derecha en los compases 36 y 38 (37 y 39 en las fuentes primarias)⁸⁰⁵. **H.-** En el compás 38 (39 en las fuentes primarias) se anota un sostenido para el Do₃ (becuadro en Parma, en Venecia y en la sonata 7ª). **I.-** Compás 44 (46 en las fuentes primarias) no se escribe un Re₄ corchea presente en Parma y Venecia⁸⁰⁶.

19ª Sonata (K.536). Contiene 61 compases, frente a los 65 de las fuentes primarias. Ámbito: Si₀-Fa₅ coincidente con Parma (Libro XV, sonata 23ª) y Venecia (Libro XIII, sonata 23ª). La Mayor. Sin indicación de movimiento (*Cantabile* en las fuentes primarias).

Variantes menores: **A.-** Ornamentación, ligaduras de unión y de expresión. **B.-** Deja de anotarse un Fa negra en el compás 15. **C.-** En el compás 19 se anotan dos negras para la mano izquierda (Si, duplicado a la octava) en lugar de la blanca existente en Parma y Venecia. **D.-** En el compás 22 existe una variación melódica para la voz de la mano derecha (último grupo de tres corcheas) con respecto a la versión de Parma y Venecia. **E.-** Compás 26, mano izquierda, el primer Mi está octava alta con respecto a las fuentes

⁸⁰⁴ En la sonata 7ª este compás está completo.

⁸⁰⁵ En la sonata 7ª estos compases están completos.

⁸⁰⁶ En la sonata 7ª tampoco está esta nota.

primarias. **F.-** Dejan de anotarse los compases 28 a 31 existentes en Parma y Venecia. En realidad, se trata de una repetición de material musical (los compases 30-31 son una repetición de los compases 26-27, y los compases 28-29 son una repetición de los compases 32-33). **G.-** Compás 46 (50 en las fuentes primarias) deja de anotarse el Mi octavado de la mano izquierda. **H.-** Compás 61 (65 en las fuentes primarias), mano izquierda, la nota La se escribe octava baja en Parma y Venecia.

20ª Sonata (K.533). Contiene 78 compases, frente a los 87 de las fuentes primarias. *Ámbito:* Si₀-Mi₅, mientras que es La₀-Mi₅ en Parma (Libro XV, sonata 20ª —al final de la sonata, tras la doble barra, se anota: “S.”—) y Venecia (Libro XIII, sonata 20ª). La Mayor. Sin indicación de movimiento (*Allegro assai* en las fuentes primarias).

Variantes menores: **A.-**Ornamentación, ligaduras de unión y de expresión. **B.-** No se anotan los siguientes compases de las fuentes primarias (5, 8, 13, 16, 32, 36, 64, 79 y 83). Se trata, en todos los casos, de la supresión de la repetición inmediata del compás anterior. Así pues, en Parma y en Venecia la música de los compases 4-5, 6-8, 12-13, 15-16, 31-32, 35-36, 62-64, 78-79 y 82-83, es la misma. **C.-** En los compases 22 y 25 de la *fente 5* (26 y 29 en Parma y Venecia) aparecen sin duplicar a la octava baja las blancas de la mano izquierda. **D.-** En el compás 29 de la *fente 5* (34 en Parma y Venecia), las negras de la mano izquierda aparecen octavadas; mientras que en las fuentes primarias se escriben esas notas sin duplicar. **E.-** Deja de anotarse la parte de la mano izquierda en el compás 59 de la *fente 5* (compás 66 en Parma y Venecia). **F.-** En el compás 70 de la *fente 5* (77 en Parma y Venecia) la primera negra de la mano izquierda está sin octavar; mientras que se escribe duplicada a la octava baja en las fuentes primarias. **G.-** A partir del segundo tiempo del compás 73, compás 74 y 75 (compases 81, 82 y 84 de las fuentes primarias), se escribe la música una octava baja con respecto a la versión contenida en Parma y Venecia. **H.-** Último compás de la sonata (en la mano izquierda): el La redonda está escrito una octava alta con respecto a las fuentes primarias. El La redonda de la mano derecha, en la *fente 5*, no presenta apoyatura.

21ª Sonata (K.240). Contiene 174 compases, el mismo número de compases existente en las fuentes primarias. *Ámbito:* Re₀-Re₅ coincidente con Parma (Libro V, sonata 23ª) y Venecia (Libro IV, sonata 5ª). Sol Mayor. Aquí sin indicación de movimiento (*All[egr]o* en Parma y Venecia).

Variantes menores (de escasa entidad): **A.-** Ornamentación, ligaduras de unión y de expresión. **B.-** Compases 90 y 91 (mano izquierda, voz de Contralto), en la *fuentes 5* se repite un Do negra a lo largo de los dos compases (en Parma y Venecia, el Do negra se alterna con un Si negra). **C.-** Compás 117 (mano derecha): la última nota en la *fuentes 5* es Sol # (Fa # en Parma y Venecia). **D.-** Compás 129 (mano derecha): la apoyatura es una negra, mientras que en Parma y Venecia es una corchea. **E.-** Último compás de la sonata (en ambas manos): blanca con puntillo en la *fuentes 5*, mientras que en las fuentes primarias se anota (en ambas manos) una negra y un silencio de blanca.

22ª Sonata (K.447). Contiene 83 compases, el mismo número de compases existente en las fuentes primarias. Ámbito: La₀-Re₅ coincidente con Parma (Libro XII, sonata 26ª) y Venecia (Libro X, sonata 30ª). Fa # menor. Aquí sin indicación de movimiento (*Allegro* en Parma y Venecia).

Variantes menores: **A.-** Ornamentación, ligaduras de unión y de expresión. **B.-** No se recogen anotaciones que indiquen con qué mano han de interpretarse determinados pasajes, a diferencia de lo que ocurre en Parma y Venecia. **C.-** En el compás 14 de la *fuentes 5* dejan de anotarse dos negras (Si y Do) en la voz de Contralto. **D.-** En el compás 24 de la *fuentes 5* (mano izquierda), no se anota un Sol negra en el primer tiempo. **E.-** En el compás 52 de la *fuentes 5* (mano izquierda), primer tiempo de la voz de Tenor, se escribe un silencio de negra; mientras que en Parma y Venecia se escribe un Si negra. **F.-** En el primer tiempo de la voz de Contralto del compás 78 de las fuentes primarias (mano derecha), se anota un La negra, mientras que en la *fuentes 5* no aparece nota alguna.

23ª Sonata (K.339). Contiene 72 compases, frente a los 69 compases existentes en las fuentes primarias. Ámbito: Do₁-Do₅, coincidente con Parma (Libro IX, sonata 12ª) y Venecia (Libro VII, sonata 14ª). Do Mayor. Aquí sin indicación de movimiento (*All[egr]o* en Parma y *Allegro* en Venecia).

Variantes de copia: **A.-** Ornamentación, ligaduras de unión y de expresión. **B.-** No se recogen anotaciones que indiquen con qué mano han de interpretarse determinados pasajes, a diferencia de lo que ocurre en Parma y Venecia. **C.-** En el compás 25 de la *fuentes 5* (mano izquierda), deja de anotarse un Re blanca duplicado a la octava en el primer tiempo. **D.-** En el compás 30 de la *fuentes 5* (mano izquierda, voz de Tenor) el copiante escribe dos corcheas en el primer tiempo, cuando deberían ser dos negras. **E.-**

A partir del compás 65, la *fuentes 5* incorpora tres compases (que no aparecen en las fuentes primarias), los cuales se corresponden con una repetición (aunque variada en el primer compás, 66 de la *fuentes 5*) de los compases 63, 64 y 65. **F.-** La *fuentes 5* no incorpora el compás 67 de Parma y Venecia (que en realidad es una repetición del compás 66). **G.-** El último compás de la sonata en la *fuentes 5*, difiere de lo escrito en Parma y Venecia.

24ª Sonata (K.462). Contiene 86 compases, el mismo número de compases existente en las fuentes primarias. Ámbito: Do₁-Re₅, mientras que es La₀-Fa₅ en Parma (Libro XIII, sonata 9ª) y Venecia (Libro XI, sonata 9ª). Fa menor. Aquí sin indicación de movimiento (*And[an]te* en Parma y *Andante* en Venecia). Los tres primeros sistemas de la *fuentes 5* contienen cada uno de ellos exactamente el mismo número de compases que la versión contenida en Parma.

Variantes de copia: **A.-** Ornamentación, ligaduras de unión y de expresión. **B.-** No se recogen anotaciones que indiquen con qué mano han de interpretarse determinados pasajes, a diferencia de lo que ocurre en Parma y Venecia. **C.-** El compás 9 de la *fuentes 5* presenta 3 negras, mientras que Venecia y Parma 6 corcheas. **D.-** En el compás 16 de la *fuentes 5* (mano izquierda) se anota Fa en el tercer tiempo (Sol en Parma y Venecia). **E.-** En la *fuentes 5* se omite la voz de Contralto en el compás 19. **F.-** En el compás 32 de la *fuentes 5* las dos últimas negras son Fa (Sol en Parma y Venecia). **G.-** En varios compases de la *fuentes 5*, la mano izquierda (voz del Bajo) se anota una octava alta con respecto a Parma y Venecia (compases 68, 70, 71, 74, 76, 77, 81 y los dos últimos tiempos del 83). **H.-** La *fuentes 5* presenta una variación melódica en las dos voces de la mano derecha en los compases 83 y 84; con respecto a la música anotada en las fuentes primarias (las voces de Tiple y Contralto se invierten). **I.-** Parma y Venecia contienen un Fa negra en el primer tiempo de la voz de Contralto (compás 85), mientras que en la *fuentes 5*, el primer tiempo de este compás está en blanco.

25ª Sonata (K.412). Contiene 105 compases, el mismo número de compases existente en las fuentes primarias. Ámbito: Re₁-Mi₅, mientras que es Sol₀-Mi₅ en Parma (Libro XI, sonata 25ª) y Venecia (Libro IX, sonata 25ª). Sol Mayor. Aquí sin indicación de movimiento (*Allegro* en Parma y en Venecia).

Variantes menores: **A.-** Ornamentación, ligaduras de unión y de expresión. **B.-** En la *fuentes 5* (compás 7, mano izquierda), se anota en el primer tiempo un Sol duplicado, a

distancia de octava alta con respecto a Parma y Venecia. **C.-** En la *fuentes 5* (compás 10, mano izquierda, voz del Bajo), deja de anotarse un Re corchea en el último tiempo, con respecto a las fuentes primarias. **D.-** En la *fuentes 5* (compás 43, mano derecha, voz de Tiple), dejan de anotarse dos corcheas (Re) en el último tiempo. **F.-** Deja de anotarse un Re blanca en la voz de Tiple (compás 74). **G.-** Deja de anotarse un Re negra con puntillo en la voz de Contralto (mano derecha, compás 87). **G.-** Compás102, mano izquierda, en blanco en la *fuentes 5* (aunque con música en Parma y Venecia). **H.-** Compás104, las fuentes primarias recogen un Fa corchea en la voz de Tiple (compás 104), mientras que Zaragoza no.

26ª Sonata (K.263). Contiene 76 compases, el mismo número de compases existente en las fuentes primarias (aunque, como se aborda seguidamente, hay variaciones en el contenido de algunos compases entre Zaragoza y Parma/Venecia). Ámbito: Re₁-Re₅, coincidente con Parma (Libro VI, sonata 19ª) y Venecia (Libro IV, sonata 28ª). Mi menor. Aquí sin indicación de movimiento (*And[an]te* en Parma y en Venecia).

Variantes de copia: **A.-** Ornamentación, ligaduras de unión y de expresión. **B.-** Esta sonata se inicia con una entrada en anacrusa en la *fuentes 5* (no se tiene en cuenta a la hora de cuantificar los compases), mientras que en las fuentes primarias la pieza comienza con un compás completo (es posible que esto sea debido a un error de copia, en lo que se refiere a la disposición de las notas, puesto que el contenido musical es coincidente).



Fig.481: *E-Zac, fuentes 5, sonata nº 26, inicio, f.28v.*
Las notas aparecen aquí una sobre la otra.



Fig.482: *I-PAc*, Libro VI, sonata n° 19, inicio, f.37v.
Las notas se escriben aquí de forma consecutiva.

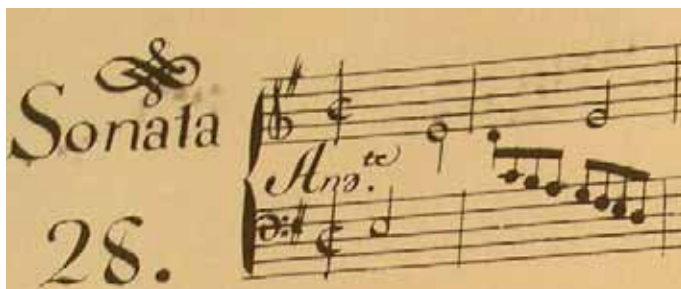


Fig.483: *I-Vnm*, Libro iv, sonata n° 28, inicio.
En los tres ejemplos se observa la falta de silencios, tal y como cabría esperar.

C.- Deja de anotarse una nota en la voz de Contralto (Sol corchea) en el compás 9 de la *fuelle 5* (compás 10 en Parma y Venecia). **D.-** Deja de anotarse una nota en la voz de Contralto (Re negra) en el compás 27 de la *fuelle 5* (compás 28 en Parma y Venecia). **E.-** Zaragoza añade un compás que no aparece en las fuentes primarias (el n° 30), el cual se corresponde con la repetición inmediata del compás 29. **E.-** En Zaragoza deja de anotarse una nota en la voz de Tenor (Re negra) en los compases 38 y 39. **F.-** Compás 54. En la voz de Contralto se escribe un La blanca en Parma y Venecia, mientras que en Zaragoza se escriben dos La negras. **G.-** Nuevamente en Zaragoza deja de anotarse una nota en la voz de Tenor (Si negra) en los compases 72 y 73.

27ª Sonata (K.418). Contiene 107 compases, el mismo número de compases existente en las fuentes primarias. Ámbito: Fa₁-Re₅, mientras que es Do₁-Re₅ en Parma (Libro XI, sonata 27ª) y Venecia (Libro X, sonata 1ª). Fa Mayor. Aquí sin indicación de movimiento (*Allegro* en Parma y en Venecia).

Variante menores, de escasa entidad: **A.-** Ornamentación, ligaduras de unión y de expresión y signos de *staccato*. **B.-** En Zaragoza no se anota la segunda blanca del compás 19 (mano izquierda). **C.-** La segunda blanca del compás 50 (mano izquierda), aparece duplicada a la octava en Parma y Venecia, pero no en Zaragoza. **D.-** La redonda del compás 52 (mano izquierda), aparece duplicada a la octava en Parma y Venecia,

pero no en Zaragoza. **E.-** En Zaragoza no se anota la primera blanca del compás 67 (mano izquierda).

28ª Sonata (K.419). Contiene 128 compases, el mismo número existente en las fuentes primarias. Ámbito: Do₁-Fa₅, coincidente con Parma (Libro XI, sonata 28ª) y Venecia (Libro X, sonata 2ª). Fa Mayor. Aquí sin indicación de movimiento (*Più tosto presto che Allegro* en Parma y en Venecia).

Variantes menores: **A.-** Ornamentación, ligaduras de unión y de expresión. **B.-** Compás 35, mano derecha (voz de Tiple) en Zaragoza, en blanco, mientras que en Parma y Venecia se anota silencio de corchea y negra (Sol). **C.-** Fuente 5, compases 50, 55, 56, 57 y 60; la mano izquierda se anota una octava alta con respecto a las fuentes primarias. **D.-** Fuente 5, compás 51; en la mano izquierda se escribe un Si₁ negra con puntillo (Re₁ negra con puntillo en Parma y Venecia). **E.-** Fuente 5, compás 52; en la mano izquierda se escribe un Do₂ negra con puntillo (Mi₁ negra con puntillo en Parma y Venecia). **F.-** Fuente 5, compases 77 y 78: la mano izquierda se anota una octava alta con respecto a las fuentes primarias. **G.-** Compás 83, Venecia contiene un error en la voz de Contralto (se anota Fa corchea en lugar de negra). Tanto en Parma como en Zaragoza, este compás está completo (lo que sugiere una conexión entre Parma y Zaragoza).



Fig.484: *I-Vnm*, Libro X, sonata nº 2, cc.83-85, f.4v.
La voz de Contralto del compás 83 está incompleta (el Fa debe ser negra).



Fig.485: *I-PAc*, Libro XI, sonata nº 28, cc.83-85, f.55v.
La voz de Contralto está completa en el compás 83, en lo que coincide con Zaragoza.

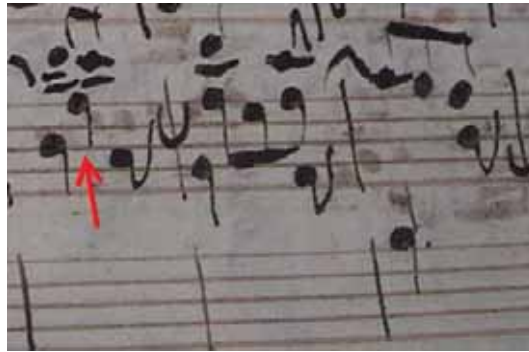


Fig.486: *E-Zac, fuente 5, sonata nº 28, cc.83-85, f.31r.*

H.- *Fuente 5*, en el compás 126, deja de anotarse un Sol corchea en la voz de Contralto.

29ª Sonata (K.439). Contiene 67 compases, frente a los 68 de las fuentes primarias. Tanto en Zaragoza como en Parma y Venecia, el primer compás tras la doble barra que delimita la primera mitad de la sonata (32 en Zaragoza y 33 en Parma y Venecia), está incompleto (le faltan dos tiempos). Ámbito: Si₀-Re₅, pero Sol₀-Re₅ en Parma (Libro XII, sonata 10ª) y en Venecia (Libro X, sonata 22ª). Si b Mayor, con un solo bemol en la armadura, en lugar de dos (lo mismo sucede en Parma y Venecia). Aquí sin indicación de movimiento (*Moderato* en Parma y en Venecia).

Variantes menores: **A.-** Ornamentación, ligaduras de unión y de expresión. **B.-** A diferencia de Parma y Venecia, Zaragoza no contiene indicaciones para recordar al intérprete qué mano debe interpretar algunos pasajes. **C.-** La *f fuente 5* no incorpora el compás 21 de Parma y Venecia (que en realidad es una repetición del compás 20). **D.-** *Fuente 5*, en el tercer tiempo de los compases 23-25 (24-26 en las fuentes primarias), la mano izquierda se anota una octava alta con respecto a Parma y Venecia. **E.-** *Fuente 5*, segundo tiempo del compás 31 (32 en las fuentes primarias): la mano izquierda se anota octava alta. **F.-** *Fuente 5*, segundo tiempo del compás 31 (32 en las fuentes primarias): no se escribe una nota (Do #) en la voz de Contralto. **G.-** En el compás 32 (33 en Parma y Venecia), la mano izquierda aparece en blanco en la *Fuente 5*. **H.-** La mano derecha del compás 36 (compás 37 en Parma y Venecia), presenta una variación rítmica (seisillo en la *Fuente 5*, y dos semicorcheas más cuatro fusas en Parma y Venecia). **I.-** Los compases 37 y 38 (38 y 39 en Parma y Venecia) presentan algunas diferencias: en Zaragoza en cada uno de estos compases deja de anotarse una blanca en la voz de Tiple, y el último tiempo del Bajo se anota octava alta. Por otro lado, en Parma, a diferencia de Zaragoza y Venecia, ambos compases contienen un error en la mano derecha (el cuarto tiempo está incompleto).



Fig.487: *E-Zac*, fuente 5, sonata n° 29, cc.37-38, f.32r.



Fig.488: *I-PAc*, Libro XII, sonata n° 29, cc.38-39, f.19v.



Fig.489: *I-Vnm*, Libro X, sonata n° 29, cc.38-39, f.43v.

J.- Los compases 41 y 42 en Zaragoza (42 y 43 en Parma y Venecia) contienen varios bajos (mano izquierda) escritos una octava alta. **K.-** Los compases 58 a 62 en Zaragoza (59 a 63 en Parma y Venecia) contienen varias notas en la mano izquierda, escritas una octava alta.

30ª Sonata (K.440). Contiene 57 compases, frente a los 61 de las fuentes primarias. Ámbito: Si₀-Fa₅, coincidente con Parma (Libro XII, sonata 11ª) y Venecia (Libro X, sonata 23ª). Si b Mayor, con un bemol en la armadura, en lugar de dos (lo mismo sucede en Parma y Venecia). Aquí sin indicación de movimiento (*Minuet* en Parma y en Venecia).

Variantes menores: **A.-** Ornamentación, ligaduras de unión y de expresión. **B.-** En Zaragoza se omiten varios compases presentes en las fuentes primarias (cc. 29 a 32); que se corresponden con una repetición inmediata de los compases 25 a 28. **C.- Fuente** 5, tercer tiempo de los compases 40 y 44 (44 y 48 en las fuentes primarias): la mano izquierda se anota una octava alta con respecto a Parma y Venecia. **D.-** En Zaragoza,

tras el compás 48 (52 en Parma y Venecia), se anota una doble barra. **E.-** En las fuentes primarias se recoge, en el espacio existente entre los dos pentagramas del sistema, una indicación referida a la no ejecución del compás 56 (52 en Zaragoza) tras la segunda repetición de la sección central⁸⁰⁷.

31ª Sonata (K.471). Contiene 79 compases, frente a los 80 de las fuentes primarias. *Ámbito:* Re₁-Sol₅, mientras que es Sol₀-Sol₅ en Parma (Libro XIII, sonata 18ª) y Venecia (Libro XI, sonata 18ª). Sol Mayor. Aquí sin indicación de movimiento (*Minuet* en Parma y en Venecia).

Variantes menores: **A.-** Ornamentación, ligaduras de unión y de expresión. **B.-** A diferencia de Parma y Venecia, Zaragoza no contiene indicaciones para recordar al intérprete qué mano debe ejecutar determinados pasajes. **C.-** No se anota un compás, concretamente el número 15 de las fuentes primarias. **D.-** Fuente 5, compases 21, 23, 25, 26, 27, 29, 31, 33, 34, 35 (Re blanca), 41, 47, 49, 59, 61, 63 (Do blanca), 65, 67, 69, 71, 72 (Re negra) y 79: la mano izquierda se anota una octava alta con respecto a Parma y Venecia⁸⁰⁸.

32ª Sonata (K.448). Contiene 116 compases, el mismo número existente en las fuentes primarias. *Ámbito:* Do₁-Si₄, coincidente con Parma (Libro XII, sonata 27ª) y Venecia (Libro X, sonata 31ª). Sol Mayor. Aquí sin indicación de movimiento (*Allegro* en Parma y en Venecia).

Variantes de copia: **A.-** Ornamentación, ligaduras de unión y de expresión. **B.-** A diferencia de Parma y Venecia, Zaragoza no contiene indicaciones para recordar al intérprete qué mano debe interpretar algunos pasajes. **C.-** A diferencia de Parma y Venecia, en Zaragoza se añade un compás (se repite el compás 23). **C.-** En el compás 33 (32 en las fuentes primarias) no se anota la voz de Contralto. **D.-** En el compás 34 (33 en Parma y Venecia), voz de Tiple, el Si no se escribe bemol. **E.-** En el compás 41 (40 en Parma y Venecia), la mano izquierda se anota una octava alta con respecto a Parma y Venecia. **F.-** Fuente 5, compás 57 (56 en Parma y Venecia), la voz de Tenor es Sol, en lugar de La. **G.-** Fuente 5, compás 63 (62 en Parma y Venecia), variantes en la mano

⁸⁰⁷ La indicación es la siguiente: “este [dedo índice apuntando hacia arriba] compas se Omite” [Parma] / “este [dedo índice apuntando hacia arriba] compas se Omite para concluir” [Venecia].

⁸⁰⁸ Compases 22, 24, 26, 27, 28, 30, 32, 34, 36, 42, 48, 50, 60, 62, 64, 66, 68, 70, 72, 73 y 80 en Parma y Venecia.

izquierda. **H.-** *Fuente 5*, no se anota un compás, concretamente el nº 91 de Parma y Venecia.

33ª Sonata (K.246). Contiene 65 compases, frente a los 66 de las fuentes primarias. Ámbito: Si₀-Do₅, coincidente con Parma (Libro v, sonata 29ª) y Venecia (Libro IV, sonata 11ª). Do # menor. Con indicación de movimiento: *All[egr]o*. En las fuentes primarias: *All[egr]º*.

Variantes menores: **A.-** Ornamentación, ligaduras de unión y de expresión. **B.-** A diferencia de Parma y Venecia, Zaragoza no contiene indicaciones para recordar al intérprete qué mano debe interpretar algunos pasajes. **C.-** Compás 18, mano izquierda, tercer tiempo: en Zaragoza se escribe unísono para la voz de Tenor y Bajo (en Parma y Venecia el Bajo se anota octava baja). **D.-** Compás 23, primer tiempo: en Zaragoza la mano izquierda está en blanco. **E.-** Compás 36: en Zaragoza no se anota la voz de Contralto. **F.-** Compás 46, segundo tiempo: en Zaragoza se omiten las dos últimas corcheas de la voz de Contralto. **G.-** Compás 54: en Zaragoza no se anota la voz de Contralto. **H.-** En Zaragoza se omite un compás (el 58 de Parma y Venecia): el compás omitido es la repetición inmediata del compás 57.

34ª Sonata (K.229). Contiene 89 compases, frente a los 85 de las fuentes primarias. Ámbito: Re₁-Re₅, coincidente con Parma (Libro v, sonata 14ª) y Venecia (Libro III, sonata 24ª). Si b Mayor. Aquí sin indicación de movimiento (*All[egr]º v[ivo]* en Parma y *All[egr]º vivo* en Venecia).

*Variantes menores*⁸⁰⁹: **A.-** Ornamentación, ligaduras de unión y de expresión. **B.-** Compás 19, primer tiempo, mano derecha: en Venecia y Parma, el Mi es unísono (negra y corchea), mientras que en Zaragoza solamente se anota una corchea. **C.-** *Fuente 5*, compás 27: el copiante anota por error el pasaje ascendente en el pentagrama superior del sistema, en lugar de en el pentagrama inferior. **D.-** *Fuente 5*, compás 31, primer tiempo, mano derecha: variante rítmica en la voz de Tiple. **E.-** En la *Fuente 5*, la mano derecha omite dos corcheas en el segundo tiempo de los compases 48 y 49. **F.-** La *Fuente 5* incorpora párrafos de repetición entre los compases 51 y 54, de tal modo que, a diferencia de Parma y Venecia, se añaden cuatro compases más (55 a 58). **G.-** La

⁸⁰⁹ La mayor extensión o longitud de la sonata parece obedecer a todas luces a un error del copista. Por tanto, esta variación se considera menor.

Fuente 5 no incorpora un Si corchea en el primer tiempo del compás 63 (presente en el compás 59 de Parma y Venecia).

Una vez finalizada la comparación, de esta extensa y enmarañada descripción de variantes existentes entre las diversas colecciones, se pueden extraer varias conclusiones.

Al hilo de lo ya comentado a propósito de la terminología de la nueva tonalidad y sobre el empleo, más o menos frecuente, de armaduras en las que la última alteración propia no se registraba como sería hoy día lo preceptivo (es decir, en la armadura de la clave), sino que apenas se anotaba de manera accidental a lo largo de la composición (una composición, por otra parte, todavía muy dependiente de la nomenclatura de la vieja modalidad eclesiástica). En este sentido, de las 34 sonatas de D. Scarlatti anotadas en esta *f fuente 5* de Zaragoza (**32** en realidad si se prescinde de las dos sonatas repetidas), en 9 (**7**) casos coinciden también con la manera de anotar sus armaduras (con una alteración propia menos, que se registra accidentalmente) en las colecciones de Parma y Venecia. Dichos casos coincidentes se restringen a las siguientes tonalidades:

- a) Lo que a lo largo del siglo XX se ha venido identificando tradicional y erróneamente como *Re menor*, aunque se anota sin alteraciones (es decir, lo que se correspondería con un **Primer tono** o Re dórico) [véase el ejemplo aportado en: -Francisco VALLS: *Mapa Armónico Práctico (1742a)*. (Josep PAVIA I SIMÓ, ed.). Barcelona, CSIC; col. “Textos Universitarios, 37”, fol.17v (p.74), **1º tono natural**], en dos ocasiones (las sonatas 9 y 15 de la *Fuente 5*, o lo que es lo mismo, las sonatas K.517 y K.553).
- b) Lo que a lo largo del siglo XX se ha venido identificando tradicional y erróneamente como Si b Mayor, aunque anotado con un único bemol en la armadura, es decir, lo que se explicaría en la época como un **Quinto tono** — Do—, **punto bajo** [véase el ejemplo aportado en: -Francisco VALLS: *Mapa Armónico Práctico (1742a)*. (Josep PAVIA I SIMÓ, ed.). Barcelona, CSIC; col. “Textos Universitarios, 37”, fol.17v (p.74), **5º tono transportado**], en dos

ocasiones (las sonatas 29 y 30 de la *Fuente 5*, o lo que es lo mismo, la pareja de sonatas K.439 y K.440)⁸¹⁰;

- c) Lo que a lo largo del siglo XX se ha venido identificando tradicional y erróneamente como *La Mayor*, aunque anotado únicamente con dos sostenidos en la armadura, lo cual se explicaría en la época como un **Octavo tono, punto alto** (“**por duro**”) [véase el ejemplo aportado en: -Francisco VALLS: *Mapa Armónico Práctico (1742a)*. (Josep PAVIA I SIMÓ, ed.). Barcelona, CSIC; col. “Textos Universitarios, 37”, fol.18r (p.75), **8º tono accidental “por duro”**], en dos ocasiones (las sonatas 6 y 7 de la *Fuente 5*, o lo que es lo mismo, la pareja de sonatas K.428 y K.429).
- d) Lo que a lo largo del siglo XX se ha venido identificando tradicional y erróneamente como *Do menor*, aunque solamente se anota con dos bemoles en la armadura, lo que se explicaría en la época como un **Primer tono —Re—, punto bajo** (“**por blando**”) [véase el ejemplo aportado en: -Francisco VALLS: *Mapa Armónico Práctico (1742a)*. (Josep PAVIA I SIMÓ, ed.). Barcelona, CSIC; col. “Textos Universitarios, 37”, fol.17v (p.74), **1º tono accidental “por blando”**], en una ocasión (la sonata 8 de la *Fuente 5*, o lo que es lo mismo, la sonata K.230).

Curiosamente, estos 7 casos coincidentes en su peculiar manera de anotar su tonalidad (tanto en Zaragoza, como en Parma y en Venecia), llaman la atención, pues más de la mitad de dichos casos (nada menos que 4 casos de los 7 posibles) se corresponden con parejas de sonatas.

Por otro lado, el hecho de localizar otras sonatas que registran ya por escrito la tonalidad mayor-menor de forma adecuada y coherente (por ejemplo, Re menor, anotado con un bemol, en el caso de la sonata 2 de la *fuentes 5*, o lo que es lo mismo, en la sonata K.437; Si b Mayor, con dos bemoles, en la sonata 34 de la *fuentes 5*, o lo que es lo mismo, en la sonata K.229; y La Mayor, con tres sostenidos, en las sonatas 19 y 20

⁸¹⁰ Por otra parte, conviene no perder de vista tampoco que lo que muchas veces nos parece hoy en día un Si b mayor, se consideraba, desde el siglo XVII, como un “Segundillo” o “Segundo tono por la mediación”, particularmente en aquellas piezas con cláusulas en Sol, considerada esta nota como la *finalis* propia o natural del segundo tono. (Véase -LORENTE, Andrés: *op. cit.*, pp. 598-599).

de la *fuentes* 5 —formando por tanto, ahí, pareja—, o lo que es lo mismo, en las sonatas K.536 y K.533), parecen descartar que en los citados 7 casos previos se trate de tonalidad mayor-menor alguna, sino que, propiamente, se trata de tonos eclesiásticos (algunos de ellos entendidos ya “a la moderna”, y ya sean estos transportados, o no, como se ha visto). No cabe por tanto confundir unos casos con otros.

Todo este asunto, según se ve, como se ha expuesto anteriormente, podría ser un interesante caso de cara a la investigación del tratamiento que hacía el compositor napolitano de la tonalidad (en un tiempo bisagra entre la relajación de la vieja tonalidad eclesiástica, aunque todavía muy pujante, y la adopción decidida y moderna de la nueva tonalidad mayor-menor), y también de cara a hacer un estudio de la concepción que Domenico Scarlatti pudo tener de la tradición católico-hispánica al respecto, en ese tiempo concreto, de cambio.

No obstante, este tema, que no desarrollaré (pues su detalle excedería los márgenes y objetivos del presente estudio), y en el que, llamativamente, todavía nadie ha reparado a día de hoy (o cuando menos, nadie se ha dedicado al mismo con el suficiente detenimiento), entiendo que sería muy digno merecedor de un amplio y exhaustivo estudio, el cual, acaso, pudiera desvelar algunos de los grandes interrogantes a propósito de las composiciones para teclado de Domenico Scarlatti todavía hoy sin resolver.

En cuanto al ámbito o extensión de teclado, de las 34 sonatas contenidas en la *fuentes* 5, un total de 27 sonatas son coincidentes en este aspecto con las versiones contenidas en las fuentes primarias, mientras que el resto, 7 piezas, presentan un ámbito más reducido (particularmente por el registro grave). Concretamente se trata de las sonatas siguientes⁸¹¹:

Sonata nº 9 (K.517). Ámbito Do₁-Re₅ (Sol₀- Re₅ en Parma y Venecia).

Sonata nº 20 (K.533). Ámbito Si₀-Mi₅ (La₀-Mi₅ en Parma y Venecia).

Sonata nº 24 (K.462). Ámbito Do₁-Re₅ (La₀-Fa₅ en Parma y Venecia).

⁸¹¹ Ninguna de estas sonatas, a excepción de la sonata nº 29, forman parte del grupo de siete parejas coincidentes con las colecciones de Parma y Venecia, anteriormente mencionado, de modo que conviene hacer cierto hincapié en el carácter, en cierto modo, individualizado de la colección zaragozana para este grupo concreto de piezas.

Sonata nº 25 (K.412). Ámbito Re_1-Mi_5 (Sol_0-Mi_5 en Parma y Venecia).
Sonata nº 27 (K.418). Ámbito Fa_1-Re_5 (Do_1-Re_5 en Parma y Venecia).
Sonata nº 29 (K.439). Ámbito Si_0-Re_5 (Sol_0-Re_5 en Parma y Venecia).
Sonata nº 31 (K.471). Ámbito Re_1-Sol_5 (Sol_0-Sol_5 en Parma y Venecia).

La razón por la que únicamente este grupo reducido de sonatas posee un ámbito más restringido, mientras que la mayor parte de sonatas del manuscrito posee la misma extensión de las piezas recopiladas en las fuentes italianas; no parece guardar relación con que pudieran haber sido adaptadas para un instrumento determinado, con una extensión de teclado menor; ya que, si fuera así, el resto de sonatas también serían de extensión reducida. A diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en la *fuentes 6*, en cuyo caso, como se abordará en seguidamente, todas las sonatas de Domenico Scarlatti allí contenidas están destinadas a un instrumento (el órgano) cuyo teclado no sobrepasa las cuatro octavas (Do_1-Do_5). De hecho, la versión de la sonata K.517, también anotada en la *fuentes 6*, posee un ámbito más reducido (Do_1-La_4) con respecto a la versión de esta misma sonata existente en esta *fuentes 5*.

Así pues, esta diferencia en el ámbito de estas siete sonatas pudiera ser debida al proceso de copia acontecido, achacables más bien a errores o descuidos de los amanuenses (téngase en cuenta que no son copistas profesionales), antes que por haber utilizado como modelo de copia otras fuentes diferentes a Parma o Venecia; ya que ninguna de las sonatas con un ámbito menor posee variantes significativas de copia.

Por lo que respecta al número de compases que poseen las obras, 15 sonatas de la *fuentes 5* tienen la misma cantidad de compases que las versiones de Parma y Venecia; mientras que otras 15 son más breves (1, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 18, 19, 20, 29, 30, 31 y 33), y las 4 sonatas restantes (5, 13, 23 y 34), más largas⁸¹². En este caso, siete sonatas del grupo de sonatas más cortas, forman parte de las parejas coincidentes en las colecciones de Parma y Venecia; concretamente, las sonatas: 1, 7, 10, 12, 18, 29 y 30.

Curiosamente, ninguna de las 4 sonatas con mayor extensión en la *fuentes 5*, aparece en el mencionado conjunto de parejas coincidentes con Parma y Venecia. De

⁸¹² En este caso, siete sonatas del grupo de sonatas más cortas, forma parte de las parejas coincidentes en las colecciones de Parma y Venecia; concretamente, las sonatas: 1, 7, 10, 12, 18, 29 y 30.

manera que, nuevamente, resulta difícil ofrecer una explicación a este hecho, más allá de lo apuntado en el párrafo anterior.

Únicamente una sonata cuya mayor longitud no se corresponde con un error de copia (sonata nº 23)⁸¹³, forma parte del conjunto de piezas con variantes significativas de copia. Así pues, dicho incremento de compases sí podría obedecer a que se hubiera podido tomar, como referente para la copia, un antígrafo, diferente a los de las colecciones de Parma y Venecia.

Por otra parte, en lo que se refiere al grado de divergencia entre las sonatas de Zaragoza, Parma y Venecia, se concluye que las versiones italianas son prácticamente idénticas entre sí, mientras que es frecuente la presencia de variantes con respecto a la *fuentes* 5. Llama la atención que en algunos casos los resultados obtenidos en esta comparación parecen apuntar a que la fuente empleada para la copia hubiera podido ser la colección de Parma (las sonatas 1, 2, 3, 5, 17 y 28); en otros, las coincidencias existentes nos conducen a la colección de Venecia (sonatas 8 y 29); y únicamente en unos pocos casos (5 sonatas con variantes de copia: sonatas números 9, 23, 24, 26 y 32), a otras fuentes diferentes. Por tanto, este estudio de variantes también parece apoyar la idea señalada anteriormente, tras el análisis de las tablas de contenidos, de que la colección predominante tomada como base de copia para las sonatas de la *fuentes* 5, sería Parma.

Como se ha explicitado, las variantes se han dividido en dos tipos: *variantes menores* y *variantes de copia* (de mayor importancia). La mayor parte de las sonatas copiadas en la *fuentes* 5 presentan alguna variante menor; lo que evidencia que se copiaron a partir de las fuentes italianas; mientras que únicamente cinco sonatas (números 9, 23, 24, 26 y 32) muestran variantes significativas de copia⁸¹⁴. Ninguna de estas cinco sonatas está en el grupo de siete pares de sonatas coincidentes con las colecciones de Parma y Venecia, lo que refuerza nuevamente la hipótesis de que pudieron ser copiadas a partir de otras fuentes (o antígrafos).

⁸¹³ Ya se ha apuntado, en el análisis de las variantes de cada obra de esta fuente, que las sonatas nº 5, 13 y 34 presentan una mayor longitud debido a errores de copia.

⁸¹⁴ Tales sonatas (K.263, K.339, K.448, K.462, y K.517) se editan en el anexo VI.

Las variantes más frecuentes (menores) se corresponden con: la reducción de compases (suelen deberse a la eliminación de pasajes que se repiten), una menor ornamentación, ausencia de ligaduras (unión y expresión), ámbito, ausencia de indicaciones de movimiento, ausencia de las indicaciones para recordar al intérprete qué mano debe interpretar algunos pasajes, cambio de la tesitura de algunas voces (generalmente a distancia de octava), ausencia o presencia puntual de alguna voz, cambios puntuales en algunas notas (se escribe en ocasiones alguna nota diferente a la recogida en las fuentes primarias), olvidos de los copistas que implican dejar en blanco un compás, variantes rítmicas, uso de párrafos de repetición, compases incompletos, presencia o ausencia de alteraciones accidentales, etc.

Cuando se observa que una parte de las sonatas aquí contenidas parecen haberse copiado a partir de Parma, y sin embargo, existen variantes de este tipo, se puede inferir que este hecho se debe a diversos factores, entre los que destaca el trabajo realizado por los copistas. Esto podría dar respuesta al hecho de que puedan encontrarse, en una sonata cuyo ámbito es coincidente con las versiones de las fuentes primarias, algunas notas a distancia de octava alta (mano izquierda) o baja (mano derecha). En este caso concreto, la razón no puede achacarse al instrumento destinatario, ya que de ser así, el ámbito general de la pieza debería ser menor.

Lo mismo podría decirse del hecho de suprimir con relativa frecuencia algunos compases, especialmente los referidos a reiteraciones de material o repeticiones de compases. Así pues, si se atiende a las sonatas repetidas: K.428 (sonata 6, copiante 1 / sonata 17, copiante 4) y K.429 (sonata 7, copiante 1 / sonata 18, copiante 4), se concluye que, a pesar de lo que podría esperarse, dado que lo más lógico es que ambas sonatas fuesen copiadas tomando como referencia una misma fuente, presentan variantes menores entre sí (y también con respecto a las fuentes primarias). Dichas variantes son debidas, por tanto, a la propia intervención de los dos amanuenses diferentes (recuérdese, además, que se trata de copiantes no profesionales).

En el caso de la sonata K.428 (duplicada en la *fuentes* 5: copiada de forma repetida por escribas diferentes), las versiones recogidas en las sonatas 6 y 17 contienen divergencias menores entre sí referidas a: la presencia o ausencia de voces, indicación de movimiento (la sonata 6 la recoge y la 17 no), variaciones melódicas, ornamentación,

etc. En el caso de la sonata K.429 (duplicada igualmente en la *fuentes* 5: copiada de forma repetida por escribas diferentes), las versiones recogidas en las sonatas 7 y 18 también contienen divergencias menores entre sí referidas a: número de compases, indicación de movimiento (la sonata 7 la recoge y la 18 no), notas aisladas, alteraciones accidentales, anotaciones que indican con qué mano han de interpretarse determinados pasajes (la sonata 7 las recoge y la 18 no), figuras, etc.

Por tanto, llegado a este punto, cabría señalar que la mayor parte de las variantes aquí contenidas se deben al proceso de copia; es decir, que sus responsables serían los amanuenses que intervinieron. En este sentido, para el caso de la *fuentes* 5, podrían darse hasta tres motivos que explicaran este hecho (no excluyentes sino complementarias): la primera, sería pensar que la copia de la *fuentes* 5 podría ser considerada, a grandes rasgos, como semi-profesional, elaborada por aprendices quizá con celeridad y en ocasiones, falta de esmero; lo cual podría ser comprensible dada la heterogeneidad y el número de copiantes (como ya se ha explicado).

La segunda posibilidad, estaría referida al destinatario, en el sentido de otorgar mayor libertad al ejecutante, acaso confiando en su capacidad o pericia técnica como intérprete (lo que podría sugerir un destinatario avezado como músico de tecla e incluso en posesión de algunos rudimentos de composición).

La tercera, dado la forma generalizada con la que aparecen estas variantes menores, en determinados contextos, podría ser una costumbre y, por tanto, estar aceptado o instaurado, que el copiante de tecla tuviera cierta libertad para aplicar según su propio criterio tales variantes; en función de las circunstancias, el contexto (¿eclesiástico?), el intérprete destinatario o el instrumento en el que fueran a ser interpretadas⁸¹⁵.

Teniendo en cuenta esta tercera posibilidad, y atendiendo a que esta tradición de copia (sin un rigor máximo al original) existía posiblemente en el ámbito organístico cercano a la corte madrileña en tiempos de Domenico Scarlatti (téngase presente el origen ya explicado de la colección de Zaragoza), no sería de extrañar que, a fin de

⁸¹⁵ En la descripción de la *fuentes* 6 se abordan nuevamente estas cuestiones referidas a la presencia de variantes y su relación con el proceso de copia.

salvaguardar la coincidencia de contenidos entre las colecciones de Venecia y Parma, y por ende, la pervivencia del legado del compositor napolitano, se hubiera escogido un único amanuense profesional del entorno de la Real Capilla, y de eficacia contrastada, posiblemente supervisado por el propio Domenico Scarlatti, con vistas a abordar la titánica labor de compilación de ambas colecciones. Por todo ello, ante la falta de autógrafos, la música de Scarlatti anotada por este copista, al que se le podría considerar “autorizado”, ha de ser especialmente tenida en cuenta por los investigadores a la hora de abordar el complicado estudio de las fuentes primarias.

Asimismo, se concluye que para la copia de esta *f fuente 5* se pudieron tomar simultáneamente como punto de partida diversos autógrafos, como Parma, Venecia e incluso otros; aunque siendo la colección de Parma el más empleado. Este hecho que parece haber ocurrido en esta fuente, podría ser tomado como referente a la hora de dilucidar la cuestión, tantas ocasiones planteada por los investigadores, referida a cuál de las dos colecciones italianas debe considerarse fuente primigenia.

Índice y datación

Este volumen no presenta índice alguno. En cuanto a su posible datación, tampoco incluye ninguna referencia explícita. No obstante, tras realizar un estudio detenido de la fuente, y únicamente a modo de hipótesis, puedo apuntar lo siguiente: dado que pudiera aceptarse, como va dicho, que buena parte de los contenidos de este volumen zaragozano hubieran sido realizados como copia de los contenidos existentes en la colección de Parma⁸¹⁶, y teniendo en cuenta los volúmenes parmesanos de los que habría partido esta supuesta copia zaragozana, puedo, a día de hoy, y con los datos recopilados, aventurar las siguientes dataciones aproximadas:

Del total de las sonatas copiadas en la *f fuente 5* de Zaragoza, las coincidencias con los contenidos en los libros de Parma son las siguientes: Parma, Libro V (4 sonatas; 1752), Parma Libro VI (1 sonata; 1753), Parma Libro IX (1 sonata; 1754), Parma Libro

⁸¹⁶ Más allá del hecho de que, para este caso concreto de la *f fuente 5* de Zaragoza, la colección de Parma pudiera considerarse en sí misma como un autógrafo, no habría que descartar la posibilidad de que hubiera existido otra colección, acaso original y desde luego anterior en el tiempo, que hubiera servido como base para diversas otras colecciones (Parma, Venecia, Zaragoza...).

XI (3 sonatas; 1754), Parma Libro XII (13 sonatas —sin contar las duplicadas—; 1755), Parma Libro XIII (2 sonatas; 1756), Parma Libro XIV (2 sonatas; 1756), y Parma Libro XV (6 sonatas; 1757).

Por consiguiente, y considerando que las sonatas de Parma más recientes, coincidentes con las contenidas en la *f fuente 5* de Zaragoza, datan del año 1757 (seis sonatas en el Libro XV de la colección italiana), cabría apuntar una datación para esta *f fuente 5* de Zaragoza (copiada, como va dicho, en el propio ámbito de palacio en Madrid), hacia el propio año 1757, o muy poco posterior.



Fig.490: *E-Zac, fuente 5*. Detalle de la marca de agua del papel.

Por otra parte, este manuscrito presenta como marca de agua de, papel un escudo con la letra “M” en el centro, rematado en su parte superior con una corona. Esta misma marca de agua se encuentra en diferentes manuscritos, no sólo de sonatas, sino de otro tipo de música (útiles para establecer una posible datación con mayor precisión), a cargo de compositores como José de Nebra y Francisco Corselli (manuscritos probablemente procedentes de la Capilla Real de Madrid). Como se ha enunciado en la descripción de la *f fuente 2*, aparece, concretamente:

1. En la citada *fuentes* 2.
2. En el *Miserere* a dos coros en Re Mayor de José de Nebra, *E-Zac*, D-82/656 (1), que data del año 1750 y en el *Miserere a dúo* de José de Nebra, *E-Zac*, D-82/656 (2).
3. En el manuscrito que contiene una *Misa* y *Dixit Dominus*, también de José de Nebra (al final de cuyo cuaderno también se halla una sonata para teclado), composiciones que datan, respectivamente, del año 1748 y de poco antes de 1750.
4. En un manuscrito con una *Misa* de Francisco Corselli (*E-Zac*, D-340/3943), datable hacia 1763.
5. En el cuaderno de música de tecla (de dimensiones reducidas) *E-Zac*, B2 Ms.33, sin datar, donde curiosamente, además, se encuentra una obra copiada con la misma mano que copia las tres primeras sonatas inéditas de la *fuentes* 2.
6. En el manuscrito que contiene la obra anónima *Responsorio Beata Dei Genitrix* (*E-Zac*, 114/827).
7. En una *Salve* anónima que podría ser atribuida a José de Nebra (*E-Zac*, D-6/34).

Al final, las fechas disponibles y dataciones estimativas, teniendo en cuenta lo arriesgado de establecer dataciones de copias manuscritas únicamente a través de marcas de agua del papel todavía a día de hoy, no parecen contradecir en absoluto la datación que yo mismo apuntaba con anterioridad, en torno al año 1757.

Autoría

La *fuentes* 5 no inserta referencia explícita alguna a la autoría de las composiciones en ella recogidas. No obstante, resulta evidente que se trata de obras del maestro napolitano, como se ha podido comprobar mediante el cotejo de incipits musicales y contenidos musicales.

Numeración de las sonatas

Las sonatas recogidas en el cuaderno no presentan numeración, a excepción de las dos primeras (K.438 y 437), las cuales incorporan los números 9 y 8, respectivamente. Curiosamente, dicha numeración se corresponde también con la que presentan ambas piezas en el libro XII de la colección de Parma.

El hecho de iniciar el volumen no con el número 1 sino con el número 9, podría revelar dos cuestiones:

I.- La existencia de un grupo de sonatas que hubiera podido quedar fuera de este volumen, acaso dispuestas para su incorporación en otro ejemplar; de tal modo, que la *fuentes* 5 fuese el resultado de una encuadernación, a posteriori, de una serie de cuadernillos previamente anotados. No obstante, esta posibilidad resulta muy poco plausible, sobre todo si se considera, como va dicho, la existencia de muchos folios en este códice que aparecen en blanco, y que, como va demostrado, presupondrían una predisposición previa del libro para poder anotar en él una serie completa y correlativa de hasta unas 60 sonatas. Además, el hecho de que la sonata 8 se copie inmediatamente a continuación de la sonata 9, en lugar de haberlo hecho al revés, y considerando que en el mismo folio en el que finaliza la sonata 9 (f.2v.) se inicia la sonata 8, denota que, al menos en este caso concreto, la música no se escribió a priori en pliegos sueltos para ser encuadernados con posterioridad, sino que la música se anotó una vez encuadernado todo el volumen⁸¹⁷.

⁸¹⁷ La sonata primera (9) se anota sobre el papel del primer bifolio y del primer cuadernillo del libro (folios 1v.-2v.), ya que el códice se inicia con un bifolio pegado a la cubierta, al cual le sigue un primer cuadernillo (tal y como ya se ha explicado anteriormente). El primer folio del libro se halla pegado a la cubierta o tapa del volumen por su cara interna, mientras que el segundo folio (folio 1), en blanco por su

2.- Pero el hecho de iniciar el volumen con la sonata 9, podría significar (lo que sería mucho más factible e importante), que se tratara de un error por parte del copista a la hora de trasladar al papel las obras. Así, el copiante habría podido anotar directamente este número por equivocación, tomando como referencia para la copia, acaso, el volumen de Parma mencionado. Dicho error constituiría una pista fundamental a la hora de formular la hipótesis de que, durante la copia de la *fuentes 5*, se hubiera empleado, como antígrafo, el citado volumen parmesano, ya que tras la consulta de las fuentes conocidas que contienen sonatas de D. Scarlatti, la única fuente en las que las sonatas K. 438 y K.437 ocupan el lugar noveno y octavo respectivamente, es precisamente el libro XII de Parma.

Dicha hipótesis se reforzaría, además, por la presencia en esta *fuentes 5* de un total de 15 sonatas contenidas igualmente en el libro XII de Parma (13 sonatas sin contar las dos repetidas) [cito por su orden de aparición en la *fuentes 5*]:

Sonatas K. 438, 437, 445, 446, 433, 428, 429, 451 y 443 (*copiante 1*)

Sonatas K. 443, 428, 429, 447, 439, 440 y 448 (*copiante 4*)

Otro argumento más, lo constituye el hecho de que **todas las sonatas contenidas en la fuente 5 de Zaragoza se localizan en la colección de Parma**, mientras que no ocurre lo mismo con la colección de Venecia. La sonata K.553⁸¹⁸ (sonata nº 15 del volumen zaragozano) no se localiza en la colección veneciana. Además, esta sonata (K. 553) tampoco se recoge en ningún otro manuscrito zaragozano, con lo cual, lo más probable es que esta sonata hoy conservada en Zaragoza se copiara a partir del libro XV de Parma.

De todo lo cual se desprende, que para la copia de la *fuentes 5* se pudieron tomar como modelo diversos libros de la colección de Parma, lo cual es especialmente relevante a la hora de aportar luz sobre el tan debatido aspecto referido a cuál de las dos

lado recto, a manera de página “de cortesía”, presenta música en su lado vuelto (f.1v., inicio de la sonata 9). De este modo, la segunda página de música de la sonata 9 se corresponde con el inicio de un nuevo cuadernillo (f.2r.).

⁸¹⁸ La sonata K.553 se localiza en las siguientes fuentes manuscritas del siglo XVIII: *1*) Barcelona. Biblioteca de Catalunya (*E-Bbc*): *Ms. M 1964*; *2*) Cambridge. Universidad de Cambridge, Biblioteca Fitzwilliam (*GB-Cfm*): *Manuscript 32 F 12*; *3*) Münster (*D-MÜp*): *Sant Hs 3964*; *4*) Nueva York. Pierpont Morgan Library (*US-NYpl*): *Collection, ID 316355, Cary 703*; y *5*) Viena. Biblioteca de la Sociedad Filarmónica (*A-Wgm*): *vii 28011 D*.

colecciones (Venecia y Parma) fue empleada para obtener copias posteriores de las sonatas de D. Scarlatti.

Denominación de las composiciones

No aparece explicitada denominación alguna o títulos de las obras que se contienen en la fuente, aunque es evidente que se trata de sonatas para teclado, como se ha demostrado por el cotejo de incipits musicales y contenidos musicales con otras fuentes conservadas.

Anotaciones presentes en el manuscrito

Una parte se refieren al movimiento o aire, situadas al inicio de las composiciones como es habitual, mientras que otras anotaciones se sitúan al término de las sonatas para indicar su finalización (“Fine”) [estas anotaciones ya se han recogido en la tabla precedente, destacando por su empleo frecuente a cargo del *copiante 1*, y en menor medida, por el *copiante 4*].

En el folio 1r., en blanco, como ya se ha apuntado en la descripción de la *fuentes 3* aparece la anotación “Sa”, indicadora, a manera de abreviatura o una suerte de monograma, del nombre del conocido copiante de la Real Capilla, José Domingo Santis[s]o⁸¹⁹, activo como copiante de la Real Capilla desde 1751 hasta 1778. Esta misma firma, con idénticas letras iniciales, puede hallarse también en el *éxplicit* de diversas sonatas de la colección de Parma, Libro XV (sonatas 8 y 9), mientras que en otras muchas sonatas más del mismo volumen de Parma, se anota únicamente la letra “S”, aunque con idéntico trazo caligráfico⁸²⁰.

Todo lo cual (firma del copiante, y años de actividad como tal, trabajando para la Real Capilla española de música), llevan nuevamente a encajar perfectamente con la datación apuntada, en torno al año 1757 o muy poco posterior. Además, estos datos

⁸¹⁹ Activo como copiante de la Real Capilla desde 1751 hasta 1778

⁸²⁰ En la descripción de la *fuentes 3* se profundiza sobre la actividad de este amanuense y se identifica como el Copiante “A” de las sonatas de D. Scarlatti.

refuerzan la hipótesis de que la *fuentes* 5 de Zaragoza se hubiera copiado a partir de diversos libros de la colección hoy conservada en Parma.

Por otra parte, junto a la anotación “Sa”, se observan otras anotaciones, entre las cuales, también destaca la que se coloca justo más bajo de todas, ya que parece contener una letra “m” ornamentada. Curiosamente otro manuscrito del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, constituido a partir de tres cuadernillos misceláneos con música para teclado (A-1 Ms. 2), recoge esta misma letra “m” ornamentada, seguida de un nombre: Manuel Blasco [¿Manuel Blasco de Nebra?]. Si dicha letra ornamentada se correspondiera con la firma Manuel Blasco de Nebra (podría ser en realidad la letra inicial de su nombre), es muy probable, que la *fuentes* 5 hubiese tenido también algún tipo de relación con el sobrino de José de Nebra. Este aspecto en particular, será tratado en futuras investigaciones.

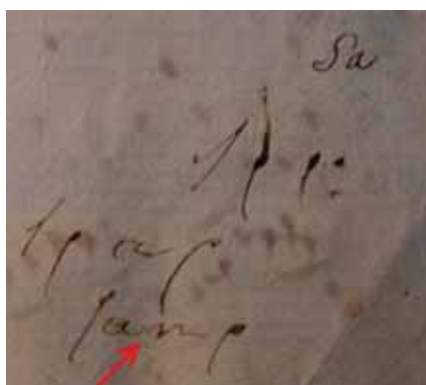


Fig.491: *E-Zac*, *fuentes* 5, f.1r.
Detalle de las iniciales anotadas al comienzo del libro.

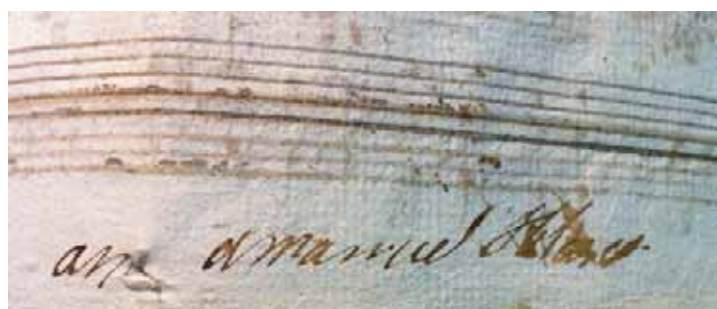


Fig.492: *E-Zac*, A-1 Ms. 2. Posible firma de Manuel Blasco de Nebra.
Se observa, justo antes del nombre, la referida letra “m” ornamentada.

De este modo, considerando las siguientes coincidencias **1)** un abultado número detectado —siete— de parejas de sonatas concordantes entre las diversas fuentes o libros y colecciones o ciudades en que se conservan varios libros “seriados”; **2)** el orden

de aparición que ocupan estas parejas de sonatas dentro de sus libros respectivos; 3) el caso concreto de la pareja de sonatas K.438 y K.437 con numeración 9-8 en las colecciones de Parma —Libro XII— y Zaragoza —*fuentes 5*—; y 4) el análisis de las variantes entre las colecciones de Zaragoza y Parma.

A tenor de la enumeración anterior y dado que la pareja de sonatas únicamente coincidente entre Zaragoza y Münster, se copia en un mismo volumen en Parma (el Libro V), mientras no ocurre lo mismo en la colección de Venecia (donde aparecen estas dos sonatas anotadas en volúmenes diferentes (los Libros II y IV), parece evidenciarse que directamente diversos libros hoy conservados en Parma, pudieron haber sido utilizados como modelos para copiar gran parte de la *fuentes 5* de Zaragoza, de manera que este mismo procedimiento, o algún otro, desde luego muy parecido, podría haberse acometido a la hora de copiar también la colección de Münster.

Finalmente, y en cuanto a las variantes halladas a partir de las comparativas realizadas entre la *fuentes 5* de Zaragoza y las mismas sonatas incluidas en las colecciones de Parma y Venecia, se puede sintetizar y concluir lo siguiente:

1. En cuanto a la extensión de las composiciones, las sonatas zaragozanas suelen presentar obras más cortas que las mismas en Parma y Venecia, generalmente por la omisión de la repetición inmediata de compases (algo que también sucede en la *fuentes 6* de Zaragoza, como se verá).
2. Con cierta frecuencia, con respecto a las fuentes italianas, se cambian algunas voces a una distancia de octava (más arriba o más abajo), por cuestiones a menudo de comodidad del discurso, o para ajustarse al ámbito más reducido de las sonatas zaragozanas.
3. Se emplean con cierta asiduidad los párrafos de repetición como abreviatura de la escritura, lo cual en algunas ocasiones coincide con las fuentes de Parma, aunque en el caso de las de Venecia se suele anotar por extenso, es decir, de manera desarrollada y sin abreviar.

4. Algunas veces coincide la cantidad o número de compases que se escriben por plana entre las distintas colecciones (Zaragoza, Parma, Venecia), síntoma de un trabajo realizado seguramente mediante el cotejo de dichas fuentes, o a partir de un hipotético antígrafo común.

5. Aparecen con cierta regularidad variantes menores o de pequeña entidad, seguramente normales (humanamente lógicas o explicables) dentro de un contexto de copia de muchas composiciones, a veces fruto de lo que podrían ser pequeños errores o descuidos de “traslado”. Este tipo de variantes pueden ser: omisión (o, en el caso algo más infrecuente, adición) de trinos; cambio de algún pasaje muy breve en una sola voz, o en alguna nota puntual; omisión o adición de alteraciones accidentales; intercambio de figuras (lo que en una fuente aparece como blanca se anota en otra como negra, o viceversa, afectando al resto de figuras o silencios de ese mismo compás, y algunos otros casos similares); excepcionalmente, aparece en la *f fuente 5* alguna nota aislada que no se anota en las otras fuentes italianas; puede anotarse algún intercambio brevísimo (dos o tres notas) del patrón rítmico (lo que en una fuente se anota como negra y corchea, en otra se escribe como corchea y negra, etc.); en Zaragoza suelen omitirse las ligaduras de expresión o articulación que aparecen en las fuentes italianas; y finalmente, en ocasiones, la *f fuente 5* anota, y en otros casos, omite, la indicación de la mano que ha de ejecutar pasajes con cruzamientos de manos, o de lectura que, de otro modo, pudiera resultar equívoca para la ejecución con una u otra mano.

Como resultado de todas estas variantes o incidencias, puede concluirse que en la *f fuente 5* parece primar un tipo de música de menor duración (más breve). Por lo demás, la copia zaragozana, mucho menos cuidada que las hoy conservadas en Italia, presenta algunos defectos de copia, seguramente ocasionados por no haberse sido trasladada esta música por copiantes profesionales, sino, muy posiblemente, por músicos prácticos y/o, incluso, por estudiantes, a juzgar por los trazos caligráficos que se ha tenido oportunidad de analizar.

Si bien, estas deficiencias escriturarias no han de presuponer necesariamente, una menor calidad en cuanto a los contenidos, que, al contrario, pueden arrojarnos

mucha luz sobre cuál pudo haber sido la esencia de esa música a ojos de la época, su carácter “práctico”, y los problemas de ejecución que podía plantear en otros contextos, no palaciegos, y cómo éstos se resolvían según el caso, o la ocasión. En definitiva, unas pistas excelentes para poder reflexionar sobre la práctica musical “viva” de la música para teclado en ámbito español en la segunda mitad del siglo XVIII.

* *
*

Fuente 6 = Manuscrito A-1 Ms. 1

(5 sonatas)

¿1740-1810?



Formato y encuadernación

Se trata de 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 épocas⁸²¹. 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.



Fig.493: *E-Zac*, fuente 6. Vista posterior del libro.

⁸²¹ El cuerpo principal de esta descripción se corresponde con los contenidos presentes en mi artículo: - YÁÑEZ NAVARRO, Celestino: “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”, en *Anuario Musical*, 77 (2012), pp.45-102.



Fig.494: E-Zac, fuente 6. Portadilla del primer cuadernillo.



Fig.495: E-Zac, fuente 6. Detalle de los cuadernillos que conforman el libro.

Contenidos, autoría, denominación de las composiciones, anotaciones y datación

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 propio⁸²²: *6. Sonatinas / Para Forte Piano / Del Sig^o Pleyel / L. 3^o*. Esta portada incluye además otras anotaciones originales: *30 r^s.*, *Diario de Damas / Ñ escuela en Sonatinas*, “*28 r^s*”. La portada constituye el f.1r, numerado en el siglo XX; en el f.13r. aparece un nuevo título diplomático, enmarcado por un filete (de líneas dobles): *La Polaca / Minue de Variaz^s. / para Piano-Forte / =del= / P. Fr. Joaqⁿ. Asiain*.

⁸²² 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 austríaco Ignace Joseph Pleyel (*1757; †1831), compuesto en 1786 y 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, Rita: *Ignace Pleyel. A Thematic Catalogue of his Compositions*. Nueva York, Pendragon Press, 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, Antonio: “*Cuartetos (concertantes) de cuerda*, de Ignaz Joseph Pleyel”, en *La Música en los Archivos de las Catedrales de Aragón*. (EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio; y GONZÁLEZ VALLE, José Vicente; eds.). Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008, p.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).



Fig.496: *E-Zac*, fuente 6. Primer cuadernillo (comienzo del Minué de fr. J. Asiaín), f.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 otros 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 f.30 (recto). El cuadernillo concluye en el f.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 4ª o de Fa en 3ª), anotadas a manera de esbozos, en cantollano, según lo que algunos teóricos denominan “canto mixto” (breves y semibreves, compaseadas)⁸²³.

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, es decir, con unos rudimentos de acompañamiento para tecla, a partir de una sucesión de bajos cifrados (fols.1r.-17r.)⁸²⁴.

Fols.17v.-22r. Se incluye aquí la célebre *Batalla* de Ramón Ferreñac, que se corresponde con la batalla para el día de la aparición del apóstol Santiago⁸²⁵.

⁸²³ 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 revinxis”; el tercero, “Egrege doctor Paule mores instrue”, concebido “In Conversioni S. Pauli”, se anota en tercer tono, etc.

⁸²⁴ En su *explicit* se anota: “Finis de los vagetes”.

⁸²⁵ 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 se halla parafraseada en la posterior *Fantasia* para piano u órgano de Nicolás Ledesma (*1791; †1883). *Vid.*: -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Nicolás Ledesma. Obra completa para tecla*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, col. “Tecla Aragonesa, XII”, 2012. Por otra parte, una copia de esta misma batalla de R. Ferreñac ha sido editada a partir de un manuscrito conservado en la

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)⁸²⁶. 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”⁸²⁷.

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 Ferreñac⁸²⁸.

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 Ferreñac⁸²⁹.

barcelonesa Biblioteca de Catalunya y que fue propiedad de Martín Gaudán: -MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Jesús M^a: *Música aragonesa para tecla siglo XVIII*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, col. “Tecla Aragonesa, VIII”, 2001, pp.124-125.

⁸²⁶ 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, José Vicente: [*Francisco Xavier García Fajer*:] *Siete Palabras de Cristo en la cruz*, op. cit., pp.7-14.

-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, pp.13-19.

-DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino: “Franz Joseph Haydn y Cádiz. El encargo de Las siete palabras”, en *MAR (Música de Andalucía en la Red)*, N^o 1 (2011), pp.25-40. -APARISI APARISI, José: “Recepción histórica de la música eclesiástica de Joseph Haydn en los archivos musicales catedralicios de la comunidad valenciana”, en *Anuario Musical*, 63 (2008), pp.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.

⁸²⁷ 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.

⁸²⁸ Vid.: -GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: *Organistas de las catedrales de Zaragoza.*, op. cit., pp.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.

⁸²⁹ El conjunto de esta composición es una especie de gran verso para alguna ocasión litúrgica. En el f.38v. se anota: “Sigue el canto llano”, y se anota dicha parte para ser cantada, tras de lo cual prosigue la pieza de órgano. El f.39v. se halla pautado, en blanco.

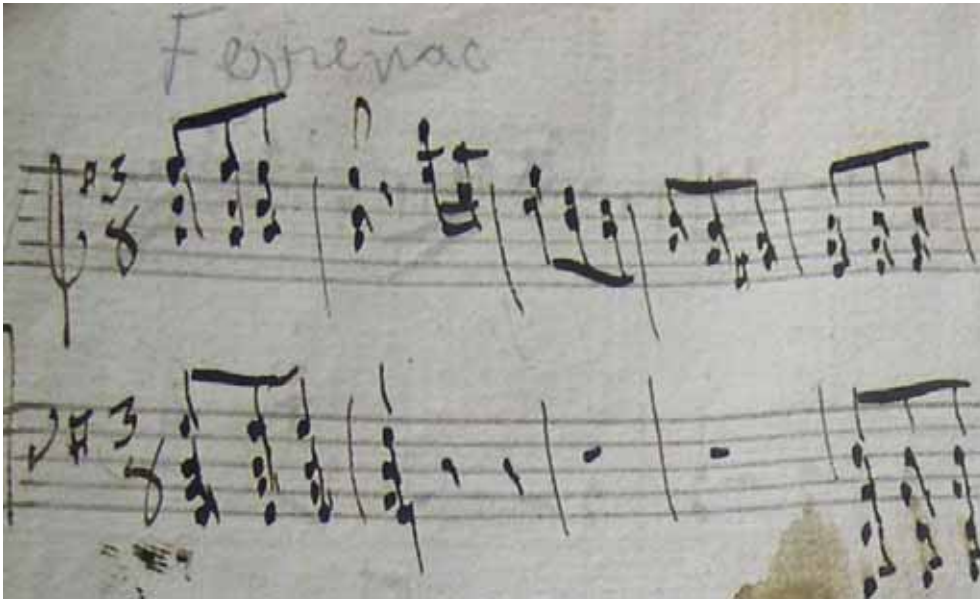


Fig.497: E-Zac, fuente 6. Segundo cuadernillo, f.33v.

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 (f.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?]*⁸³⁰.

⁸³⁰Aunque 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 compues / tas 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, Romà: *Joseph Nebra (1702-1768). Tocatas y Sonata para Organo ó Clave*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, col. “Tecla Aragonesa, I”, 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 Nebra, 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”. Véase el capítulo dedicado a las fuentes de la música de tecla de Domenico Scarlatti, en concreto la descripción de los dos manuscritos, con obras del napolitano, originarios de Morella.



Fig. 498: *E-Zac*, fuente 6. Última página del segundo cuadernillo.

Tercer cuadernillo

En la primera catalogación que recibió la fuente se consideró como “3^{er} 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 (f.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 f.1r., una Sonata anónima, bipartita, en Tono 1^o punto bajo (con tres bemoles en la armadura y *finalis* en Do, semejante a Do menor); f.2r., Sonata, de Ignaz Pleyel (*All^o*)⁸³¹; f. 3r., Concierto, de Ignaz Pleyel (*All^o con brío*)⁸³²; f.4r., Sonata, de 8^o tono, anónima (*Sirbe P^a. Berso de 8^o Tono*).

⁸³¹ 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.

⁸³² La obra presente en el manuscrito no se corresponde con ninguna de las obras recogidas en el catálogo temático de Ignace Pleyel.

b) *Fascículo 1º. Fols.5r.-7v.* de 182 x 256 mm. 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 f.5r., página 130 del original, se escribe: *Sonatas Buenas y rondos (Sonata 1ª, Rondó, en La sin alteraciones)*⁸³³, pp.130-131 (fols.5r.-5v.).



Fig.499: *E-Zac, fuente 6. Tercer cuadernillo, f.5r.*

Fols.5v.-6v., páginas 131-133 del original, *Sonata 2ª*, en Re con dos sostenidos, es decir, en 5º tono punto alto.

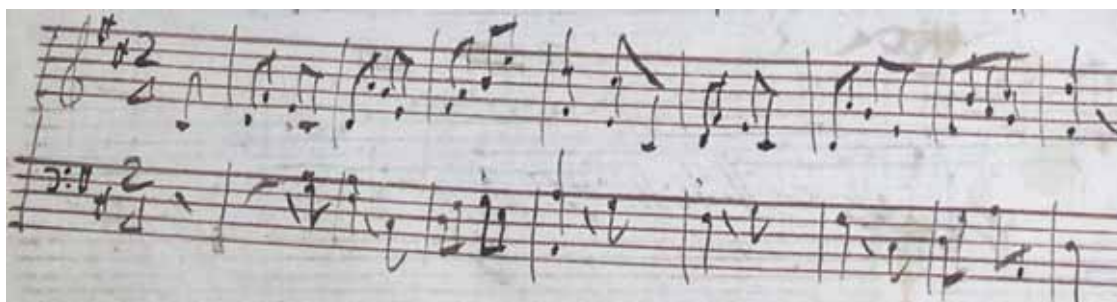


Fig.500: *E-Zac, fuente 6. Tercer cuadernillo, f.5v.*

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

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

⁸³³ 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.



Fig.501: *E-Zac, fuente 6. Tercer cuadernillo, f.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]jas, 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, f.8r.). La mayor parte de la música fue trasladada al papel por un mismo copiante.



Fig.502: *E-Zac, fuente 6. Tercer cuadernillo, f.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.



Fig.503: *E-Zac, fuente 6. Tercer cuadernillo, f.9r.*

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

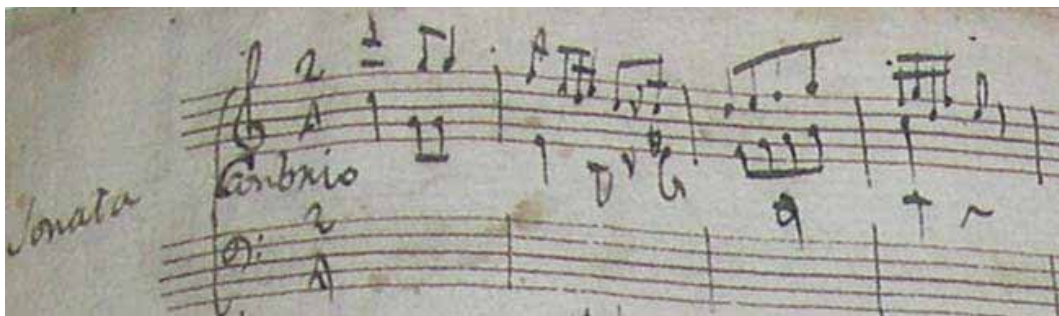


Fig.504: E-Zac, fuente 6. Tercer cuadernillo, f.10r.

F.11r., *Cantabile Amorofo*, con un sostenido, Sol, octavo tono.



Fig.505: E-Zac, fuente 6. Tercer cuadernillo, f.11r.

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



Fig.506: E-Zac, fuente 6. Tercer cuadernillo, f.11v.

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



Fig.507: E-Zac, fuente 6. Tercer cuadernillo, f.11v.

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



Fig.508: *E-Zac*, fuente 6. Tercer cuadernillo, f.12r.

d) Fascículo 3º. 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)⁸³⁴. Se inserta además una anotación en el extremo izquierdo superior⁸³⁵. Predomina a lo largo de todo el cuaderno un copista principal⁸³⁶, al que esporádicamente 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.237, K.346 y K.517), 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.

⁸³⁴ Estos versos ya han sido editados. *Vid.:* -GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: *Organistas de las catedrales...*, *op. cit.*, pp. 8-9.

⁸³⁵ Tras estos versos, al final del f.1v., excepcionalmente se anota otro ejercicio para teclado en dos sistemas, para la mano izquierda, de apenas 22 compases, por otra mano diferente.

⁸³⁶ 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).

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



Fig.509: E-Zac, fuente 6. Tercer cuadernillo, f.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^o.*). 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.



Fig.510: E-Zac, fuente 6. Tercer cuadernillo, f.14v.

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



Fig.511: E-Zac, fuente 6. Tercer cuadernillo, f.15v.

Fols.16v.-17r., obra anónima⁸³⁷, coincidente con la sonata K. 517 de D. Scarlatti.



Fig.512: *E-Zac*, fuente 6. Tercer cuadernillo, f.16v.

Fols.17v.-18r., obra anónima que se corresponde con la sonata K.237 de D. Scarlatti⁸³⁸.



Fig.513: *E-Zac*, fuente 6. Tercer cuadernillo, f.17v.

F.18v., pieza anónima para teclado, en dos secciones breves (*Adagio*, 3/4 - *All^o. 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 compases⁸³⁹.

⁸³⁷ 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. Esta misma sonata se localiza también en la *fuentes 5* de *E-Zac* (sonata nº 9).

⁸³⁸ Esta misma obra se localiza en la *fuentes 2* de *E-Zac*; concretamente, se corresponde con la sonata número 30 del libro.

⁸³⁹ 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: -JOHNSON, Bengt (ed.): *Domenico Scarlatti. [Urtext] Ausgewählte Klaviersonaten.* [KRAUS, Detlef (digitación)]. Vol.1. Munich, G. Henle, col. "Selected Piano Sonatas, vol.1", HN 395, 1985, p.86. Se trata de una sonata en Sol menor, Largo (nº 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). [Véase nuevamente el capítulo de las fuentes con música de D. Scarlatti] 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 que podrían adscribirse al genio napolitano. 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 calidad intrínseca, lo que las hace dignas de un cuidadoso estudio y detenida atención por parte de la investigación.



Fig.514: E-Zac, fuente 6. Tercer cuadernillo, f.18v.

Fols.19r.-19v., composición anónima para teclado (*Sona^{ta}*), bipartita, en 8° tono (Sol, con un sostenido, 3/4), cuya segunda sección se escribe en Sol, con dos bemoles en la armadura.



Fig.515: E-Zac, fuente 6. Tercer cuadernillo, f.19r.

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, C), al comienzo de cuya obra se ofrecen indicaciones para la registración: *Corne^{ta}* [parte superior, mano derecha] *flauta^{do}* [parte inferior, mano izquierda], con prescripciones de “eco”.



Fig.516: E-Zac, fuente 6. Tercer cuadernillo, f.19v.

Fols.20v.-21r., *Pastorela* (6/8), anónima, en 6° tono (Fa, con un bemol), en cuyo éxPLICIT se anota: “Fin Viva Jesus”.



Fig.517: *E-Zac, fuente 6. Tercer cuadernillo, f.20v.*

Fols.21v.-22r., composición anónima [con una escritura que en ocasiones recuerda algunas piezas 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 éxplicit se lee: “fin dela sonata”⁸⁴⁰. Atendiendo a la singularidad de la pieza, se edita en el anexo VI de la presente tesis.



Fig.518: *E-Zac, fuente 6. Tercer cuadernillo, f.21v.*

Fols.22r.-22v., composición bipartita para teclado, que anota 5^o / *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.



Fig.519: *E-Zac, fuente 6. Tercer cuadernillo, f.22r.*

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

⁸⁴⁰ 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.23r.-23v., sonata anónima, que se ha identificado como de D. Scarlatti (K. 346), en cuyo *éxPLICIT* se anota: *finis / de la Sonata de quinto punto alto*⁸⁴¹. Al comienzo, en el pentagrama inferior del primer sistema: “Fine [?] Prael [ilegible]”.



Fig.520: E-Zac, fuente 6. Tercer cuadernillo, f.23r.

F.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).



Fig.521: E-Zac, fuente 6. Tercer cuadernillo, f.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 final⁸⁴².



Fig.522: E-Zac, fuente 6. Tercer cuadernillo, f.24r.

⁸⁴¹ Nótese la terminología empleada en la época para referirse a las composiciones de D. Scarlatti, de ahí la necesidad señalada de profundizar sobre el tratamiento de la tonalidad/modalidad que lleva a cabo el compositor en sus sonatas. En este sentido, a lo largo de la descripción de esta *fuentes 6* se ha respetado la nomenclatura anotada en las composiciones.

⁸⁴² De hecho, tras el último compás disponible, alguien anotó en tinta: “uaia” (es decir, ¡vaya!).

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 [tachado] / Para Vesperas* (Juegos de versos para salmos por los ocho tonos).

Fols.23r.-25r.: *Sonata de Escarlatti de 2º. P^{to}. vajo* (K.386). Tras la doble barra: “2ª Parte”, y en el éxplicit: “Finis. Sige Allom.¹⁰⁰” [*Allegro moderato?*].

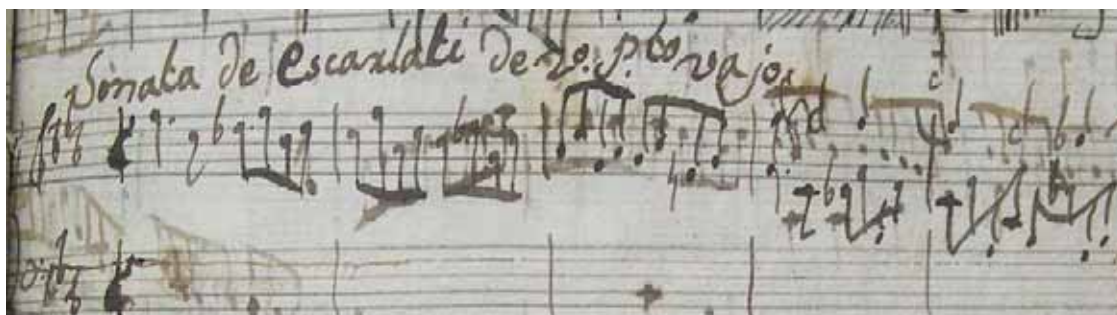


Fig.523: *E-Zac, fuente 6.* Cuarto cuadernillo, f.23r.

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. Igualmente esta obra queda editada en el anexo VI de este trabajo.

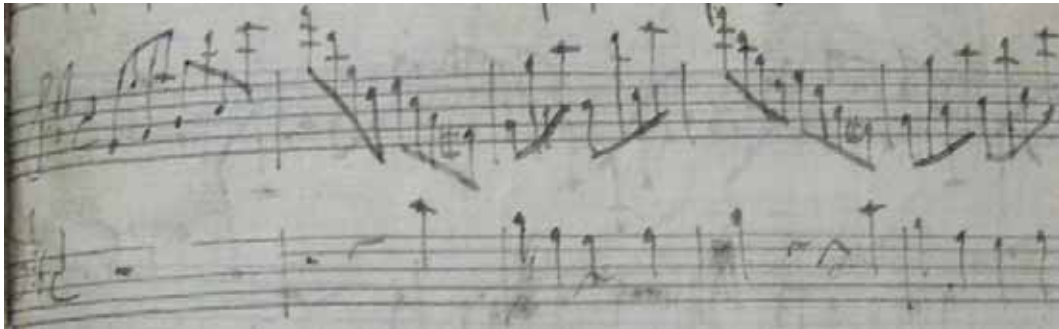


Fig.524: *E-Zac, fuente 6. Cuarto cuadernillo, f.25r.*

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).



Fig.525: *E-Zac, fuente 6. Cuarto cuadernillo, f.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 Sigen versos / dprimertono / punto vago / Para lavemariestela.*

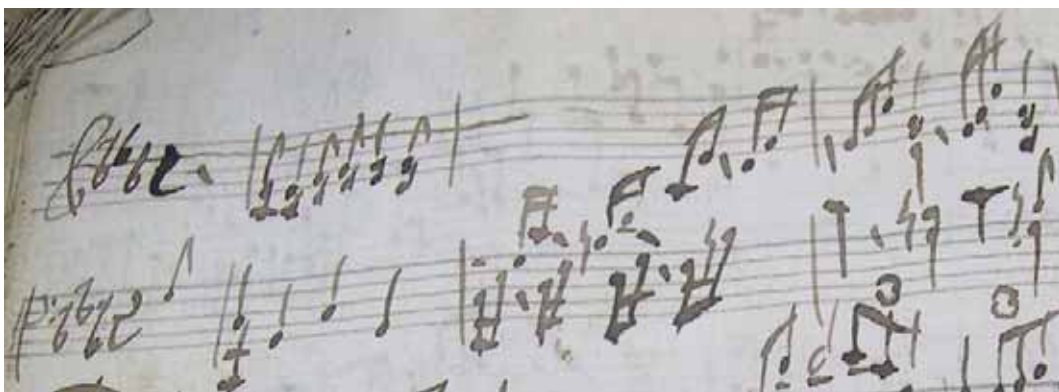


Fig.526: *E-Zac, fuente 6. Cuarto cuadernillo, f.32v.*

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^{no} 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 bemo, C). Fols.35v.-36r.

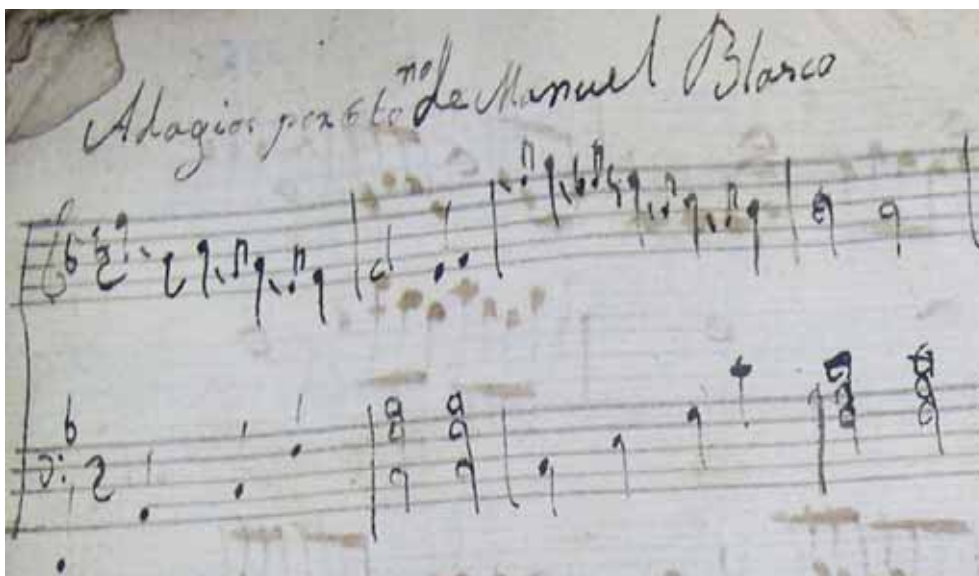


Fig.527: E-Zac, fuente 6. Cuarto cuadernillo, f.35v.

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

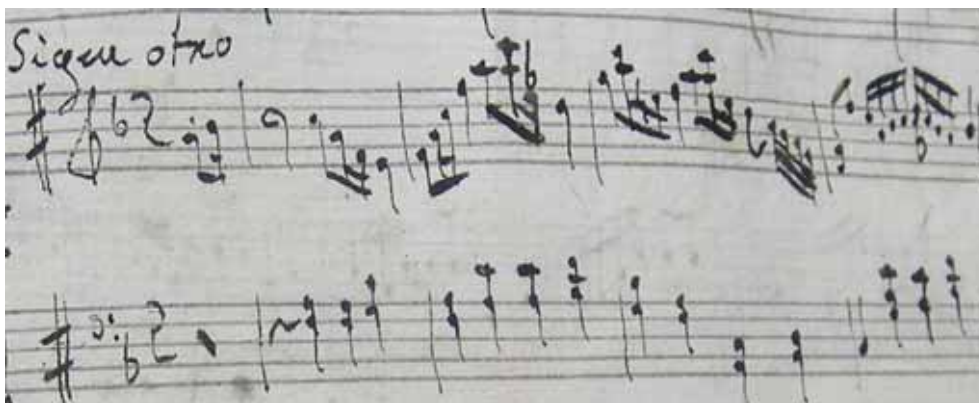


Fig.528: E-Zac, fuente 6. Cuarto cuadernillo, f.36r.

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



Fig.529: E-Zac, fuente 6. Cuarto cuadernillo, f.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 (f.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”.



Fig.530: E-Zac, fuente 6. Quinto cuadernillo, f.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 Valderrobres II”⁸⁴³.

⁸⁴³ Vid.: -PRECIADO RUIZ DE ALEGRÍA, Dionisio: *Doce compositores aragoneses de Tecla (s.XVIII)*. Madrid, Editora Nacional, 1983. Véase también el capítulo dedicado a las fuentes de la música de tecla de Domenico Scarlatti, en concreto la descripción del manuscrito del Archivo de Música del Archivo Parroquial de Valderrobres. *Ms Valderrobres I (MV 1º)* con obras del compositor napolitano.



Fig.531: E-Zac, fuente 6. Quinto cuadernillo, f.2r.

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

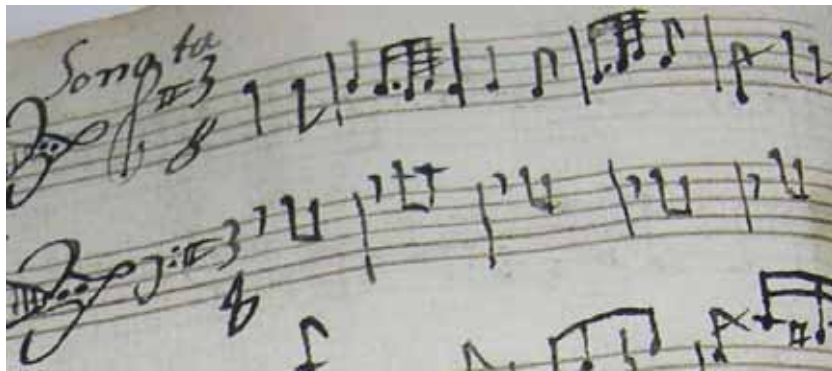


Fig.532: E-Zac, fuente 6. Quinto cuadernillo, f.3v.

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

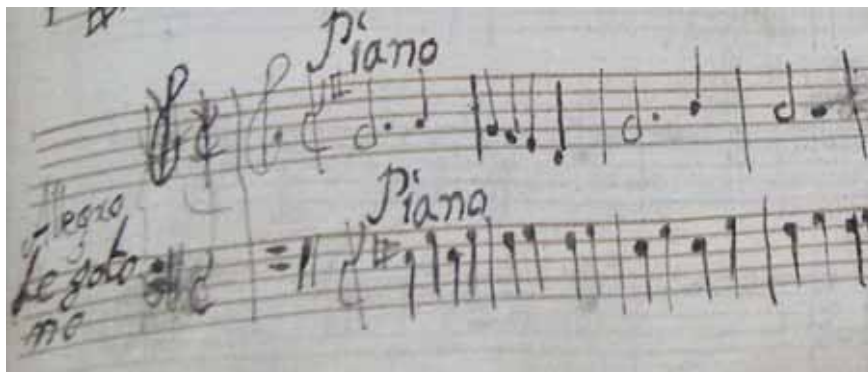


Fig.533: E-Zac, fuente 6. Quinto cuadernillo, f.4r.

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 Sultos de 4º tono Para latercia* (La, sin alteraciones propias, 3/8). Versos anónimos.

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

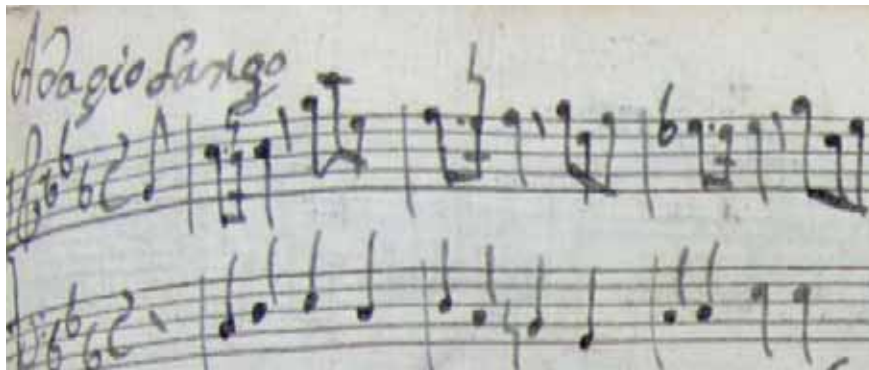


Fig.534: E-Zac, fuente 6. Quinto cuadernillo, f.9r.

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



Fig.535: E-Zac, fuente 6. Quinto cuadernillo, f.9r.

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

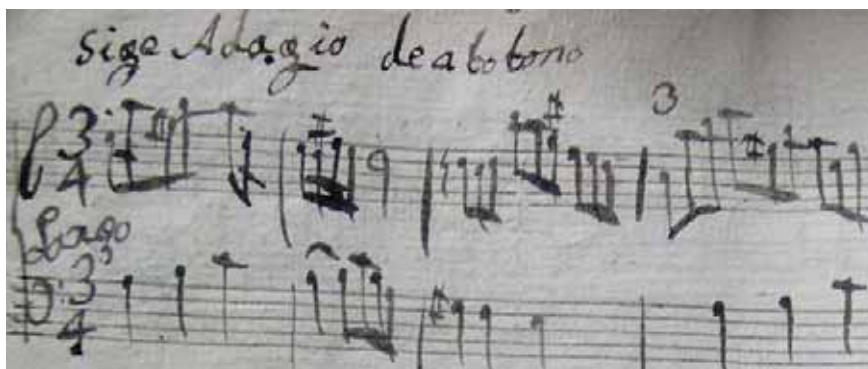


Fig.536: *E-Zac*, fuente 6. Quinto cuadernillo, f.10v.

Fols.11v.-12r.: *Allo de 4 tono* (La, sin alteraciones propias, C). Se corresponde con la sonata K.149 de D. Scarlatti⁸⁴⁴.



Fig.537: *E-Zac*, fuente 6. Quinto cuadernillo, f.11v.

Fols.12r.-12v.: *Sige Alegrísimo de 6 tono* (Fa, 3/8)⁸⁴⁵.

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



Fig.538: *E-Zac*, fuente 6. Quinto cuadernillo, f.12v.

⁸⁴⁴ Sonata copiada también en la *fuentes 4* de *E-Zac*, sonata nº 34.

⁸⁴⁵ Obra ya editada. *Vid.:* -GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: *Organistas de las catedrales...*, *op. cit.*, pp. 30-33.

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.^a” (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).

F.15r.: *B.so de 6 t.no P.ra lagnus dei* (Fa, con un bemol, C).

F.15v.: después de la doble barra final de la pieza anterior se lee *Sigue Berso Para lomesmo de 5º tono*, (Do, sin alteraciones, C).

Fols.16r.-20r.: Tras un folio cortado, se copian las *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 cimbalo, op.1* (Florencia, 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*.⁸⁴⁶. 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*⁸⁴⁷.

⁸⁴⁶ 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.

⁸⁴⁷ 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. Sobre otras obras desconocidas de Haydn en el archivo zaragozano, véase: -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. -ID.:

Fols.34r.-35r.: *S,^a [¿d?] Soler Clarines*. [Sonata de] Soler. Identificada como la sonata del padre Antonio Soler registrada por Samuel Rubio (R118)⁸⁴⁸, aunque aquí, con notables variantes⁸⁴⁹.



Fig.539: *E-Zac*, fuente 6. Quinto cuadernillo, f.34r.

Fols.35v.-36r.: *Alegro Convrios*. Sonata anónima, bipartita. Se anota una “2.^a” parte. En quinto tono (en Do, sin alteraciones, 2/4). Éxplicit: “Alfin dela legro”⁸⁵⁰.



Fig.540: *E-Zac*, fuente 6. Quinto cuadernillo, f.35v.

F.36r.: sonata anónima, bipartita, en quinto tono (Do, sin alteraciones). Íncipit: *Sigue Largo*. Se anota una segunda parte, “2.^o”. Éxplicit: “finis i m^o”.

“Música para pianoforte, órgano y clave, en dos cuadernos zaragozanos de la primera mitad del siglo XIX”, en *Anuario Musical*, 62 (2007), pp.291-333.

⁸⁴⁸ -RUBIO CALZÓN, Samuel: *Antonio Soler. Catálogo crítico*. Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, vol.16, 1980.

⁸⁴⁹ 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*: Mi₁-Do₅ frente a La₀-Mi₅. De este modo, la pieza anotada en la fuente zaragozana puede ejecutarse en el teclado de un órgano de la época.

⁸⁵⁰ Esta pieza, también anónima, se encuentra en el manuscrito de tecla ya mencionado que se halla en la Biblioteca de Catalunya. *Vid.*: - MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Jesús María: *Música aragonesa para tecla. op. cit.*, pp.120-123.

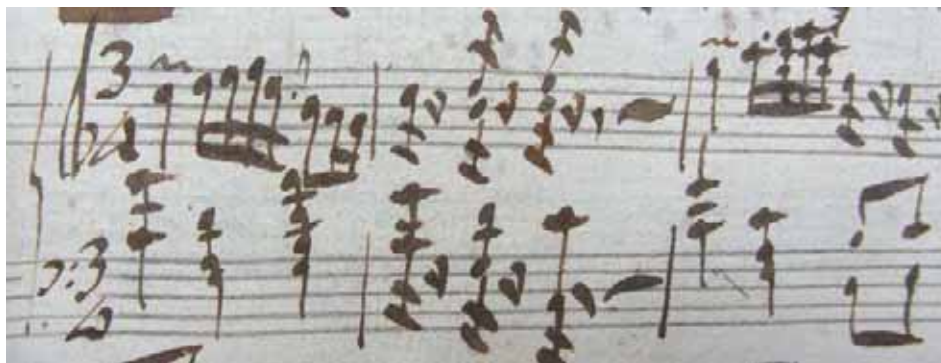


Fig.541: *E-Zac, fuente 6. Quinto cuadernillo, f.36r.*

F.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.

F.37r.: danzas para uno o dos instrumentos melódicos, anotadas en clave de Sol⁸⁵¹.

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?].

F.38v.: danzas anónimas, en su mayor parte para guitarra (y ocasionalmente para tecla), escritas, de manera descuidada (a manera de esbozos)⁸⁵².

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

⁸⁵¹ Se incluyen diversas composiciones cortas: **1)** Pieza breve en compás de 3/4; **2)** “Contradanza” (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.

⁸⁵² 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” (f.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?].

compasear, de color blanco); en el lado recto, Magníficat 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)⁸⁵³.

Sonatas de Domenico Scarlatti

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)⁸⁵⁴.

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 cinco sonatas conocidas de Domenico Scarlatti, dada la relevancia del compositor, la fecha estimada de copia, las variantes existentes y el instrumento destinatario. En consecuencia, las cinco sonatas han sido editadas y se localizan en los anexos de la presente investigación, junto a las dos sonatas anónimas anteriormente descritas, con estilo una escritura próxima a la del compositor napolitano.⁸⁵⁵

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*), la cuarta (K.386) se anota en el *Cuarto cuadernillo* y la quinta (K.149) en el *Quinto 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

⁸⁵³ En el lado recto (entonaciones para el cántico Magníficat 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).

⁸⁵⁴ 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, Celestino: “Música para pianoforte, órgano y clave, en dos cuadernos zaragozanos de la primera mitad del siglo XIX”, *op. cit.*

⁸⁵⁵ En próximos trabajos abordaré el resto del repertorio del manuscrito. Tres de las cinco sonatas se localizan en otras fuentes zaragozanas: K.149 (*fuentes 4*, sonata 34), K.237 (*fuentes 2*, sonata 30) y K.517 (*fuentes 5*, sonata 9). En estos tres casos, se explicitan en las notas críticas las variantes existentes entre las versiones de una misma sonata repetida en dos manuscritos zaragozanos.

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 *Quinto cuadernillo*, 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 (o incluso en vida de D. Scarlatti), supone que las tres sonatas de 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 scarlattianos⁸⁵⁶.

Repárese, además, en la trascendencia de la participación del amanuense en la *fuelle 1* de cara a dilucidar una fecha aproximada de copia del *fascículo 3º*, ya que su

⁸⁵⁶ 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).

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.).

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 primigenias⁸⁵⁷. Este rasgo temporal, sin duda, confiere un notable interés a las copias de las sonatas de Scarlatti contenidas la *fuentes 6*, en lo que concierne al valor intrínseco de las versiones ofrecidas, como seguidamente se verá.

Sonata K.237

La versión zaragozana (*E-Zac*) es coincidente con el contenido de la versión presente en *I-Vnm* y en *I-PAc*⁸⁵⁸. No obstante, muestra pequeñas variantes respecto a las fuentes hoy conservadas en Italia, referidas al ámbito o extensión del teclado que abarcan algunos pasajes, variantes que consisten en la aparición de una o varias voces, a

⁸⁵⁷ La sonata K.386 se encuentra en Venecia, Libro VIII (1754) y en Parma, Libro X (1754).

⁸⁵⁸ Tal y como ya se ha expuesto, la sonata K.237 se halla duplicada en *E-Zac* (fuentes 2 y 6). La versión presente en la *fuentes 2* es idéntica a la versión recogida en *I-Vnm* y en *I-PAc*.

distancia de octava alta o baja, en relación a la versión “oficial”. También hallamos una variación rítmica de carácter menor.



Fig.542.

Izda.: E-Zac, fuente 6. Tercer cuadernillo, f.17v, c.34

Dcha.: I-Vnm, Libro IV (1753), c.34.

Nótese la variante rítmica de la mano derecha.

El ámbito⁸⁵⁹ de la sonata considerada primigenia es Si₀-Re₅, mientras que en el caso zaragozano que nos ocupa, el ámbito se reduce a Do₁-Si₄. 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, muy posiblemente para un órgano de 45 notas (con la primera octava corta). 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 clavicordios⁸⁶⁰.

⁸⁵⁹ Utilizo los índices acústicos franco-belgas, por ser los más generalizados actualmente en España.

⁸⁶⁰ 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



Fig.543: *E-Zac*, fuente 6. Tercer cuadernillo, f.17v, cc.35-38. Ejemplo de la extensión de los intervalos de la voz inferior.



Fig.544: *I-Vnm*. Libro IV (1753), cc.35-38.

El mismo pasaje anterior. Nótese aquí los inopinados y considerables saltos en la mano izquierda⁸⁶¹.



Fig.545.

Izda.: *E-Zac*, fuente 6. Tercer cuadernillo, f.18r., cc.69-71.

Dcha.: *I-Vnm*, Libro IV (1753), cc.69-71.

Repárese en la dificultad de mantener el Si₃ en la mano derecha.

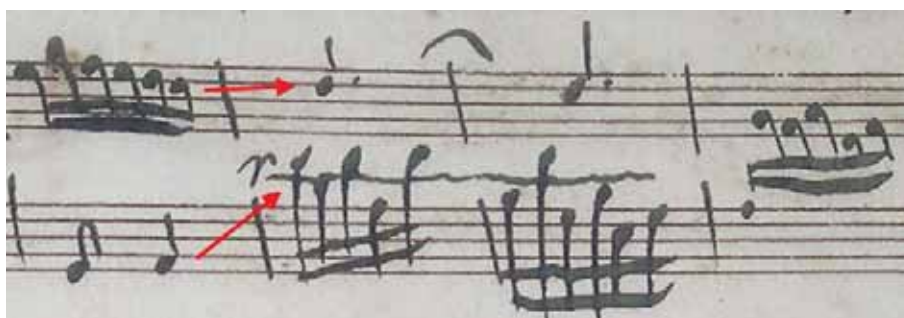


Fig.546: *E-Zac*, fuente 6. Tercer cuadernillo, f.18r, cc.103-106.

los investigadores que sostienen que las fuentes primigenias se corresponderían con la colección parmesana).

⁸⁶¹ Dado que las versiones de las sonatas motivo de comparación, contenidas en Venecia y Parma, son coincidentes, he optado por emplear únicamente ejemplos musicales extraídos de Venecia.



Fig.547: *I-Vnm*, Libro IV (1753), 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).

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 ornamentación y la tesitura de alguna de las voces⁸⁶². El ámbito que se abarca en Zaragoza es Re_1-La_4 , mientras que en la versión de las fuentes primarias se amplía hasta alcanzar Re_1-Re_5 .



Fig.548: *E-Zac*, fuente 6. Tercer cuadernillo, f.23r., cc.1-8. Sirva de ejemplo la tesitura de las voces al inicio de la obra.



Fig.549: *I-Vnm*, Libro VII, sonata nº 21, cc.1-7, f.40v.

Sonata K. 517

El ámbito de la sonata contenida en el manuscrito objeto de estudio continúa siendo menor (Do_1-La_4) frente a Sol_0-Re_5 en Venecia (Libro XIII, sonata 4ª) y Parma

⁸⁶² Concretamente las divergencias en las tesituras se producen en los compases siguientes: 1 a 14, 21 a 29, 32, 49, 68, 79, 82 a 84, 87 a 89, 94 y 95.

(Libro XV, sonata 3^a), y además, existen notables variantes. La sonata parece estar escrita para ser interpretada en un órgano de 42 teclas (octava corta); instrumento también muy frecuente en los siglos XVII y XVIII en España. 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).



Fig.550: *I-Vnm*, Libro XIII, sonata n° 4, cc.20-50, f.7v-8r.

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*.



Fig.551: *E-Zac*, fuente 6. Tercer cuadernillo, f.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*.

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-Vnm* (Libro X, sonata 29ª) / *I-PAc* (Libro VIII, sonata 29ª), existen notables divergencias entre ambas versiones (la zaragozana, y las dos italianas) a nivel de:

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.).

Tesitura de las voces: en ocasiones, la distancia entre las voces es mayor en la versión “primaria”.



Fig.552.

Izda.: I-Vnm. Libro VIII (1754), cc.72-73.

Dcha.: E-Zac, fuente 6. Cuarto cuadernillo, f.24v., cc.70-71. Repárese en el contorno melódico de la voz del bajo. El 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 nº 46. La versión Zaragozana sustituye Reb_1 por Reb_2 , de modo que puede ejecutarse en un órgano español de la época.



Fig.553: *I-Vnm*. Libro VIII (1754), cc.77-80.

Ejemplo de salto en la voz correspondiente a la mano izquierda.

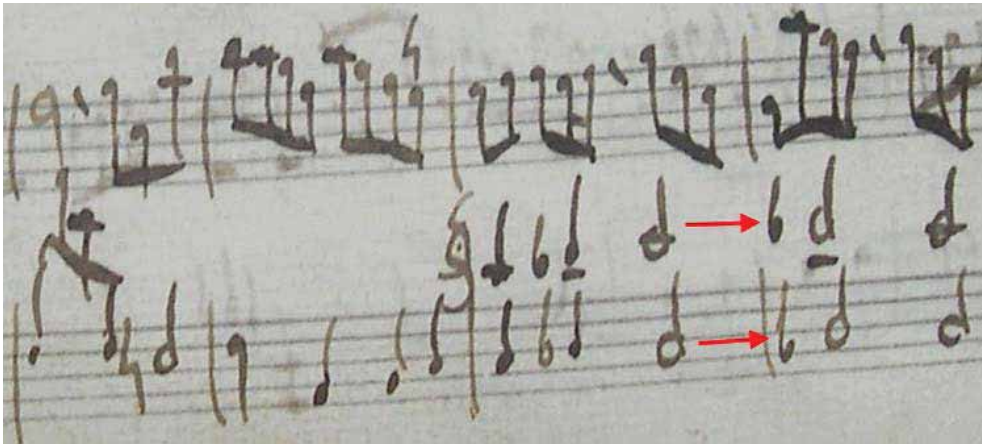


Fig.554: *E-Zac*, fuente 6. Cuarto cuadernillo, f.24v., cc.75-78. A partir del c. 77 las voces en la mano izquierda discurren por grados conjuntos, aunque duplicadas a la octava. Se aprecian, además, diferencias en los contenidos propiamente musicales. Nótese la presencia, en el compás 75, de un signo 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.

La copia zaragozana presenta dos compases menos en total.



Fig.555: *I-Vnm*. Libro VIII (1754), cc.32-38. Como se observa, el c.35 se repite tres veces.

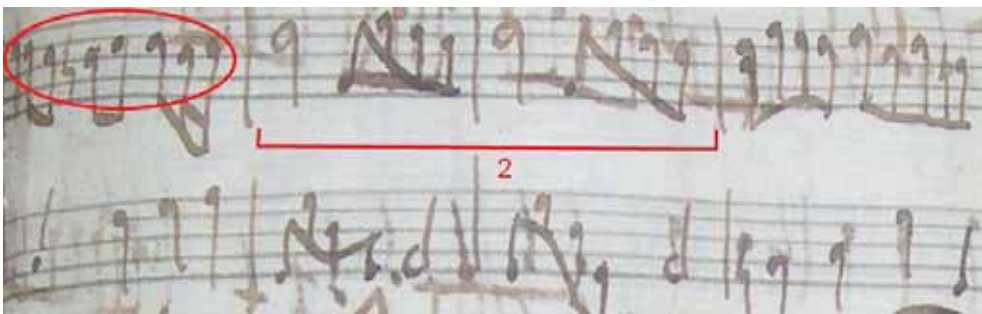


Fig.556: *E-Zac*, fuente 6. Cuarto cuadernillo, f.24r., cc.35-38.

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.



Fig.557: *I-Vnm*, Libro VIII (1754), cc.50-54. Nótese el contenido de los cc.51-53.

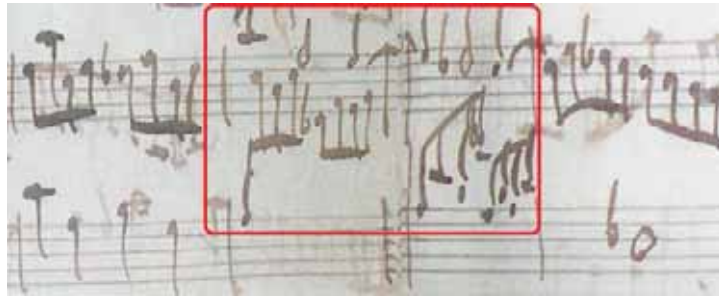


Fig.558: *E-Zac*, fuente 6. Cuarto cuadernillo, f.24r., cc.49-52.
 Los tres compases del ejemplo anterior quedan “comprimidos” en dos.

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.



Fig.559: *I-Vnm*. Libro VIII (1754), cc.76-87.
 Versión de los últimos 12 compases.



Fig.560: *E-Zac*, fuente 6. Cuarto cuadernillo, f.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.

Sonata K.149

Contiene 32 compases, el mismo número de compases que el existente en las fuentes primarias. La indicación de movimiento es All[egr]o de 4 tono (*Allegro* en Venecia y Parma). El ámbito de la copia presente en la *Fuente 6* es Mi₁-Do₅, mientras que es Si₀-Re₅ en Venecia (Libro I, sonata 2^a) y en Parma (Libro I, sonata 2^a). Además, existen otras variantes entre Zaragoza y las fuentes primarias:

En casos puntuales, Zaragoza presenta variantes rítmicas en algunas voces y no anota la ornamentación presente en Parma y Venecia.

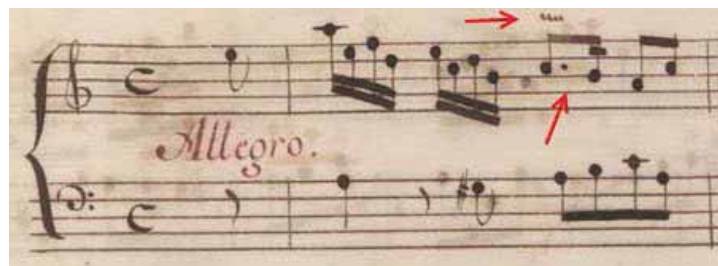


Fig.561: *I-Vnm*, Libro I, sonata nº 2, c.1, f.3v. Inicio de la sonata.



Fig.562: *E-Zac*, *f fuente 6*, Quinto Cuadernillo, c.1, f.11v. Repárese en las diferencias rítmicas del tercer tiempo y en la ausencia de ornamentación.

Ornamentación (generalmente en las apoyaturas).

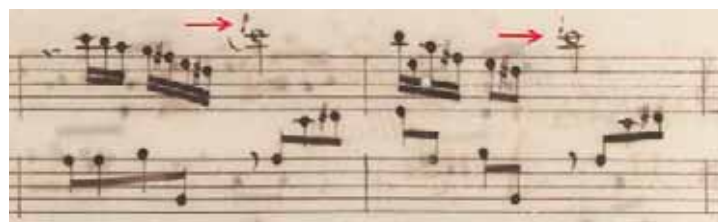


Fig.563: *I-Vnm*, Libro I, sonata nº 2, cc.13-14, f.4r. Apoyatura superior.

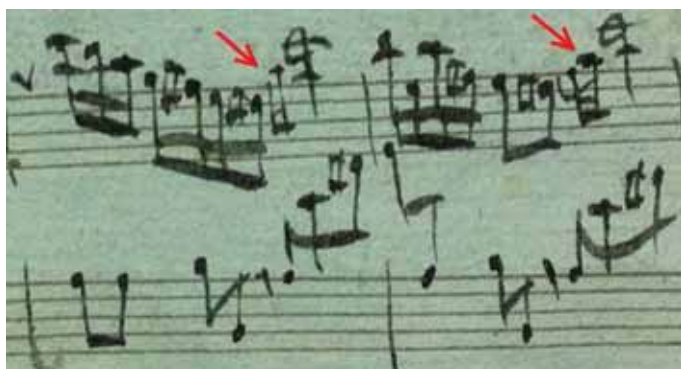


Fig.564: *E-Zac*, fuente 6, Quinto Cuadernillo, c.13-14, f.11v.
Repárese en las diferencias en las apoyaturas (en este caso inferior).

En Venecia y Parma algunos pasajes contienen una voz añadida superior escrita una octava alta.

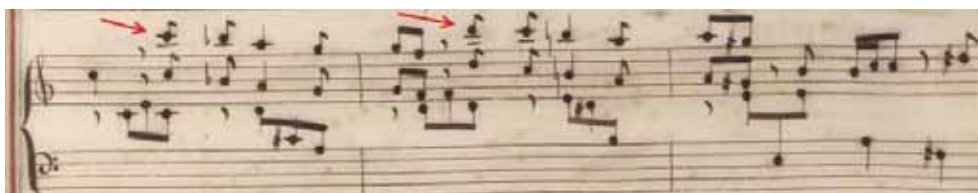


Fig.565: *I-Vnm*, Libro I, sonata n° 2, cc.23-25, f.4v. Ejemplo de la presencia de una voz superior inexistente en Zaragoza.

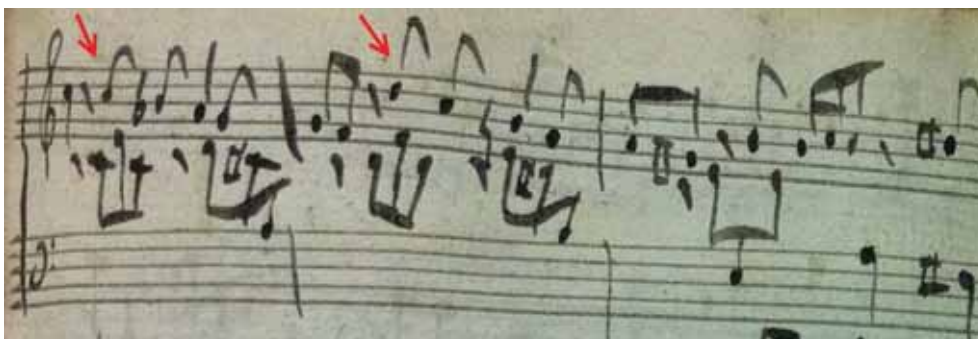


Fig.566: *E-Zac*, fuente 6, Quinto Cuadernillo, c.23-25, f.12v.

En definitiva, la escritura de estas cinco 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 la 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 voces⁸⁶³; **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 sobrepasa las cuatro octavas (Do₁-Do₅)⁸⁶⁴ y a juzgar por el tipo de repertorio que las acompaña, seguramente el instrumento destinatario fue el órgano, en lugar del clave⁸⁶⁵.

⁸⁶³ 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).

⁸⁶⁴ 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, aparecieron 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 (Do₁-Do₅) pero sin las teclas de Do₁#/Re₁ y Re₁#/Mi₁ (primera octava: Do₁, Re₁, Mi₁, Fa₁, Fa₁#, Sol₁, Sol₁#, La₁, Sib₁, Si₁, Do₂). 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 Do₁, Re₁, Mi₁, Fa₁, Sol₁, La₁, Sib₁, Si₁, Do₂). 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 Do₅ en los agudos; aunque algunos instrumentos españoles de esta época, como es el caso zaragozano, contenían la mencionada “octava tendida”.

⁸⁶⁵ 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 (Re₁-Re₅). A ello hay que sumar las sonatas que ocasionalmente se interpretan al órgano en conciertos y grabaciones; a



Fig.567: Detalle del teclado de órgano que se conserva en *E-Zac*. Nótese la extensión del teclado: 47 teclas, Do₁-Do₅, con “octava tendida” en el bajo (como puede observarse, se han extraviado varias teclas, entre ellas la correspondiente al Do₁).

Tal y como se ha visto, disponemos de indicios suficientes para suponer que una porción considerable de la *fuentes 6* 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 autoría⁸⁶⁶, 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 abordado con profundidad la presencia de tales variantes en fuentes contemporáneas a las consideradas de “referencia”⁸⁶⁷. Quizá sea necesario replantear este concepto (fuente primigenia/de referencia/autorizada), ya que durante el siglo XVIII carecía del significado actual, y en consecuencia, pudiera estar aceptado, y por tanto ser una

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, Jacqueline Esther: *Domenico Scarlatti: A contribution to our understanding of his sonatas through performance and research*. Tesis Doctoral, Universidad de Newcastle, 2006, pp.87-98.

⁸⁶⁶ 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.

⁸⁶⁷ Una 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 la *fuentes 6*. Véase su descripción en el capítulo dedicado a las fuentes con música para teclado de D. Scarlatti.

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. 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.

O bien, podría pensarse que las copias recogidas en fuentes españolas misceláneas como la *fuelle* 6, propiedad de un organista anónimo, 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 octavas⁸⁶⁸.

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”⁸⁶⁹.

* * *

*

⁸⁶⁸ Como he señalado con anterioridad, se trataría de un instrumento con una extensión de Do₁-Do₅. 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.*: -VAN DER MEER, John Henry: “The Keyboard Instruments at the Disposal of Domenico Scarlatti”, en *The Galpin Society Journal*, 50 (1997), pp.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 Do₁-Do₅, o bien, Sol₀ (La₀)-Do₅.

⁸⁶⁹ Recientes investigaciones atribuyen a Diego Fernández, constructor relacionado con la corte española en tiempos de Scarlatti, un clave de cinco octavas (Sol₀-Sol₅) perteneciente a la Institución “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, John: “A Spanish harpsichord from Domenico Scarlatti’s environs”, en *Early Music*, 39/2 (2011), pp.245-250.

CONCLUSIONES



Fig.568: *E-Zac*, detalle de los volúmenes monográficos con sonatas de Domenico Scarlatti.

Como se apuntaba ya en la Introducción de este mismo trabajo, la figura de Domenico Scarlatti y, más concretamente, su abundante producción de música para teclado, ha sido motivo de un estudio continuado por parte de investigadores de todo el mundo, muy particularmente a partir del conocido trabajo de Ralph Kirkpatrick.

Paradójicamente las iniciativas musicológicas en España, el país que le consagró como compositor y en el que vivió nada menos que los veintiocho últimos años de su vida, han sido secundarias, hasta hace unos pocos años.

Tradicionalmente, se venía creyendo que la difusión de la música de Domenico Scarlatti durante el siglo XVIII en España fue escasa. Se daba por supuesto que la circulación de sus sonatas para teclado poco menos que se redujo, en la práctica, a la corte madrileña y a su área próxima de influencia, en un argumento que tuvo vigencia durante mucho tiempo, debido fundamentalmente a dos razones: la primera, por el hecho de que el número de copias manuscritas encontradas en los archivos españoles era reducido, algo que ha cambiado en los últimos años; y la segunda, por el

desconocimiento de que pudiera existir en España alguna gran colección de sonatas elaborada en vida del propio Domenico Scarlatti.

No obstante, la existencia de una colección de sonatas en Zaragoza, copiadas en vida del músico napolitano, abre nuevas líneas de investigación que permiten la revisión de las tesis formuladas hasta ahora acerca de la difusión de su música en el ámbito hispánico.

Los manuscritos en cuestión, los cuales posiblemente se encontraban depositados desde el mismo siglo XVIII en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, fueron difundidos por vez primera en 1990 por el Dr. José Vicente González Valle, canónigo Prefecto de música de la catedral metropolitana del Salvador en la capital aragonesa. Aquel mismo año, el Dr. González Valle los daba a conocer a la comunidad científica internacional a través de un artículo publicado en *Anuario Musical* (Revista de Musicología del CSIC), que, como es sabido, es la publicación periódica dedicada al estudio de la música de más solera en el ámbito español, activa ininterrumpidamente desde su fundación por Higio Anglés en el año 1946. Por otra parte, conviene tener presente que el archivo mencionado reúne en la actualidad, de manera unificada, los fondos musicales procedentes de la actividad de las viejas capillas musicales de ambos templos catedralicios existentes en Zaragoza: El Pilar y La Seo.

El estudio que he llevado a cabo a lo largo de estas páginas, *Nuevas aportaciones para el estudio de las sonatas de Domenico Scarlatti. Los manuscritos del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza*, ha tomado forma como tesis doctoral matriculada en la Universidad Autónoma de Barcelona, bajo la codirección del Dr. Luis Antonio González Marín y del Dr. Antonio Ezquerro Esteban, ambos, investigadores del Departamento de Ciencias Históricas-Musicología (Institución “Milà i Fontanals”) del CSIC en Barcelona, heredero del antiguo Instituto Español de Musicología fundado por Higinio Anglés. Parte pues, este estudio, del mismo foco en el que se suscitaron algunos de los primeros estudios sobre el compositor napolitano en suelo español⁸⁷⁰.

⁸⁷⁰ Véanse algunos trabajos, como los siguientes: -SUBIRÁ PUIG, José: “La música de cámara en la Corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX”, en *Anuario Musical*, 1 (1946), pp.181-194. -ID.: “La música en la capilla y monasterio de las Descalzas Reales de Madrid”, en *Anuario Musical*, 12

A través de mi investigación actual, como se ha tenido ocasión de comprobar, he llegado a la conclusión de que los códices mencionados fueron originariamente propiedad del insigne compositor español, de origen aragonés, José de Nebra, quien estuvo más de cuarenta años al servicio de la corte española, y que, consecuentemente trabajó a diario junto a Domenico Scarlatti durante el período de tiempo comprendido entre 1733 (año en el que Fernando VI y María Bárbara de Braganza se instalaron definitivamente en Madrid) y 1757 (año de la muerte de Domenico Scarlatti). José de Nebra ocupó, entre otros, los siguientes cargos: organista primero y vicemaestro de la Real Capilla de música española, maestro de música de la reina María Bárbara de Braganza, y maestro de música y clavicordio del Infante Don Gabriel. La colección de sonatas de Zaragoza tendría su origen, por tanto, en la relación que pudiera existir entre D. Scarlatti y José de Nebra.

De la consulta del testamento de José de Nebra, se desprende que, tras su muerte en 1768, los manuscritos de sonatas hoy en Zaragoza pudieron ser heredados por uno de sus hermanos, en concreto, por Joaquín Nebra, quien fuera organista de la catedral metropolitana del Salvador (vulgo “La Seo”) desde 1730 hasta su fallecimiento en 1782.

Según consta en las actas capitulares de La Seo, en 1782 las autoridades de la catedral compraron diversos libros de música a la entonces ya viuda de Joaquín Nebra. Por tanto, es más que probable que estos manuscritos de sonatas de Domenico Scarlatti se encontraran entre los libros adquiridos en aquella ocasión.

(1957), pp.147-166. -ID.: “La música en la Real Capilla madrileña y en el colegio de niños cantoricos. Apuntes históricos”, en *Anuario Musical*, 14 (1959), pp.207-230. -ÁLVAREZ SOLAR QUINTES, Nicolás: “Nuevas aportaciones a la biografía de Carlos Broschi (Farinelli)”, en *Anuario Musical*, 3 (1948), pp.187-204. -ID.: “Documentos sobre la familia de Domenico Scarlatti”, en *Anuario Musical*, 4 (1949), pp.137-154. -ID.: “El compositor Francisco Courcelle: Nueva documentación para su biografía”, en *Anuario Musical*, 6 (1951), pp.179-204. -ID.: “El compositor español José de Nebra (†11-VII-1768): Nuevas aportaciones para su biografía”, en *Anuario Musical*, 9 (1954), pp.179-206. -ID.: “Músicos de Mariana de Neoburgo y de la Real Capilla de Nápoles: Facetas lírico-palaciegas del último Austria y del primer Borbón”, en *Anuario Musical*, 11 (1956), pp.165-193. -MARTÍN MORENO, Antonio: “El P. Feijoo (1676-1764) y los músicos españoles del siglo XVIII”, en *Anuario Musical*, 28-29 (1976), pp.221-242. -KASTNER, Macario Santiago: “Repensando Domenico Scarlatti”, en *Anuario Musical*, 44 (1989), pp.137-154. -GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “Fondos de música de tecla de Domenico Scarlatti conservados en el Archivo capitular de Zaragoza”, en *Anuario Musical*, 45 (1990), pp.103-116. -LOLO HERRANZ, Begoña: “Phelipe Falconi, maestro de música de la Real Capilla (1721-1738)”, en *Anuario Musical*, 45 (1990), pp.117-132. -ETZION, Judith: “The Spanish Fandango: from Eighteenth-century «Lasciviousness» to Nineteenth-century Exoticism”, en *Anuario Musical*, 48 (1993), pp.229-250. -YÁÑEZ NAVARRO, Celestino: “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”, en *Anuario Musical*, 77 (2012), pp.45-102.

Considerando el número de obras contenidas en la colección documental conservada, el origen de los manuscritos, los copistas que intervienen, la fecha de copia de la música, y el valor musicológico de las versiones contenidas, me atrevo a decir que esta colección es única en España, situándose al nivel de las colecciones —principales para el estudio del repertorio del músico napolitano— de Venecia y Parma.

La colección zaragozana consta de un total de siete manuscritos que compilan 222 sonatas conocidas de Domenico Scarlatti (de las cuales 33 están repetidas, por lo general, en más de un manuscrito)⁸⁷¹. De estos siete manuscritos, cinco (a excepción de la *f fuente 6* y del manuscrito incluido en el denominado “Legado Bernardón”)⁸⁷², forman parte de los fondos —libros encuadernados de música en su mayoría— que se guardaban antiguamente en el armario del archivo de música identificado como “B-2”, cuyos contenidos se correspondían con música de tecla del siglo XVIII procedente del templo metropolitano de La Seo. De los volúmenes que han sido objeto de estudio en esta investigación, cuatro son monográficos, y los otros dos, misceláneos.

Los cuatro libros que contienen exclusivamente sonatas de Domenico Scarlatti son los siguientes:

- a) *Fuente 2*. Ms 31. Datado ca. 1750. Contiene cincuenta y seis sonatas conocidas de Scarlatti y cuatro posibles sonatas inéditas.
- b) *Fuente 3*. Ms 32. Anterior a 1752 [¿1750-1751?]. Contiene sesenta sonatas.
- c) *Fuente 4*. Ms 2. Datado en ¿1751?-1752. Contiene sesenta y tres sonatas.
- d) *Fuente 5*. Ms 35. Datado ca. 1757. Contiene treinta y cuatro sonatas, de las cuales, dos aparecen repetidas.

⁸⁷¹ Únicamente dos sonatas están repetidas en un mismo libro: sonatas K.428 y K.429 (repetidas en la *f fuente 5*). Las 32 sonatas repetidas en la colección de Zaragoza son las siguientes: K.43, K.44, K.45, K.47, K.48, K.49, K.56, K.68, K.100, K.101, K.108, K.109, K.113, K.114, K.115, K.116, K.118, K.129, K.138, K.139, K.141, K.144, K.174, K.180, K.181, K.182, K.183, K.237, K.240, K.428, K.429 y K.517.

⁸⁷² Caja 87 s/n (contiene una única sonata, la K.113). Como ya se ha comentado, este manuscrito no ha sido abordado en la presente tesis al tratarse de un ejemplar tardío (fue una donación al cabildo de mediados del siglo XIX) y no pertenecer, por tanto, a los papeles de música de José de Nebra que llegaron a Zaragoza tras su muerte.

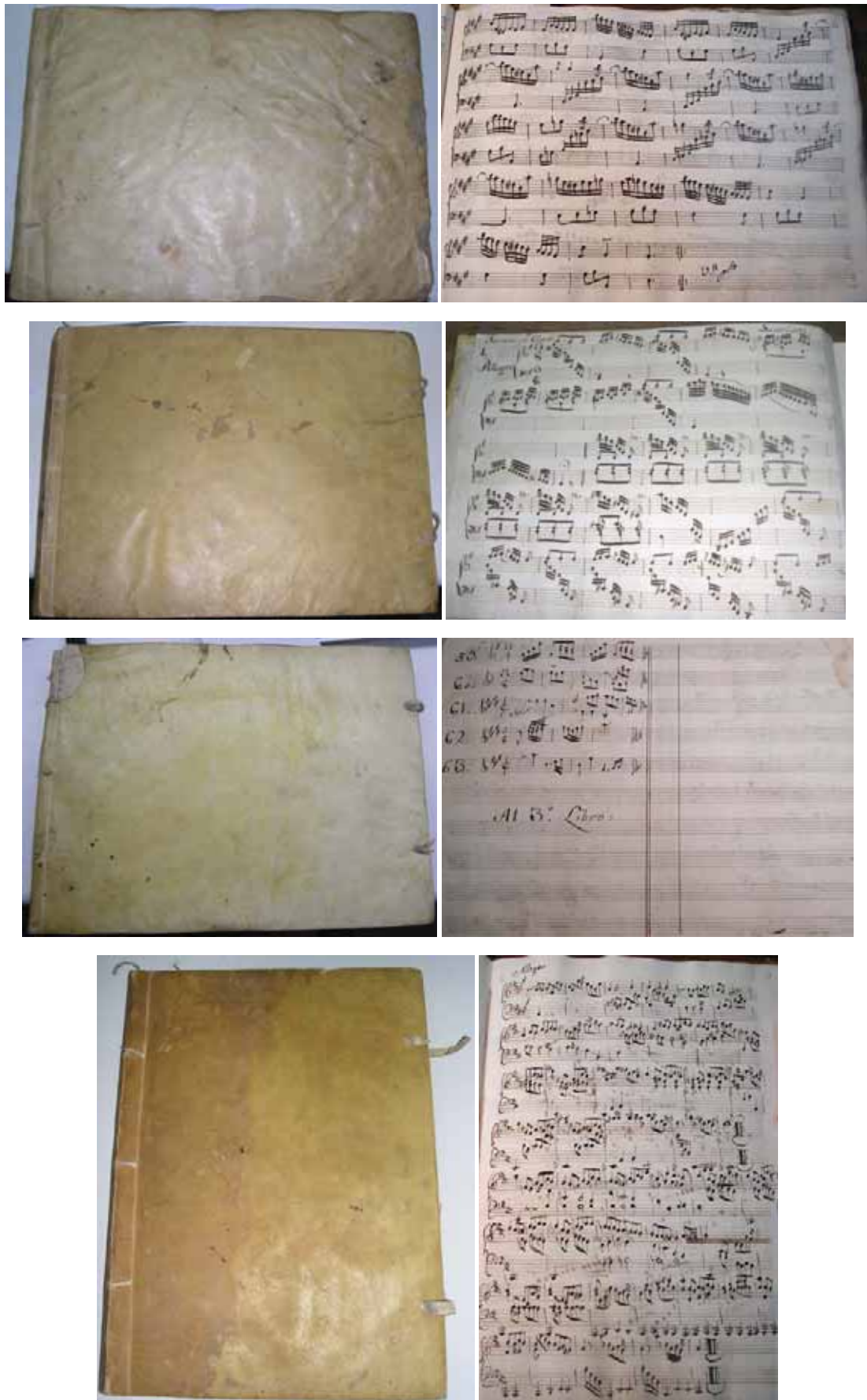


Fig.569: *E-Zac*, volúmenes monográficos con sonatas de D. Scarlatti en Zaragoza. De arriba abajo: *fuentes* 2 (cubierta y f.16r.), *fuentes* 3 (cubierta y f.1v.), *fuentes* 4 (cubierta y f.131v.), y *fuentes* 5 (cubierta y f.7r.).

Los dos libros misceláneos son los siguientes:

- a) *Fuente 1*. Manuscrito sin signatura. Datado ca. 1740-1745. Contiene tres sonatas de Domenico Scarlatti junto a obras para tecla autógrafas de José de Nebra. Recoge la siguiente anotación: “estas de Escarlati Las podra el Señor Don Joseph tocar donde gustare”. Esta anotación es una prueba de que durante el siglo XVIII se copiaron sonatas de Domenico Scarlatti expresamente para el uso de José de Nebra.

- b) *Fuente 6*. Manuscrito A-1 Ms. 1. Es un conjunto de cuadernillos con piezas para teclado de diferentes épocas (¿1740-1810?), entre las que se encuentran cinco sonatas de Domenico Scarlatti con notables variantes con respecto a las versiones “autorizadas”. También se recogen dos sonatas anónimas que por el estilo y escritura que presentan podrían ser atribuidas al compositor napolitano. Son un claro ejemplo de la adaptación de la escritura de las sonatas a la extensión de los órganos españoles del siglo XVIII. El ámbito de estas sonatas en ningún caso sobrepasa las cuatro octavas.



Resumen gráfico de las principales características de la *fuente 5*.

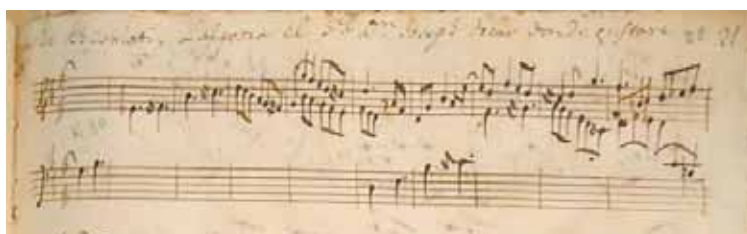


Fig.570: *E-Zac*, volúmenes misceláneos con sonatas de D. Scarlatti en Zaragoza.
De arriba abajo: *fuelle 1* (f.2r. y f.28r.), y *fuelle 6* (cubierta y f.23r.).

En los libros de sonatas de Domenico Scarlatti de Zaragoza intervienen dos tipos de amanuenses: copistas no profesionales (que anotan la música de las fuentes 1, 5 y 6) y copistas profesionales (que anotan la música de las fuentes 2, 3 y 4).

El origen de los copistas profesionales se sitúa en el entorno de la Real Capilla de música de Madrid, mientras que los copistas no profesionales se corresponden con organistas anónimos de mediados del siglo XVIII del entorno próximo a José de Nebra, cuya presencia también se atestigua en varias obras autógrafas de este compositor

español depositadas en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, como hemos tenido ocasión de ver.

Algunas de las copias efectuadas por estos copistas no profesionales (organistas), presentan particularidades dignas de estudio. En cuanto a la *fuentes 5*, supone una muestra del trabajo en equipo de varios copistas, un caso hasta ahora desconocido en cuanto a la copia de sonatas de Domenico Scarlatti.

Así pues, la *fuentes 5* constituye un caso excepcional de lo que fue el trabajo en equipo de los músicos de tecla en el ámbito hispánico, ya que en su elaboración participaron dos copistas no profesionales, uno de ellos tutelado, a su vez, por dos copistas profesionales. El estudio de esta fuente muestra el proceso de enseñanza-aprendizaje, a través del cual, unos rasgos comunes de copia, fácilmente identificables en numerosos manuscritos españoles e iberoamericanos del siglo XVIII, se trasladan de maestros a aprendices.

Cabe resaltar la singularidad de esta *fuentes 5*, al tratarse de un volumen con sonatas de Domenico Scarlatti en el que tuvo lugar un proceso de copia de estas características, y además, en el que se produjo una selección de contenidos previa, de tal modo, que cada uno de los amanuenses tenía asignadas unas obras determinadas. A todo ello, hay que añadir que parte de las treinta y cuatro sonatas contenidas se copiaron tomando como base el Libro número XII de la colección de Parma.

Pero, por otro lado, conviene señalar también que, del estudio de las variantes detectadas en las sonatas, parece revelarse que, en algunos casos, las versiones presentes en Zaragoza pudieran constituir una fuente primigenia, en contra de lo que se daba por supuesto hasta el momento. Sirva de ejemplo, la comparación que he llevado a cabo de la versión de la sonata K.41, anotada en la ya citada *fuentes 1*, propiedad de José de Nebra, con las versiones de esta misma composición presentes en Parma (Libro III, 1752), en las *XLII Suites de pièces pour le clavecin, en deux volumes* (London, Benjamin Cooke, 1738-1739) y en las *Pièces pour le clavecin composées par Domenico Scarlatti. Deuxième Volume* [...] (Paris, Boivin Leclerc, 1740-1742).

De dicho análisis se desprende que disponemos de dos versiones distintas de la sonata K.41: una versión “foránea” que se correspondería con las ediciones impresas (inglesa y francesa); y otra versión diferente, cuyo origen se sitúa en la corte española, de origen claramente hispánico, y que se correspondería con las copias manuscritas de Zaragoza y Parma. La coincidencia entre Zaragoza y Parma (considerada primigenia esta última por J. Sheveloff)⁸⁷³, parece sugerir claramente que ambas fuentes manuscritas proceden de un mismo original, o bien de una copia, perdida, anterior a ambas.

Mientras, la correspondencia total de contenidos entre la edición inglesa de Roseingrave-Cooke y la edición francesa de Boivin-Leclerc, confirma la hipótesis de Jean Duron, según la cual, el segundo volumen de las *Pièces pour le clavecin* (Serie II) habría tomado como base la edición inglesa de las *xlii Suites de pièces pour le clavecin, en deux volumes*. Por tanto, la primera edición impresa de la sonata K.41, aparecería en la edición de origen anglosajón⁸⁷⁴.

Actualmente se da por sentado que la edición inglesa, considerada primigenia por R. Kirkpatrick, incorporó modificaciones por parte de T. Roseingrave. Además, como resulta evidente, esta edición se efectuó en un entorno alejado físicamente de Domenico Scarlatti, como es la ciudad de Londres.

En cambio, tanto la copia zaragozana como la pamesana (esta última, datada en 1752), sugieren una mayor cercanía física al compositor y al entorno madrileño en que éste desempeñaba sus obligaciones profesionales. Por otra parte, del análisis de algunas correcciones de la sonata K.41 presente en la *fuentes 1*, 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, a día de hoy y con los datos a los que he podido tener alcance, determinar si la versión zaragozana pudiera ser anterior a la edición londinense, o no.

⁸⁷³ Vid.: -GROUT, Donald Jay; HANLEY, Edwin; BOYD, Malcolm; BADURA-SKODA, Eva; y SHEVELOFF, Joel: “Scarlatti”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan, 1980, vol.16, pp.549-580 (cita concreta en el catálogo, a cargo de J. Sheveloff, p.575).

⁸⁷⁴ -DURON, Jean: “La recepción de la obra de Domenico Scarlatti en Francia”, en *Sevilla y Corte. Las artes y el lustro real (1729-1733)*. (MORALES, Nicolás; y QUILES GARCÍA, Fernando; eds.). Madrid, Casa Velázquez, col. “Collection de la Casa de Velázquez”, vol.114, 2010, p.320.

Consecuentemente, si se atiende a un nuevo criterio, desdeñado hasta el momento por los investigadores, como es la proximidad física de una fuente a la corte española en tiempos de Domenico Scarlatti, podría considerarse a la copia zaragozana como fuente principal (“primary source”), por varias razones: *1)* por estar menos expuesta a “contaminaciones” externas (con respecto a las ediciones inglesa y francesa); *2)* por ser, a su vez, más temprana que la copia de Parma; *3)* por haber sido copiada expresamente para otro músico español de renombre en la corte como fue José de Nebra; *4)* porque fue precisamente esta versión de la sonata K.41 recogida en Zaragoza —y no la presente en las ediciones impresas—, la escogida para la colección de Parma (una compilación de sonatas, junto a la de Venecia, que muy posiblemente fue dirigida y supervisada por el propio compositor napolitano); y *5)* por el valor añadido que para este tipo de música en concreto suponen las fuentes manuscritas, frente a las múltiples ediciones impresas aparecidas durante el siglo XVIII.

Considero, por tanto, que a la tan valorada cualidad “temporal” que debe poseer una “fuente primigenia”, convendría sumarle la otra cualidad ya explicada, esto es, la “espacial”; según la cual, los contenidos musicales de una fuente copiada en la corte española, aunque fuese más tardía que otra realizada en un entorno foráneo, podrían tener mucho más valor, y por tanto, ser más fiables y dignos de crédito.

Pero todavía convendría añadir una tercera cualidad para la identificación de las fuentes primigenias: la importancia de las copias manuscritas frente a las ediciones impresas. Y conviene tener presente que la música manuscrita, por su mayor versatilidad, fue la más habitual y más valorada en el contexto pan-hispánico durante todo el siglo XVIII.

Ante la falta de autógrafos conservados, las copias manuscritas efectuadas por los copiantes profesionales del entorno de la corte española, otorgan un valor suplementario a las sonatas de tecla de Domenico Scarlatti así conservadas.

De este modo, en cuanto a la participación de amanuenses profesionales en la colección documental zaragozana, ésta destaca por contener nada menos que ciento veintitrés sonatas copiadas por el mismo escriba que anotas las colecciones de Venecia (Libros I a XIII) y Parma (Libros I a XV). Este copista es frecuentemente conocido como

“Main Scribe” por la investigación scarlattiana actual (al cual he identificado durante mi investigación como “Copiante A”).

Su intervención se produce exclusivamente en las fuentes 3 y 4, las cuales constituyen, en sí mismas, el inicio de una colección autónoma, que estuvo inicialmente constituida por varios ejemplares más. Los citados manuscritos se corresponden, respectivamente, con el primer libro y con el segundo libro de un conjunto original copiado íntegramente por el “Main Scribe” o “Copiante A”. De dicha colección únicamente se conservan en Zaragoza los dos primeros volúmenes, siendo todavía un misterio lo que pudo acontecer con los volúmenes restantes (que quizás formen parte aún de algún archivo privado, o que quizás desaparecieran para siempre por razones que se nos escapan).

Considerando que la mayor parte de las versiones recogidas en el catálogo temático de Ralph Kirkpatrick se corresponden con las sonatas anotadas por este mismo copista en las colecciones de Venecia y Parma, estos dos volúmenes de Zaragoza, asimismo anotados por el “Copiante A”, son especialmente relevantes para profundizar en la investigación sobre la obra para teclado de Domenico Scarlatti y, más particularmente, constituyen una base documental de primer orden para la necesaria revisión de las fuentes (y por ende, de las versiones contenidas de cada sonata) consideradas actualmente como “primigenias”.

Así por ejemplo, las fuentes 3 y 4 contienen siete *Essercizi*, que constituyen las únicas versiones conocidas copiadas por el “Main Scribe” e incluso varias sonatas que no están recogidas en las colecciones de Venecia ni de Parma.

Se da también el caso, como se ha visto en su momento, de algunas sonatas que aparecen tanto en las colecciones de Parma como en la de Zaragoza, pero que no se registran en la colección de Venecia, como también sucede, en algunos casos, que algunas sonatas copiadas en Zaragoza y Venecia, no aparezcan en Parma. E incluso, son varias las sonatas anotadas en Zaragoza que no se hallan en Venecia ni tampoco en Parma.

La *fuentes 3* destaca, precisamente, por contener catorce sonatas que constituyen la única versión conocida de las mismas anotadas por el “Copiante A”. Se trata de ocho sonatas que no aparecen ni en Venecia ni en Parma (K.6, K.16, K.23, K.14, K.141, K.142, K.143 y K.144) y de seis sonatas más, que se anotan a la vez en la *fuentes 3* y en los libros de 1742 y 1749 de la colección de Venecia (en los que intervienen otros amanuenses), pero no así en Parma (K.12, K.17, K.45, K.68, K.117 y K.52). Este dato es de especial relevancia por cuanto su análisis permitirá ahondar en el estudio comparativo de las variantes existentes en las obras de Domenico Scarlatti y, en consecuencia, arrojar luz sobre una cuestión tan compleja como es la revisión de las versiones consideradas actualmente como primarias.

En este sentido, se han comparado las versiones de las catorce sonatas anteriormente mencionadas, contenidas en la *fuentes 3*, con las versiones primarias de las mismas (recogidas en el catálogo de R. Kirkpatrick), presentes en otras fuentes⁸⁷⁵, llegando a la conclusión que únicamente las sonatas K.52, K.117, K.141, K.142 y K.144 presentan variantes significativas.

Dada la singularidad de estas variantes, y la importancia que en mi opinión tiene el hecho de haber sido anotadas por el “Copiante A”, estas cinco sonatas han sido editadas e incorporadas a esta tesis doctoral (anexo VI). La participación aquí del amanuense que supuestamente habría contado con el beneplácito de Domenico Scarlatti para copiar las colecciones de Venecia (Libros I a XIII) y Parma (Libros I a XV), junto a las características especialmente relevantes de esta *fuentes 3*, podría inducir a pensar que nos encontramos, en este caso concreto zaragozano, ante las versiones más antiguas y/o fidedignas de este grupo de cinco sonatas.

Destaca la sonata K.52, la cual aparece duplicada en el libro veneciano de 1742: en concreto, la K.52 se corresponde con las sonatas nº 10 y 61. Ahora bien, la versión de esta misma sonata de la *fuentes 3*, si bien muestra a su vez variantes con respecto a las dos versiones contenidas en el volumen veneciano, entronca claramente con la versión de la sonata 10 de Venecia 1742, lo cual aporta información suplementaria acerca de cuál de las dos versiones del libro veneciano tendría preeminencia sobre la otra. Ésta

⁸⁷⁵ En el caso de las sonatas K.141 y K.144, no presentes ni en Venecia ni en Parma, ambas piezas aparecen duplicadas también en la *fuentes 2* de Zaragoza.

sería una de las muchas conclusiones que se extraerían a partir del análisis de los contenidos de la colección de Zaragoza, ya que la sonata K.52 no aparece en ninguna otra colección. Podríamos estar, por tanto, ante la última revisión de esta sonata efectuada por Domenico Scarlatti, anotada en esta *fuentes* 3 por parte del “Copiante A”, poco antes de 1752.

También la *fuentes* 4 recopila varias sonatas que representan la única versión conocida de las mismas anotadas por el “Copiante A”. Se trata de sonatas que no aparecen ni en las colecciones de Venecia ni en Parma (es el caso de la K.22), o bien, que se anotan a la vez en la *fuentes* 4 y en los libros de 1742 y 1749 de la colección de Venecia (copiados por otros amanuenses), pero no en la colección de Parma (sonata K.51). Dicha *fuentes* 4 contiene, además, cuatro sonatas que no se compilan en Venecia pero sí en Parma (sonatas K.202, K.204a, K.204b y K.205).

He comparado las versiones de las seis sonatas de la *fuentes* 4, anteriormente mencionadas, con las versiones recogidas en otros libros distintos a Zaragoza, concluyendo que las sonatas K.51 y K.202 presentan variantes significativas en la *fuentes* 4. Dadas las características de tales variantes, considero que las versiones de ambas sonatas (K.51 y K.202) registradas en Zaragoza, podrían ser consideradas realmente fuentes primarias o de referencia. Atendiendo a este criterio, he editado críticamente también dichas dos sonatas en el anexo VI.

El índice de la *fuentes* 4 contiene un total de diez sonatas con la inscripción “R.^{na}”, de las cuales he seleccionado dos parejas que han sido comparadas con sus homólogas presentes en las colecciones de Venecia y Parma: pareja de sonatas K.158-K.159 (= *sonatas* 11 y 12 en la *fuentes* 4 zaragozana = *sonatas* 11 y 12 también, en el Libro I de Venecia y en el Libro I de Parma), y pareja de sonatas K.165-K.166 (= *sonatas* 15 y 16 en la *fuentes* 4 zaragozana = *sonatas* 18 y 19 en el Libro I de Venecia y en el Libro I de Parma).

A partir de esta comparación se desprende una evidente correspondencia entre las versiones de las cuatro sonatas (K.158, K.159, K.165 y K.166) presentes en Venecia y Parma, frente a las pequeñas divergencias halladas en las versiones de Zaragoza. Este hecho podría ser debido a que las sonatas se copiaron en sus respectivos fascículos de

los Libros I de Parma y Venecia a la vez, mientras que en Zaragoza las piezas fueron anotadas en fascículos por el “Copiante A” en un momento anterior en el tiempo. Precisamente las cuatro sonatas se encuentran dentro del primer grupo de piezas que conforma el primer momento de copia para esta *fuentes 4 = 27* primeras sonatas [1752a = ¿1751?].

Las divergencias menores encontradas supondrían que el “Copiante A” pudo haber empleado unos originales o autógrafos que no estaban “acabados” musicalmente al cien por cien; es decir, pudiera haberse permitido que la intervención última de este “Copiante A” (autorizado y, además, con conocimientos musicales)⁸⁷⁶ determinara la versión definitiva compilada en cada colección (Venecia, Parma y Zaragoza). En este sentido, la correspondencia de tales divergencias entre las colecciones de Venecia y Parma frente a Zaragoza sugeriría que los fascículos del Libro I de Parma se habrían copiado a partir del volumen homólogo de Venecia, o a la inversa.

En consecuencia, la *fuentes 4* de Zaragoza no parece haberse copiado directamente de las fuentes de Parma ni de Venecia, sino directamente de los mismos originales o autógrafos empleados por el “Copiante A” en la elaboración de los fascículos de los Libros I de Venecia/Parma. Por tanto, la copia de la *fuentes 4* se llevó a cabo entre 1751 y 1752 (?) tomando como base unos originales o autógrafos que no estaban del todo cerrados (según nuestra concepción actual de “obra conclusa”).

Esta hipótesis responde plenamente a la conocida tradición hispánica de la música para teclado, según la cual 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. Por ello, no sería descabellado pensar que, atendiendo al peso de la tradición y a la necesidad de componer casi a diario, Domenico Scarlatti hubiera podido gestar algunas de sus sonatas sentado al clave.

⁸⁷⁶ Téngase presente que en el ámbito de la corte española los copistas profesionales solían ser músicos.

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 María Bárbara de Braganza 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 últimas que se compilaron (una vez revisadas) hacia 1752. Ya que no tendría sentido pensar que Domenico Scarlatti compusiera el grueso de sus sonatas —que son muy numerosas—, 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” o “ultimado”, sino en una disposición de estudio o trabajo, más versátil), encajaría con el hecho de que las dos grandes compilaciones de sus sonatas (Venecia, Libros I-XIII, y Parma, Libros I-XV) 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). Lo esperable hubiese sido, pues, que los libros se hubieran copiado en un periodo relativamente corto de tiempo por parte de este único copiante profesional (“Copiante A”), que evidentemente 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).

Todo ello enlaza, a su vez, con la mencionada anotación de la inscripción “R.^{na}” [= Reina] existente en el índice de contenidos de la *fuentes 4* y que podría tener dos posibles razones. La primera, que las sonatas con dicha anotación se correspondieran con piezas en las que hubiera tenido una intervención directa en su composición la propia reina María Bárbara de Braganza; esta hipótesis tendría mucho sentido en el contexto citado de improvisación/composición, sobre todo si se considera que José de Nebra fue maestro de composición de la reina y por tanto, sería factible pensar que hubiera hecho constar tal circunstancia en una colección de su propiedad. La segunda,

que se tratara de composiciones realizadas expresamente concebidas por Domenico Scarlatti como regalos para ocasiones señaladas.

El citado “Copiante A” pertenecía a la plantilla de la Real Capilla de música de Madrid, puesto que he identificado su presencia en abundantes fuentes del archivo de música del Palacio Real, que contienen música de autores como Francesco Corselli (maestro de la Real Capilla) o del propio José de Nebra (vicemaestro de la Real Capilla). Curiosamente, la encuadernación de las fuentes 3 y 4, y el tipo de papel utilizado para anotar la música, sitúan también el origen de ambos libros en la Real Capilla de música de Madrid. Gracias al análisis de las fuentes que he podido realizar, la identidad de este copiante puede adscribirse definitivamente al escriba profesional llamado José Domingo Santis[s]o, activo como tal copista en la Real Capilla entre 1751 y 1778.

Ya se ha puesto de relieve, en la descripción de la *fuentes 5*, la existencia en el ámbito organístico hispánico —que era el ámbito más relevante, por entonces, en lo que concierne a la música de tecla—, de una cierta laxitud por parte de los músicos prácticos a la hora de copiar la música de otros compositores para su propio uso. Costumbre que aunque permitida, sería a mi juicio, la principal responsable de la existencia de abundantes variantes entre las sonatas anotadas en fuentes manuscritas de la época. Siguiendo este razonamiento, cobraría especial sentido la decisión de Domenico Scarlatti de elegir para la gran compilación definitiva de sus obras en las colecciones de Venecia y Parma y Zaragoza (Libros I y II), no a un organista (de primer nivel), sino a un copiante profesional de reconocida solvencia de la Real Capilla de Música, acostumbrado a copiar todo tipo de repertorio pero no especializado exclusivamente en la copia de música de tecla (como he demostrado esta investigación); con vistas a lograr, en la medida de lo posible, la mayor unidad posible de los contenidos puestos sobre el papel.

Dado que el copista de estos dos volúmenes de Zaragoza, José Domingo Santis[s]o, es el mismo que interviene en Venecia y Parma, son numerosas las concordancias existentes entre las tres colecciones.

Tales concordancias, como hemos podido repasar detenidamente, se producen en aspectos concretos del proceso de copia, como es el caso de la disposición o forma de anotar la música, la forma típica de realizar el pautado del papel, los rasgos caligráficos, la presencia de indicaciones destinadas al intérprete, el empleo de índices de contenido al final de cada libro, etc.

No obstante, hay dos diferencias notables dignas de ser destacadas. La primera, está referida a la presentación de los contenidos, ya que la disposición de las sonatas por parejas existente en Venecia y Parma, aparece en Zaragoza sustancialmente modificada.

La segunda diferencia se corresponde con el formato de los libros. Al contrario de lo que ocurre en Venecia y en Parma, el formato de los libros de Zaragoza no es de carácter lujoso, sino que se trata de unos libros mucho más austeros, concebidos para un uso estrictamente relacionado con la práctica musical.

Por su parte, la *fuentes 2* de Zaragoza destaca por contener doce sonatas — anotadas por un copista profesional diferente al “Copiante A”— que únicamente se conservan en los manuscritos de Venecia y Parma, es decir, se trata de piezas que no aparecen en ninguna otra de las fuentes conocidas de sonatas de Domenico Scarlatti (a excepción de Venecia y Parma). Esta característica, junto a otras —como es el caso del formato y la encuadernación del libro—, indicarían que esta *fuentes 2* fue copiada también en el círculo próximo de la corte española a partir de los mismos originales o autógrafos empleados en Venecia y Parma (seguramente su origen se sitúe también en la Real Capilla).

De la comparación realizada entre las versiones de las sonatas contenidas en la *fuentes 2* y las versiones de los volúmenes de Venecia y Parma, se desprende que este volumen zaragozano tampoco debió de copiarse directamente de las fuentes de Venecia ni de Parma, sino directamente, a partir de unos mismos originales o autógrafos existentes en la corte española. Atendiendo a la propuesta de datación formulada para la *fuentes 2* (1750c.), quizás algunas de las versiones de este grupo de 12 sonatas pudieran haberse copiado con anterioridad en Zaragoza con respecto a Venecia y Parma.

En cuanto a los contenidos, existe una notable correspondencia con las dos grandes colecciones depositadas actualmente en Italia, si bien la *fuentes 2* contiene dos sonatas (K.141 y K.144) que no se hallan en Venecia y cuatro que tampoco aparecen en Parma (K.45, K.68, K.141 y K.144). Ya se ha visto que dos de estas sonatas (K.141 y K.144) no se recogen ni en Venecia ni en Parma.

La *fuentes 2*, destaca igualmente por compilar cuatro sonatas anónimas — copiadas de manera rápida y descuidada— que no hallan en ninguna otra fuente conocida con obras de Domenico Scarlatti, las cuales se añadieron, muy posiblemente, en un segundo estadio de copia. Pese a las peculiaridades en su arquitectura formal y extensión, la escritura, en ocasiones, recuerda al estilo del compositor napolitano (se editan en el anexo VI).

Asimismo, esta *fuentes 2* posee la singularidad de compartir un total de veintiséis sonatas con la *fuentes 3*, lo que parece sugerir que ambas fuentes zaragozanas tuvieron algún tipo de relación durante sus respectivos procesos de copia. En este sentido, a partir del estudio realizado en esta tesis doctoral, se desprende que las veintiséis sonatas no se copiaron directamente en una fuente a partir de la otra —algo que sí pudo ocurrir entre los volúmenes de Venecia y Parma copiados por un mismo amanuense— sino que las fuentes 2 y 3 se copiaron en momentos temporales concretos, aunque próximos entre sí, por amanuenses distintos, y seguramente tomando como base unos mismos autógrafos o antígrafos preexistentes, que no han pervivido.

Del análisis comparativo de una muestra de estas veintiséis sonatas se concluye que las divergencias (de carácter secundario) encontradas entre las versiones existentes en la *fuentes 2*, y las versiones existentes en Zaragoza (*fuentes 3*), en Venecia y en Parma, podrían asimismo explicarse por el hecho, antes descrito, según el cual los originales o antígrafos utilizados para las respectivas copias de sonatas de Domenico Scarlatti no estuvieran totalmente cerrados; y por tanto, en estos volúmenes que se confeccionaron en la corte española, la intervención de los copistas, revisores (o incluso destinatarios), determinara el resultado final. No puede asegurarse lo mismo para el caso de otros volúmenes coetáneos que no fueron copiados en la corte, ya que lo más probable es que se hubieran confeccionado a partir de copias externas que circularan por aquél entonces;

y no a partir de los mismos originales empleados en las colecciones de Venecia, Parma y Zaragoza (es lógico pensar que dichos originales se hallasen custodiados en Palacio).

Así pues, la sensación final es la de que todavía desconocemos, a ciencia cierta, cómo pudo haberse generado la copia de estas tres colecciones (Venecia, Parma y Zaragoza), en el sentido de que no se conservan los autógrafos de Domenico Scarlatti, y de que pudo haber habido uno, o incluso, varios autógrafos para una misma sonata. Estos originales o autógrafos parece ser que no presentaban una forma absolutamente cerrada (tal y como actualmente se entiende una composición en el ámbito de la denominada “música culta”).

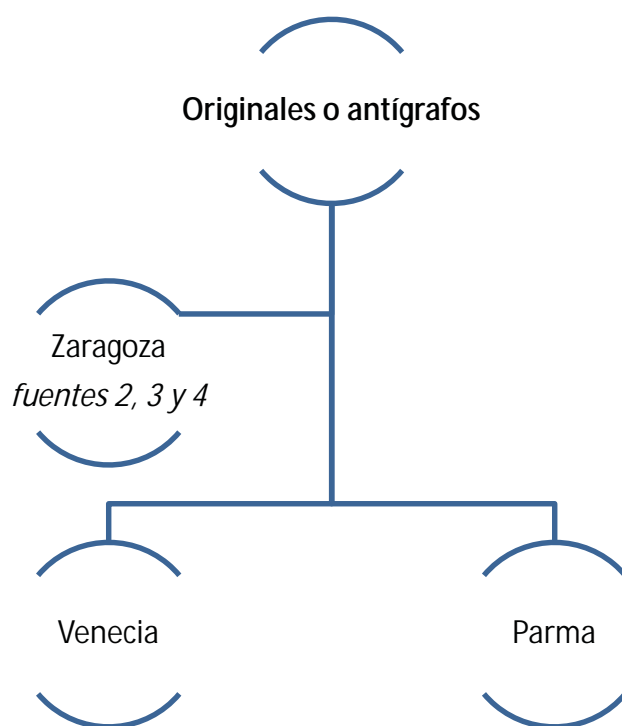
Lamentablemente, también ignoramos de forma exacta cuál pudo haber sido la preeminencia de copia en los materiales, dicha copia pudo haberse realizado por parte del citado amanuense sin una metodología concreta en cuanto a la selección de originales/autógrafos para cada caso (sino que esta metodología o plan de trabajo pudo sufrir cambios a lo largo del largo proceso de copia). Las dudas son todavía enormes, pues, lo cierto, es que si comparamos los contenidos de las dos colecciones principales (Venecia y Parma) con los contenidos de Zaragoza (que se copiaron a partir de los mismos originales empleados en la elaboración simultánea de los libros de Venecia y Parma), da la impresión de que, en determinadas sonatas, fuese la colección de Venecia la que pudo marcar la pauta como “colección modelo”, o como colección de referencia, para la copia de Parma (con lo cual, en estos casos, Venecia se hubiera copiado a partir de los originales, y Parma a partir de Venecia)⁸⁷⁷.

Sin embargo, en otras sonatas, parece que es la colección de Parma la que ejercería dicha función rectora, es decir, se hubiese copiado a partir de los originales y Venecia hubiera tomado como base Parma. De cuya casuística, definitivamente, se desprende que, muy posiblemente, Venecia y Parma se copiaron prácticamente a la par, sin que ninguna de las dos colecciones llegara a ejercer —no al menos en su totalidad— como modelo para la otra, sino que, la función de referente de copia se fue repartiendo a medida que el copiante realizaba su trabajo; todo ello, dentro del contexto de copia de

⁸⁷⁷ No obstante, conviene advertir también que, en contados casos he localizado algunas variantes entre las tres colecciones, que, todavía hoy, y tras haber revisado el material exhaustivamente —como queda probado—, para las cuales resulta muy complicado ofrecer una única explicación o justificación, más allá de lo expuesto hasta el momento.

fascículos y su posterior encuadernación, explicado a lo largo del presente trabajo. Téngase presente, además, que el origen del papel para las colecciones de Venecia y Parma es idéntico, tal y como se atestigua a partir del estudio de las marcas de agua; lo cual avalaría en cierto modo la hipótesis aquí planteada.

En resumidas cuentas, es posible concretar que, en líneas generales, y para las tres colecciones, es mucho mayor el número de concordancias existente que el de divergencias. Por tanto, los libros de Venecia, Parma y Zaragoza parecen provenir de un mismo tronco común. En todo caso, lo que parece evidenciarse es que las fuentes 2, 3 y 4 de Zaragoza (no así la *fente* 5) no se copiaron directamente a partir de los volúmenes de Venecia y Parma, sino que se originaron a partir de los mismos originales empleados para la copia de los manuscritos Venecia y Parma, por parte de copistas profesionales procedentes de la Real Capilla; los cuales dispusieron las sonatas en un orden diferente al que se aprecia en las otras dos colecciones (Venecia y Parma). También se pone de relieve la importancia de las fuentes de Zaragoza, copiadas directamente a partir de los originales, como fuentes de referencia a la hora de ahondar en el conocimiento de las relaciones de copia entre Venecia y Parma.



Con respecto a dicho orden de presentación de las sonatas en los manuscritos, es decir, en cuanto a la tan discutida agrupación de las sonatas del músico napolitano por parejas (tema suscitado desde los pioneros trabajos de Ralph Kirkpatrick), debo señalar, a partir del análisis minucioso que he podido efectuar al respecto, que, muy posiblemente, su organización o disposición más o menos ordenada o racional por las citadas parejas, dependa mucho más de cuestiones relacionadas con la practicidad en la copia llevada a cabo por un mismo escriba que de otro tipo de cuestiones. O lo que es lo mismo, que dicha disposición de las obras estuviera relacionada con la organización de la ingente cantidad de pliegos empleados y con la consiguiente encuadernación de los cuadernillos o fascículos resultantes, ya que la manera tan frecuente por parte del copista de agrupar dos bifolios (con dos sonatas) en cada fascículo sea la responsable de que encontremos notables concordancias en cuanto a la misma combinación de sonatas (parejas) en Venecia y Parma. A lo que habría que sumar las circunstancias concretas que pudieran haber envuelto la elaboración de esos materiales, en el caso concreto de Zaragoza, frente a las características intrínsecas de la copia de los manuscritos de Venecia y/o Parma.

En relación con la idea recién apuntada, habría que considerar que el concepto que se tenía por entonces de “libro” difería del concepto actual (más aun tratándose de materiales manuscritos), en el que un libro se identifica normalmente con un corpus cerrado de materiales o páginas. Podría pensarse que la antigua idea de “libro” respondería, aquí, a la confección de uno o varios volúmenes a partir de pliegos (agrupados a su vez en fascículos), lo que encajaría con un concepto mucho más flexible de “libro”.

De modo que sería verosímil que, antes de ultimar la encuadernación definitiva de un determinado volumen (y atendiendo al largo proceso de copia de música acontecido), el “Copiante A” añadiera nuevos fascículos al paquete inicialmente generado, o incluso, cambiara algunos o eliminara otros; lo cual justificaría las distintas fechas con que se data una misma sonata en las dos colecciones italianas y también justificaría la presencia de rasgos caligráficos cambiantes (correspondientes a momentos temporales de copia distintos) dentro de un mismo volumen (como ocurre por ejemplo, con las fuentes 3 y 4).

La posibilidad de incluir nuevos fascículos en cualquier momento, se ha puesto de relieve a partir de dos peculiaridades del proceso copia de las sonatas de Domenico Scarlatti halladas durante este trabajo. La primera, se refiere al hecho de que una misma sonata anotada en los volúmenes de Venecia, Parma y Zaragoza (independientemente de las dimensiones de las páginas o del número de sistemas) suele contener siempre el mismo número de compases en cada página, lo que le permitiría al “Copiante A” prever de antemano el espacio que debía dejar en blanco para anotar una página de música. La segunda peculiaridad, está relacionada con la característica forma de anotar la música en cada fascículo por parte del “Copiante A”, ya que la primera página de un fascículo contiene siempre la última página de la sonata anotada en último lugar en el fascículo que le precede; con lo cual, un determinado fascículo podría intercalarse en cualquier lugar (bastaría con anotar en su primera página el final de la sonata contenida en el fascículo anterior)⁸⁷⁸.

Por tanto, convendría relativizar la importancia otorgada a algunos de los argumentos esgrimidos para defender la preeminencia del orden de sonatas por parejas existente en el catálogo de R. Kirkpatrick. Sería el caso de la supuesta ordenación de las sonatas por tonalidades (cabe tener en cuenta, como contrapeso a esta hipótesis, la pervivencia en al ámbito hispánico de la modalidad, un tema hasta el momento apenas abordado por la musicología no-hispánica, y sin embargo, tan presente en la música y contexto españoles del siglo XVIII), o de la pretendida y escasamente argumentada tradición de ejecución de las sonatas también por parejas.

En este sentido, cabe advertir que la cuestión del orden de presentación de las sonatas es un asunto de difícil solución, que, en su sentido más amplio, podría realmente derivarse, a la postre, del enorme corpus de obras conservadas, y del problema subyacente de cómo copiarlas (cómo abordar su copia ordenada), y cómo organizarlas. Como se ha dicho, el hecho de que parte de la colección de Venecia se copió a partir de Parma y a la inversa, explicaría la gran coincidencia existente entre ambas en cuanto a las parejas de sonatas; algo que no se observa en Zaragoza, a pesar de haber sido

⁸⁷⁸ Esta particular forma de anotar la música en los fascículos también permite, a su vez, que el intérprete tenga siempre ante sí dos páginas de música; con las evidentes ventajas que se derivan a la hora del paso de página.

copiadas las fuentes 3 y 4 por el mismo amanuense⁸⁷⁹. Si bien es cierto, que la creencia de que existiera tal disposición “estandarizada” (por parejas) para una gran parte de las sonatas de Domenico Scarlatti, sí pudo condicionar posteriormente, que otras fuentes copiadas o editadas más tarde, intentaran seguir el mismo orden de parejas anotadas en las dos colecciones de referencia (Venecia y Parma).

Así pues, después de haber analizado pormenorizadamente los materiales objeto de estudio, conviene advertir que, a mi juicio, el término “pareja de sonatas”, más allá de estar asociado a una agrupación obras que se deban interpretar juntas, debería referirse, más bien, al número concreto de sonatas que se copian por fascículo (generalmente dos, aunque en ocasiones, también tres⁸⁸⁰) para su posterior encuadernación en los libros resultantes; tal y como he explicado con anterioridad (para una mejor comprensión de los conceptos aquí tratados, véanse los anexos II y III).

Con respecto al uso de la tonalidad, como criterio para la ordenación de las parejas de sonatas, en mi opinión, considero que en un futuro convendría revisar a fondo esta cuestión desde un punto de vista no anacrónico, es decir, se precisaría un estudio exhaustivo del concepto de tonalidad (y/o modalidad) utilizado por Domenico Scarlatti según el contexto de la época. Dicha afirmación se sustenta por el hecho que he detectado un número significativo de sonatas compiladas en las fuentes de Zaragoza que presentan una alteración menos en la armadura (de lo que cabría esperar), aspecto que comparten con las versiones de esas mismas sonatas copiadas en los volúmenes de Venecia y Parma.

Este tipo de correspondencia entre Zaragoza, Venecia y Parma, sugiere que se trata de un rasgo que no es fruto de la intervención del copista, sino una cualidad que

⁸⁷⁹ En cuanto al hecho de que las parejas presentes en unas y otras colecciones puedan presentar discrepancias en el orden de aparición entre sí, quisiera insistir en que la colecciones documentales de Parma y Venecia se copiaron en lo que podríamos entender como un proyecto común (se confeccionaron, posiblemente, a la vez), mientras que la colección de Zaragoza constituye, a todas luces, un proyecto diferente (copiado en otras circunstancias y momento —aunque, también, muy próximo a 1752—), pero, en cualquier caso, siempre copiado en el ámbito de la corte de Madrid, posiblemente a partir de los mismos autógrafos que las colecciones parmesana y veneciana y, no menos importante, a cargo, todas ellas, del mismo copista.

⁸⁸⁰ La cantidad de sonatas copiadas en un mismo fascículos depende, como se ha visto y se ha explicitado gráficamente en los anexos II y III, del número de bifolios o pliegos que, a su vez, pueden conformar un fascículo o cuadernillo: 1 bifolio = 1 sonatas // 2 bifolios = 2 sonatas // 3 bifolios = 3 sonatas. Generalmente cada fascículo suelen constar de dos bifolios, esto es, dos sonatas (una pareja).

presentarían los originales empleados en las copias. Consecuentemente, podría afirmarse que Domenico Scarlatti siguió, en ocasiones, la práctica de escribir todavía numerosas tonalidades con su última alteración propia no registrada en la armadura, anotando dicha última alteración exclusivamente de manera accidental a lo largo de la composición. Continuaba, de este modo, con una herencia o práctica tradicional de gran arraigo en España, derivada del uso de la vieja modalidad eclesiástica. Hay que tener presente, no obstante, que las sonatas que presentan esta cualidad han sido casi exclusivamente citadas por la investigación dentro de los parámetros habituales (“modernos”) de la tonalidad mayor-menor; sin atender, en ningún caso, al tratamiento de la modalidad realizado por el compositor napolitano.

En cuanto al estudio pormenorizado que he llevado a cabo a partir de la colección documental zaragozana, por lo que respecta a su procedimiento de copia (rasgos caligráficos y/o distintivos de copiantes, sistemas de encuadernación, organización de los materiales en pliegos y cuadernillos, disposición de planas y número de sistemas de líneas o pautas, cotejo de sonatas con otras colecciones, análisis de medidas, marcas de agua del papel, etc., entre un sinnúmero de cuestiones diplomáticas o relacionadas propiamente con los diplomas o documentos), la presente investigación ha aportado, por primera vez (por cuanto el procedimiento aquí seguido no se había aplicado hasta la fecha de un modo sistemático al estudio de las fuentes scarlattianas), un buen número de datos e informaciones en los que, hasta la fecha, no se había reparado. Datos referidos, por ejemplo, a la ordenación de las sonatas, a dataciones y/o a la preeminencia de unas colecciones documentales sobre otras (fuentes primigenias), los cuales, incluso, ponen en ocasiones en entredicho algunas de las conclusiones que hasta el momento se daban por válidas sin una mayor confrontación de informaciones.

Sin duda, este trabajo supondrá a partir de ahora, una nueva valoración de la colección zaragozana, puesta en primera línea junto a la pamesana y la veneciana (no olvidemos que, ambas también de origen español y coetáneas), así como la necesidad de aplicar nuevos elementos de corrección al estado de la cuestión existente hasta el día de hoy a propósito de las investigaciones en torno a las sonatas de Domenico Scarlatti, y en torno a su primera distribución y vías y modos de difusión.

Además de eso, en esta tesis doctoral se ofrece también una nueva metodología de trabajo, muy centrada en la transmisión documental de fuentes manuscritas y repertorios (papeles, y su organización en libros o colecciones), metodología que podrá ser aplicada al estudio de otras obras agrupadas en misceláneas o antologías (y no solamente sonatas o piezas de tecla, sino también todo tipo de composiciones musicales manuscritas de época y contexto similares), así como, incluso, podrá ser de utilidad para extrapolar este procedimiento, por analogía, al estudio de la obra de otros compositores.

Las fuentes de Zaragoza reflejan por otra parte un tipo de destinatario diferente con respecto al caso de Venecia y Parma. Todo parece evidenciar que en ningún caso estos volúmenes zaragozanos fueron el resultado de un regalo ostentoso para una alta personalidad o un encargo realizado por un miembro destacado de la corte o de la nobleza. Sin embargo, su destinatario, más preocupado por el contenido que por el continente, tuvo el rango suficiente en la corte como para disponer de los medios necesarios con vistas a poder conseguir su propia colección de sonatas de Domenico Scarlatti. Una colección, que fue copiada, precisamente, por el mismo escriba que anotó la música de los libros que fueran propiedad, nada menos, que de la reina María Bárbara de Braganza.

La datación de las fuente 3 y 4 se sitúa en una fecha muy próxima al año en el que se considera que el “Main Scribe” o “Copiante A” inicia el proceso de copia de las colecciones de Venecia y Parma. El año de 1752 aparece anotado en la *fuentes 4*, concretamente sobre el extremo izquierdo del comienzo de la sonata K.206. No obstante, a tenor de las conclusiones obtenidas en mi investigación, es muy probable que la copia de las *fuentes 3* (y parte de la *fuentes 4*) se efectuara con anterioridad a la copia de las colecciones de Venecia y Parma.

Por tanto, una parte de los fondos de Zaragoza dan fe de que existió una tercera gran colección de sonatas de Domenico Scarlatti anotada por el “Copiante A”, cuya copia pudo iniciarse antes de las de Venecia y Parma. Los datos obtenidos hasta el momento, no parecen contradecir la hipótesis de que el propietario original fuera José de Nebra.

Es posible que esta tercera colección, ahora “descubierta para la investigación”, se fragmentara tras la muerte del compositor aragonés en 1768. De modo que los libros que originariamente formaran parte de ella, se repartieran entre sus albaceas testamentarios, como parece desprenderse de la lectura de las últimas voluntades de José de Nebra. Este hecho justificaría, como ya he apuntado, la llegada a Zaragoza, a través de Joaquín Nebra, de los dos primeros volúmenes de la colección.

Los otros volúmenes de esta tercera gran colección pudieron haber sido heredados por otro de los testamentarios, en concreto, por Manuel Blasco de Nebra, sobrino de José de Nebra, originario de Sevilla, quien había acudido a Madrid en 1766 para estudiar música con su tío. En este sentido, tras la muerte de Manuel Blasco de Nebra, en fecha 30.12.1785, se da noticia en la *Gaceta de Madrid* de la venta en Sevilla de copias manuscritas de las obras utilizadas por este músico en su período como estudiante. Se especifica que existe un catálogo con 1833 obras de tecla de numerosos compositores españoles y extranjeros del siglo XVIII, entre los que se cita a Scarlatti.

Téngase presente que José de Nebra había sido uno de los responsables, tras el nefasto incendio acaecido en el viejo Real Alcázar madrileño (el cual afectó irremisiblemente al archivo musical de Palacio en la nochebuena de 1734), de proveer en tiempo récord al nuevo archivo musical palaciego, de todas las obras necesarias para su normal y cotidiano funcionamiento. Para ello, José de Nebra hubo de encargarse de mandar copiar obras del mejor repertorio tanto nacional como internacional entonces en boga, así como de adquirir cuantas obras fueran precisas a tal efecto.

No sería por tanto nada extraño, que la casa particular de José de Nebra, en la que vivía por entonces su sobrino Manuel Blasco (entre 1766 y 1768), hubiera estado provista por aquellas fechas de materiales músicos novedosos y/o foráneos, con vistas a su valoración, estudio, copia, etc. Cuando menos, resulta muy llamativo el número tan abultado de obras que obraban en poder de su sobrino cuando este fallece (con apenas 34 años), obras que, al parecer, el sevillano habría utilizado cuando apenas era un estudiante (posiblemente cuando tenía entre 16 y 18 años y habitaba con su tío). Muy particularmente, sorprende también la extraordinaria procedencia de las mismas, pues, frecuentemente, se trataba de obras compuestas por autores foráneos y de primerísima

fila en el panorama internacional de aquel tiempo, caso coincidente con el tipo de obras que su tío hubo de recopilar para el Archivo de Palacio.

Por otro lado, durante la investigación que he llevado a cabo también he tenido oportunidad de constatar que varias sonatas contenidas en los manuscritos misceláneos de Zaragoza muestran divergencias en comparación con las versiones contenidas en las fuentes consideradas “primigenias” (*primary sources*). Las divergencias descubiertas son de diversa naturaleza:

- a) Diferencias menores, a nivel de ornamentación, ligaduras, figuras, alteraciones.
- b) Diferencias en la extensión del teclado requerido para la interpretación de las sonatas. Determinados fragmentos se escriben a distancia de octava alta o baja, respecto a la versión “oficial”. Todo parece apuntar, que en este caso la escritura de las sonatas responde a las características de un instrumento con un teclado más reducido que el destinatario de las copias de Venecia y Parma.
- c) Diferencias que afectan a la “estructura” de la propia composición. En ocasiones, las versiones de Zaragoza son más cortas (contienen menos compases), ya que evitan la repetición inmediata de frases musicales existente en las versiones hasta ahora consideradas como de referencia.
- d) Variantes significativas a nivel compositivo. En ocasiones, las versiones de Zaragoza incorporan fragmentos musicales nuevos.

Pero, para tratar de ir cerrando mi exposición, todavía quisiera remarcar que aún no se ha abordado con profundidad la presencia de variantes en fuentes contemporáneas a las consideradas “primarias”. Quizá sea necesario replantear este concepto, ya que durante el siglo XVIII carecía del significado actual, y en consecuencia, pudiera estar aceptada la interpretación de una misma sonata con pequeñas variantes en función del instrumento disponible en cada ocasión, la destreza del intérprete o el contexto.

Ante la inexistencia de autógrafos de las sonatas de Scarlatti, la incógnita, todavía abierta, consistiría en tratar de averiguar, en cada caso, quién pudo haber sido el

verdadero autor de tales divergencias: ¿el compositor, el copiante, el revisor, el editor o el intérprete que anotaba la música?

En este sentido, podría considerarse que las copias “de trabajo” recogidas en fuentes misceláneas españolas de música de tecla (generalmente con repertorio para órgano), como las de Zaragoza, y que han pasado hasta hoy, acaso, más desapercibidas, tal vez por considerarse como menos atractivas para los investigadores —por su aspecto externo y por el contexto eclesiástico en el que se inscriben—, recogerían algunas primeras versiones conservadas de las sonatas de Domenico Scarlatti (cuyos originales no han llegado hasta nosotros). Algunas de estas obras, con menos exigencias técnicas, se compusieron originariamente para un instrumento de cuatro octavas.

Siguiendo este razonamiento, algunas de las versiones de las sonatas actualmente de referencia, serían, muy posiblemente, fruto de un ulterior proceso de revisión por parte del propio Domenico Scarlatti, de cara a la última gran compilación de música que se efectuó entre los años 1752 y 1757, y en la que participó un único copista procedente de la Capilla Real: José Domingo Santis[s]o.

Por último, del contexto de copias manuscritas “de uso” presentes en los volúmenes misceláneos del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, se desprende que el citado proceso de revisión habría consistido, entre otras cosas, en el aprovechamiento de los recursos que fueron ofreciendo los claves que llegaban a la corte española, dotados de teclados cada vez más amplios.

Esperemos que la presente tesis doctoral abra nuevas expectativas y plantee nuevos interrogantes a la investigación sobre las sonatas del compositor napolitano, sirviendo, así, para actualizar su vigencia y para reivindicar —en este caso a partir de la colección documental conservada en Zaragoza, hasta hoy apenas conocida para los investigadores— la importancia intrínseca de un tipo de música que, sin duda, generó un antes y un después en la producción de la música para teclado a nivel internacional.

* *

*

BIBLIOGRAFÍA

Dada la enorme cantidad de títulos existentes sobre la producción de música para tecla de Domenico Scarlatti y a tenor de las numerosas ediciones en partitura que circulan en la actualidad, he optado por compilar aquí, a modo de “manual”, aquellos títulos que, a mi entender y desde un punto de vista histórico e interpretativo, constituyen una referencia para este trabajo (así como para cualquier otro que se pueda iniciar en un futuro). Si bien, he decidido incluir, además, otras obras que directa o indirectamente están vinculados de alguna manera con el tema que nos ocupa; haciendo especial hincapié en los relacionados con el ámbito hispánico.

- ABBAD, Fabrice; y OZANAM, Didier: *Les intendants espagnols du XVIII^e siècle*. Madrid, Casa de Velázquez, “Collection de la Casa de Velázquez, 36”, 1992.
- ABBASSIAN-MILANI, Farhad: *Zusammenhänge zwischen Satz und Spiel in den Essercizi (1738) des Domenico Scarlatti*. Sinzig, Studio, “Berliner Musik Studien, 9”, 1998.
- ACKER, Yolanda F. (ed.): *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos*. Madrid, INAEM, Centro de Documentación de Música y Danza, 2007.
- ADAMI DA BOLSENA, Andrea: *Osservazioni per ben regolare il Coro dei Cantori della Cappella Pontificia*. Roma, Antonio de' Rossi, 1711.
- ADÁN, Vicente: *Documentos para Instrucción de Musicos y Aficionados, que intentan saber el Arte de la Composicion...* Madrid, J. Otero, 1786.
- ADEMOLLO, Alessandro: *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*. Roma, L. Pasqua Lucci, 1888.
- ADDISON, Joseph: *Remarks on several parts of Italy, &c. in the years 1701, 1702, 1703*. Londres, J. Tonson, 1733.
- AGRICOLA, Johann Friedrich: *Anleitung zur Singkunst: Aus dem Italiänischen des herrn Peter Franz Tosi, ... mit Erläuterungen und Zusätzen von Johann Friedrich Agricola*. Berlín, G. L. Winter, 1757.
- AGMON, Eytan: “Equal Division of the Octave in a Scarlatti Sonata”, en *Theory Only*, 13 (1990), pp.1-8.
- AGUERRI MARTÍNEZ, Ascensión: “La colección de música y teatro en la biblioteca histórica municipal de Madrid: Apuntes para su estudio”, en *Paisajes sonoros en el*

Madrid del siglo XVIII. Tonadilla escénica. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2003, pp.92-107.

- AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Bibliografía de Autores Españoles del Siglo XVIII*. 10 vols. Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, CSIC, 1981. - ID.: *Historia de Sevilla: Siglo XVIII*. Utrera, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1989.

- AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Impresos sevillanos del siglo XVIII: adiciones a la tipografía hispalense*. Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, CSIC, 1974. - ID.: *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1974. - ID.: *Historia de Sevilla*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1989.

- ALBARELLOS, Juan: *Efemérides burgalesas: apuntes históricos*. Burgos, Imprenta del “Diario de Burgos”, 1919.

- ALBET, Montserrat: “Soler i Ramos, Antonio”, en *Gran Enciclopèdia Catalana*. Barcelona, Gran Enciclopèdia Catalana, 1979, p.738.

- D’ALEMBERT, Jean Le Rond: *Eléments de musique, théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau*. París, David l’ainé, Le Breton, Durand, 1752.

- ALIER I AIXALÀ, Roger: *Conocer y reconocer la música de Domenico Scarlatti*. Barcelona, Daimon, 1985.

- ALLISON, Brian Jerome: *Carlos Seixas: The Development of the Keyboard Sonata in Eighteenth-Century Portugal*. Tesis doctoral, Universidad del Estado del Norte de Texas, 1982.

- ALLONVILLE, Charles Auguste d’ (Marqués de Louville): *Mémoires secrètes sur l’établissement de la Maison de Bourbon en Espagne*. París, Librairie de Maradan, 1818.

- ALMEIDA, Fortunato de (ed.): *História de Portugal*. 6 vols. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922-1929.

- ALLORTO, Riccardo: “Clementi non ha plagiato Scarlatti”, en *Musica d’oggi*, 2 (1959), pp.66-67.

- ALONSO-GOMEZ, Miguel Ángel: “La messe en ré majeur pour choeurs et orchestre dite de Aranzazu”, en *Domenico Scarlatti: 13 recherches à l’occasion du tricentenaire de la naissance de Domenico Scarlatti célébré à Nice lors des Premières Rencontres Internationales de Musique Ancienne. Actes du colloque international de Nice*, 1985. Niza, Societé de Musique Ancienne de Nice, 1986, pp.109-111.

- ALVARENGA, João Pedro d’ (ed.): *Carlos Seixas : 12 sonatas*. Lisboa, Musicoteca, 1995.

- ALVARENGA, João Pedro d’: “Domenico Scarlatti, 1719-1729: o periodo português”, en *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7-8 (1997-1998), pp.95-132. - ID.: “Domenico

Scarlatti in the 1720s: Portugal, travelling and the italianization of the portuguese musical scene”, en *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to commemorate the 250th anniversary of his death*. (SALA, Massimiliano; y SUTCLIFFE, W. Dean; eds.). Bolonia, Ut Orpheus Edizioni, “Ad Parnassum Studies, 3”, 2008, pp.17-68.

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín : *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*. Madrid, Castalia, 2006.

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín ; y HERRERO CARRETERO, Concha: *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2002.

- ÁLVAREZ DE COLMENAR, Juan : *Annales d'Espagne et de Portugal*. Amsterdam, François L'Honore & Fils, 1741.

- ÁLVAREZ MARTINEZ, M^a Salud: “José de Nebra a la luz de las últimas investigaciones”, en *Anuario Musical*, 47 (1992), pp.153-173. - EADEM: *José de Nebra Blasco. Vida y obra*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1993. - EADEM: *José de Nebra Blasco. Vida y obra*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1994. - EADEM: “Una serenata de Felipe Falconi para la boda de la infanta María Ana Victoria”, en *Revista de Musicología*, 20/1 (1997), pp.343-354. - EADEM: “Nebra. 1. Nebra Mezquita, José Antonio de. 2. Nebra Blasco, Francisco Javier de. 3. Nebra Blasco, José de. 4. Nebra Blasco, Joaquín Ignacio de”, en *Diccionario de la Música Española de Hispanoamericana*. Vol.7. Madrid, SGAE, 2000, pp.1002-1009. - EADEM: *Libretos Literarios de las obras dramático-musicales de José de Nebra*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2007.

- ÁLVAREZ MARTINEZ, Rosario: “Dos obras inéditas de Domenico Scarlatti”, en *Revista de Musicología*, 8/1(1985), pp.51-56. - EADEM: “Una nueva sonata atribuida a Domenico Scarlatti”, en *Revista de Musicología*, XI/3 (1988), pp. 883-893.

- ÁLVAREZ, Rosario; BATISTA, Alicia y GONZÁLEZ, Ignacio: *La música culta en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Mapfre Guanarteme, 2009? [publicación online].

- ÁLVAREZ PÉREZ, José M^a: *Colección de obras de órgano de organistas españoles del siglo XVIII*. Madrid, Unión Musical Española, 1970.

- ÁLVAREZ SOLAR QUINTES, Nicolás: “Nuevas aportaciones a la biografía de Carlos Broschi (Farinelli)”, en *Anuario Musical*, 3 (1948), pp.187-204. - ID.: “Documentos sobre la familia de Domenico Scarlatti”, en *Anuario Musical*, 4 (1949), pp.137-154. - ID.: “El compositor Francisco Courcelle: Nueva documentación para su biografía”, en *Anuario Musical*, 6 (1951), pp.179-204. - ID.: “El compositor español José de Nebra (†11-VII-1768): Nuevas aportaciones para su biografía”, en *Anuario Musical*, 9 (1954), pp.179-

206. - ID.: “Músicos de Mariana de Neoburgo y de la Real Capilla de Nápoles: Facetas lírico-palaciegas del último Austria y del primer Borbón”, en *Anuario Musical*, 11 (1956), pp.165-193. - ID.: “Nuevas obras de Sebastián Durón y de Luigi Boccherini, músicos del Infante Don Luis de Borbón”, en *Anuario Musical*, 13 (1958), pp.225-259. - ID.: “La imprenta musical en Madrid”, en *Anuario Musical*, 18 (1963), p.168.

- ÁLVAREZ, Joseph : *Methrica Descripción en un romanze heroyco de las previas festivas prevenciones que la mui Leal Ciudad de Sevilla hizo en la plausible entrada de sus Magestades y Altezas en ella el día 3 de Febrero de 1729*. Sevilla, s.e., s.f.

-ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio: *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Diccionario Histórico por orden alfabético de sus nombres, que consagra al Ilmo. y Nobilísimo Ayuntamiento de la Imperial y Coronada Villa de Madrid*. Madrid, Oficina de D. Benito Cano, 1789-1791 (4 vols.).

- ALVINI, Laura (ed.): *Alessandro Scarlatti: Primo e secondo libro di toccate. Napoli, s.d.* Florencia, Studio Per Edizioni Scelte, col. “Archivum Musicum. Collana di testi rari, 40”, 1981. [Ed. facsímil del ejemplar ms. en Biblioteca del Conservatorio, Nápoles, Ms. 34.6.31]. - EADEM (intr.): *Sonate per cembalo del Cavalier Dn. Domenico Scarlatti, 1742*. Florencia, Studio Per Edizioni Scelte, col. “Archivum Musicum. Monumenta Musicae Revocata, 1/I”, [Ed. facsímil, item no.2080], 1985. [Sonatas para clave, completas; fuentes en Venecia, Biblioteca Nacional Marciana, ms. 9770]. - EADEM (ed.): *Domenico Scarlatti: Essercizi per Gravicembalo*. Florencia, Studio Per Edizioni Scelte, col. “Archivum Musicum. Collana di testi rari, 63”, 1985. - EADEM: *Sonate per cembalo del Sigr. Dn. Domco. Scarlatti, 1749*. Florencia, Studio Per Edizioni Scelte, col. “Archivum Musicum. Monumenta Musicae Revocata, 1/II”, [Ed. facsímil, item no.2081], 1986. [Sonatas para clave, completas; fuentes en Venecia, Biblioteca Nacional Marciana, ms. 9771]. - EADEM: *Sonate per cembalo, libro I, año de 1752*. Florencia, Studio Per Edizioni Scelte, col. “Archivum Musicum. Monumenta Musicae Revocata, 1/III”, [Ed. facsímil, item no.2399], 1987. [Sonatas para clave, completas; fuentes en Venecia, Biblioteca Nacional Marciana, ms. 9772]. - EADEM: *Sonate per cembalo, libro II, año de 1752*. Florencia, Studio Per Edizioni Scelte, col. “Archivum Musicum. Monumenta Musicae Revocata, 1/IV”, [Ed. facsímil, item no.3178], 1989. [Sonatas para clave, completas; fuentes en Venecia, Biblioteca Nacional Marciana, ms. 9773]. - EADEM: *Sonate per cembalo, libro III, año de 1753*. Florencia, Studio Per Edizioni Scelte, col. “Archivum Musicum. Monumenta Musicae Revocata, 1/V”, [Ed. facsímil, item no.4175], 1991. [Sonatas para clave, completas; fuentes en Venecia, Biblioteca Nacional Marciana, ms.

9774]. - EADEM: *Sonate per cembalo, libro IV, año de 1753*. Florencia, Studio Per Edizioni Scelte, col. "Archivum Musicum. Monumenta Musicae Revocata, 1/VI", [Ed. facsímil, ítem no.4228], 1991. [Sonatas para clave, completas; fuentes en Venecia, Biblioteca Nacional Marciana, ms. 9775]. - EADEM: *Sonate per cembalo, libro V, año de 1753*. Florencia, Studio Per Edizioni Scelte, col. "Archivum Musicum. Monumenta Musicae Revocata, 1/VII", [Ed. facsímil, ítem no.4431], 1992. [Sonatas para clave, completas; fuentes en Venecia, Biblioteca Nacional Marciana, ms. 9776]. - EADEM: *Sonate per cembalo, libro VI, año de 1753*. Florencia, Studio Per Edizioni Scelte, col. "Archivum Musicum. Monumenta Musicae Revocata, 1/VIII", [Ed. facsímil, ítem no.4432], 1992. [Sonatas para clave, completas; fuentes en Venecia, Biblioteca Nacional Marciana, ms. 9777]. - EADEM: *Sonate per cembalo, libro VII, año de 1754*. Florencia, Studio Per Edizioni Scelte, col. "Archivum Musicum. Monumenta Musicae Revocata, 1/IX", [Ed. facsímil, ítem no.4433], 1992. [Sonatas para clave, completas; fuentes en Venecia, Biblioteca Nacional Marciana, ms. 9778]. - EADEM: *Sonate per cembalo, libro VIII, año de 1754*. Florencia, Studio Per Edizioni Scelte, col. "Archivum Musicum. Monumenta Musicae Revocata, 1/X", [Ed. facsímil, ítem no.4434], 1992. [Sonatas para clave, completas; fuentes en Venecia, Biblioteca Nacional Marciana, ms. 9779]. - EADEM: *Sonate per cembalo, libro IX, año de 1754*. Florencia, Studio Per Edizioni Scelte, col. "Archivum Musicum. Monumenta Musicae Revocata, 1/XI", [Ed. facsímil, ítem no.4566], 1992. [Sonatas para clave, completas; fuentes en Venecia, Biblioteca Nacional Marciana, ms. 9780]. - EADEM: *Sonate per cembalo, libro X, año de 1754*. Florencia, Studio Per Edizioni Scelte, col. "Archivum Musicum. Monumenta Musicae Revocata, 1/XII", [Ed. facsímil, ítem no.4567], 1992. [Sonatas para clave, completas; fuentes en Venecia, Biblioteca Nacional Marciana, ms. 9781]. - EADEM: *Sonate per cembalo, libro XI, año de 1756*. Florencia, Studio Per Edizioni Scelte, col. "Archivum Musicum. Monumenta Musicae Revocata, 1/XIII", [Ed. facsímil, ítem no.4568], 1992. [Sonatas para clave, completas; fuentes en Venecia, Biblioteca Nacional Marciana, ms. 9782]. - EADEM: *Sonate per cembalo, libro XII, año de 1756*. Florencia, Studio Per Edizioni Scelte, col. "Archivum Musicum. Monumenta Musicae Revocata, 1/XIV", [Ed. facsímil, ítem no.4569], 1992. [Sonatas para clave, completas; fuentes en Venecia, Biblioteca Nacional Marciana, ms. 9783]. - EADEM: *Sonate per cembalo, libro XIII, año de 1757*. Florencia, Studio Per Edizioni Scelte, col. "Archivum Musicum. Monumenta Musicae Revocata, 1/XV", [Ed. facsímil, ítem no.4570], 1992. [Sonatas para clave, completas; fuentes en Venecia, Biblioteca Nacional Marciana, ms. 9784].

- ALVINI, Laura. “Les certitudes ambiguës: Farinelli et les manuscrits italiens des sonates”, en *Domenico Scarlatti: 13 recherches à l'occasion du tricentenaire de la naissance de Domenico Scarlatti célébré à Nice lors des Premières Rencontres Internationales de Musique Ancienne. Actes du colloque international de Nice, 1985*. Niza, Societé de Musique Ancienne de Nice, 1986, pp.36-42.
- AMORÓS, Andrés: “El mundo de la tonadilla”, en *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. Tonadilla escénica*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2003, pp.32-37.
- ANDREANI, Eveline: “Autour de la musique sacrée de Domenico Scarlatti”, en *Domenico Scarlatti: 13 recherches à l'occasion du tricentenaire de la naissance de Domenico Scarlatti célébré à Nice lors des Premières Rencontres Internationales de Musique Ancienne. Actes du colloque international de Nice, 1985*. Niza, Societé de Musique Ancienne de Nice, 1986, pp. 96-108.
- ANDRIESEN, Caecilia : “Notities bij de klaviermuziek van Domenico Scarlatti”, en *Mens en Melodie*, 11/6 (1956), pp.181-184.
- ANDUJAR CASTILLO, Francisco: “Vender cargos y honores. Un recurso extraordinario para la financiación de la corte de Felipe v”, en *Homenaje a Antonio Domínguez Ortiz* (CASTELLANO CASTELLANO, Juan Luis; y LÓPEZ CASTELLANO, Miguel Luis; eds.). Vol. 3. Granada, Universidad de Granada, 2008.
- ANFUSO, Nella: “La vocalité italienne au temps de Scarlatti”, en *Domenico Scarlatti: 13 recherches à l'occasion du tricentenaire de la naissance de Domenico Scarlatti célébré à Nice lors des Premières Rencontres Internationales de Musique Ancienne. Actes du colloque international de Nice, 1985*. Niza, Societé de Musique Ancienne de Nice, 1986, pp.112-118.
- ANGLÉS PAMIES, Higinio: “Orgelmusik der Schola Hispanica von XV. bis XVII. Jahrhundert”, en *Festschrift Peter Wagner zum 60 Geburtstag gewidmet von Kollegen, Schülern aund Freunden*. (WEINMANN, Karl; ed.). Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1926, pp.11-26 [*Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongress zu Leipzig, 4-8 Juni 1925*, pp.227-231]. - ID.: “Introducció i estudi bibliogràfic”, en *Antoni Soler (1729-1783). Sis Quintets per a instruments d'arc i orgue o clave obligat*. (GERHARD, Robert; ed.). Barcelona, Institut d'Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya, 1933, pp.XXV-LV. - ID.: “Das spanische Volkslied”, en *Archiv für Musikforschung*, III (1938), pp.331-362. - ID.: *La Música española desde la Edad Media hasta nuestros días. Catalogo de la exposicion historica celebrada en conmemoracion del primer centenario de la nacimiento del maestro Felipe Pedrell (18 mayo-25 junio, 1941)*. Barcelona, Diputación Provincial,

Biblioteca Central, 1941. - ID.: “La música conservada en la Biblioteca colombina y en la catedral de Sevilla”, en *Anuario Musical*, 2 (1947), pp.3-39. - ID.: “El Archivo Musical de la Catedral de Valladolid”, en *Anuario Musical*, 3 (1948), pp.59-108. - ID.: “La música en España”, en *Historia de la Música*. (WOLFF, Johannes ; ed.). Barcelona-Madrid, Labor, 1965, pp.344-480. - ID.: *Scripta Musicologica*. Vol. 3. Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1976.

- ANGLÉS PAMIES, Higinio; y SUBIRÁ PUIG, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid. Vol.II: Impresos, Libros Litúrgicos y teóricos Musicales*. Barcelona, Instituto Español de Musicología, CSIC, 1949.

- ANNUNZIO, Gabriele d': *La Leda senza Cigno*. Milán, Treves, 1916.

- ANÓNIMO [¿BRUGUERA Y MORRERAS, Pedro?]: *Labyrintho de labyrintos*. Ms., Barcelona, 1766.

- ANONIMO: *Breve noticia de las sumptuosas fiestas i dedicación del templo de San Luis, casa de probación de la Compañía de la Compañía de Jesús, en el Hispalense Emporio*. Sevilla, Imprenta de las Siete Revueltas, 1731.

- ANONIMO: *Demostración real y magestuosa profesión que nuestro príncipe don Fernando, infante don Carlos y demás señores de la Grandeza de España hicieron en el Orden de Sancti Spiritus, cuya célebre función se executó en la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarchal de esta Ciudad de Sevilla, el día 25 de Abril de 1729. Refiérese assimismo al festejo de cañas y torneo y chamberga que ante Sus Magestades y Altezas hicieron los caballeros de la Maestranza de dicha ciudad el jueves 28 de dicho mes*. Sevilla, viuda de Francisco Leefdael, 1729.

- ANONIMO: *Descripción del aparato dispuesto por la ciudad de Sevilla para la entrada de los Reyes el 3 de febrero de 1729*. Sevilla, Imprenta viuda de Francisco Leefdael, 1729.

- ANONIMO: *Descripción del modo en que se executó su estación la Cofradía del Sagrado Entierro de Nuestro Señor Jesu-Christo i María Santíssima de Villa-Viciosa, sita en su capilla del Monte Calvario cerca de la Puerta Real extra muros de esta nobilíssima ciudad de Sevilla, Viernes Santo 15 de abril a las tres de la tarde de este año de 1729. Hallándose presentes para verla en su Tribuna en la Santa Iglesia Patriarchal los señores Reyes Cathólicos Don Phelipe Quinto i Doña Isabel Farnesio (que Dios guarde) acompañados de los señores príncipes de las Asturias Don Fernando i Doña María Bárbara i los serenísimos señores infantes don Carlos i don Phelipe, assistidos de los Ilustrísimos señores Deán i Cabildo de dicha Santa Iglesia i de su Corte y Grandeza*.

- Dedicado a la Real, Piadosa i Grande Magestad de Nuestro Rei el Señor Don Phelipe v, el animoso Rei de las Españas, Hermano Mayor de dicha Hermandad.* Sevilla, s.e., 1729.
- ANONIMO: *Descripción verdadera, y puntual noticia de la solemnissima fiesta alegres regosijos y festivos aplausos, con que se celebraron los Reales y deseados casamientos de los Señores Príncipes de España y los Brasiles en la Ciudad de Badajoz, este presente año de 1729.* Sevilla, viuda de Francisco Leefdael, 1729.
 - ANONIMO: *El piadoso Eneas de las Españas.Solemne alegórica demostración de regocijo con que aplauden y celebran la feliz venida de los Reyes Cathólicos a esta muy Noble y Leal Ciudad de Sevilla los maestros de Sastrería residentes en la misma ciudad, este año de el Señor de 1729.* Sevilla, viuda de Francisco Leefdael, 1729.
 - ANONIMO: *Epítome de la vida y costumbres, muerte y entierro de el Católico Monarca Don Phelipe Quinto. Estado de los negocios de la Monarchia en su Reinado y a la entrada del Rey nuestro Señor Don Fernando el Sexto (que Dios guarde).* S.l., s.e., s.f. (E-Mn, Ms. R-10818/30).
 - ANONIMO: *Métrica heroica congratulación a la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, por la aparatosa función que en ella se hizo en la solemne translación del sagrado cuerpo y reliquias del Santo Rey don Fernando III el día 14 de mayo deste año de 1729.* Sevilla, viuda de Francisco Leefdael, 1729.
 - ANÓNIMO: *Sucinta relación de un curioso romance: que refiere por menor el costosisimo y vistoso aparato, con que se entró en la Plaza de Yelves el Excmo. Señor Duque de Osma a dar el parabien al Rey D. Juan Quinto de Portugal de los felices y celebrados casamientos.* Sevilla, viuda de Francisco Leefdael, 1729.
 - ANONIMO: *Verdadera relación en que se describen las plausibles fiestas, festejos y regocijos con que la M. N. y M. L. Ciudad de Sevilla recibió a Sus Reales Magestades, Serenísimos Príncipes e Infantes el día 3 de este presente año de 1729.* Sevilla, viuda de Francisco Leefdael, 1729.
 - ANONIMO: *Verdadera relación en que se refiere y declara el magestuoso aparato y magnánima grandeza con que la Mui Noble y Leal Ciudad de Sevilla se portó a la entrada del Rey Nuestro Señor, que Dios guarde, con todo lo demás que ha pasado desde que salió de Madrid hasta el día 10 de marzo de 1729.* S.l., s.e., s.f. [1729].
 - ANONIMO: *Verídica noticia que especifica el jubiloso aplauso con que la Ciudad de Sevilla recibió a Sus Magestades, Príncipes y Altezas el domingo de Ramos, y la devoción fervorosa con que Sus Magestades y Familia Real asistieron en su Santa Iglesia*

Metropolitana en los días de Semana Santa a los Divinos Oficios [...] en este mes de abril de este año de 1729. Sevilla, viuda de Francisco Leefdael, 1729.

- APARISI APARISI, José: “Recepción histórica de la música eclesiástica de Joseph Haydn en los archivos musicales catedralicios de la comunidad valenciana”, en *Anuario Musical*, 63 (2008), pp. 97-152.

- APEL, Willi: *Masters of the Keyboard: A Brief Survey of Pianoforte Music*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1947. - ID.: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*. Kassel, Bärenreiter, 1967.

- ARAIZ MARTÍNEZ, Andrés: *Historia de la música religiosa en España*. Barcelona, Labor, 1942.

- ARANA DE VALDFLORA, Fermín: *Compendio histórico y descriptivo de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópolis de Andalucía. Parte Primera*. Sevilla, Imprenta de Vázquez e Hidalgo. 1790.

- ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS: *24 documentos sobre Scarlatti en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*. Madrid, Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura y Turismo, Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, 2007.

- ARGENSON, René Louis de Voyer de Paulmy (II Marqués de): *Mémoires et journal inédit du Marquis d'Argenson*. París, P. Jannet, 1857-1858.

- ARMSTRONG, Edward: *Elisabeth Farnese: the termagant of Spain*. Londres, Longmans, Green, and Co., 1892.

- ARNOLD, Denis: *The New Grove Italian baroque masters: Monteverdi, Frescobaldi, Cavalli, Corelli, A. Scarlatti, Vivaldi, D. Scarlatti*. Londres, Macmillan, 1984.

- ARNOLD, Denis; y FORTUNE, Nigel (eds.): *The Beethoven Companion*. Londres, Faber and Faber, 1973.

- ARROYO, Jaime: “El italiano que enamoró a María Bárbara”, en *12 Notas*, 57 (2007), p.16-17.

- AULNOY, Marie-Catherine (Madame d’): *Relation du Voyage d’Espagne*. París, Librairie C. Klincksieck, 1926.

- AVENOZA I VERA, Gemma: “Filigranas en manuscritos hispanos: 1. Biblias romanceadas. 2. Comentarios bíblicos”, en *Incipit* (2005-2006), pp.1-20.

- AVISON, Charles: *I Concerto in Seven Parts Done from the Lessons of Sigr. Domenico Scarlatti*. Londres, Charles Avison, 1743. - ID.: *Twelve concerto's in seven parts for four violin, one alto viola, a violoncello, & A thorough bass, done from two books of lessons for the harpsichord by Sigr. Domenico Scarlatti with additional slow movements from*

- manuscript solo pieces by the same author*. Londres, Charles Avison, 1744. - ID.: *XIII grands concerto a sept parties obligées d'el Sigr. Domenico Scarlatti*. París, Le Clerc, Bayard, Castagnerie, [1746]. - ID.: *An essay on musical expression*. Londres, C. Davis, 1752. [2ª ed., 1753].
- AYARRA JARNE, José Enrique: "El órgano del siglo XVIII en Andalucía", en *Revista de Musicología*, 8/1 (1985), pp.47-50.
- BACH, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*. Berlín, Christian Friedrich Henning, (In Verlegung des Autors), 1753.
- BACIERO, Antonio (ed.): "Las Sonatas de Valladolid [Números 1-3]", en *Nueva biblioteca Española de música de teclado: siglos XVI al XVIII*. Vol.3. Madrid, Unión Musical Española, 1978, pp.37-50. - ID.: "Siete sonatas; una nueva fuente para el estudio y la obra de Domenico Scarlatti", en *Nueva Biblioteca española de música de teclado: siglos XVI al XVIII*. Vol. 3. Madrid, Union Musical Española, 1983, pp.9-10.
- BADURA-SKODA, Eva: "Textual problems in masterpieces of the 18th and 19th centuries", en *Musical Quarterly*, 51/2 (1965), pp.301-317. - EADEM: "Die 'Clavier'-Musik in Wien zwischen 1750 und 1770", en *Studien zur Musikwissenschaft*, 35 (1984), pp.65-88. - EADEM: "Domenico Scarlatti und das Hammerklavier", en *Österreichische Musikzeitschrift*, 40/10 (1985), pp.524-529. - EADEM: "Il significato dei manoscritti scarlattiani recentemente scoperti a Vienna", [Actas del Congreso Internacional *Domenico Scarlatti e il suo tempo*. Accademia Musicale Chigiana di Siena-Società Italiana di Musicologia-Universidad de los Studi di Napoli, 2-4 de septiembre de 1985], en *Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici*, XL (1985), pp.45-56.
- BAGÜÉS, Jon: *Catálogo del antiguo Archivo Musical del Santuario de Aránzazu*. Usúrbil (Guipúzcoa), Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979.
- BAILS, Benito: *Lecciones de clave y principios de armonía*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1775.
- BAILLEUX, Antoine (ed.): *Quatre ouvertures composées par Guglielmi, Wanhal, Ditters, et Haydn, arrangées pour le clavecin ou fortepiano et deux sonates par Clementi et Scarlatti*. París, Bailleux, 1784.
- BAIN, Francis William: *Christina, Queen of Sweden*. Londres, W. H. Allen & Co., 1890.
- BALLA, György (ed.): *Domenico Scarlatti 200 Szonata = 200 Sonaten = 200 sonate per clavicembalo [Pianoforte (Urtext)]*. 4 vols. Budapest, Editio Musica, 1977.
- BALLESTEROS Y BERETTA, Antonio: *Historia de España*. Barcelona, P. Salvat, 1919-1941.

- BANOWETZ, Joseph: "A close look at Scarlatti Sonatas", en *Clavier*, 17/8 (1978), pp.18-24. - ID. (ed.): *Domenico Scarlatti: Selected Sonatas*. Park Ridge (Illinois, EE.UU.), General, 1979.
- BARCABA, Peter: "Domenico Scarlatti oder die Geburtsstunde der klassischen Sonate", en *Österreichische Musikzeitschrift*, 45/7-8 (1990), pp.382-390.
- BARCIA, Ángel María: *Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la sección de estampas y de bellas artes de la Biblioteca Nacional*. Madrid, Est. Tip. de la Viuda e Hijos de M. Tello, 1901.
- BARFORD, Philip: "The sonata-principle: a study of musical thought in the Eighteenth century", en *Music Review*, XIII (1952), pp.255-263.
- BARETTI, Joseph: *An Account of the Manners and Customs of Italy with observations on the mistakes of some travellers, with regard to that country*. Londres, T. Davies & L. Davis, 1769. - ID.: *A journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain, and France*. Londres, T. Davies & L. Davis, 1770.
- BARREMECHEA, María Teresa: "María Bárbara de Braganza, princesa de Asturias", en *Eídos*, 4 (1956), pp.25-54.
- BARKAN, Hans (ed.): *Johannes Brahms and Theodor Billroth, letters from a musical friendship*. Norman (Oklahoma), University of Oklahoma Press, 1957.
- BARNES, John: "Two rival harpsichord specifications", en *Galpin Society Journal*, XIX (1966), pp.49-56.
- BASANTE, Rosa María: *Enfermedad y muerte de una reina de España. Bárbara de Braganza (1711-1758)*. Madrid, CSIC, Instituto de Estudios Madrileños, 2011.
- BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura: *El Escorial como Museo*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de Girona, 2002.
- BASSO, Alberto: *La formazione storica ed estetica della sonata di Domenico Scarlatti*. Tesis doctoral, Universidad de Turín, 1957. - ID.: "Domenico Scarlatti", en *La Musica; enciclopedia storica*. Turín, UTET, 1966, pp.159-177.
- BAUDRILLART, Alfred: *Philippe V et la cour de France*. 5 vols. París, Firmin-Didot, 1890-1900.
- BAUER, Louise: *Die Tätigkeit Domenico Scarlattis und der italienischen Meister in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Spanien*. Tesis doctoral, Universidad de Munich, 1933.

- BECK, Georges: “Rêveries à propos de Scarlatti”, en *Musiques Signes Images: Liber amicorum François Lesure*. (FAUQUET, Joël-Marie, ed.). Génova, Minkoff, 1988, pp.11-18.
- BECKFORD, William : *The Travel-Diaries of William Beckford of Fonthill*. Cambridge, University Press for Constable and Co. & Houghton Mifflin Co., 1928.
- BEDAT, Claude: *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808*. Toulouse, Association des Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1974.
- BEEKS, Graydon: “Alessandro Scarlatti's Lisbon 'Miserere': a Question of Authenticity”, en *Handel-Jahrbuch*, 46 (2000), pp.179-190.
- BEMETZRIEDER, Anton: *Leçons de clavecin, et principes d'harmonie*. [Prefacio de Diderot]. París, Bluet, 1771.
- BENITO ORTEGA, Vanesa: “El Consejo de Castilla y el control de las impresiones en el siglo XVIII: la documentación del Archivo Histórico Nacional”, en *Cuadernos de Historia Moderna*, 36 (2011), pp.179-193.
- BENT, Ian: “Heinrich Schenker, Chopin and Domenico Scarlatti”, en *Music Analysis*, 5/2-3 (1986), pp.131-49.
- BENTON, Rita: *Form in the Sonatas of Domenico Scarlatti*. Tesis doctoral, Universidad de Rochester, 1952. - EADEM: “Form in the Sonatas of Domenico Scarlatti”, en *Music Review*, 13/4 (1952), pp.264-273. - EADEM: *Ignace Pleyel. A Thematic Catalogue of his Compositions*. Nueva York, Pendragon Press, 1977.
- BERMEJO MARTÍN , José Bonifacio, (dir.): *Enciclopedia de la Encuadernación*. Madrid, Ollero & Ramos, editores, 1998.
- BERMÚDEZ CUJAR, Egberto: “Música e ideología: Domenico Scarlatti en España (1719-1757)”, en *Texto y Contexto*, 6 (1985), pp.21-34. [Universidad de los Andes-Bogotá (Colombia)]
- BERNARDES BRANCO, Manoel: *Portugal na epocha de D. Joao v*. Lisboa, Livraria de António Maria Pereira, 1886.
- BERNHARD, Christoph: *Von der Singekunst oder manier. Tractatus compositionis augmentatus*. Ms., 1650c. [Ed. moderna en: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. (MÜLLER-BLATTAU, Joseph; ed.). Kassel, Bärenreiter, Karl Vötterle, 1999].
- BERROCAL, Joseba E.: “Y que toque el Abuè, una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII”, en *Artigrama*, 12 (1996-1997), pp. 293-312.
- ID.: “Un nuevo proyecto para establecer una *Musique française de Chambre* en la Corte

española (1701)”, en *Felipe V y su tiempo. Congreso Internacional* (SERRANO, Eliseo, ed.), Vol. 2. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2004, pp.883-890.

- BIANCONI, Lorenzo; y MURARO, Maria Teresa: “Il teatro di San Giovanni Grisostomo dal Diario di Nicodemus Tessin”, [*Domenico Scarlatti. I grandi centenari dell’anno europeo della musica / Les grands jubilés de l’année européenne de la musique: esposizione, 24 agosto-30 ottobre 1985*. Ascona, Centro culturale beato Pietro Berno; Ente turistico Ascona e Losone]. Locarno, Edizioni Pedrazzini, 1985, pp.140-152.

- BIESOLD, Maria: *Domenico Scarlatti Die Geburtsstunde des modernen Klavierspiels*. Wittmund, Musica et Claves, 1987.

- BIRCHALL, Robert (ed.): *Domenico Scarlatti: Thirty sonatas for the harpsichord or pianoforte publish’d (by permission) from manuscripts in the possession of Lord Viscount Fitzwilliam*. Londres, R. Birchall, 1800.

- BLACK, Jeremy: “Lisbon in 1730: the Account of a British Traveller”, en *Bulletin of the British Society for Eighteenth-Century Studies*, 7/8 (1985), pp.11-14.

- BLAINVILLE, Pierre Joseph Céloron (Monsieur) de: *Travels through Holland, Germany, Switzerland, but specially Italy*. Londres, John Noon, and Joseph Noon, 1757.

- BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz: “El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Forma, función y significación del palacio durante el reinado de Felipe V”, en *Palacios reales en España. Historia y arquitectura de la magnificencia* (RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, ed.). Madrid, Visor, 1996, pp.125-152. - EADEM: “El refugio de un monarca que no quería reinar. Origen y significación del primer palacio de La Granja”, en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey* (RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín; ed.). Madrid, Patrimonio Nacional, 2000, pp.90-101.

- BOALCH, Donald Howard: *Makers of the Harpsichord and Clavichord, 1440-1840*. Oxford, Clarendon Press, 1974.

- BOGIANCKINO, Massimo: *L’Arte Clavicembalistica di Domenico Scarlatti*. Roma, De Santis, 1956. - ID.: *The Harpsichord Music of Domenico Scarlatti*. Roma, De Santis, 1967.

- BOLAÑOS DONOSO, Piedad: “Éstas son las finezas que Sevilla ofreció al rey Felipe V (1729-1733)”, en *Théâtre, musique et arts dans les cours européennes de la Renaissance et du Baroque. Actas del Congreso internacional* (SABIK, Kazimiers; ed.). Varsovia, Universidad de Varsovia, 1997, pp.227-267. - ID.: “De cómo hostigó la Iglesia al teatro de Sevilla y su arzobispado (1679-1731)”, en *Scriptura*, 17 (2002), pp.65-87.

- BONACCORSI, Nunziata: *L'ornamentazione ovvero l'arte d'abbellire in musica*. Padua, Armelin Musica, 2002.
- BONASTRE BERTRAN, Francesc; MARTÍN MORENO, Antonio; y CLIMENT BARBER, José (eds.): *Pedro Rabassa: Guia Para los Principiantes, Que dessean Perfeccionarse en la Compossicion de la Mussica. (Ms., ¿Valencia?, 1724-1738)*. Bellaterra, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1990.
- BONAVENTURA, Arnaldo: *Bernardo Pasquini*. Roma, Casa Editrice Musica, 1923.
- BOND, Anne: *A Guide to the Harpsichord*. Portland, Amadeus, 1997.
- BONET CORREA, Antonio (dir.): *Utopía y realidad de la Arquitectura de la primera mitad del siglo XVIII*. [Catálogo de la exposición, Museo Municipal]. En: *Domenico Scarlatti en España*. Madrid, Ministerio de Cultura, INAEM, 1985. - ID.: “La fiesta barroca como práctica de poder”, en *Diwan*, 5-6 (1979), pp.53-85.
- BONTEMPELLI, Massimo: *Verga L'Aretino Scarlatti Verdi*. Milán, Bompiani, 1941.
- BONUCCI, Rodolfo: “Le sonate per violino e cémbalo di Domenico Scarlatti”, en *Studi musicali*, 11/2 (1982), pp.249-259.
- BORDAS IBÁÑEZ, Cristina y MARIJUÁN ADRIÁN, Rafael: “El taller de un “clavicordiero” del siglo XVIII: el clave de Zeferino Fernández (Valladolid, 1750) de la Fundación Joaquín Díaz”, en *Domenico Scarlatti en España: Actas de los Symposia FIMTE, 2006-2007*. (MORALES, Luisa; ed.). Almería, Asociación Cultural LEAL, 2009, pp.227-240.
- BORDAS, Cristina: “Instrumentos españoles de los siglos XVII y XVIII en el Museo del Pueblo Español de Madrid”, en *Revista de Musicología*, 7/2 (1984), pp.301-333. - EADEM: “Dos Constructores de Pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández”, en *Revista de Musicología*, 11/3 (1988), pp.807-851. - EADEM: “Tradición e innovación en los instrumentos musicales”, en *La música en España en el siglo XVIII*. (BOYD, Malcom; y CARRERAS, Juan José; eds.). Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp.201-217. - EADEM: “Piano”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol.8. Madrid, SGAE, 2000, pp.758-763.
- BORIS, Francesca: “Vado al teatro per disporre Festa: Farinelli: cartas desde España al conde Sicinio Pépoli”, en *España festejante: el siglo XVIII*. (TORRIONE, Margarita; coord.). Málaga, Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 2000, pp.349-364. - EADEM: “Farinelli da Aranjuez a Bologna”, en *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*. (COLOMER, José Luis; y SERRA, Amadeo; eds.). Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, pp.327-340.

- BORRÀS I ROCA, Josep; y EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Chirimías en Calatayud. Principio y final de un proceso constructivo”, en *Revista de Musicología*, XXII/2 (1999), pp.53-85.
- BORTON, Bruce Erol: *The Sacred Choral works of Domenico Scarlatti*. Tesis doctoral, Universidad de Cincinnati, 1983.
- BOTTINEAU, Yves: *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V (1700-1746)*. Tesis doctoral, Burdeos, Feret et fils, 1960 [Traduc. : *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*]. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986].
- BÖTTINGER, Peter: “F. 244: 4 Annäherungen an eine Sonate”, en *Musik-Konzepte*, 47 (1986), pp. 57-121.
- BOULANGER, Richard: *Les innovations de Domenico Scarlatti dans la technique du clavier*. Béziers, Société de Musicologie de Languedoc, 1988.
- BOUVIER, René : *Farinelli, le chanteur des rois*. París, A. Michel, 1943.
- BOYD, Malcolm: “Scarlatti sonatas in some recently discovered Spanish sources”, [Actas del Congreso Internacional *Domenico Scarlatti e il suo tempo*. Accademia Musicale Chigiana di Siena-Società Italiana di Musicologia-Universidad de los Studi di Napoli, 2-4 de septiembre de 1985], en *Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici*, XL (1985), pp.57-68. - ID.: “Nova Scarlattiana”, en *The Musical Times*, 126/1712 (1985), pp.589-593. - ID.: *Domenico Scarlatti: Master of Music*. London, Weidenfeld and Nicolson / Nueva York, Schirmer Books 1986. - ID.: “Domenico Scarlatti's *Cantate da camera* and their Connexions with Rome”, en *Händel e gli Scarlatti a Roma. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 12-14 giugno 1985)*. (PIRROTTA, Nino; y ZIINO, Agostino; eds.). Florencia, Leo S. Olschki, 1987, pp.251-263.
- ID.: “Die Kirchenmusik von Domenico Scarlatti”, en *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 72 (1988), pp.117-125. - ID.: “Recordings”, en *Early Music*, 17/2 (1989), pp.267-274. - ID.: “The music very good indeed: Scarlatti's Tolomeo et Alessandro Recovered”, en *Studies in Music History presented to H. C. Robbins Landon on his Seventieth Birthday*. (BIBA, Otto; y JONES, David Wyn; eds.). Londres, Thames and Hudson, 1996, pp.9-20. - ID.: “Scarlatti and the Fortepiano in Spain”, en *Early Music*, 24/1 (1996), pp.189-190. - ID.: “Like Father Like Son? Domenico Scarlatti as an Opera Composer”, en *Critica musica. Studien zum 17. und 18. Jahrhundert : Festschrift Hans Joachim Marx zum 65. Geburtstag*. (RISTOW, Nicole; WOLFGANG, Sandberger; y SCHRÖDER, Dorothea; eds.). Stuttgart, Metzler, 2001, pp.13-23. - ID.: “Domenico Scarlatti worklist”, en *Grove*

- Music Online*. Londres, Oxford University Press, 2007 (con material suplementario a cargo de Roberto Pagano y otros autores) [acceso: 29.05.2011].
- BOYD, Malcolm; y CARRERAS, Juan José (eds.): *Music in Spain during the Eighteenth Century*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998 [*La música en España en el siglo XVIII*. Madrid, Cambridge University Press, 2000].
 - BOYD, Malcom; y PAGANO, Roberto: “Scarlatti. Giuseppe Domenico”, en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. (FINSCHER, Ludwig; ed.). 2ª ed. Vol.“Personenteil” 14. Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 2005, cols.1109-1137.
 - BOYDEN, David D.: “Review of *Scarlatti: Sixty Sonatas in Two Volumes*, ed. Ralph Kirkpatrick”, en *The Musical Quarterly*, 40/2 (1954), pp.260-66. - ID.: *The history of violin playing from its origins to 1761*. Londres, Oxford University Press, 1965.
 - BRAHMS, Johannes: “Unüberwindlich, op. 72. N° 5”, en *Sämtliche Werke*. (GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE WIEN (ed.) [Reprint:] Ann Arbor (Michigan), J. W. Edwards, 1949, vol.25, pp.77-80.
 - BRENET, Michel: “La librairie musicale en France de 1653 à 1790, d’après les registres de privilèges”, en *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, VIII (1906-1907), pp.401-466.
 - BRINCKMANN, Albert Erich: *Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts: Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern*. Berlín, Neubabelsberg, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1919.
 - BRIQUET, Charles-Moïse: *Papiers et filigranes des archives de Gênes 1154 à 1700*. Ginebra, H. Georg libraire-éditeur, 1888. - ID.: *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 12828 jusqu’en 1600*. 3 vols. [Reimpr. en 4 vols.]. Ginebra-París, A, Jullien, A. Picard & Fils, 1907; 2ª ed., París, Leipzig, K. W. Hiersemann, 1923; Nueva York, Burt Franklin, 1966; [The New Briquet, Jubilee Edition (STEVENSON, Allan; ed.)] Amsterdam, Paper Publications Society, 1968 (ed. facsímil con material suplementario); 3ª ed., Nueva York-París-Hildesheim-Florenca, Phaidon Press, Éditions du CNRS, Georg Olms, Biblioteca Nazionale Centrale, 1977.
 - BRITO, Manuel Carlos de: “Le role de l’opéra dans le lutte entre l’obscurantisme et les lumières au Portugal (1731-1742) / O papel da ópera na luta entre o Iluminismo e o obscurantismo em Portugal (1731-1742) / The role of opera in the struggle between obscurantism and the Enlightenment in Portugal (1731-42)”, en *Informação musical*. S.l. [Lisboa], s.e. 1983, pp.32-43. - ID.: “Scarlatti e la música alla corte di Giovanni v di

- Portogallo”, [Actas del Congreso Internacional *Domenico Scarlatti e il suo tempo*. Accademia Musicale Chigiana di Siena-Società Italiana di Musicologia-Universidad de los Studi di Napoli, 2-4 de septiembre de 1985], en *Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici*, XL (1985), pp.69-79. - ID.: “Portuguese-Spanish musical relations during the 18th century” [Actas del Congreso Internacional (Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985)], en *España en la Música de Occidente*. 2 vols. Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, vol.2, pp.133-138. - ID.: *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989. - ID.: “Novos datos sobre a música de D. Joao V”, en *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992. - ID.: “La musica a Lisbona al tempo di Domenico Scarlatti”, en *Domenico Scarlatti: musica e storia*. (FABRIS, Dinko y MAIONE, Paologiovanni, coords.) Nápoles, Turchini Edizioni, 2010, pp.217-224.
- BROCARTE, Antonio de la Cruz: *Medula de la Mvsica theorica. Cuya inspeccion manifiesta claramente la execucion de la Practica, en division de quatro discursos, en los quales se da exacta noticia de las cosas mas principales, que pertenecen al Cantollano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion, con toda brevedad y claridad*. Salamanca, Eugenio Antonio García, 1707.
- BROWN, Howard Mayer: *Performance practice: II. Music after 1600*. (STANLEY, Sadie; ed.). Nueva York, W. W. Norton, “The Norton/Grove handbooks in music”, 1989.
- BRUGNOLI, Attilio: “Bach, Scarlatti and his influence upon the evolution of the pianistic style”, en *Musical Opinion*, LXXX (1957), p.657.
- BRUGUERA Y MORRERAS, Juan Bautista: *Carta apologetica que en defensa del Labyrintho de Labyrinthos compuesto por un Autor cuyo nombre saldrá presto al público, escribió Don Juan Bautista Bruguera y Morreras, presbytero, Maestro de Capilla en la Iglesia de Figueras en Cathaluña, contra la Llave de la Modulación, y se dirige a su autor el M. R. Padre Fr. Antonio Soler, Monge Geronymiano, Organista i Maestro de Capilla en el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*. Barcelona, Imprenta de Francisco Suria impresor, 1776.
- BÜLOW, Hans von, ed.: *Achtzehn ausgewählte Klavierstücke von Domenico Scarlatti, in Form von Suiten gruppiert*. I-II. [Prólogo]. Leipzig, Peters, 1864. - ID.: *Briefe*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1898, vol.III, 1855-1864.
- BUONAMICI, Giuseppe (ed.): *Domenico Scarlatti: Twenty-two pieces for the piano*. Nueva York, G. Schirmer, 1895.

- BUONO, Luciano: “Donato del Piano: un organero napolitano en Sicilia, 1725-1785”, en *Domenico Scarlatti en España: Actas de los Symposia FIMTE, 2006-2007*. (MORALES, Luisa; ed.). Almería, Asociación Cultural LEAL, 2009, pp.101-116.
- BURGOS RINCÓN, Javier: “La edición española en el siglo XVIII: un balance historiográfico”, en *Hispania*, 55 (1995), pp.589-627.
- BURMEISTER, Joachim: *Hypomnematum Musica Poeticae*. Rostock, Stephan Myliander, 1599. - ID.: *Musica Poetica*. Rostock, Stephan Myliander, 1606.
- BURNEY, Charles: *The Present State of Music in France and Italy or the journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect materials for A General History of Music*. Londres, T. Becket & Co., 1771. [Reimpr.: *An Eighteenth-Century Musical Tour in France and Italy*. Vol.1 de *Dr. Burney's Musical Tours in Europe* (SCHOLES, Percy A.; ed.). Londres, Oxford University Press, 1959]. - ID.: *The present state of music in Germany, The Netherlands, and the United Provinces or the journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect materials for A General History of Music*. 2 vols. Londres, T. Beckett, J. Robson y G. Robinson, 1775. [Nueva York, Broude, “Monuments of Music and Music Literature in facsimile, 117”, 1969]. - ID.: *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period, to which is prefixed A Dissertation on the Music of the Ancients*. Londres, Impreso por el autor y vendido por T. Beckett, J. Robson y G. Robinson, 1776-1789. [MERCER, F.; ed.; Nueva York, Harcourt, Brace and Company, 1935]. - ID.: *Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio: In Which Are Incorporated, Translations Of His Principal Letters*. 3 vols. Londres, G. G. y J. Robinson, 1796. - ID.: *The late Dr. Burney's musical library. A Catalogue of the valuable and very fine collection of music, printed and ms. of the late Charles Burney*. [Londres, 1814] (HYATT KING, Alexander; ed.). [Facsímil de copia en Museo Británico]. Amsterdam, F. Knuf, 1973.
- BUTCHER, Vernon: “Thomas Roseingrave”, en *Music & Letters*, XIX (1938), pp.280-294.
- CABANÈS, Augustin: *Les Bourbons d'Espagne*. En: *Le Mal Héritaire, vol.2, Deuxième série: “Les Curiosités de la médecine”*. París, Albin Michel, 1927.
- CADENA, José Onofre de la: *Cartilla Música, y Primera Parte que contiene un Método fácil de aprehender a cantar*. Lima, Oficina de la Casa de Niños Expósitos, 1763.
- CADENAS Y VICENT, Vicente de: *Extracto de los expedientes de la orden de Carlos 3º. 1771-1847*. Madrid, CSIC, Instituto “Salazar y Castro”, Hidalguía, 1987, vol.XII (Sancho-Tuero).

- CAIMO, Norberto: *Voyage d'Espagne, fait en l'année 1755*. París, J. P. Costard, 1772.
- CAMETTI, Alberto: “Cristina di Svezia, l'arte musicale e gli spettacoli teatrali in Roma”, en *Nuova Antologia*, 46/956 (16.10.1911), pp.641-656. - ID.: “Organi, organisti ed organari del Senato e Popolo Romano in S. Maria di Aracoeli (1583-1848)”, en *Rivista Musicale Italiana*, XXVI (1919), pp.441-485. - ID.: “I cembali del Cardinale Ottoboni”, en *Musica d'Oggi*, VIII (1926), pp.339-341. - ID.: “Carlo Sigismundo Capeci (1652-1728), Alessandro e Domenico Scarlatti e la Regina di Polonia in Roma”, en *Musica d'Oggi*, XIII (1931), pp.55-64.
- CLARK, Walter Aaron: *Enrique Granados, Poet of the Piano*. Nueva York-Oxford, Oxford University Press, 2006.
- CAMETTI, Alberto: “Carlo Sigismondo Capeci (1652-1728), Alessandro e Domenico Scarlatti e la Regina di Polonia a Roma”, en *Musica d'oggi*, 13 (1931), pp.55-64.
- CAMPBELL, Alan Douglas: *The binary Sonata tradition in the mid-eighteenth Century: bipartite and tripartite “first halves” in the Venice XIII collection of keyboard sonatas by Domenico Scarlatti*. Tesis de Maestría en Artes (Teoría Musical), Universidad McGill, 2000 [fotocopia UMI].
- CAMPOS, Javier: “La corte y la comunidad en las «Jornadas» anuales del Real Sitio de San Lorenzo”, en *La Música en el Monasterio del Escorial. Actas del Simposium (1,4-IX-1992)*. El Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Ediciones Escorialenses, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1993, pp.145-168.
- CAÑIZARES, José de: *Amor aumenta el valor. Fiesta que se executó en el Palacio del Marqués de los Balbases embajador extraordinario de Su Majestad Católica (que Dios guarde) en esta Corte, con el plausible motivo de haverse efectuado los Desposorios del serenissimo señor Principe de Asturias Don Fernando con la serenissima Infanta de Portugal Doña Maria*. Lisboa Occidental, Patriarcal Oficina de la Música, 1728. [Melodrama, con poesía de José de Cañizares, Loa, Entremés de *La cuenta del Gallego*, Sainete de *La Estatua de Prometheo*, música del primer acto del organista José de Nebra, el segundo acto del maestro de capilla de S. M. Felipe Falcón, y del tercer acto del maestro del príncipe Jaime Facco].
- CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino: “La música en la Real Capilla de Madrid (Siglo XVIII)”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 27 (1989), pp.401-412. - ID.: “El padre Antonio Soler (1729-1783)”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 28 (1990), pp.685-694. - ID.: *La música en la Real Capilla de Madrid (siglo XVIII)*. Madrid,

- Patrimonio Nacional-Fundación “Amigos de Madrid”, 1992. - ID.: *La música en el Monasterio de La Encarnación (siglo XVIII)*. Madrid, Fundación Caja Madrid, Alpuerto, 1997. - ID.: *La música en el Monasterio de las Descalzas Reales (siglo XVIII)*. Madrid, Fundación Caja Madrid, Alpuerto, 1999. - ID.: *El P. Antonio Soler (1729-1783): biografía y obra musical*. Olot (Gerona), Arxiu Històric Comarcal d'Olot, Museu Comarcal de la Garrotxa, 2000. - ID.: “Soler y Ramos, Antonio”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol.9. Madrid, SGAE, 2002, pp.1122-1131.
- CAPPELLETTO, Sandro: *La voce perduta: vita di Farinelli evirato cantore*. Turín, Istituto Nazionale Tostiano, EDT, 1995.
- CARDAMA, Lourenço: *Relação da grandioza embaixada, que em nome das Magestades, dos Senhores Reys de Portugal, deu nesta corte de Madrid as Magestades dos Senhores Reys Catholicos, o senhor D. Rodrigo Annes de Sa Almeyda e Menezes, Marquez de Abrantes, em dia de Natal 25. de Dezembro de 1727*. Madrid, Oficina de Música, Miguel de Rézola, 1728.
- CARINI, Isidoro: *L’Arcadia dal 1690 al 1890: memorie storiche*. Roma, Filippo Cuggiani, 1891.
- CARMENA Y MILLÁN, Luis: *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*. Madrid, Impr. de M. Minuesa de los Rios, 1878.
- CARO LÓPEZ, Ceferino: “Los libros que nunca fueron: el control del Consejo de Castilla sobre la imprenta del siglo XVIII”, en *Hispania*, 53 (2003), pp.161-198.
- CARRASCOSA GARCÍA, Pere Joan: *Gaetano Brunetti, un músico de cámara por conocer*. Trabajo de investigación, Master en Música, Universidad Politécnica de Valencia, 2011.
- CARRATO MENA, Antonia: *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1989.
- CARRERAS LÓPEZ, Juan José: “Musicology in Spain (1980-1989)”, en *Acta Musicologica*, 62/2-3 (1990), pp.260-288. - ID.: “Conducir a Madrid estos moldes: Producción, dramaturgia y recepción de la fiesta teatral *Destinos vencen finezas* (1698/99)”, en *Revista de Musicología*, XVIII/1-2 (1995), pp. 113-143 (pp. 124-125). - ID.: “El baile en la ópera de corte de la primera mitad del siglo XVIII en España”, en *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale. Dal divertimento al dramma*. (MORELLI, Giovanni; ed.). Florencia, Leo S. Olschki, 1996, pp.103-110. - ID.: “Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724”, en *Teatro y Música en España (siglo XVIII)*. *Actas del Simposio Internacional Salamanca 1994*. Kassel,

Reichenberger, 1996, pp.49-77. - ID.: “Terminare a schiaffoni: la primera compañía de ópera italiana en Madrid (1738/9)”, en *Artigrama*, 12 (1996-1997), pp.99-121. - ID.: “La cantata de cámara española de principios del siglo XVIII: El manuscrito M 2618 de la Biblioteca Nacional de Madrid y sus concordancias”, en *Música y literatura en la península ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional. Valladolid 20-22 de febrero de 1995*. (CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo; VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán; y VIRGILI BLANQUET, M^a Antonia; eds.). Valladolid, Sociedad v Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997, pp.65-126. - ID.: “Amores difíciles: la ópera de corte en la España del siglo XVIII”, en *La ópera en España e Hispanoamérica* (CASARES RODICIO, Emilio; y TORRENTE-BALLESTER, Álvaro; eds.). Vol.1. Madrid, ICCMU, 2001, pp.205-230. - ID.: “La serenata en la corte española (1700-1746)”, en *La serenata tra Seicento e Settecento: música, poesía, scenotecnica*. (MACCAVINO, Nicolò; ed.). Vol.2. Reggio Calabria, Laruffa, 2007, pp.612-613. - ID.: “José de Torres and the Spanish Musical Press in the Early Eighteenth Century (1699-1736)”, en *Eighteenth Century Music*, 10/1 (2013), pp.7-40.

- CARROLL, Frank Morris: *An Introduction to Antonio Soler*. Tesis doctoral, Eastman School of Music, Universidad de Rochester (Nueva York), 1960.

- CARVALHO, Ayres de: *D. Joao v e Arte do seu tempo*. 2 Vols. Lisboa, A. Carvalho, 1960-1962.

- CASAGLIA, Ferdinando: *Per le onoranze di Bartolomeo Cristofori che avranno luogo in Firenze il di 7 maggio 1876*. Florencia, Tipografia della Gazzetta d'Italia, 1876.

- CASANOVA, Jacques: *Mémoires*. París, Garnier, 1880.

- CASAOS LEÓN, Francisco Javier; y VALVERDE FERNÁNDEZ, Cecilia: “Coleccionismo y gusto artístico de la reina Isabel de Farnesio (1692-1766) a través de los inventarios de sus bienes”, en *Murillo. Pinturas de la colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado*. (PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso; et alii; eds.). Sevilla, Focus Abengoa, 1996, pp.33-51.

- CASARES RODICIO, Emilio (ed.): *Francisco Asenjo Barbieri: Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*. 2 Vols. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986.

- CASCUDO, Teresa: “La formación de la orquesta de la Real Cámara en la corte madrileña de Carlos IV”, en *Artigrama*, 12 (1996-1997), pp.79-98.

- CASELLA, Alfredo: “Le musiche vocali e strumentali”, en *Gli Scarlatti (Alessandro-Francesco-Pietro-Domenico-Giuseppe); note e documenti sulla vita e sulle opere. Raccolti in occasione della settimana celebrativa (15-21 settembre 1940)*. Siena,

- Accademia Musicale Chigiana, Librería Editrice Ticci, 1940, pp.19-21. - ID.: “Prefacio”, en *Domenico Scarlatti’s Stabat Mater*. (SOMMA, Bonaventura; ed.). Roma, De Santis, 1941.
- CASSINGHAM, Jack Lee: *The Twelve Scarlatti-Avison Concertos of 1744*. Tesis doctoral, Universidad de Missouri y Kansas City, 1968.
 - *Catalogo della musica esistente presso Fortunato Santini in Roma nel palazzo de’ principi Odescalchi incontro la Chiesa de SS. XII Apostoli*. Roma, Paolo Salviucci e figlio, 1820.
 - CEA GALÁN, Andrés: *Apuntes sobre la Real Capilla de Musicos de Señora Santa Ana de Triana: usos, costumbres y vicisitudes de una capilla de Música en la Sevilla de mediados del siglo XVIII*. Trabajo presentado en el Curso de doctorado *La música de ámbito eclesiástico en España durante el siglo XVIII*. Granada, Universidad de Granada, 1997-1998.
 - CELANI, Enrico: “I cantori della Cappella Pontificia nei secoli XVI-XVIII”, en *Rivista Musicale Italiana*, XI (1904), pp.228-264. -ID.: “Il primo amore di Pietro Metastasio”, en *Rivista Musicale Italiana*, XVI (1909), pp.228-264.
 - CELESTINI, Federico: “Die Scarlatti-Rezeption bei Haydn und die Entfaltung der Klaviertechnik in dessen frühen Klaviersonaten”, en *Studien zur Musikwissenschaft*, 47 (1999), pp.95-127.
 - CERCÓS, Josep: “Soler y Ramos, (Antonio)”, en *Enciclopedia Salvat de la Música*. Barcelona, Salvat, 1967, pp.311-312.
 - CERONE, Pedro: *El Mellopeo y Maestro*. 2 vols. Nápoles, J. B. Gargano y L. Nucci, 1663. [Ed. facsímil de los ejemplares conservados en la Biblioteca “José María Lafragua” de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, y en la Biblioteca Pública del estado “Fray Francisco de Burgoa” de la Universidad Autónoma “Benito Juárez” de Oaxaca. (EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; ed.). Barcelona, CSIC, 2007.
 - CERULLI-IRELLI, Giuseppe: “Domenico Scarlatti ed i suoi trenta *Esercizi per gravicembalo* dedicati al Re Joao V di Portogallo”, en *Estudios italianos em Portugal*, 4/37 (1974), pp.11-24.
 - CERVELLI, Luisa: *La Galleria Armonica: Catalogo del Museo degli strumenti musicali di Roma*. Roma, Istituto Poligrafico e Zecca Dello Stato, 1994.
 - CETRANGOLO, Anibal: *Esordi del melodramma in Spagna, Portogallo e America. Giacomo Facco e le ceremonie del 1729*. Florencia, Olschki, 1992.

- CHAILLEY, Jacques : *Précis de Musicologie*. París, Presses Universitaires de France, 1958 [2ª ed., *ibid.*, 1984]. [Traduc.: *Compendio de Musicología*. Madrid, Alianza, 1991].
- CHAMBURE, Alain de: *Catalogue analytique de l'oeuvre pour clavier de Domenico Scarlatti: guide de l'intégrale enregistrée par Scoot Ross* [París, Erato, 1984-1985]. París, Éditions Costallat, 1988. - ID.: "Les formes des sonates", en *Domenico Scarlatti: 13 recherches à l'occasion du tricentenaire de la naissance de Domenico Scarlatti célébré à Nice lors des Premières Rencontres Internationales de Musique Ancienne. Actes du colloque international de Nice, 1985*. Niza, Societé de Musique Ancienne de Nice, 1986, pp.52-56.
- CHASE, Gilbert: *The Music of Spain*. Nueva York, Norton & Co., 1941 y Londres, Dent, 1942 [2ª ed., Nueva York, Dover, 1959]. [PAHISSA, Jaime (trad.): *La Música de España*. Buenos Aires, Librería Hachette, col. "Numen", 1943; y Madrid, Prensa Española, 1981].
- CHLEDOWSKI, Casimir von: *Neapolitanische Kulturbilder XIV-XVIII Jahrhundert*. Berlín, Bruno Cassirer, 1920.
- CHIRICO, Teresa: "Noticias inéditas sobre instrumentos de teclado, constructores y músicos en Roma, en la corte del Príncipe Cardenal Pietro Ottoboni entre los años 1689 y 1719", en *Domenico Scarlatti en España: Actas de los Symposia FIMTE, 2006-2007*. (MORALES, Luisa; ed.). Almería, Asociación Cultural LEAL, 2009, pp.143-160.
- CHOI, Seunghyun: *Newly Found 18th-century Manuscripts of Domenico Scarlatti's Sonatas and their Relationship to other 18th and early 19th-century Sources*. Tesis doctoral, Madison (Wisconsin), Universidad de Wisconsin, 1974 [fotocopia UMI].
- CHORON, Alexandre-Étienne; y FAYOLLE, François-Joseph: *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivants*. París, Valade, 1810-1811.
- CHRYSANDER, Friedrich: *G. F. Händel*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1919.
- CHRISTOFORIDIS, Michael: "El peso de la vanguardia en el proceso creativo del *Concerto* de Manuel de Falla", en *Revista de Musicología*, 20/1 (1997), pp.669-682.
- CHURCHILL, William Algernon: *Watermarks in Paper in Holland, England, France etc. in the XVII and XVIII Centuries and their interconnection*. Amsterdam, Minno Hertzberger, 1935.
- CIAN, Vittorio: *Italia e Spagna del secolo XVIII. Giovambattista Conti e alcune relazioni letterarie fra l'Italia e la Spagna nella seconda metà del Settecento*. Turín, Lattes, 1896.
- CIVIL I CASTELLVÍ, Francesc: "La música religiosa a Olot i comarca, corrent del segle XVIII", en *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca*, I (1978) [Annals 1977], pp.195-212.

- CLARK, Jane: “Domenico Scarlatti and Spanish Folk Music: A Performer’s Reappraisal”, en *Early Music*, 4 (1976), pp.19-21. - EADEM: “‘His own worst enemy’. Scarlatti: some unanswered questions”, en *Early Music*, 13 (1985), pp.542-547. - EADEM: “La portée de l’influence andalouse chez Scarlatti”, en *Domenico Scarlatti: 13 recherches à l’occasion du tricentenaire de la naissance de Domenico Scarlatti célébré à Nice lors des Premières Rencontres Internationales de Musique Ancienne. Actes du colloque international de Nice, 1985*. Niza, Société de Musique Ancienne de Nice, 1986, pp.63-67. - EADEM: “Farinelli as Queen of the Night”, en *Eighteenth Century Music*, 2/2 (2005), pp.321-333
- CLARKE, Edward: *Letters concerning the Spanish Nation, written at Madrid during the years 1760 and 1761*. Londres, T. Becket & P. A. De Hondt, 1763.
- CLEMENTI, Muzio (ed.): *Domenico Scarlatti: Douze sonatas pour clavecin ou forte piano composées dans le stile du celebre Scarlatti*. Opéra 27. Paris, Lobry, [1793].
- CLEMESSY, Nelly : “L’Espagne de Domenico Scarlatti”, en *Domenico Scarlatti: 13 recherches à l’occasion du tricentenaire de la naissance de Domenico Scarlatti célébré à Nice lors des Premières Rencontres Internationales de Musique Ancienne. Actes du colloque international de Nice, 1985*. Niza, Société de Musique Ancienne de Nice, 1986, pp.16-23.
- CLIMENT BARBER, José: “La música española para tecla en el siglo XVIII”, en *Revista de Musicología*, 8/1 (1985), pp.15-22.
- COCIÑA Y ABELLA, Manuel José: “Luis de Salcedo y Azcona Arzobispo de Sevilla (1723-1741) y mecenas de las Bellas Artes”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 37 (2002), pp.210-211.
- COEN, Andrea; y LOSITO, Valerio: “Ipotesi sulla destinazione strumentale di cinque sonate per strumento melodico e basso continuo di Domenico Scarlatti”, en *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to commemorate the 250th anniversary of his death*. (SALA, Massimiliano; y SUTCLIFFE, W. Dean; eds.). Bolonia, Ut Orpheus Edizioni, “Ad Parnassum Studies, 3”, 2008, pp.225-240.
- COLE, Michael: *The Pianoforte in the Classical Era*. Oxford, Clarendon Press, 1998.
- COLLES, Henry Cope: “Sonata”, en *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*. (BLOM, Eric; ed.). 5^a edn., Londres, Macmillan, 1954, vol.7, pp.886-908.
- CÓLOGAN SORIANO, Carlos y GAVIÑO DE FRANCHY, Carlos: *Los Cologan de Irlanda y Tenerife: (1684-2010)*. Tenerife, C. Cologan, 2010.

- COLOMER, José Luis; y SERRA, Amadeo (eds.): *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006.
- COMA Y PUIG, Miguel: *Elementos de Música para Canto Figurado, Canto Llano y Semi-Figurado*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1766.
- COMELLA GUTIÉRREZ, Beatriz: “La jurisdicción eclesiástica de la Real Capilla de Madrid (1753-1931), en *Hispania Sacra, Legalidad y conflictos*, 58/117 (2006), pp.145-170.
- COMES Y DE PUIG, Fray Berardo: *Fragmentos músicos. Caudalosa fuente gregoriana en el Arte del Canto Llano, cuyos fundamentos, teoría, reglas, prácticas y exemplos, copiosamente se explican sobre los ocho tonos, con sus entradas, clausulaciones finales, y diversidad de seculorums, que en la obra se manifiestan. Con la addición de las processiones más solemnes, que en la Santa Iglesia se practican*. Barcelona, Herederos de Juan Pablo y María Martí, 1739.
- COMISSÃO NACIONAL DO ANO EUROPEU DA MÚSICA (ed.): *Scarlatti e Portugal: no tricentenário do nascimento de Domenico Scarlatti*. Lisboa, Galeria Almada Negreiros, 1985.
- CONE, Edward: *The Composer's Voice*. Berkeley, University of California Press, 1974.
- CONTI, Giuseppe: *Firenze dai Medici ai Lorena*. Florencia, R. Bemporad, 1909.
- COOPER, J.: *Two favorite sonatas*. Londres, J. Cooper, 1792.
- CORBETO, Albert: “Typography and Royal Patronage: Government Involvement in the Import and Production of Letter Types in Spain”, en *Imprenta Real, fuentes de la tipografía española*. Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 2009, pp.151-163.
- CORP, Edward: “Music at the Stuart court at Urbino 1717-18”, en *Music and Letters*, 81/3 (2000), pp.351-363.
- CORTADA, Maria Lluïsa: *Anselm Viola. Compositor, pedagog, monjo de Montserrat (1738-1798)*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.
- CORTE, Andrea Della: “Tetide in Sciro: l'opera di Domenico Scarlatti ritrovata”, en *Rassegna musicale*, 27 (1957), pp.281-289.
- COTARELO Y MORI, Emilio: *Estudio sobre la historia del arte escénico en España*. 3 vols. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1896. - ID.: *Iriarte y su época*. Madrid, Est. tip. “Sucesores de Rivadeneyra”, 1897. - ID.: *Don Ramón de la Cruz y sus obras: ensayo biográfico y bibliográfico*. Madrid, Impr. de J. Perales y Martínez, 1899. - ID.: *Catálogo de obras dramáticas impresas pero no conocidas hasta el presente: con un*

apéndice sobre algunas piezas raras o no conocidas de los antiguos teatros francés e italiano. Madrid, Impr. F. Marqués, 1902. - ID.: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España.* Madrid, Est. de la “Rev. de archivos, bibl. y museos”, 1904. - ID.: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800.* Madrid, Tipología de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1907. - ID.: *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles.* 2 vols. Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1913-1916. - ID.: *Diccionario biográfico de calígrafos españoles.* Tomo II. Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916. - ID.: *Orígenes de la ópera en España y su desarrollo hasta fines del siglo XIX.* Madrid, Tip. de Archivos, 1917. - ID.: *Un gran editor del siglo XVIII: biografía de D. Antonio de Sancha.* Madrid, Cámara de Oficiales del Libro de Madrid y Barcelona, 1924. - ID.: *Catálogo abreviado de una colección dramática española: hasta fines del siglo XIX, y de obras relativas al teatro español.* Madrid, V. e H. de J. Ratés, 1930. - ID.: *Historia de la Zarzuela, o sea, El drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX.* Madrid, Tip. de Archivos, 1934.

- COUPERIN, François: *L’Art de toucher le clavecin.* París, Couperin, Boivin, Le Clerc, 1717.

- COXE, William: *Memoirs of the kings of Spain of the House of Bourbon from the Accession of Philip V to the Death of Charles III. 1700 to 1788. Drawn from Original and Unpublished Documents.* 3 vols. Londres, [T.C. Hansard] for Longman, Hurst [et al.], 1813. - ID.: *España bajo el reinado de la Casa de Borbón. Desde 1700, en que subió al trono Felipe V hasta la muerte de Carlos III, acaecida en 1788.* 4 vols. Madrid, Mellado, 1846.

- CRESCIMBENI, GIOVANNI MARIO : *L’Arcadia.* Roma, Antonio de’ Rossi, 1711. - ID.: *Notizie Istoriche degli Arcadia Morti.* Roma, Antonio de’ Rossi, 1721.

- CRESPI GONZÁLEZ, Joana: “Bibliotecas. 2. Biblioteca de Catalunya”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* Vol.2. Madrid, SGAE, 1999, pp. 439-442.

- CROCE, Benedetto: *Storia del Regno di Napoli.* Bari, G. Laterza, 1931. - ID.: *I Teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII.* Nápoles, Luigi Pierro, Tipografia Francesco Giannini, 1891.

- CROCKER, Richard L.: *A History of Musical Style.* Nueva York, McGraw-Hill, 1966.

- CROUCH, Margaret Long: “*Llave de la Modulación y Antigüedades de la Música...*” by Padre Fray Antonio Soler: *Translation and Commentary.* Tesis doctoral, Universidad de California en Santa Bárbara, 1978.

- CROWDER, Louis L.: "The resurrection of the joyous friar", en *Clavier*, 1/2 (1962), pp.22-30. - ID.: "Domenico Scarlatti, some facts, some opinions, and a belated book review", en *Clavier*, 4/1 (1965), pp.16-20.
- CRUZ HERRANZ, Luis Miguel de la: "La documentación en la época de los borbones en el Archivo Histórico Nacional", en *VI Jornadas Científicas sobre Documentación Borbónica en España y América (1700-1868)*. (GALENDE DÍAZ, Juan Carlos; y SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier de; dirs.; ROYO MARTÍNEZ, María del Mar; CABEZAS FONTANILLA, Susana; y SALAMANCA LÓPEZ, Manuel; eds.). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Ciencias y Técnicas Historiográficas, 2007, pp.85-122.
- CUCÜEL, Georges: "Quelques documents sur la librairie musicale au 18^e siècle", en *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, 13 (1911-1912), pp.385-392.
- CUDWORTH, Charles: "Ye olde spuriousness shoppe, or put it in the Anhang", en *Music Library Association Notes*, 12 (1954), pp.25-40. - ID.: "Richard, Viscount Fitzwilliam, and the French baroque music in the Fitzwilliam Museum, Cambridge", en *Fontes Artis Musicae*, 13 (1966), pp.27-31. - ID.: *Italian music and the Fitzwilliam: a collection of essays and a catalogue of an exhibition of Italian music in the Fitzwilliam Museum in May 1976 on the occasion of four concerts of Italian music*. Cambridge, Fitzwilliam Museum, 1976.
- CZERNY, Carl (ed.): *Sämmtliche Werke für das Piano-Forte von Dominic Scarlatti*. 2 vols. Viena, Haslinger, 1839. [Con 200 sonatas, y piezas de Alessandro Scarlatti].
- DALE, Kathleen: "Hours with Domenico Scarlatti", en *Music and Letters*, 22/2 (1941), pp.115-122. - EADEM: "Domenico Scarlatti: His Unique Contribution to Keyboard Literature", en *Proceedings of the Royal Musical Association*, 74 (1948), pp.33-44.
- DALMONTE, Rossana; y BARONI, Mario: *L'analisi musicale. "Atti del primo incontro di studio sull'analisi musicale"*. Milán, Quaderni di Musica/Realtà 27, Unicopli, 1991, pp. 322-353.
- DALRYMPLE, William: *Travels through Spain and Portugal in 1774; with a short account of the Spanish expedition against Algiers, in 1775*. Londres, J. Almon, 1777.
- DAMERINI, Adelmo: "Nel 250^o anniversario della nascita di Domenico Scarlatti", en *Rassegna Musicale*, VIII (1935), pp.118-125.
- DANVILA Y COLLADO, Manuel: *Reinado de Carlos III*. Madrid, Ricardo Fe, 1891.
- DANVILA, Alfonso: *Fernando VI y doña Bárbara de Braganza (1718-1748)*. Madrid, Jaime Ratés Martín, 1905.
- DART, Thurston: *The interpretation of music*. Nueva York, Harper & Row, 1963.

- DAW, Stephen: "Muzio Clementi as an Original Advocate, Collector and Performer, in Particular of J.S. Bach and D. Scarlatti", en *Bach, Händel, Scarlatti: Tercentenary Essays*. (WILLIAMS, Peter; ed.). Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp.61-74.
- DECKER, Todd: "Scarlattino, The wonder of his time: Domenico Scarlatti's Absent presence in Eighteenth-century England", en *Eighteenth Century Music*, 2 (2005), pp.273-298. - ID.: "The Essercizi and the Editors: Visual Virtuosity, Large-Scale Form and Editorial Reception", en *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to commemorate the 250th anniversary of his death*. (SALA, Massimiliano; y SUTCLIFFE, W. Dean, eds.). Bolonia, Ut Orpheus Edizioni, "Ad Parnassum Studies, 3", 2008, pp.309-342.
- DEGRADA, Francesco: "Domenico Scarlatti", en *Enciclopedia della Musica*. Milan, G. Ricordi, 1964, vol.4, pp.137-140. - ID.: "Le sonate per cembalo e per organo di Giovanni Battista Pescetti", en *Chigiana, nuova serie*, 3 (1966), pp.89-108. - ID.: "Una sconosciuta esperienza teatrale di Domenico Scarlatti: "La Dirindina"", en *Quadrivium*, 12/2 (1971), pp.229-265 [rest. En: *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*. Fiesole, Discanto, 1979, vol.1, pp.67-97]. - ID.: "Scarlatti, Domenico Giuseppe", en *Enciclopedia Della Musica*. (SARTORI, Claudio, ed.). Milán, Rizzoli Ricordi, 1972, vol.5, pp.356-358. - ID.: *La Dirindina*. [Prefacio]. Milán, Ricordi, XX-XXXII, 1985. - ID.: "Tre 'lettere amorose' di Domenico Scarlatti", en *Il Saggiatore musicale: Rivista semestrale di musicologia*, IV/2 (1997), pp.271-316. - ID.: "Una nuova serenata di Domenico Scarlatti", en *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7-8 (1997/1998), pp.133-148.
- DELGADO, Fátima: "Mapa scarlattiano", en *12 Notas*, 57 (2007), pp.18-19.
- DELGADO, Francisco: *Domenico Scarlatti y Bárbara de Braganza: una historia de amor y música*. Villaviciosa de Odón (Madrid), Real Musical, 2000.
- DELGADO PARRA, Gustavo: *Un libro didáctico del siglo XVIII para la enseñanza de la composición: el "Libro que contiene onze partidos" para órgano de Joseph de Torres en la colección "Jesús Sánchez Garza" del CENIDIM (México, D.F.)*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2007. - ID.: *Un libro didáctico del siglo XVIII para la enseñanza de la composición en México: Libro que contiene onze partidos del M. Dn. Joseph de Torres. Estudio, transcripción y restauración del texto musical del manuscrito*. México D. F., Instituto Interdisciplinario de Desarrollo, 2009. - ID.: *Obras para órgano de José de Torres: Edición crítica*. Madrid, Alpuerto, 2010. - ID.: *Un libro didáctico del siglo XVIII para la enseñanza de la composición*. Valencia, Universidad Politécnica de

- Valencia, col. "PerformArtis, 2", 2010. - ID.: *Obras para órgano de Joseph de Torres y Martínez Bravo (c.1670-1738)*. Vol. II. Madrid, Alpuerto, 2012.
- DENT, Edward Joseph: *Alessandro Scarlatti, his Life and Works*. Londres, Edward Arnold, 1905. - ID.: "A New Edition of Domenico Scarlatti", en *The Monthly Musical Record*, 36/429 y 430 (1906), pp.194-195 y 221-222. - ID.: "Randbemerkungen zu Domenico Scarlatti", en *Der Auftakt* (1922), pp.325-328. - ID.: "New light on the Scarlatti family", en *Musical Times*, 67 (1926), pp.982-983. - ID.: "Domenico Scarlatti: 1685-1935", en *The Monthly Musical Record*, 65/770 (1935), pp.176-177.
- DENT, Edward J.; y WALKER, Frank: "(Giuseppe) Domenico Scarlatti", en *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. [5ª edn.; BLOM, Eric, ed.; Londres, Macmillan, 1954, vol.7, pp.458-460].
- DERR, Elwood: "Handel's Use of Scarlatti's "Essercizi per Gravicembalo" in his Opus 6", en *Göttinger Händel-Beitrage*, 3 (1987) [1989], pp.170-187.
- DESDEVICES DU DÉZERT, Georges N.: *L'Espagne de l'ancien régime. La société. Les institutions. La richesse et la civilisation*. París, Société française d'imprimerie et de librairie, 1897-1904.
- DEUTSCH, Otto Erich: *Music Publisher's Numbers*. Londres, Association of Special Libraries and Information Bureaux, 1946. - ID.: *Handel, a documentary biography*. Londres, A & C. Black, 1955. - ID.: *Musik publishers' Nummern: eine Auswahl vom 40 datierten Listen, 1710-1900*. Berlín, Merseburger, 1961.
- DEVENNEY, David P.: "The Choral Music of Domenico Scarlatti", en *Choral Journal*, 25/3 (1984), pp.13-16. - ID.: "The sacred Choral Music of Domenico Scarlatti", en *American Organist*, 19 (1985), pp.98-102.
- DEVRIÈS-LESURE, Anick: *Édition et commerce de la musique gravée à Paris dans la première moitié du XVIIIe siècle: les Boivin, les Leclerc*. Ginebra, Minkoff, 1976. - EADEM: "Paris et la dissémination des éditions musicales entre 1700 et 1830", en *Revue de musicologie*, 84/2 (1998), pp.293-298. - EADEM: *L'édition musicale dans la presse parisienne au XVIIIe siècle: catalogue des annonces*. París, Éd. du CNRS, 2005.
- DEVRIÈS-LESURE, Anick; y Lesure, FRANÇOIS: *Dictionnaire des éditeurs de musique français. Vol. I. Des origines à environ 1820*. Ginebra, Minkoff, 1979. - EADEM; e ID.: *Dictionnaire des éditeurs de musique français. Vol. I. Des origines à environ 1820. Catalogues*. Ginebra, Minkoff, 1979.
- DÍAZ Y PÉREZ, Nicolás: *Reseña histórica de las Fiestas Reales celebradas en Badajoz*. Madrid, A. Alonso, 1899.

- DÍAZ, Gregorio: *Diálogo crítico-reflexivo entre Amphion y Orpheo, sobre el estado en que se halla la profesión de la Música en España y, principalmente sobre algunos métodos que han querido introducir en ella ciertos Profesores que, por acreditar sus hipótesis han venido a caer en el abismo de la confusión, y queriendo sostenerlos, a impulso de su tenacidad, han hecho tema lo que pretenden sistema. Dado a la luz del mundo un Espíritu del otro, que oyó esta conversación. Por mano de su amigo Don Gregorio Díaz.* Madrid, Antonio Mayoral, 1765.
- DIECKOW, Almarie Trantham: *A Stylistic Analysis of the Solo Keyboard Sonatas of Padre Antonio Soler.* Tesis doctoral, inédita, Washington University (St. Louis, Missouri), 1971 [1971-1972] [Edición: Ann Arbor, UMI, 1985].
- DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, “Franz Joseph Haydn y Cádiz. El encargo de Las siete palabras”, en *MAR (Música de Andalucía en la Red)*, 1 (2011), pp. 25-40.
- DISCHE, Irene: *Das zweite Leben des Domenico Scarlatti, Eine Nachstellung.* Berlín, Rowohlt Berlin Verlag, 1995.
- DIXON, Graham: “Haendel’s Music for the Feast of Our Lady of Mount Carmel”, en *Haendel e gli Scarlatti a Roma.* [Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 12-14 giugno 1985)]. (PIRROTTA, Nino; y ZIINO, Agostino; eds.). Florencia, Leo Olschki, pp.29-48.
- DODERER, Gerhard: *Clavicórdios Portugeses do Século Dezoito.* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971. - ID.: “Contribuição para a problemática da afinação dos instrumentos de tecla na Península Ibérica durante o século XVIII”, en *Actas - Encontro Nacional de Musicologia, Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 48 (1986), pp.40-43. - ID.: “Algunos aspectos nuevos de la música para clavecín en la corte lisboeta de Juan V”, en *Musica antiqua*, 8 (1987), pp.26-31. - ID. (intr.): *Domenico Scarlatti: Libro di tocate per cembalo.* [Ed. facsímil]. Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991. - ID.: “Aspectos novos em torno da estadia de Domenico Scarlatti na corte de D. João V (1719-1727) / New Aspects Concerning the Stay of Domenico Scarlatti at the Court of King John V (1719-1727)”, en *Domenico Scarlatti: Libro di tocate per cembalo* [prefacio a la edición facsímil]. Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991, pp.7-53. - ID.: “Aspectos novos em torno da estadia de Domenico Scarlatti na Corte de D. João V (1719-1727)”, en *Revista Portuguesa de Musicologia*, 1 (1991), pp.147-174. - ID.: “Remarks on Domenico Scarlatti’s Portuguese period (1719-1729)”, en *Domenico Scarlatti en España: Actas de los Symposia FIMTE, 2006-2007.* (MORALES, Luisa; ed.). Almería, Asociación Cultural LEAL, 2009, pp.161-

186. - ID.: "Some remarks on Domenico Scarlatti's Portuguese period (1719-1729)", en *Domenico Scarlatti: musica e storia*. (FABRIS, Dinko; y MAIONE, Paologiovanni; coords.) Nápoles, Turchini Edizioni, 2010, pp.225-248. - ID.: "Instrumentos de tecla portugueses no século XVIII", en *Bracara Augusta*, 28 (1974), pp.439-446.
- DODERER, Gerhard; y ROSADO FERNANDES, Cremilde: "A Música da Sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750)", en *Revista Portuguesa de Musicologia*, 3 (1993), pp.69-146.
- DODERER, Gerhard; y VAN DER MEER, John Henry: *Cordofones de tecla portuguesas do século XVIII: clavicórdios, cravos, pianofortes e espinetas*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- DOMÉNECH RICO, Fernando: *Los trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral. (La Commedia dell'arte en la España de Felipe V)*. Madrid, Fundamentos, 2007.
- *Domenico Scarlatti en España. Catálogo General de las exposiciones: "Utopía y realidad en la arquitectura", Museo Municipal. / "Iconografía Musical", Teatro Real. / "Salón y Corte, una nueva sensibilidad", Palacio de Velázquez*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*. Barcelona, Ariel, 1984.
- DOMÍNGUEZ, José María: "Copistas y encuadernaciones: Nuevas perspectivas para el estudio de las sonatas de Scarlatti", en *Domenico Scarlatti: musica e storia*. (FABRIS, Dinko; y MAIONE, Paologiovanni; coords.) Nápoles, Turchini Edizioni, 2010, pp.249-268. - ID.: "Comedias armónicas a la usanza de Italia: Alessandro Scarlatti's Music and the Spanish Nobility c.1700", en *Early Music*, 37/2 (2009), pp.201-215.
- DOMINICI, Bernardo de: *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Napoletani*. 2 vols. Nápoles, Francesco e Cristoforo Ricciardo Stampatori, 1742-1744.
- DONINGTON, Robert: *The interpretation of Early Music*. Nueva York, Faber and Faber, 1963. - ID.: "A problem of inequality", en *The Musical Quarterly*, 53/4 (1967), pp.503-517.
- DORIA, Gino: *Storia di una capitale: Napoli dalle origini al 1860*. Nápoles, A. Guida, 1935.
- DOTTO, Paolo: "Gaspere A. Scarlatti il palermitano", en *Musica d'Oggi*, XVII (1935), pp.383-386.
- DOWD, William: "Le clavecin de Domenico Scarlatti", en *Domenico Scarlatti: 13 recherches à l'occasion du tricentenaire de la naissance de Domenico Scarlatti célébré*

à Nice lors des Premières Rencontres Internationales de Musique Ancienne. Actes du colloque international de Nice, 1985. Niza, Société de Musique Ancienne de Nice, 1986, pp.88-95.

- DOWNS, Philip G.: *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Nueva York, Norton, 1992.

- DUCK, Leonard (ed.): *Antonio Soler: Six sonatas for pianoforte*. 2 vols. Londres, Day & Hunter, 1950.

- DUKAS, Paul (ed.): *Domenico Scarlatti: Essercizi per gravicembalo (sonates pour piano, 1^{er} volume)*. París, A. Durand, 1912.

- DURON, Jean: "La recepción de la obra de Domenico Scarlatti en Francia", en *Sevilla y Corte. Las artes y el lustro real (1729-1733)*. (MORALES, Nicolás; y QUILES GARCÍA, Fernando; eds.). Madrid, Casa Velázquez, col. "Collection de la Casa de Velázquez", vol.114, 2010, pp.313-328.

- ECKERSLEY, Kate: *Aspects of Structure and Idiom in the Music of 18th-Century England, with Special Reference to the Scarlatti Arrangements of Charles Avison*. Tesis doctoral, Universidad de Oxford, 1980. - ID.: "Some Late Chamber Cantatas of Domenico Scarlatti: A Question of Style", en *The Musical Times*, 131/1773 (1990), pp.585-591. - EADEM: "A truly Individual Voice: The vocal language of Domenico Scarlatti", en *Domenico Scarlatti: musica e storia*. (FABRIS, Dinko; y MAIONE, Paologiovanni; coords.) Nápoles, Turchini Edizioni, 2010, pp.73-90.

- ECORCHVILLE, Jules: *Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque Nationale*. 10 vols. París, J. Terquem & Cie., [Bibliothèque Nationale (France), Département des imprimés], 1910-1914.

- EDWARDS, Donna O'Steen: *Iberian elements in the sonatas of Domenico Scarlatti. A lecture recital, together with three recitals of L. V. Beethoven, J. S. Bach, J. Brahms, and Selected works of other composers*. Tesis de Maestría en Artes, Universidad del Estado del Norte de Texas, 1980.

- EITNER, Robert: *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900-1904.

- ELÍAS, José: *Obras para órgano entre el antiguo y el moderno estilo*. Ms., 1749.

- ELLWOOD, Derr: "Händel's Use of Scarlatti's Essercizi per Gravicembalo in his Opus 6", en *Göttinger Händel-Beiträge*, 3 (1989), pp.170-187.

- EMRA BUCHHOLZ, Christina (ed.): *A Scarlatti Notebook: 60 of the Easier Sonatas for harpsichord or piano*. Nueva York, McAfee, 1977.
- ENGEL, Hans: “Die Quellen des klassischen Stiles”, en *International Musicological Society: Report of the Eighth Congress*. Nueva York, Bärenreiter-Verlag, 1961, vol.1, pp.285-304.
- EPPSTEIN, Hans: “Henrik Philip Johnsens ‘valtemperade’ sonater”, en *Svens Tidskrift för Musikforskning*, 59/2 (1977), pp.79-80.
- ERRO, Sara; y DOMÍNGUEZ, José María: “Las sonatas de Scarlatti y su entorno: análisis contextual desde una perspectiva codicológica”, en *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, 177 (2008), pp.49-64.
- 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.
- ESLAVA Y ELIZONDO, Miguel Hilarión: “Breve Memoria histórica de los Organistas Españoles”, en *Museo Orgánico Español*. Madrid, José C. de la Peña impr., 1853, pp.5-22. - ID.: *Lira Sacro-Hispana*. 10 vols. Madrid, Mariano Martín Salazar, 1852-1860. - ID. (ed.): *Museo Orgánico Español*. Ob.121. Madrid, José de la Peña, Litografía de Peant, 1854. - ID.: *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*. Madrid, Imprenta de Luis Beltrán, 1860.
- ESPADAS BURGOS, Manuel: *Corpus diplomático hispano ruso (1667-1799)*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1991.
- Esses, Maurice: *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17th and the Early 18th Centuries*. Vol.1. Stuyvesant, Pendragon Press, col. “Dance and Music Series, 4”, 1991.
- ESTER-SALA, María À.: “Presència [de Domenico Scarlatti] a l’Espanya del XVIII”, en *Revista de Musicología*, 14 (1985), pp.21-28. - EADEM: “Dos sonatas de Domenico Scarlatti: un tema abierto”, en *Revista de Musicología*, 12/2 (1989), pp.589-595.
- EADEM: “Domenico Scarlatti-Granados: noticia sobre la localización de un manuscrito de tecla extraviado”, en *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.
- ETZION, Judith: “The Spanish Fandango: from Eighteenth-century «Lasciviousness» to Nineteenth-century Exoticism”, en *Anuario Musical*, 48 (1993), pp.229-250.
- EADEM: “Spanish Music as Perceived in Western Music Historiography: A Case of the Black Legend?”, en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 29/2 (1998), pp.93-120.

- EXIMENO PUJADES, Antonio: *Dell'origine e delle Regole della Musica, colla Storia del suo Progresso, Decadenza e Rinnovazione*. Roma, Stamperia di Michel'Angelo Barbiellini, 1774.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (ed.): *Antonio Lozano González: La Música Popular, Religiosa y Dramática en Zaragoza, desde el siglo XVI hasta nuestros días*. (Zaragoza, 1895). [3ª edición, corregida y aumentada]. Zaragoza, Gobierno de Aragón – Diputación Provincial de Zaragoza – Ayuntamiento de Zaragoza, Eds. Departamento de Publicaciones de la Diputación de Zaragoza, Imprenta Provincial, 1994. - ID.: *Música de la catedral de Barcelona a la Biblioteca de Catalunya: Compositors de la cort en els temps dels darrers Àustries i els primers Borbons*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2009.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio y BORRÀS I ROCA, Josep: “67 / OMS / Dos Chirimías. / Madera de peral (?) y marfil, 64,6 x 9,7 cm y 64,4 x 9,6 cm respectivamente / c.1800 / Calatayud (Zaragoza), Real Colegiata del Santo Sepulcro”; “68 / OMS / Chirimía. / Madera de peral (?), cuerno, marfil y latón, 73,9 x 11 cm / c.1800 / Calatayud (Zaragoza), Real Colegiata del Santo Sepulcro”; “69 / Simón Alegre / Libro de Magníficas a 4 voces para la Capilla de Música de la Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud / Papel, 36 x 25 cm, 50 hojas. / 1808 / Calatayud (Zaragoza), Real Colegiata del Santo Sepulcro”; “71 / ADLER / Fagot. / Erable (arce) y latón, 126 cm / Primera mitad del siglo XIX, c.1830 / Calatayud (Zaragoza), Real Colegiata del Santo Sepulcro”, en *La Orden del Santo Sepulcro en España. 900 años de historia*. (RINCÓN GARCÍA, Wifredo, ed.). Zaragoza, Palacio de Sástago, Diputación Provincial de Zaragoza, 1999, pp.147, 148, 149 y 152.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “El compositor Domingo Olleta (1819-1895)”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, I (1996), pp. 141-162. - ID.: “Ideas para desarrollar: cuestiones en torno a la formación de los archivos musicales eclesiásticos en España; el archivo como proceso de desarrollo”, en *AEDOM. Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, IV/1 (1997), pp.5-70. - ID.: *La Música Vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII: Tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza*. 5 vols. Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997 [Bellaterra, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Micropublicacions ETD, 4 microfichas, 1998].
- ID.: “Calatayud, Archivos Musicales de”, en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, vol. “Apéndice III”, Zaragoza, Aragonali S.C., 1997, pp.69-72. - ID.: “Salamero Reymundo, Francisco: *Ensayo Biográfico sobre Diego Cera, un grausino universal*. Huesca: Excma.

Diputación Provincial-Instituto de Estudios Altoaragoneses-“Colección de Estudios Altoaragoneses, 18”, s.f. [1997], 148pp. ISBN 84-404-0163-9”, en *Revista de Musicología*, XXI/2 (1998), pp.727-733. - ID.: “Cataloguing Musical Sources in Spain: A RISM Perspective”, en *Fontes Artis Musicae*, 45/1 (1998), pp.81-89. - ID.: “El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad”, en *Anuario Musical*, 55 (2000), pp.19-70. - ID.: “Casos curiosos, peculiaridades y formas alternativas de anotar la música en el área hispánica en el siglo XVII. Procesos de intercambio entre lo culto y lo popular”, en *Anuario Musical*, LVI (2001), pp.97-113. - ID.: “Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón”, en *Anuario Musical*, 57 (2002), pp.113-156. - ID.: “Tabula compositoria, partitura, chapa y borrador. Formas de anotar la polifonía y música instrumental en el ámbito hispánico durante el período barroco”, en *Im Dienst der Quellen zur Musik: Festschrift Gertraud Haberkamp zum 65. Geburtstag* (Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg. (MAI, Paul; ed.). Tutzing (Alemania), Hans Schneider Verlag, 2002, pp.259-274. - ID.: *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, LXIX”, 2004. - ID.: “Noticias en torno a la música en la Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud”, en *La Orden del Santo Sepulcro. IV Jornadas de Estudio*. Zaragoza, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, 2004, pp.179-195. - ID.: “Torres y Martínez Bravo, José de”, en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. (Allgemeine Enzyklopädie der Musik)*. (2ª ed.: FINSCHER, Ludwig, ed.), vol. “Personenteil, 16 (Strat-Vil)”. Kassel-Basilea-Londres-Nueva York-Praga-Stuttgart-Weimar, Bärenreiter, J. B. Metzler, 2006, cols.952-953. - ID.: “José de Nebra entre España y la Nueva España: fuentes documentales de música —dimensión internacional— para su estudio”, en *Lope de Barrientos. Seminario de Cultura*, [Editorial Alfonsópolis] 3 (2010), pp.59-104. - ID.: *Nicolás Ledesma. Obra completa para tecla*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, col. “Tecla Aragonesa, XII”, 2012. - ID.: “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”, en *Recerca Musicològica*, XX-XI (2013-2014).

- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio; y GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “The Circulation of Music in Spain, 1600-1900: A Spanish Perspective”, en *Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation. The*

Circulation of Music Volume II. The Circulation of Music in Europe 1600-1900. A Collection of Essays and case Studies. (RASCH, Rudolf, ed.). Berlín, BWV-Berliner Wissenschafts Verlag, 2008, pp.9-31.

- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; y GUERRERO SEGARRA, M^a Cinta: “La música en la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud”, en *Revista de Musicología*, XXII/2 (1999), pp.11-52.

- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; y PAVIA I SIMÓ, Josep: *Música de atril en la Colegiata de Santa María de Calatayud*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, col. “Polifonía Aragonesa”, vol.XIII, 2002.

- FABRI, Mario: *Alessandro Scarlatti el il Principe Ferdinando de Medici*. Florencia, Leo S. Olschki, 1961. - ID.: *Nuova luce sull'attività fiorentina di Giacomo Antonio Perti, Bartolomeo Cristofori e Giorgio F. Haendel. Valore storico e critico di una Memoria di Francesco M. Mannucci*. Florencia, L. Olschki, 1964. - ID.: “Il primo ‘pianoforte’ di Bartolomeo Cristofori”, en *Chigiana, nuova serie*, 1 (1964), pp.162-172.

- FABRIS, Dinko : “Una sconosciuta composizione vocale sacra del giovane Domenico Scarlatti per la Capella reale di Napoli (1701)”, en *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7-8 (1997/1998), pp.149-162.

- FABRIS, Dinko; y MAIONE, Paologiovanni (coords.): *Domenico Scarlatti: musica e storia*. Nápoles, Turchini Edizioni, 2010.

- FABRIS, Dinko; y VENEZIANO, Giulia: “Le cantate ‘giovani’ di Domenico Scarlatti”, en *Domenico Scarlatti: musica e storia*. (FABRIS, Dinko; y MAIONE, Paologiovanni, coords.) Nápoles, Turchini Edizioni, 2010, pp.91-114.

- FADINI, Emilia: *Domenico Scarlatti: Sonate per clavicembalo. Edizione critica*. Milán, G. Ricordi, vol.1, 1978 [revisado, 1986]; vol.2, 1980; vol.3, 1987; vol.4, 1988; vol.5, 1992; vol.6, 1986; vol.7, 1989; vol.8, 1995. - EADEM: “La grafia dei manoscritti scarlattiani: problemi e osservazioni”, en *Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici*, XL (1985), pp.183-206. - EADEM: “Hypothèse à propos de l'ordre des sonates dans les manuscrits vénitiens”, en *Domenico Scarlatti: 13 recherches à l'occasion du tricentenaire de la naissance de Domenico Scarlatti célébré à Nice lors des Premières Rencontres Internationales de Musique Ancienne. Actes du colloque international de Nice, 1985*. Niza, Société de Musique Ancienne de Nice, 1986, pp. 43-51. - EADEM: “Domenico Scarlatti: integrazione tra lo stile andaluso e lo stile italiano”, en *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to commemorate the 250th anniversary of his death*. (SALA, Massimiliano; y SUTCLIFFE, W. Dean; eds.). Bologna, Ut Orpheus Edizioni, “Ad

- Parnassum Studies, 3”, 2008, pp.155-196. - EADEM: “L’influenza della musica arabo-andalusa in Scarlatti: I principali criteri interpretativi”, en *Domenico Scarlatti: musica e storia*. (FABRIS, Dinko; y MAIONE, Paologiovanni; coords.) Nápoles, Turchini Edizioni, 2010, pp.291-306.
- FALCÓ Y OSORIO, María del Rosario [Duquesa de Berwick y de Alba, Condesa de Siruela]: *Documentos escogidos del archivo de la casa de Alba*. Madrid, Manuel Tello, 1891. - EADEM.: *Catálogo de las colecciones expuestas en las vitrinas del Palacio de Liria*. Madrid, Establecimiento Tipográfico “Sucesores de Rivadeneyra”, 1898. [Carta del Duque de Alba a D. Scarlatti, p.218].
- FARRENC, Aristide; y FARRENC, Louise (eds.): *XVIII Siècle, Ire Periode: Dominique Scarlatti [152 sonates]*. París, “Le Trésor des Pianistes, vol.vi”, 1861-1874.
- FAUSTINI-FASINI, Eugenio: “Gli astri maggiori del bel canto Napoletano-II Cav. Nicola Grimaldi detto ‘Niccolino’”, en *Note d’archivio per la storia musicale*, XII (1935), pp.297-316.
- FEIJOO Y MONTENEGRO, Benito Jerónimo: “Música de los Templos”, en *Teatro crítico universal o Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*. Tomo I, discurso 14. Madrid, Lorenzo F. Mojados, 1726. - ID.: *Cartas eruditas, y curiosas en que, por la mayor parte, se continúa el designio del Teatro Crítico Universal, impugnando, o reduciendo a dudosas, varias opiniones comunes*. Vol. IV. Madrid, Pedro Marín, 1753.
- FENLON, Iain; y KNIGHTON, Tess: *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*. Kassel, Reichenberger, 2006.
- FERGUSON, Howard (ed.): *Style and Interpretation: An Anthology of [Sixteenth- to Nineteenth-] Century Keyboard Music*. Vol.2: *Early Keyboard Music (I): Germany and Italy*. Londres, Oxford University Press, 1963.
- FERGUSON, Howard: “Early Keyboard Music”, en *Keyboard Music*, 11/67. (MATTHEWS, Denis; ed.). Harmondsworth, Penguin, 1972. - ID.: *Keyboard Interpretation from the Fourteenth to the Nineteenth Century: An Introduction*. Londres, Oxford University Press, 1975.
- FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Pablo (ed.): *Los Borbones. Dinastía y memoria de nación en la España del siglo XVIII*. Madrid, Casa de Velázquez, 2001.
- FERNÁNDEZ DE MORATIN, Leandro: *Obras póstumas*. (SILVELA, Manuel; ed.). Madrid, Rivadeneyra, 1867.

- FERNÁNDEZ DE SOTO, Rodrigo: *Relación y verdadero romance, en que se declaran con individualidad los Reales desposorios, que en la Corte de Lisboa se celebraron con los serenísimos señores Príncipes de las Asturias, y Brasiles, con las serenísimas señoras Infantas de España y Portugal, y de las solemnes fiestas, que por tres días se celebraron en obsequio de las Reales Nupcias*. Sevilla, viuda de Francisco Leefdael, 1728.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías: *Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos personajes de su archivo*. Madrid, Caparrós, 1995. - ID.: *Parroquias madrileñas de San Martín y San Pedro el Real. Algunos personajes de su archivo*. Madrid, Caparrós, 2004.
- FERNÁNDEZ TALAYA, Teresa: “Memoria con las últimas voluntades de Domenico Scarlatti, músico de cámara de la reina María Bárbara de Braganza”, en *Revista de Musicología*, XXI/1 (1998), pp.155-168.
- FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo: *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882). Un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.
- FERRARI, Pierluigi; y MONTANARI, Giuliana: “Presenza del pianoforte alla corte del Granducato di Toscana, 1700-1859: uno studio documentario, con riferimenti alle vicissitudini di clavicembali, spinette e spinettoni. Prima parte (fino al 1799)”, en *Recercare*, VII (1995), pp.163-211.
- FERREIRA, Joao Albino Pinto (ed.): *Correspondência de D. João v e D. Bárbara de Bragança, rainha de Espanha (1746-1747)*. Coimbra, Depositária Livraria Gonçalves, 1945.
- FERRERO, Mercedes Viale: *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*. Nueva York, Benjamin Blom Inc., 1963. [Florenca, Olschki, 1978]. - ID.: “Scene e teatre a Roma al tempo di Alessandro e Domenico Scarlatti”, en *Domenico Scarlatti. I grandi centenari dell'anno europeo della musica/Les grands jubilés de l'année auropéenne de la musique: esposizione, 24 agosto-30 ottobre 1985, Ascona*. Locarno, Edizioni Pedrazzini, Centro culturale beato Pietro Berno; Ente turistico Ascona e Losone, 1985, pp.95-108. - ID.: “Il teatro del Cardinale Ottoboni nel palazzo della Cancelleria a Roma e la sua riproduzione in scala ridotta per la mostra”, en *Domenico Scarlatti. I grandi centenari dell'anno europeo della musica-Les grands jubilés de l'année auropéenne de la musique: esposizione, 24 agosto-30 ottobre 1985, Ascona*. Locarno, Edizioni Pedrazzini, Centro culturale beato Pietro Berno; Ente turistico Ascona e Losone, 1985. pp.109-120. - ID.: “Juvarra tra i due Scarlatti”, en *Haendel e gli Scarlatti a Roma*. [Atti del Convegno

Internazionale di Studi (Roma, 12-14 giugno 1985)]. (PIRROTTA, Nino; y ZIINO, Agostino, eds.). Florencia, Leo Olschki Editore, 1987, pp.175-190.

- FETIS, François Joseph: *Biographie universelle des musiciens et biographie générale de la Musique*. 8 vols. París, Firmin Didot, 1860-1865.

- FIENGA, Pasquale: “La véritable patrie et la famille d’Alessandro Scarlatti”, en *Revue musicale*, 10/3 (1929), pp.227-236. - ID.: “Giuseppe Scarlatti et son incertaine ascendance directe”, en *Revue musicale*, 13 (1932), pp.113-118.

- FLANNERY, Matthew: *A Chronological Order for the Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti (1685-1757)*. Lewiston (Nueva York), Edwin Mellen Press, 2004.

- FLOOD, W. H. Grattan: “Domenico Scarlatti’s Visit to Dublin, 1740-1...”, en *Musical Antiquary*. Vol.1. (FROWDE, Henry; ed.). Oxford, Oxford University Press, 1909, pp.178-181.

- FLÓREZ, Enrique: *Memorias de las Reynas Catholicas, Historia Genealógica de la Casa Real de Castilla, y de Leon, Todos los infantes; Trages de las Reynas en Estampas: y nuevo aspecto de la Historia de España*. Tomo II. Madrid, Antonio Marín, 1761.

- FLORIMO, Francesco: *La scuola musicale di Napoli*. Nápoles, Stabilimento tip. di V. Morano, 1880-1882.

- FORKEL, Johann Nicolaus: *Allgemeine Geschichte der Musik*. 2 vols. Leipzig, Schwickert, 1788 [-1801].

- FOSTER, Barbara Rainwater: *Dramatic contrast in the keyboard sonatas of Domenico Scarlatti to 1746*. Tesis doctoral, Urbana (Illinois), Universidad de Illinois, 1970 [fotocopia UMI].

- FOUSSARD, Dominique; y FOUSSARD, Michel: “Filippo Juvarra et Domenico Scarlatti. Questions sur quelques assinités de composition”, en *Domenico Scarlatti: 13 recherches à l’occasion du tricentenaire de la naissance de Domenico Scarlatti célébré à Nice lors des Premières Rencontres Internationales de Musique Ancienne. Actes du colloque international de Nice, 1985*. Niza, Societé de Musique Ancienne de Nice, 1986, pp.24-35.

- FRANCHI, Saverio: “Considerazioni sul contesto storico (musicale, culturale e politico) degli anni romani di Domenico Scarlatti”, en *Domenico Scarlatti: musica e storia*. (FABRIS, Dinko; y MAIONE, Paologiovanni; coords.) Nápoles, Turchini Edizioni, 2010, pp.129-150.

- FRANCOU-DESROCHERS, Maria-Alexandra: *Resituating Scarlatti in a nationalist context: Spanish identity in the 'Goyescas' of Granados*. Tesis de Maestría en Artes, Universidad McGill (Canadá), 2009.
- FRATI, Ludovico: "Farinello a Bologna", en *La Cultura Musicale*, I (1922), pp.91-98.
- FREEMAN, Daniel E.: "Johann Christian Bach and the Early Classical Italian Masters", en *Eighteenth-Century Keyboard Music*, 230/69. (MARSHALL, Robert L.; ed.). Nueva York, Schirmer, 1994.
- FRENEVA, Gil Francisco: *Succinta verídica descripción del sumptuoso Aparato, que se dispuso en la muy Noble, y muy Leal Ciudad de Sevilla para la festiva Entrada de los Reyes Católicos, día 3 de Febrero desde año de 1729. Dase en ella puntual noticias del adorno, y Arcos Trinufales, que se hicieron en todas las calles del tránsito, desde Triana, hasta el Real Alcázar. Y se recopilan los Hyeroglíficos, Chronicos, Incripciones y Epigrammas, que se pusieron con toda la demás Obra Poética Latina, descifrado su concepto en La Española*. Sevilla, Casa del Correo Viejo, 1729. - ID.: *Verídica narración de un puntual diario, describiendo los célebres aplausos, festivos júbilos, y heroycas diversiones, que en la muy Noble y muy Leal Ciudad de Sevilla han tenido los Cathólicos Reyes, Principes è Infantes, desde su feliz entrada en ella el dia 3 de febrero de este año de 1729, hasta el dia 31 de mayo del mismo año*. Sevilla, Viuda de Francisco Leefdale, 1729.
- FULLER, David: "The "Dotted Style", in Bach, Handel, and Scarlatti", en *Tercentenary Essays*. (WILLIAMS, Peter; ed.). Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp.99-117.
- FULLER- MAITLAND, John Alexander; y HENRY MANN, Arthur: *Catalogue of the Music in the Fitzwilliam Museum, Cambridge*. Londres, C. J. Clay and Sons, 1893.
- *Gaceta de Madrid (1729-1757)*.
- GALEAZZI, Francesco: *Elementi teorico-practici di Musica con un Saggio sopra l'Arte di suonare il Violino*. Roma, Pilucchi Cracas, 1791.
- GALILEO, Vincenzo: *Dialogo della musica antica e della moderna*. Florencia, Giorgio Marescotti, 1581.
- GALLEGO GALLEGO, Antonio: *La música en tiempos de Carlos III. Ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado*. Madrid, Alianza Música, 1988.
- GÁLVEZ, Genoveva, ed.: *Sebastián Albero. Treinta Sonatas para Clavicordio*. [Introducción]. Madrid, Unión Musical Española, 1978, pp.VII-IX.

- GARBAYO MONTABES, Francisco Javier: “Música instrumental y litúrgica en las catedrales españolas en tiempos de barroco”, en *Quintana*, 1 (2002), pp.211-224.
- GARCÍA BARRANCO, Margarita: *Antropología histórica de una élite de poder: Las Reinas de España*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2007.
- GARCÍA CUADRADO, Amparo: “Algunos papeles empleados por el impresor Ibarra y sus filigranas”, en *Actas del V Congreso Nacional de Historia del Papel*. Sarriá de Ter (Gerona), 2003, pp.309-336. - EADEM: “El consumo de papel por la Real Biblioteca como entidad editora”, en *VII Congreso de Historia del Papel en España*. Madrid, Asociación Hispánica de Historiadores del Papel, 2007.
- GARCÍA CUADRADO, Amparo; y MONTALBÁN, Juan Antonio: “Biblioteca Universal de la Polygraphia Española: Una impresión de 1738 realizada por la Biblioteca Real”, en *Anales de Documentación*, 10 (2007), pp. 113-143.
- GARCÍA LABORDA, José María: “Consideraciones sobre la concepción armónica de Antonio Eximeno”, en *Revista de Musicología*, 8/1 (1985), pp.125-134.
- GARCÍA MARTÍN, Judith Helvia: *Música religiosa en la Castilla rural de los siglos XVIII y XIX. La capilla de música de la Iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey (1780-1890)*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2011.
- GARCÍA MORALES, Justo: “Los empleados de la Biblioteca Real (1712-1836)”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 73/1 (1966), pp.27-89.
- GARCÍA RIVES, Ángela: *Fernando VI y Doña Bárbara de Braganza (1748-1759). Apuntes sobre su reinado*. Madrid, Julio Cosano, 1917.
- GARCÍA, Francisco (coord.): *La Guerra de Sucesión en España y la Batalla de Almansa. Europa en la encruzijada*. Madrid, Sílex, 2009.
- GASPARINI, Francesco: *L'armonico pratico al cimbalo*. Venecia, Antonio Bortoli, 1708. [Ed. facsímil: Nueva York, Broude Brothers, 1967]. - ID.: *The practical harmonist at the harpsichord*. (BURROWS, David L.; ed.). New Haven y Londres, Yale University Press, Yale School of Music, 1963.
- GASPARINI, Gaetano: *Catalogo della Biblioteca del liceo musicale in Bologna*. Vol.IV. Bolonia, Regia Tipografia Fratelli Merlani, 1905.
- GAUDRIault, Raymond: *Filigranes et autres caractéristiques des papiers fabriqués en France au XVIIe et XVIIIe siècles*. París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1995.
- GEMBERO USTÁRROZ, María: “Albero Añaños, Sebastián Ramón de”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol.1. Madrid, Sociedad General de Autores

y Editores, 1999, pp.204-206. - EADEM: “El contexto musical andaluz durante la estancia de la corte de Felipe V en Sevilla (1729-1733)”, en *Sevilla y Corte. Las artes y el lustro real (1729-1733)*. (MORALES, Nicolás; y QUILES GARCÍA, Fernando; eds.). Madrid, Casa de Velázquez, 2010, pp.301-311.

- GEMINIANI, Francesco: *Rules for playing in a true Taste on the Violin, German flute, Violoncello and Harpsichord, particularly Thorough Bass. Opera VIII*. Londres, Christoph Hoffmann, 1748. - ID.: *A Treatise of Good Taste in the Art of Music*. Londres, s.e., 1749. - ID.: *The Art of Playing on the Violin. Containing all the rules necessary to attain to a perfection on that instrument, with great variety of Compositions, which will also be very useful to those who study the Violoncello, Harpsichord, &c..Opera IX*. Londres, s.e., 1751. - ID.: *The Art of Accompaniment on the Harpsichord, Organ... or, A new and well digested method to learn to perform the thorough bass on the harpsichord with propriety and elegance. Op.II* Londres, John Johnson, 1753.

- GERBER, Ernst Ludwig: *Neues Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*. Leipzig, 1790-1792. - ID.: *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*. Leipzig, A. Kühnel, 1812-1814.

- GERHARD, Robert (trad.): *Historia de la Música*. (WOLF, Johannes; ed.). Barcelona, Labor, 1934 [Apéndice: ANGLÉS PAMIES, Higinio].

- GERLIN, Ruggero (ed.): *Alessandro Scarlatti: Primo e secondo libro di tocate*. Milán, “I Classici Musicali Italiani, 13”, 1943.

- GEORGII, Walter (ed.): *Klaviermusik*. Berlín-Zurich, Atlantis, 1941.

- GERSTENBERG, Walter: *Die klavierkomposition Domenico Scarlattis*. Tesis doctoral, Universidad de Leipzig, 1929; Ratisbona, Gustav Bosse, 1933. - ID.: *Die klavierkompositionen Domenico Scarlattis*. Ratisbona, Gustav Bosse & H. Schiele, 1931.

- ID.: *5 Klaviersonaten*. Ratisbona, Gustav Bosse, 1933. - ID.: “Scarlatti (Scarlata). 2. Domenico”, en *Diccionario de la Música. Los hombres y sus obras*. (HONEGGER, Marc; dir.; MARCO, Tomás; ed. española; COSTAS, Carlos José; traduc.). Madrid, Espasa-Calpe, 1988, pp.991-992.

- GIACOMO, Salvatore di: *Il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo e quello di Loreto (I quattro antichi conservatorii di musica di Napoli)*. Palermo, Sandron, 1924.

- GIES, David Thatcher: “Entre drama y ópera : la lucha por el público teatral en la época de Fernando VI”, en *Bulletin Hispanique*, 91/1 (1989), pp.37-60.

- GIFFORD, Gerald: “Viscount Fitzwilliam and the English ‘Scarlatti sect.’”, en *Italian Music at the Fitzwilliam*. Cambridge, Fitzwilliam Museum, 1976. - ID.

(introd.): *Scarlatti's chefs-d'oeuvre, for the harpsichord or piano-forte; selected from an elegant collection of manuscripts, in the possession of Muzio Clementi...* [Ed. facsímil, de la edición original de 1791]. Hebden Bridge (Inglaterra), Ruxbury Publications, 2003.

- GILBERT, Kenneth: *Domenico Scarlatti. Sonates*. [Obras completas para clave; Prefacio]. París, Heugel, "le Pupitre", 1971-1984. - ID.: "Riflessioni sull'edizione del tricentenario", en *Domenico Scarlatti e il suo tempo*, en *Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici*, XL (1985), pp.173-182. - ID.: "Scarlatti et la France - Postface pour l'édition du tricentenaire", en *Domenico Scarlatti: 13 recherches à l'occasion du tricentenaire de la naissance de Domenico Scarlatti célébré à Nice lors des Premières Rencontres Internationales de Musique Ancienne. Actes du colloque international de Nice, 1985*. Niza, Societé de Musique Ancienne de Nice, 1986, pp.119-124. - ID.: *Périple scarlattien*, en *Musiques - Signes - Images. Liber amicorum François Lesure*. (FAUQUET, Joël-Marie; ed.). Ginebra, Minkoff, 1988, pp.127-132.

- GILLESPIE, John: *Five Centuries of Keyboard Music: An Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano*. Nueva York, Dover, 1965.

- GIULIANI, Claudio: "Domenico Scarlatti e la música populares spagnola", en *Guitart*, 15 (1999), pp.26-28.

- GIUSTINI DA PISTOIA, Lodovico: *Sonate da Cimbalo di piano, e forte, detto vulgarmemente di martelletti*. Florencia, s.e., 1732. [DODERER, Gerhard; ed. facsímil comentada]. Río de Janeiro, Academia Brasileira de Musica, 2002.

- GLEICHEN, Charles Henri: *Souvenirs*. París, Léon Techener fils, 1868.

- GOEBELS, Franzpeter: "Scarlattiana: Bemerkungen zur Scarlatti-Rezeption von Johannes Brahms", en *Musica*, 40 (1986), pp.320-328.

- GOETHE, Johann Wolfgang von: *Goethes Italianische Reise, besorgt von Hans Timotheus Kroeber*. Leipzig, Insel Verlag, 1913.

- GOLDBERG, Laurette: *Domenico Scarlatti Thematic Index According to Ralph Kirkpatrick and Emilia Fadini*. Berkeley (California), Music Sources, 1999.

-GÓMEZ GARCÍA, Julio: "Don Blas de Laserna. Un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, II, 1925-1926 (nº 7, pp.406-430; nº 8, pp.531-548; nº 9, pp.88-104; nº 10, pp.222-240).

- GÓMEZ URDÁÑEZ, José Luis: *Fernando VI. El Rey*. Madrid, Arlanza editores, 2001.

- GONÇALVEZ TORRES, Ana Cristina: *A Officina da Musica: uma oficina tipográfica portuguesa da primeira metade do século XVIII*. Tesis de Máster, Universidade Nova de Lisboa, 2001.
- GONZÁLEZ CRUZ, David: “Las bodas de la realeza y sus celebraciones festivas en España y América durante el siglo XVIII”, en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, 10 (1997), pp.227-261.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “*Vendado Amor es, no ziego*, de José de Nebra”, en *El espejo de nuestra historia*. Zaragoza, Zaragoza Cultural, Instituto para el Estudio y la Conservación del Patrimonio, Ed. Edelvives [Ayuntamiento de Zaragoza / Arzobispado de Zaragoza], 1991, p.324. - ID.: *José de Nebra (Calatayud, 1702 – Madrid, 1768). Un aragonés en la Real Capilla*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002. - ID.: “Una reflexión sobre el patrimonio musical histórico. El caso Nebra”, en *Rolde*, 102 (2002), pp.58-65. - ID.: *José de Nebra: Oficio y Misa para las Reales Honras de la Reina D^a. María Bárbara, que goza de Dios*. Madrid, ICCMU, 2003. - ID.: “José de Nebra”, en *Comarca de la Comunidad de Calatayud*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, col. “Territorio, 20”, 2005, pp.235-236. - ID.: “Reivindicación de Nebra”, en *José de Nebra. Miserere* (MAA, 005). Madrid, Música Antigua Aranjuez / Címbalo Producciones / Harmonia Mundi, 2007, pp.5-40. - ID.: “Zarzuela *Donde hay violencia no hay culpa* de Nebra”, “*Vísperas de facistol* de Nebra” y “*Miserere a dúo* de Nebra”, en *La Música en los Archivos de las Catedrales de Aragón*. Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008, pp.250,251 y 252. - ID.: “José de Nebra”, en *Goldberg: Early music magazine. Revista de música antigua*, 54 (2008), pp.22-33. - ID.: “Una reflexión sobre la música de tecla de José de Nebra”, en *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*. Madrid, ICCMU, 2008, pp.591-612. - ID.: *José de Nebra: Miserere a dúo. Miserere a ocho*, Madrid, ICCMU, 2010. - ID.: “José de Nebra: *Amor aumenta el valor*”, en *José de Nebra: Amor aumenta el valor* (Alpha 171). París, Alpha, 2010, pp.9-20, 25-35 y 57-66. - ID.: *Giacomo Facco / José de Nebra: Amor aumenta el valor*. Madrid, ICCMU, 2011. - ID.: *El himno de Santa Isabel, Reina de Portugal, de José de Nebra 1758*. Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2011.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio; y BORREGO, Esther: *La divina Filotea. Auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). Música de José de Nebra (1702-1768)*. Madrid, Fundación CajaMadrid, 2008.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “Tradición y progreso en los maestros de música de las catedrales de Zaragoza durante el siglo XVIII”, en *Estudios de Musicología Aragonesa*.

(REY MARCOS, Juan José; y CARRERAS LÓPEZ, Juan José; eds.). Zaragoza, Juan José Carreras, 1977, pp.35-44. - ID.: *Organistas de las Catedrales de Zaragoza*. Madrid, Real Musical, Serie “Música Histórica Aragonesa, fascículo I”, 1978. - ID.: “Fondos de música de tecla de Domenico Scarlatti conservados en el Archivo capitular de Zaragoza”, en *Anuario Musical*, 45 (1990), pp.103-116. - ID.: *Ramón Ferreñac (1763-1832). Sonatas para órgano a cuatro manos*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, col. “Tecla Aragonesa, IV”, 1995. - ID.: [Francisco Javier García Fajer “el Españolito”:] *Siete Palabras de Cristo en la Cruz*. Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, 61”, 2000. - ID.: “Sonatas para clave de Scarlatti”, en *La Música en los Archivos de las Catedrales de Aragón*. Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008, p.248.

- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio; y EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Música devocional y paralitúrgica en los archivos aragoneses (siglos XVII-XIX)” [en congreso *Religiosidad Popular y Archivos de la Iglesia. (Santoral hispano-mozárabe en las diócesis de España)*] (HEVIA BALLINA, Agustín, ed.), en *Memoria Ecclesiae*, XXI (2002), pp.601-621. - ID.; ID.; e ID. (eds.): *La Música en los Archivos de las Catedrales de Aragón*. Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008.

- GONZÁLEZ, Luis Cirilo: *Defensorio músico a la respuesta que se dio a dos reparos que reprueba Gregorio Santisso, Maestro de Seises en la Santa Iglesia de Sevilla, al Arte de Cantollano del P. Fray Antonio Martín Coll, del Orden del NPS Francisco*. Sevilla, Francisco Sánchez Reciente, 1729. - ID.: *Restaurase la propiedad de B.Mol, Desterrada por D. Gregorio Santisso, Maestro de Canto, y Seisses de la Santa Iglesia Metropolitana de la Ciudad de Sevilla. [...] quien responde asimismo a la Carta, que el Bachiller Don Andrés de la Rosa escribió en respuesta de la que diò dicho D. Luis Cyrilo, impresa en diez y seis de agosto de mil setecientos y treinta, à la que imprimiò en veinte de Julio de mil setecientos y treinta el dicho Don Gregorio Santisso*. Madrid, Tomás Rodríguez Frías, 1731.

- GONZALO, Jesús: *Juego de catorce flores de música aragonesa del siglo XVIII para teclado, más otras cinco en facsímile, de Scarlatti y Soler, y unos versos “imposibles”, procedente todo del Manuscrito de Valderrobres. I*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2010.

- GOOD, Edwin Marshall: “What did Cristofori call his invention?”, en *Early Music*, 33 (2005), pp.95-97.

- GOSÁLVEZ LARA, Carlos José: *La edición musical española hasta 1936. Guía para la datación de partituras*. Madrid, AEDOM, 1995. - ID: “Las colecciones musicales de la

Biblioteca Nacional y del Real Conservatorio Superior de Madrid”, en *Actas del 18º Congreso de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, Archivos y Centros de Documentación IAML/AIBM*. Madrid, AEDOM, 1999.

- GRANADOS, Enrique (ed.): *Domenico Scarlatti. 26 Sonatas inéditas para clave, transcritas libremente para piano por el pianista compositor Enrique Granados*. Barcelona, Vidal Llimona y Boceta, 1904 [reimpr. Madrid, Sociedad Editorial de Música, 1967].

- GRAU, Eduardo: *Panorama de la antigua música española: ciclo de tres conferencias*. Rosario (Argentina), Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, 1963.

- GRAVELL L., Thomas & MILLERS, George: *A Catalogue of Foreign Watermarks found on paper used in America. 1700-1835*. Nueva York-Londres, Garland Publishing Inc., 1983.

- GRAY, Cecil. *The History of Music*. Londres, Kegan Paul, Trench & Trubner, 1928.

- GRIBENSKI, Jean: “Quelques réflexions sur l’édition musicale parisienne à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle”, en *Revue de musicologie*, 84/2 (1998), pp.304-307.

- GRIFFIN, Thomas Edward: *The Late Baroque Serenata in Rome and Naples: a Documentary Study with Emphasis on Alessandro Scarlatti*. Tesis doctoral, Universidad de California, 1983.

- GROS CEBALLOS, Sara: “Scarlatti and María Bárbara: A Study of Musical Portraiture”, en *Domenico Scarlatti Adventures. Essays to Commemorate the 250th Anniversary of his death*. (SALA, Massimiliano; y SUTCLIFFE, W. Dean; eds.). Bolonia, Ut Orpheus Edizioni, “Ad Parnassum Studies, 3”, 2008, pp.197-224.

- GROSSE-BOYMANN, Gilbert: *Studien zur neapolitanischen Kirchenmusik in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung von Domenico Scarlatti und Francesco Durante*. Tesis doctoral, Universidad de Münster, 1971.

- GROTTANELLI, Lorenzo: “Una Regina di Polonia in Roma”, en *Rassegna nazionale*, xli-xlii (16.06.1888, 01.07.1888, 16.07.1888 y 01.08.1888), pp.569-602, 53-78, 203-222 y 457-470.

- GROUT, Donald Jay: *A History of Western Music*. Nueva York, W. W. Norton, 1960 [Traduc. GROUT, Donald Jay; y PALISCA, Claude Victor; eds.: *Historia de la Música Occidental*. Madrid, Alianza, 1985].

- GROUT, Donald Jay; HANLEY, Edwin; BOYD, Malcolm; BADURA-SKODA, Eva; y SHEVELOFF, Joel: “Scarlatti”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan, 1980, vol.16, pp.549-580.
- GUERBEROF HAHN, Lidia: *Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe. Archivo Musical. Catálogo*. Guadalupe, Basílica, 2006.
- GUIMERÁ RAVINA, Agustín: “Dos relaciones sobre el ataque de Nelson a Santa Cruz de Tenerife”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 27 (1981), pp.209-238.
- GURLITT, Wilibald (ed.): “Scarlatti, Giuseppe Domenico”, en *Riemann Musik Lexikon*. [1ª ed.: RIEMANN, Hugo: *Musik-Lexikon. Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständigen Instrumentenkunde*. Leipzig, Verlag des Bibliographischen Instituts, 1882]. Vol.2. Maguncia, B. Schott’s Söhne, 1961, pp.582 y 583-584.
- GUTIÉRREZ CORDERO, Rosario: *La música en la colegiata de San Salvador de Sevilla*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2011.
- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Carlos (Conde de Fernan-Núñez): *Vida de Carlos III*. Madrid, Librería de Fernando Fe, 1898.
- GUTIÉRREZ, Manuel: “Historia de los fondos antiguos”, en *El Alcázar de Toledo: palacio y biblioteca. Un proyecto cultural para el siglo XXI*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1998, pp.89-98.
- GUZMÁN, Jorge de: *Curiosidades del cantollano, sacadas de las obras del Reverendo Don Pedro Cerone de Bergamo, y de otros autores, dadas à luz a costa de Jorge de Guzman*. Madrid, Imprenta de Música, 1709.
- HAAS, Arthur: “La pratique de la modulation dans les sonates de Domenico Scarlatti”, en *Domenico Scarlatti: 13 recherches à l'occasion du tricentenaire de la naissance de Domenico Scarlatti célébré à Nice lors des Premières Rencontres Internationales de Musique Ancienne. Actes du colloque international de Nice, 1985*. Niza, Societé de Musique Ancienne de Nice, 1986, pp.57-62.
- HABERKAMP, Gertraut: *RISMA/I. Addende et Corrigenda zu S-Z und zu Anhang 1: Drucke mit Initialen. Anhang 2: Anonyme Drucke*. Vol.14 (A/I/14). Kassel-Basilea-Londres-Nueva York-Praga, Bärenreiter, 1999.
- HABÖCK, Franz; y REBAY, Ferdinand: *Die Gesangkunst der Kastraten. Erster Notenband: A. Die Kunst des Cavaliere Carlo Broschi Farinelli. B. Farinelli's berühmte Arien. Eine Stimmbiographie in Beispielen aus Handschriften und frühen Drucken Gesammelt und für den Studienund Konzertgebrauch*. Viena, Universal-Edition, 1923.

- HAFNER, Johann Ulrich: *Domenico Scarlatti: VI sonate per il cembalo solo composte dal Sigre. Don Domenico Scarlatti, Cavalier di San Giacomo in Madrid, Opera 1^{ma}*. Nuremberg, J. U. Haffner, [1754]. - ID.: *Raccolta musicale contenente VI. sonate per il cembalo solo d'altretanti celebri compositori italiani, messi nell'ordine alfabetico co'loro nomi e titoli, Opera I, II e III*. Nuremberg, J. U. Haffner, [1756].
- HÄFNER, Klaus: "Brahms and Scarlatti", en *The Musical Times*, 131/1763 (1990), p.10.
- HÄFNER, Roland: "Domenico Scarlatti", en *Die Musik*, 28 (1935), pp.191-194.
- HAIL, Christopher: *scarlatti domenico - home page* (2011).
<http://mysite.verizon.net/chrishail/scarlatti/> [Acceso: 18.11.2011]. Esta página web está actualmente inoperativa.
- HALL, Monica: *The guitar anthologies of Santiago de Murcia*. Vol.1. Tesis doctoral, Walton Hall Milton Keynes (Buckinghamshire), The Open University, 1983.
- HALTON, Rosalind: "Domenico Scarlatti and his cantabile sonatas", en *Musicology Australia*, 25 (2002), pp.22-47. - EADEM: "Scarlatti father and son", en *Domenico Scarlatti: musica e storia*. (FABRIS, Dinko; y MAIONE, Paologiovanni; coords.) Nápoles, Turchini Edizioni, 2010, pp. 1-24.
- HAMILTON, Mary Neal: *Music in Eighteenth-Century Spain*. Urbana (Illinois, EE.UU.), University of Illinois Press, "Illinois Studies in Language and Literature, XXII/1-2", 1937. [Nueva York, Da Capo Press, 1971].
- HAMMOND, Frederick: "Domenico Scarlatti", en *Eighteenth-Century Keyboard Music*. (MARSHALL, Robert Lewis; ed.). Nueva York, Schirmer Books, 1994, pp.154-190. - ID.: "À la recherche des autographes perdus", en *Fiori Musicologici: Studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini nella ricorrenza del suo LXX compleanno*. Bolonia, Pàtron, 2001, pp.275-295. - ID.: "Ralph Kirkpatrick 'da diverse distanze'. The Man and His Archive", en *Domenico Scarlatti: musica e storia*. (FABRIS, Dinko; y MAIONE, Paologiovanni; coords.). Nápoles, Turchini Edizioni, 2010, pp.319-326.
- HANLEY, Edwin: "Scarlatti, Pietro Alessandro Gaspare" [traduc. PFANNKUCH, Wilhelm], en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. (BLUME, Friedrich; ed.). Vol.11. Kassel, Bärenreiter, 1963, cols.1482-1506.
- HARADA, Hiroshi: "The Printed and Manuscript Copies of Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti: a Comparative Study on the 18th Century Sources of Sonatas K.1 to K.30", en *Research Journal of the Elisabeth University of Music*, 8 (1988), pp.31-52 [en japonés, y resumen en inglés].

- HARDING, Rosamond Evelyn Mary (ed.): "The earliest pianoforte music", en *Music and Letters*, 13 (1932), pp.194-199. - EADEM: *The piano-forte; It's History Traced to the Great Exhibition of 1851*. Cambridge, Cambridge University Press, 1933. - EADEM (introd.): *Twelve Piano-Forte Sonatas of L. Giustini di Pistoja*, v-XIII. [Ed. facsímil]. Cambridge, Cambridge University Press, 1933.
- HARGREAVES-MAWDSLEY, William Norman: *Eighteenth-Century Spain 1700–1788: A Political, Diplomatic and Institutional History*. Londres, Macmillan, 1979.
- HARICH-SCHNEIDER, Eta: *The harpsichord*. St. Louis, Concordia, 1954. - ID.: "In memoriam Domenico Scarlatti", en *Musica (Cassell)*, 11 (1957), pp.447-448.
- HART, Anthony: "New findings on the possible copyists and owners of the Scarlatti sonata manuscripts in Münster: the role of Antonino Reggio", en *Early Music*, 39/1 (2011), pp.57-64. - ID.: "A Re-evaluation of the Manuscripts of the Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti in the Santini Collection in Münster", en *Studi musicali, Nuova serie*, 2 (2011), pp.49-66.
- HASHIMOTO, Eiji (ed.): *Domenico Scarlatti 100 Sonatas*. 3 vols. Nueva York, G. Schirmer, 1975. - ID.: "Domenico Scarlatti 1685-1757", en *American Music Teacher*, 28/6 (1979), pp.12-15. - ID.: "Keyboard works of Domenico Scarlatti", en *American Music Teacher*, 35/1 (1985), pp.14-15, 32.
- HAUTUS, Loek (ed.): *Scarlatti, Domenico. Sonatas and fugues for organ*. Kassel, Bärenreiter, 1968. - ID.: "Zu dem Domenico Scarlatti zugeschriebenen Capriccio fugato a dodici", en *Die Musikforschung*, 24 (1971), pp.294-295. - ID.: "Beitrag zur Datierung der Klavierwerke Domenico Scarlattis", en *Die Musikforschung*, 26/1 (1973), pp.59-61. - ID.: "Insistenza e doppio fondo nelle sonate di Domenico Scarlatti", [Actas del Congreso Internacional *Domenico Scarlatti e il suo tempo*. Accademia Musicale Chigiana di Siena-Società Italiana di Musicologia-Universidad de los Studi di Napoli, 2-4 de septiembre de 1985], en *Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici*, XL (1985), pp.11-24. ["Insistenz und doppelter Boden in den Sonaten Domenico Scarlattis", en *Musiktheorie*, 2/2 (1987), pp.137-144].
- HAWKINS, Sir John: *A General History of the Science and Practice of Music*. 5 vols. Londres, T. Payne and Son, 1776.
- HEARTZ, Daniel: "Galant", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. [Rev. por BROWN, Bruce Alan]. Londres, Macmillan, 2001, vol.9, pp.430-432.
- HEIMES, Klaus Ferdinand: *Antonio Soler's Keyboard Sonatas. M. Mus. Treatise*. Tesis doctoral, Pretoria, Universidad de Sudáfrica, 1965. - ID.: *Carlos Seixas's Keyboard*

- Sonatas*. Tesis doctoral, Pretoria, Universidad de Sudáfrica, 1967. - ID.: “Zum Quellenstudium seiner Klaviersonaten”, en *Archiv für Musikwissenschaft*, 28/3 (1971), pp.205-216. - ID.: “The ternary sonata principle before 1742”, en *Acta Musicologica*, 45/2 (1973), pp.222-248. - ID.: “Carlos Seixas’s Keyboard Sonatas: The Question of Domenico Scarlatti’s Influence”, en *Bracara Augusta*, 28 (1974), pp.447-471. - ID.: “Seixas, Carlos”, en *Grove Music Online*. Londres, Oxford University Press, 2007 [acceso: 29.05.2011].
- HEINICHEN, Johann David (ed.): *Der General bass in der Composition*. Dresde, el autor, 1728.
- HERNANDEZ, Luis : *Música y culto divino en el Real Monasterio de El Escorial (1563-1837)*. 2 vols. Madrid, Ediciones Escorialenses, 1993.
- HERRANDO, José: *Arte, y puntual Explicacion del modo de Tocar el Violin con perfeccion, y facilidad, siendo muy vtil, para qualquiera que aprenda asi aficionado como professor aprovechándose los maestros en la enseñanza de sus discípulos, con mas brevedad y descanso*. París-Madrid, Manuel Salvador Carmona grabador, 1757.
- HEUSCHNEIDER, Karin: *The Piano Sonata of the Eighteenth Century in Italy*. Ciudad del Cabo (Sudáfrica), A. A. Balkema, “Contributions to the Development of the Piano Sonata, vol.1”, 1967.
- HILL, Richard S.: “Antonio Soler”, en *Music Library Association Notes*, 16 (1959), pp.155-157.
- HINSON, Maurice: *Guide to the Pianist’s Repertoire*. (FREUNDLICH, Irwin; ed.). Bloomington, Indiana University Press, 1973. - ID.: *At the Piano with Scarlatti*. Van Nuys (Los Angeles, EE.UU.), Alfred Music Publishing, 1989. - ID.: *Domenico Scarlatti: Sonatas for the keyboard*. 2 vols. Van Nuys (Los Angeles, EE.UU.), Alfred Music Publishing, 1990.
- HOFFMAN, Andreas R.: *Die Geschichte der oper Il Giustino von Legrenzi bis Händel*. Tesis doctoral, Universidad de Colonia, 1988.
- HOFFMAN-ERBRECHT, Lothar: *Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1954. - ID.: “Der Nürnberger Musikverleger Johann Ulrich Haffner”, en *Acta Musicologica*, xxvi (1954), pp.114-126 y xxvii (1955), pp.141-142.
- HOPKINSON, Cecil: “Eighteenth-Century Editions of the Keyboard Compositions of Domenico Scarlatti (1685-1757)”, en *Transactions of the Edinburgh Bibliographical Society. Vol.III, Part 1. (Session 1948-1949)*. Edimburgo, Edinburgh Bibliographical Society, Printed by R. & R. Clark Ltd., 1952, pp.44-71 (especialmente, p.64). - ID.: A

- dictionary of Parisian music publishers 1700-1950*. Londres, el autor, 1954. - ID.: "Domenico Scarlatti. A postscript to the Eighteenth-Century Editions of the Keyboard Compositions of Domenico Scarlatti", en *Brio*, 7/1 (1970), pp.9-10.
- HORTSCHANSKY, Klaus: "The Musician as Music Dealer in the Second Half of the 18th Century", en *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century*. (SALMEN, Walter; ed.; KAUFMAN, Herbert; y REISNER, Barbara; traducs.). Nueva York, Pendragon, 1983, pp.191-218 [Obra original publicada en 1971].
- HOWELL, Almonte: "Music Theory: Spain", en *Journal of Music Theory*, XVI/1-2 (1972), pp.62-71. - ID.: "Spain's first printed keyboard score: the six fugues of Juan Sessé", en *Essays on the Music of J. S. Bach and other divers subjects: A tribute to Gerhard Herz*. (WEAVER, Robert L.; ed.). Louisville, University of Louisville, 1981, pp.281-290. - ID.: "Organos, Organeros and Organistas of Spain during the Scarlatti Years", en *American Organist*, 19/10 (1985), pp.91-97.
- HUBBARD, Frank: *Three Centuries of Harpsichord Making*. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1965.
- HÜBSCH, Hanns: *Domenico Scarlatti Ausgewählte Klavierwerke (Sonaten)*. 2 cuadernos. Heidelberg, Süddt. Musikverlag, [1950] y [1956].
- HUCKE, Helmut: "Scarlatti, Familie", en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. (BLUME, Friedrich; ed.). Vol.11. Kassel, Bärenreiter, 1963, cols.1518-1523.
- HUGHES-HUGHES, August: *Catalogue of manuscript music in the British Museum*. 3 vols. Londres, Museo Británico, 1906-1909.
- HUMPHRIES, Charles; y SMITH, William C.: *Music publishing in the British Isles*. Londres, Cassell, 1954.
- HUIZSTEE, Theodore van: "Naar aanleiding van Mozarts KV 331: Scarlatti's K 513", en *Mens en melodie*, 33 (1978), pp.148-156.
- IFE, Barry: *Domenico Scarlatti*. Sevenoaks, Novello, 1985.
- IFE, Barry; y TRUBY; Roy (eds.): *Early Spanish Keyboard Music: An Anthology, Volume III: The Eighteenth Century*, 4-7. [Introd.]. Oxford, Oxford University Press, 1986. - ID.; e ID. (eds.): *Twelve Sonatas (The Madrid Conservatory Manuscript)*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1989.
- IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves (dir.): *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional*. Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Biblioteca Nacional, 1986-1991.

- IRIARTE, Tomás de: *La Música, Poema*. Madrid, Imprenta Real de la Gaceta, 1779. [2ª edición, Madrid, Imprenta Real, 1784; otra ed.: México, Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1785; incluido también en vol.1 de: *Colección de obras en verso y prosa*. Madrid, Benito Cano, 1787; 3ª ed., Madrid, Imprenta Real, 1789; traducc. italiana: GARZIA, Abate (traduc.): Venecia, Antonio Curti Q. Giacomo, 1789; y traducc. francesa: GRAINVILLE, J. B. C. (traduc.) (con notas del “citoyen Langlé”): París, J. J. Fuchs, 1799].
- IRVING, John: “Sonata (Classical)”, en *Grove Music Online*. Londres, Oxford University Press, 2007 [acceso: 29.05.2011].
- ISUSI FAGOAGA, Rosa: “Pedro Rabassa en la teoría musical del siglo XVIII: algunos aspectos sobre instrumentos y voces según su *Guía para principiantes*”, en *Revista de Musicología*, 20/1 (1997), pp.401-416. - EADEM: *La música en la catedral de Sevilla en el siglo XVIII: La obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*. Granada, Universidad de Granada, 2003. - EADEM: “Fiestas regias y celebraciones musicales durante el establecimiento de la Corte de Felipe V en Sevilla (1729-1733)”, en *Felipe V y su tiempo. Congreso Internacional* (SERRANO, Eliseo; ed.). Vol.2. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2004, pp.867-881.
- IVO, Julio; y MOTA, David: *O monumento de Maфра*. Oporto, Marques Abreu, 1930.
- JACKSON, Roland: “Domenico Scarlatti’s acciaccaturas and their role in the design of his keyboard sonatas”, en *Early Keyboard Journal*, 2 (2005), pp.93-124.
- JAENECKE, Joachim: *Die Musikbibliothek des Ludwig Freiherrn von Pretlack (1716-1781)*. Wiesbaden, Breitkopf & Hartel, 1973.
- JAMBOU, Louis: *Historia del órgano español*. 2 vols. Oviedo, Ethos, 1980. - ID.: “Un Libro de órgano de Juan Manuel del Barrio”, en *Revista de Musicología*, 71/1 (1984), p.211-217.- ID.: “El órgano prioral del coro del Real Monasterio de El Escorial de José Casas y los seis conciertos de dos órganos obligados del padre Soler”, en *Revista de Musicología*, 8/1 (1985), pp.29-40. - ID.: “Documentos relativos a los músicos de la segunda mitad del siglo XVII de las capillas reales y villa y corte de Madrid, sacados de su Archivo de Protocolos”, en *Revista de Musicología*, 12/2, (1989), pp. 469-514.
- JAMES, Burnett: *Manuel de Falla and the Spanish Musical Renaissance*. Londres, Gollancz, 1979.
- JENKINS, John: “Mozart’s Good Friend Dr. Laugier”, en *Music and Letters*, 77/1 (1996), pp.97-100.
- JOHANSSON, Cari: *French music publishers’ catalogs of the second half of the eighteenth century*. 2 vols. Estocolmo, Publicaciones de la Real Academia Sueca de Música, 1955.

- JOHNSON, Calvert (ed.): *Cuaderno de Tonos y Maitines de Sor María Clara del Santísimo Sacramento*. Colfax (Carolina del Norte, EE.UU.), Wayne Leupold Editions, 2005.
- JOHNSON, Jane: "The Clavichord and Sixteenth-Century Iberian Music for Keyboard, Harp, or Vihuela", en *De Clavicordio II Proceedings of the International Clavichord Symposium. (Magnano, 21-23 September 1995)*. (BRAUCHLI, Bernard; BRAUCHLI, Susan; y GALAZZO, Alberto; eds.). Magnano, Musica Antica a Magnano, 1996, pp.143-149.
- JOHNSON, John (impr.): *Six Sonatas For the Harpsichord Composed by Sig^r. Domenico Scarlatti. Vol. III. Londres, John Johnson, s.f.* [Ed. facsímil]. Nueva York, Performers' Facsimiles 252, 2006.
- JOHNSSON, Bengt: "Tre faser i klaviermusikkens stil og teknik: 1. De engelske virginalister 2. De franske clavecinister 3. Domeni Scarlatti", en *Norsk Musiktidsskrift*, 8/2, 8/3 y 8/4 (1971), pp.39-46, 93-99 y 153-161. - ID.: "Romersk tastienstrumentmusik; det arhundrede. Studieri Vatikanbibliotekets samlinger", en *Daansk Aarborg Musikforskning*, 10 (1979) pp.5-66. - ID.: "Eine unbekannte Sonate von Domenico Scarlatti", en *Die Musikforschung*, 34/3 (1981), pp.309-310. - ID.: *Studies in 18th Century Catalan Keyboard Music. A Contribution to the History of Organ and Piano Music*. Copenhagen, Dansk Årbog for Musikforskning, 1984. - ID. (ed.): "Montserrat Sonatas [Números 1-4]", en *Domenico Scarlatti: Ausgewählte Klaviersonaten*. Vol.1. Munich, Henle, 1985, pp.81-90. - ID. (ed.): *Domenico Scarlatti. [Urtext] Ausgewählte Klaviersonaten*. [Prólogo]. [KRAUS, Detlef (digitación)]. Munich, G. Henle, , col. "Selected Piano Sonatas, vol.1", HN 395, 1985, pp.VI-VII. - ID.: "Omkring nyudgivelse af Scarlatti-sonater", en *Dansk Musiktidsskrift*, 61/1 (1986-1987), p.33.
- JONAS, Oswald (ed.): *Portuguese and Spanish keyboard music of the 18th century*. Evanston (Illinois), Summy-Birchard, 1958.
- JUNQUERA Y MATO, Juan José (dir.): *Salón y Corte, una nueva sensibilidad*. [Catálogo de la exposición, Palacio de Velázquez]. En: *Domenico Scarlatti en España*. Madrid, Ministerio de Cultura, INAEM, 1985.
- JURADO SÁNCHEZ, José: "Los viajes reales en la Edad Moderna. La visita de Felipe V y su corte a Badajoz y Andalucía [1729-1733]", en *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía (Córdoba 1991)*. Vol. 3. Córdoba, Universidad de Córdoba, 1994, pp.541-558.
- ID.: *El gasto de la Casa Real, su financiación y sus repercusiones hacendísticas y económicas*. Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 1996.

- JÜRGENS, Jurgen (ed.): "Foreword", en *Domenico Scarlatti's Stabat Mater*. Mainz, Universal Eds., 1973.
- KAMIEN, Roger: "Style Change in the Mid-[Eighteenth-]Century Keyboard Sonata", en *Journal of the American Musicological Society*, 19/1 (1966), pp.37-58.
- KANAMOTO, Masatake: *Domenico Scarlatti no kenban sonata no kenkyû. Bunsekiteki yôshiki kenkyû*. [A study of Domenico Scarlatti's keyboard sonatas: stylistic analysis]. Tesis de Maestría en Artes, Musashino Academia M., 1976.
- KANY, Charles E.: *Life and Manners in Madrid 1750-1800*. Berkeley (Los Ángeles, EE.UU.), University of California Press, 1932.
- KÁRPÁTI, János: *Domenico Scarlatti*. Budapest, Gondolat, 1959.
- KASTNER, Macario Santiago: *Cravistas Portuguezes*. Maguncia, Schott, 1935. - ID.: *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa, Ática, 1941. - ID.: "Tres libros desconocidos con música orgánica en las bibliotecas de Oporto y Braga", en *Anuario Musical*, 1 (1946), pp.143-151. - ID.: *Carlos de Seixas*. Coimbra, Coimbra Editora, 1947. - ID.: "Soler, Antonio", en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Vol.12. Kassel-Basilea, Bärenreiter, 1949, cols.832-834. - ID.: "Portugiesische und spanische Clavichorde des 18. Jahrhunderts", en *Acta Musicologica*, 24 (1952), pp.52-61. - ID.: "Algunas cartas del P. Antonio Soler dirigidas al P. Giambattista Martini", en *Anuario Musical*, 12 (1957), pp.235-240. - ID.: "Soler, Antonio", en *Enciclopedia della Musica*. Vol.IV. Milán, Ricordi, 1964, p.238. - ID. (ed.): *Carlos Seixas: 80 Sonatas para instrumentos de tecla*. [Introd.]. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1965, pp.VII-LI. - ID.: "Soler, Antonio", en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Vol.12. Kassel, Bärenreiter, 1965, cols.832-834. - ID.: "Orígenes y evolución del tiento para instrumentos de tecla", en *Anuario Musical*, XXVIII-XXIX (1973 y 1974) [1976], pp.11-154. - ID.: *Treinta Sonatas para Clavicordio por Sebastián Albero*. (GÁLVEZ, Genoveva; ed.). [Introd.]. Madrid, Unión Musical Española, 1978, pp. v-vi. - ID.: *Carlos Seixas: 25 Sonatas para instrumentos de tecla*. [Introducción]. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, pp. VII-XVIII. - ID.: *The Interpretation of 16th and 17th Century Iberian Keyboard Music*. Stuyvesant (Nueva York), Pendragon Press, 1987. - ID.: "Carlos Seixas, sus inquietudes entre lo Barroco y lo Prerromántico", en *Anuario Musical*, 43 (1988), pp.163-187. - ID.: "Repensando Domenico Scarlatti", en *Anuario Musical*, 44 (1989), pp.137-154.
- KEENE, Benjamin: *The private correspondence of Sir Benjamin Keene*. Cambridge, Cambridge University Press, 1933.

- KELLER, Hermann: “Neues über Domenico Scarlatti”, en *Musica (Cassell)*, 8 (1954), pp.436-439. - ID.: *Domenico Scarlatti ein Meister des Klaviers*. Leipzig, Peters, 1957.
- KELLER, Hermann; y WEISMANN, Wilhelm (eds.): *Domenico Scarlatti: Sonaten für Klavier*. 3 vols. [150 sonatas]. Leipzig, Edition Peters, s.f. [1957, 1958].
- KELLY, Elaine: “Champion of François Couperin: Johannes Brahms and the *Pièces de Clavecin*”, en *Music & Letters*, 85/4 (2004), pp.576-601.
- KENYON DE PASCUAL, Beryl: “Harpsichords, Clavichords and similar instruments in Madrid in the second half of the eighteenth century”, en *Research Chronicle*, 18 (1982), pp.66-84. - ID.: “El primer oboe español que formó parte de la real capilla: Don Manuel Cavazza”, en *Revista de Musicología*, VII (1984), pp. 431-434. - ID.: “Diego Fernández, harpsichord-maker to the Spanish royal family from 1722 to 1755, and his Nephew Julián Fernández”, en *Galpin Society Journal*, 38 (1985), pp.35-47. - ID.: “The five-octave compass in 18th-century Spanish harpsichords”, en *Early Music*, 15 (1987), pp.74-76. - ID.: “Francisco Pérez Mirabal’s harpsichords and the early Spanish piano”, en *Early Music*, 15 (1987), pp.503-513. - ID.: “Queen Maria Barbara’s harpsichords-addendum”, en *Galpin Society Journal*, XL (1987), pp.75-76. - ID.: “Domenico Scarlatti and his son Alexandro’s inheritance”, en *Music and Letters* 69/1 (1988), pp.23-29. - ID.: “Two features of early Spanish keyboard instruments”, en *Galpin Society Journal*, XLIV (1991), pp.94-102.
- KENYON DE PASCUAL, Beryl; y LAW, David: “Another early Iberian grand piano”, en *The Galpin Society Journal*, XLVIII (1995), pp.68-93.
- KEY, Nina: “Motivic and Thematic Material as Determinants of Form in the Scarlatti Sonatas”, en *Domenico Scarlatti en España: Actas de los Symposia FIMTE, 2006-2007*. (MORALES, Luisa; ed.). Almería, Asociación Cultural LEAL, 2009, pp.337-348.
- KIDSON, Frank: *British music publishers, printers and engravers: London, Provincial, Scottish and Irish, from Queen Elizabeth’s reign to George the Fourth’s*. Londres, W. E. Hill & Sons, 1900.
- KING, Alexander Hyatt: *Some British collectors of music, c. 1600-1960*. Cambridge, Cambridge University Press, 1963.
- KIRBY, Frank E.: *A Short History of Keyboard Music*. Nueva York, Free Press, 1966.
- KIRKPATRICK, Ralph: “Domenico Scarlatti’s Early Keyboard Works”, en *Musical Quarterly*, 37 (1951), pp.145-160. - ID.: “Domenico Scarlatti’s Harmony”, en *The Score*, 5 (1951), pp.33-52 y 6 (1952), pp.44-52. - ID.: *Domenico Scarlatti*. Princeton, Princeton University Press, 1953 [Traduc.: Madrid, Alianza, 1983]. - ID.: *Domenico Scarlatti. Sixty*

- Sonatas*. Nueva York, G. Schirmer, 1953. - ID.: "Domenico Scarlatti", en *Music and Letters*, 34 (1954), pp.397-398. - ID.: "Domenico Scarlatti's" Choral Music", en *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison*. Cambridge, R. Thompson, 1957, pp.243-246. - ID.: "Scarlatti, Domenico" [traduc. BLUME, Ruth], en *Die Musik und Geschichte in Gegenwart*. (BLUME, Friedrich; ed.). Vol.11. Kassel, Bärenreiter, 1953, cols. 1506-1518. - ID.: "Domenico Scarlatti's Choral Music", en *Essays on Music in Honor of A. Thompson Davidson*. [Tesis de Maestría, Departamento de Música, Universidad de Harvard]. Cambridge (Massachusetts, EE.UU.), Harvard University Press, 1957, pp.243-246. - ID.: *Domenico Scarlatti: A famous harpsichordist study of the life, times and works of one of the greatest composers for his instruments*. Nueva York, Thomas Y. Cronwell & Co, 1968. - ID.: "Scarlatti revisited in Parma and Venice", en *Notes: The Quarterly Journal of the Music Library Association*, 28/1 (1971), pp.5-15. - ID.: *Domenico Scarlatti: Complete keyboard works in facsimile from the manuscript and printed sources*. Nueva York, Johnson Reprint Corp., 1972. - ID.: *Domenico Scarlatti. Leben und werke. Anhang, Dokumente, Werkverzeichnis*. Munich, Heinrich Ellerman, 1972. - ID.: "Who wrote the Scarlatti sonatas? - A Study in Reverse Scholarship", en *Notes: The Quarterly Journal of the Music Library Association*, 29/2 (1973), pp.426-431. - ID.: *Domenico Scarlatti*. Turín, Rai-Eri, 1984.
- KLEINERTZ, Rainer Leonhard: "Iphigenia en Tracia: una zarzuela desconocida de José de Nebra en la biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial", en *Anuario Musical*, 48 (1993), pp.153-164. - ID.: *Grundzüge des Spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhunderts. Opera, Comedia, Zarzuela*. 2 vols. Kassel, Reichenberger, "DeMusica, 8/9", 2003.
- KLENZE, Camilo von: *The Interpretation of Italy, during the last two centuries*. Chicago, The University of Chicago Press, 1907.
- KLIMOVICKIJ, Abram: *The rise and development of sonata form in the work of Domenico Scarlatti*. Tesis doctoral, Conservatorio de Leningrado, 1972. - ID.: "Ob odnoj neizvestnoj rukopisi Bramsa", en *Pamjatniki kul'tury: novye otkrytija, pis 'mennost', iskusstvo, arheologija*. Leningrado, Nauka, 1979, pp.211-218.
- KOCH, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*. Francfort del Meno, August Hermann el Joven, 1802. [Ed. facsímil, Kassel, Bärenreiter, 2001].
- KÖRTE, Werner: *Der Palazzo Zuccari in Rom*. Leipzig, H. Keller, 1935.
- KOSTER, John: "A contemporary example of harpsichord forgery", en *Early Music*, 28 (2000), pp.91-97. - ID.: "Towards an Optimal Instrument: Domenico Scarlatti and the

- New Wave of Iberian Harpsichord Making”, en *Early Music*, 35/4 (2007), pp.575-604. - ID.: “Domenico Scarlatti and the Transformation of Iberian Harpsichord Making”, en *Domenico Scarlatti en España: Actas de los Symposia FIMTE, 2006-2007*. (MORALES, Luisa; ed.). Almería, Asociación Cultural LEAL, 2009, pp.187-208. - ID.: “The Early Neapolitan School of Harpsichord Making”, en *Domenico Scarlatti en España: Actas de los Symposia FIMTE, 2006-2007*. (MORALES, Luisa; ed.). Almería, Asociación Cultural LEAL, 2009, pp.47-80. - ID.: “A Spanish harpsichord from Domenico Scarlatti’s environs”, en *Early Music*, 39/2 (2011), pp.245-250.
- KREBS, Carl: “Die Privatkanzellen des Herzogs von Alba”, en *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, IX (1893), pp.393-407.
- KREISIG, Martin (ed.): *Robert Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914.
- LABAT, Jean Baptiste: *Voyages du P. Labat de l’ordre des Ff. Precheurs, en Espagne et en Italie*. Amsterdam, Compagnie, 1731.
- LABORDE, Jen-Benjamin de: *Essai sur la Musique Ancienne et Moderne*. París, P. D. Pierres, 1780.
- LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán: “Una mirada sobre la tonadilla: música, texto e intérpretes al servicio de un nuevo ideal escénico”, en *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. Tonadilla escénica*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2003, pp.38-47. - ID.: “El papel Romaní y la datación de la música española de finales del s. XVIII (1775-1800). Una nueva vía de investigación en la obra de L. Boccherini”, en *Revista de Musicología*, 27/2 (2004), pp.699-741. - ID.: “La datación de la obra de G. Brunetti (1744-1798): una propuesta de cronología comparada”, en *Revista de Musicología*, 28/1 (2005), pp.354-365.
- LACÁL DE BRACHO, Luisa: *Diccionario de la Música: Técnico, Histórico, Bibliográfico*. [1ª ed., Barcelona, Domènech, 1899] 2ª y 3ª edn., Madrid, Establecimiento Tipográfico de San Francisco de Sales, 1900.
- LAIRD, Paul Robert: *The villancico repertory at San Lorenzo el Real del Escorial, c. 1630-c. 1715*. Vol.1. Tesis Doctoral, Universidad de Carolina del Norte en Chapell Hill, 1986, PT1, pp.231-280. - ID.: “Los villancicos del siglo XVII en el Monasterio del Escorial”, en *La música en el Monasterio del Escorial*. Madrid, Ediciones Escorialenses, 1992, pp.169-234 (pp. 191-192). - ID.: “The villancico of Matías Juan de Veana as a Model for the Study of the dissemination of the baroque villancico”, en *Anuario Musical*, 44 (1989), pp.115-136 (133-135).

- LAMBERTINI, Michelangelo: “Portugal”, en *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. París, Librairie Delagrave, (LAVIGNAC, Albert y LAURENCIE, Lionel de la; eds.), Sec.I, vol.IV, pp.2352-2400.
- LANDOWSKA, Wanda: *Landowska on Music*. (RESTOUT, Denise; y HAWKINS, Robert; eds.). Londres, Secker and Warburg, 1965.
- LANG, Paul Henry: *George Frideric Handel*. Nueva York, W. W. Norton, 1966. - ID.: “Scarlatti: 300 years on”, en *The Musical Times*, 126/1712 (1985), pp.584-589.
- LATCHAM, Michael: “The twelve clavicordios owned by Queen Maria Barbara of Spain and the seven ‘cembali’ owned by Carlo Broschi, known as Farinelli”, en *Cinco siglos de música de tecla española: actas de los Symposia FIMTE 2002-2004*. (MORALES, Luisa; ed.). Almería, Asociación Cultural LEAL, 2007, pp.255-281. - ID.: “The Instrument of Many Colours Made by Tadeo Tornel in Murcia, 1777”, en *Domenico Scarlatti en España: Actas de los Symposia FIMTE, 2006-2007*. (MORALES, Luisa; ed.). Almería, Asociación Cultural LEAL, 2009, pp.241-300.
- LATTARICO, Jean-François: “Da romanzo a libretto: Apunti sulle fonti letterarie dell’Ottavia restituita al trono di Giulo Convò e Domenico Scarlatti (Napoli, 1703)”, en: *Domenico Scarlatti: musica e storia*. (FABRIS, Dinko; y MAIONE, Paologiovanni; coords.) Nápoles, Turchini Edizioni, 2010, pp.115-128.
- LAVALLE COBO, Teresa: *Isabel de Farnesio: la reina coleccionista*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte, 2002.
- LAVOIX, Henri: *Historia de la Música*. Madrid, La España Editorial, 1909.
- LE BORDAYS, Christianne: *La música española*. Madrid, Edaf, 1978.
- LEAHU, Alexandru: *Domenico Scarlatti*. Bucarest, Muzicală, 1966.
- LEAL BONMATÍ, María del Rosario: *Festejos teatrales y parateatrales en el viaje de Felipe V a Extremadura y Andalucía (1728-1733)*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001.
- EADEM: “Espacio y tiempo barroco en *Amor aumenta el valor* (1728)”, en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico. Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*. (Felipe B. Pedraza Jiménez; Rafael González Cañal; y Gemma Gómez Rubio; eds.). Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, col. “Corral de Comedias, 17”, 2005, pp.125-145. - EADEM: *José de Cañizares y los espectáculos teatrales cortesanos (1700-1724). Estudio y edición crítica de Acis y Galatea (1708)*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2006. - EADEM: “José de Cañizares (1676-1750): Un panorama crítico, una reivindicación literaria”, en *Revista de Literatura*, 69/138 (2007), pp.487-518.

- LEE, Robert Charles (ed.): *Domenico Scarlatti: Three sonates, edited from the original manuscripts by Robert Charles Lee*. Wichita (Kansas), Robert Charles Lee, 1959. - ID. (ed.): *Domenico Scarlatti: A second collection of [7] rare and unpublished keyboard sonatas*. Seattle (Washington), Robert Charles Lee, 1961.
- LEE, Vernon: *Studies of the Eighteenth Century in Italy*. Londres, Satchell, 1880.
- LEÓN TELLO, Francisco José: *La Teoría española de la Música de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Instituto Español de Musicología, CSIC, 1974. - ID.: “Introducción a la estética y la técnica española de la música en el siglo XVIII”, en *Revista de Musicología*, IV/1 (1981), pp.113-126.
- LEÓN, Rafael: *Papeles sobre el papel*. Málaga, Universidad de Málaga, 1997.
- LESTER, Richard: “Thoughts on Scarlatti’s Essercizi per Gravicembalo”, en *The English Harpsichord Magazine*, 2/2 (1977), pp.10-12.
- LESURE, François (dir.): *Recueils Imprimés. XVIII^e siècle*. RISM B II. Munich-Duisburgo, G. Henle, 1964. - ID.: *RISM. Écrits imprimés concernant la Musique*. 2 vols. Munich-Duisburgo, G. Henle, 1971. - ID.: “L’édition musicale en France au XVIII^e siècle: état des questions”, en *Le livre et l’historien: études offertes en l’honneur du Professeur Henri-Jean Martin*. (MARTIN, Frédéric; et alii; eds.). Ginebra, Droz, 1997, pp.227-234.
- LESURE, François: *Catalogue de la musique imprimée avant 1800 conservé dans les bibliothèques publiques de Paris*. París, Bibliothèque Nationale, 1981.
- LEVASSEUR-REBOLLO, Yves: *Life and Works of José de Torres y Martínez Bravo*. Tesis doctoral, Universidad de Pittsburg, 1975.
- LEZA CRUZ, José Máximo: “Nebra (Blasco), José (Melchor de)”, en *Grove Music Online* (MACY, L.; ed.). Oxford, Oxford University Press, 2007-2011 [acceso: 05.10.2010].
- LIBBY, Dennis: “Italy: Two Opera Centres”, en *Man and Music: The Classical Era*. (ZASLAW, Neal; ed.). Londres, Macmillan, 1989, pp.15-60.
- LIBIN, Laurence: “Keyboard Instruments”, en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 47/1 (1989), pp.3-56.
- LIGI, Bramante: “La capella musicale del Duomo d’Urbino”, en *Note d’archivio per la storia musicale*, II (1925), pp.142-147.
- LIMA CRUZ, María Antonieta de: *Carlos de Seixas (1704-1742)*. Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1943.
- LINDLEY, Mark: “An introduction to Alessandro Scarlatti’s: Toccata prima”, en *Early Music*, 10/3 (1982), pp.333-339. - ID.: “Tecnica della tastiera e articolazione: testimonianze della pratica esecutiva di Scarlatti, Bach e Händel”, en *Nuova rivista*

- musicale italiana*, 19 (1985), pp.20-61. - ID.: “Keyboard technique and articulation: evidence for the performance practices of Bach, Handel and Scarlatti”, en *Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary Essays*. (WILLIAMS, Peter; ed.). Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp.207-243.
- LIPKOWITZ, Benjamin: “El manuscrito de Villahermosa: una importante fuente de la música de teclado española de finales del siglo XVIII”, en *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp.235-241.
- LIPPMANN, Friedrich: “Sulle composizioni per cembalo di Gaetano Greco”, en *La musica a Napoli durante il Seicento*. [Actas del Congreso (Nápoles, 11-14 de abril de 1985)]. (D’ALESSANDRO, Domenico Antonio; y ZIINO, Agostino; eds.). Roma, Edizioni Torre d’Orfeo, 1987, pp.285-306. - ID.: “Gaetano Greco un maestro di Domenico Scarlatti?”, en: *Domenico Scarlatti: musica e storia*. (FABRIS, Dinko; y MAIONE, Paologiovanni; coords.) Nápoles, Turchini Edizioni, 2010, pp.57-72.
- LISTENIUS, Nikolaus: *Musica*. Wittemberg, Georg Rhau, 1537.
- LISTER, Craig L. George: *Traditions of keyboard technique from 1650 to 1750*. Tesis doctoral, Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill, 1979.
- LIVERMORE, Ann: *A Short History of Spanish Music*. Londres, Duckworth, 1972.
- LLORENS CISTERÓ, José María: *José Elías. Obras completas IA. Piezas para la Elevación*. Barcelona, Biblioteca Central, XXIV, 1971. - ID.: “Soler, Antonio”, en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. 5 vols. Madrid, CSIC, Instituto Enrique Flórez, 1972-1975, vol.4, p.2500. - ID.: “Repercusión de las obras de José Elías en la formación organística del padre Antonio Soler (1729-1783)”, en *Revista de Musicología*, 8/1 (1985), pp.23-28.
- LOEWENBERG, Alfred: *Annals of Opera, 1597-1940*. Cambridge, W. Heffer & Sons, 1943.
- LOLO HERRANZ, Begoña: *La música en la Real Capilla de Madrid. José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1990. - EADEM: “Phelipe Falconi, maestro de música de la Real Capilla (1721-1738)”, en *Anuario Musical*, 45 (1990), pp.117-132. - EADEM: “Consideraciones en torno al legado musical de Sebastián Durón después de su exilio a Francia”, en *Revista de Musicología*, XV/1 (1992), pp.195-208. - EADEM: “La música en el siglo XVIII: en torno a la Real Capilla”, en *Scherzo*, 7 (1992), pp.116-117. - EADEM: “Aproximación a la capilla de música del Monasterio de El Escorial”, en *La música en el Monasterio del Escorial*. San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses, 1993.

- EADEM: “Música en España en el siglo XVIII. Reflexión sobre el estado de la cuestión”, en *Revista de Musicología*, XX/1 (1997), pp.277-300. - EADEM: “Felipe V y la música en la corte española entre 1700-1714”, en *Torre de los Lujanes*, 38 (1998), pp.107-119. - EADEM: “Las temporadas líricas durante el reinado de Fernando VI. Conforto y Farinelli una fructífera colaboración teatral en la Corte de Madrid (1751-1758)”, en *España festejante. El siglo XVIII*. Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2000, pp.365-382. - EADEM: “Teixidor y Barceló, Joseph de”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Oxford University Press, 2001, vol. 25, p. 195. - EADEM: “Torres y Martínez Bravo, José”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Oxford University Press, 2001, vol. 25, p.635-637. - EADEM: “Durón, Sebastián”, en *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel, Bärenreiter, 2001, vol. 3, pp.313-313. - EADEM: “Teixidor y Barceló, José de”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 10. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp.249-245. - EADEM: “Torres y Martínez Bravo, José de”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 10. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp.408-412. - EADEM: *Boccherini. Un músico italiano en la España Ilustrada*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002. - EADEM: “El patrimonio musical en el Palacio Real en el siglo XVIII. La reconstrucción del archivo de música”, en *Actas de las I jornadas nacionales de música, estética, patrimonio*. Valencia, Ajuntament de Xàtiva, 2002, pp.97-126. - EADEM: “La tonadilla escénica, ese género maldito”, en *Revista de Musicología*, XXV/2 (2002), pp.439-469. - EADEM: “Itinerarios musicales en la tonadilla escénica”, en *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. Tonadilla escénica*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2003, pp.15-31. - EADEM: “La recepción del primer barroco en la Real Capilla”, en *Recerca Musicològica*, 12-13 (2007-2008), pp.67-81. - EADEM: “Sainetes y tonadillas con música en el Madrid del siglo XVIII (1750-1760). Una revisión del género”, en *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. (ÁLVAREZ BARRIENTOS, Loquín; y LOLO HERRANZ, Begoña; eds.). Madrid, Universidad Autónoma-CSIC, 2008, pp.41-62. - EADEM: “La Imprenta de Música de José de Torres: un modelo de desarrollo político y cultural en la España del siglo XVIII”, en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*. (LOLO, Begoña; y GOSÁLVEZ, Carlos José; eds.). Madrid, Universidad Autónoma, 2012, pp.65-105.

- LONGO, Alessandro: “Observations sur la valeur historique des compositions pour clavecin de Dominique Scarlatti”, en *Congrès internationale d’histoire de la musique*.

- París, Fischbacher, 1900, pp.213-214. - ID.: *Opere complete per clavicembalo di Domenico Scarlatti*. [10 vols., 1 vol. Suplemento e Índice temático]. Milán, Ricordi, 1906-1937. [Faltan las sonatas K. 41, 80, 94, 97, 142-44, 204a y 204b, 452, 453]. - ID.: *Domenico Scarlatti e sua figura nella storia della musica*. Nápoles, s.e., 1913. - ID.: “Domenico Scarlatti”, en *L’arte pianistica*, 1/8 (1914), pp.1-3. - ID.: *Domenico Scarlatti: Indice tematico delle sonate per clavicembalo*. Milán, Ricordi, 1969.
- LONGYEAR, Rey M.: “Binary variants of Early Classic Sonata Form”, en *Journal of Music Theory*, 13/2 (1969), pp.162-185.
- LÓPEZ-CALO, José: “Músicos españoles del pasado. Segunda serie: La controversia de Valls. Estudios sobre la música religiosa en España en los siglos XVII y XVIII (1) Introducción. I. La controversia de Valls”, en *Tesoro Sacro Musical*, 51 (1968), pp.11-14. - ID.: “Músicos españoles del pasado. Segunda serie: La controversia de Valls. Estudios sobre la música religiosa en España en los siglos XVII y XVIII (2) II. Historiografía de la controversia”, en *Tesoro Sacro Musical*, 51 (1968), pp. 32-36. - ID.: “Músicos españoles del pasado. Segunda serie: La controversia de Valls. Estudios sobre la música religiosa en España en los siglos XVII y XVIII (3) III. Nuestro estudio”, en *Tesoro Sacro Musical*, 51 (1968), pp. 70-72. - ID.: “Músicos españoles del pasado. Segunda serie: La controversia de Valls. Estudios sobre la música religiosa en España en los siglos XVII y XVIII (4) IV. Apéndice documental”, en *Tesoro Sacro Musical*, 52 (1969), pp.7-15. - ID.: “Músicos españoles del pasado. Segunda serie: La controversia de Valls”, en *Tesoro Sacro Musical*, 54 (1971), pp.109-116. - ID.: *La controversia de Valls*. Granada, Junta de Andalucía, 2005. - ID.: *La Música en la Catedral de Valladolid. Vol.I. Catálogo del Archivo de Música (I). Volúmenes enucadernados*. Valladolid, Ayuntamiento, Caja España, 2007.
- LÓPEZ-VIDRIERO, María Luisa: “La librería de cámara en el Palacio Nuevo”, en *El libro antiguo español, El libro en Palacio y otros estudios bibliográficos*. (LÓPEZ-VIDRIERO, María Luisa; y CÁTEDRA, Pedro M.; eds.). Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, Patrimonio Nacional, Sociedad Española de Historia del Libro, 1996, pp. 167-183.
- LÓPEZ-VIDRIERO, María Luisa; y TOMÁS GONZÁLEZ, Pilar (dirs.): *Catálogo de la Real Biblioteca. Tomo xv. Catálogo de Música Manuscrita. Volumen I*. Madrid, Patrimonio Nacional, Fundación Caja Madrid, 2006.
- LÓPEZ-YARTO, Amelia; y TÁRRAGA, María Luisa: “Ceremonias de la corte de Fernando VI y Bárbara de Braganza: inauguración del Monasterio de la Visitación de Madrid”, en

España festejante: el siglo XVIII. (TORRIONE, Margarita; coord.) Málaga, Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 2000, pp.239-248.

- LORENTE, Andrés: *El Por qué de la Música*. Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672. [Ed. facsímil del ejemplar ms. en Biblioteca de la Universidad de Barcelona, C-186/2/6]. (González Valle, José Vicente; ed.). Barcelona, CSIC, 2002.

- LORENZ, Alfred: *Alessandro Scarlatti's Jugendoper*. Augsburg, Benno Filser, 1927.

- LORENZINI, Ricardo: "Il restauro dell'organo di Antonio Felice Parlicini nella chiesa di San Filippo Neri in Cortona", en *L'Organo Parlicini della Chiesa di San Filippo Neri in Cortona*. Cortona, s.e., 2004, pp.51-107.

- LORENZONI, Antonio: *Saggio per ben sonare il Flauto traverso*. Vicenza, Modena, 1779.

- LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar: *Fiestas y arte efímero en Badajoz en el siglo XVIII*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1991.

- LUCIANI, Sebastiano Arturo: "Domenico Scarlatti creatore del sinfonismo", en *Musica d'oggi*, 8/2 (1926), pp.43-44. - ID.: "Alla scoperta degli autografi di Domenico Scarlatti", en *Archivi*, [Roma], Serie III; Año II (1935), Fascículo IV. - ID.: "Domenico Scarlatti. V: Note biografiche", en *Rassegna musicale*, 11/12 (1938), pp.460-472. - ID.: "Domenico Scarlatti. III: Note bibliografiche sulle musiche strumentali", en *Rassegna musicale*, 12/2 (1939), pp.61-74. - ID.: Note bibliografiche sulle opere vocali, en *La Rassegna Musicale*, 12 (1939), pp.20-31. - ID.: *Domenico Scarlatti*. Turín, Arione, 1939. - ID.: "Postilla Scarlattiana", en *La Rassegna Musicale*, XLIV (1940), pp.200-203. - ID.: "Un'opera inedita di Domenico Scarlatti", en *Rivista Musicale Italiana*, XLVIII (1946), pp.433-435 [sobre *Tolomeo y Alejandro*].

- LUZÁN, Ignacio de: *La poetica ó reglas de la poesia en general y de sus principales especies*. Zaragoza, Francisco Revilla, 1737. [2ª ed. corregida y aumentada: Madrid, Antonio de Sancha, 1789].

- LYNCH, John: *A History of Spain: Bourbon Spain 1700-1808*. Oxford, Blackwell, 1989. [La España del siglo XVIII. Barcelona, Crítica, 1991, 1999 y 2004]

- MACCLINTOCK, Carol: *Readings in the History of Music in Performance*. Bloomington, Indiana University Press, 1979.

- MACINANTI, Andrea; y TASINI, Francesco (eds.): "Preface", en *Alessandro Scarlatti, Opera Omnia per strumento a tastiera. Edizione critica*. Vol.1. Bolonia, Ut Orpheus Edizioni, 1999. - ID.: "Preface", en *Alessandro Scarlatti, Opera Omnia per strumento a tastiera. Edizione critica*. Vol.2. Bolonia, Ut Orpheus Edizioni, 2003.

- MACMEEKEN, Michael, ed.: *Santiago de Murcia: Pasacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales (1732)*. Monte Carlo (Mónaco), Chanterelle, 1979.
- MAFRICI, Mirilla: *Fascino e potere di una Regina. Elisabetta Farnese sulla scena europea (1715-1759)*. Nápoles, Cava de Tirreni, Avagliano Editore, 1999.
- MAINWARING, John: *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*. Londres, R. & J. Dodsley, 1760. [Büren, Frits Knuf, 1975].
- MAIONE, Paologiovanni: “Este cierto del puntual servicio de estos sugetos, como conviene: La Cappella reali di Napoli all’aurora del Settecento”, en *Domenico Scarlatti: musica e storia*. (FABRIS, Dinko; y MAIONE, Paologiovanni; coords.) Nápoles, Turchini Edizioni, 2010, pp.25-40.
- MAISSA, Nella: “Alguns apontamentos sobre a vida e a obra de Domenico Scarlatti”, en *Estudos italianos em Portugal*, [Lisboa, Istituto Italiano di Cultura in Portogallo], 17-18 (1958-1959), pp.52-63.
- MALINOWSKI, Wladyslaw; y BRISTIGER, Michal: “O teatrze Królowej Marii Kazimiery, Domenico Scarlattim i Kilku innych sprawach z Michalem Bristigerem”, en *Ruch Muzyczny*, 20/13 (1976), pp.2-6.
- MALIPIERO, Gian Francesco: “Domenico Scarlatti”, en *The Musical Quarterly* 13/3 (1927), pp.476-488.
- MANCINI, Giambattista: *Riflessioni pratiche sul canto figurato*. Milán, Giuseppe Galeazzi, 1777.
- MANFREDINI, Vincenzo: *Regole Armoniche o siano Precetti ragionati per apprendere la musica*. Venecia, Adolfo Cesare, 1797.
- MANGSEN, Sandra: “Sonata (Baroque)”, en *Grove Music Online*. Londres, Oxford University Press, 2007 [acceso: 29.05.2011].
- MARAVALL, José Antonio: *La cultura del Barroco*. Barcelona, Ariel, 1975.
- MARCELLO, Benedetto: *Il teatro alla moda, ossia Metodo sicuro, e facile per ben comporre, e esequire l’Opere Italiane in Musica all’uso moderno*. Venecia, s.e., 1720. [Traduc.: *El teatro a la moda*. Madrid, Alianza Editorial, 2001].
- MARCO, Guy Anthony: “The Alberti bass before Alberti”, en *Music Review*, 20 (1959), pp.93-103.
- MARCOS Y NAVAS, Francisco: *Arte o compendio general del Canto Llano, figurado y órgano en método fácil, ilustrado con algunos documentos o capítulos muy precisos para el aprovechamiento y enseñanza, dividido en cinco tratados, de los que el primero*

- manifiesta la teórica del canto llano, el segundo su práctica, con el oficio de Difuntos, Sepultura, Misa y Procesión, el tercero y cuarto la especulativa y práctica del Canto Figurado y de Organo, según el moderno estilo, y el quinto las nueve Lamentaciones y la bendición del Cirio, vestidas o adornadas de cláusulas sobre su mismo canto llano.* Madrid, José Doblado, 1776 (también, Madrid, Joaquín Ibarra, 1777). [2ª edición, 1816].
- MARÍAS FRANCO, Fernando: “Entre Sevilla y Nápoles: Juan Antonio Medrano, Ferdinando Sanfelice y los Borbones de España de Felipe V a Carlos III”, en *Atrio* 10/11 (2005), pp.47-56.
 - MARÍN FIDALGO, Ana: *El Real Alcázar de Sevilla bajo los Borbones. El reinado de Felipe V (1700-1746)*. Sevilla, Guadalquivir, 2006.
 - MARÍN LÓPEZ, Javier: “Libros de Música para el nuevo mundo a finales del siglo XVIII: el proyecto editorial del impresor José Doblado”, en *Orbis Incongnitvs. Avisos y Legajos del Nuevo Mundo. Homenaje al Profesor Luis Navarro* (GARCÍA NAVARRO, Fernando; ed.). 2 vols. Huelva, Universidad de Huelva y Asociación Española de Americanistas, 2007-2008, vol.2, pp.137-152.
 - MARÍN, Miguel Ángel: “A copiar la pureza: música procedente de Madrid en la catedral de Jaca”, en *Artigrama*, 12 (1996-1997), pp.257-276. - ID.: *Antología Musical de la Catedral de Jaca en el siglo XVIII*. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses (Diputación de Huesca), 2002. - ID.: “La recepción de Corelli en Madrid (ca.1680-1810)”, en *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica: Atti del Congresso Internazionale di Studi Fusignano, 11-14 settembre 2003*. (BARNETT, Gregory; D’OVIDIO, Antonella; y LA VIA, Stefano; eds.). Florencia, Olschki, 2005, pp.573-637.- ID.: “Las sonatas de Scarlatti como legado histórico”, en *Goldberg. Revista de Música Antigua*, 49 (2007), pp.20-29.
 - MARÍN, Miguel Ángel; y BERNARDO, Màrius (eds.): *Instrumental music in late eighteenth-century Spain*. Kassel, Reichenberger, 2014.
 - MARPURG, Friedrich Wilhelm: *Historisch-Kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik*. 5 vols. Berlín, Lange, 1754-1778. - ID.: *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlín, A. Haude & J. C. Spener, 1755.
 - MÁRQUEZ JURADO, Macarena: *Vida de Bárbara de Braganza*. Madrid, Eila editores, 2011.
 - MARSHALL, Robert Lewis: “Bach the Progressive: Observations on his Later Works”, en *The Musical Quarterly* 62/3 (1976), pp.313-357.
 - MARTÍN ABAD, Julián: *Manuscritos de interés bibliográfico de la Biblioteca Nacional de España*. Madrid, Arco Libros, 2004.

- MARTÍN MORENO, Antonio: “El músico Sebastián Durón: su testamento y muerte. Hacia una posible biografía”, en *Anuario Musical*, 27 (1972), pp.163-188. - ID.: *El padre Feijoo y las ideologías musicales del siglo XVIII en España*. Orense, Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijoo”, 1976. - ID.: “El P. Feijoo (1676-1764) y los músicos españoles del siglo XVIII”, en *Anuario Musical*, 28-29 (1976), pp.221-242. - ID.: “Algunos aspectos del barroco musical a través de la obra teórica de Francisco Valls (1655?-1747)”, en *Anuario Musical*, 31-32 (1976-1977), pp.157-194. - ID.: “Domenico Scarlatti y la Música Española de su tiempo”, en *Domenico Scarlatti en España. Catálogo General de las Exposiciones*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pp.346-371. - ID.: *Historia de la Música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza, 1985. - ID.: *Historia de la música andaluza*. Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985. - ID.: *Salir el Amor del Mundo. (1696) Zarzuela en dos jornadas. Texto de José de Cañizares. Música de Sebastián Durón*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1979.
- MARTÍN Y COLL, fray Antonio: *Flores de música, obras y versos de varios organistas. Escriptas por fray Antonio Martín y Coll, organista de San Diego de Alcalá. Año de 1706*. Manuscrito, 1706 [Biblioteca Nacional de España, signatura M 1357]. - ID.: *Pensil deleitoso de suabes flores de mussica. Recogidas de varios organistas por F. Antonio Martín, organista de S. Diego de la ciudad de Alcalá, año 1707, Estevan de Yusta Calvo*. Manuscrito, 1707 [Biblioteca Nacional de España, signatura M 1358]. - ID.: *Huerto ameno de varias flores de música recogidas de muchos organistas por fray Antonio Martín, 1708*. Manuscrito, 1708 [Biblioteca Nacional de España, signatura M 1359]. - ID.: *Huerto ameno de varias flores de música recogidas de varios organistas por fray Antonio Martín, año 1709 de Estevan Yusta Calvo*. Manuscrito, 1709 [Biblioteca Nacional de España, signatura M 1360]. - ID.: *Ramillete oloroso. Suabes flores de música para órgano compuestas por fray Antonio Martín*. Manuscrito, Madrid, 1709 [Biblioteca Nacional de España, signatura M 2267]. - ID.: *Breve Suma de todas las reglas de Canto Llano y su explicación*. Madrid, 1734.
- MARTÍNEZ CUESTA, Juan: “Hijo favorito del rey Carlos III. El Infante Don Gabriel de Borbón y Sajonia”, en *Reales Sitios*, 35 (1988), pp.28-36. - ID.: *Don Gabriel de Borbón y Sajonia: mecenas ilustrado en la España de Carlos III*. Aldaia (Valencia), Real Maestranza de Caballería de Ronda-Editorial Pre-textos, 2003.
- MARTÍNEZ CUESTA, Juan; y KENYON DE PASCUAL, Beryl: “El Infante Don Gabriel (1752-1788), gran aficionado a la música”, en *Revista de Musicología*, XI/3 (1988), pp.767-805.

- MARTÍNEZ DE LA ROCA Y BOLEA, Joaquín: *Razones que apoyan la más indefectible razón y prueban contra el dictamen de D. Pedro París y Royo ser lícito el uso de Arietas, Recitados, Cantinelas, Violines y Clarines en el Canto Eclesiástico*. Zaragoza, Pascual Bueno, s.a. [1726a].
- MARTÍNEZ SHAW, Carlos; y ALFONSO MOLA, Marina: *Felipe V*. Madrid, Arlanza, 2001.
- MARTINI, Giambattista: *Storia della Musica... alla sacra reale cattolica Maestà Maria Barbara*. 3 vols. Bolonia, Lelio dalla Volpe, 1757 [-1770, 1781].
- MARVIN, Frederick: “Soler (Ramos), Antonio (Francisco Javier José)”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.23. Londres, Macmillan, 2001, p.634.
- MARX-WEBER, Magda: “Domenico Scarlatti ‘Misere’- Vertonungen für die Cappella Giulia in Rom”, en *Alte Musik als ästhetische Gegenwart: Bach, Händel, Schütz*. Kassel, Bärenreiter, 1987, pp.130-137. - EADEM: “Domenico Scarlatti *Stabat mater*”, en *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, LXXI (1987), pp.13-22.
- MAST, Paul: “Brahms’s Study, Oktaven und Quinten u. A.”, en *Music Forum* 5 (1980), pp.2-196.
- MATTHESON, Johann: *Der vollkommene Capellmeister. Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will*. Hamburgo, Christian Herold, 1739 [Ed. facsímil: Kassel, Bärenreiter, 1969].
- MAUGHAM, H. Neville: *The book of Italian Travel, 1580-1900*. Nueva York-Londres, EP Dutton & Co., Grant Richards, 1903.
- MÁXIMO LEZA, José: “Francesco Corradini y la introducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)”, en *Artigrama*, 12 (1996/1997), pp.123-146.
- MAXWELL, Carolyn (ed.): *Scarlatti: Solo Piano Literature*. Boulder, Maxwell Music Evaluation, 1985.
- MAZZA, José: *Diccionario biográfico de músicos portugueses*. [ALEGRIA, José Augusto (pról.)] Lisboa, Revista de Occidente, 1944-1945.
- MCCREDIE, Andrew D.: “Domenico Scarlatti and his Opera *Narcisso*”, en *Acta Musicologica*, 33 (1961), pp.19-29. - ID.: “Domenico Scarlatti’s *Narciso*”, en *Musical Times*, 101 (1960), pp.700.
- MCKAY, Elizabeth Norman: “Brahms and Scarlatti”, en *The Musical Times*, 130/1760 (1989), pp.586-588.
- MCLAUCHAN, Annabel K.: *An Examination of “Progressive Style” in Domenico Scarlatti’s La Dirindina*. Tesis doctoral, Universidad de Cambridge, 1996.

- MCVEIGH, Simon: *Concert Life in London from Mozart to Haydn*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- MEAD, William Edward: *The Grand Tour in the Eighteenth Century*. Boston-Nueva York, Houghton Mifflin, 1914.
- MEDIAVILLA, Benito: *Inventario de documentos sobre el Real Monasterio del Escorial existentes en el archivo de su Real Biblioteca (1631-1882)*. Real Monasterio del Escorial, Ediciones Escorialenses, 2005.
- MEDINA, Ángel: *Los atributos del capón. Imagen histórica de los cantores castrados en España*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002.
- MEER, John Henry van der: "A curious instrument with a five-octave compass", en *Early Music*, 14 (1986), pp.397-400. - ID.: *Queen Maria Barbara's Florentine Keyboard instruments*. Bolonia, Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, [ejemplar dactil.], 1987. - ID.: "Um cravo Português desconhecido em propriedade particular na Alemanha", en *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 52 (1987), pp.69-72. - ID.: "Um cravo Português desconhecido em propriedade particular em Inglaterra", en *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 58 (1988), pp.17-22. - ID.: "Os instrumentos de tecla na propriedade de D. Maria Bárbara, Rainha da Espanha", en *Revista Portuguesa de Musicologia*, 2 (1992), pp.161-169. - ID.: "The keyboard string instruments at the disposal of Domenico Scarlatti", en *Galpin Society Journal*, 50 (1997), pp.136-160.
- MELLERS, Wilfred: *The Masks of Orpheus*. Manchester, Manchester University Press, 1987.
- MENDEL, Hermann; y REISSMANN, August: *Musikalisches Conversations-Lexikon: Eine Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*. Berlín, R. Oppenheim, 1883.
- MÉNDEZ, Juan Antonio: *Catálogo de las obras de teatro impresas de los siglos XVI-XVIII de la Biblioteca Pública del Estado en Toledo*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*. Santander, Aldus, 1947.
- MÉREAUX, Amédée: *Les clavecinistes de 1637 à 1790. Histoire du clavecin. Portraits et Biographies des célèbres clavecinistes*. París, Heugel & Cie., 1867.
- MERIMÉE, Paul: *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII^e siècle*. Toulouse, Universidad de Toulouse-Le Mirail, 1983.

- MESTRE SANCHÍS, ANTONIO: “Gregorio Mayans y la publicación de la *Polygraphia* española de Cristóbal Rodríguez”, en *Erudición y discurso histórico: las instituciones europeas (s. XVIII-XIX)*. (GIMENO BLAY, Francisco M.; ed.). Valencia, Universitat de València, 1993, pp.51-72.
- METZGER, Heinz-Klaus; y RIEHN, Rainer (eds.): *Domenico Scarlatti*. Munich, Text + Kritik, “Musik-Konzepte, 47”, 1986. [Estudio influencias populares en música para teclado: ZUBER, Barbara; análisis schenkeriano sonatas K9 y K13; y ensayo sobre sonata K296: BOTTINGER, Peter].
- MILLÁN, Tony: “Ediciones de las sonatas de Domenico Scarlatti”, en *12 Notas*, 57 (2007), pp.14-17.
- MILLIOT, Sylvette: “Marie-Anne Castagneri, marchande de musique au XVIIIe siècle (1722-1787)”, en *Revue de Musicologie*, 52 (1966), pp.185-195.
- MINGUET E YROL, Pablo: *Arte de danzar a la francesa, adornado con cuarenta figuras*. Madrid, s.e., 1737. - ID.: *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales, como son la guitarra, tiple, bandola, cytara, clavicordio, órgano, arpa, psalterio, bandurria, violín, flauta travesera, flauta dulce y la flautilla, con varios tañidos, danzas, contradanzas, y otras cosas semejantes demostradas y figuradas en diferentes láminas finas por música y cifra al estilo castellano, italiano, catalán y francés, para que cualquier aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad y sin maestro; con una breve explicación de cómo el autor los aprendió*. Madrid, Imprenta del dicho Autor, (Joaquín Ibarra), 1752-1754 [por fascículos, hasta 1774]. - ID.: *Reglas y advertencias generales para tañer el Psalterio, con varios tañidos demostrados y figurados en diferentes láminas finas, por música y cifra, para que cualquier aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad y sin maestro*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1754. - ID.: *Reglas y advertencias generales para tañer la flauta travesera, la flauta dulce y la flautilla, con varios tañidos, demostradas y figuradas en diferentes láminas finas*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1754. - ID.: *El noble arte de danzar a la francesa y española: adornado con LX láminas finas*. Madrid, Imp. del Autor, 1755. - ID.: *Arte de danzar a la francesa, adornado con quarenta y tantas laminas, que enseñan el modo de hacer todos los passos de las danzas de corte, con todas sus reglas, y de conducir los brazos en cada passo; y por chorographia demuestran como se deben escribir, y delinear otras. Corregido en esta tercera impression por su autor Pablo Minguet e Yrol*. Madrid, el autor, 1758. [2ª edición, Madrid, el autor, 1768]. - ID.: *Breve tratado de los pasos del danzar a la española, que hoy se estilan en las seguidillas*,

fandangos y otros tañidos. También sirven en las danzas italianas, francesas e inglesas, siguiendo el compás de la música, y las figuras de sus bailes. Corregido en esta segunda impresión por su autor. Madrid, Imp. del Autor, 1764. - ID.: Cuadernillos curiosos de veinte contradanzas nuevas, escritas de todas cuantas maneras se han inventado hasta ahora; tienen la música muy alegre y con su bajo. Madrid, Imp. del Autor, s.f. [1758]. - ID.: Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y mas usuales, como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violin, flauta travesera, flauta dulce, y la flautilla, con varios tañidos, danzas, contradanzas, y otras cosas semejantes, demostradas, y figuradas en diferentes laminas finas, por musica, y cifra, el estilo castellano, italiano, catalàn, y francès, para que qualquier aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad, y sin maestro: con una breve explicacion de como el autor los aprendiò, que està al bolver de esta hoja. Madrid, Joaquín Ibarra, 1774. -ID.: Breve explicación de diferentes danzas y contradanzas, demostradas con media Chorographía. Madrid, Imprenta del Autor, s.f. - ID.: Explicación y demostración de los bailes que más se usan en las cortes de Europa. Breve tratado de los pasos del danzar a la española que hoy se estilan en las seguidillas, fandangos y otros tañidos. Madrid, s.e., s.f. - ID.: Nueva adición del Arte de Danzar a la francesa. Que en cuatro figuras enseña el modo de danzar los tres pasapiés. También están escritos por solfa, para que los sepa tañer cualquier músico. Madrid, s.e., s.f. - ID.: Reglas y advertencias generales para acompañar sobre la parte con la guitarra, clavicordio, órgano, arpa, cítara o cualquier otro instrumento, con sus láminas finas que sirven para los ejemplos de contrapunto y composición, las más esenciales para este efecto y para que cualquier aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad y sin maestro. Recopiladas de las obras de Gaspar Sanz. Madrid, Joaquín Ibarra, s.f. - ID.: Reglas y advertencias generales para tañer la guitarra, tiple y vandola, con variedad de sonos, danzas y otras cosas semejantes, demostradas y figuradas en diferentes láminas finas, por música y cifra, al estilo castellano, italiano, catalán y francés, para que cualquier aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad y sin maestro. Madrid, Joaquín Ibarra, s.f. - ID.: Reglas y advertencias generales para tañer la Bandurria, con variedad de sonos, danzas, y otras cosas semejantes, demostradas y figuradas en diferentes láminas finas, por música y cifra, para que cualquier aficionado las pueda aprender con mucha facilidad y sin maestro. Madrid, Joaquín Ibarra, s.f. - ID.: Reglas y advertencias generales para tañer el violín... Madrid, Joaquín Ibarra, s.f.

- MISSON, Maximilien: *A New Voyage to Italy*. Londres, C. Jephson imp. Para J. & J. Bonwick, C. Rivington, S. Birt, T. Osborne, E. Comyns *et alii*, 1739.
- MITCHELL, Timothy: *Flamenco Deep Song*. New Haven, Yale University Press, 1994.
- MITJANA Y GORDÓN, Rafael: “La Musique en Espagne: art religieux et art profane. Espagne. 4. Le dix-huitième siècle”, en *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. 1. Histoire de la Musique. 4. Espagne-Portugal*. París, Librairie Delagrave, (LAVIGNAC, Albert y LAURENCIE, Lionel de la; eds.), 1920, pp.1913-2351 [Traducción: *Historia de la Música en España*. (ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio; ed.; MARTIN MORENO, Antonio ; introduc.) Madrid, Centro de Documentación Musical, INAEM, 1993].
- MIZLER VON KOLOF, Lorenz Christoph: *New eröffnete musikalische Bibliothek*. Leipzig, Auf Kosten des Verfassers [Lorenz Mizler], 1739-1754.
- MOIRAGHI, Marco: “The Last Keyboard Sonatas by Domenico Scarlatti (K.514-555): An Analytical and Terminological Proposal”, en *Domenico Scarlatti en España: Actas de los Symposia FIMTE, 2006-2007*. (MORALES, Luisa; ed.). Almería, Asociación Cultural LEAL, 2009, pp.327-336.
- MOLAS RIBALTA, Pere: “La monarquía de Felipe V”, en *Felipe V y su tiempo* (SERRANO MARTÍN, Eliseo; ed.). Vol.2. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2004, pp.865-878.
- MOLI, Montserrat: “Compositores e intérpretes españoles en Italia en el siglo XVIII”, en *Cuadernos de Sección. Música*, 7 (1994), pp.9-125.
- MOLINA, María Belén: “En torno a Apuntaciones sobre la música de José Musso Valiente. (Influencia de Jean Jacques Rousseau en la formación musical de Musso)”, en *José Musso Valiente y su época 1785-1838. La transición del Neoclasicismo al Romanticismo*. (MARTÍNEZ, Manuel; MOLINA, José Luis; y CAMPOY, Santos; eds.). Vol.II. Murcia, Universidad de Murcia-Ayuntamiento de Lorca, 2006, pp.199-226.
- MOLMENTI, Pompeo: *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1910 [5ª ed. corregida y aumentada, sobre la 4ª, enteramente rehecha].
- MONDOLFI, Anna: “I manoscritti napoletani de Domenico Scarlatti”, en *Gazzetta Musicale di Napoli*, 3 (1957).
- MONNIER, Philippe: *Venise au XVIII^e siècle*. París, Perrin et Cie., 1908.
- MONTALTO, Lina: “Fra virtuosi e musicisti nella Corte del Cardinal Benedetto Pamphili”, en *Revista Italiana del Dramma*, Año V, 1/1-2 (1941), pp.1-32.

- MONTANARI, Giuliana: “Bartolomeo Cristofori: a List and Historical Survey of his Instruments”, en *Early Music*, 19 (1991), pp.383-396. - ID.: “The Keyboard Instrument Collection of Grand Prince Ferdinando de Medici at the Time of Alessandro and Domenico Scarlatti's Journeys to Florence, 1702 and 1705”, en *Domenico Scarlatti en España: Actas de los Symposia FIMTE, 2006-2007*. (MORALES, Luisa; ed.). Almería, Asociación Cultural LEAL, 2009, pp.117-142.
- MONTERERO Y SIMÓN, Conrado: *Apuntes de iniciación a la Paleografía española de los siglos XII a XVII*. Madrid, Instituto Luis de Salazar y Castro, CSIC, Hidalguía, 1979.
- MONTERO, Joaquín: *Compendio harmonico que contiene las definiciones de las quatro partes en que se divide la musica, sacado de los autores mas antiguos*. Sevilla, Vázquez e Hidalgo, 1790.
- MONTOLIÚ, Pedro: *Madrid villa y corte: historia de una ciudad*. Madrid, Sílex, 1996.
- MORALES, Consolación: *Fiestas Reales en el Reinado de Fernando VI*. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1972. - EADEM (ed.): *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI: Manuscrito de Carlos Broschi Farinelli*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1987.
- MORALES, Luisa (ed.): *Claves y pianos españoles: Interpretación y repertorio hasta 1830*. (Actas del I y II Symposium Internacional “Diego Fernandez” de Música de tecla española. Vera-Mojácar, 2000-2001). El Ejido (Almería), Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, Escobar Impresores, 2003. - EADEM: “Clave de pluma y Clave de piano: instrumentos de tecla en el entorno de Domenico Scarlatti”, en *12 Notas*, 57 (2007), pp.10-12. - EADEM: *Cinco siglos de música de tecla española*. (Morales, Luisa, ed.). Almería, Asociación Cultural LEAL, 2007. - EADEM: “Eighteenth-century keyboard music from the spanish female monastery of San Pedro de las Dueñas: Secular music inside the cloisters”, en *Cinco siglos de música de tecla española: actas de los Symposia FIMTE 2002-2004*. (MORALES, Luisa; ed.). Almería, Asociación Cultural LEAL, 2007, pp. 307-321. - EADEM: *Domenico Scarlatti en España: Actas de los Symposia FIMTE, 2006-2007*. (MORALES, Luisa; coord.). Almería, Asociación Cultural LEAL, Agencia Española de Cooperación Internacional, 2009. - EADEM: “Sonatas-Bolero by Domenico Scarlatti”, en *Domenico Scarlatti en España: Actas de los Symposia FIMTE, 2006-2007*. (MORALES, Luisa; ed.). Almería, Asociación Cultural LEAL, 2009, pp.313-326.
- MORALES, Luisa; y KENYON DE PASCUAL, Beryl: “Música instrumental del siglo XVIII en el archivo de música del monasterio de San Pedro de las Dueñas (León)”, en *Nassarre*, 12/2 (1996), pp.283-313.

- MORALES, Nicolás: “El Real Colegio de niños cantores y una práctica discutida a finales del siglo XVIII: la castración”, en *Revista de Musicología*, 20/1 (1997), pp.417-432. - ID.: “Real Capilla y festería en el siglo XVIII: nuevas aportaciones para la historia de la Institución musical palatina”, en *Revista de Musicología*, 22/1 (1999), pp. 175-208. - ID.: “The Castrato Voice and the Spanish Court of the Eighteenth Century : a sound ideal to consider”, en *Choral Journal, Official Publication of the American Choral Directors Association*, 15/2 (1999), pp.25-31. - ID.: “Sevilla es corte. Notas sobre el Lustro Real”, en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey* (RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín; ed.). Madrid, Patrimonio Nacional, 2000, pp.172-181. - ID.: “Perfil y función del festero en la Real Capilla a mediados del siglo XVIII”, en *El conde de Aranda y su tiempo* (FERRER BENIMELLI, José Antonio; ed.). Vol.2. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2000, pp.639-648. - ID.: “Artistas a la sombra del poder: usos sociales y lucrativos de la comunidad musical palaciega en el siglo XVIII”, en *Campos interdisciplinares de la musicología. V Congreso de la Sociedad de musicología*. (LOLO HERRANZ, Begoña; ed.). Vol.2. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, pp.67-86. - ID.: “Felipe de Borbón y la música: un infante melómano y una pasión familiar”, en *Felipe V y su tiempo. Congreso Internacional* (SERRANO, Eliseo; ed.). Vol.2. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2004, pp.831-856. - ID.: *Las voces de Palacio. El Real Colegio de niños cantores*. Madrid, Área de Gobierno de Las Artes, 2005. - ID.: “The Royal Chapel and Musical Networks: Festería, Brotherhoods and Friendly Societies for Musicians in Eighteenth-Century Madrid”, en *The Royal Chapel in the time of the Habsburgs: music and court ceremony in Early Modern Europe*. (KNIGHTON, Tess, ed.). Londres, Boydell & Brewer, 2005, pp. 329-353. - ID.: *L’artiste de cour dans l’Espagne du XVIII^e Siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*. Madrid, Casa de Velázquez, 2007. - ID.: “Las maldades de Durón y sus secuaces. Austracistas desterrados a Bayona en la corte de Mariana de Neoburgo (1706-1716)”, en *La pérdida de Europa. La Guerra de Sucesión por la Monarquía de España* (ÁLVAREZ OSSORIO, Antonio; ed.). Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2007, pp.611-627. - ID.: “Farinello à Madrid. Premier acte d’un séjourn triomphant”, en *Il Farinelli e gli evirati cantori* (VERDI, Luigi; ed.). Bolonia, Centro Studi Farinelli, 2007, pp.47-76. - ID.: “La virtuosa coronata. Elisabetta Farnese e l’opera di Corte in Spagna”, en *Elisabetta Farnese, principesca di Parma e regina di Spagna*. (FRAGNITO, Gigliola; ed.). Parma-Roma, Viella, 2009, pp.181-200.

- MORALES, Nicolás; y QUILES GARCÍA, Fernando (eds.): “Felipe V en Sevilla: una música y una corte itinerantes (1729-1733)”, en *Sevilla y Corte. Las artes y el lustro real (1729-1733)*. Madrid, Casa de Velázquez, 2010, pp.271-299.
- MORALES, Nicolás; y QUILES GARCÍA, Fernando (eds.): *Sevilla y Corte. Las artes y el lustro real (1729-1733)*. Madrid, Casa de Velázquez, col. “Collection de la Casa de Velázquez, vol.114”, 2010.
- MORALES-CAÑADAS, Esther: “La ornamentación en la música española en los siglos XVII y XVIII. El caso Scarlatti y Soler”, en *Claves y pianos españoles: Interpretación y repertorio hasta 1830*. (Actas del I y II Symposium Internacional “Diego Fernández” de Música de tecla española. Vera-Mojácar 2000-2001). (MORALES, Luisa; ed.). El Ejido (Almería), Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, Escobar Impresores, 2003, pp.160-163.
- MORÁN TURINA, Miguel: “Españoles, franceses e italianos en la corte de los primeros Borbones”, en *Revista de Arte, Geografía e Historia*, 8 (2006), pp.37-56.
- MOREL-FATIO, Alfred: *Grands d’Espagne et petits princes allemands au XVIII^e siècle*. París, E. Bouillon, 1890.
- MORENO MENGÍBAR, Andrés José: *Sevilla y la ópera en el siglo XVIII*. Madrid, Alpuerto, 1995.
- MORETTI, Corrado: *L’Organo italiano. Profilo storico, analisi tecnica ed estetica dello strumento, sintesi delle sue sonorità a servizio della liturgia cattolica*. Cuneo, S.A.S.T.E., 1955 (Prefacio: LUNELLI, Renato; tablas ilustrativas: VEGEZZI-BOSSI, Carlo) [2^a ed., Milán, Casa Musicale Eco, 1973].
- MORILLAS ALCÁZAR, José María: *La entrada triunfal de Felipe V en Sevilla*. Tesina, Universidad de Sevilla, 1990. - ID.: *Felipe V e Isabel de Farnesio en Andalucía. El traslado de la Corte a Sevilla (1729-1733)*. 2 vols. Sevilla, Padilla, 1996.
- MORONI, Federico: *Il settecento clavicembalístico italiano e suoi rapporti con il movimento musicale europeo*. Tesis de Maestría en Artes, Universidad Católica del Sacro Cuore, Milán, 1977.
- MORTENSEN, Lars Ulrik: “‘Unerringly Tasteful’?: Harpsichord Continuo in Corelli’s Op. 5 Sonatas”, en *Early Music*, 24/4 (1996), pp.665-79.
- MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Jesús M^a.: *Música aragonesa para tecla siglo XVIII*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, col. “Tecla Aragonesa, VIII”, 2001.

- MUÑOZ, Francisco: *Funiculo aureo, triplice indisoluble. Sacro epithalamio, nupciales teas, real himeneo de la Serenissima Princesa Doña Mariana Victoria con el Principe del Brasil*. Lisboa, Impresión de la Música, 1727.
- MURPHY, Paul (ed.): *José de Torres's Treatise of 1736: General rules for accompanying on the organ, harpsichord, and the harp, by knowing only how to sing the parte, or a bass in canto figurado. An annotated bitextual edition*. Bloomington, Indiana University Press, 2000.
- NASSARRE, fray Pablo: *Fragmentos Mvsicos. Reglas generales, y muy necessarias para Canto llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion*. 1ª edición, Zaragoza, Tomás Gaspar Martínez, 1683. - ID.: *Fragmentos Músicos, repartidos en quatro tratados. En que se hallan reglas generales, y muy necessarias para Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion*. 2ª ed., con la adición de un cuarto libro, “De las especies disonantes”. Madrid, José de Torres —Imprenta Real de Música—, 1700 - ID.: *Escuela Mvsica segvn la práctica moderna, dividida en primera, y segvnda parte*. 2 vols. Vol.I: Zaragoza, Herederos de Diego de Larrumbe, 1724; Vol.II: Zaragoza, Herederos de Manuel Román —Impresor de la Universidad—, 1723.
- NATALI, Giulio: *Il Settecento (Storia letteraria d'Italia, VIII)*. Milán, Vallardi, 1929.
- NAVARRO, Pedro: *Sermon Funebre en las honras y exequias, que en noble, y magnifica correspondencia de su leal amor consagró à las augustas cenizas de la Serenissima Señora Da. Maria Barbara de Portugal Reyna de España*. Mallorca, Casa de Joseph Gualp, 1759.
- NAVIDADE, fray Joseph de: *Fasto de Hymeneou História panegyrica dos Desposorios dos fidelissimos Reys de Portugal nossos senhores D. Joseph I e D. Maria Anna Vitoria de Borbon*. Lisboa, Officina de Manoel Soares, 1752.
- NEUMANN, Frederick: *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. S. Bach*. Princeton, Princeton University Press, 1978. - ID.: *Essays in Performance Practice*. Ann Arbor, UMI Research Press, serie “Studies in Musicology, 58”, 1982.
- NEUMANN, Frederick; y STEVENS, Jane: *Performance practices of the seventeenth and eighteenth centuries*. Nueva York, Schirmer Books, 1993.
- NEWMAN, William Stein: “The Keyboard Sonatas of Benedetto Marcello”, en *Acta Musicologica*, 29/1 (1957), pp.28-41. - ID.: “The sonata in the baroque era”, Chapel Hill, Prensas de la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill, 1959. - ID.: *The Sonata in the Classic Era*. Chapel Hill, Prensas de la Universidad de Carolina del Norte en Chapel

- Hill, 1963. - ID.: “Four Baroque keyboard practices and what became of them”, en *Piano Quarterly*, 33 (1985), pp.19-25.
- NEWTON, Richard: “The English Cult of Domenico Scarlatti”, en *Music and Letters*, XX (1939), pp.138-156. - ID. (ed.): *Domenico Scarlatti: Four Sonatas for Harpsichord*. Londres, Oxford University Press, 1939.
- NIN I CASTELLANOS, Joaquim: “Prélude”, en *Seize Sonates Anciennes d’Auteurs Espagnols*. París, Max Eschig, 1925. - ID.: “El Pare Antoni Soler i les seves sonates per a clavicèmbal”, en *Revista Musical Catalana*, XXVI (1929), pp.495-501. - ID.: “The bi-centenary of Antonio Soler”, en *Chesterian*, 11 (1930), pp.97-103.
- NOAILLES, Adrien-Maurice (Duque de): *Mémoires*. París, Moutard, 1777.
- NOCERINO, Francesco: “Instrumentos y cembalari en Nápoles durante el período español”, en *Domenico Scarlatti en España: Actas de los Symposia FIMTE, 2006-2007*. (MORALES, Luisa; ed.). Almería, Asociación Cultural LEAL, 2009, pp.31-46. - ID.: “Organi, clavicembali, spinette, tiobirni...: Strumenti a tastiera del periodo napoletano di Domenico Scarlatti”, en *Domenico Scarlatti: musica e storia*. (FABRIS, Dinko; y MAIONE, Paologiovanni; coords.). Nápoles, Turchini Edizioni, 2010, pp.41-56.
- O’BRIEN, Michael Kent: *Bartolomeo Cristofori at court in late Medici Florence*. Tesis doctoral, Washington DC, The Catholic University of America, 1994.
- OCHLEWSKI, Tadeusz; “Opera Domenica Scarlattiego Tetyda na Skyros”, en *Ruch Muzyczny*, 6/14 (1962), p.25.
- OCHOA, Miguel Ángel; y PALACIO, Vicente: *Embajadas Rivales. La presencia diplomática de España en Italia durante la guerra de Sucesión*. Madrid, Real Academia de la Historia, 2002.
- OESTERLE, Louis (ed.): *Early keyboard music, a collection of pieces written for the virginal, harpsichord and clavichord*. 2 vols. Nueva York, G. Schimer, 1904.
- OGEIL, Jacqueline Esther: *Domenico Scarlatti: A contribution to our understanding of his sonatas through performance and research*. Tesis Doctoral, Universidad de Newcastle, 2006. - EADEM: “Did Domenico Scarlatti Compose the first Great Piano Music?”, en *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to commemorate the 250th anniversary of his death*. (SALA, Massimiliano; y SUTCLIFFE, W. Dean; eds.). Bolonia, Ut Orpheus Edizioni, “Ad Parnassum Studies, 3”, 2008, pp.343-368.
- OKRAINEC, Inna: “Instrumentalizm kak faktor stilja i formoobrazovanija”, en *Sovetskaia Musyka*, 7 (1980), pp.103-109.

- OLIVEIRA MARTINS, Joaquim Pedro de: *Historia de Portugal*. Lisboa, Typ. AF Vasconcelos, 1879.
- OWEN, William (ed.): *Libro de XII sonatas modernas para clavicordio compuestas por el señor D. Domingo Scarlatti, Caballero del Orden de Santiago y maestro de los reyes catholicos, D. Fernando el VI y Doña Maria Barbara, Libro II*. Londres, William Owen, John Worgan, 1771.
- OZANAM, Didier (ed.): *La Diplomacia de Fernando VI. Correspondencia reservada entre D. José de Carvajal y el Duque de Huéscar (1746-1749)*. Madrid, CSIC, 1975. - ID.: “La política exterior de España en tiempo de Felipe V y Fernando VI”, en *Historia de España Menéndez Pidal. La época de los primeros Borbones. La nueva Monarquía y su posición en Europa (1700-1759)*. (JOVER ZAMORA, José María; dir.). Vol.1. Madrid, Espasa Calpe, 1985, pp.443-699. - ID.: *Les diplomates espagnols du XVIII^e siècle*. Madrid-Burdeos, Casa de Velázquez-Maison des Pays Ibériques, 1998.
- PAGANO, Roberto: “Le origini ed il primo statuto dell’Unione del Musicisti intitolata a Santa Cecilia in Palermo”, en *Rivista italiana di musicologia*, 10 (1975), pp.545-563. - ID.: “Venni a Roma cristiana e non Cristina”, en *Haendel e gli Scarlatti a Roma*. [Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 12-14 giugno 1985)]. (PIRROTTA, Nino; y ZIINO, Agostino; eds.). Florencia, Leo Olschki Editore, pp.265-284. - ID.: *Scarlatti Alessandro e Domenico: due vite in una*. Milán, Arnaldo Mondadori, 1985. [*Alessandro and Domenico Scarlatti: Two Lives in One*. Hillsdale (Nueva York), Pendragon, 2006]. - ID.: “Piena utilizzazione della dieci dita: una singolare applicazione della parabola dei talenti”, en *Chigiana*, XL (1985), pp.81-108. - ID.: “Alessandro et Domenico Scarlatti”, en *Domenico Scarlatti: 13 recherches à l’occasion du tricentenaire de la naissance de Domenico Scarlatti célébré à Nice lors des Premières Rencontres Internationales de Musique Ancienne. Actes du colloque international de Nice, 1985*. Niza, Société de Musique Ancienne de Nice, 1986, pp.8-15. - ID.: “Scarlatti, Domenico (Giuseppe D. S.)”, en *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*. (BASSO, Alberto; dir.). Turín, UTET, 1988, vol.6 “Le Biografie”, pp.629-646. - ID.: “Domenico Scarlatti”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan, 2001. - ID.: “Un colpo d’occhio sulla fortuna e su alcune sfortune postume di Domenico Scarlatti”, en *Domenico Scarlatti: musica e storia*. (FABRIS, Dinko; y MAIONE, Paologiovanni; coords.). Nápoles, Turchini Edizioni, 2010, pp.
- PAHISA, Jaime: *Sendas y cumbres de la Música española*. Buenos Aires, Hachette, 1955.

- PALLÀS I MARIANI, Laura: *La música litúrgica del P. Antoni Soler (1729-1783). Catàleg Crític*. 5 vols. Trabajo de Investigación Tutelado, Universitat Autònoma de Barcelona, 2003.
- PALMER, Larry: "In Search of Scarlatti", en *Diapason*, 76/12 (1985), p.13.
- PANNAIN, Guido: "L'arte pianistica di Domenico Scarlatti", en *Studi musicali* 1/1 (1972), pp.133-45. - ID.: "Scarlatti junior e la sonata", en *Scritti in onore di Luigi Ronga*. Milán-Nápoles, Riccarido Ricciardi, 1973, pp.511-513.
- PARADA Y BARRETO, José: *Diccionario Técnico, Histórico y Biográfico de la Música*. Madrid, Bonifacio [Sanmartín de] Eslava, 1868.
- PARÍS Y ROYO, Pedro: *Memorial sobre la Música de los Templos*. S.l. [Madrid], s.e., s.a. [1726a].
- PARISINI, Federico (ed.): *Catálogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna compilato da Gaetano Gaspari*. 3 vols. Bolonia, Libreria Romagnoli-Dall'Acqua, 1890-1893.
- PARKINS, Robert: "Keyboard fingering in an earlier spanish sources", en *Early Music*, 11 (1983), pp.323-331.
- PATERSON, Scott: "The Crossing Paths of Haendel and Scarlatti", en *Music Magazine*, 8/2 (1985), pp.15-19.
- PAVAN, Giuseppe: "Il Teatro Capranica", en *Rivista Musicale Italiana*, XXIX (1922), pp.425-444.
- PAVIA I SIMÓ, Josep (ed.): *Francesc Valls: Mapa Armónico Práctico (1742a)*. [Ed. facsímil del ejemplar ms. en Biblioteca de la Universidad de Barcelona (Ms.783)]. Barcelona, CSIC, col. "Textos Universitarios, 37", 2002.
- PAVIA I SIMÓ, Josep (ed.): *José Teixidor: Tratado fundamental de la música (1804c)*. Barcelona, CSIC, col. "Monumentos de la Música Española, 76", 2009.
- PAZDÍREK, Franz (ed.): "Scarlatti, Domenico", en *The universal handbook of musical literature, practical and complete guide to all musical publications*. Viena, Pazdírek, 1908, vol.8, pp.143-146.
- PAYERLE, Laszlo M.: "The modulation theory of Antonio Soler: a break with tradition", en *Early Keyboard Journal*, 16-17 (1998-1999), pp.109-132.
- PECMAN, Rudolph: "Zum Begriff des Rokokostils in der Musik", en *Muzikoloski Zbornik*, 9 (1973), pp.5-34.
- PEDRELL SABATÉ, Felipe: *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros o escritos sobre la música, ensayo de una bibliografía musical española*. Vol. I (Estudios

Generales). Barcelona, Torres y Seguí, 1888. - ID.: *Diccionario Biográfico y bibliográfico de Músicos y Escritores de Música españoles, portugueses é hispano-americanos antiguos y modernos*. [Letras A-G]. Barcelona, Víctor Berdós, 1894-1897. - ID.: “Estudio biográfico-bibliográfico-crítico”, en *Domenico Scarlatti: Veintiséis Sonatas inéditas para clave: compuestas en España para la familia real (1729-1754)*. (GRANADOS, Enrique; ed.). Madrid, Sociedad Editorial de Música, col. “Biblioteca Musical Clásica Española”, s.f. [1905]. - ID.: *El organista litúrgico español*. Barcelona, Ildefonso Alier, 1905. - ID.: “Músichs vells de la terra: Francesc Valls”, en *Revista Musical Catalana*, IV (1907), pp.114, 137, 157, 181, 205, 229, 253 y V (1908), pp.1, 41. - ID.: *Antología de organistas clásicos españoles (siglos XVI-XVIII)*. 2 vols. Madrid, Sociedad Editorial de Música, 1908. - ID.: *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. 2 vols. Vilanova y Geltrú, Oliva Impresor, 1908-1909. - ID.: “Músics vells de la terra. Segona sèrie. (Segles XVII i XVIII). P. Antoni Soler i Ramos”, en *Revista Musical Catalana*, V (1908), pp.177-179, 201-203, 225-227; y VI (1909), pp.3-5.

- PEDRERO ENCABO, Águeda: “Aportaciones al origen de la sonata en España: Vicente Rodríguez Monllor”, en *Revista de Musicología* 16/6 (1993), pp.3389-3400. - EADEM: Los 30 essercizi de Domenico Scarlatti y las 30 tocatas de Vicente Rodríguez: paralelismos y divergencias”, [Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología, *La investigación musical en España* (Madrid, 1997)] en *Revista de Musicología*, XX/1 (1997), pp.373-391. - EADEM: *La sonata para teclado: su configuración en España*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid, 1997. - EADEM: “Scarlatti, Domenico [Giuseppe Domenico]. III. Las sonatas para teclado; Obras; Bibliografía”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 2002, vol.9, pp.855-857. - EADEM: “Domenico Scarlatti al servicio de la música y de la Corte”, en *12 Notas*, 57 (2007), pp.7-9. - EADEM: *Tres sonates inèdites per a clavicèmbal*. Barcelona, Tritó, 2011. - EADEM: “Una nuova fonte degli «Essercizi» di Domenico Scarlatti: il manoscritto Orfeo Catalá (E-OC)”, en *Fonti Musicali Italiane*, 17 (2012), pp.151-173.

- PENA COSTA, Joaquín; y ANGLÉS PAMIES, Higinio (dirs.): “Scarlatti, Francesco Domenico”, en *Diccionario de la Música Labor*. Vol.II. Barcelona, Labor, 1954, pp.1973-1974.

- PENNA, Lorenzo: *Li primi Albori musicali pe li principianti della musica figurata*. Bolonia, Giacomo Monti, 1672.

- PENNETI, Abbé: *Description de la feste et du feu d'artifice qui doit être tiré sur la Rivière, au sujet de la Maissance de Monseigneur le Dauphin, par ordre de Sa Majesté Catholique Philippe v.* París, chez la veuve Mergé, 1730.
- PENNINGTON, Neil D.: -PENNINGTON, Neil: *The Development of Baroque Guitar Music in Spain, including a Commentary on and a Transcription of Santiago de Murcia's Pasacalles y obras (1732)*. Tesis doctoral, Baltimore, College Park, University of Maryland, 1979. - ID.: *The Spanish Baroque Guitar, with a Transcription of De Murcia's Passacalles y obras*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.
- PEREYRA, Carlos; y PÉREZ BUSTAMANTE, Ciriaco, (eds.): *Correspondencia reservada e inédita del P. Francisco de Rávago, confesor de Fernando VI*. Madrid, Aguilar, 1936.
- PÉREZ CAMINERO, Ramón: *Bodas Reales en Badajoz: Bárbara de Braganza-Fernando de Borbón: Reyes de España, 1746-1758/9*. Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 2003.
- PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles: *La vida y la época de Carlos III*. Barcelona, Planeta, 1998. - EADEM: *La España del Siglo de las Luces*. Barcelona, Ariel Practicum, 2000. - EADEM: *Isabel de Farnesio*. Barcelona, Plaza y Janés, 2003.
- PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles; LÓPEZ CORDÓN, María Victoria; y MARTÍNEZ DE SAS, María Teresa: *La Casa de Borbón*. 2 vols. Madrid, Alianza, 2000.
- PÉREZ, Vicente: *Libro de las constituciones y ordenanzas de la Real Capilla de S. M. E-Mn, Ms.762*, s.f.
- PERIS LACASA, José (dir.): *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1993.
- PERTH, James (Conde de): *Letters*. Londres, Camden Society, J. B. Nichols and son, 1845.
- PESSARRODONA PÉREZ, Aurelia: “Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII”, en *Recerca Musicològica*, 16 (2006), pp.17-63.
- EADEM (ed.): *Manuel Pla, Lluís Misson, Pau Esteve, Jacinto Valledor, La “tonadilla” escènica i Catalunya*. Barcelona, Tritó, 2008.
- PESTELLI, Giorgio: “Il mito di Domenico Scarlatti nella cultura italiana del novecento”, en *Quaderni della Rassegna musicale*, 3 (1965), pp.101-123. - ID.: “Contributo per un ordinamento cronológico delle sonate di Domenico Scarlatti”, en *Collectanea Historiae Musicae*, IV. Studi di musicología in onore di Guglielmo Barblan in occasione del LX compleanno. Florencia, Leo S. Olschki Editore, 1966, pp.195-200. - ID.: “Contributi alla storia della forma-sonata: Sei Sonate per Cembalo di Girolamo Sertori (1758)”, en *Rivista*

italiana di musicologia, 2 (1967), pp.131-139. - ID.: *Le sonate di Domenico Scarlatti: proposta di un ordinamento cronologico*. Torino, G. Giappichelli, 1967. - ID.: “Corelli e il suo influsso sulla musica per cembalo del suo tempo”, en *Nuovi studi corelliana Atti del secondo congresso internazionale, Fusignano, 5-8 settembre 1974*. (GIACHIN, Giulia; ed.). *Quaderni della Rivista italiana di musicologia*, 4 (1978), pp.37-53. - ID.: *The Age of Mozart and Beethoven*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984. - ID.: “The Music of Domenico Scarlatti”, en *Domenico Scarlatti: Große Jubiläen im Europäischen Jahr der Musik (Kulturzentrum Beato Pietro Berno Ascona: Ausstellung 24 August–30 October 1985)*, 2ª ed. en alemán e inglés, pp.79-91. Locarno, Pedrazzini Editions, 1985. - ID.: “Bach, Handel, D. Scarlatti and the Toccata of the Late Baroque”, en *Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary Essays*. (WILLIAMS, Peter; ed.). Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp.277-291. - ID.: “L’opera musicale di Domenico Scarlatti”, en *Domenico Scarlatti. I grandi centenari dell’anno europeo della musica-Les grands jubilés de l’année européenne de la musique: esposizione, 24 agosto-30 ottobre 1985, Ascona*. Locarno, Edizioni Pedrazzini, Centro culturale beato Pietro Berno, Ente turistico Ascona e Losone, 1985, pp.79-94. - ID.: “Review of Fadini edition”, en *Nuova rivista musicale italiana*, 23/3 (1989), pp.461-3. - ID.: “Una nuova fonte manoscritta per Alessandro e Domenico Scarlatti”, en *Rivista Italiana di Musicologia*, xxv (1990), pp.100-118.

- PETECH, Diana: “Notiziario: Il Convegno di Nizza su Domenico Scarlatti”, en *Nuova rivista musicale italiana*, 19 (1985), pp.760-761.

- PETROV, Jurij: [“Spanish genres in the clavier works of Domenico Scarlatti”], en *Istoričeskie problemy zapadnoevropejskoj muzyki (ot Vozroždenija do romantizma)*. Moscú, Gosudarstvennyj muzykal’no-pedagogičeskij institut imeni Gnesinyh, 1978. - ID.: “On the cyclic principale of performing Domenico Scarlatti’s sonatas”, en *Sovremennye voprosy muzykal’nogo ispolnitel’stva i pedagogiki*. (ALEKSEEV, Aleksandr; comp.). Moscú, Gosudarstvennyj muzykal’no-pedagogičeskij institut imeni Gnesinyh, 1976.

- PHILLIPS, John: “The “Carmel de las Batuecas” Harpsichord, Is It Spanish?”, en *Domenico Scarlatti en España: Actas de los Symposia FIMTE, 2006-2007*. (MORALES, Luisa; ed.). Almería, Asociación Cultural LEAL, 2009, pp.209-226.

- PICQUOT, Louis; y SAINT-FOIX, Georges: *Boccherini; notes et documents nouveaux par Georges de Saint-Foix*. París, Librairie musicale R. Legoux, 1930.

- PINCHERLE, Marc: *Corelli*. París, Félix Alcan, col. "Les Maîtres de la Musique", 1933.
- ID.: *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*. París, Librairie Floury, 1948.
- PINCHUKOV, Evgenij: "Cherty stilja v garmonii [D. Skarlatti]", en *Sovetskaia Muzyka* (1981), pp.65-68.
- PINEDA Y CEVALLOS ESCALERA, Antonio: *Casamientos regios de la Casa de Borbón en España (1701-1879)*. Madrid, Imprenta de E. de la Riva, 1881.
- PIPERNO, Franco: "Anfione in Campidoglio. Presenza corelliana alle feste per i concorsi dell'Accademia del Disegno di San Luca", [Atti del Terzo Congresso Internazionale *Nuovissimi studi corelliani* (Fusignano, 4-7 settembre 1980)] en *Studi corelliani III*. (PETROBELLI, Pierluigi; y DURANTE, Sergio; eds.). Florencia, Leo S. Olschki Editore, 1982, pp.151-209. - ID.: "Soler, Antonio Francisco Javier José", en *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*. Vol.VII. Turín, UTET, 1985 [1988], p.356.
- PITMAN, Ambrose (ed.): *The beauties of Domenicic Scarlatti*. Londres, Preston, 1785.
- PLACE, Adélaïde de: *Alessandro et Domenico Scarlatti*. Nantes, Fayard, col. "Mirare", 2003.
- POLLENS, Stewart : "The Pianos of Bartolomeo Cristofori", en *Journal of the American Musical Instrument Society*, 10 (1984), pp.32-68. - ID.: "The early portuguese piano", en *Early Music*, 13 (1985), pp.18-27. - ID.: *The Early Pianoforte*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995. - ID.: "The Pianoforte in the Performance of Scarlatti's Sonatas", en *Domenico Scarlatti en España: Actas de los Symposia FIMTE, 2006-2007*. (MORALES, Luisa; ed.). Almería, Asociación Cultural LEAL, 2009, pp.301-312.
- PÖLLNITZ, Karl Ludwig (Señor de): *Nouveaux Mémoires du Baron de Pöllnitz, contenant l'histoire de sa vie, et la relation de ses premiers voyages*. Francfort, Aux dépens de la Compagnie, 1738.
- PONIATOWSKA, Irena: "O muzyce fortepianowej Muzio Clementiego i jego Méthode pour le piano forte". (BRISTIGER, Michal; ed.). *Pagine Polskowloskie materialy mucyczne 3*. Cracovia-Varsovia, Polskie Wydawnictwo Mucyczne, 1979.
- PONT, Graham: "Handel versus Domenico Scarlatti: Music of an Historic Encounter", en *Göttinger Händel-Beitrage*, 4 (1991), pp.232-247.
- POWELL, Linton R.: *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington, Indiana University Press, 1980. - ID.: "The Sonatas of Manuel Blasco de Nebra and Joaquín Montero", en *The Music Review*, 41/3 (1980), pp.197-206. - ID.: "The keyboard music of Sebastián de

Albero: an astonishing literature from the orbit of Scarlatti”, en *Early Keyboard Journal*, 5 (1986-1987), pp.9-28.

- POZNIAK, Piotr: “I momenti dell’estetica barocca dell’opera liutistica di Sylvius Leopold Weiss”, en *Il “Fronimo” Rivista trimestrale di chitarra e liuto* 1, 7/26 (1979), pp.20-23.

- POZZI, Edigio: “Elementi della forma sonata nelle sonate per clavicembalo di Domenico Scarlatti”, en *L’Analisi Musicale, Quaderni di Musica/Realtà*, 27 (1991), pp.322-353.

- PRECIADO RUIZ DE ALEGRÍA, Dionisio: *Doce compositores aragoneses de tecla (siglo XVIII)*. Madrid, Editora Nacional, 1983.

- PRESSING, Jeff: “Relations between Musical and Scientific Properties of Time”, en *Contemporary Music Review* 7/2 (1993), pp.105-122.

- PROTA-GIURLEO, Ulisse: “Aspasia napoletana: Giuseppina Eleonora Barbapiccola”, en *Gazzeta Musicale di Napoli*, II (1956), pp.89-93. - ID.: “Notizie intorno ad Anna Maria Scarlatti (1661-1703)”, en *Archivi*, [2a. ser.] 27 (1960), pp.351-371.

- PROZHOGUIN, Serguei N.: “Rileggendo la lettera di Domenico Scarlatti”, en *Domenico Scarlatti Adventures. Essays to Commemorate the 250th Anniversary of his death*. (SALA, Massimiliano; y SUTCLIFFE, W. Dean; eds.). Bologna, Ut Orpheus Edizioni, “Ad Parnassum Studies, 3”, 2008, pp.69-154. - ID.: “Cinque studi su Domenico Scarlatti”, en *Ad Parnassum. A journal of Eighteenth and Nineteenth-Century Instrumental Music*, 8/16 (2010), pp.97-198.

- PULITI, Leto: *Cenni storici della vita del serenissimo Ferdinando dei Medici (Estratto dagli Atti dell’Accademia del R. Istituto musicale di Firenze)*. Florencia, Stab. Civelli, 1874.

- PUYANA, Rafael: “Influencias ibéricas y aspectos por investigar en la obra para clave de Domenico Scarlatti”, en *España en la música de Occidente actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre - 5 de noviembre de 1985: “Año Europeo de la Música”*. (CASARES RODICIO, Emilio; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael; y LÓPEZ-CALO, José; eds.). Vol.2. Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp.51-59.

- QUANTZ, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte transversiere zu spielen*. Berlín, Johann Friedrich Voß, 1752. (2ª ed., Breslau [Wroclaw], Johann Friedrich Korn, 1780; 3ª edn., Breslau, Johann Friedrich Korn “el viejo”, 1789). [Ed. facsímil, Kassel, Bärenreiter, 1953].

- QUEROL GAVALDÁ, Miguel: *El P. Antoni Soler (1729-1783). La seva vida i producció musical*. Olot, Patronat d’Estudis Històrics d’Olot i Comarca, 1979. - ID.: “Reflexiones

sobre la biografía y producción musical del padre Antonio Soler (1729-1783)", en *Latin American Music Review*, 7/2 (Autumn-Winter, 1986), pp.162-177.

- QUEVEDO, José: *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo llamado comúnmente del Escorial: desde su origen y fundación hasta fin del año 1848, y descripción de las bellezas artísticas y literarias que contiene*. Madrid, Mellado, 1849.

- RADCLIFFE, Philip: "Harpsichord Music 1700-1750: Scarlatti", en *The New Oxford History of Music*. (ABRAHAM, Gerald; ed.). Vol.6: Concert Music 1630-1750. Oxford, Oxford University Press, 1986, pp.608-616. - ID.: "The Scarlattis: (II): Domenico Scarlatti 1685-1757)", en *The Heritage of Music*. (Foss, H. J.; ed.). Vol.2. Londres, Humphrey Milford-Oxford University Press, 1934, pp.28-34.

-RAMEAU, Jean-Philippe: *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels; divisé en quatre livres*. París, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722.

- RATTALINO, Piero: "Scarlatti al pianoforte", en *Domenico Scarlatti e il suo tempo*, en *Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici*, XL (1985), pp.109-118. - ID.: "Dal pianoforte al clavicembalo: note sul pianismo di Falla", en *Manuel de Falla tra Spagna e l'Europa*. [Actas del congreso, Venecia, 15-17 Mayo de 1987]. (Pinamonti, Paolo; ed.). Florencia, Olschki, 1989, pp.173-177.

- RANFT, Michael; y HAID, Johann Herkules: *Merkwürdige Lebensgeschite aller Cardinäle der Römisch-Catholischen Kirche*. Ratisbona, Johann Leopold Montag & Johann Heinrich Grüner, 1772.

- RÁVAGO, P. Francisco de: *Correspondencia reservada e inédita*. Madrid, M. Aguilar, 1936.

- RE, Emilio; La dimora romana di Maria Casimira regina di Polonia", en *Capitolium*, II (1926-1927), pp.160-167.

- REES, Abraham: *The Cyclopaedia or Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature*. Londres, Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown, 1819.

- REY MARCOS, Juan José: "Manuscritos de música para tecla en la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid", en *Revista de Musicología*, I (1978), pp.221-233.

- REYES, Mercedes de los; y BOLAÑOS DONOSO, Piedad: "Una muestra de la vigencia del teatro español en Portugal durante la primera mitad del siglo XVIII", en *Philologia Hispalensis*, I (1986), pp.45-62.

- RICCI, Corrado: *Vita barocca*. Milán, L. F. Cogliati, 1904.

- RICHARDS, Annette: *The Free Fantasia and the Musical Picturesque*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- RICHELIEU, Louis François Armand de Vignerot Du Plessis (Cardenal) de: *Mémoires*. París, J. L. Soulavie, 1793.
- RICO OSÉS, Clara: “La contradanza en España en el siglo XVIII: Ferriol y Boxeraus, Minguet e Yrol y los bailes públicos”, en *Anuario Musical*, 64 (2009), pp.191-214.
- RIEGER, Christiano: *Elementos de toda la arquitectura civil con las más singulares observaciones de los modernos, Impresos en latin*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1763. [2 vols. Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Vivienda, Junta de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico, 2008]. Vol.2: VILLEGAS, Mariano; CALATRAVA, Juan; y SAMBRIDO, Carlos; estudios del proceso de restauración].
- RIFÉ I SANTALÓ, Jordi: “El Pare Antoni Soler, un autor que treballa fora”, en *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. II. Barroc i Classicisme*. Barcelona, Edicions 62, 1999.
- RÍO BARREDO, María José del: *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la monarquía*. Madrid, Marcial Pons, 2000.
- ROBERTI, Giulio: “La musica in Italia nel secolo XVIII, secondo le impressione di viaggiatori stranieri”, en *Rivista Musicale Italiana*, VII (1900), pp.698-729, VIII (1901), p.519ss.
- ROBLEDO, Luis: “Capilla Real”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, vol. 3, pp.119-132.
- RODOCANACHI, Emmanuel: *Les infortunes d'une petite fille de Henry IV, Marguerite d'Orleans, grand-duchesse de Toscane (1645-1721)*. París, E. Flammarion, [1902].
- RODRÍGUEZ, Pablo Luis: “La librería del Monastero di San Lorenzo di El Escorial come museo musicale della corte spagnola”, en *Celesti Sirene: música e monachesimo dal Medioevo all'Ottocento*. (BONSANTE
- RODRÍGUEZ AMAYA, Esteban: “Felipe V y Portugal. Matrimonios reales en Caya 1729”, en *Revista de Estudios Extremeños*, 3 (1945), pp.275-338.
- RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio: *Diapasón Instructivo. Consonancias musicas, y morales. Documentos a los Profesores de Musica. Carta a sus discipulos, de Don Antonio Rodriguez de Hita, Racionero Titular, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Palencia. Sobre un breve, y facil methodo de estudiar la composicion, y nuevo modo de contrapunto para el nuevo estilo*. Madrid, Imprenta de la Viuda de Juan Muñoz, 1757.

- [2ª parte:] - ID.: *Consejos que a sus discipulos da Don Antonio Rodriguez de Hita, Racionero Titular y Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Palencia, sobre el verdadero conocimiento de la Musica antigua y la moderna: como depende esta de aquella y de los Autores de una y otra; la necesidad que hay de nuevas Reglas y un Epitome de las mas precisas para aprender nuevo modo de contrapuntos que necesita la composicion moderna.* [¿Palencia, s.e.?, o Madrid, Imprenta de la Viuda de Juan Muñoz,], 1757. - ID.: *Noticia del gusto español en la música, según está en el día.* Manuscrito, 1777 [E-Mn, Ms.21393].
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín (ed.): *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso: retrato y escena del rey : La Granja de San Ildefonso, Segovia del 23 de junio al 17 de septiembre de 2000.* [Catálogo de la exposición]. Madrid, Patrimonio Nacional, 2000.
- RODRÍGUEZ, Pablo-Luis: *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II.* Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2003.
- RODRÍGUEZ VILLA, ANTONIO: *Embajada extraordinaria del marqués de los Balbases a Portugal en 1727.* Madrid, M. Rivadeneyra, 1872.
- ROLAND, Romain: *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti.* París, Fontemoing, 1895.
- ROEL DEL RÍO, Antonio Ventura: *Institucion Harmonica, ò Doctrina Musical, Theorica, y Practica, que trata del Canto Llano, y de Organo; exactamente, y segun el moderno estilo explicada, de suerte que excusa casi de Maestro.* Madrid, Herederos de la Viuda de Juan García Infanzón, —se hallará en la Librería de Julián Fernández Trujillo, calle del Carmen—, 1748. - ID.: *Razón natural, i científica de la música en muchas de sus mas importantes materias. Carta a D. Antonio Rodríguez de Hita, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Palencia. Sobre su Breve, i facil methodo de estudiar la Composicion.* Santiago de Compostela, Ignacio Aguayo y Aldemunde, 1760 (otra ed.: Madrid, Librería de Julián Fernández Truxillo, 1760). - ID.: *Reparos musicos, precisos a la Llave de la Modulacion, &c. del P. Fr. Antonio Soler, Maestro de Capilla en el Real Monasterio del Escorial.* Madrid, Imprenta de Antonio Muñoz del Valle, 1764.
- ROLANDI, Ulderico: “Per una bio-bibliografia di Domenico Scarlatti”, en *Bollettino dei musicisti.* Roma, 1935.
- ROMANA VENEZIANO, Giulia Anna: “Un corpus de cantatas napolitanas del siglo XVIII en Zaragoza: problemas de difusión del repertorio italiano en España”, en *Artigrama*, 12 (1996-1997), pp.277-291.

- RONCAGLIA, Gino: *Il melodioso settecento italiano*. Milán, Hoepli, 1935. - ID.: “Domenico Scarlatti nel secondo centenario della sua morte”, en *Immagini esotiche della musica italiana*. Siena, Ticci, Accademia Musicale Chigiana, 1957, pp.63-69.
- ROSEINGRAVE, Thomas (ed.): *Domenico Scarlatti: XLII Suites de Pieces Pour le Clavecin. En deux Volumes*. Londres, B. Cooke, 1739 [Ed. facsímil en 2 vols.]. Nueva York, Performers’ Facsimiles 236, 2003. - ID.: (ed.): *Six Double Fugues for the organ or harpsicord Composed by M^r. Roseingrave. To which is added, Sig^r. Dominico Scarlatti’s Celebrated Lesson for the Harpsichord, with several Additions by M^r. Roseingrave*. Londres, I. Walsh, s.f. [Ed. facsímil]. Nueva York, Performers’ Facsimiles 105, 1980.
- ROSEN, Charles: *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Londres, Faber, 1971.
- ID.: “Bach and Handel”, en *Keyboard Music*. (MATTHEWS, Denis; ed.). Harmondsworth, Penguin, 1972, pp.68-107. - ID.: *Sonata Forms*. Nueva York, Norton, 1980.
- ROSTIROLLA, Giancarlo: “Domenico Scarlatti e la Congregazione dei musicisti di Santa Cecilia: note e documenti sulla presenza romana del compositore (1708-1719)”, en *Händel e gli Scarlatti a Roma. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 12-14 giugno 1985)*. (PIRROTTA, Nino; y ZIINO, Agostino; eds.). Florencia, Leo S. Olschki, 1987, pp.191-249. -ID.: “Domenico Scarlatti a Roma (1707-1719) tra impegni artistici nel mondo mecenatizio e presenza nelle istituzioni sacre”, en *Domenico Scarlatti: musica e storia*. (FABRIS, Dinko; y MAIONE, Paologiovanni; coords.) Nápoles, Turchini Edizioni, 2010, pp.151-216.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Dictionnaire de la Musique*. Ginebra, 1767 y París, Veuve Duchesne, 1768. [Traduc.: DE LA FUENTE CHARFOLÉ, José Luis (ed.): *Diccionario de Música*. Madrid, Akal, 2007].
- ROUSSET, Christophe: “Approche statistique des sonates”, en *Domenico Scarlatti: 13 recherches à l'occasion du tricentenaire de la naissance de Domenico Scarlatti célébré à Nice lors des Premières Rencontres Internationales de Musique Ancienne. Actes du colloque international de Nice, 1985*. Niza, Société de Musique Ancienne de Nice, 1986, pp.68-87.
- RÖVENSTRUNCK, Johannes: *Die sonaten Domenico Scarlattis*. Utrecht, 2004.
- ROXAS Y MONTES, Diego de: *Promptuario Armónico, y conferencias theóricas y prácticas de Canto-llano, con las entonaciones de choro y altar, según la costumbre de la Santa Iglesia Cathedral de Córdoba*. Córdoba, Antonio Serrano y Diego Rodríguez, 1760.

- RUA, Olga María : *A historical overview of Carlos Seixas's works for solo keyboard and a performance guide based on analytical observations including pedagogical annotations and analysis of four of his keyboard pieces*. Tesis doctoral, Universidad de Iowa, 2010.
- RUBIO CALZÓN, Samuel: "El Padre Antonio Soler: Vida y Obra", en *Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial en el IV centenario de su fundación 1563-1963*. El Escorial, Biblioteca "La Ciudad de Dios", 1964, pp.469-513. - ID.: ed.: *Organistas de la Real Capilla. I. (Siglo XVIII)*. Madrid, Unión Musical Española, 1973. - ID.: *Catálogo del Archivo de música de San Lorenzo El Real de El Escorial*. Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1976. - ID.: *Antonio Soler. Catálogo crítico*. Cuenca, Instituto de Música Religiosa de Cuenca, col. "Instituto de Música Religiosa, 16", 1980. - ID.: "Las sonatas del P. Soler. Ensayo de crítica interna", en *Ritmo*, 502 (VI-1980), pp.25-26. - ID.: *P. Antonio Soler. Sonatas para instrumentos de tecla*. 6 vols. Madrid, Unión Musical Española, 1957.
- RUHNKE, Martin: "Die Pariser Telemann-Drucke und die Bruder le Clerc", en *Quellen Studien zur Musik, Wolfgang Schmieder zum 70. Geburtstag*. (DORFMÜLLER, Kurt; y DADELSEN, G. von, eds.). Frankfurt, C. F. Peters, 1972.
- RUIZ TARAZONA, Andrés : "Fuente Scarlattiana en un manuscritto olvidado", en *Revista de Musicología*, XXII/1 (1999), pp.261-266. - ID. : "Scarlatti, Domenico [Giuseppe Domenico]. I. Biografía; II. La música sacra", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 2002, vol.9, pp.853-855.
- RUSSELL, Craig H.: "An investigation into Arcángelo Corelli's influence on eighteenth century Spain", en *Current Musicology*, 34 (1982), pp.42-52. - ID.: "Spain in the Enlightenment", en *Man and Music: The Classical Era*. (ZASLAW, Neal; ed.). Londres, Macmillan, 1989, pp.350-367. - ID.: *Códice Saldívar N.º 4. A Treasury of Secular Guitarre Music from Baroque Mexico*. Vol.1. Urbana, University of Illinois Press, 1995.
- RUSSELL, Peter Edward (ed.): *Spain a Companion to Spanish Studies*. Londres, Methuen & Co. Ltd., 1973.
- RUSSELL, Raymond: *The Harpsichord and the Clavichord*. Nueva York, Norton, 1973. 2ª ed. rev.: SCHOTT, Howard, ed.).
- SAAVEDRA, Juan Carlos: "Evolución de la Capilla Real de palacio en la segunda mitad del siglo XVIII", en *Cuadernos de Historia Moderna* (2003), pp.241-267.
- SABBATINI, Luigi Antonio: *Elementi Teorici della Musica colla Pratica de' medesimi*. Roma, Stamperia Pilucchi Cracas & Giuseppe Rotili, 1795.

- SACCHI, Giovenale: *Della antica Lezione degli Ebrei e della origine de'punti, dissertazione, [legato con] Vita del Cavaliere Don Carlo Broschi detto il Farinello*. Milán, Cesare Orena, Stamperia Malatesta, 1786.
- SACHER, Josephine Pettit: *Selected solo vocal music of Domenico Scarlatti (1685-1757)*. Columbia, Teachers College of Columbia University, 1966.
- SACHS, Barbara: "Scarlatti's tremolo", en *Early Music*, 19 (1991), pp.91-93.
- SAGE, Jack: "Calderón y la música teatral", en *Bulletin Hispanique*, LVIII (1956), pp.295-299.
- SAINT-SIMON, Louis de Rouvroy (Duque de): *Mémoires*. París, Hachette, 1879-1928.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: *Historia y estampas de la villa de Madrid*. Madrid-Barcelona, Iberia-Joaquín Gil, 1933.
- SALADO, José: *Defensa sobre unas espezies de cantollano que se dudaron en un papel impresso en esta ciudad de Sevilla el año de 1728*. [¿Portugal, o Sevilla?], s.e., 1730.
- SALAZAR, Adolfo: "Los Scarlatti (una ilustre familia musical)", en *Nuestra música*, 3 (1948), pp.231-240 y *Nuestra música*, 4 (1949), pp.5-15. - ID.: *La música de España. La música en la cultura española*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1953 [2 vols. Madrid, Espasa-Calpe, 1972].
- SALDONI Y REMENDO, Baltasar: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*. 4 vols. Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881.
- SALIS I CLOS, Josep Maria: *El repertori litúrgic marià a Catalunya a finals del segle XVII. (Les antífones marianes majors de l'M 1168 del "Fons Verdú" de la Biblioteca de Catalunya)*. Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.
- SALTER, Lionel: "Scarlatti's violin sonatas", en *The Listener*, 38 (1947), p.116. - ID.: "Domenico Scarlatti: 1685-1757", en *Essays on music: an anthology from "The Listener"*, 38 (1947), p.146. - ID.: "In Search of Scarlatti", en *The Consort*, 41 (1985), pp.47-51.
- SAMPAYO RIBEIRO, Mario de: *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX*. Lisboa, Tipografia Pereira Rosa, 1936. - ID.: *Do sitio de Junqueira*. Lisboa, Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1939. - ID.: "El Rei D. Joao, o quinto, e a musica no seu tempo", en *D. Joao v*. Lisboa, Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1952, pp.65-89.
- SAMS, Eric: "Zwei Brahms-Rätsel", en *Österreichische Musikzeitschrift*, 27/2 (1972), pp.83-84.

- SANCHEZ SISCART, María Monserrat: “Notas sobre la evaluación del concepto *mímesis* en la teoría musical española del XVIII”, en *Revista de Musicología*, 20/1 (1997), pp. 393-400.
- SÁNCHEZ, José: “Las filigranas del papel”, en *Ligarzas*, IV. Valencia, Departamento de Historia Medieval, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valencia, 1972.
- SANCHO GASPAR, José Luis: “Los Sitios Reales, escenarios para la fiesta: de Farinelli a Boccherini”, en *España festejante: el siglo XVIII*. (TORRIONE, Margarita; coord.) Málaga, Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 2000, pp.175-196.
- SANCHO GASPAR, José Luis; y ORTEGA, Javier: “La Granja y los palacios de San Ildefonso”, en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*. (RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, ed.). Madrid, Patrimonio Nacional, 2000, pp.102-126.
- SANDBERGER, Adolf: “Beziehungen der Königin Christine von Schweden zur italienischen Oper und Musik”, en *Bulletin de la Société “Union Musicologique”*, V (1925), pp.121-173. - ID.: “Zur älteren italienischen Klaviermusik”, en *Jahrbuch Peters*, 1918, pp.17ss.
- SANKEY, John; y SETHARES, William A.: “A consonance-based approach to the harpsichord tuning of Domenico Scarlatti”, en *Journal of the Acoustical Society of America*, 101/4 (1997), pp.2332-2337.
- SANTA MARÍA DE FUENTES, Fray Francisco de: *Dialectos Músicos, en donde se manifiestan los mas Principales Elementos de la Armonía desde las Reglas de Canto Llano hasta la Composición*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1778.
- SANTI, Piero: “Domenico Scarlatti fra i due nazionalismi”, en *Metamorfosi nella musica del Novecento: Bach, Händel, Scarlatti: Cagliari 1985*, pp.37-58.
- SANTIS, Mila de (ed.): *Domenico Zipoli, Itinerari Iberoamericani della musica italiana nel settecento*. (Actas del congreso: Prato, 30 de septiembre-2 de octubre de 1988). Florencia, Leo S. Olschki, 1994.
- SARRAILH, Jean: *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- SARTORI, Claudio (dir.): “Soler, Antonio”, en *Dizionario Ricordi della Musica e dei Musicisti*. Milán, Ricordi, 1959, p.991.
- SARTORI, Claudio: “Gli Scarlatti a Napoli”, en *Rivista musicale italiana*, 46 (1942), pp.374-390.

- SAYAS, Juan Francisco de: *Musica Canonica, Motetica, y sagrada, su origen, y pureza con que la erigió Dios para sus alabanzas divinas. La veneración, respeto, y Modestia, con que la debemos todos los Sacerdotes praticar en su Santo Templo, Cantando los Divinos Oficios con la mayor perfeccion. Respeto con que los gentiles la miraron para con sus fingidas Deydades, en sus Templos profanos; contra la aplaudida, y celebrada con el renombre de la Moda, por agena, Theatral, y Profana: Fundado en las Escrituras Divinas, Concilios Sagrados, Decretos, y Bulas Pontificias, Santos Padres, y Autores los mas graves de la Facultad.* Pamplona, José de Rada Impresor, s.a. [1760-1761].
- SCANDRETT, Robert, ed.: “Preface”, en *Domenico Scarlatti: Stabat mater.* Colonia, Carus, “Musica Sacra: Gesamtausgabe, vol.3”, 1986, pp.6-7.
- SCHACHTER, Carl: “Rhythm and Linear Analysis: Aspects of Meter”, en *The Music Forum*, 6 (1987), pp.1-59.
- SCHEIBE, Johann Adolph: *Critischer Musikus.* Leipzig, Bernhard Christoph Breitkopf, 1745. [Ed. facsímil, Hildesheim, Georg Olms, 1970].
- SCHENKER, Heinrich: “Domenico Scarlatti: Keyboard Sonata in D minor [K. 9]” y “Domenico Scarlatti: Keyboard Sonata in G major [K. 13]”, en *Das Meisterwerk in der Musik*, 1 (1925), [traduc. BENT, Ian: en *Music Analysis*, 5/2-3 (1986), pp.151-185. - ID.: “Zwei Sonaten Domenico Scarlattis”, en *Musik-Konzepte*, 47 (1986), pp. 40-56.
- SCHENKMAN, Walter: “Rhythmic Patterns of the Baroque: Part I”, en *Bach: Quarterly Journal of The Riemenschneider Bach Institute*, 5/3 (1974), pp. 21-28. - ID.: “Rhythmic Patterns of the Baroque: Part II”, en *Bach: Quarterly Journal of The Riemenschneider Bach Institute*, 5/4 (1974), pp.9-17.
- SCHLAGER, Karlheinz: *Einzeldrucke vor 1800.* Kassel, Bärenreiter, 1972. - ID: *RISM A/I. Einzeldrucke vor 1800.* Kassel-Basilea-Tours-Londres, Bärenreiter, 1978.
- SCHMALFELDT, Janet: “Cadential Processes: The Evaded Cadence and the ‘One More Time’ Technique”, en *Journal of Musicological Research*, 12/1-2 (1992), pp.1-52.
- SCHNAPPER, Betty: *The British union-catalogue of early music printed before the year 1801.* 2 vols. Londres, Butterworth’s Scientific Publications, 1957.
- SCHOLES, Percy Alfred (ed.): *Dr. Burney’s musical tours in Europe.* 2 vols. Londres, Oxford University Press, 1959.
- SCHOP, Ana M^a: *Un siglo de relaciones diplomáticas y comerciales entre España y Rusia 1733-1833.* Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1984.
- SCHOTT, Howard: *Playing the Harpsichord.* Londres, Faber, 1971. - ID.: “Early Music for Harpsichord”, en *Early Music*, 4 (1976), pp.27-30. - ID.: “From Harpsichord to

- Pianoforte: A Chronology and Commentary”, en *Early Music*, 13/1 (1985), pp.28-38. - ID.: “Reviews of Fadini edition”, en *The Musical Times*, 129/1748 (1988), p.539, y 136/1834 (1995), p.671.
- SCOTT, Hugh Arthur: “London Concerts from 1700-1750”, en *Musical Quarterly*, XXIV (1938), pp.194-209.
 - SCOTTI, Aurora: “L’Academia degli Arcadi in Roma e suoi rapporti con la Cultura Porthogese nel primo ventennio del 1700”, en *Bracara Augusta*, XXVII/63 (1973), pp.115-130.
 - SEIFFERT, Max; y WEITZMANN, Karl Friedrich: *Geschichte der Klaviermusik*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899. 3ª ed. rev. y aumentada: *Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur, 1: Die Ältere Geschichte bis um 1750*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1899.
 - SELFRIDGE-FIELD, Eleanor: “The invention of the fortepiano as intellectual history”, en *Early Music*, 33 (2005), pp.81-94.
 - SERRALLET, Rafael: “La guitarra y Domenico Scarlatti”, en *Revista Musical Chilena*, 60 (2004), pp.38-62.
 - SHEDLOCK, John South: “The harpsichord music of Alessandro Scarlatti”, en *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, 6 (1904-1905), pp.160-178, 418-422. - ID.: *The pianoforte sonata*. Nueva York, Da Capo Press, 1964.
 - SHELDON, David A.: “The Galant Style Revisited and Re-evaluated”, en *Acta Musicologica*, 47/2 (1975), pp.240-69. - ID.: “The Concept Galant in the [Eighteenth] Century”, en *Journal of Musicological Research*, 9/2-3 (1989), pp.89-108.
 - SHEVELOFF, Joel Leonard: *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: a re-evaluation of the present state of knowledge in the light of the sources*. Tesis doctoral, Waltham (Massachusetts, EE.UU.), Universidad Brandeis, Department of Music, 1970. - ID.: “Scarlatti. (7) (Giuseppe) Domenico Scarlatti”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan, 1980, vol.16, pp.568-578. - ID.: “Domenico Scarlatti”, en *The New Grove Italian Baroque Masters*. Nueva York y Londres, W. W. Norton & Company, 1984, pp.327-363. - ID.: “Domenico Scarlatti: Tercentenary Frustrations, Part I”, en *The Musical Quarterly*, 71/4 (1985), pp.399-436. - ID.: “Uncertainties in Domenico Scarlatti’s musical language”, en *Chigiana*, 40/20 (1985), pp.143-172. - ID.: “Domenico Scarlatti: Tercentenary Frustrations, Part II”, en *The Musical Quarterly*, 72/1 (1986), pp.90-118. - ID.: “Scarlatti’s Duck-Billed Platypus: K.87”, en *Domenico Scarlatti Adventures. Essays to Commemorate the 250th Anniversary*

of his death. (SALA, Massimiliano; y SUTCLIFFE, W. Dean; eds.). Bolonia, Ut Orpheus Edizioni, “Ad Parnassum Studies, 3”, 2008, pp.241-269.

- SHIPLEY, Linda Patricia: *An English Translation of Antonio Soler’s “Llave de la Modulaci3n”*. Tesis doctoral, Florida State University at Tallahassee, 1978. - ID.: “Pedagogical Advantages in the Keyboard Sonatas of Antonio Soler”, en *American Music Teacher*, 38 (1989), pp.22-45.

- SICCARDI, Honorio M.: *Domenico Scarlatti a trav3s de sus sonatas*. Buenos Aires, Editorial Argentina de M3sica, 1945. - ID.: “Las sonatas de Scarlatti”, en *Revista musical chilena*, 1/7-8 (1945), pp.16-18.

- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: “Valoraci3n est3tica y sociol3gica de Manuel Antonio Ortega sobre los m3sicos de su 3poca”, en *Revista de Musicolog3a*, VIII/1 (1985), pp. 135-138.

- SIERPINSKI, Zdzislaw: “Tetyda w Leopoldine”, en *Ruch Muzyczny*, 21/12 (1977), pp.2-3 y 8-9.

- SIERRA P3REZ, Jos3: “La m3sica instrumental no de tecla del P. Antonio Soler: los quintetos y el acompa1amiento a la m3sica vocal”, en *Revista de Musicolog3a*, 8/1 (1985), pp.77-82. - ID.: “Domenico Scarlatti y la M3sica Espa1ola de su tiempo”, en *Domenico Scarlatti en Espa1a. Cat3logo General de las Exposiciones*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pp.333-345. - ID. (ed.): *P. Antonio Soler (1729-1783). M3sica para 3rgano*. Madrid, Ediciones Escorialenses, 1997. - ID.: *Vida y crisis del padre Antonio Soler (1729-1783): Documentos*. Madrid, Alpuerto, 2004.

- SILBIGER, Alexander: “Review of Fadini edition”, en *Nuova rivista musicale italiana*, 14/4 (1980), pp.659-62. - ID.: “Scarlatti Borrowings in Handel’s Grand Concertos”, en *The Musical Times*, 125/1692 (1984), pp.93-95.

- SILVESTRE, Jenny: “El bajo cifrado en la sonata scarlattiana: ¿Cu3l es su significado y su funci3n?”, en *Domenico Scarlatti en Espa1a: Actas de los Symposia FIMTE, 2006-2007*. (MORALES, Luisa; ed.). Almer3a, Asociaci3n Cultural LEAL, 2009, pp.349-360.

- SIMI BONINI, Eleanora: “L’attivit3 degli Scarlatti nella Basilica Liberiana”, en *H3ndel e gli Scarlatti a Roma*. Florencia, Leo S. Olschki, 1987, pp.153-173.

- SITWELL, Sacheverell: *A background for Domenico Scarlatti, 1685-1757: written for his two hundred and fiftieth anniversary*. Londres, Faber and Faber, 1935. - ID.: *Baroque and Rococo*. Nueva York, Putnam, 1967. - ID.: “Music Master to the Infanta Barbara” y “Appendix: Notes on Three Hundred and More Sonatas by Domenico Scarlatti”, en *Southern Baroque Revisited*. Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1967, pp.240-279 y

pp.280-294. - ID.: J. S. Bach, Liszt, Domenico Scarlatti: from Credo, or an affirmation. Dorset, Cernel Press, 1976.

- SKYRM, Susanne: "The Fugues in Sebastian Albero's "Obras para Clavicordio": A Second Version", en *Domenico Scarlatti en España: Actas de los Symposia FIMTE, 2006-2007*. (MORALES, Luisa; ed.). Almería, Asociación Cultural LEAL, 2009, pp.361-376.

- SLOANE, Carl: "A note on Scarlatti's Haspsichord Temperament", en *Diapason*, 79/4 (1988), p.15. - ID.: "The Case for Meantone in Scarlatti", en *Continuo*, XVI/6 (1992), pp. 15-16. - ID.: "The problem of temperament in Antonio Soler's keyboard sonatas", en *Revista de Musicología*, XXII/2 (1999), pp.87-91. - ID.: "An objection to the Scarlatti chronology of Van der Meer", en *Galpin Society Journal*, LIII (2000), pp.344-345. - ID.: "La cronología de las sonatas de Domenico Scarlatti y un punto referente al temple", en *Revista de Musicología*, XXIV/1-2 (2001), pp.107-113. - ID.: "Algunas nuevas reflexiones sobre las sonatas de Domenico Scarlatti", en *Revista de Musicología*, XXIV/1-2 (2001), pp.107-113. - ID.: "Domenico Scarlatti's 'Tremulo'", en *Early Music*, 30/1 (2002), p.158 ('Correspondence', con respuesta de Howard Schott). - ID.: "The persistence of meantone in the Iberian peninsula", en *Revista de Musicología*, XXV/2 (2002), pp.471-475.

- SMITH, William Charles: *A Bibliography of the Musical Works Published by the Firm of John Walsh During the Years 1695-1720*. Londres, Bibliographical Society, 1948.

- SMYTH, David: "Schenker's Octave Lines Reconsidered", en *Journal of Music Theory*, 43/1 (1999), pp.101-133.

- SMITH, William Charles; y HUMPHRIES, Charles: *A Bibliography of the Musical Works Published by the Firm of John Walsh During the Years 1721-1766*. Londres, Bibliographical Society, 1968.

- SOARES, Ernesto; y CAMPOS FERREIRA LIMA, Henrique de: *Diccionario de iconografia portuguesa*. Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, 1947-1950.

- SOLANO, Francisco Ignacio: *Novo tratado de musica metrica, e rítmica, o qual ensina a acompanhar no cravo, orgão, ou outro qualquer instrumento, em que se possuem regular todas as especies, de que se compõe a harmonia da mesma musica. Demonstra-se este assumpto prática, e theoreticamente, e tratão-se tambem algumas cousas parciaes do contraponto, e da composição*. Lisboa, Regia Officina Typografica, 1779.

- SOLER RAMOS, Antonio: *Llave de la Modulaci3n, y Antigüedades de la Musica, En que se trata del fundamento necessario para saber Modular: Theorica, y Práctica para el más claro conocimiento de qualquier especie de Figuras, desde el tiempo de Juan de Muris, hasta hoy, con algunos Canones Enigmaticos, y sus Resoluciones. Su autor El P.*

Fr. Antonio Solèr, Monge del Orden de San Geronymo, Organista, y Maestro de Capilla en su Real Monasterio de San Lorenzo (vulgò) del Escorial. Madrid, oficina de Joachin Ibarra, 1762. - ID.: *Breve Relación de lo sucedido en este Real Monasterio de San Lorenzo en los días 29 y 30 de Agosto de este año de 1763.* Manuscrito. - ID.: *Satisfaccion a los Reparos precisos hechos por D. Antonio Roèl del Rio, a la Llave de la modulacion, par su autor el padre Fr. Antonio Solèr, maestro de capilla, y organista del Escorial...* Madrid, Librería de los Herederos de Araujo / Antonio Marín, 1765. - ID.: *Carta escrita a un amigo por el P. Fr. Antonio Soler, Maestro de Capilla, y organista del Real Monasterio de San Lorenzo, en que se da parte de un diálogo últimamente publicado contra su Llave de la modulación...* Madrid, Antonio Marín, 1766. - ID.: *Combinación de monedas y cálculo manifiesto contra el libro anónimo intitulado “Correspondencia de la moneda de Cataluña a la de Castilla”.* Barcelona, 1771. - ID.: *Theorica y practica del temple para los organos y claves.* Ms., Madrid, 1775-1783. - ID.: *Carta satisfactoria que escribió el P. Fr. Antonio Soler al Ilmo. Deán y Cabildo de la Santa Metropolitana Iglesia Catedral de Sevilla, contra los reparos puestos por los S.S. Jueces a la obra del órgano nuevo, construido por Don Joseph Casas.* Madrid, Imp. de Andrés Ramírez [Antonio Marín], 1778 [lleva como anexo otra Carta, redactada por el mencionado Casas, conservador de los órganos de El Escorial]. - ID.: *Recebimiento de Nuestra Señora de los hermitaños.* Manuscrito. [Dentro de un himno “Ave maris stella” a 4 voces, del año 1780; recoge una descripción de la recepción y despedida a la Virgen de Gracia en el monasterio escurialense el día de la romería, con indicación de las obras que se interpretaron]. - ID.: *XXVII Sonatas para clave.* Londres, Robert Birchall [New Benet Street, Nr. 133], 1796.

- SOMFAI, László: “Bartók’s Transcription of J. S. Bach”, en *Studien zur Musikgeschichte: Festschrift für Ludwig Finscher.* (LAUBENTHAL, Annegrit; ed.). Kassel, Bärenreiter, 1995, pp.689-696.

- SOMMER-MATHIS, Andrea: “Entre Nápoles, Barcelona y Viena: nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII”, en *Artigrama*, 12 (1996-1997), pp.45-77.

- SORIANO FUERTES Y PIQUERAS, Mariano: *Historia de la Música Española, desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850.* 4 vols. Madrid, Bernabé Carrafa, 1855 // Barcelona, Imprenta de Narciso Ramírez, 1856.

- SOUBIES, Albert: *Histoire de la Musique: Espagne.* 3 vols. París, Librerie des Bibliophiles, 1899-1900.

- SOUSA, Antonio Caetano de: *História genealógica da Casa Real Portuguesa*. 14 vols. Lisboa, Joseph Antonio da Sylva, 1735-1749.
- SQUIRE, William Barclay; y ERLEBACH, Rupert: *Catalogue of the Manuscripts in the Library of the Royal College of Music. [With additions by Rupert Erlebach]*. Londres, mecanografiado, 1931.
- STASSOFF, Wladimir: *L'Abbé Santini et sa collection musicale à Rome*. Florencia, Impr. de F. Le Monnier, 1854.
- STEFANO, Giovanni Paolo Di: "Cembali from Beyond the Lighthouse: Harpsichord Makers in Sicily", en *Domenico Scarlatti en España: Actas de los Symposia FIMTE, 2006-2007*. (MORALES, Luisa; ed.). Almería, Asociación Cultural LEAL, 2009, pp.81-100.
- STEVENSON, Robert: "Soler (Ramos), Antonio (Francisco Javier José)", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.17. Londres, Macmillan, 1980, p.450.
- STEWARD-MACDONALD, Rohan H.: "The Minor Mode as Archaic Signifier in the Solo Keyboard Works of Domenico Scarlatti and Muzio Clementi", en *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to commemorate the 250th anniversary of his death*. (SALA, Massimiliano; y SUTCLIFFE, W. Dean; eds.). Bolonia, Ut Orpheus Edizioni, "Ad Parnassum Studies, 3", 2008, pp.401-443.
- STONE, David Leon: *The Italian sonata for harpsichord and pianoforte in the eighteenth century (1730-1790)*. Tesis doctoral, Harvard University, 1952.
- STORM, Nancy Elizabeth: *The Harpsichord Sonatas of Padre Antonio Soler*. Tesis doctoral, inédita, University of Washington, 1948.
- STROHM, Reinhard: *Italianischen Opernarien des frühen settecento: (1720-1730)*. 2 vols. Colonia, Volk, 1976. - ID.: "Scarlattiana at Yale", en *Händel e gli Scarlatti a Roma. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 12-14 giugno 1985)*. (PIRROTTA, Nino; y ZIINO, Agostino; eds.). Florencia, Leo S. Olschki, 1987, pp.113-152. - ID.: "Francesco Corselli's operas for Madrid", en *Teatro y Música en España (siglo XVIII). Actas del Simposio Internacional Salamanca 1994*. Kassel, Reichenberger, 1996, pp.79-106.
- SUBIRÁ PUIG, José: *La música en la Casa de Alba: estudios históricos y biográficos*. Madrid, Establecimiento tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra", 1927. - ID.: *La participación musical en el antiguo teatro español*. Barcelona, "Publicaciones del Instituto del Teatro, 6", 1930. - ID.: *Historia de la música teatral en España*. Barcelona, Labor, 1945. - ID.: "La música de cámara en la Corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX", en *Anuario Musical*, 1 (1946), pp.181-194. - ID.: *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*. 2 vols. Barcelona, Instituto

Español de Musicología, CSIC, col. “Monografías, 5”, 1949-1950. - ID.: *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1953. - ID.: “La música en la capilla y monasterio de las Descalzas Reales de Madrid”, en *Anuario Musical*, 12 (1957), pp.147-166. - ID.: “La música en la Real Capilla madrileña y en el colegio de niños cantoricos. Apuntes históricos”, en *Anuario Musical*, 14 (1959), pp.207-230. - ID.: *Catálogo de la Sección de Música de la Biblioteca Municipal de Madrid*. Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1965. - ID.: “Relaciones musicales hispano-italianas en el siglo XVIII (Panoramas y esclarecimiento)”, en *Revista de Ideas Estéticas*, XXIV/95 (1966), pp.199-220. - ID.: “Dos madrileñizados músicos del siglo XVIII: Luigi Boccherini y Gaetano Brunetti”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, II (1967), pp. 323-331. - ID.: “La música de cámara palatina en el siglo XVIII y principios del XIX”, en *Temas musicales madrileños*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, pp.25-41. - ID.: *Temas musicales madrileños: evocaciones históricas*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971. - ID.: *Variadas versiones de libretos operísticos*. Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, CSIC, 1972.

- SUTCLIFFE, W. Dean: “Binary Form”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (SADIE, Stanley; y TYRRELL, John; eds.) 2ª ed. Londres, Macmillan, 2001, vol.3, pp.576-578. - ID.: *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style*. Cambridge-Nueva York, Cambridge University Press, 2003. - ID.: “Temporality in Domenico Scarlatti”, en *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to commemorate the 250th anniversary of his death*. (SALA, Massimiliano; y SUTCLIFFE, W. Dean; eds.). Bolonia, Ut Orpheus Edizioni, “Ad Parnassum Studies, 3”, 2008, pp.369-400. - ID.: “Domenico Scarlatti and an Iberian Keyboard ‘School’? A comparison with Albero”, en *Domenico Scarlatti: musica e storia*. (FABRIS, Dinko; y MAIONE, Paologiovanni; coords.) Nápoles, Turchini Edizioni, 2010, pp.269-290.

- SUTHERLAND, David: “Domenico Scarlatti and the Florentine piano”, en *Early Music*, 23 (1995), pp.243-257. - ID.: “Domenico Scarlatti and the Florentine Piano”, en *Early Music*, 23/2 (1995), pp.243-256. - ID.: “The Florentine school of cembalo-making centered in the works of Bartolomeo Cristofori”, en *Early Keyboard Journal*, 16-17 (1998-1999), pp.7-75. - ID.: “Silbermann, Bach, and the Florentine piano”, en *Early Keyboard Journal*, 21 (2003), pp.45-63. - ID.: “The Earliest Evidence of Idiomatic Piano Technique”, Ann Arbor: <<http://sutherlandharpsichords.com>>, 2001.

- SWAINSON, Dorothy: “Note on the Scarlatti portrait”, en *The Consort*, 14 (1957), p.30.

- SWINBURNE, Henry: *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*. Dublín, S. Price, R. Cross, J. Williams, T. Walker, W. Wilson *et alii*, 1779.
- TAGLIAVINI, Luigi Ferdinando: “Scarlatti: Sonaten und Fugen für Orgel”, en *Organo*, VIII (1970), pp.111-114 [reseña de la edición Hautis]. - ID.: “Giovanni Ferrini and his harpsichord ‘a penne e a martelletti’”, en *Early Music*, XIX/3, (1991), pp.399-408. - ID.: “Remarks on the compositions for organ of Domenico Scarlatti”, en *Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary Essays*. (WILLIAMS, Peter; ed.). Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp.321-325. - ID.: “L’armonico pratico al cimbalo”, en *Francesco Gasparini (1661-1727). Atti del primo convegno internazionale (Camaiore, 29 settembre-1 ottobre 1978)*. (Serie Quaderni della Rivista italiana di musicologia). Florencia, Leo Olschki, 1981, pp.133-155. - ID. (intr.): *Alessandro Scarlatti: Lezioni, toccate d’intavolatura per sonare il cembalo*. Bologna, Bibliotheca Musica Bononiensis, IV/79, 1999. [Ed. facsímil del ms. de Módena, Biblioteca Estense].
- TALBOT, Michael: “Modal shifts in the sonatas of Domenico Scarlatti”, en *Chigiana* XL (1985), pp. 25-44. - ID.: “Review of Sutcliffe 2003 (The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti)”, *ECHO* 6/11 (Spring 2004); en <http://www.echo.ucla.edu/volume6-issue1/reviews/talbot.html>
- TARTINI, Giuseppe: *A letter from the late Signor Tartini*. Londres, Robert Bremner, 1779.
- TEIXIDOR Y BARCELÓ, José: *Discurso sobre la historia universal de la música*. Madrid, Villalpando, 1804. - ID.: *Historia de la música española y sobre el verdadero origen de la música*. (LOLO HERRANZ, Begoña; ed.). Lérida, Institut d’Estudis Ilerdencs, col. “Estudis, 6”, 1996.
- TÉLLEZ DE ACEVEDO, Antonio: *Metrica reverente descripcion, que en el mas proporcionado Poema provoca la atencion a eternizar lo plausible del gozo, que en las más obsequiosas demonstraciones, celebro la magestuosa concurrencia de las dos Cortes Española y Lusitana, a las deseadas Entregas de ... Doña Maria Barbara ... y de ... Doña Maria Victoria ... que se executaron sobre las cristalinas corrientes del Río Caya, línea que divide las dos Coronas, el dia diez y nueve de Enero de este año de mil setecientos y veinte y nueve*. Madrid, Juan de Ariztia, 1729.
- TERMINI, Olga: “L’Irene in Venice and Naples: Tyrant and Victim, or the rifacimento process examined”, en *Antonio Caldara: Essays on his Life and Times*. (PRITCHARD, Brian; ed.). Aldershot, Scholar Press, 1987, pp.365-407.

- TERRAYOVA-DOKULILOVA, Maria Jana: “Ein Dokument zur Geschichte der Orgel musik in der 2. Hälfte des 18 Jahrhunderts (Sammelhandschrift A XII/220-MS Martin)”, en *Sbornik praci fil.fak. Brnenske university*, 16 (1967), pp.107-128.
- *Testamento e inventarios de bienes de la reina María Bárbara de Portugal*. Madrid, Real Biblioteca, II/305.
- THIEME, Ulrich; y BECKER, Felix: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Leipzig, W. Engelmann, 1907-1962.
- TIBY, Ottavio: “La famiglia Scarlatti, nuove ricerche e documenti”, en *Journal of Renaissance and Baroque Music* (1947), pp.275-290.
- TIELLA, Marco: “Simbolo e strumento”, en Domenico Scarlatti. *I grandi centenari dell’anno europeo della musica/Les grands jubilés de l’année européenne de la musique: esposizione, 24 agosto-30 ottobre 1985*, Ascona. Locarno, Edizioni Pedrazzini, Centro culturale beato Pietro Berno, Ente turistico Ascona e Losone, 1985, pp.153-188.
- TIMBRELL, Charles: “A look at recent Scarlatti editions”, en *Piano Quarterly*, 131 (1985), pp.54-56.
- TIMMS, Colin: “A New Cantata by Domenico Scarlatti” (Words by Antonio Ottoboni)”, en *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to commemorate the 250th anniversary of his death*. (SALA, Massimiliano; y SUTCLIFFE, W. Dean; eds.). Bologna, Ut Orpheus Edizioni, “Ad Parnassum Studies, 3”, 2008, pp.1-16.
- TODD, Lisa Anne: *Spanish themes in Domenico Scarlatti’s sonatas*. Tesis de Maestría en Artes, University of Wyoming, 2010.
- TONEGUTTI, Marta: *La fortuna de Domenico Scarlatti nell’ottocento. Da Clementi a Longo*. Tesis doctoral, Università degli Studi, Venecia, 1986-1987.
- TORREFRANCA, Fausto: *Giovanni Benedetto Platti e la Sonata Moderna*. Vol. II. Milán, Ricordi, Istituzioni e monumenti dell’arte musicale italiana, Nuova Serie, 1963.
- ID.: *Le origini italiane del romanticismo musicale: i primitive della sonata moderna*. Bologna, Forni, 1969.
- TORRENTE, Álvaro José: *The Sacred Villancico in Early Eighteenth-Century Spain: The Repertory of Salamanca Cathedral*. Tesis doctoral, Universidad de Cambridge, 1997. - ID.: *Fiesta de Navidad en la Capilla Real de Felipe v Villancicos de Francisco Corselli, 1743*. Madrid, Fundación Caja Madrid, Editorial Alpuerto, 2002.
- TORRES CLEMENTE, Elena: “La presencia de Scarlatti en la trayectoria musical de Manuel de Falla”, en *Manuel de Falla e Italia*. (Yvan Nommick, ed.). Granada,

Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, col. "Estudios", serie "Música, 3", pp.65-122.

- TORRES Y MARTÍNEZ-BRAVO, José de: *Reglas Generales, [Vtiles, y Faciles] de Acompañar en Organo, Clavicordio, y Arpa; con solo saber cantar la parte, ò vn baxo en canto figurado*. Madrid, Imprenta de Música, 1702 (y 2ª edición, ampliada con "un nuevo tratado, donde se explica el modo de acompañar las Obras de Musica, según el estilo Italiano". Madrid, Imprenta de Música, 1736).

- TORRIONE, Margarita: "Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio: Farinelli artífice de una resurrección", en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey* (RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín; ed.). Madrid, Patrimonio Nacional, 2000, pp.220-240. - EADEM: "De Felipe de Anjou, *Enfant de France*, a Felipe V: la educación de Telémaco", en *El arte en la corte de Felipe V*, catálogo de exposición (Madrid, 29 de octubre de 2002 al 26 de enero de 2003), (MORÁN TURINA, Miguel; ed.). Madrid, Fundación Caja Madrid-Museo del Prado, 2002, pp.41-88. - EADEM: "Felipe V bibliófilo. El peso de Francia en la Real Librería Pública", en *La Real Biblioteca Pública (1711-1760). De Felipe V a Fernando VI*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2004, pp.48-75. - EADEM: "Libros y manuscritos personales de Felipe V", en *La Real Biblioteca Pública (1711-1760). De Felipe V a Fernando VI*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2004, pp.197-207. - EADEM (ed.): *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid (1700-1759)*. Toulouse-París, GRIC-Ophrys, 1998.- EADEM (coord.): *España festejante: el siglo XVIII*. Málaga, Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 2000.

- TORTELLA CASARES, Jaime: "Psicopatología de la vida cortesana: Felipe V frente a la música", en *Felipe V y su tiempo. Congreso Internacional* (SERRANO, Eliseo; ed.). Vol.2. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2004, pp.709-732.

- TOSCA, Tomás Vicente: "Tratado VI. De la Musica especulativa, y Practica", en *Compendio Mathemático en que se contienen todas las materias mas principales de las Ciencias, que tratan de la cantidad*. Valencia, Antonio Bordazar y Vicente Cabrera, 1707-1715 (Tomo II, 1709; 2ª impresión, corregida y aumentada, 9 vols., 1721-1727; Tomo II, "Que comprehende arithmetica superior, algebra, musica": Madrid, Imprenta de Antonio Marín, 1727; 3ª impresión: Valencia, imprenta de de José García, 1757).

- TOVAR MARTÍN, Virginia: "El incendio del palacio de Aranjuez en el siglo XVIII", en *Anales de Historia del Arte*, 6 (1996), pp.48-65.

- TOWNSEND, Joseph: *A journey through Spain in the Years 1786 and 1787*. Londres, C. Dilly, 1791.
- TREND, John: *Manuel de Falla and Spanish Music*. Nueva York, Alfred A. Knopf, 1929.
- TRONCON, Elena: “Un quaderno di studi Scarlattiani di Alfredo Casella: edizione e commento”, en *Rassegna veneta di studi musicali*, 9/10 (1993-1994), pp.303-363.
- TRUDU, Antonio: *Metamorfosi nella musica del novecento: Bach, Handel, Scarlatti*. (Cagliari, conferencia organizada por la asociación Spaziomusica y Musica/Realtà, 12-14 dicembre 1985). Milán, Edizioni Unicopli, “Quaderni di Musica/Realtà 13”, 1987.
- TUFANO, Lucio: “Vincenzo Manfredini, Giambattista Dall’Olio e l’eredità Farinelli: Nota sui manoscritti delle sonate di Domenico Scarlatti nel 1798”, en *Domenico Scarlatti: musica e storia*. (FABRIS, Dinko; y MAIONE, Paologiovanni; coords.) Nápoles, Turchini Edizioni, 2010, pp.307-318.
- ULLOA, Pedro de: *Música Universal o Principios Universales de la Música*. Madrid, Imprenta de Música por Bernardo Peralta, 1717.
- UNGER, James Dale: *Domenico Scarlatti: The methods and incidence of preparation for the tonal plateau, the crux and the apex*. Tesis doctoral, Universidad de Puerto Elizabeth, 1976.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*. Madrid, Patrimonio Nacional, Museo Nacional del Prado, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006.
- VALABREGA, Cesare: *Il clavicembalista Domenico Scarlatti: il suo secolo, la sua opera*. Módena, Guanda, 1937.
- VALENTI, Fernando: *The harpsichord: a dialogue for beginners*. Hackensack, Jeroma Music Corp., 1982.
- VALLDAURA, Josep Maria: *El teatro español del siglo XVIII*. Vol.1. Lérida, Universitat de Lleida, 1996.
- VALLS I SUBIRÀ, Oriol: *La Historia del Papel en España*. 3 vols. I: Siglos X-XIV; II: Siglos XV-XVI; III: Siglos XVII-XIX. Madrid, Empresa Nacional de Celulosas, 1978, 1980 y 1982.
- VALLS, Francisco: *Mapa Armónico Práctico. Breve Resvmen De las principales Reglas de Musica. Sacado de los más clásicos authores especulativos, y Practicos, Antiguos, y Modernos, Illvstrado con diferentes exemplares, para la mas facil, y segura enseñanza de Muchachos*. Barcelona, manuscrito, 1742a.

- VAN DER MEER, John Henry. "A Curious Instrument with a Five-Octave Compass", en *Early Music*, 14/3 (1986), pp.397-400. - ID.: "The Keyboard Instruments at the Disposal of Domenico Scarlatti", en *The Galpin Society Journal*, 50 (1997), pp.136-160. - ID.: "Die Saitenklaviere, die die Domenico Scarlatti zu Gebote standen", en *Ständige Konferenz Mitteldt. Barockmusik in Sachsen* [Anuario de Sachsen-Anhalt y Turingia, 1999], (2000), pp.143-150.
- VAYRAC, Jean de: *État Présent de l'Espagne*. París, André Cailleau, 1718.
- VECCHI DI VAL CISMONE, Cesare Maria; et al.: *Filippo Juvarra*. Milán, Oberdan Zucchi, 1937.
- VEGA HERRANZ, Petra; y QUERO CASTRO, Salvador: "Vida y sociedad en el Madrid del Antiguo Régimen", en *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. Tonadilla escénica*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2003, pp.108-130.
- VERA, Alejandro: "Una nueva fuente para la música del siglo XVIII: el manuscrito Cifras Selectas de Guitarra de Santiago de Murcia (1722)", en *Resonancias*, 18 (2006), pp.35-49. - ID.: "Trazo y trazas de la circulación musical en el virreinato del Perú: copistas de la catedral de Lima en Santiago de Chile", en *Anuario Musical*, 68 (2013), pp.133-167.
- VERNON, Mrs. H. M. (EWART, Katharine Dorothea): *Italy from 1494 to 1790*. Cambridge, Cambridge University Press, 1909.
- VIALE-FERRERO, Mercedes: *Filippo Juvarra, scenografo e architetto teatrale*. Turín, Fratelli Pozzo, 1970.
- VICENTE ARÁMBURU, Manuel: *Zaragoza festiva en los fieles aplausos de el ingreso, y mansion en ella de el rey nuestro señor Don Carlos III. Con la Reyna Doña Maria Amalia de Saxonía, y Principe de Asturias Nuestros Señores, y Señores Infantes, en su viage à la Corte de Madrid desde la de Napoles, y de su Real Proclamacion por Rey de las Españas. Relacion Panegyrica de las alegres demonstraciones que con tan gloriosos motivos hizo esta Augusta Imperial Ciudad*. Zaragoza, Imprenta de el Rey Nuestro Señor, 1760.
- VICENTE DELGADO, Alfonso de: *La música en el Monasterio de Santa Ana de Ávila (siglos XVI-XVIII): Catálogo*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1989.
- VIDAL SALES, José Antonio: *Crónica íntima del Palacio Real de Madrid*. Madrid, Espasa, 2001. -ID.: *Crónica íntima de las reinas de España*. Barcelona, Planeta, 2004.
- VIDALI, Carole Franklin: *Alessandro and Domenico Scarlatti: a Guide to Research*. Nueva York, Garland Publishing, 1993.

- VIEIRA, Ernesto: *Diccionario biographico de musicos portugueses*. Lisboa, Typ. M. Moreira & Pinheiro, 1900.
- VILA, Joseph: *Respuesta y dictamen que da al público el Rvdo. Joseph Vilá, Presbítero y Organista de la villa de Sanahuja, a petición del autor de la Carta Apologética, escrita en defensa del Labyrintho de Labyrinthos contra la Llave de la Modulación*. Cervera, Imprenta de la Universidad, 1766.
- VILAR, Pierre: *Historia de España*. Barcelona, Crítica, 1984.
- VILLANIS, Luigi Alberto: *L'arte del clavicembalo: opera adottata nel Civico Liceo Musicale Benedetto Marcello di Venezia*. Turín, Fratelli Bocca, 1901 [Reimpr. como "Domenico Scarlatti", en *L'arte del clavicembalo in Italia*. Bolonia, Forni, 1969, pp.165-176].
- VILLARS, Claude Louis Hector de: *Mémoires du Maréchal de Villars*. París, Renouard, 1884-1904.
- VILLASAGRA, Fray Pedro de: *Arte y Compendio del Canto Llano. Brevíssimo en su inteligencia para los que quieran aprender con facilidad: con algunas Antífonas y Missas para la práctica*. Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1765.
- VILLEGAS GARCÍA, Mariano: *Joaquín Ibarra, el grabado y las artes impresorias en el Madrid del siglo XVIII*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, 2002.
- VINAY, Gianfranco: "Le sonate di Domenico Scarlatti nell'elaborazione creativa dei compositori italiani del Novecento", en *Chigiana*, XL (1985), pp.119-142. - ID.: "La lezione di Scarlatti e di Stravinsky nel Concerto per Clavicembalo di Falla", en *Manuel de Falla tra la Spagna e L'Europa*. (Actas del congreso, Venecia 15-17 de Mayo de 1987). (PINAMONTI, Paolo; ed.). Florencia, Olschki, 1989, pp.179-188.
- VINICIO, Gai: *Gli strumenti musicale della corte Medicea e il museo del Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze*. Florencia, Licoso, 1969.
- VITALI, Carlo (ed.): *Carlo Broschi "Farinelli": La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli*. Palermo, Sellerio, 2000.
- VLAD, Roman: "Bach, Händel e Scarlatti nella storia della musica", en *Metamorfosi nella musica del novecento*. (Actas del congreso; Cagliari, 12-14 de Diciembre de 1985). (TRUDU, Antonio; ed.). Milán, Edizioni Unicopli, Associazione Spaziomusica, "Quaderni Musica/Realtà 13", 1987, pp.13-27.
- VOLTES BOU, Pedro: *Fernando VI*. Barcelona, Planeta, 1996. -ID.: *La vida y la época de Fernando VI*. Barcelona, Planeta, 1998.

- WALISZEWSKI, Kazimierz: *Marysienka, Marie de la Grange d'Arquien, Queen of Poland*. Nueva York, Dodd, Mead & Co., 1899.
- WALKER, Frank: "Some Notes on the Scarlattis", en *The Music Review*, 12/2 (1951), pp.185-203.
- WALPOLE, Horace: *The Letters of Horace Walpole*. Oxford, Clarendon Press, 1903.
- WALTHER, Johann Gottfried: *Musicalisches Lexicon*. Leipzig, Wolfgang Deer, 1732. [Ed. facsímil, Kassel, Bärenreiter, 1967].
- WELLESZ, Egon; y STERNFELD, Frederick (eds.): *The Age of Enlightenment, 1745-1790*. Londres, Oxford University Press, 1973.
- WIEL, Taddeo: *I teatri musicale veneziani del settecento*. Venecia, Prem. stab. tipolitografico fratelli Visentini, 1897.
- WILLIAMS, Peter: *The European Organ*. Londres, Batsford, 1966. - ID.: "The Harpsichord Acciaccatura: Theory and Practice in Harmony, 1650-1750", en *The Musical Quarterly*, 54/4 (1968), pp.503-523. - ID.: "Figurae in the Keyboard Works of Scarlatti, Handel and Bach: An Introduction", en *Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary Essays*. (WILLIAMS, Peter, ed.). Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp.327-345. - ID.: "Hints for Performance in J. S. Bach's Clavierübung Prints", en *Early Keyboard Journal*, 5 (1986-1987), pp. 29-44. - ID.: "Review of Domenico Scarlatti: Master of Music by Malcolm Boyd, en *Music and Letters*", 68/4 (1987), pp.372-374. - ID.: *The Chromatic Fourth during Four Centuries of Music*. Oxford, Clarendon Press, 1997.
- WILLIS, Chris: *Performance, narrativity, improvisation and theatricality in the keyboard sonatas of Domenico Scarlatti*. Tesis doctoral, Cambridge (GB), Cambridge University, 2007. - ID.: "One-Man Show: Improvisation as Theatre in Domenico Scarlatti's Keyboard Sonatas", en *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to commemorate the 250th anniversary of his death*. (SALA, Massimiliano; y SUTCLIFFE, W. Dean; eds.). Bolonia, Ut Orpheus Edizioni, "Ad Parnassum Studies, 3", 2008, pp.271-308.
- WOLTERS, Klaus: "Domenico Scarlatti", en *Handbuch der Klavierliteratur – 1: Klaviermusik zu zwei Händen*. Zurich, Atlantis, 1967, pp.155-157.
- WRAIGHT, Denzil: "Cristofori's Instruments", en *Early Music*, 20 (1992), p.701. - ID.: "Recent approaches in understanding Cristofori's fortepiano", en *Early Music*, 34/4 (2006), pp.635-644.
- 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. - ID.: “Música para pianoforte, órgano y clave, en dos cuadernos zaragozanos de la primera mitad del siglo XIX”, en *Anuario Musical*, 62 (2007), pp.291-333. - ID.: “Cuaderno de música para tecla (pianoforte, clave, órgano)” en *La música en los archivos de las catedrales de Aragón*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2008, p.291. - ID.: “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”, en *Anuario Musical*, 77 (2012), pp.45-102. - ID.: *Piezas para clave, órgano y piano en dos cuadernos misceláneos españoles del siglo XIX*. Barcelona, CSIC, col. “Monumentos de la Música Española, 81”, 2013.
- YEARSLEY, David: “The Awkward Idiom: Hand-Crossing and the European Keyboard Scene around 1730”, en *Early Music*, 30/2 (2002), pp.224-235.
- ZABALA Y LERA, Pío: *España bajo los borbones*. Barcelona-Buenos Aires, Buenos Aires Libros, 1930.
- ZANATTA, Giovanni: *Gli organi della città e diocesi di Treviso*. Treviso, Casa Musicale Fusco, 1976.
- ZENO, Apostolo: *Poesie Drammatiche*. Venecia, Pasquali, 1744.
- ZUBER, Barbara: “Wilde Blumen am Zaun der Klassik: das spanische Idiom in Domenico Scarlattis Klaviermusik”, en *Musik-Konzepte*, 47 (1986), pp.3-39.
- ZÚÑIGA, Lorenzo Bautista de: *Anales eclesiásticos y seglares de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla que comprenden la Olimpiada o Lustró de la Corte en ella, con dos apéndices, uno desde el año de 1671 hasta el de 1728, i otro desde 1734 hasta el de 1746*. Sevilla, Blas y Quesada, 1748.

* *

*

