

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA



**La música de Franz Joseph Haydn en España:
recopilación, catalogación e interpretación de las
fuentes musicales conservadas en Madrid hasta 1833**

**Tesis doctoral presentada por
M^a del Rosario Montero García**

**realizada bajo la dirección de
Dra. Christiane Heine**

Granada, 2011

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: María del Rosario Montero García
D.L.: GR 46-2013
ISBN: 978-84-9028-191-8

ÍNDICE

PRIMERA PARTE: ESTUDIO

| | |
|---|----|
| Abreviaturas | 11 |
| CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN | 13 |
| 1. Objetivos..... | 15 |
| 2. Estado de la cuestión | 17 |
| 3. Metodología..... | 30 |
| CAPÍTULO II. LA SOCIEDAD ESPAÑOLA Y HAYDN ENTRE 1759 Y 1833 | 33 |
| 1. Contexto socio-histórico y artístico-cultural en España durante los reinados de Carlos III, Carlos IV, José I y Fernando VII (1759-1833) | 36 |
| 2. Haydn en las fuentes literarias, teóricas, hemerográficas y epistolares españolas..... | 39 |
| 2.1 Haydn en las fuentes literarias y teóricas. Iriarte, el Marqués de Ureña, Ferandiere y Rafols | 40 |
| 2.2 Haydn en las fuentes epistolares y hemerográficas madrileñas (1781-1807). <i>El Censor</i> y el <i>Diario de Madrid</i> | 43 |
| 3. Haydn en las artes..... | 52 |
| 4. Conclusiones..... | 53 |
| CAPÍTULO III. DIFUSIÓN DE LA MÚSICA DE HAYDN EN MADRID ENTRE 1759 Y 1833 | 55 |
| 1. La venta de música de Haydn en Madrid | 58 |
| 1.1 La <i>Gaceta de Madrid</i> | 58 |
| 1.2 El <i>Diario de Madrid</i> | 61 |
| 1.3 El <i>Memorial Literario</i> y la <i>Biblioteca Periódica Anual</i> | 65 |
| 1.4 La “Relación de Existencias de la Librería Madrileña de Antonio del Castillo” | 66 |
| 2. La música de Haydn en la Corte..... | 68 |
| 2.1 La música de Haydn durante el reinado de Carlos III (1759-1788) | 69 |
| 2.1.1 La Real Capilla de Palacio | 70 |
| 2.1.2 Las dependencias privadas de los miembros de la Corte | 73 |
| 2.2 La música de Haydn durante el reinado de Carlos IV (1788-1808) | 74 |
| 2.2.1 La Real Capilla de Palacio | 75 |

| | |
|--|----|
| 2.2.2 La Real Cámara | 76 |
| 2.2.3 La música en el cuarto del infante don Francisco de Paula | 77 |
| 2.2.4 La música en los Monasterios e iglesias madrileñas | 78 |
| 2.3 La música de Haydn durante el reinado de José I Bonaparte (1808-1813) | 79 |
| 2.4 La música de Haydn durante el reinado de Fernando VII (1814-1833) | 80 |
| 3. La música de Haydn en las casas de la nobleza madrileña | 81 |
| 3.1 La música de Haydn en la casa de Osuna y Benavente..... | 81 |
| 3.2 La música de Haydn en la casa de Alba | 86 |
| 3.3 Las academias musicales en casa de otros miembros de la Nobleza..... | 88 |
| 4. La música de Haydn en los teatros madrileños. Los Coliseos de la Cruz, de los Caños del Peral y del Príncipe..... | 89 |
| 5. Conclusiones..... | 91 |

| | |
|--|-----------|
| CAPÍTULO IV. LOCALIZACIÓN E INTERPRETACIÓN DE LAS FUENTES MUSICALES DE HAYDN EN ESPAÑA | 95 |
| 1. Las fuentes de Haydn conservadas fuera de Madrid | 97 |
| 1.1 Andalucía..... | 99 |
| 1.2 Aragón | 101 |
| 1.3 Castilla-León | 101 |
| 1.4 Cataluña..... | 104 |
| 1.5 Comunidad Valenciana..... | 106 |
| 1.6 Extremadura..... | 109 |
| 1.7 Galicia..... | 110 |
| 1.8 La Rioja | 112 |
| 1.9 País Vasco | 112 |
| 2. Las fuentes de Haydn conservadas en Madrid hasta 1833 | 113 |
| 2.1 El Palacio Real de Madrid | 113 |
| 2.1.1 El Archivo del Palacio Real de Madrid..... | 113 |
| 2.1.2 La Biblioteca del Palacio Real | 120 |
| 2.2 El Real Conservatorio Superior de Música de Madrid..... | 124 |
| 2.2.1 Descripción de las fuentes impresas y copias manuscritas de obras de Haydn de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música..... | 126 |
| 2.2.2 Repertorio musical de Haydn en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música | 130 |
| 2.3 La Biblioteca Nacional de Madrid..... | 133 |
| 2.3.1 Fuentes de Haydn en los catálogos de manuscritos e impresos de la Biblioteca Nacional | 134 |
| 2.3.2 Fuentes de Haydn en el catálogo informatizado de la Biblioteca Nacional | 139 |
| 2.3.3 Fuentes recientemente adquiridas por la Biblioteca Nacional..... | 142 |
| 2.4 La Biblioteca Histórica de Madrid | 142 |
| 2.5 La Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid..... | 145 |

| | |
|---|------------|
| 2.6 El Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid | 148 |
| 3. <i>Las Siete Palabras</i> de Haydn. Ejemplares conservados en España | 149 |
| 4. Conclusiones..... | 158 |
| CAPÍTULO V. HAYDN Y SUS COETÁNEOS EN ESPAÑA..... | 161 |
| 1. La supuesta influencia de la música de Haydn sobre sus coetáneos en España | 164 |
| 2. La supuesta influencia de Haydn sobre Brunetti. Estudio Comparativo | 170 |
| 2.1 Sucesión de los movimientos y tempo de las Sinfonías de Haydn y Brunetti | 172 |
| 2.2 Plantilla instrumental de las Sinfonías de Haydn y Brunetti | 176 |
| 2.3 Estilo compositivo de las Sinfonías de Haydn y Brunetti. Análisis de las Sinfonías nº 20, 26, 9, 36, 21, 16, 28, 35, 34 de Brunetti | 182 |
| 3. Conclusiones..... | 218 |
| CAPÍTULO VI. CONCLUSIONES..... | 223 |
| CAPÍTULO VII. BIBLIOGRAFÍA | 229 |

SEGUNDA PARTE: CATÁLOGO DE LAS FUENTES DE HAYDN CONSERVADAS EN MADRID HASTA 1834

| | |
|---|------------|
| CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN | 261 |
| 1. Criterios de catalogación de las fuentes | 264 |
| 1.1 Fuentes manuscritas..... | 264 |
| 1.2 Fuentes impresas | 265 |
| 2. Criterios de datación de las fuentes | 266 |
| 2.1 Fuentes manuscritas..... | 266 |
| 2.2 Fuentes impresas | 268 |
| CAPÍTULO II. EL PALACIO REAL DE MADRID..... | 271 |
| 1. Archivo del Palacio Real de Madrid..... | 273 |
| 1.1 Manuscritos | 275 |
| 1.1.1 Música instrumental | 275 |
| 1.1.1.1 Sinfonías (HOB. I)..... | 275 |
| 1.1.1.2 Obertura (HOB. Ia: 14)..... | 335 |
| 1.1.1.3 Divertimento para nueve voces (HOB. II: 20) | 336 |
| 1.1.1.4 Tríos para baryton (HOB. XI) | 337 |
| 1.1.2 Música vocal..... | 361 |
| 1.1.2.1 <i>Stabat Mater</i> (HOB. XX ^{bis}) | 361 |
| 1.1.2.2 Misa (HOB. XXII: 11) | 362 |
| 1.2 Impresos | 363 |

| | |
|--|-----|
| 1.2.1 Música instrumental. Sinfonías (HOB. I)..... | 363 |
| 1.2.2 Música vocal..... | 367 |
| 1.2.2.1 <i>Stabat Mater</i> (HOB. XX ^{bis}) | 367 |
| 1.2.2.2 Misa (HOB. XXII: 11) | 368 |
| 2. La Biblioteca del Palacio Real de Madrid..... | 369 |
| 2.1 Manuscrito. Música vocal. Ópera (HOB. XXVIII: 8a)..... | 371 |
| 2.2 Impresos | 372 |
| 2.2.1 Música instrumental | 372 |
| 2.2.1.1 Sinfonías (HOB. I)..... | 372 |
| 2.2.1.2 Oberturas (HOB. Ia) | 396 |
| 2.2.1.3 Cuartetos de cuerda (HOB. III) | 402 |
| 2.2.1.4 Tríos para dos violines y violonchelo (HOB. V)..... | 405 |
| 2.2.1.5 Tríos para clave, violín y violonchelo (HOB. XV) | 411 |
| 2.2.1.6 Sonatas para clave (HOB. XVI) | 434 |
| 2.2.1.7 <i>Las Siete Palabras</i> (HOB. XX/2)..... | 449 |
| 2.2.2 Música vocal..... | 450 |
| 2.2.2.1 Oratorios (HOB. XXI)..... | 450 |
| 2.2.2.2 Ópera (HOB. XXVIII: 8a)..... | 455 |

CAPÍTULO III. EL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

| | |
|---|-----|
| 1. Manuscritos | 459 |
| 1.1 Música instrumental | 459 |
| 1.1.1 Sinfonías (HOB. I)..... | 459 |
| 1.1.2 Trío para piano, violín y violonchelo (HOB. XV)..... | 477 |
| 1.2 Música vocal. Misa (HOB. XXII: 4)..... | 478 |
| 2. Impresos | 479 |
| 2.1 Música instrumental | 479 |
| 2.1.1 Sinfonías (HOB. I)..... | 479 |
| 2.1.2 Divertimento para cuatro voces (HOB. II: 39*)..... | 502 |
| 2.1.3 Cuartetos de cuerda (HOB. III) | 503 |
| 2.1.4 Divertimentos para tres voces (HOB. IV: 6*-11*)..... | 525 |
| 2.1.5 Tríos para piano, violín (o flauta) y violonchelo (HOB. XV) | 526 |
| 2.1.6 Sonatas para clave (HOB. XVI) | 548 |
| 2.1.7 Piezas para clave (HOB. XVII) | 562 |
| 2.2 Música vocal..... | 567 |
| 2.2.1 <i>Las Siete Palabras</i> (HOB. XX/2)..... | 567 |
| 2.2.2 <i>Stabat Mater</i> (HOB. XX ^{bis}) | 569 |
| 2.2.3 Oratorios (HOB. XXI)..... | 570 |
| 2.2.4 Misas (HOB. XXII) | 576 |
| 2.2.5 Canciones a dos, tres y cuatro voces (HOB. XXV)..... | 583 |
| 2.2.6 Lieder y Cantatas con acompañamiento de piano (HOB. XXVI).... | 590 |
| 2.2.7 Cánones (HOB. XXVIIa: 1-10)..... | 601 |

CAPÍTULO IV. LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID.

| | |
|--|------------|
| MANUSCRITO. MÚSICA INSTRUMENTAL. Sinfonía (HOB. I: 70^{III})..... | 603 |
|--|------------|

| | |
|---|-----|
| CAPÍTULO V. LA BIBLIOTECA HISTÓRIA DE MADRID | 607 |
| 1. Manuscritos | 609 |
| 1.1 Música instrumental. Sinfonías (HOB. I)..... | 609 |
| 1.2 Música vocal. Ópera (HOB. XXVIII: 12)..... | 618 |
| 2. Impresos. Música instrumental. Sinfonías (HOB. I)..... | 619 |
| | |
| CAPÍTULO VI. LA REAL ACADEMIA DE LAS BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO | 623 |
| 1. Manuscrito. Música instrumental. Sonata para pianoforte (HOB. XVI: 24)..... | 625 |
| 2. Impresos | 626 |
| 2.1 Música instrumental | 626 |
| 2.1.1 Divertimento para cuatro voces (HOB. II: 6)..... | 626 |
| 2.1.2 Cuartetos de cuerda (HOB. III) | 627 |
| 2.1.3 Tríos para clave [o pianoforte], violín y violonchelo (HOB. XV)..... | 629 |
| 2.2 Música vocal. Oratorio (HOB. XXI: 2)..... | 631 |
| | |
| CAPÍTULO VII. EL MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES. MANUSCRITOS. MÚSICA VOCAL. Cantata (HOB. XXVIb: 2), Misa (HOB. XXII: 8) y Ópera (HOB. XXVIII: 8a)..... | 633 |

TERCERA PARTE: ANEXOS

| | |
|--|-----|
| ANEXO I. Relación de figuras y ejemplos musicales que aparecen en la Primera parte..... | 641 |
| | |
| ANEXO II. Recopilación de las referencias a obras musicales de Haydn que aparecen en el índice de 1824 de los armarios que componen la papelería de música vocal e instrumental de la condesa-duquesa de Benavente y Osuna..... | 643 |
| | |
| ANEXO III. Filigranas, que aparecen en papel de fabricantes desconocidos, de las copias manuscritas de obras de Haydn recopiladas en el Archivo del Palacio Real de Madrid..... | 644 |
| | |
| ANEXO IV. Número de ejemplares de obras de Haydn recopilados en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid | 659 |
| | |
| ANEXO V. Obras de Haydn recopiladas en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (1759-1833)..... | 660 |
| | |
| ANEXO VI. Editores que aparecen en las fuentes impresas de Haydn recopiladas en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid (1759-1833)..... | 666 |

| | |
|--|-----|
| ANEXO VII. Arreglos de obras de Haydn existentes en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (1759-1833) | 670 |
| ANEXO VIII. Número de ejemplares de obras musicales de Haydn recopilados en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (1759-1833) | 671 |
| ANEXO IX. Fuentes de Haydn recopiladas en Madrid de autoría dudosa | 672 |
| ANEXO X. Sucesión de los movimientos de las Sinfonías de Haydn conservadas en el Archivo del Palacio Real de Madrid que Brunetti conoció ordenadas cronológicamente | 676 |
| ANEXO XI. Lugares donde se conservan las Sinfonías de Brunetti..... | 678 |
| ANEXO XII. Sucesión de los movimientos de las Sinfonías de Brunetti ordenadas cronológicamente | 680 |
| ANEXO XIII. Plantilla instrumental de las Sinfonías de Brunetti ordenadas cronológicamente | 682 |

PRIMERA PARTE

ESTUDIO

ABREVIATURAS Y SIGLAS

| | |
|----------------------|--|
| A | Alto |
| B | Bajo |
| ant. | anterior |
| ca. | cerca |
| Ej. | ejemplo |
| Ejem. | ejemplares |
| <i>E:Mc</i> | <i>Real Conservatorio Superior de Música de Madrid</i> |
| <i>E:Mp</i> | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| <i>E:Mpb</i> | Biblioteca del Palacio Real de Madrid |
| Fig. | figura |
| F.R. | Falsa Reexposición |
| HOB. | Hoboken |
| <i>MGG</i> | <i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> |
| ms. | manuscrito |
| <i>The New Grove</i> | <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> |
| <i>Opus cit.</i> | Obra citada |
| P.I | Puente I |
| P.II | Puente II |
| <i>RISM</i> | <i>Répertoire International des Sources Musicales</i> |
| s. | siglo |
| S | Sopano |
| s.a. | sin año |
| s.aut. | sin autor |
| sig. | signatura |
| S.l. | sin lugar de edición |
| s.ed. | sin editor |
| T | Tenor |

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

La música de [Franz]¹ Joseph Haydn (1732-1809) fue adquirida, interpretada y admirada en España durante su vida. Prueba de esto es la existencia de un abundante número de impresos y copias manuscritas de obras musicales suyas dispersas por toda la geografía española, así como las frecuentes alusiones al compositor austriaco en fuentes españolas hemerográficas, teóricas, literarias y epistolares. Dichas fuentes muestran que la música de Haydn gozó de gran prestigio, incluso años después de su muerte, repercutiendo sobre la sociedad española, cuyo gusto se inclinó hacia su música instrumental.

Cronológicamente, la presente tesis doctoral abarca desde 1759 hasta 1833, correspondiéndose con los reinados de Carlos III (1759-1788), Carlos IV (1788-1808), José I (1808-1813) y Fernando VII (1813-1833) en España. Los criterios que han llevado a esta determinación son de carácter político, social y cultural. Las primeras adquisiciones de música de Haydn conocidas tuvieron lugar concretamente en la Corte española y las primeras referencias al compositor austriaco aparecen en fuentes literarias de época de Carlos III, de aquí que se haya tomado el año de 1759, coincidiendo con el ascenso al trono de Carlos III, como punto de partida para este estudio. El interés por la obra de Haydn continuó durante el reinado de Carlos IV, cuando proliferaron las alusiones al compositor en los escritos teóricos, así como en las fuentes hemerográficas. Durante los reinados de José I y Fernando VII continuó dicho interés, aunque en un contexto de cambios sociales y culturales y coincidiendo con la muerte de Haydn en 1809. Las capillas musicales españolas se encontraban en decadencia y la burguesía, ante la caída del Antiguo Régimen, se consolidaba como nueva clase adinerada e interesada por la música. Estos acontecimientos convirtieron el final de reinado de Fernando VII en un punto de inflexión socio-cultural decisivo para España, por lo que como fecha límite para el presente estudio se ha determinado el año de 1833.

1. OBJETIVOS

A pesar de la constante presencia de Haydn en España a través de su música, llama la atención que, hasta la fecha, no se haya realizado ningún estudio centrado en la recepción de su obra. Nicolás Álvarez Solar-Quintes, autor de un artículo publicado en el *Anuario Musical* titulado “Las relaciones de Haydn con la Casa de Benavente”², ya en 1947 reclama la falta de estudios serios sobre los contactos entre España y Haydn insistiendo en que sería necesario que las biografías sobre dicho compositor incluyesen un capítulo español. La presente tesis doctoral es la respuesta, más de medio siglo después, al llamamiento realizado por Nicolás Álvarez Solar-Quintes y supone una importante aportación al campo de la Historia y las Ciencias de la Música no sólo en España, donde no existen precedentes, sino también en otros países como Alemania o Inglaterra donde, aunque ha habido una preocupación mayor por la vida y obra de este compositor, sin embargo, tampoco cuentan con estudios sobre la recepción y difusión de la música de Haydn en España.

¹ La mayoría de los ejemplares de música de Haydn conservados en España se refieren al compositor como “Joseph Haydn”, por lo que, en lo sucesivo, se nombrará al músico de este modo o sólo con el apellido.

² Álvarez Solar-Quintes, Nicolás: “Las relaciones de Haydn con la Casa de Benavente”. *Anuario Musical*. Vol. II, 1947, p. 81.

Partiendo del hecho de que la mayor parte de la música del compositor austriaco se conserva en Madrid, uno de los objetivos de la presente tesis doctoral es recopilar, catalogar e interpretar la música de Haydn conservada en la capital madrileña datada³ entre 1759 y 1833. Este trabajo tendrá como finalidad la elaboración de un catálogo que facilitará información como el lugar en el que se conservan las fuentes, la fecha en la que fueron copiadas o editadas, el número de Hoboken, el formato que presentan, el número total de ejemplares⁴ y aspectos sobre los editores y el papel utilizado como soporte.

La música de Haydn conservada en las diferentes instituciones madrileñas es reflejo de la actividad musical en dichos lugares. No obstante, también hay fuentes de Haydn, hoy desaparecidas, que formaron parte de determinadas colecciones madrileñas existentes en vida del compositor. El segundo objetivo de este trabajo surge ante la necesidad de reconstruir el repertorio de Haydn propio de los diferentes ambientes musicales madrileños. Dicha reconstrucción tendrá tres finalidades, en primer lugar, realizar una interpretación de la recepción y difusión de la música de Haydn en la capital madrileña; en segundo lugar, conocer cuáles fueron las preferencias musicales de la sociedad española, así como el lugar que ocupó la música de Haydn en la práctica habitual de cada uno de esos ambientes y, en último lugar, ofrecer una visión de conjunto sobre las relaciones existentes entre Haydn y España, a través de los contactos que el compositor austriaco mantuvo con personalidades destacadas de la época.

Según los conocimientos actuales, Haydn nunca estuvo en España, no obstante, su presencia también alcanzó a los escritos españoles y a las artes. El tercer objetivo de esta tesis doctoral es, por lo tanto, conocer la opinión que los teóricos, poetas y literatos coetáneos de Haydn tuvieron sobre su música, además de mostrar que sus obras musicales también estuvieron presentes en la iconografía y en las artes decorativas. Este objetivo permitirá valorar en qué medida los músicos, artistas y escritores españoles tenían conocimiento de la obra de Haydn.

El último de los objetivos de esta tesis doctoral es estudiar la repercusión que la música de Haydn pudo haber tenido sobre sus coetáneos en España. La supuesta influencia del compositor austriaco, a la que hace referencia en repetidas ocasiones la bibliografía española en torno a los siglos XVIII, XIX y XX, parece haberse convertido en un tópico transmitido a lo largo de los años. En este sentido se abordará un estudio analítico de las Sinfonías editadas de Gaetano Brunetti (1744-1808) para verificar si los tópicos sobre las influencias de Haydn son realmente ciertos. Brunetti, a pesar de haber sido un compositor de origen italiano, compuso toda su obra en España, donde pasó la mayor parte de su vida hasta morir, trabajando al servicio de la corte. Aquí llegó a ser la figura más influyente de la vida musical palatina y el compositor coetáneo de Haydn en España que más Sinfonías compuso. Esto, sumado al hecho de que en el Archivo del Palacio Real de Madrid predominan considerablemente las copias manuscritas de Sinfonías de Haydn y que se conserva una factura de compra de música de Haydn por parte de Brunetti, son indicios suficientes como para saber que Brunetti estuvo en contacto directo con los ejemplares de Sinfonías del compositor austriaco existentes en

³ Para hablar sobre la fecha en la que una fuente musical fue editada (en el caso de los impresos) o copiada (en el caso de los manuscritos), se utilizará indistintamente el término “datación”.

⁴ Para hablar sobre una fuente, ya sea un impreso musical o una copia manuscrita, e indistintamente si se trata de una partitura o de un juego de partichelas, se utilizará el término “ejemplar”.

la corte. Brunetti se convierte en el ejemplo más representativo del sinfonismo español y la comparación de los rasgos estilísticos de sus Sinfonías con los de Haydn permitirá resolver si, en su caso, las suposiciones sobre la influencia de los rasgos estilísticos y formales de la obra sinfónica de Haydn son ciertas o, por lo contrario, Brunetti contó con un lenguaje sinfónico propio y cuyos rasgos, a su vez, fueron compartidos por los compositores de su época.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Las conexiones existentes entre Haydn y España, a través de su música y de los contactos que el compositor mantuvo con personalidades españolas de su época han generado algunos estudios aislados sobre el tema. Sin embargo, no existen trabajos específicos en torno a la recepción y difusión de la música de Haydn durante los siglos XVIII y XIX y sólo disponemos de varios estudios analíticos enfocados a demostrar si verdaderamente la música del compositor austriaco influyó sobre los compositores españoles coetáneos. Entre las fuentes bibliográficas que aportan información sobre Haydn en relación con España y que han servido de punto de partida para esta tesis doctoral están los artículos de revistas musicales especializadas, catálogos de archivos y bibliotecas, tanto públicas como privadas, así como diccionarios y monografías, principalmente las dedicadas a la música española.

Dentro de este último grupo está el libro de Rafael Mitjana titulado *La Música en España: (arte religioso y arte profano)*⁵ (1993), cuya versión original fue publicada en Francia en 1920⁶, y en el que aparecen los primeros datos sobre la admiración que existió en España por Haydn⁷, así como su supuesta influencia sobre los compositores españoles⁸. Mitjana también aporta información sobre la interpretación de la música de Haydn en las academias musicales⁹, sobre sus contactos con personalidades españolas residentes fuera de España como Marianna Martínez, alumna de Haydn, y sobre las referencias al músico en los escritos de Tomás de Iriarte¹⁰. El trabajo de Mitjana es el punto de partida para abordar cualquier estudio sobre las conexiones entre el compositor austriaco y España.

José Subirá es autor del artículo “La música de cámara en la Corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX”¹¹ publicado en 1946 en el *Anuario Musical*. Este es el primer trabajo en el que se habla sobre la predilección que hubo en la corte española por la música de Haydn. Subirá también trata en su estudio aspectos

⁵ Mitjana, Rafael: *La Música en España: (arte religioso y arte profano)*. Edición a cargo de Antonio Álvarez Cañibano. Traducción a cargo de Lourdes Pérez González. Prólogo de Antonio Martín Moreno. Centro de Documentación Musical. Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, Ministerio de Cultura, 1993, pp. 87, 314, 318, 225-227, 265, 272, 274, 276, 288, 292, 294-298, 383-384, 400, 439, 440, 462, 464.

⁶ Mitjana, Rafael: “La musique en Espagne”. *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Vol. IV. Editor Lionel de la Laurencie. París, Delagrave, 1920, pp. 1913-2408.

⁷ Mitjana: *La Música en España: (arte religioso y arte profano)*, p. 226.

⁸ *Ibid.*, pp. 288, 314, 383, 384, 387, 400, 439, 462, 463.

⁹ *Ibid.*, pp. 265, 439.

¹⁰ *Ibid.*, p. 318.

¹¹ Subirá, José: “La música de cámara en la Corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX”. *Anuario Musical*. Vol. 1, 1946, pp. 181-194.

sobre las relaciones entre Haydn y España. En este mismo año salió a la luz una obra extranjera sobre la vida y obra del compositor austriaco titulada *Haydn: A creative life in music*¹² (1946) realizada por Karl Geiringer, en colaboración con Irene Geiringer. En este volumen Geiringer se refiere a la reputación de Haydn en Europa, aludiendo a España y a personajes españoles como el escritor Tomás de Iriarte, a las conexiones con la corte española y con la Casa de Osuna, así como al encargo de *Las Siete Palabras*. Al año siguiente se publicó en el *Anuario Musical* el artículo de Nicolás Álvarez Solar-Quintes titulado “Las relaciones de Haydn con la Casa de Benavente”¹³ (1947), en el que, al igual que Subirá, Solar-Quintes trata sobre los contactos entre Haydn y España además de realizar un estudio sobre el contrato entre Haydn y la condesa-duquesa de Benavente y Osuna firmado en Viena el 20 de octubre de 1783. Solar-Quintes incluye la transcripción de fuentes primarias como las dos cartas conservadas y facturas de la Casa de Osuna desconocidas hasta la fecha.

Dos décadas tras estas primeras aportaciones apareció el trabajo recopilatorio de Howard Chandler Robbins Landon titulado *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*¹⁴ (1965), cuyos comentarios y publicación estuvieron a cargo de Dénes Bartha. Este trabajo marcó un cambio en las investigaciones sobre Haydn, ya que recopila la correspondencia mantenida por el compositor austriaco con sus editores, aportando novedosa información de primera mano sobre los encargos de obras a Haydn desde España. Posteriormente, Landon publicó una colección en cinco volúmenes titulada *Haydn chronicle and works*¹⁵ (1976-1981), basada en fuentes primarias como correspondencia o anuncios en periódicos. Entre estos volúmenes destaca el segundo titulado *Haydn at Esterháza, 1766-1790*¹⁶ (1978), en el que aparecen datos relacionados con los contactos entre Haydn y la corte española, así como las referencias a Haydn en la obra titulada *La música, poema* de Iriarte¹⁷. También se incluyen las cartas mantenidas entre Haydn y su editor Artaria que informan sobre el contrato entre la condesa-duquesa de Benavente y Osuna¹⁸ y el anuncio en un periódico alemán, en el que se habla sobre un regalo enviado por la corte española a Haydn supuestamente en agradecimiento por la Ópera “L’isola disabitata”¹⁹.

Jacqueline Andrea Shadko en el capítulo tercero de su tesis doctoral titulada *The spanish Symphony in Madrid from 1790 to 1840: a study of the music in its cultural context*²⁰ (1981) realiza un estudio sobre las instituciones reales y los salones, donde pone de manifiesto el interés existente en España por la música de Haydn y explica los contactos que hubo entre Haydn y personalidades españolas. La tesis doctoral de

¹²Geiringer, Karl, y Geiringer, Irene: *Haydn: A creative life in music*. Berkeley, Los Ángeles, London, University of California Press, 1982 (tercera edición revisada, primera edición de 1946), pp. 32, 82-84, 146-147, 161-163, 172, 181-182, 211-212, 288, 302-313, 351-354, 371-387, 399-403.

¹³ Solar-Quintes: “Las relaciones de Haydn con la Casa Benavente”. *Opus cit.*, pp. 81-88.

¹⁴ Landon, Howard Chandler Robbins, y Bartha, Dénes (editores): *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*. Budapest, Corvina y Kassel, Basel, París, London, New York, Bärenreiter, 1965, p. 136.

¹⁵ Landon, Howard Chandler Robbins: *Haydn chronicle and works*. Vol. I-V. London, Thames and Hudson, 1976-1981.

¹⁶ Landon, Howard Chandler Robbins: *Haydn chronicle and works. II: Haydn at Eszterháza, 1766-1790*. London, Thames and Hudson, 1978.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 421-422.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 589, 624, 625.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 453, 588.

²⁰ Shadko, Jacqueline Andrea: *The spanish Symphony in Madrid from 1790 to 1840: a study of the music in its cultural context*. Tesis doctoral. University of Michigan, 1981, pp. 104-168.

Shadko es innovadora porque incluye parte de los escritos de Iriarte en los que se hace referencia a la admiración que el poeta sintió por el compositor austriaco e informa sobre la existencia de la correspondencia mantenida entre Boccherini y Haydn, incluyendo los fragmentos de estas cartas en los que se pone de manifiesto la amistad que hubo entre ambos compositores.

En 1980 salió a la luz la primera edición completa del diccionario enciclopédico inglés *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*²¹ en veinte volúmenes, cuya segunda edición apareció en el año 2001²². En el onceavo volumen se encuentra la voz “Haydn, (Franz) Joseph” realizada conjuntamente por James Webster y Georg Feder y donde se aporta información sobre los contactos fuera de España entre Haydn y Marianna Martínez, así como sobre el encargo de *Las Siete Palabras* desde Cádiz a Haydn²³. Por otra parte, entre 1994 y 2007 aparecieron los diferentes volúmenes de la segunda edición, a cargo de Ludwig Finscher, de la enciclopedia alemana *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*²⁴, cuya primera edición había estado a cargo de Friedrich Blume con diecisiete volúmenes y había sido editada entre 1949 y 1986. La nueva edición cuenta con veinte volúmenes organizados en dos partes, por un lado el “Sachteil” con doce volúmenes y, por otro, el “Personenteil” con ocho volúmenes²⁵. En el volumen octavo de el “Personenteil” aparece la voz “Haydn, (Franz) Joseph” realizada por Georg Feder²⁶, quien amplía los datos sobre las relaciones entre Haydn y España con información sobre Iriarte y su hermano, Domingo de Iriarte. Ambas enciclopedias, *The New Grove* y *MGG*, realmente no ofrecen información novedosa sobre las conexiones entre el compositor austriaco y España, así como tampoco poseen un apartado específico dedicado a la síntesis de dichos contactos, a pesar de que son fuentes, cuyas segundas ediciones han sido publicadas en el siglo XXI.

De todos los trabajos mencionados hasta ahora el artículo de Robert Stevenson es la aportación más completa en lo referente a los contactos entre Haydn y España. El artículo se titulada “Las relaciones mundiales ibéricas de Haydn”²⁷ (1986) publicado por primera vez en inglés en 1982 en *Inter-American Music Review*²⁸ y cuya traducción al castellano apareció en la revista *Heterofonía* cuatro años más tarde. En su artículo

²¹ Sadie, Stanley (editor): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vols. 1-20. Coordinador Stanley Sadie. Londres, McMilliam Publishers Limited, 1980.

²² Sadie, Stanley (editor), y Tyrrell, John (editor ejecutivo): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Coordinador Stanley Sadie. Vols. 1-29. Londres, McMilliam Publishers Limited, 2001 (segunda edición).

²³ Webster, James, y Feder, Georg: “Haydn, (Franz) Joseph”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 11. Editor Stanley Sadie. Editor ejecutivo John Tyrrell. Londres, McMilliam Publishers Limited, 2001, pp. 171-271.

²⁴ Blume, Friedrich (editor): *Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Vols. 1-17. Kassel, Bärenreiter, 1949-1986.

²⁵ Finscher, Ludwig (editor): *Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Vols. 1-20. Kassel, Bärenreiter y Stuttgart, Metzler, 1994-2007 (segunda edición).

²⁶ Feder, Georg: “Haydn, Joseph”. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 8. Editor Ludwig Finscher. Kassel, Bärenreiter, 2002, cols. 907, 924, 925, 935.

²⁷ Stevenson, Robert: “Las relaciones mundiales ibéricas de Haydn”. *Heterofonía*. Vol. XIX, nº 1, 1986, pp. 5-38.

²⁸ Stevenson, Robert: “Haydn’s Iberian World Connection”. *Inter-American Music Review*. Vol. IV, nº 2, 1982, pp. 3-29.

Stevenson realiza un estudio sobre los lazos existentes entre Haydn y España, incluyendo el territorio hispanoamericano. Se trata de la primera fuente que sintetiza y recopila todos los contactos mantenidos entre el compositor austriaco y España, aunque, en lo que respecta a las fuentes musicales de Haydn conservadas en España, Stevenson apenas aporta información.

La aparición de la *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*²⁹ (1985) de Antonio Martín Moreno marcó una nueva etapa para la historiografía española. Este volumen es una obra de obligada consulta para conocer la recepción de la música de Haydn en España, así como para entender la admiración que hubo en el siglo XVIII por este compositor. Martín Moreno realiza un recorrido por los compositores que trabajaron en España en el siglo XVIII, así como un estudio sobre el pensamiento musical español que se desprende de los escritos teóricos; estas aportaciones han servido como punto de partida para la presente tesis doctoral. En relación a Haydn, Martín Moreno habla sobre la admiración existente en España por él, por ejemplo, cuando se refiere a Joaquín Tadeo de Murgia quien, en un folleto titulado “Respuesta al dictamen sobre el plan propuesto para la oposición al magisterio de Capilla de la Santa Iglesia de Málaga” (1807), muestra su aceptación hacia la música religiosa de Haydn, entre otros compositores³⁰. Dicha admiración también estuvo patente, según Martín Moreno informa, a través de la interpretación de la música de Haydn en diferentes ambientes como el Monasterio de Montserrat³¹, los teatros de los Caños del Peral³² y del Príncipe³³ o las academias de Francisco Javier Matesanz en Madrid³⁴. Además de estos datos, Martín Moreno se refiere por primera vez, en lo que respecta a la obra *La música, poema* de Iriarte, a las referencias a Haydn en las “Advertencias” finales del libro³⁵, aspecto que, hasta la fecha, había pasado inadvertido.

A través de todas estas fuentes mencionadas se pone de manifiesto que existieron toda una serie de relaciones entre Haydn y España, no sólo en vida del compositor, sino también tras su muerte. De todas estas conexiones la más significativa fue el encargo de *Las Siete Palabras* desde Cádiz, un hecho al que se refiere a la mayoría de los trabajos comentados y sobre el cual existen estudios que han abordado el tema desde diferentes puntos de vista como es la cronología del encargo, la autoría y lugar para el cual fue encargada la obra, así como la datación y análisis de las diferentes versiones. La primera fuente conocida en la que se realiza una aproximación al estudio de todos los aspectos que rodearon al encargo, composición, versiones y estrenos de *Las Siete Palabras* es el segundo volumen de la biografía de Haydn realizada por Carl Ferdinand Pohl editada en 1882³⁶. Este volumen se convierte en una obra de referencia imprescindible para iniciar cualquier estudio sobre *Las Siete Palabras*. Casi un siglo después del libro de Pohl, Lydia Hailparn escribió un artículo titulado “Haydn: The

²⁹ Martín Moreno, Antonio: *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Coordinador Pablo López de Osaba. Madrid, Alianza Música, 2001 (tercera reimpression, primera edición de 1985).

³⁰ *Ibid.*, p. 196.

³¹ *Ibid.*, p. 150.

³² *Ibid.*, p. 317.

³³ *Ibid.*, p. 319.

³⁴ *Ibid.*, pp. 320-321.

³⁵ *Ibid.*, pp. 283-284.

³⁶ Pohl, Carl Ferdinand: *Joseph Haydn*. Vol. II. Niederwalluf bei Wiesbaden, Dr. Martin Sändig, 1971 (primera edición de 1882), pp. 214-221.

Seven Last Words. A new Look at an old masterpiece”³⁷ (1968) publicado en *The Music Review*, donde realiza un recorrido por las diferentes versiones de la obra y sobre sus dataciones.

Habrá que esperar a la década de 1970 para que las aportaciones específicas sobre *Las Siete Palabras* comiencen a proliferar e incorporen trabajos analíticos. El primero de ello fue la tesis doctoral de Jonathan Daniels Drury titulada *Haydn’s „Seven Last Words”: an historical and critical study* (1975)³⁸, que a na todos los datos sobre el encargo de la obra, las diferentes versiones, sus ediciones, así como un estudio analítico de ellas. Sin embargo, Drury no se refiere a los ejemplares de la obra conservados en España, así como tampoco a la evolución del ritual para el que la obra fue compuesta, aspectos que no pueden pasar desapercibidos tratándose de una composición encargada desde España. Un año después de la tesis doctoral de Drury apareció el artículo de Or n Moe titulado “*Las Siete  ltimas Palabras* de Haydn: un análisis”³⁹ (1976) publicado en la *Revista Musical Chilena*, en el que Moe también ofrece un análisis de la versión original para orquesta.

Ya en la década de 1980 apareció el primer trabajo español sobre *Las Siete Palabras*, a cargo de Juan José Carreras López, quien realizó un estudio analítico del “Terremoto”, es decir, el movimiento que abre la obra, en su artículo titulado “El fondo español de *Las Siete Palabras de Ntr. Salvador en la Cruz* de Joseph Haydn: descripción e interpretación del *Terremoto*”⁴⁰ (1984) publicado en la revista *Antigrama*. Por su parte, Theodor G llner escribió un libro titulado “*Die Sieben Worte am Kreuz bei Schütz und Haydn* (1986), en el que se realiza un estudio sobre los aspectos que rodearon a la creación de las obras de los compositores Schütz y Haydn con el mismo título, así como un estudio analítico de ellas. Un año después apareció el trabajo de Klaus Langrock titulado *Die Sieben Worte Jesu am Kreuz. Ein Beitrag zur Geschichte der Passionskomposition*⁴¹ (1987), el cual marcó un momento clave en los estudios sobre *Las Siete Palabras* y sus precedentes textuales y musicales. Langrock realiza un recorrido histórico por los diferentes tipos de obras basadas en el texto sobre la pasión de Cristo de los Evangelios, pasando por *Las Siete Palabras* de Haydn y aportando información sobre diferentes países. En esta misma década Landon y David Wyn Jones realizaron conjuntamente un trabajo titulado *Haydn. His life and Music*⁴² (1988) en el que se ofrece una síntesis sobre el encargo de la obra, junto con algunos aspectos analíticos. Otras aportaciones analíticas fueron las de Claus Bockmaier en su libro *Entfesselte Natur in der Musik des achtzehnten Jarhrhunderts* (1992), donde analiza el “Terremoto”, así como la de Michael Philipp, quien realizó un análisis de la versión

³⁷ Hailparn, Lydia: “Haydn: The Seven Last Words. A new Look at an old masterpiece”. *The Music Review*. Vol. 34, 1968, pp. 2-3.

³⁸ Drury, Jonathan Daniels: *Haydn’s “Seven Last Words”: an historical and critical study*. University of Illinois, UMI, 1975.

³⁹ Moe, Or n: “*Las Siete  ltimas Palabras*, de Haydn: un Análisis”. *Revista Musical Chilena*. N  135-136, 1976, pp. 22-38.

⁴⁰ Carreras López, Juan José: “El fondo español de «*Las Siete Palabras* de Nuestro Salvador en la Cruz» de Joseph Haydn. Descripción e interpretación del Terremoto”. *Artigrama*, n  1, 1984, pp. 341-359.

⁴¹ Langrock, Klaus: *Die Sieben Worte Jesu am Kreuz. Ein Beitrag zur Geschichte der Passionskomposition*. Essen, Die Balue Eule, 1987.

⁴² Landon, Howard Chandler Robbins, y Wyn Jones, David: *Haydn. His Life and Music*. London, Thames and Hudson, 1988, pp. 176-191.

orquestal en su libro *Läppische Schildereyen? Untersuchungen zur Konezption von Programmusik im 18. Jahrhundert*⁴³ (1998).

En España el interés por el estudio de *Las Siete Palabras* se ha incrementado en el siglo XXI. Así, en el 2001 salió a la luz el libro titulado *Haydn en Cádiz. La Santa cueva y la Iglesia del Rosario*, cuya parte titulada “Franz Joseph Haydn. Las siete palabras de Cristo en la Cruz (1787): Iglesia del Rosario y Santa Cueva de Cádiz”⁴⁴ fue redactada por Domingo del Campo y trata sobre el encargo, las ediciones y aspectos formales de la versión original. Dos años después de la aportación de Del Campo, apareció el artículo de Marcelino Díez titulado “Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz de Franz Joseph Haydn: un caso paradigmático de mecenazgo musical de la nobleza”⁴⁵ (2003) publicado en la *Revista de Musicología*. Los aspectos tratados en este artículo fueron ampliados por Díez, un año después, en el capítulo noveno del primer volumen del libro *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*⁴⁶ (2004). Díez enfoca su trabajo al estudio de *Las Siete Palabras* desde el origen del encargo de Haydn hasta la actualidad en el contexto gaditano. Recientemente Díez realizó nuevas aportaciones sobre el tema en su artículo titulado “Franz Joseph Haydn y Cádiz. El encargo de *Las Siete Palabras*”⁴⁷ (2011) publicado en la revista *Mar - Música de Andalucía en la Red*. Los trabajos de Díez son fuentes de ineludible consulta para abordar cualquier estudio de investigación sobre *Las Siete Palabras* de Haydn en España.

Toda la bibliografía referida hasta ahora interpreta aspectos relacionados con Haydn y su conexión con España. Sin embargo, en la mayoría de los casos los libros y artículos comentados no se remiten a las fuentes musicales de Haydn conservadas en España. Para conocer el repertorio de Haydn que se encuentra disperso por toda la geografía española es necesario conocer, en primer lugar, los catálogos de archivos y bibliotecas españoles y, en segundo lugar, los libros sobre colecciones musicales y artículos en revistas sobre repertorio musical. La localización de las fuentes de Haydn permite fundamentar la idea de que los compositores españoles entraron en contacto necesariamente con un repertorio musical germano. Los trabajos de catalogación de fuentes musicales de Haydn editados son, salvo alguna excepción, españoles y aunque suelen incluir la descripción de los ejemplares recopilados, incorporando las partes de las que se componen, en la mayoría de los casos, no se especifica el número de Hoboken⁴⁸ de las obras catalogadas, a veces tampoco los incipit musicales y, por lo

⁴³ Philipp, Michael: *Läppische Schildereyen? Untersuchungen zur Konezption von Programmusik im 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 1998, pp. 304-349.

⁴⁴ Del Campo, Domingo: “Franz Joseph Haydn. Las siete palabras de Cristo en la Cruz (1787). Iglesia del Rosario y Santa Cueva de Cádiz”. *Haydn en Cádiz. La Santa Cueva y la Iglesia del Rosario*. Madrid, Fundación Caja Madrid, 2001, pp. 9-31

⁴⁵ Díez Martínez, Marcelino: “Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz de Franz Joseph Haydn: un caso paradigmático de mecenazgo musical de la nobleza”. *Revista de Musicología*. Vol. XXVI, nº 2, 2003, pp. 491-512.

⁴⁶ Díez Martínez, Marcelino: *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*. Colección Cádiz y la Música. Vol. I. Cádiz, Universidad de Cádiz, Diputación de Cádiz, 2004.

⁴⁷ Díez Martínez, Marcelino: “Franz Joseph Haydn y Cádiz. El encargo de *Las Siete Palabras*”. *Mar - Música de Andalucía en la Red*. Nº 1, 2011, pp. 25-40, <http://mar.ugr.es> (consultada el día 1 de agosto de 2011).

⁴⁸ Hoboken, Anthony van: *Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Vols. I-III. Mainz, B. Schott's Söhne, 1957.

general, carecen de la fecha en la que la fuentes fueron editadas o copiadas, es decir, la datación.

El pionero de todos estos trabajos de catalogación apareció en Cataluña y es el *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*⁴⁹ (1908), elaborado por Felipe Pedrell. La descripción de las obras de Haydn catalogadas incluye, en algunos casos, contenidos tales como datos biográficos de Haydn, su edad cuando compuso la obra catalogada, así como la fecha de composición de la obra y el lugar y fecha de la primera edición, incluso datos biográficos del editor. Este catálogo no incluye los incipits musicales y tampoco podría haberse incluido el número de Hoboken, ya que el catálogo temático de la obra de Haydn se publicó a mediados de siglo XX.

Treinta años después, en la capital madrileña se publicaron los catálogos de la Biblioteca Nacional y del Archivo y Biblioteca del Palacio Real que contienen descripciones detalladas de las composiciones de Haydn ubicadas en dichos lugares. El más antiguo de ellos es el *Catálogo del Archivo de Música*⁵⁰ (1938) realizado por José García Marcellán para el Archivo de Música del Palacio Real (*E:Mp*), donde aparecen, por orden alfabético, los compositores y sus obras musicales desde el reinado de Carlos III, indicándose la agrupación instrumental y vocal para la que estaban escritas y su tonalidad, pero sin aportar datos como el número de Hoboken, la datación y tampoco las partes de las que se compone cada ejemplar. Gracias a la actualización de éste en 1993, bajo el título de *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*⁵¹, la catalogación de las obras se hizo más detallada, especificándose si eran fuentes impresas o manuscritas, se especifica las partes conservadas (en el caso de manuscritos), además de incorporar, al final del volumen, un anexo con los incipits musicales. A pesar de que este último catálogo es muy completo, las fuentes no aparecen datadas, así como tampoco se identifica el número de Hoboken de cada obra⁵². Por otra parte, para solicitar una fuente hay que consultar previamente un ejemplar en papel titulado “Correspondencia legajos-cajas de las partituras de la Real Capilla”, sólo existente en el Archivo del Palacio Real, para averiguar la correspondencia de cada legajo con la caja en la que se ubica actualmente. Además de esto, existen fuentes de Haydn catalogadas en el apartado de “[Autores] desconocidos” cuando en realidad son obras del compositor austriaco. También hay un ejemplar en papel titulado “Partituras de la Real Capilla no incluidas en el catálogo”, sólo disponible en el Archivo del Palacio Real, en el que aparecen obras de Haydn y algunas partes de instrumentos que en realidad pertenecen a fuentes que sí está en el catálogo, pero con una signatura diferente. Para conocer todo el repertorio de Haydn conservado en el Archivo del Palacio Real, reflejo de la actividad musical palatina, es necesario revisar las fuentes de Haydn existentes en

⁴⁹ Pedrell, Felipe: *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Tomo II. Barcelona, Palau de la Diputació, 1909, p. 296.

⁵⁰ García Marcellán, José: *Catálogo del Archivo de Música*. Madrid, Palacio Nacional, 1938.

⁵¹ Lolo, Begoña, Martín, Paloma, Peciña, Carmelo, y Vicent, Alfredo: *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*. Director José Peris. Coordinador Ignacio María Sanuy. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1993.

⁵² Stephen Carey Fisher realizó un estudio sobre la música de Haydn en el Archivo del Palacio Real de Madrid en relación con la colección Martorell en el cual identificó el número de Hoboken de bastantes obras del compositor austriaco. Sin embargo, hay fuentes de Haydn en el Archivo que no fueron identificadas por Fisher (Fischer, Stephen Carey: “A group of Haydn copies for the court of Spain: Fresh sources, rediscovered Works, and new riddles”. *Haydn-Studien*, IV, 2, [1976], pp. 83-84).

este catálogo para identificar su número de Hoboken y datarlas, así como un acercamiento a las fuentes que aparecen tanto en “[Autores] desconocidos” como en el ejemplar de “Partituras de la Real Capilla no incluidas en el catálogo” para identificar posibles ejemplares de Haydn.

La Biblioteca del Palacio Real de Madrid (*E:Mpb*), por su parte, cuenta actualmente con un catálogo de sus fuentes manuscritas muy completo y titulado *Catálogo de la Real Biblioteca. Tomo XV. Catálogo de Música Manuscrita. Volumen I*⁵³ (2006). Sobre las fuentes impresas, en cambio, aún no se ha publicado un catálogo, pero aparecen reflejadas en el catálogo informatizado a disposición de los usuarios en la web de la Biblioteca, que además incluye las existentes en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Dicho catálogo, sin embargo, carece, en la mayoría de los casos, de datos como la datación y el número de Hoboken, necesarios para poder identificar el repertorio musical de Haydn conservado en esta biblioteca. Partiendo del catálogo informatizado hay que realizar una recopilación de las fuentes impresas de Haydn conservadas en la Biblioteca del Palacio Real, que son reflejo de la actividad musical en la Corte, así como una recopilación de las fuentes, tanto impresas como copias manuscritas, de Haydn conservadas en el Monasterio de las Descalzas Reales, que muestran la presencia de la música de Haydn en la práctica musical de la capilla de este monasterio, datándolas e incluyendo el número de Hoboken.

En lo que respecta a la Biblioteca Nacional, Higinio Anglés y José Subirá realizaron el *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid. Vol. I. Manuscritos* (1946) que es el único ejemplar conocido sobre la música manuscrita en esta biblioteca. Posteriormente se publicó el *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid. Impresos: música práctica*⁵⁴ (1951), en el que aparecen catalogadas las fuentes impresas que hoy día se conservan en dicha biblioteca. En 1989 se editó una revisión del anterior, el *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional*⁵⁵, en el que las fuentes de Haydn fueron catalogadas por José Carlos Gosálvez Lara e incluyen la datación y el número de Hoboken. La incorporación de estos datos lo convierte en el catálogo de fuentes musicales más completo existente en Madrid, en lo que respecta a Haydn. La Biblioteca Nacional además cuenta con un catálogo informatizado de sus fuentes con una descripción detallada de ellas, ya que incluye en la mayoría de los casos la datación, el número de Hoboken, las partes, la descripción del formato de la fuente, incluyendo, a veces, su procedencia. Este catálogo, incorpora fuentes que no aparecen en los catálogos de impresos y de manuscritos, al mismo tiempo que existen fuentes en la Biblioteca Nacional que tampoco aparecen incluidas en el catálogo informatizado. Un estudio de conjunto de los tres catálogos permitirá ofrecer una visión más completa de la música de Haydn conservada en la Biblioteca Nacional, especificando aquellas fuentes que no aparecen en ninguno de ellos, es decir, el de manuscritos, el de impresos y el informatizado. No es necesario, sin

⁵³ López-Vidriero, M^a Luisa, y Tomás González, Pilar (dirección): *Catálogo de la Real Biblioteca. Tomo XV. Catálogo de Música Manuscrita. Volumen I*. Palacio Real de Madrid, Editorial PATRIMONIO NACIONAL, 2006, p. 217.

⁵⁴ Anglés, Higinio y Subirá, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Barcelona, ICMU, 1951.

⁵⁵ Biblioteca Nacional (España) Servicio de Partituras, Registros Sonoros y Audiovisuales: *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional*. Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1989, pp. 9-16, 34-45, 135-143.

embargo, catalogar las fuentes conservadas en la Biblioteca Nacional que aparecen en el *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional*, así como tampoco las que aparecen en el catálogo informatizado porque incluyen el número de Hoboken y la datación de las obras.

La Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (*E:Mc*) no posee publicado un catálogo de sus fondos⁵⁶, aunque sí dispone de un catálogo manual por orden alfabético que se compone de fichas de cartón. En las fichas aparecen datos como la signatura, el título de la obra y, en el caso de que la fuente conservada sea un impreso, a veces también se añade el editor. Sin embargo, sólo un reducido número de fichas aportan información como la fecha de edición (en impresos) o la fecha de la copia (en manuscritos), además de que, por lo general, tampoco facilita información sobre el contenido concreto de la obra al no identificar el número de Hoboken y carecer de indicaciones como la plantilla y el formato en el que se presenta la fuente. La Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música cuenta, además, con fuentes del músico austriaco que no aparecen reflejadas en el catálogo de fichas de cartón. Esto hace necesario un trabajo de recopilación de toda la música de Haydn existente en este conservatorio no posterior a 1833, identificando el número de Hoboken.

A parte de los catálogos de fuentes de Madrid, hay muchos otros que incluyen fuentes del compositor austriaco conservadas en otras comunidades autónomas españolas. Destaca la labor realizada por José López-Calo autor de numerosos catálogos, publicados entre 1978 y 2005, que contienen la música de catedrales españolas. El más antiguo de ellos es el catálogo de la Catedral gallega de Santiago de Compostela⁵⁷ y le siguen los de las Catedrales de la comunidad de Castilla-León como Ávila⁵⁸, Palencia⁵⁹, Zamora⁶⁰, Segovia⁶¹ y Burgos⁶². También realizó los catálogos de la Catedral riojana de Santo Domingo de la Calzada⁶³ y de la Catedral andaluza de Granada⁶⁴. Estos catálogos permiten conocer que el interés por la música de Haydn, no

⁵⁶ Según José Carlos Gosálvez Lara existe un proyecto de catalogación informatizada de la colección de Haydn conservada en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (Gosálvez Lara, José Carlos: "La música de Haydn en colecciones españolas". *MAR - Música de Andalucía en la Red*. Nº 1, p. 17, <http://mar.ugr.es> (consultada el día 1 de agosto de 2011).

⁵⁷ López-Calo, José: *Catálogo musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. Cuenca, Ediciones del Instituto de Música Religiosa de la Excm. Diputación Provincial de Cuenca, 1972, p. 144. López-Calo, José: *La música en la Catedral de Santiago. Vol. II. Catálogo del Archivo de Música (II)*. La Coruña, Diputación Provincial de La Coruña, 1993, pp. 194-195, 123.

⁵⁸ López-Calo, José: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ávila*. Santiago de Compostela, Sociedad Española de Musicología, 1978, p. 185.

⁵⁹ López-Calo, José: *La música en la Catedral de Palencia*. Volumen I. Catálogo Musical. Actas Capitulares (1413-1648). Colección Palatina 6. Palencia, Institución "Tello Tellez de Meneses". Excm. Diputación Provincial de Palencia, 1980, p. 196.

⁶⁰ López-Calo, José: *La música en la Catedral de Zamora*. Zamora, Diputación Provincial, 1985.

⁶¹ López-Calo, José: *La música en la Catedral de Segovia*. Vol. II. Catálogo del Archivo de música (II). Segovia, Diputación Provincial de Segovia, 1989, p. 402.

⁶² López-Calo, José: *La música en la Catedral de Burgos*. Vol. II. Catálogo del Archivo de Música (II). Burgos, Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1995, pp. 288, 315, 397.

⁶³ López-Calo, José: *La música en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Vol. I. Catálogo del Archivo de Música*. Logroño, Gobierno de la Rioja, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1988, p. 342.

⁶⁴ López-Calo, José: *Catálogo del Archivo de música de la Catedral de Granada*. Vol. II. Catálogo (II). Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Centro de Documentación Musical de Andalucía 1991, pp. 536-545.

sólo se circunscribió a Madrid o Cataluña, sino también se extendió a otros lugares de la geografía española.

En lo que respecta a la comunidad andaluza el Centro de Documentación musical de Andalucía ha participado en la publicación de los catálogos de las catedrales de sus provincias y cuya característica común es que incluyen los incipit musicales de las obras, lo cual permite identificar el número de Hoboken. Significativo es el caso de la Catedral de Málaga con casi medio centenar de obras del compositor austriaco, cuarenta y cuatro ejemplares⁶⁵, la Catedral de Jaén con veintiocho⁶⁶ y la Catedral de Sevilla con veinticuatro⁶⁷.

El caso de la Comunidad Valenciana también es significativo, sobre todo en lo que respecta a la labor de José Climent autor de cuatro volúmenes titulados *Fondos Musicales de la Región Valenciana*. El primero se centra en la Catedral Valenciana⁶⁸, el segundo en el Real Colegio de Corpus Christi Patriarca⁶⁹, el tercero trata sobre la Catedral de Segorbe⁷⁰ y el cuarto sobre la Catedral de Orihuela⁷¹, todos editados entre 1974 y 1984. Estos cuatro volúmenes se complementan, en lo que a Haydn respecta, con el reciente trabajo de José Asparisi Asparisi publicado en el *Anuario Musical* con el título “Recepción histórica de la música eclesiástica de Joseph Haydn en los Archivos Musicales Catedralicios de la Comunidad Valenciana”⁷² (2008), quien aporta interesantes datos como la datación aproximada de las fuentes.

Un ejemplo modélico es el *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de León*⁷³ (2005) realizado por Samuel Rubio, ya que en él aparece la descripción de las fuentes con las partes conservadas e incluye, no sólo los incipit musicales, sino también el número de Hoboken de las obras de Haydn. Samuel Rubio años antes había

⁶⁵ Martín Moreno, Antonio (dirección): *Catálogo del Archivo de música de la Catedral de Málaga*. Serie I: Catálogos. Vol. II. Granda, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003, pp. 608-621.

⁶⁶ Medina Crespo, Alfonso: *Catálogo del Archivo de Música de la santa Iglesia Catedral de Jaén*. Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2009, pp. 394-406.

⁶⁷ González Barrionuevo, Herminio, Ayarra, José Enrique, y Vázquez Vázquez, Manuel: *Catálogo de Libros de Polifonía de la Catedral de Sevilla*. Granda, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994, pp. 481-484, 782-783, 786.

⁶⁸ Climent, José: *Fondos Musicales de la Región Valenciana. Vol. I. Catedral metropolitana de Valencia*. Valencia, Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1979, pp. 205-206.

⁶⁹ Climent, José: *Fondos Musicales de la Región Valenciana. Vol. II. Real Colegio de Corpus Christi Patriarca*. Valencia, Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1984, pp. 405-406.

⁷⁰ Climent, José: *Fondos Musicales de la Región Valenciana. Vol. III. Catedral de Segorbe*. Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1984, p. 130.

⁷¹ Climent, José: *Fondos Musicales de la Región Valenciana. Vol. IV. Catedral de Orihuela*. Valencia, Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1984, pp. 144-145.

⁷² Asparisi Asparisi, José: “Recepción histórica de la música eclesiástica de Joseph Haydn en los Archivos Musicales Catedralicios de la Comunidad Valenciana”. *Anuario Musical*. Nº 63, 2008, pp. 112-113.

⁷³ Rubio Álvarez, Samuel: *Catálogo del Archivo musical de la Catedral de León*. II. Colección “Fuentes y estudios de Historia Leonesa”. Nº 109. León, Centro de Estudios e Investigación “San Isidoro”, Caja España de inversiones, Archivo Histórico Diocesano, 2005, pp. 847-863

realizado el catálogo del Monasterio de San Lorenzo el Real. Este catálogo fue publicado con el título de *Catálogo del Archivo de Música del Monasterio de San Lorenzo el Real de el Escorial* (1976)⁷⁴ e incluye numerosos datos sobre las fuentes musicales, aunque carece de los números de Hoboken y de la datación.

Existen muchos otros catálogos sobre fuentes conservadas por toda España que, a pesar de no incluir el número de Hoboken, así como tampoco los íncipits musicales, son importantes porque, a través de ellos se puede conocer la localización de las fuentes de Haydn. Por otra parte, también son significativos los catálogos que no contienen fuentes de Haydn porque permiten conocer los archivos y bibliotecas españoles en los que se descarta la presencia de música del compositor austriaco. Este es el caso del *Catálogo del Archivo Musical de la Concatedral de San Pedro Apóstol de Soria*⁷⁵ (1992) realizado por María Montserrat Sánchez Siscart, así como el realizado por Francesc Bonastre en dos volúmenes titulado *Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar*⁷⁶ (2009), los cuales no incluyen fuentes de Haydn,

Además de aquellos catálogos que contienen fuentes musicales de Haydn, existen otros trabajos que, a pesar de que no ofrecen catalogaciones, informan sobre las fuentes del compositor austriaco en España y permiten realizar una interpretación sobre el repertorio que, entre 1758 y 1833, era interpretado en los diferentes ambientes madrileños, es decir, en las cámaras de los miembros de la corte, la casas nobiliarias, teatros e instituciones religiosas. Este es el caso del libro de José Subirá titulado *El teatro del Real Palacio (1849-1851), con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*⁷⁷ (1950), en el que su autor ofrece un recorrido por las bibliotecas particulares de los diferentes miembros de la corte, aportando datos sobre el repertorio que aparecía en ellas, dentro del cual Haydn estaba bien representado. Esta obra es una fuente de referencia obligada para conocer la ubicación del repertorio musical palatino.

En relación a las fuentes de Haydn de la colección real, hoy día conservada fuera de España, es de obligada referencia la tesis doctoral de Stephen Carey Fisher titulada *Haydn's Overtures and their adaptations as concert orchestral Works*⁷⁸ (1985), en la que su autor ofrece una lista completa de la música que, procedente del Archivo del Palacio Real de Madrid, se unió a la Colección Martorell y salió de España, conservándose actualmente en Washington. Esta música estaba en palacio en época de Haydn y, por lo tanto, a pesar de conservarse actualmente en Estados Unidos, es representativa del repertorio que existía en la Corte en vida del compositor. David Wyn Jones también aporta información sobre el repertorio de Haydn conservado en el Archivo del Palacio Real de Madrid en el capítulo noveno del libro *Music in Spain during the eighteenth*

⁷⁴ Rubio, Samuel: *Catálogo del Archivo de música del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*. Cuenca, Ediciones del Instituto de Música Religiosa, 1976, pp. 23, 74, 352.

⁷⁵ Sánchez Siscart, María Montserrat: *Catálogo del Archivo Musical de la Concatedral de San Pedro Apóstol de Soria*. Soria, Caja Salamanca y Soria, Obra Socio-Cultural, 1992.

⁷⁶ Bonastre, Francesc: *Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar*. Vols. I-II. Barcelona, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2009.

⁷⁷ Subirá, José: *El Teatro del Real Palacio (1849-1851). Con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II. Monografías IV*. Madrid, CSIC. Instituto Español de Musicología, 1950, pp. 53-143.

⁷⁸ Fisher, Stephen Carey: *Haydn's Overtures and their adaptations as Concert orchestral Works*. Tesis doctoral. University of Pennsylvania, UMI, 1986, pp. 484-526.

century (2000) titulado “Austrian Symphonies in the Royal Palace, Madrid”⁷⁹. A estos estudios hay que añadir la tesis doctoral de Judith Ortega Rodríguez sobre *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*⁸⁰ (2010) que, hoy por hoy, es el estudio más completo en torno a la música durante las monarquías de Carlos III y Carlos IV. Dicha tesis doctoral ofrece importante información sobre las colecciones particulares de los miembros de la corte, que sirve de apoyo para reconstruir el repertorio de Haydn que perteneció a las diferentes instituciones y dependencias palatinas.

La nobleza madrileña también contó con música de Haydn en sus bibliotecas. Los trabajos sobre las colecciones musicales de las Casas nobiliarias de Osuna y Alba, realizados por George Truett Holl y Judith Ortega Rodríguez, aportan información de primera mano sobre el repertorio de Haydn adquirido por el duque de Alba y por la condesa-duquesa de Benavente y Osuna. Existen las hipótesis de que las fuentes musicales de la Casa de Alba pudieron haberse quemado en un incendio y que la colección de la Casa de Osuna se pudo haber subastado, no obstante, estas incógnitas siguen hoy día sin respuestas. Otra hipótesis sería que esa música actualmente se encuentra entre las obras de colecciones públicas o privadas, españolas o extranjeras, habiendo pasado inadvertidas. Truett Holl es autor del artículo titulado “Inventario y Tasación de los Instrum.^{tos} y Papeles de Música, de la Testamentaria del Exmo. S.^r D.ⁿ Fern.^{do} de Silba Alvarez de Toledo, Duque que fue de Alba (1777)” publicado en el 2004 en el *Anuario Musical*⁸¹. A través de este inventario se puede conocer la música que en época del XII Duque de Alba se conservaba en la biblioteca particular de la Casa de Alba. Por su parte, Ortega Rodríguez escribió el artículo titulado “Repertorio musical en la casa de Benavente-Osuna. El Yndice de música de la condesa-duquesa de Benavente de 1824”, publicado en el 2005 en la *Revista de Musicología*, en el que se transcribe el “Índice de las obras custodiadas en dos Armarios que componen la Papelera de Música vocal e instrumental de la Exma S.^{ra} Duquesa Condesa de Benavente Año de 1824”⁸².

En último lugar, y en lo que respecta a la música existente en Madrid en época de Haydn, hay dos trabajos de obligada referencia como son la tesis doctoral de Ignacio Sustaeta Llombart titulada *La música en las fuentes hemerográficas del siglo XVIII español. Referencias musicales en la Gaceta de Madrid, y artículos de música en los papeles periódicos madrileños* (1993)⁸³ y el libro de Yolanda Acker titulado *Música y danza en el “Diario de Madrid” (1758-1808): noticias, avisos y artículos*⁸⁴ (2007).

⁷⁹ Wyn Jones, David: “Austrian Symphonies in the Royal Palace, Madrid”. *Music in Spain during the eighteenth century*. Editores Malcolm Boyd y Juan José Carreras. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 125-143.

⁸⁰ Ortega Rodríguez, Judith: *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2010.

⁸¹ Truett Holls, George: “Inventario y Tasación de los Instrum.^{tos} y Papeles de Música, de la Testamentaria del Exmo. S.^r D.ⁿ Fern.^{do} de Silba Alvarez de Toledo, Duque que fue de Alba (1777)”. *Anuario Musical*. Nº 59, 2004, pp. 151-172.

⁸² Ortega, Judith: “Repertorio musical en la casa de Benavente-Osuna. El Yndice de música de la Condesa-Duquesa de Benavente de 1824”. *Revista de Musicología*. Vol. XXVIII, nº 1, 2005, pp. 379-393.

⁸³ Sustaeta Llombart, Ignacio: *La música en las fuentes hemerográficas del siglo XVIII español. Referencias musicales en la Gaceta de Madrid, y artículos de música en los papeles periódicos madrileños*. Tesis doctoral. Tomos III y IV. Universidad Complutense de Madrid, 1993.

⁸⁴ Acker, Yolanda: *Música y danza en el “Diario de Madrid” (1758-1808): noticias, avisos y artículos*. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2007.

Ambos trabajos ofrecen una recopilación de las referencias musicales en dos publicaciones periódicas madrileñas de época de Haydn, la *Gaceta de Madrid* y el *Diario de Madrid*, respectivamente. Entre dichas referencias abundan los anuncios puestos por librerías de música, almacenes y particulares para vender su música. A través de la recopilación e interpretación de las referencias de estos anuncios sobre la venta de música de Haydn se puede ofrecer una visión del volumen y del repertorio musical de Haydn existente en las librerías madrileñas y que probablemente era adquirido por instituciones y particulares. Además de estos trabajos existe un artículo publicado recientemente en la revista *MAR – Música de Andalucía en la Red*, elaborado por Cristina Díez Rodríguez y titulado “F. J. Haydn y su presencia dentro del ambiente musical gaditano de principios del siglo XIX”⁸⁵ (2011). En este artículo su autora toma como fuentes primarias las referencias a Haydn en la prensa gaditana a través de las cuales se conoce que la música de Haydn se vendía a principios del siglo XIX en Cádiz y se interpretaba en el teatro. Trabajos como los de Sustaeta, Acker y Díez, basados en las fuentes hemerográficas, se hacen necesarios para futuras investigaciones en torno a Haydn.

A parte de la bibliografía comentada sobre las conexiones entre Haydn y España y de los trabajos sobre fuentes musicales del compositor, existen otros estudios en los que se alude a Haydn de un modo reiterado para hablar sobre la supuesta influencia de su música sobre los compositores españoles. Este es el caso del volumen primero de 1968 del *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*⁸⁶ de Baltasar Saldoni, cuya primera edición data de 1868-1881, en el que su autor considera que Fernando Sor tomó como modelo, en su música instrumental, a Haydn, entre otros compositores. Saldoni realiza esta afirmación sin aportar datos formales o estilísticos de la obra de Sors que sustenten su idea. Otra fuente en la que se habla de la influencia de Haydn sobre los compositores españoles es el prólogo a la edición publicada en Francia por Joaquín Nin con el título *Dix-sept sonates et pièces anciennes d’auteurs espagnols*⁸⁷ (1928). Aquí Nin se refiere a la influencia de Haydn sobre Rafael Anglés sin especificar los aspectos que le llevan a dicha conclusión.

En la segunda mitad del siglo XX, Mary Neal Hamilton, en el capítulo quinto de su libro *Music in eighteenth century Spain* (1971), titulado “Chamber Music”, afirma que Haydn influyó sobre los compositores españoles y que la música de cámara española está inspirada en el compositor austriaco⁸⁸. Parece ser que hablar de la supuesta influencia de Haydn se estaba convirtiendo en un tópico transmitido de una fuente a otra. Sin embargo existen, algunos trabajos en los que sí ha habido una actitud crítica ante la transmisión del tópico de las influencias. Este es el caso de la tesis doctoral de Alma Olga Espinosa titulada *The keyboard Works of Félix Máximo López (1742-1821)* (1976), en la que su autora reivindica la necesidad de descubrir, por una

⁸⁵ Díez Rodríguez, Cristina: “F. J. Haydn y su presencia dentro del ambiente musical gaditano de principios del siglo XIX”. *MAR – Música de Andalucía en la Red*. Nº 1, 2011, pp. 101-110, <http://mar.ugr.es> (consultada el día 1 de agosto de 2011).

⁸⁶ Saldoni, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Tomo I. Edición facsímil de la primera preparada por Jacinto Torres. Madrid, Centro de Documentación Musical. Ministerio de Cultura, Instituto de las Artes Escénicas y de la Música, 1986 (edición original de 1868-1881), p. 262.

⁸⁷ Nin Joaquín: *Dix-sept Sonates et pièces anciennes d’auteurs espagnols*. París, Max Eschig, 1928, pp. I-III.

⁸⁸ Hamilton, Mary Neal: *Music in Eighteenth Century Spain*. New York, Da Capo Press, 1971, p. 171.

parte, en qué medida la música de Haydn influyó sobre la música española y, por otra, en qué medida dicha música fue producto de su propia evolución⁸⁹. Ya en la década de 1990, Joseph de Teixidor y Barceló en su *Historia de la música «española» y sobre el verdadero origen de la música* (1993)⁹⁰ también se refiere a Haydn y su influencia sobre Vicente Martín y Soler. Por otra parte, en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* dirigido por Emilio Casares Rodicio, a muchos de los compositores consultados coetáneos de Haydn que trabajaron en España se les atribuyen influencias suyas. Este es el caso de Manuel Canales⁹¹, Luigi Boccherini⁹², Gaetano Brunetti⁹³, João Almeida Motta⁹⁴ y Ferando Sor⁹⁵. Es sorprendente que en ninguna de las voces de estos compositores haya existido una preocupación por demostrar la probable influencia de Haydn y que se dé por hecho que existió, convirtiéndose en un tópico que ha llegando a traspasar la frontera del siglo XX.

Si bien los catálogos y demás bibliografías sobre fuentes musicales muestran que existió música de Haydn en España que pudo haber servido de referente para sus coetáneos, en realidad aún no se conoce cuál fue el repertorio de Haydn con el que los compositores de su época pudieron estar en contacto. Aún así, esto tampoco sería suficiente para fundamentar la idea de que necesariamente la música de Haydn influyó sobre ellos. Son necesarios, por lo tanto, estudios analíticos que permitan hacer frente a los tópicos y que demuestren científicamente si existió una asimilación del estilo de Haydn o, por lo contrario, los compositores coetáneos de Haydn en España desarrollaron un estilo propio.

3. METODOLOGÍA

Esta tesis doctoral está dividida en tres partes. La Primera consiste en el estudio de la recepción y difusión de la música de Haydn en España entre 1759 y 1833. La Segunda contiene el catálogo de la música de Haydn conservada en la capital madrileña y la Tercera alberga los Anexos a los que se hace alusión a lo largo del estudio. La Primera parte está estructurada en ocho capítulos y todos, salvo el primero, incluyen un apartado final de conclusiones. A lo largo de la Primera parte, e insertos en el texto, se han incluido Ejemplos (con fragmentos musicales e incipits) y Figuras (con tablas e imágenes de marcas de agua⁹⁶) que aclaran los diferentes aspectos tratados. El Capítulo

⁸⁹ Espinosa, Alma Olga: *The keyboard Works of Félix Máximo López (1742-1821)*. Tesis doctoral. New York University, 1976, pp. 377-378.

⁹⁰ De Teixidor y Barceló, Joseph: *Historia de la música “española” y sobre el verdadero origen de la música*. Edición, transcripción y análisis crítico Begoña Lolo. Lleida, Institut d’Estudis Ilerdencs, Fundació Pública de la Diputació de Lleida, 1993, pp. 108, 113, 130.

⁹¹ Garbayo, Javier: “Canales, Manuel Braulio”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirección y coordinación Emilio Casares Rodicio. Vol. 2. Madrid, SGAE, 1999, p. 1007.

⁹² Barce, Ramón: “Boccherini, Luigi”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 2, 1999, p. 537.

⁹³ Ruiz Tarazona, Andrés: “Brunetti, Gaetano”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 2, 1999, p. 742.

⁹⁴ Carreira, Xoán Manuel: “Almeida Motta, João Pedro”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 1, 1999, p. 303.

⁹⁵ García-Avello, Ramón: “Sor Montadas, Fernando [Ferran Sors, Joseph Fernando Macario Sor]”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 9, 2002, pp. 1169-1175.

⁹⁶ Las marcas de agua o filigranas no aparecen, en algunos casos, a tamaño natural.

I sitúa al lector en el tema estudiado, define los objetivos que se propone esta tesis doctoral y ofrece el estado de la cuestión sobre el tema objeto de estudio.

En el Capítulo II se realiza un recorrido por los acontecimientos a los que se enfrentó la sociedad española desde el reinado de Carlos III y hasta Fernando VII en conexión con la figura de Haydn y su presencia en España. El primero de sus apartados aborda el estudio del contexto social, histórico, artístico y cultural en la España de la segunda mitad del siglo XVIII hasta 1833, haciendo hincapié en los efectos que las medidas desamortizadoras provocaron sobre el patrimonio musical español. El segundo apartado se centra en el campo de las letras y ofrece la interpretación de un conjunto de escritos españoles de época de Haydn, mostrando la repercusión que la música del compositor ejerció sobre el pensamiento y las ideas de la época. El tercer apartado aborda el campo de las artes y consiste en un breve estudio sobre la presencia de la obra de Haydn en la pintura y en las artes decorativas.

El Capítulo III ofrece una valoración e interpretación de la difusión en Madrid de la música de Haydn entre 1759 y 1833. Dicha valoración se realiza a través de un estudio sobre la presencia de la música de Haydn en diferentes ámbitos como son las librerías madrileñas, la corte, los monasterios, los teatros y las casas nobiliarias. El primer apartado está dedicado a la venta de música en los almacenes y librerías madrileños y cuya información se ha extraído principalmente de las publicaciones periódicas de la época. El segundo apartado, y el más amplio de todos, consiste en el estudio de la presencia de la música de Haydn en las diferentes dependencias e instituciones reales. El criterio utilizado para su organización son los reinados de cada uno de los monarcas, durante los cuales se revisan los diferentes acontecimientos musicales relacionados con Haydn como adquisición de su música, su interpretación en las Cámaras Reales y cuartos de los miembros de la Corte, en las celebraciones, actos religiosos de la Real Capilla y Monasterios. El tercer apartado está centrado en las casas nobiliarias con sus salones y academias y el cuarto en los conciertos de los teatros madrileños de la Cruz, de los Caños del Peral y del Príncipe y en el que también se han tomado las publicaciones periódicas de la época como fuente principal de información.

El Capítulo IV se centra en la localización, descripción e interpretación de las fuentes musicales de Haydn en España. En el primer apartado se aporta una visión de conjunto sobre las fuentes de Haydn conservadas en España fuera de Madrid, tomando como base los catálogos, artículos y otras fuentes bibliográficas que, de algún modo, informan sobre la localización de la música de Haydn. Además se realiza una valoración del estado de la cuestión en lo que respecta a las fuentes fuera de la capital madrileña. En el segundo apartado se interpretan las fuentes musicales conservadas en Madrid capital que aparecen en el catálogo de la segunda parte. En el tercer apartado se realiza una recopilación e interpretación de los ejemplares de *Las Siete Palabras* conservados en España, así como otras obras compuestas para el rito de las Tres Horas.

En el Capítulo V se estudia la repercusión que la música del compositor austriaco tuvo sobre los compositores coetáneos en España. Además se aporta un estudio analítico de las Sinfonías de Brunetti nº 20, 26, 9, 36, 21, 16, 28, 35 y 34, definiendo los rasgos de las de Haydn conservadas en el Archivo del Palacio Real de Madrid, con las que Brunetti debió de estar en contacto. Se trata de la definición de los rasgos de los estilos de ambos compositores, comparando aspectos como la sucesión de

los movimientos, la elección de los tempos de sus Sinfonías, la plantilla instrumental utilizada, las estructuras formales, características de sus melodías, esquemas rítmicos, texturas, procesos armónicos y recursos expresivos.

El Capítulo VI consiste en las conclusiones finales extraídas tras el estudio realizado, valorando la consecución de los objetivos inicialmente planteados y se concluye la Primera parte con el Capítulo VII que contiene la bibliografía consultada y utilizada para abordar esta tesis doctoral.

La Segunda parte de esta tesis doctoral comienza con el Capítulo I en el que se aclaran los criterios utilizados para la catalogación de las fuentes. Los seis capítulos restantes se corresponden con cada uno de los lugares en los que se han localizado fuentes de Haydn en la capital madrileña, como son el Palacio Real, que cuenta con el Archivo y la Biblioteca, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la Biblioteca Nacional, la Biblioteca Histórica, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Monasterio de las Descalzas Reales. El Monasterio de la Encarnación, ubicado en la capital madrileña, no está incluido porque sus fuentes se conservan en el Monasterio de Montserrat, por otra parte, el Monasterio de San Lorenzo el Real, tampoco aparece porque el catálogo sólo incluye las fuentes conservadas en Madrid capital y este Monasterio está emplazado en la localidad de El Escorial. Los Capítulos II-VII, para facilitar la localización de las fuentes en el catálogo, se han desglosado en diferentes apartados y subapartados.

La Tercera parte incluye los trece Anexos ejemplificativos de aspectos tratados en la Primera parte. Se ha optado por la elaboración de tablas a excepción del Anexo II que incluye las imágenes de marcas de agua, en el que las filigranas copiadas aparecen a tamaño natural, ya que son filigranas encontradas por primera vez en España.

CAPÍTULO II

**LA SOCIEDAD ESPAÑOLA Y HAYDN ENTRE
1759 Y 1833**

Joseph Haydn nunca estuvo en España, sin embargo, fue un compositor presente en la sociedad española como un personaje admirado y de actualidad a través de su música y a través del pensamiento de los teóricos, desde época de Carlos III y con mayor intensidad durante el reinado de Carlos IV. Su música instrumental y, en especial sus Sinfonías, fueron un referente continuo en los escritos teóricos y se convirtieron en obras propias del repertorio interpretado desde el ámbito religioso hasta el teatral. A su muerte su música siguió haciéndose un hueco entre la sociedad española y, lejos de ser olvidada, continuó despertando un gran interés.

Los lazos que unieron a Haydn con España comenzaron desde su juventud, cuando contaba con sólo dieciocho años de edad. Haydn vivía en Michaelerhaus, se cree que junto con el personal al servicio del matrimonio español formado por Ana y Nicolás Martínez⁹⁷. Dicho matrimonio había encomendado al poeta Pietro Metastasio (1698-1782), cuya residencia estaba en la misma planta que la familia Martínez, la educación de sus hijas Marianna y Antonia. El poeta determinó encargar la formación musical de estas niñas a Haydn hacia 1750. La mayor de las hijas de la familia española, Marianna Martínez (1744-1812)⁹⁸, recibió clases de piano y canto durante tres años, llegando a ser una compositora y cantante reconocida en Viena⁹⁹.

En 1783, cuando Haydn trabajaba para el príncipe Nicolás Esterházy, firmó en Viena el contrato con la condesa-duquesa de Benavente y Osuna. Desde este momento, Carlos Alejandro Lelis fue intermediario en el proceso, y se convertiría en un personaje en contacto directo con el compositor austriaco fuera de España, pero sobre lo que, hasta la fecha, poco se conoce.

La relación más singular entre el compositor austriaco y el contexto cultural español fue su obra *Las Siete Palabras*, encargada a Haydn desde Cádiz supuestamente en 1786, cuando el compositor se encontraba en su etapa de madurez productiva. Esta obra fue considerada por el propio músico como una de sus creaciones de mayor éxito¹⁰⁰. *Las Siete Palabras* le acompañarían hasta sus últimos años de vida cuando, el 26 de diciembre de 1803, dirigió la obra en el Wiener Rodoutensaal, esta sería la última función pública de Haydn¹⁰¹. *Las Siete Palabras* tendrían en España su propia evolución dentro del ritual de las Tres Horas, siendo sometida a añadidos y adaptaciones, lo que la

⁹⁷ Mitjana, Rafael: *La Música en España. (Arte Religioso y Arte Profano)*. Prólogo de Antonio Martín Moreno. Edición a cargo de Antonio Álvarez Cañibano. Traducción a cargo de Lourdes Pérez González. Madrid, Centro de Documentación Musical, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música. Ministerio de Cultura, 1993 (edición original de 1920), p. 318. Álvarez Solar-Quintes, Nicolás: “Las relaciones de Haydn con la Casa Benavente”. *Anuario Musical*. Vol. II, 1947, p. 81.

⁹⁸ Para más información sobre Marianna Martínez véase Landon, Howard Chandler Robbins: *Haydn. The early years. 1732-1765*. London, Thames and Hudson, 1980, pp. 60-72. Brown, A. Peter: “Marianna Martines’ Autobiography as a New Source for Haydn’s Biography During the 1750’s”. *Haydn-Studien*. Vol. VI, 1986, pp. 68-70. Ruiz Tarrazona, Andrés: “Martínez, Mariana de”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 7. Dirección y coordinación Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 2000, pp. 264-266.

⁹⁹ Feder, Georg: “Haydn, Joseph”. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Perosenteil 8. Editor Ludwig Finscher. Kassel, Bärenreiter, 2002, cols. 906-907.

¹⁰⁰ Webster, James, y Feder, Georg: “Haydn, (Franz) Joseph”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 11. Editor Stanley Sadie. Editor ejecutivo John Tyrrell. Londres, McMilliam Publishers Limited, 2001, p. 182.

¹⁰¹ Feder: “Haydn (Franz) Joseph”. *Opus cit.*, col. 943.

convierte en una obra cargada de emotividad y dramatismo en continuo cambio y ligada al rito del Viernes Santo y a la rememoración de la Pasión de Cristo.

Otro vínculo que unió a Haydn con España, en la recta final de su vida y como músico independiente, fue su relación con Bernardo del Campo, marqués del Campo, embajador de España en Londres, a quien Haydn parece haber nombrado de forma muy afectiva en 1792 en su segundo cuaderno londinense. Sin embargo, sobre la amistad que pudo haber entre ambos nada se sabe hasta la fecha¹⁰².

La muerte de Haydn acaeció un año después de la llegada al trono español de José I Bonaparte, en 1809 y en los momentos en los que España padecía el azote de la invasión napoleónica. No obstante, y a pesar de que los contactos con personalidades españolas cesaron por su fallecimiento, el interés por la música del compositor no decayó. Así, una de las instituciones fundadas tras la muerte de Haydn, como fue el Real Conservatorio de Música María Cristina de Madrid, ofrece una muestra de que un lugar dirigido a la formación de los futuros compositores y músicos españoles se interesó por la música del compositor austriaco, disponiendo actualmente de la colección más amplia de obras de Haydn datada ente 1759 y 1833.

1. CONTEXTO SOCIO-HISTÓRICO Y ARTÍSTICO-CULTURAL EN ESPAÑA DURANTE LOS REINADOS DE CARLOS III, CARLOS IV, JOSÉ I Y FERNANDO VII (1759-1833)

Los años transcurridos en España entre 1759 y 1833 estuvieron gobernados por cuatro monarquías, la de Carlos III (1759-1788), Carlos IV (1788-1808), José I Bonaparte (1808-1813) y Fernando VII (1813-1833). El primero de los monarcas, Carlos III, reinó según los ideales del Despotismo ilustrado que, desde un punto de vista cultural, se tradujo en acercar la educación al pueblo¹⁰³. Los ideales de la Ilustración apoyados por el Rey y basados en la razón y la ciencia como motores de la evolución social eran incompatibles con la presencia de los jesuitas en España, lo cual motivó que Carlos III decretase su expulsión en 1767¹⁰⁴. Esta determinación afectó al patrimonio artístico-cultural español ya que se incautaron las bibliotecas y archivos de la Compañía de Jesús iniciándose un proceso de dispersión y pérdida de las pertenencias de los religiosos que afectó directamente a la música y que continuaría con los reinados de Carlos IV y Fernando VII¹⁰⁵. Estos acontecimientos podrían haber afectado negativamente a la música de Haydn que formaba parte del patrimonio musical español en este momento. Hay que contemplar, por lo tanto, la posibilidad de que los ejemplares

¹⁰² Myers Brown, Sandra: “«Cartas de España». Noticias musicales en la correspondencia diplomática. Madrid-Londres, 1783-1788”. *Revista de Musicología*. Vol. XXXII, Nº 1, 2009, p. 415.

¹⁰³ Reglá, Juan: *Edad Moderna. Introducción a la Historia de España*. Barcelona, Editorial Teide, 1977, pp. 468-469.

¹⁰⁴ Fernández de Pinedo, Emiliano, Gil Novales, Alberto, y Dérozier, Albert: *Centralismo, Ilustración y agonía del Antiguo Régimen (1715-1833)*. Vol. 7. Barcelona, Editorial Labor, 1982, p. 230.

¹⁰⁵ Myers Brown, Sandra: “Las desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX en España y sus consecuencias sobre la música (Madrid y Toledo)”. *Revista de Musicología*. Vol. XXVIII, nº 1, 2005, pp. 311-313.

actualmente conservados en España representativos de obras de Haydn podrían equivaler, cuantitativamente, a un número menor del que entre 1759 y 1733 pudo existir.

Carlos III fue un monarca que, a pesar de haber tenido formación musical, no mostró un especial interés por ella. Judith Ortega Rodríguez en su tesis doctoral informa de que Carlos III a su llegada a España suprimió la organización musical establecida por los monarcas anteriores, erradicando la música de cámara y la Ópera de Corte. Según Ortega Rodríguez, no existe documentación de época de Carlos III que informe sobre alguna actividad musical acaecida en la Cámara del Rey y la propia opinión del monarca respecto a la música era que la excesiva afición musical de sus predecesores había favorecido el deterioro mental¹⁰⁶.

La sociedad española del momento se caracterizaba por poseer una organización estamental, en la que la clase nobiliaria¹⁰⁷ gozaba de un conjunto de privilegios. Sus fiestas eran toda una ostentación y en ellas la música interpretada se convertía en un símbolo de poder económico-social. Poseer la última composición de Haydn, el músico de moda, se convirtió en uno de los objetivos principalmente de la condesa-duquesa de Benavente y Osuna, quien rivalizaba con la Duquesa de Alba. En Cádiz, un noble sacerdote encargaba a Haydn una de las obras más representativas y enigmáticas de su producción que innovaría desde todos los puntos de vista y que se convertiría en objeto, incluso, de peleas entre los editores extranjeros por ser los primeros en publicar las diferentes versiones. En España existió un silencio total sobre esta obra, supuestamente destinada para la Santa Cueva, un lugar lúgubre y austero, en el que los rituales de autoflagelación eran habituales. La clase burguesa, por su parte, se afanaba por ascender socialmente, aspirando a igualar en sus fiestas y costumbres a la clase nobiliaria¹⁰⁸.

Carlos IV, opuestamente a los gustos de su padre, mostró una especial predilección por la música mucho antes de su coronación, tomando lecciones de violín de manos de Gaetano Brunetti, músico de origen italiano afincado en España, el cual llegó a ser uno de los máximos exponentes de la música instrumental de la época. Como príncipe de Asturias, Haydn le dedicó un ejemplar manuscrito de la Ópera “L’Isola disabitata”, el cual, no forma parte hoy día de la colección musical de la corte.

Cuando Carlos IV ostentó el trono una de sus determinaciones como monarca fue otorgar a los músicos al servicio de su Real Cámara un estatus propio como criados de ella con puestos fijos¹⁰⁹. Esto muestra que desde el punto de vista musical, el nuevo rey rompió con las ideas preestablecidas, influido por su sólida formación musical. Durante el reinado del nuevo monarca proliferaron los conciertos espirituales con música sinfónica de Haydn en los teatros madrileños, durante la temporada de prohibición de Óperas, y los negocios madrileños ofertaban la venta de numerosas obras del compositor austriaco. Así, la música de Haydn estaba presente en los teatros, en la

¹⁰⁶ Ortega Rodríguez, Judith: *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, p. 130. Aprovecho la ocasión para agradecer a Judith Ortega el haberme facilitado el acceso a su tesis doctoral.

¹⁰⁷ Palacio Atard, Vicente: *Los españoles de la Ilustración*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1963, pp. 45-70.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 107-113.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 157.

de las catedrales, iglesias y conventos, en los anuncios de los periódicos, en los escritos del momento, en la iconografía y su música y su imagen eran el objetivo de los coleccionistas.

Desde el punto de vista político el reinado de Carlos IV comenzó marcado por un gobierno en manos de Floridablanca y una rígida oposición a la Revolución francesa que había estallado en 1789¹¹⁰. Con el gobierno en manos de Godoy, desde 1792, se inició en España la etapa del Despotismo ministerial y una serie de acontecimientos bélicos que culminaron con la invasión napoleónica y la abdicación de Carlos IV. Seguidamente Fernando VII renunció a la corona española en favor de José I Bonaparte (1808-1813), iniciándose la Guerra de la independencia española.

José Bonaparte continuó con la labor de desamortización iniciada por Carlos III y dictaminó la extinción de todas las órdenes religiosas, secularización y expulsión de los frailes de los conventos. Los bienes de dichas órdenes pasarían a parroquias que los necesitasen. Esto supuso la disolución de las capillas musicales de conventos y monasterios y la dispersión, una vez más, del patrimonio artístico y musical durante la ocupación francesa¹¹¹. En 1810 se inauguraron las Cortes de Cádiz, cuyo resultado fue la Constitución liberal de 1812¹¹².

El regreso de Fernando VII, que tuvo lugar en 1814, supuso el fin de la Guerra de la independencia y estuvo marcado por la firma del Tratado de Valençay y el comienzo del absolutismo monárquico. Gracias a su vuelta no se llevaron a cabo las desamortizaciones planeadas por las Cortes de Cádiz que preparaban la supresión de los conventos con menos de doce miembros y la venta de todas las propiedades de los jesuitas y de los conventos abandonados, entre otras instituciones¹¹³, lo cual impidió que la música de esos lugares sufriese una nueva dispersión. Paralelamente al gobierno absolutista, se desarrolló un movimiento liberal llevado a cabo por la burguesía y la clase media culta que tuvo tres fases, en la segunda de las cuales (1820- 1823) la clase burguesa gobernó durante el llamado Trienio liberal o constitucional¹¹⁴.

El Trienio liberal supuso el declive del Antiguo Régimen que influyó directamente sobre las artes como se puede ver en la obra pictórica de Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), considerada como el documento más directo para el estudio de la crisis del Antiguo Régimen, puesto que inmortalizó personajes y acontecimientos cruciales de la sociedad española de este momento¹¹⁵. Se pasó así de una sociedad estamental jerarquizada a una nueva sociedad clasista¹¹⁶, donde la clase media burguesa ascendió, influyendo sobre la cultura y las artes. La música dejó de ser privilegio exclusivo de la Corte y la nobleza para formar parte de la actividad cultural burguesa. En medio de todo este caos político tuvo lugar un acontecimiento crucial para la historia de formación musical española y que, a su vez supuso un incremento

¹¹⁰ Reglá: *Opus cit.*, p. 458.

¹¹¹ Myers Brown: "Las desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX en España y sus consecuencias sobre la música (Madrid y Toledo)". *Opus cit.*, pp. 326-327.

¹¹² Fernández de Pinedo, Gil Novales y Dérozier: *Opus cit.*, pp. 276-281.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Jóver Zamora, José María: *La Gran crisis bélica (1808-1843). Introducción a la Historia de España*. Barcelona, Editorial Teide, 1977, pp. 547-550.

¹¹⁵ Reglá: *Opus cit.*, pp. 83-84.

¹¹⁶ Jóver: *Opus cit.*, pp. 552-553.

considerable de las fuentes musicales del patrimonio musical español, en lo que respecta a la obra de Haydn, como fue la fundación en 1831 del Real Conservatorio de Música María Cristina. Desde 1832 la hermana de Fernando VII, M^a Cristina, puso en marcha la transición a un régimen liberal que la muerte de Fernando VII en 1833 establecería definitivamente¹¹⁷.

2. HAYDN EN LAS FUENTES LITERARIAS, HEMEROGRÁFICAS Y EPISTOLARES ESPAÑOLAS

Haydn fue un compositor conocido y admirado en España, muestra de ello son las frecuentes alusiones al músico austriaco en fuentes literarias, teóricas, hemerográficas y epistolares españolas. La primera noticia conocida sobre Haydn dentro de la documentación de carácter literario fueron las obras de Tomás de Iriarte (1750-1791), concretamente sus *Epístolas*¹¹⁸ (1776-1777), y su obra titulada *La música, poema*¹¹⁹ (1779). Con posterioridad a estas se sucederán las alusiones al compositor en la correspondencia mantenida, por una parte, entre Boccherini y Haydn¹²⁰ (1781-1782) y, por otra parte, entre Carlos Alejandro Lelis e Iriarte¹²¹ (1785-1789) con motivo del contrato entre Haydn y la condesa-duquesa de Benavente y Osuna. Otras fuentes en las que se reiteran las alusiones a Haydn fueron los escritos teóricos y didácticos (1785-1801) de la época como son los tratados teóricos del Marqués de Ureña¹²² (1741-1806), el de Fernando Ferandiere¹²³ (ca. 1740-1816) sobre la guitarra y el de Atonio Rafols¹²⁴ (1757-?) sobre la Sinfonía. En último lugar están los escritos y cartas enviadas a las publicaciones periódicas (1786-1807) del momento, principalmente al *Diario de Madrid*.

¹¹⁷ Reglá: *Opus cit.*, p. 452.

¹¹⁸ De Iriarte, Tomás: *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomas de Yriarte. Tomo II. Que comprende varias poesías*. Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1787.

¹¹⁹ De Iriarte, Tomás: *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomas de Yriarte. Tomo I. Que comprehende las Fabulas Literarias, y La Música, Poema*. Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1787, pp. 166-298, I-XLIV.

¹²⁰ Artaria, Franz, y Botstiber, Hugo: *Joseph Haydn und das Verlagshaus Artaria*. Viena, Artaria, 1909, pp. 11, 13, 23. Citado en Shadko, Jacqueline Andrea: *The spanish Symphony in Madrid from 1790 to 1840: a study of the music in its cultural context*. Tesis doctoral. University of Michigan, 1991, pp. 142-144.

¹²¹ Álvarez Solar-Quintes: “Las relaciones de Haydn con la Casa Benavente”. *Opus cit.*, pp. 82-85.

¹²² Ureña, Marqués de: *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato, y música del Templo: contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa, y de la crítica facultativa*. Madrid, Joaquín Ibarra impresor de cámara de S. M. con las licencias necesarias, 1785.

¹²³ Ferandiere, Fernando: “Diálogo entre Maestro y Discípulo sobre el Contrapunto y Composición”. *Arte de tocar la guitarra española por música, compuesto y ordenado por D. Fernando Ferandiere, Profesor de Música de esta Corte*. Madrid, Imprenta de Pantaleon Aznar, Carrera de S. Gerónimo, 1799.

¹²⁴ Rafols, Antonio: *Tratado de la Sinfonía: en que se explica su verdadera noción; algunas reglas para su rectitud, y los vicios que padecen las llamadas Sinfonías del día; todo en desagravio de la Música facultad. Añádese para el mismo fin una crítica disertación, en que se rebate el abuso de terminar universalmente los tonos Menores en tercera mayor*. Reus, Oficina de Rafael Compte, Administrada por Francisco de Paula Compte Librero, 1801.

2.1 HAYDN EN LAS FUENTES LITERARIAS Y TEÓRICAS. IRIARTE, EL MARQUÉS DE UREÑA, FERANDIERE Y RAFOLS

En la obra literaria de Iriarte, escritor y teórico español, aparecen continuas referencias al compositor austriaco, las cuales muestran que fue un poeta e intelectual conocedor de la música de Haydn, al mismo tiempo que un admirador de su obra. De hecho, Iriarte tenía formación musical, ya que sabía tocar el violín, la viola y el órgano y escribió un melólogo con música titulado *Guzmán el Bueno* editado en 1790¹²⁵. También se conoce que compuso Sinfonías concertantes¹²⁶ hoy día perdidas, tal y como el poeta escribe en su “Epístola VII” y organizó academias musicales¹²⁷ en su residencia madrileña en las que él era uno de los intérpretes y sus Sinfonías formaban parte del repertorio. En estas academias probablemente se interpretó también música de Haydn, a juzgar por el aprecio que Iriarte sintió por la música del compositor austriaco

La primera fuente en la que Iriarte se refiere a Haydn son las *Epístolas*. Se trata de cartas en verso que Iriarte mantuvo con diferentes personas durante su vida y que fueron publicadas dentro de la *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomas de Yriarte. Tomo II. Que comprehende varias poesías* (1787). Sobre las referencias a Haydn en sus *Epístolas* hay numerosas aportaciones de diferentes investigadores¹²⁸, no obstante, a modo sintético, en la “Epístola IX”, fechada el 20 de mayo de 1776, Iriarte elogia la música instrumental de Haydn¹²⁹ y en la “Epístola VI”, de 10 de marzo de 1777, dirigida a su hermano Domingo de Iriarte que estaba en Viena, Iriarte elogia las Sinfonías de Haydn y pide a su hermano que abrace al compositor de su parte¹³⁰.

Otro trabajo en el que Iriarte se refiere a Haydn es su obra poética en verso titulada *La música, poema*, escrita en 1779, y que fue editada, junto con otras obras del poeta, como *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomas de Yriarte. Tomo I. Que comprehende las Fabulas Literarias, y La Música, Poema* (1787). *La música, poema* es un trabajo poético-didáctico en el que Iriarte teoriza sobre aspectos musicales¹³¹. Está estructurado en cinco partes denominadas “Cantos” y al final incluye las “Advertencias” que son aclaraciones sobre los aspectos tratados en los “Cantos”. Se nombra a Haydn en

¹²⁵ Mitjana: *Opus cit.*, p. 294. Suárez Pajares, Javier: “Sobre Tomás de Iriarte en el II Centenario”. *Cuadernos de Música*, 1992, p. 126. Suárez Pajares, Javier: “Iriarte, Tomás de”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 6, 2000, pp. 471-477.

¹²⁶ La “Sinfonía concertante” se desarrolló durante el Clasicismo y el Romanticismo y difiere de la Sinfonía en que está constituida por dos o tres movimientos y compuesta para orquesta y de dos a cuatro instrumentos solistas. Formalmente la Sinfonía concertante es un híbrido entre el Concerto grosso, el Concerto a solo y la Sinfonía (Scherliess, Volker: “Konzert”. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachtel 5, 1996, cols. 660-661. Brook, Barry S., y Gribenski, Jean: “Symphonie concertante”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 24, p. 807).

¹²⁷ De Iriarte: *Opus cit.* Tomo II, pp. 76-77.

¹²⁸ Mitjana: *Opus cit.*, p. 294. Subirá, José: *El compositor Iriarte y el cultivo español del melólogo*. Vol. 1. Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1949, pp. 59-60. Stevenson, Robert: “Las relaciones mundiales ibéricas de Haydn”. *Heterofonía*. Vol. 19, nº 1, 1986, pp. 6-7. Shadko, Jecqueline Andrea: *The spanish Symphony in Madrid from 1790 to 1840: a study of the music in its cultural context*. Tesis doctoral. University of Michigan, 1991, pp. 147-153. Martín Moreno, Antonio: *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Dirección Pablo López de Osaba. Madrid, Alianza Música, 2001 (tercera reimpresión, primera edición de 1985), pp. 280-283.

¹²⁹ De Iriarte: *Opus cit.* Tomo II, pp. 62-63.

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 84-93.

¹³¹ Suárez-Pajares: “Iriarte, Tomás de”. *Opus cit.*, p. 471.

el “Canto Quinto”¹³², en las “Advertencias sobre el Canto Quarto”¹³³ y en las “Advertencias sobre el canto Quinto”¹³⁴. Respecto al contenido de esta obra, su estructura y su interpretación han opinado en numerosas ocasiones diferentes investigadores¹³⁵, sin embargo, es interesante hacer una síntesis de las referencias a Haydn. En el “Canto Quinto” Iriarte alaba a Haydn como músico innovador, prolífico y cuyas obras son interpretadas. En las “Advertencias sobre el Canto Quarto” el escritor nombra a Haydn junto con otros compositores como representante del género sinfónico y en las “Advertencias sobre el Canto Quinto” Iriarte se refiere a una obra concreta de Haydn, el “Quarteto V. de la obra IX”, en el que, según el poeta, Haydn se muestra innovador al imitar la voz humana a través del recitado de un instrumento. También nombra sus “[...] sinfonías, ya concertantes, ya aquartetadas, sus quartetos, trios, sonatas, su Oratorio sacro intitulado *Il ritorno di Tobia* à cinco voces, su *Stabat Mater* á quatro [...]”. De estas obras sólo se pueden identificar el HOB. XXI: 1 que se corresponde con el Oratorio “*Il Ritorno di Tobia*” y el el HOB. XX^{bis} que es el *Stabat Mater*. El hecho de que Iriarte enumere toda una serie de obras concretas de Haydn le hace conocedor de la música, no sólo instrumental, sino también vocal del compositor de un modo muy cercano y lo convierte en uno de los intelectuales coetáneos de Haydn que con sus escritos contribuyeron a la fama del músico austriaco en España y en el extranjero, donde también se difundió su famoso trabajo *La música, poema*¹³⁶.

Aunque los escritos referidos de Iriarte datan de fecha anterior al de Gaspar Molina y Saldívar titulado *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato, y música del Templo: Contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa y de la crítica facultativa*, sin embargo, éste fue editado dos años antes que aquellos, en 1785¹³⁷. Molina y Zaldívar, Marqués de Ureña, fue un sacerdote, cuya obra teórica mencionada contiene el “Discurso sobre la música del Templo”. Martín Moreno, en su *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*¹³⁸ informa sobre este discurso y, recientemente, Marcelino Díez ha incluido un fragmento en su artículo “Franz Joseph Haydn y Cádiz. El encargo de Las Siete Palabras”, publicado en la revista *Mar - Música de Andalucía en la Red*¹³⁹. En este discurso, el Marqués de Ureña se refiere a la música sinfónica de Haydn como un modelo inalcanzado en España y deja entrever su postura de aprobación hacia el canto llano en el templo, al mismo tiempo que realiza una defensa de la música instrumental, considerando adecuados para el templo la Sinfonía, el sexteto y el cuarteto¹⁴⁰. El hecho de que Molina y Saldívar se

¹³² De Iriarte: *Opus cit.* Tomo I, pp. 281-282.

¹³³ *Ibid.*, pp. XXII-XXIII.

¹³⁴ *Ibid.*, pp. XXIX-XXX.

¹³⁵ Mitjana: *Opus cit.*, p. 227. Subirá: *El compositor Iriarte y el cultivo español del melólogo*, pp. 63-77. Stevenson: *Opus cit.*, pp. 7-8. Shadko: *Opus cit.*, pp. 154-155. Martín Moreno: *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, pp. 285-288. Suárez Pajares: “Sobre Tomás de Iriarte en el II Centenario”. *Opus cit.*, pp. 128-133.

¹³⁶ Myers Brown: “«Cartas de España». Noticias musicales en la correspondencia diplomática. Madrid-Londres, 1783-1788”. *Opus cit.*, p. 416.

¹³⁷ Díez Martínez, Marcelino: “Franz Joseph Haydn y Cádiz. El encargo de *Las Siete Palabras*”. *Mar - Música de Andalucía en la Red*. Nº 1, 2011, p. 26, <http://mar.ugr.es> (consultada el día 1 de agosto de 2011).

¹³⁸ Martín Moreno: *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, p. 431.

¹³⁹ Ureña: *Opus cit.*, p. 360. Citado en Díez Martínez: “Franz Joseph Haydn y Cádiz. El encargo de *Las Siete Palabras*”. *Opus cit.*, p. 26.

¹⁴⁰ Sanhuesa Fonseca, María: “Ureña, marqués de [Gaspar Molina y Saldívar]”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 10, 2002, p. 576.

refiera a la música instrumental de Haydn, muestra que conocía este repertorio y que, por lo tanto, estaba al tanto de lo que musicalmente fuera de España se estaba haciendo.

A finales del siglo XVIII se editó el trabajo teórico de Ferandiere¹⁴¹ titulado *Arte de tocar la guitarra española por música compuesto y ordenado por D. Fernando Ferandiere, Profesor de Música de esta Corte* (1799). Ferandiere fue un guitarrista, violinista y compositor español que en su tratado pone a Haydn como ejemplo para ilustrar la idea de que cada músico es experto en un repertorio concreto y que la música para guitarra requiere de unos conocimientos específicos, sin los cuales, no se puede componer música adecuada para este instrumento¹⁴². Parece ser que el guitarrista era conocedor de la música de Haydn ya que es consciente de que el compositor austriaco nunca compuso obras para guitarra. Existen noticias de Ferandiere en el *Diario de Madrid*¹⁴³, como es el anuncio del 18 de enero de 1800, en el que el guitarrista vende una obra suya sobre las Siete Palabras estructurada en siete adagios y compuesta para el rito de las Tres Horas. La plantilla instrumental de esta composición es de guitarra, flauta, violín y violón¹⁴⁴. No se puede saber si Ferandiere conoció *Las Siete Palabras* de Haydn antes de componer su obra, sin embargo, hay constancia de que la obra de Haydn había estado a disposición del público, en su versión para Cuarteto de cuerda y para piano, en las librerías de música madrileñas, lo cual muestra que el rito de las Tres Horas se seguía practicando a principios del siglo XIX y que, tras la obra de Haydn, se siguió componiendo música para este acto con la misma temática.

Ramón Sobrino en su artículo titulado “La música sinfónica en el siglo XIX” publicado en el libro *La música española en el siglo XIX* (1995) se refiere a otra obra teórica editada en época de Haydn. Se trata del *Tratado de la Sinfonía* de Antonio Rafols, autor que, según Sobrino conoció la música de Haydn¹⁴⁵. El título completo de la obra de Rafols es *Tratado de la Sinfonía: en que se explica su verdadera noción; algunas reglas para su rectitud, y los vicios que padecen las llamadas Sinfonías del día; todo en desagravio de la Música facultad. Añádese para el mismo fin una crítica disertación, en que se rebate el abuso de terminar universalmente los tonos Menores en tercera mayor* publicada en 1801. Según Sobrino, en el capítulo IV titulado “De los conjuntos de varios instrumentos, que llaman Sinfonía”, Rafols alaba a Haydn como un ejemplo de compositor alemán que compone verdaderas Sinfonías:

“No menos, sino mucho mas que los antiguos usan los Músicos modernos la palabra de Sinfonía; aunque las mas de las veces mas que verdadera Sinfonía, son sus

¹⁴¹ Suárez-Pajáres, Javier: “Ferandiere [Fernandiere, Ferrandiere], Fernando”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 5, 1999, pp. 21-24.

¹⁴² Ferandiere, Fernando: “Diálogo entre Maestro y Discípulo sobre el Contrapunto y Composición”. *Arte de tocar la guitarra española por música, compuesto y ordenado por D. Fernando Ferandiere, Profesor de Música de esta Corte*, pp. 22-24. Para más información sobre Ferandiere véase Vicent López, Alfredo: *Fernando Ferandiere (ca. 1740-1816): Un perfil paradigmático de un músico de su tiempo en España*. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2002.

¹⁴³ Suárez-Pajáres, Javier: “Ferandiere [Fernandiere, Ferrandiere], Fernando”. *Opus cit.*, 22-23.

¹⁴⁴ Acker, Yolanda: *Música y danza en el “Diario de Madrid” (1758-1808): noticias, avisos y artículos*. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2007, p. 298.

¹⁴⁵ Sobrino, Ramón: “La música sinfónica en el siglo XIX”. *La música española en el siglo XIX*. Dirección Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González. Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995, pp. 280-281. Para más información sobre Antonio Rafols véase Sobrino, Ramón: “Rafols Fernández, Antonio”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 9, 2002, pp. 16-17.

composiciones una abstrusísima algarabía. No por esto intentamos aniquilar, ni aun quitar un tilde al mérito músico, que tienen ciertamente muchos Profesores de los últimos y aun de los actuales tiempos. Sabemos que Jomelli, aunque dormitó alguna vez (que hasta los Homeros se adormecen); no obstante descubrió en muchas de sus producciones un espíritu digno de los elogios con que lo honra absorto el Señor Doctor Tomas de Iriarte. La Alemania ha ofrecido á la República Música no pocos hijos suyos, que han sabido hermanar con la seriedad del carácter teutónico, la suavidad del genio Italiano, quitadas las sombras: entre los quales bien merece ser nombrado el famoso Hayden”¹⁴⁶.

De este fragmento se desprende, no sólo que la fama del compositor austriaco había sobrepasado la frontera del siglo XVIII, sino también que a principios del siglo XIX los escritos continuaban centrando su atención en la Sinfonías de Haydn. El género sinfónico era, según parece, tema de debate y Haydn siempre era nombrado como un modelo ejemplar.

2.2 HAYDN EN LAS FUENTES EPISTOLARES Y HEMEROGRÁFICAS MADRILEÑAS (1781-1807). *EL CENSOR Y EL DIARIO DE MADRID*

Las relaciones existentes entre Haydn y España generaron correspondencia entre personalidades residentes en España y el compositor austriaco. Desafortunadamente, las cartas enviadas desde Cádiz para encargar *Las Siete Palabras* a Haydn aún no han sido localizadas, así como tampoco se conoce el paradero de la correspondencia mantenida por la Casa de Alba con el compositor austriaco. Los únicos restos epistolares existentes son las cartas cruzadas entre Boccherini, amigo de Haydn, residente en España y Artaria y la correspondencia entre Carlos Alejandro Lelis e Iriarte encargados de todo lo relativo al contrato entre la condesa-duquesa de Benavente y Osuna y Haydn.

Jacqueline Andrea Shadko informa sobre la correspondencia mantenida entre Boccherini y Artaria que data de 1781-1782. En la carta enviada por Boccherini en febrero de 1781, el compositor de origen italiano le dice a su editor que admira profundamente, al igual que el resto del mundo, a Haydn y le pide que le presente sus respetos y que le comunique que es uno de sus más ardientes admiradores. Haydn respondió el 27 de mayo de 1781 a Artaria pidiéndole que localizase el lugar en el que Boccherini estaba viviendo en España para poder mantener correspondencia directa con él¹⁴⁷. De la carta escrita por Boccherini se desprende que la música de Haydn era muy apreciada allí donde se le conocía. Es significativo el sentimiento de admiración que Boccherini muestra hacia Haydn ya que, en este caso, no se trata de un escritor o teórico con conocimientos musicales, como podía ser Iriarte o los autores anteriormente mencionados, sino de otro compositor coetáneo de Haydn y famoso en España y fuera de sus fronteras que reconoce la calidad musical del compositor austriaco. A parte de estas cartas, también se conservan las cruzadas entre Lelis, representante de la condesa-duques de Benavente y Osuna y encargado en Viena de entrevistarse con Haydn, e Iriarte, representante de la Casa de Osuna, por motivo del contrato firmado el 20 de

¹⁴⁶ Rafols: *Opus cit.*, pp. 22-23.

¹⁴⁷ Shadko: *Opus cit.*, pp. 142-144.

octubre de 1783 en Viena por Lelis, en nombre de la Condesa, y Haydn¹⁴⁸. Se conservan dos cartas enviadas por Lelis desde Viena, una del 24 de marzo de 1785 y otra del 22 de abril de 1789 que serán comentadas más adelante y cuyas referencias a Haydn son siempre relacionadas con los negocios mantenidos entre ambos.

Además de la correspondencia mencionada, en las publicaciones periódicas madrileñas aparecen escritos que son importantes fuentes de información sobre el pensamiento musical español. El más temprano es un discurso publicado en 1786 en *El Censor* y el resto son cartas y escritos enviados entre 1790 y 1807 al *Diario de Madrid*¹⁴⁹, por autores que utilizan seudónimos. Se nombra a Haydn en un total de quince escritos. En ellos se abordan diferentes temáticas y se inician debates de forma que, a veces, tras un escrito aparece, días después, otro en respuesta al anterior. Algunos de los escritos se refieren a la música instrumental de Haydn que parece haberse convertido un tema de actualidad dentro del pensamiento musical español desde el último tercio del siglo XVIII y hasta principios del siglo XIX. Hay otros de los que se desprenden sentimientos de admiración, o excepcionalmente rechazo, hacia la música de Haydn. No obstante, predomina la consideración de Haydn como un genio cuya música gozaba de una calidad excelente y a la cual el público español estaba más que acostumbrado a escuchar.

El primer escrito en el que Haydn es nombrado es el de Cosme Damián, autor del “Discurso XCII” que aparece en mayo de 1786 en el periódico *El Censor* y en el que dicho autor, además de poner de manifiesto su rechazo hacia la tonadilla escénica española, deja entrever que la música de Haydn formaba parte del repertorio comúnmente interpretado en España:

“[...] Nuestros Musicos son en este punto muy discretos, toman de todas partes lo mejor que encuentran, y al lado de un pasage de Frassetana, encajan otro del *stábat mater* del Pergolesi, paraqué haya de todo, y nadie quede descontento. Si estos remiendos están mal zurcidos importa muy poco. ¿quién será capaz de conocerlo ó extrañarlo, quando nuestras orejas están hechas á todo? Gluck, Hayden, Piccini, son los mauleros que los proveen de retales, y ellos son tan buenos que parecerían bien, aunque sea un vestido de Arlequin. Sobre todo, para cantar quatro verdades de Perogrullo, quatro sentencias de bodegón, y quatro desvergüenzas como el puño, que es á lo que se reduce la poesía de nuestras Tonadillas, yá vé Vm. Que sería un desatino andarse á caza de primores musicales [...]”¹⁵⁰.

Cuando Damián se refiere a que “nuestras orejas están hechas a todo” transmite claramente la idea de que la música de Haydn, junto con la de Gluck y Piccini, era perfectamente conocida en España en la década de 1780 y que el público español estaba habituado a escucharla.

En el *Diario de Madrid* apareció un escrito publicado el 13 de agosto de 1795 firmado con el seudónimo de “El Extravagante” y dirigido a “El Filo-Armónico”. “El

¹⁴⁸ Álvarez Solar-Quintes: “Las relaciones de Haydn con la Casa Benavente”. *Opus cit.*

¹⁴⁹ Acker: *Opus cit.*

¹⁵⁰ *El Censor*. “Discurso XCII” de mayo de 1786. Citado en Sustaeta Llombart, Ignacio: *La música en las fuentes hemerográficas del siglo XVIII español. Referencias musicales en la Gaceta de Madrid, y artículos de música en los papeles periódicos madrileños*. Tesis doctoral. Tomo IV. Universidad Complutense de Madrid, 1993, pp. 243-244.

Extravagante” rechaza tajantemente la música como arte, nombrando en su discurso a Haydn y considerando por encima de todo la superioridad de la poesía. Aunque, en este caso, este fragmento muestra un planteamiento opuesto al de Damián, sin embargo, también permite conocer que la música de Haydn está en las ideas de los pensadores españoles:

“[...] voy a una Fonda, me ponen dos o tres platos de tal manera sazonados con cilantro, alcaravea, perejil y las demás cosas del arte que me chupo los dedos tras de cada bocado, y me encajo un par de botellas de Valdepeñas que me vuelven el alma al cuerpo. Voy a casa con la barriga llena, contento, y de buen humor [...]. Pregunto: ¿causarán estos efectos los Sres. Haiden, Pleyel y demás turba multa de musiqueros? Consolarán a un hombre [...]”¹⁵¹.

El autor de este fragmento rechaza la música, comparándola con el placer físico de la comida, despojándola de toda connotación racional. Se nombra a Haydn y Pleyel desprestigiando su valía como músicos. Curiosamente, el autor de este texto no nombra a compositores españoles, lo cual muestra que el ambiente musical madrileño estaba monopolizado por la música extranjera, ya fuese en el género teatral por la ópera italiana, como en el instrumental por las obras de compositores como Haydn o Pleyel. No es de extrañar, por otra parte, el hecho de que Pleyel sea nombrado junto a Haydn, ya que su música también era anunciada por las librerías en el *Diario de Madrid* para su venta, aunque en menor medida que la de su maestro¹⁵². A este escrito de “El Extravagante” respondió “El Filo-Armónico” el día 27 del mismo mes:

“[...] no tengo embarazo en permitirle (si Vmd. es tan glotón como se anuncia) que recorra uno después de otro, todos los Bodegones y Fondas de Madrid, hasta que una apoplejía le dé a Vmd. en qué ocuparse más dignamente, que lo haría una producción del magistral, original e inimitable Hayden, del afeminado, y gracioso Pleyel, del sublime Gluck, del nervioso Chimarosa &c. &c. pero que no durará que no son estos los deseos de un apasionado”¹⁵³.

El “Filo-Armónico” se postula, al contrario que “El Extravagante”, como defensor de la música y deja entrever que su gusto personal se inclina hacia la música de Haydn, a quien describe como “original e inimitable”, entre otros compositores. La presencia de la música de Haydn entre el repertorio interpretado en los ambientes musicales madrileños es un hecho que se desprende de estos fragmentos textuales, así como la certeza de que sus obras gozaban de una elevada calidad musical.

“El Español” es el seudónimo del autor de otro escrito publicado en el *Diario de Madrid* el 14 de diciembre de 1798. “El Español” se alza como defensor de la creación de una música propia española, rechazando la música extranjera en favor de una identidad nacional. A pesar de este rechazo a lo extranjero el autor del escrito no resta mérito a los compositores extranjeros como Haydn, sino que valora su música y la

¹⁵¹ *Diario de Madrid*. Escrito del 13 de agosto de 1795. Citado en Acker: *Opus cit.*, pp. 213-214.

¹⁵² *Diario de Madrid*. Anuncio de venta de música del 3 de agosto de 1791. Citado en Acker: *Opus cit.*, p. 140. *Diario de Madrid*. Anuncio de venta de música del 21 de febrero de 1792. Citado en Acker: *Opus cit.*, p. 145. Anuncio de venta de música del 16 de octubre de 1795. Citado en Acker: *Opus cit.*, pp. 218-219.

¹⁵³ *Diario de Madrid*. Escrito del 27 de agosto de 1795. Citado en Acker: *Opus cit.*, pp. 214-215.

toma como modelo de lo que en España se debería de hacer para desarrollar la propia musical nacional:

“No hay Teatro en España donde cualquiera pieza de música que se presente, a excepción de tal cual tonadilla, no se haya escrito en Italia. No hay Academia donde no se tenga por indecente cualquiera composición que se hubiese hecho sobre letra Española, ni cantante que no se desdeñe de cantar, y aun acaso de hablar castellano mientras dure la función, por no parecer grosero. Me dirán los Señores músicos, pero Señor, si no tenemos maestros, no tenemos compositores, y todos los días nos llegan de Alemania, de Italia y otras partes las excelentes obras de Haydn, Paisiello, Cimarosa, Pleyel, y otros insignes compositores ¿qué hemos de hacer sino preferir sus obras con desprecio de las nuestras? [...] ¿Y es posible por fin que teniendo en nuestro propio suelo tantos hombre de mérito para la composición, y tal plaga de poetas, y un lenguaje claro, sonoro y majestuoso con una música nacional, viva y significativa, hemos sólo de apetecer lo extranjero?”¹⁵⁴.

“El Español” reivindica la creación de una música autóctona en la que el idioma castellano es crucial, pues constituye un símbolo de lo español. Revierte toda la culpa al hecho de que en los teatros y academias, salvo casos excepcionales de interpretación de tonadillas, sólo hay Óperas italianas y música alemana, porque se carece de una música propia. Se refiere a Haydn como insigne compositor y lo ofrece como ejemplo de lo que deberían de hacer los compositores españoles. Esto viene a mostrar, una vez más, que la música de Haydn inundaba los teatros y academias madrileños y sus obras eran valoradas como “excelentes”.

Otro tema de debate surgido el *Diario de Madrid* giró en torno a un nuevo método para escribir música inventado por el autor desconocido del escrito publicado el 28 de abril de 1800 en el *Diario de Madrid* y firmado con las letras “R.M.”. Este método, según su creador, sería admirado por los compositores seguidores de Haydn y permitiría que las obras de Haydn y otros compositores se publicase más fácilmente:

“Señor Diarista: he oído decir que en Francia se ha publicado un método nuevo para simplificar la escritura de la Música. Mucho tiempo ha que yo tenía ideado el presente [...]. Los Músicos acostumbrados al método actual hallarán alguna dificultad en admitir el mío; pero los Buccarini y los Haydn genios inmortales de la música, aplaudirán a esta reforma [...]. Se hace más rápida la venta de la música y se generaliza más, y en poco tiempo podrán correr impresas en tomo suelto o formando colección las obras de Haydn, Bacarini, Cimarosa & c. como vemos las poesías de las mejores poetas”¹⁵⁵.

En este fragmento se nombra de nuevo a Haydn varias veces, considerándolo por su autor como un genio inmortal de la música. Esto muestra que la fama del compositor había llegado al siglo XIX y su música continuaba siendo objeto de referencia para ilustrar cualquier temática tratada. No se sabe quién es el autor del método para simplificar la escritura, pero lo que sí es cierto es que el rechazo fue inmediato. Un mes después de este escrito apareció en el *Diario de Madrid* otro texto firmado con las letras “M.J.M.”:

¹⁵⁴ *Diario de Madrid*. Escrito del 14 de diciembre de 1798. Citado en Acker: *Opus cit.*, pp. 278-279.

¹⁵⁵ *Diario de Madrid*. Escrito del 28 de abril de 1800. Citado en Acker: *Opus cit.*, pp. 301-302.

“¿Y nuestro Inventor consigue por este medio simplificar la escritura de la Música? Antes bien se nota la hace más pesada, pues por cinco líneas que quita, aumenta seis letras [...]. Por último Señor Diarista ¿qué adelantamos con la invención de las abreviadas, o transportadas figuras musicales, si los Franceses ni Españoles no somos los Bucarini, ni los Haydn, Cimarosa &c. Así tácitamente lo confiesa nuestro Inventor [...]”¹⁵⁶.

Su autor alega que el método para simplificar la escritura, más que facilidades, añadiría dificultad a la escritura musical e irónicamente reprocha que los “Españoles no somos los Haydn”. Con esta expresión el autor de este escrito, en cierto modo, desprestigia la calidad de la música española o, por otra parte, viene a sugerir que en España se carece de la música instrumental de la que los alemanes sí disponen gracias a compositores como Haydn. Una vez más, Haydn es objeto de referencia, apareciendo una y otra vez en estos textos, lo cual muestra que su música estaba de moda. Este escrito tuvo, a su vez, respuesta el 26 de octubre de 1800 por alguien que firma con la letra “Z.” y que, en este caso, sí defiende el nuevo método de escritura musical. También encuentra este autor en la figura de Haydn un ejemplo recurrente y se refiere a él como “genio inmortal”, apelativo que hace más sugestivo su escrito y lo muestra como conocedor del tema tratado:

“[...] me he propuesto impugnar las objeciones que hace Vd. al autor del nuevo método: manos a la obra [...]. Dice Vd. después, no degusta mucho la satisfacción con que el autor del nuevo método asegura, que su proyecto merecerá la aprobación de los genios inmortales, deduciendo de aquí aquello de que el que apruebe el proyecto, non morietur in eternum ¿con qué en decir que los genios inmortales de la música Hayden y Bocherini no encontrarán para perfeccionar este nuevo método, y hacer aplicaciones de él, las dificultades que su Vd. y otros tocadores de polo es asegurar que si admiten el proyecto serán inmortales? [...]”¹⁵⁷.

El autor de este fragmento vuelve a nombra a Haydn, al igual que lo habían hecho otros autores anteriores. Referirse al compositor austriaco se convierte en los escritos en una constante y símbolo de que quien lo nombraba era conocedor de la vanguardia musical y de lo que fuera de España estaba ocurriendo. Por otra parte, Haydn tuvo que alcanzar una gran fama y reconocimiento en los círculos musicales españoles, como para aparecer constantemente en las publicaciones periódicas de la segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del siglo XIX.

En 1807 se publicó en el *Diario de Madrid* un escrito fechado el 11 de noviembre sobre un tema que no se había abordado hasta el momento, el baile. Su autor, cuyo seudónimo es “El Infatigable” lo dirige al “Sr. Incógnito Andaluz” y se postula a favor de los bailes teatrales en España, refiriéndose de nuevo a Haydn:

“Dice Vmd. Que los movimientos del baile (lo mismo que si dijéramos la pirueta, la cabriola, el batido &c.) en nada contribuyen a la corrección de las costumbres; y a la verdad que es ocurrencia muy original: ciertamente sería chistoso que una pirueta nos enseñase o excitase la caridad, una cabriola la diligencia, y un batido la templanza; y juzgando así todas las artes, tampoco las obras de un Rafael o un Wandick, ni los buriles de un Selma y un Carmona, ni los cinceles de un Canova, ni las armonías

¹⁵⁶ *Diario de Madrid*. Escrito del 28 de mayo de 1800. Citado en Acker: *Opus cit.*, p. 303.

¹⁵⁷ *Diario de Madrid*. Escrito del 26 de octubre de 1800. Citado en Acker: *Opus cit.*, pp. 312-314.

de un Haydn o un Mozart, ni las voces de una Todi o una Catalani, inspiran la humildad, la compasión, la amistad, ni las demás virtudes cristianas y sociales. Extraño mucho que hable Vmd. de la *gravedad* de los españoles tratándose de baile, pues en nada la pierde tan conocida mente como en el baile [...]”¹⁵⁸.

Junto con otros artistas representativos de las diferentes artes, aparecen Haydn y Mozart. Si bien el autor de este texto no ensalza a Haydn como lo han hecho los anteriores, no obstante, nombra al compositor austriaco como una figura representativa del Clasicismo musical, ya que lo menciona junto con Mozart, e integrado en su argumentación en defensa de los bailes en el teatro.

A parte de estos escritos, en los que sobretodo se transmite la valoración y aceptación de la música de Haydn y su presencia en los ambientes musicales españoles, existen otros en el *Diario de Madrid* en los que las referencias a Haydn están enfocadas hacia su música instrumental, en algunos casos, específicamente en torno a sus Sinfonías. Este es el caso de la “Carta de Don Francisco Prieto de Torres¹⁵⁹, a su amigo Don Manuel Iglesias, sobre la música instrumental” publicada por partes. La primera apareció el día 11 y la segunda parte el 12 de diciembre de 1790 en el *Diario de Madrid*. Prieto se refiere a la ópera, considerando la palabra como el único medio de acercamiento al público. Prieto, al mismo tiempo, adopta una postura de aceptación de la música instrumental de Haydn, como caso excepcional de música sinfónica que sí llegaba a producir emociones en él:

“La música no tiene otra obligación ni otros derechos que el de introducirse en el gusto del público y esto ha de ser por medio de las palabras que le instruyen.

La abertura de una ópera es una llamada que previene la atención del auditorio: y los intermedios son unos descansos, como ya se dijo arriba, que lejos de ser impropios, sirven de tomar aliento para seguir la representación; y nótese que apenas se empiezan a tocar estos intermedios, todo el concurso se empieza a conmovir y a hablar, como descansando del largo rato que ha estado en silencio, y como despreciando una música que nada le instruye. Confieso, no obstante todo lo dicho, que hay obras instrumentales de mucho primor, y especialmente las de Hayden, que resplandecen entre las demás, como una luna entre las estrellas, y que estaría oyéndolas días enteros sin acordarme de mí mismo: confieso también una ventaja muy considerable de parte de la música instrumental, que es su mejor desempeño, su mayor percepción, y la libertad que hay de poner cualquier pensamiento sin temor de que surta mal efecto por falta de ejecución, lo que muchas veces detiene en la música vocal”¹⁶⁰.

Según Prieto la música instrumental en las representaciones de Óperas, concretamente las “aberturas” e “intermedios”, tenía como única misión llamar la atención del público, el cual, sólo acudía al teatro para disfrutar de la Ópera. La opinión de Prieto, sin embargo, no parece ser del todo objetiva a juzgar por los conciertos espirituales anunciados en el *Diario de Madrid* en los que, en muchos casos, se comenzaba y finalizaba la función con un Allegro de una Sinfonía o una

¹⁵⁸ *Diario de Madrid*. Escrito del 11 de noviembre 1807. Citado en Acker: *Opus cit.*, pp. 448-449.

¹⁵⁹ Francisco Prieto Torres fue Presbítero Canónigo de la Catedral de Salamanca en 1803 y anteriormente había sido anteriormente capellán del duque de Osuna (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, SEdeM, 2007, p. 213)

¹⁶⁰ *Diario de Madrid*. Fragmento epistolar del 12 de diciembre de 1790. Citado en Acker: *Opus cit.*, p. 127.

Sinfonía completa de Haydn. Esta elección no era casual porque en los anuncios de conciertos del *Diario de Madrid* no se especificaba la música vocal que se cantaba, sino la instrumental, lo cual muestra que las obras sinfónicas de Haydn era un reclamo publicitario.

En el *Diario de Madrid* del 4 de mayo de 1799 aparece un anuncio firmado por “J.A. De Z.”, es decir, Juan Antonio de Zamácola¹⁶¹ (1758-1819), que trata, al igual que el escrito de Prieto, sobre la superioridad de la poesía sobre la música y sobre la supeditación de ésta a aquella. Zamácola muestra además su rechazo hacia la música instrumental, admitiendo, sin embargo, el mérito de la música de Haydn, entre otros compositores:

“[...] el único mérito que en todas las edades de mundo ha hecho la música es dar mayor fuerza y armonía a la letra o poesía, a pesar de que no pudiendo admitir las lenguas bárbaras que hoy se hablan en Europa toda la armonía de que es susceptible la música, han querido algunos maestros hacer de ella un lenguaje separado por medio de conciertos y sonatas instrumentales que nada nos dicen por más que quisieran hablarnos al corazón. No es mi ánimo deprimir el mérito de estas composiciones, antes bien admiro en algunas de Haydn, Bocherini, Pleyel, y otros la dulzura y sencillez con que logran algunas veces sorprender al auditorio, pero no podremos separarnos jamás de que en estos casos, como dije al principio, la imaginación suple la poesía o la letras que falta para que entendamos de lo que se trata”¹⁶².

Zamácola, en la misma línea que Prieto, opina que la funcionalidad de la música es simplemente apoyar a la poesía. Contrariamente a este planteamiento y coincidiendo con Prieto, Zamácola considera a Haydn, entre otros compositores, como una excepción en cuanto a la música instrumental. La música de Haydn, según ambos autores, no necesita de la letra porque llega a los oyentes del mismo modo que la vocal. Con este planteamiento la música instrumental del compositor austriaco está siendo considerada como superior y capaz de producir las emociones más profundas sin necesidad de la palabra. Su música fue, por lo tanto, novedosa y con la capacidad de sorprender al auditorio. Esto vendría a verificar que la incorporación de la música de Haydn en el repertorio de los conciertos madrileños no fuese únicamente como relleno para introducir, concluir o en los intermedios de conciertos, sino que dicha música despertaba admiración entre el público al cual llegaba a emocionar.

Un año después de la publicación del ya mencionado tratado de Rafols, en el mes de septiembre de 1802, aparecieron en el *Diario de Madrid* separadamente dos fragmentos de una misma carta de autor desconocido firmados con las letras “D.D.T.”, en los que se hace una dura crítica al tratado de Rafols y, de nuevo, se nombra a Haydn:

“¿quién no ha de discurrir en vista del bellísimo y respetable prospecto de esta obra, que estaba escondido dentro de nuestra monarquía un general reformador de la

¹⁶¹ Según Natividad Fernández Nieto, Juan Antonio Zamácola escribió numerosos escritos en los que ocultaba su identidad con los seudónimos de “Don Preciso”, “El amigo de la música universal, como sea buena” y también criptónimos como “J.A. De Z.”, entre otros (Nieto Fernández, Natividad: “Zamácola y Ocerín, Juan Antonio [Juan Antonio de Iza Zamácola y Ocerín]”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 10, 2002, p. 1081).

¹⁶² *Diario de Madrid*. Escrito del 4 de mayo de 1799. Citado en Acker: *Opus cit.*, pp. 286-300.

facultad música, superior a Aydem, Pleyel, y otros de este calibre? [...] Deseoso yo de saber la legítima y propia significación de la voz sinfonía, [...]”¹⁶³.

El anónimo autor de este texto arremete contra Rafols por su argumentación sobre el origen etimológico de la palabra “sinfonía”. Se trata de un debate abierto en torno al género sinfónico y en el que Haydn siempre es nombrado. Dos días después vuelve aparecer el otro fragmento de la carta publicado en el *Diario de Madrid*, concretamente el 10 de septiembre de 1802, en el que de nuevo se menciona a Haydn. Su autor pretende llamar la atención refiriéndose a Haydn, ya que el tema tratado es el origen de la Sinfonía, género en el que el compositor austríaco fue prolífico:

“[...] ¿pues qué no serviría [la viela] para acompañar siquiera las famosas sinfonías de Ayden? Hombre, calla por Dios, me dijo el sacristán que me muero de la risa de haber oído de la boda de un profesor semejante proposición [...]”¹⁶⁴.

El autor de este fragmento alude a las Sinfonías de Haydn como “famosas”. Este apelativo es significativo porque muestra que en 1802 las Sinfonías de Haydn eran muy conocidas. De hecho esta afirmación parece ser cierta a juzgar por los múltiples anuncios de venta de música, anteriores a esta fecha, puestos por las librerías madrileñas, en los que se ofertan Sinfonías de Haydn y por los anuncios de conciertos espirituales, anteriores también a esta fecha, en los que se interpretaban Sinfonías de Haydn¹⁶⁵.

A principios del siglo XIX aparecieron tres escritos en el *Diario de Madrid* en los que se reflexiona sobre la aprobación o rechazo a una música nacional española y la aceptación o deprecio de la música instrumental libre de un texto que la apoye. El primero de los escritos se publicó el 6 de febrero de 1803 y estaba firmado por “El Avisador de los Melómanos de Aquende” y dirigido al “Señor Don Preciso”, es decir a Zamácola. El Avisador adopta una postura de defensa de la música extranjera vocal e instrumental nombrando a Haydn, así como una rígida postura ante la defensa de la música instrumental:

“Mire Ud. hombre de dios, ya he dicho al principio que la música es un lenguaje nuevo y aparte, y ahora digo que la inteligencia de este idioma sólo nos está concedida a algunos, no a todos; y por eso verá Ud. que en las óperas, y piezas de cantado del gusto italiano, no somos más que unos cuantos montoncitos de gente los que padecemos ilusión, y nos electrizamos al oír las volatas y trinos de las arias [...]. Decir que se necesita entender la letra para saber lo que dice la música, es cosa que no lo ha soñado ningún hombre de estos tiempos cortado por el buen gusto. Bueno andaría el nombre de Haydn, Bocherini, Pleyel, Paisiello y otros profesores filarmónicos, si sus conciertos, sinfonías, tercetos, y cuartetos, necesitaran de la letra para manifestar cuándo se trata de amores, cuándo de celos, cuándo es de noche, cuándo de día, cuándo pilla el galán su dama, cuándo se le escapa &c. que todo se encuentra en las obras de estos insignes hombres, hablando con la mayor claridad y con los más vivos colores”¹⁶⁶.

¹⁶³ *Diario de Madrid*. Fragmento epistolar del 8 de septiembre de 1802. Citado en Acker: *Opus cit.*, p. 337.

¹⁶⁴ *Diario de Madrid*. Fragmento epistolar del 10 de septiembre de 1802. Citado en Acker: *Opus cit.*, p. 339.

¹⁶⁵ Sustaeta Llombart: *Opus cit.* Tomo III. Acker: *Opus cit.*

¹⁶⁶ *Diario de Madrid*. Escrito del 6 de febrero de 1803. Citado en Acker: *Opus cit.*, pp. 342-344.

“El Avisador” sostiene que la música en sí es un lenguaje que expresa sin necesidad del texto y hace referencia a la música instrumental de Haydn como ejemplo de una música que es independiente de la letra y, como tal, susceptible de transmitir y describir emociones y situaciones. El día 9 del mes de junio del mismo año se publicó otro escrito, cuyo autor era “El amante de la música universal como sea buena”, es decir Zamácola, en el que se continúa en la línea del escrito anterior dando su aprobación a la música instrumental y debatiendo el hecho de la necesidad de una música nacional española. Se hace referencia de nuevo a Haydn como músico ejemplar del momento:

“Hay pues y debe haber música y música excelente sin la voz humana [...]. Y si no sólo la música Española, sino también toda música (según la expresión de D. Preciso) está sujeta a un mismo principio de modular, ¿qué quiere decir esto, sino que los Franceses y los Italianos; los Turcos y los Cochinchinos, los Cuákeros, lo Otomíes y los Iroqueses, D. Preciso y yo., si cultivamos la música y tenemos mucho genio para ella, seremos unos pasmos de ciencia armónica universal, unos Bocherinis, unos Haydn? [...] ¿Qué tiene que ver toda esta jergonza con la definición de esa su música nacional, que tan sorbidos le tiene los seso? [...]”¹⁶⁷.

“El amante de la música universal”, a través de estas palabras, pone de manifiesto su interés por definir con claridad lo que es la música nacional española, y acepta la música puramente instrumental como la compuesta por Haydn, no menos válida que la vocal. Esta recurrencia reiterada a la figura de Haydn en los escritos comentados hasta el momento no es más que el producto de una realidad cotidiana ya que la música instrumental del compositor austriaco era interpretada en los ambientes musicales en España. La incursión de la música de Haydn en los conciertos y academias madrileñas parece haber servido de detonante para los teóricos del momento que debatieron su aceptación o rechazo. En el mismo mes de junio Zamácola con el seudónimo de “Don Preciso”, escribe respondiendo al “Señor apasionado de la música universal” con un desprecio absoluto a las Sinfonías de Haydn, incapaces, según Zamácola, de mover los afectos. Además de esto también se opone a la ópera italiana, ya que no se puede entender el texto:

“Nosotros los Españoles, señor mío, gustamos de que la música nos excite los afectos análogos al objeto a que se dirige: en el templo a la devoción, compunción, respeto y veneración: en el teatro a los afectos tiernos que pide el drama, o la poesía: ya en las canciones populares a la alegría. Las arias italianas serán lo que Ud. quiera de divinas, pero nada dicen al Español que no está preocupado, ni aun a los mismo Italianos ingenuos, cuando no entienden la letra. Las sinfonías de Hayden, los quintetos de Bocherini tienen un mérito muy sobresaliente para hacer una sensación agradable en el oído; pero como no me excitan ningún afecto, ni me explican ningún pensamiento de los que suponen que se han propuesto sus autores para estas composiciones, [...]”¹⁶⁸.

Contrariamente a sus ideas, “Don Preciso” es incapaz de negar el hecho de que las Sinfonías del compositor austriaco “hacen una sensación agradable en el oído”. De nuevo, y al igual que ocurre con cada uno de los escritos comentados, independientemente de que sus autores apoyen o rechacen la música instrumental,

¹⁶⁷ *Diario de Madrid*. Escrito del 9 de junio de 1803. Citado en Acker: *Opus cit.*, pp. 360-361.

¹⁶⁸ *Diario de Madrid*. Escrito del 20 de junio de 1803. Citado en Acker: *Opus cit.*, pp. 366-368

siempre concluyen con una valoración positiva de la música sinfónica de Haydn. Esto indica que su estilo impactó hasta el punto de provocar diversidad de opiniones sobre aspectos como la aceptación o rechazo a la música instrumental y la aceptación o rechazo a la música extranjera. Lo realmente significativo es que, en ningún caso, estos autores ponen en duda la calidad y superioridad de la música de Haydn, sea cuales fueren sus postulados.

3. HAYDN EN LAS ARTES

Además de haber sido una referencia continua en los escritos de la época, la música de Haydn también ha quedado reflejada en la iconografía y artes plásticas. Según Antonio Martín Moreno, Goya realizó un retrato a José Álvarez de Toledo y Gonzaga, marqués de Villafranca¹⁶⁹ en 1795, el cual actualmente se conserva en el Museo del Prado madrileño. En dicho retrato aparece el XIII duque de Alba apoyado sobre un instrumento de tecla y sosteniendo en sus manos un ejemplar, cuyo título es “Cuatro canciones con acompañamiento de fortepiano del Sr. Haydn”. Esta obra no aparece reflejada en el inventario de música de 1777 del XII duque de Alba, por lo que debió de ser una adquisición posterior cuando María del Pilar Teresa Cayetana se casó con el marqués de Villafranca. Lo cierto es que con los datos del título no se puede identificar la obra en concreto. Según José Carlos Gosálvez Lara, el ejemplar que sostiene es una copia manuscrita realizada en España ya que el título está en castellano¹⁷⁰.

Además de esta manifestación iconográfica, también nos ha quedado un piano conservado en el Palacio de Aranjuez construido en Madrid en 1805 por Francisco Fernández y en el que aparecen referencias a obras del compositor austriaco. Se cree que el instrumento perteneció a la princesa de Asturias, María Antonia de Borbón (1784-1806), primera esposa de Fernando VII desde 1802¹⁷¹. Cristina Bordas Ibáñez en su libro *Instrumentos musicales en colecciones españolas* (2001) describe este instrumento como un “piano en forma de armario, con dos puertas frontales forradas de piel imitando falsos lomos de libros de música, a modo de una librería”¹⁷². En los falsos lomos aparecen títulos de obras teóricas y musicales con sus autores, entre las cuales aparecen cuatro obras de Haydn: “LAS SIETE PALABRAS DE HAYDN P^A PIANO”, la “COLECCIÓN DE ARIAS DE LA CREACIÓN DE HAYDN”, “AIRES VARIADOS DE HAYDN”, y las “SONATAS DE HAYDN OBRA 110”. De estas obras sólo se pueden identificar *Las Siete Palabras* (HOB. XX) en su arreglo para piano y el Oratorio “La Creación” (HOB. XXI: 2, “Die Schöpfung”).

Llama la atención que, junto con las obras de Haydn, cuyos títulos aparecen en los falsos lomos de la simulada estantería, aparecen obras de otros compositores, escritores y teóricos, en su mayoría, coetáneos tanto españoles como extranjeros. Entre

¹⁶⁹ Martín Moreno: *Historia de la música española*. 4. XVIII, p. 310.

¹⁷⁰ Gosálvez Lara, José Carlos: “Haydn visto por los españoles”. *Scherzo*. Nº 239, 2009, p. 125.

¹⁷¹ Bordas Ibáñez, Cristina: “Dos constructores de pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández”. *Separata de la Revista de Musicología*. Vol. XI, nº 3, pp. 829-832.

¹⁷² Bordas Ibáñez, Cristina: *Instrumentos musicales en colecciones españolas*. Vol. II. *Museos de titularidad estatal no dependientes del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*. Madrid, Patrimonio Nacional, Comunidad de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2001, p. 366.

las obras musicales están Divertimentos y colección de Valses de Steibelt, Sonatas de Ignace Joseph Pleyel, Gran Concierto, Sonatas y Aires variados de Wolfgang Amadeus Mozart, Sonata de Muzio Clementi op. 40, Variación y Rondó de Paul Wranitzky, Sonatas a cuatro manos de André, Sonatas a cuatro manos y sonata op. 32 de Joseph Wölfl. Entre las obras teóricas están *De Música libri septem* de Francisco de Salinas, una obra de Jean-Jacques Rousseau, *Musurgia universalis* de Athanasius Kircher, una obra de Jean-Philippe Rameau, *Descripción de Instrumentos Harmonicos* de Bonani, *La música, poema* de Tomás de Iriarte, *Lecciones de clave* de Bails y *Dell' origine e delle regole della msuica* de Antonio Eximeno y Pujades, *Elément de musique théorique et prtique suivant les príncipes de M. Rameau* de Jean le Rond D'Alembert, *Leçons de clavecin, et príncipes d'harmonie* de Anton Bemetzrieder, y *Dictionnaire* de Sébastien de Brossard. Hay obras de las representadas en la imaginaria estantería que no se han podido identificar, no obstante, esta lista es importante por cuanto representa los ejemplares que probablemente no debían de faltar en la biblioteca particular de un miembro de la Corte. Llama la atención que, de entre todos los autores nombrados, Haydn es el más representado con cuatro obras, lo cual, a su vez indica que probablemente en las bibliotecas particulares de la corte abundasen sus obras y, al mismo tiempo, reafirma la idea de que fue un compositor que gozó de gran fama en España.

4. CONCLUSIONES

Haydn estuvo muy presente en la sociedad española de época de Carlos III y Carlos IV, tal y como se desprende de las constantes alusiones a su música en los escritos teóricos, literarios y epistolares que nos han quedado. Existió una alta valoración de sus obras, principalmente las instrumentales, y sus Sinfonías causaron impacto entre el público español. El pensamiento musical español en época de Haydn se debatía en discusiones sobre la aceptación del repertorio instrumental carente de texto y sobre la ruptura con la idea de que la música debía estar al servicio de la letra. Inserto en estos debates estaba Haydn, quien era descrito por Ferandiere como “célebre compositor” y por Rafols como “famoso compositor”. Zamácola consideraba que sus obras eran capaces de “sorprender al auditorio con dulzura y sencillez”, y Prieto describe sus composiciones instrumentales “de mucho primor que resplandecen entre las demás como una luna entre las estrellas”. Los teóricos llegan a parecer poetas, como ocurre con Prieto, cuando hablan de la música instrumental de Haydn, contrariamente a su firme postura de rechazo a la música puramente instrumental. Es como si el compositor austriaco fuese una excepción a los ideales teóricos defendidos y se convierte así en un vehículo de cambios, siendo aceptada su música instrumental por los mismos detractores del género sinfónico. La música instrumental de Haydn abrió, por lo tanto, el camino a nuevas ideas en España que permitieron dejar atrás, poco a poco, el ideal de que la música debía estar supeditada a la palabra¹⁷³.

Entre todos los escritores es Iriarte quien se deshace en halagos hacia la música instrumental de Haydn y la define como música que “expresa las pasiones,/mueve el

¹⁷³ Martín Moreno, Antonio: *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense, Instituto de Estudios Orensanos “Padre Feijoo”, 1976, pp. 15-27. Martín Moreno: *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, pp. 415-416.

ánimo a su arbitrio./Es pantomima sin gestos,/Pintura sin colorido,/ Poesía sin palabras/ y Retórica con ritmo”¹⁷⁴. Iriarte define al compositor como “Haydn prodigioso,/las Musas concedieron esta gracia de ser tan nuevo siempre, y tan copioso,/que la curiosidad nunca se sacia/de tus obra mil veces repetidas”¹⁷⁵. Iriarte, además, aporta en su poesía información sobre el hecho de que la música de Haydn era realmente ejecutada y se refiere a su interpretación en Madrid de la siguiente forma: “Tiempo ha que en sus privadas Academias/Madrid a tus escritos [música] se aficiona”¹⁷⁶. La poesía de Iriarte se convierte, en definitiva, en un vehículo de información sobre el compositor austriaco, cuya música se hizo famosa y estuvo presente en los debates de los círculos intelectuales españoles de su época.

Haydn estuvo presente en la literatura, en las artes, en la cultura, en los eventos, en las reuniones y celebraciones religiosas de la sociedad española y su música resistió al paso del tiempo, proyectándose tras la muerte del compositor como si la moda por lo haydniano aún no hubiese pasado y quedase mucho que aprender de él. El estilo de Haydn, que será definido posteriormente por los teóricos como Estilo clásico, evolucionó en la obra del compositor paralelo a la evolución en España de los pensamientos ilustrados a lo largo del siglo XVIII, llegando hasta principios del siglo XIX con la subida al trono del esperado Fernando VII, quien no pareció mostrar mucho interés por la música. Sin embargo, justo en este momento hubo una clase social interesada en tomar el relevo cultural y artístico, persiguiendo alcanzar el ideal nobiliario. Ese nuevo público burgués, que había iniciado su andadura desde el siglo anterior, siguió venerando la música de Haydn en sus salones¹⁷⁷, al mismo tiempo que los futuros compositores españoles estudiaban en el Conservatorio de Madrid, entre otros lugares, rodeados de importantes colecciones de música de Haydn que se veían incrementadas año tras año.

¹⁷⁴ De Iriarte: “Epístola IX”. *Opus cit.* Tomo II, pp. 87-88.

¹⁷⁵ De Iriarte: “La Música, Canto Quinto”. *Opus cit.* Tomo I, pp. 281-281.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 282.

¹⁷⁷ Alonso, Celsa y, Rubio, Samuel: “Salón”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 9, 2002, pp. 606-609.

CAPÍTULO III

**DIFUSIÓN DE LA MÚSICA DE HAYDN EN
MADRID ENTRE 1759 Y 1833**

La difusión de la música de Haydn en Madrid hasta 1833 fue intensa a juzgar por los casi mil ejemplares de obras cuyas recopilados dispersos por diferentes archivos y bibliotecas de la capital española. Dicha difusión adquiere una mayor dimensión cuando se tiene en cuenta que muchos ejemplares existentes en Madrid entre 1759 y 1833 salieron de la ciudad y fueron a parar a colecciones privadas españolas y extranjeras debido a las desamortizaciones y conflictos bélicos. La música de Haydn fue conocida por la mayoría de clases sociales, ya que no sólo la Corte o las clases adineradas tuvieron acceso a la música de Haydn, sino que también la clase burguesa en constante ascenso social podía adquirir partituras de Haydn para interpretarlas en sus hogares, así como las clases menos pudientes podían acceder a los teatros madrileños para escuchar la música del compositor austriaco.

Hubo dos vías principales de difusión de la música de Haydn en España, por una parte estaba la compra de música (tanto copias manuscrita como impresos editados en el extranjero) en las librerías de música madrileñas o directamente a editores extranjeros y, por otra, la interpretación de dicha música en los diferentes ámbitos como la Corte, las academias, los salones nobiliarios, los hogares, los teatros, los monasterios y las iglesias. A esto se le suma los encargos de composiciones a Haydn por parte de miembros de la nobleza madrileña, los cuales permitieron que la recepción y difusión de su música fuese aún más intensa.

La documentación que hace referencia a la venta, adquisición e interpretación de la música de Haydn en Madrid ofrece numerosos datos para conocer la verdadera difusión de la música del compositor en la capital española. La aproximación al repertorio de Haydn ofertado por las librerías de música madrileñas, a través de las referencias existentes, principalmente, en las fuentes hemerográficas de la época, indica que las librerías anunciaban constantemente música de Haydn. Por otra parte, la presencia de la música del compositor austriaco en la Corte también fue significativa, ya que estaba integrada, no sólo formando parte del repertorio interpretado en las actividades de la Real Capilla, sino también ocupando un lugar en las academias de las Cámaras¹⁷⁸ Reales y cuartos¹⁷⁹ de los miembros de palacio y se proyectó a festejos, celebraciones y a las Capillas Reales de los conventos madrileños. Fuera de la Corte, las casas nobiliarias también contaron con música de Haydn, tal y como aparece en los índices de música conservados de las Casa de Benavente y Osuna y de la Casa de Alba. En los teatros madrileños la música de Haydn también formaba parte del repertorio interpretado, tal y como se puede ver a través de los anuncios de conciertos en el *Diario de Madrid*.

¹⁷⁸ Según Martín Moreno por “Cámara se entendía la habitación de las residencias y palacios reales reservada al uso particular del monarca y por extensión, también a los servidores del rey cuyas obligaciones se realizaban en la cámara”. Martín Moreno, Antonio: *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Coordinador Pablo López de Osaba. Madrid, Alianza Música, 2001 (tercera reimpresión, primera edición de 1985), p. 213.

¹⁷⁹ Por “cuartos” se entienden las habitaciones privadas de los miembros de la Corte. Cuando uno de esos miembros es coronado rey el cuarto pasa a llamarse “Real Cámara”.

1. LA VENTA DE MÚSICA DE HAYDN EN MADRID

Una de las principales vías de difusión de la obra de Haydn en Madrid fue la venta de copias manuscritas y ejemplares impresos de obras suyas en librerías madrileñas, también llamadas almacenes de música. La fuente de información más importante sobre la música que dichas librerías vendían en Madrid en vida del compositor austriaco son las publicaciones periódicas de aquella época, como la *Gaceta de Madrid* y el *Diario de Madrid*, que incluían secciones en las que las librerías madrileñas anunciaban la venta de su música.

Los anuncios de estas publicaciones se caracterizan porque aportan datos como la fecha exacta (día/mes/año) en la que se estaba anunciado la venta de música, el nombre del anunciante o de la librería de venta, así como su dirección, a veces el precio de venta al público, el tipo de obra y el autor. En relación al repertorio anunciado es difícil tener información exacta sobre la obra que se vendía ya que en muchos casos no se especifica el título, apareciendo sólo el nombre del compositor. Por otra parte, la mayoría de los anuncios de venta de música de Haydn incluyen sólo su apellido, lo cual puede llevar a confusión porque podría tratarse de Joseph Haydn o de su hermano Michael Haydn. No obstante, y dado que cuando se anunciaba música de Michael Haydn se especificaba el nombre “Michael” y el apellido “Haydn”, se ha tomado como criterio considerar válidos para este estudio todos los anuncios de venta de música en los que su autor es “Haydn”, entendiéndose que se trata de Joseph Haydn. Hay muchos anuncios que no han sido tenidos en cuenta porque se omite el nombre del compositor y aunque se intuye que son obras de Haydn las que se están anunciando, esto no es suficiente para la identificación de su autoría.

1.1 LA GACETA DE MADRID

La publicación periódica madrileña más antigua de las consultadas es la *Gaceta de Madrid*. Se trataba de una publicación semanal que se consolidó con este título a finales del siglo XVII, pero cuyo origen estaba en 1600¹⁸⁰. Ignacio Sustaeta Llombart en su tesis aporta una lista con las obras de Haydn que se anuncian en la *Gaceta de Madrid*¹⁸¹. En esa lista predomina la música para tecla y la Música de cámara, también hay obras para órgano, para voz con acompañamiento de piano, el *Juego Filarmónico* (HOB. IV), el *Stabat Mater* (HOB. XX^{bis}), Villancicos, Motetes, Recitativos, Arias, *Las Siete Palabras* en su versión para orquesta (HOB. XX/1)¹⁸², para pianoforte y para Cuarteto de cuerda (HOB. III: 50-56), el *Eco* (HOB. II: 39*) y otras piezas.

¹⁸⁰Sustaeta Llombart, Ignacio: *La música en las fuentes hemerográficas del siglo XVIII español. Referencias musicales en la Gaceta de Madrid, y artículos de música en los papeles periódicos madrileños*. Tesis doctoral. Tomo I. Universidad Complutense de Madrid, 1993, p. 13.

¹⁸¹*Ibid.*, pp. 284-292.

¹⁸²Hay que aclarar, en relación a la versión original para orquesta de *Las Siete Palabras* a la que Sustaeta se refiere, que no hay suficiente información en el anuncio del 13 de mayo de 1794 como para concluir que se trata de dicha versión. El anuncio dice que se venden “las Siete palabras para instrumentos”, lo cual se puede referir tanto a la versión para Cuarteto de cuerda como a la orquestal. Teniendo en cuenta que en anuncios de fecha anterior puestos por la misma librería siempre se vende la versión para tecla y para Cuarteto de cuerda, cabría pensar que más bien se trate de la versión para cuerda.

Los anuncios que aparecen en la *Gaceta de Madrid* en los que se menciona música de Haydn datan entre 1775 y 1799 y son menos numerosos en los años de 1775-1791 (entre uno y cinco anuncios) y aumentan entre 1792-1799 (entre cinco y doce anuncios). En 1792 fue cuando más anuncios hubo, un total de doce, seguido de 1792 y 1799, con un total de diez anuncios cada año. La máxima concentración de anuncios en la *Gaceta de Madrid* se produjo, por lo tanto, en la etapa de madurez de la producción musical de Haydn y coincidiendo con el reinado de Carlos IV (1788-1808) en España. De época de Carlos IV suman un total de setenta y dos anuncios. Durante el reinado del monarca anterior, Carlos III (1757-1788), hubo únicamente cinco anuncios y sólo en 1775 (tres anuncios), en 1777 (una anuncio) y en 1785 (una anuncio). Esto muestra que se produjo un incremento significativo de la actividad de comercialización con la música de Haydn en Madrid con la llegada al trono de Carlos IV, gran aficionado a la música.

Hubo un total de diecisiete puntos de venta de música de Haydn, según los anuncios de la *Gaceta de Madrid*¹⁸³. La librería que más anuncios puso sobre la venta de música de Haydn en la *Gaceta de Madrid* fue la Librería Fernández, con un total de veintidós anuncios entre 1793 y 1798. También hay cuatro anuncios realizados por la Librería Fernández y Compañía que, tal vez, sea la misma librería asociada con la Librería de Compañía. La Librería de Jayme Campins y la Librería del Barco, ambas poseen un total de nueve anuncios de música de Haydn, le sigue la Librería de Correa con un total de ocho anuncios de venta y el resto poseen entre uno y cinco anuncios. A parte de los establecimientos especializados en música como librerías y almacenes aparecen en esta lista tres particulares, uno anónimo y dos anunciantes llamados Pedro Segovia y Esteban François. Esto ofrece una visión clara de que la música de Haydn generaba un mercado en continuo movimiento, lo cual, a su vez muestra que la música del compositor austriaco era conocida y generó un comercio interno que alcanzó incluso a los particulares. En cuanto a la cuestión sobre si esta música anunciada se vendía realmente, hay datos que así lo verifican. Se han conservado fuentes de Haydn en Madrid que llevan un adhesivo en su portada en el cual se especifica el librero y la dirección del establecimiento en el que se había vendido la música. A través de dichos

¹⁸³ Según los anuncios de venta de música que aparecen en la *Gaceta de Madrid* los puntos de venta de música de Haydn fueron los siguientes:

- Librería de Antonio del Catillo
- Librería de Corominas
- Librería de Manuel Quiroga
- Almacén, calle de la Urosas, nº 24
- Librería de Correa
- Librería de Jayme Campins, calle de Carretas
- Librería del Barco, Carrera de San Gerónimo
- Calle de Silva, nº 19
- Librería de Fernández
- Librería Fernández y Compañía
- Casa de Pedro Segovia, frente al Coliseo de la Cruz
- Librería de Segovia (cabe la posibilidad de que la Casa de Pedro Segovia, frente al Coliseo de la Cruz sea el mismo punto de venta que la Librería de Segovia)
- Almacén, calle de Relatores, nº 6, 4º bajo
- Librería de Escribano
- Librería Alonso
- Casa de Esteban François
- Librería de Campo (Sustaeta Llombart: *Opus cit.*, Tomo III).

dheseivos se puede conocer, no sólo dónde había sido comprada la música, sino también que esos ejemplares finalmente habían sido vendidos (véase Fig. 1).

Fig. 1

| LUGAR DE VENTA QUE APARECE REFLEJADO EN EL ADHESIVO | OBRA | Nº EJEMPLARES | LOCALIZACIÓN | SIGNATURA |
|--|---|---------------|--------------|---|
| Primitivo almacén de Música de Churrquilla y Compañía, C/de Relatores, nº 6, 4º bajo | Sinfonía (arreglo para clave, violín y violonchelo) HOB. I: 79 | 1 | <i>E:Mpb</i> | MUS/ 1262 (1-26) [11: violín], MUS/1249 (1-13) [8: clave] y MUS.1269 (1-29) [11: violonchelo] |
| Primitivo almacén de Música de Churrquilla y Compañía, C/de Relatores, nº 6, 4º bajo | Sinfonía HOB. I: 73 | 1 | <i>E: Mc</i> | 1/2808 |
| Primitivo almacén de Música de Churrquilla y Compañía, C/de Relatores, nº 6, 4º bajo | Sinfonía HOB. I: 85 | 1 | <i>E:Mc</i> | 1/5851 |
| Juan Maus, C/ de la Ballesta, esquina a la de s. Josef, nº 9, 4º bajo | Sonatas para pianoforte HOB. XVI: 21-26 | 6 | <i>E:Mc</i> | 1/7040 (136) |

Ejemplares de obras impresas de Haydn conservadas en Madrid con adhesivos en sus portadas que informan sobre el lugar y la dirección donde fueron compradas

En la *E:Mpb* y en la Biblioteca del *E:Mc* han sido hallados ejemplares de música de Haydn con adhesivos en los que aparecen reflejados el Almacén de la calle de Relatores y un librero llamado Juan Maus en la calle de la Ballesta. Entre los anuncios de venta de música de Haydn hallados en la *Gaceta de Madrid* y en el *Diario de Madrid* puestos por el Almacén de la calle de Relatores, aparecen seis (datan entre 1794 y 1798), cuya música anunciada se corresponde con el repertorio de los ejemplares de la *E:Mpb* y de la Biblioteca del *E:Mc* (véase Fig. 2). Esto indica que la música anunciada efectivamente se vendía.

En cuanto al librero Juan Maus, no existe ningún anuncio puesto por él en la *Gaceta de Madrid* y en el *Diario de Madrid*, sin embargo habría que añadirlo al conjunto de puntos de venta de música de Haydn en Madrid. La cuestión es, por otra parte, por qué el resto de ejemplares de música de Haydn recopilados en Madrid no llevan adhesivos. Esto puede significar dos cosas, por una parte, que los ejemplares hubiesen sido adquiridos directamente a editores extranjeros o, por otra parte, que las librerías madrileñas no tuviesen la costumbre, salvo el Almacén de Relatores y el librero Juan Maus, de poner pegatinas en las portadas de la música que vendían. Probablemente se conjugasen ambas circunstancias, es decir, que las librerías, por lo general, no tuviesen dicha costumbre y que también se comprasen ejemplares directamente al extranjero, aunque en este último caso se trataría de una suposición porque no nos ha quedado constancia de compras realizadas a editores fuera de España.

Fig. 2

| FECHA | FUENTE | ANUNCIO ¹⁸⁴ | OBRA | Nº EJEM. |
|-----------|-------------------------|---|--|--------------------|
| 22/7/1794 | <i>Diario de Madrid</i> | 6 dúos a 2 violines, op. 58, un capricho para clave o forte-piano, op. 60, compuestos por Joseph Hyaden [...] se hallarán en el almacén de obras de música de la calle de Relatores, n. 6 [...] | Dúos para dos violines Op. 58/ Capricho para clave o pianoforte op. 60 | 6 1 |
| 20/3/1795 | <i>Diario de Madrid</i> | Tres Sinfonías nuevas de Hayden, de la obra intitulada el Despertador del Teatro olímpico, números 7, 8 y 9. Tres id. Del mismo autor para clave o forte-piano. Tres cuartetos id. Op. 65 [...]. Se hallarán en el almacén de la calle de Relatores n. 6 cuarto bajo [...] | Sinfonías Desconocidas para clave o pianoforte Cuartetos op. 65 | 3 3 3 |
| 10/4/1795 | <i>Gaceta de Madrid</i> | Tres sinfonías nuevas de Haydn, de obra intitulada el Despertador del teatro olímpico, núm. 7, 8 y 9: tres idem del mismo para clave ó forte piano: tres quartetos idem op. 65 [...] en el Almacen de la calle Relatores, n. 6, quarto bajo | Sinfonías nº 7, 8 y 9 de la obra ["El despertador"] Sinfonías [arreglos para clave o pianoforte?] Cuartetos op. 65 | 3 3 3 |
| 15/2/1795 | <i>Gaceta de Madrid</i> | Seis duos diálogos de Haydn á dos violines op. 58: 6 quartetos de Wramuski, discípulo de Haydn [...] una marcha militar por Haydn con clarinetes, flautas, oboes, trompas, clarines, fagote y tamborón [...] en el Almacen de música de la calle Relatores | Dúos para dos violines op. 58 Marcha militar para clarinetes, flautas, oboes, trompas, clarines, fagot y tamborón | 2 1 |
| 31/5/1796 | <i>Gaceta de Madrid</i> | [...] colección de varias piezas nuevas para dicho instrumento [clave o pianoforte?], por Haydn: un divertimento del mismo, con dos minuets, también para clave, op. 46 [...] Almacen de música calle Relatores. | Piezas para pianoforte Divertimento op. 46 con dos minués para clave | 3 o más 1 |
| 26/6/1798 | <i>Gaceta de Madrid</i> | Tres sinfonías nuevas de Haydn, [...] 3 quartetos de Haydn op. 66, lib. 2º [...] 4 oberturas de Haydn para forte piano con acompañamiento de violin, una grande sonata del mismo, op. 60: otro fácil del id. Op. 71 [...] almacen de la calle de Relatores [...] á rs. el pliego de forte piano, y á 5 el de instrumental ó vocal | Sinfonías Cuartetos op. 66, Libro 2º Arreglo para pianoforte y violín de Oberturas Sonatas op. 60 y op. 71 | 3 3 4 1+1 |

Fragmentos de anuncios puestos por el Almacén de la calle de Relatores en los que se oferta música de Haydn

1.2 EL DIARIO DE MADRID

Otra publicación periódica madrileña de época de Haydn fue el *Diario de Madrid*, en el que, de igual modo que en la *Gaceta de Madrid*, se concentra una gran cantidad de anuncios de venta de música de Haydn. El *Diario de Madrid* comenzó a publicarse en 1758 con el nombre de *Diario noticioso, curioso-erudito y comercial, público y económico* dirigido por Francisco Mariano Nipho y Cagigal (1719-1803)¹⁸⁵. Acker en su libro recopila todas las referencias musicales de dicha publicación madrileña entre 1758 y 1808. Se han hallado cincuenta y cinco anuncios de venta de música de Haydn entre 1788 y 1808. No aparecen anuncios de venta de música de Haydn anteriores a 1788, es decir, durante el reinado de Carlos III, al igual que ocurría con la *Gaceta de Madrid*. Sin embargo, coincidiendo con la llegada al trono de Carlos IV comenzaron a proliferar los anuncios de venta de música de Haydn, lo cual muestra

¹⁸⁴ Toda la información que aparece en estas tablas en los apartados "FECHA" y "ANUNCIO" han sido tomados de la tesis doctoral de Ignacio Sustaeta Llombart y del libro de Yolanda F. Acker (Sustaeta Llombart: *Opus cit.* Tomos III, IV. Acker, Yolanda: *Música y danza en el "Diario de Madrid" [1758-1808]: noticias, avisos y artículos.* Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2007).

¹⁸⁵ Acker: *Opus cit.*, p. 7.

que la difusión de la música del compositor comenzó a tomar fuerza en este momento. En los años 1788, 1789, 1790, 1791, 1793, 1804 y 1806 hubo tres anuncios por año, en 1794 y 1795 sólo dos anuncios al año y en 1796, 1800 y 1808 sólo un anuncio. Los años con mayor concentración de anuncios de venta de música del compositor austriaco en el *Diario de Madrid* fueron en 1805 con ocho anuncios, en 1803 con siete anuncios al año y en 1792 y 1807 con seis anuncios al año, es decir, coincidiendo con los últimos años de vida de Haydn y con los últimos años de la monarquía de Carlos IV. Se puede concluir que durante el período de madurez del compositor su música alcanzó el momento culmen de difusión en España.

Entre los anunciantes predominan las librerías y almacenes, pero también se anuncia la venta de música en droguerías y tiendas de papel rayado, además de particulares que anuncian su mercancía indicando la dirección de su casa. En total aparecen veinticuatro puntos de venta de música de Haydn diferentes¹⁸⁶. La librería que mayor número de anuncios tiene en el *Diario de Madrid* es la Librería de Dávila con un total de quince anuncios, el resto de puntos de venta tienen entre uno y cinco anuncios. Hay dos librerías que sufren cambios en 1792, así ocurría con la Librería de Corominas en la calle de las Carretas que pasó a ser de Jayme Campins y que conjuntamente tienen un total de nueve anuncios y el Almacén de Música de la calle de las Urosas nº 24 que se trasladó a la calle Relatores, nº 6, ambos conjuntamente tienen un total de cuatro anuncios. Por otra parte, llama la atención que dos droguerías madrileñas se anunciaren, lo cual muestra que la actividad de venta de música reportaba beneficios y que, a su vez, era un buen reclamo publicitario para atraer al público a una tienda no especializada. Es decir, el mercado de la venta de música no se limitaba a establecimientos musicales especializados, sino que era un mercado aún más amplio y que abarcaba otros negocios.

¹⁸⁶ Según los anuncios de venta de música que aparecen en el *Diario de Madrid* los lugares donde se vendía música de Haydn fueron los siguientes:

- Librería de Corominas, calle de las Carretas. En 1792 pasó a ser Librería de Jayme Campins, calle de las Carretas.
- Librería de Quiroga, calle de la Concepción Jerónima
- Librería de Correa, frente a las gradas de San Felipe Real
- Casa de Sancha a la Aduana vieja
- Almacén de Música, calle de las Urosas, nº 24. En 1792 pasó a ser el Almacén de la calle Relatores, nº 6
- Casa de Don Gabriel Gómez, calle de las Carretas, contigua a la de Correos
- Librería de Escribano, frente a la Imprenta Real
- Librería de Fernández, frente a las gradas
- Calle de Silva nº 19, cuarto principal, encima de una tienda de cirujano
- Droguería de la Puerta del Sol, frente al Bilbao
- Droguería de Don Pablo Elías, Puerta del sol, frente al Vivero
- Calle de San Marcos, nº 12, cuarto bajo
- Librería de Razola, calle de Atocha, frente a los Gremios
- Librería de Castillo
- Librería de Dávila, calle de las Carretas
- Librería de Gómez Fuentenebro, calle de las Carretas
- Librería de Arribas, calle de las Carretas
- Librería de Campo, calle de Alcalá
- Calle de la Espada, nº 6, 4º bajo
- Almacén de música, Carrera de San Jerónimo, frente a la Soledad.
- Tienda de papel rayado y música, Carrera de San Jerónimo, frente a la Soledad (este establecimiento podría ser el mismo que el Almacén de música de la Carrera de San Jerónimo, frente a la Soledad)
- Almacén de música, calle del Príncipe
- Calle del Olivo alto, esquina a la del Viento, nº 1, cuarto principal de la derecha (Acker: *Opus cit.*)

En el caso de los particulares que anuncian la venta de su música aparece la Casa de Sancha y Casa de Don Gabriel Gómez. Estos particulares probablemente quisieran deshacerse de sus propios ejemplares. Otros particulares no especificaban su nombre, indicando sólo la dirección de contacto. Observando la lista de librerías realizada se puede concluir que los establecimientos que pusieron anuncios en la *Gaceta de Madrid* son los mismos que anunciaban su música en el *Diario de Madrid*, a excepción de la Librería de Fernández y Compañía, la Librería de Segovia, la Librería de Alonso y los particulares Esteban François y Pedro Segovia, que no pusieron anuncios en el *Diario de Madrid*.

El repertorio musical de Haydn ofertado en estos anuncios estaba formado por piezas principalmente instrumentales para agrupación camerística y piezas para tecla. Esto indica que la música anunciada estaba dirigida al consumo en los hogares particulares en los que se usarían para su estudio e interpretaría en privado de forma individual o en pequeños grupos. Al igual que ocurría con los anuncios de la *Gaceta de Madrid*, es muy difícil establecer una síntesis de la música de Haydn vendida ya que sólo excepcionalmente se puede identificar su número de Hoboken. Entre el repertorio anunciado están Minués para tecla, para violín I/II, contrabajo, flautas o guitarra, para flauta, para flauta, violín y bajo, para órgano o pianoforte y para piano a cuatro manos, Contradanzas para pianoforte, Sonatas para tecla, para fortepiano y violín, para clave, violín y violonchelo, Tríos para violín, viola y violonchelo, para pianoforte, flauta y bajo, el *Juego filarmónico*, Cuartetos de cuerda, la Cantata “Ariadne auf Naxos”, Sinfonías (completas o un movimiento sólo), Dúos para dos violines, para cantar y tocar al pianoforte, Intentos para pianoforte, Aires para piano, Caprichos, Canciones para piano y Oberturas. También se oferta la venta de arreglos para pianoforte, clave u órgano de Tríos para violín, viola y bajo, Sinfonías arregladas para clave, violín y violonchelo, Tríos para pianoforte arreglados para guitarra por Joseph Avellana, Intentos arreglados para cuarteto de guitarra, flauta, violín y bajo. En general, se trata de un repertorio semejante al que se anunciaba en la *Gaceta de Madrid* con la diferencia de que en el *Diario de Madrid* no aparecen obras de carácter religioso y tampoco *Las Siete Palabras*. De toda la música anunciada sólo se puede identificar la Cantata “Ariadne auf Naxos” (HOB. XXVIb: 2) y el *Juego Filarmónico* (HOB. IV).

En muy pocos casos se indica si es un impreso o una copia manuscrita. En los anuncios del 13 de julio de 1795¹⁸⁷ y del 30 de junio de 1807¹⁸⁸ se especifica que se venden obras de Haydn tanto impresas como manuscritas, en el anuncio del 21 de febrero de 1792¹⁸⁹ se especifica que son obras impresas en Londres y en los anuncios del 19¹⁹⁰ y 27¹⁹¹ de junio de 1793 se indica también que son obras impresas. Lo cierto es que en España la edición musical no comenzó a desarrollarse hasta principios del siglo XIX¹⁹² y aún así la creciente actividad editorial estaba centrada casi exclusivamente en la publicación de obras de compositores españoles¹⁹³. Esto generó

¹⁸⁷ Acker: *Opus cit.*, p. 212.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 427.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 145.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 177.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 181.

¹⁹² Gosálvez, José Carlos: *La edición musical española hasta 1936*. Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1995, p. 45.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 52.

inevitablemente que la demanda de música de Haydn surgida en las librerías españolas fuese satisfecha a través de una doble actividad paralela de compra de fuentes impresas al extranjero y de copia de ejemplares manuscritos en España. En el mismo *Diario de Madrid* aparece un anuncio del 28 de octubre de 1792 en el que un profesor de música se ofrece como copista de toda clase de trabajos:

“En la calle de la Concepción Jerónima, casa sin número que está en medio de las cocheras frente al tinte, cuarto segundo, vive un profesor de música que copia con la mayor perfección tanto de borradores como de cualquiera otra clase, y todo con el mayor esmero, brevedad y equidad [...]”¹⁹⁴.

Evidentemente si no se editaba música de Haydn en España había que copiarla o adquirir ediciones extranjeras. El mercado musical en torno a la obra de Haydn en Madrid se centró, por lo tanto, en la compra de impresos a las editoriales extranjeras y en la copia de manuscritos, por parte de copistas autóctonos que, a su vez, necesitaron de ejemplares impresos o copias manuscritas para poder realizar sus propios ejemplares manuscritos.

El precio de venta al público de los ejemplares de Haydn aparece en muchos anuncios y expresado en reales. Una comparación de precios entre las obras vendidas permitiría ver si con el paso del tiempo se fue incrementando el precio de venta y los costes que la adquisición de música de Haydn implicaba. Por otra parte, hay datos curiosos entre los anuncios, como la oferta de instrumentos que se venden en el mismo establecimiento para probar las obras de Haydn (anuncio del 26 de julio de 1792¹⁹⁵), arreglos de obras de Haydn para guitarra por Joseph Avellana, anunciado como compositor español de música para guitarra y maestro de canto en español e italiano en la Corte (anuncio del 3 de junio de 1793¹⁹⁶) y otro arreglo de autor desconocido (anuncio del 4 de octubre de 1800¹⁹⁷) que consiste en un Cuarteto de guitarra con acompañamiento de flauta, violín y bajo compuesto sobre intentos de Haydn. La oferta de venta de obras de Haydn arregladas para guitarra muestra el interés que la música de este compositor suscitó entre los instrumentistas de guitarra.

La mayoría de anuncios de venta de música aparecen en el apartado del *Diario de Madrid* de “Ventas”, sin embargo, también aparecen algunos en otros apartados como “Empeño y desemeño” (anuncio del 27 de noviembre de 1793¹⁹⁸) y “Noticias particulares de la ciudad” (anuncio del 22 de julio de 1794¹⁹⁹). Se trata, probablemente, de nuevo de captar la atención de un público que no solía estar habituado a leer los anuncios de venta y llamar así su atención. En el apartado de “Ventas” aparece, como dato curioso, un anuncio en el que realmente se oferta la compra de música de Haydn ya sea impresa o manuscrita²⁰⁰. Según la dirección se trata del Almacén de la calle Relatores, nº 6 que anteriormente estaba en la calle de las Urosas, nº 24. Se especifica además que sólo estaría interesado en aquella música que no aparezca en el catálogo del almacén de la calle de las Urosas. A través de este anuncio se aprecia, no sólo que las

¹⁹⁴ *Diario de Madrid*. Anuncio del 28 de octubre de 1792. Citado en Acker: *Opus cit.*, p. 158.

¹⁹⁵ Acker: *Opus cit.*, p. 152.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 177.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 312.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 181.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 191.

²⁰⁰ *Diario de Madrid*. Anuncio del 9 de noviembre de 1792. Citado en Acker: *Opus cit.*, p. 158.

librerías disponían de catálogos con la música que vendían, sino también que existía un interés por parte del Almacén de la calle de Relatores por poseer el mayor número posible de obras diferentes de Haydn.

En el apartado de “Ventas” del *Diario de Madrid* aparecen dos anuncios relacionados con Haydn que muestran que el mercado en torno a este compositor no sólo se limitaba a la venta de su música, sino que también abarcaba más productos. En el anuncio del 13 de julio de 1802²⁰¹ se vende un órgano grande a cilindros, uno de ellos con una Sinfonía de Haydn. En este mismo apartado aparece un anuncio del 16 de octubre de 1795²⁰² en el que se vende un retrato original de Haydn. Dicho anuncio muestra que el compositor austriaco era un fenómeno mediático, hasta tal punto que su propia imagen llegó a generar beneficios²⁰³.

1.3 EL MEMORIAL LITERARIO Y LA BIBLIOTECA PERIÓDICA ANUAL

Otra publicación periódica que aporta información sobre la venta de música en Madrid es el *Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid*. Jaime Moll en su artículo titulado “Una bibliografía musical periódica de fines del siglo XVIII” (1969) publicado en el *Anuario Musical* informa de que en el número de marzo de 1785 del *Memorial Literario* se anunciaba la edición separada de una bibliografía anual de libros españoles. Esta separata se titula “*Biblioteca periódica anual para utilidad de los libreros y literatos. Contiene un índice general de los libreros y papeles que se imprimen, y publican en Madrid y las provincias de España; se anotan las librerías donde se venden; están colocadas por orden alfabético los apellidos de los autores, o traductores; y se da razón de los impresores, ciudades años en que se han hecho las ediciones [...]*”²⁰⁴. Moll recopila en su artículo todas las referencias de índole musical de esta separata y tomando las que hacen referencia a Haydn se puede conocer la música del compositor austriaco que estaba en poder de las librerías en los años 1787, 1789, 1790 y 1791. Hay que aclarar que, según el título completo de esta *Bibliografía periódica anual*, el índice que contendría sería el de los libreros y papeles que se imprimen y publican en España. Sin embargo, como ya se ha comentado anteriormente, en España no se editó música de Haydn en vida del compositor austriaco, por lo tanto, las ediciones de música de Haydn que aparecen en este índice son extranjeras.

En dicha *Bibliografía periódica anual*, aparecen seis librerías que vendían música de Haydn y un almacén de música²⁰⁵. El almacén de la calle de las Urosas nº 24

²⁰¹ Acker: *Opus cit.*, p. 336.

²⁰² *Ibid.*, pp. 218-219.

²⁰³ Es difícil establecer si puede existir conexión entre el retrato de Haydn que se vendía en Madrid y los retratos que el mismo compositor pide a su editor Artaria en una carta de 1787 que no olvide enviarle y que en otra carta posterior se confirma que Haydn los había recibido. No obstante, es un interesante tema que ofrece una visión del interés y del valor comercial que la figura de Haydn tuvo en todas sus dimensiones (Landon, Howard Chandler Robbins: *Haydn at Eszterháza, 1766-1790*. London, Thames and Hudson, 1978, pp. 688-689).

²⁰⁴ Moll, Jaime: “Una bibliografía musical periódica de fines del siglo XVIII”. *Anuario Musical*. Vol. XXIV, 1969, pp. 247-248.

²⁰⁵ Según la *Bibliografía periódica anual* las librerías en las que había música de Haydn eran las siguientes:

es el que más concentración de repertorio de Haydn disponía. Curiosamente, frente al resto de establecimientos denominados librerías, este lleva el nombre de almacén porque probablemente disponía de un volumen considerable de música y surtía de material a otras librerías, al mismo tiempo que vendía música. Comparando el repertorio que esta *Biblioteca periódica anual* contiene, con los anuncios de la *Gaceta de Madrid* y del *Diario de Madrid*, se puede observar que existe coincidencia con el material anunciado. En la *Biblioteca periódica* se indica que en la librería de Correa y Corominas en 1790 estaba el *Juego Filarmónico* de Haydn, coincidiendo con el anuncio del *Diario de Madrid* del 3 de julio. En 1791 coincide el repertorio del almacén de la calle de las Urosas nº 24 con el anuncio del 23 de mayo de ese mismo año en el *Diario de Madrid* aunque, en este caso, en el anuncio sólo aparecen Sonatas para clave o pianoforte cuando en el almacén de la Calle de las Urosas había aún más música no anunciada. En este mismo año coincide la música de Haydn de la que dispone la librería de Corominas con el anuncio del *Diario de Madrid* de 2 de diciembre de 1791. Comparando, por otra parte, el repertorio anunciado para su venta en la *Gaceta de Madrid* el 16 de noviembre de 1790 por parte del Almacén de la calle de las Urosas, nº 24, con el repertorio que, según la *Biblioteca periódica anual*, tenía dicha Librería, no coincide todo el repertorio. Esto muestra que, en algunos casos, los anuncios de venta de música de Haydn tanto, en el *Diario de Madrid* como en la *Gaceta de Madrid*, se refieren a parte de la música de la que las librerías disponían, lo cual quiere decir que el repertorio de Haydn con el que las librerías contaban era mayor al ofertado en los anuncios.

En lo que respecta al año de 1787 la *Biblioteca periódica anual* es la única fuente de información sobre la música de Haydn en las librerías madrileñas, ya que en el *Diario de Madrid* y en la *Gaceta de Madrid* no consta ningún anuncio de venta de ese año. Según el repertorio que aparece en la *Biblioteca periódica anual* hay un total de más de cuarenta obras de Haydn diferentes en librería madrileñas entre 1787 y 1791. Se trata de Minué, Sonatas para tecla y arreglos para tecla de Tríos, es decir, un repertorio formado únicamente por música instrumental.

1.4 LA “RELACIÓN DE EXISTENCIAS DE LA LIBRERÍA MADRILEÑA DE ANTONIO DEL CASTILLO”

José Subirá, en su artículo titulado “Un insospechado inventario musical del siglo XVIII”, publicado en el *Anuario Musical* en 1969, informa de la existencia de un inventario de 1787 de la librería madrileña de Antonio del Castillo hallado en el Banco de España en Madrid²⁰⁶. Hay más de cien ejemplares de obras de Haydn en ese

-Librería de Copin
-Librería del Cerro
-Librería de Quiroga
-Librería del Castillo
-Librería de Corominas
-Almacén de la calle de las Urosas, nº 24
-Librería de Correa (Moll: “Una bibliografía musical periódica de fines del siglo XVIII”. *Opus cit.*, pp. 247-257).

²⁰⁶ Subirá, José: “Un insospechado inventario musical del siglo XVIII”. *Anuario Musical*. Vol. XXIV, 1969, pp. 227-235.

inventario y todos ellos son música instrumental. Hay veinticinco juegos formados cada uno por tres Sinfonías, tres juegos con seis Sinfonías, supuestamente arregladas para Cuarteto de cuerda y cuatro juegos con Sonatas en Trío (véase Fig. 3).

Fig. 3

| LEYENDA ²⁰⁷ | OBRA | Nº EJEMPLARES |
|--|---------------------|---------------|
| 25. <i>Tres sinfonías con obues.</i> HAYDN. 40. ²⁰⁸ | Sinfonías | 25x3=75 |
| 3. <i>Seis Sinfonías.</i> Haydn. 50 | Cuartetos de cuerda | 3x6=18 |
| 4. <i>Sonatas en trío.</i> Haydn. 60 | Sonatas para clave | 4x2=8 ó más |
| Nº TOTAL DE EJEMPLARES | | |
| 101 ó más | | |

Relación de obras de Haydn que aparecen en el inventario de existencias de la Librería de Antonio del Castillo (1788)

Al final del inventario que transcribe Subirá en su artículo aparece la siguiente declaración: “Importa la música que de cuenta y riesgo de D. Carlos Bertazoni queda hoy 1º de enero de 1788, salvo error u omisión, 92.490 reales, quedando ambos satisfechos y pagada al Sr. Castillo la comisión de venta. –Madrid y enero 1º de 1788.- Antonio del Castillo”²⁰⁹. Según estas palabras Carlos Bertazoni suministraba la mercancía que Antonio del Castillo vendería en su establecimiento en 1788 y que asciendía a 92.490 reales de venta al público. Bertazoni y Del Castillo también hablan de las ganancias que el año anterior (1787) reportaron las ventas al librero. Así, Del Castillo recibió el 8% de comisión por las ventas realizadas en 1787. Por lo tanto, la “relación de existencias en la librería madrileña del Castillo” que acompaña al documento consiste en una lista o inventario de la música que Bertazoni deja en la librería de Antonio del Castillo en el año de 1788, y no en 1787 como Subirá indica.

La librería de Antonio del Castillo forma parte de los establecimientos que anunciaban su música en la *Gaceta de Madrid* como “Librería de Castillo, frente a las gradas de San Felipe”. Según Sustaeta, dicha librería desapareció en 1789²¹⁰, pero en realidad siguió anunciando su música en 1800 en el *Diario de Madrid*. Comparando la música que aparece en el inventario de 1788 y el único anuncio conocido que dicha librería realizó en 1788, concretamente en la *Gaceta de Madrid*, se puede observar que en el anuncio sólo se venden “Sonatas para clave o pianoforte”, mientras que en la Librería de Castillo había más música de Haydn, tal y como aparece en la Fig. 3. A través de este dato se llega a la conclusión de que la Librería de Castillo contaban es su establecimiento con más música de Haydn que la anunciada. Por extensión también se

²⁰⁷ La información que aparece en el apartado “LEYENDA” ha sido extraída de la transcripción que Subirá realizó del inventario de la Librería de Antonio del Castillo en su artículo (*Ibid.*, pp. 231-232).

²⁰⁸ El número que antecede al texto indica el número de ejemplares y el que le sigue el precio en reales.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 234.

²¹⁰ Sustaeta Llombart: *Opus cit.* Tomo I, p. 185.

puede suponer que en los anuncios de las publicaciones periódicas sólo se ofertaba una parte de la música de Haydn con la que las librerías madrileñas contaban. De hecho, existe un anuncio del 10 de octubre de 1803 puesto por la Librería de Gómez Fuentenebro en el *Diario de Madrid* que corrobora este hecho:

“En la librería de Gómez Fuentenebro, calle de las Carretas, además de toda la [música] que se ha anunciado en varios diarios se halla de venta la música siguiente: [...] un dueto de Hayden [...]”²¹¹.

La Librería de Gómez especifica en este anuncio que ha puesto más anuncios en otras publicaciones con otra música diferente. Ante este dato no cabe duda de que los anuncios de venta de música de las librerías madrileñas sólo son reflejo de una pequeña parte de la música de Haydn de la que disponían en sus establecimientos.

2. LA MÚSICA DE HAYDN EN LA CORTE

Los más de doscientos ejemplares de música conocidos hoy día que formaron parte de la colección de Haydn de palacio muestran el gran interés que hubo en la Corte por el compositor austriaco, durante su vida y tras su muerte. Además de los ejemplares de música de Haydn, también han quedado facturas de compras y copias de música del compositor, así como se conocen datos sobre el envío de música de Haydn a la Corte española. Toda esta documentación, aunque no sea muy abundante, ofrece una visión de los contactos entre el compositor austriaco y palacio y permite conocer que la monarquía española estaba al día de lo que en materia musical se estaba haciendo fuera de España.

En el *E:Mp* y en la *E:Mpb* se conserva la música de Haydn que fue adquirida entre los reinados de Carlos III y Fernando VII. Se trata de un volumen considerable de impresos y copias manuscritas de obras de Haydn que suman casi doscientos ejemplares, ciento nueve en el *E:Mp* y ochenta y cinco en la *E:Mpb*. No obstante, a estos ciento noventa y cuatro ejemplares conservados actualmente en el Palacio Real de Madrid hay que sumarles los que, procedentes de la colección de música de Haydn de la *E:Mpb*, así como de la colección particular del Infante don Francisco de Paula, llegaron a la Biblioteca Nacional, donde se conservan hoy día. Además de esto, se conoce que con la fundación del *E:Mc* se donó música a la Biblioteca de la recién fundada institución para que formase parte de su Archivo, la cual probablemente también procedía de la *E:Mpb*. Por último, están las obras que, procedentes del *E:Mp*, se incorporaron a la colección de un noble español, conocida como la Colección Martorell. Dicha colección, sin embargo, salió de España por motivos desconocidos y actualmente se conservan en la Biblioteca del Congreso en Washington.

²¹¹ *Diario de Madrid*. Anuncio del 10 de octubre de 1803. Citado en Acker: *Opus cit.*, p. 370.

2.1 LA MÚSICA DE HAYDN DURANTE EL REINADO DE CARLOS III (1759-1788)

Carlos III fue un rey conocido por su desinterés hacia la música y gran afición a la caza²¹². Lo cierto es que, según Ortega Rodríguez pudo comprobar, en su Cámara no hubo ninguna actividad musical²¹³ y, con su llegada al trono español, Carlo Broschi, cantante de origen italiano conocido como Farinelli y una de las figuras más significativas del entorno musical de la Corte, dejó de suscitar interés y tuvo que abandonar Madrid²¹⁴. Si bien el gusto personal del monarca no estuvo inclinado hacia la música, no obstante, sí que se preocupó por la formación musical del resto de los miembros de la familia real²¹⁵, como fue su madre Isabel de Farnesio, su hermano el infante don Luis, su hermano el infante don Gabriel y su hijo el príncipe Carlos.

Contrariamente al hecho de que Carlos III no sintiese un especial interés por la música, los únicos datos sobre las relaciones entre la Corte española y Haydn datan de época del monarca. Según afirma Fisher en su tesis doctoral, Haydn envió tres obras a la Corte, una de las cuales, la Ópera “L’Isola disabitata” (HOB. XXVIII: 9) iba dirigida expresamente para su hijo el príncipe de Asturias, futuro Carlos IV. Esta obra no se conserva en España, sino en EE.UU. en la Biblioteca del Congreso (Washington), donde llegó formando parte de la Colección Martorell. Las otras dos obras son las Sinfonías HOB. I: 62 y 74 que sí están en el *E:Mp*²¹⁶ y, las cuales, según Fisher, fueron realizadas por algún copista del entorno de Haydn en Esterháza. Sin embargo, estas copias, a diferencia de la Ópera, no llevan dedicatoria al príncipe, por lo que no se puede conocer con exactitud a quién iban dirigidas y si fue el mismo Haydn el que las mandó enviar.

Hoboken incluye en su catálogo de la obra de Haydn un anuncio que apareció en la *Wiener Zeitung* el 6 de octubre de 1781 en el que se especifica que el Rey de España (Carlos III) en agradecimiento por la música enviada había obsequiado a Haydn con una caja de oro y diamantes para tabaco que debía ser entregada personalmente en Esterháza por el Delegado de la Corte española²¹⁷. A través del artículo de la *Wiener Zeitung* no se puede establecer con toda seguridad que se trate de la Ópera “L’Isola disabitata”, sin embargo, en otro periódico vienés, el *Wiener Blättchen*, se anuncia un concierto el 18 de marzo de 1785 en el que se interpretaría “L’Isola disabitata”, especificando que Haydn había recibido un presente del Rey de España por dicha obra

²¹² Tal era su afición a la caza que, según Subirá, el mismo día de fallecer su mujer la dejó de cuerpo presente para ir a la Casa de Campo a matar venados (Subirá, José: *El Teatro del Real Palacio [1849-1851]. Con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*. Madrid, CSIC, Instituto español de Musicología, p. 53).

²¹³ Ortega Rodríguez, Judith: *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*. Vol. I. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, p. 130.

²¹⁴ Martín Moreno, Antonio: *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, p. 351.

²¹⁵ Martín Moreno, Antonio (notas al programa): *La Música en tiempo de Carlos III (Ciclo de conciertos en el II Centenario del Rey-Alcalde)*. Museo Municipal (Cuarto concierto, 17-11-1988). Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, 1988, p. 13.

²¹⁶ Fisher, Stephen Carey: *Haydn’s Overtures and their adaptations as Concert orchestral Works*. Tesis doctoral. University of Pennsylvania, UMI, 1986, pp. 484-526.

²¹⁷ Hoboken, Anthony van: *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Vol. II. Mainz, B. Schott’s Söhne, 1957, p. 395. Parte de este anuncio aparece en inglés en Landon: *Haydn at Eszterháza, 1766-1790*, p. 453.

hacía dos años²¹⁸. No cabe duda tras este anuncio que el regalo enviado por la Corte española en época de Carlos III fue en agradecimiento por la Ópera. Lo que sí es extraño, sin embargo, que según los datos de este anuncio, el regalo habría sido recibido por Haydn “hacía dos años”, es decir, en 1783, lo cual no concuerda con el anuncio de la *Wiener Zeitung* que data de 1781, año en el que realmente debió de realizarse el regalo a Haydn. Se trata probablemente de un error del redactor del artículo del *Wiener Blättchen*. Omitiendo este error cronológico, la composición debió de ser enviada a la Corte española no con posterioridad a 1781. Según Fischer, el envío tuvo lugar exactamente entre el 6 de diciembre de 1779, momento en el que se estrenó la obra, y el 6 de octubre de 1781, momento en el que se hace pública la noticia del regalo español²¹⁹.

Además de estas tres obras enviadas a la Corte, existe una gran cantidad de fuentes manuscritas e impresas de música de Haydn que datan de época de Carlos III. La presencia de dicha música muestra que, si bien no fue en la Cámara del rey, sería en la Real Capilla, en otras Cámaras Reales y cuartos de otros miembros de la Corte y en las celebraciones en los Reales Sitios, donde la música de Haydn ocupó su lugar.

2.1.1 LA REAL CAPILLA DE PALACIO

La Real Capilla era la institución religiosa al servicio de la monarquía y cuyas actividades respondían a las celebraciones religiosas, festividades de la realeza, cumpleaños, onomásticas, entre otros eventos. Las celebraciones religiosas estaban amenizadas por música²²⁰ y tenían lugar en sus oratorios privados. La Real Capilla se componía en época de Carlos III del coro formado por quince voces y treinta y nueve instrumentistas²²¹. Además de éstos había dos “copiantes” encargados de realizar las copias de todas las obras que les mandase el maestro de capilla²²². Entre los copiantes estaban Salvador Llombart, José Domingo Santiso, Mateo Barrero y Francisco Mencía, estos últimos trabajaron para la Real Cámara pero también para la Real Capilla entre 1780 y 1792.

Los ejemplares recopilados en el *E:Mp* son casi en su totalidad copias manuscritas y su datación apunta a que en su mayoría fueron copias realizadas durante los reinados de Carlos III y Carlos IV. Es imposible determinar una datación exacta que permita conocer el repertorio que fue copiado con cada uno de los monarcas y tampoco se puede saber si fueron o no interpretados por la orquesta de la Real Capilla o sirvieron como repertorio para las Reales Cámaras, descartando la del rey Carlos III, en la que se sabe que no hubo academias. Sin embargo, sí se pueden identificar de todos los ejemplares recopilados en el *E:Mp*, los que datan de época de Carlos III y, por lo tanto no son posteriores a 1788. Suman en total cuarenta y cuatro ejemplares²²³, los cuales

²¹⁸ Hoboken: *Opus cit*, p. 935.

²¹⁹ Fisher, Stephen Carey: “A group of Haydn copies for the court of Spain: Fresh sources, rediscovered Works, and new riddles”. *Haydn-Studien*, IV, 2, 1976, p. 486.

²²⁰ Ortega Rodríguez: *Opus cit*, p. 41.

²²¹ *Ibid.*, p. 55.

²²² *Ibid.*, pp. 66-67.

²²³ El repertorio musical que existió en palacio en época de Carlos III estaba formado por diecinueve Sinfonías (HOB. I: 11, 22, 23, 24, 25, 28, 34, 39, 48, 51, 58, 59, 60, 62, 70, C15, C26, F1, B18),

llevan sellos en tinta de dos tipos²²⁴. El sello más moderno fue utilizado cuando se catalogaron las fuentes de Haydn que supuestamente procedían de la cámara de Carlos IV, por lo tanto, aquellas fuentes que no sean posteriores a 1788 y a su vez lleven el sello más antiguo debieron formar parte de la colección de música de la Real Capilla en época de Carlos III²²⁵. Durante el reinado de Carlos III hubo un predominio contundente de las Sinfonías de Haydn en la colección de la Real Capilla, a la vez que existió una carencia absoluta de música vocal. Si bien no se conoce ningún documento que hable sobre la interpretación de la música de Haydn dentro de los actos de la Real Capilla, no obstante, a través de estos ejemplares se puede conocer que las Sinfonías del compositor austriaco tuvieron que formar parte del repertorio interpretado en las celebraciones religiosas.

Hay ejemplares que datan de época de Carlos III, pero, extrañamente llevan el sello moderno, lo cual es indicativo de que pertenecieron a la colección de Carlos IV. Esta contradicción puede ser resultado de que fuentes que fueron copiadas en época de Carlos III pudieron haber sido tomadas por Carlos IV, cuando aún era príncipe de Asturias, para ser interpretadas en su cuarto. Dichas fuentes debieron permanecer en los aposentos del príncipe de Asturias al ser nombrado Rey de España y posteriormente se catalogaron, llevando el sello moderno. Se trata del Divertimento HOB. II: 20 y de abundantes Tríos para baryton²²⁶. Por lo tanto, no se puede hablar de un repertorio estrictamente interpretado por la Real Capilla, a pesar de que se conserve en el *E:Mp*, sino de un repertorio que formaba parte de la Corte y que pudo ser interpretado en un lugar u otro, independientemente de donde se conserve actualmente.

Para conocer en su totalidad la colección musical de obras de Haydn con la que el *E:Mp* contó en época de Carlos III hay que tener en cuenta las fuentes que se encuentran actualmente en la Biblioteca del Congreso en Washington (véase Fig. 4). Según Stephen Carey Fisher dicha biblioteca adquirió en 1909 la colección de los Marqueses de Martorell que contenía ejemplares manuscritos de Haydn procedentes del *E:Mp*, entre otros lugares²²⁷.

veinticuatro Tríos para baryton (HOB. XI: 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 123, 124) y un Divertimento (HOB. II: 20).

²²⁴ Para más información sobre los sellos véase Montero García, M^a del Rosario: “La música de Franz Joseph Haydn conservada en el Archivo del Palacio Real de Madrid. Recopilación, catalogación e interpretación de las fuentes musicales”. *Mar - Música de Andalucía en la Red*. Nº 1, 2011, p. 84, <http://mar.ugr.es> (consultada el día 1 de agosto de 2011).

²²⁵ Los ejemplares que formaron parte de la música interpretada en la Real Capilla en tiempos de Carlos III fueron las Sinfonías HOB. I: 11, 14, 22, 23, 24, 25, 26²²⁵, 27, 28, 29, 34, 39, 47, 48, 51 [un ejemplar], 58 [un ejemplar], 59, 62, 70 [un ejemplar], 72, 74, 75, 80 [un ejemplar], 82, 86 [un ejemplar], 90 [un ejemplar], 94 [un ejemplar], 95 [un ejemplar], 96 [un ejemplar], 99 [un ejemplar], 100, 101 [un ejemplar manuscrito y otro impreso], 104 [un ejemplar], C15, C26, C33, F1, B18 y el Divertimento HOB. II: 20.

²²⁶ El baryton era sustituido en la corte español por el violín.

²²⁷ Fisher, Stephen Carey: *Haydn's Overtures and their adaptations as Concert orchestral Works*, p. 483.

Fig. 4²²⁸

| SINFONÍAS | | |
|---|------------|------------------|
| SIGNATURA | Nº DE HOB. | Nº DE EJEMPLARES |
| US Wc M 1001 .A2H2 N _o . 44P | I: 44 | 2 |
| US Wc M 1001 .A2H2 N _o . 46P | I: 46 | 2 |
| US Wc M 1001 .A2H4 N _o . 49P | I: 49 | 2 |
| US Wc M 1001 .A2H4 N _o . 53P | I: 53A | 2 |
| US Wc M 1001 .A2H4 N _o . 54P | I: 54 | 1 |
| US Wc M 1001 .A2H4 N _o . 55P | I: 55 | 2 |
| US Wc M 1001 .A2H4 N _o . 56P | I: 56 | 2 |
| US Wc M 1001 .A2H4 N _o . 54PB | I: 57 | 2 |
| US Wc M 1001 .A2H4 N _o . 61P | I: 61 | 2 |
| US Wc M 1001 .A2H4 N _o . 66PB | I: 66 | 2 |
| US Wc M 1001 .A2H4 N _o . 67P | I: 67 | 2 |
| US Wc M 1001 .A2H4 N _o . 73P | I: 73 | 2 |
| US Wc M 1001 .A2H4 N _o . 88P | I: 88 | 3 |
| OBERTURAS | | |
| SIGNATURA | Nº DE HOB. | Nº DE EJEMPLARES |
| US Wc M 1004 .A2H4 N _o . 1P | Ia: 1 | 2 |
| US Wc M 1004 .A2H4R5P | Ia: 2 | 2 |
| US Wc M 1004 .A2H4 N _o . 6P | Ia: 6 | 2 |
| ORATORIOS | | |
| SIGNATURA | Nº DE HOB. | Nº DE EJEMPLARES |
| US Wc M 2000 .H35R5 Case, parts I and II [partitura] US Wc M 2000 .HE5R5P2 Case [partichelas] US Wc M 2000 .HE5R5P3 Case [partes vocales] | XXI:1 | 2 |
| ÓPERAS | | |
| SIGNATURA | Nº DE HOB. | Nº DE EJEMPLARES |
| US Wc M 1500 .H44I6. [partitura] US Wc M 15000 .H44I6P [partichelas] | XXVIII: 9 | 2 |

***Copias manuscritas de obras de Haydn pertenecientes a la Colección Martorell
(Biblioteca del Congreso en Washington)***

Poco se sabe sobre la colección de música de los Marqueses de Martorell, no obstante, llama la atención el hecho de que un corpus musical procedente de una institución Real como el *E:Mp* haya abandonado sus archivos en un momento indeterminado para formar parte de una colección nobiliaria española. La única justificación lógica sería que las fuentes salieron de la Corte debido a las desamortizaciones. Según la información aportada por Sandra Myers Brown²²⁹ en el anexo final de su artículo, desde la invasión napoleónica a principios del siglo XIX se sucedieron innumerables acciones contra la capillas musicales, por lo que no es de extrañar que las desamortizaciones eclesiásticas afectasen también a la institución musical eclesiástica por excelencia de la Corte española, la Real Capilla.

²²⁸ El contenido de esta tabla ha sido extraído de una lista de obras que Fisher incluye en varios de sus trabajos (Fisher: *Haydn's Overtures and their adaptations as Concert orchestral Works*, pp. 487-490. Fisher: "A group of Haydn copies for the court of Spain: Fresh sources, rediscovered Works, and new riddles". *Opus cit.*, pp. 83-84).

²²⁹ Myers Brown, Sandra: "Las desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX en España y sus consecuencias sobre la música (Madrid y Toledo)". Vol. XXVIII, nº 1. *Revista de Musicología*, 2005, pp. 311-327.

En la Biblioteca del Congreso se conservan un total de treinta y seis ejemplares manuscritos de obras de Haydn procedentes del *E:Mp*. Hay veintiséis ejemplares de Sinfonías (trece son obras diferentes) que en su mayoría aparecen por duplicado, seis ejemplares de Oberturas (tres son diferentes), dos ejemplares del Oratorio “Il ritorno di Tobia” y dos ejemplares de la Ópera “L’Isola disabitata” (véase Fig. 4). Entre las obras de Haydn que no aparecen representadas en los ejemplares actualmente conservados en el *E:Mp*, pero que sí se encuentran en la Biblioteca del Congreso están el HOB. I: 44, 46, 49, 53-56, 61, 66-67, 73, HOB. Ia: 1-2, 6, HOB. XXI: 1 y HOB. XXVIII: 9²³⁰.

2.1.2 LAS DEPENDENCIAS PRIVADAS DE LOS MIEMBROS DE LA CORTE

A la muerte del Felipe V, en 1746, la reina viuda Isabel de Farnesio fue obligada por Carlos III a abandonar la Corte y se instaló en la Granja. Allí la reina madre contó con algunos músicos en su Real Cámara, pero poco se conoce sobre la actividad musical en este lugar²³¹. A la muerte de la reina en 1761 Carlos III realizó una reforma de la Casa Real de modo que todos los departamentos pasaron a depender del departamento de la Casa del rey. Los cuartos de los príncipes e infantes estuvieron, desde este momento, bajo la autoridad de la Casa del rey²³².

Los únicos documentos que permitirían conocer cuál fue verdaderamente el repertorio con el que contaban los miembros de la Corte en sus cámaras serían los índices de archivos y bibliotecas particulares de cada uno de ellos. Sin embargo, hasta la fecha, sólo se conoce el índice de la colección de música del infante Don Gabriel, sobre el que más adelante se hablará. No obstante, en la *E:Mpb* se conserva música de Haydn representativa de los archivos y bibliotecas particulares de los miembros de la Corte y por lo tanto representativa de la actividad musical de las diferentes dependencias privadas palatinas. Entre las fuentes de Haydn recopiladas en la *E:Mpb* que datan de época de Carlos III y que, por lo tanto, proceden de las colecciones particulares de la cámara de Isabel de Farnesio y de los cuartos del Infante don Luis, del Infante don Gabriel y del príncipe Carlos, aparece únicamente música instrumental formada principalmente por música orquestal como Oberturas y por música de cámara como Cuartetos de cuerda y Tríos²³³. No se trata de un gran volumen de ejemplares, pero representan a esa música que podría proceder de aquellas colecciones.

El infante don Luis (1727-1785), hermano de Carlos III, también tenía a un grupo de música en su cuarto formado por instrumentistas de cuerda, entre los que estaba Luigi Boccherini desde 1770²³⁴. El Infante don Gabriel (1752-1788), por su parte, fue gran aficionado a la música, pero a su muerte sus pertenencias fueron

²³⁰ Fisher: “A group of Haydn copies for the court of Spain: Fresh sources, rediscovered Works, and new riddles”. *Opus cit.*, pp. 83-84.

²³¹ Ortega Rodríguez: *Opus cit.*, pp. 130-131.

²³² *Ibid.*, p. 126.

²³³ Entre las fuentes de Haydn recopiladas que datan de época de Carlos III y que, por lo tanto, proceden probablemente, de las colecciones particulares de las cámaras de Isabel de Farnesio, del Infante don Luis, del Infante don Gabriel o del príncipe Carlos están las Sinfonías HOB. 105*, la Obertura HOB. Ia: 1, 2, 6, 10, 13, 15, los Cuartetos de cuerda HOB. III: 43, 50-56 y los Tríos HOB. V: 1, 2, 10, 12, D1.

²³⁴ Ortega Rodríguez: *Opus cit.*, p. 132.

subastadas²³⁵. Juan Martínez Cuesta y Beryl Kenyon de Pascual escribieron conjuntamente un artículo titulado “El infante don Gabriel (1752-1788), gran aficionado a la música” (1988) publicado en la *Revista de Musicología*, donde transcriben el inventario de dicho infante. En ese inventario no aparece música de Haydn, a no ser que ésta estuviesen entre las obras sin autor de los apartados “sonatas para clave de varios autores” o “sonatas buenas de clave, ò pianoforte, las mas con violín” o en el apartado de “[autores] varios”²³⁶.

El príncipe Carlos también fue un gran aficionado a la música y contó en su cuarto con una agrupación de músicos estable, además de un copista. En 1761 fue nombrado copiante Mateo Barrero y, en 1771, también fue nombrado copiante de música del príncipe y los infantes²³⁷. Además, se conoce que entre 1780 y 1792 Mateo Barrero y Francisco Mencía trabajaron como copiantes tanto de la Real Capilla como de la Real Cámara²³⁸. El hecho de que los ejemplares de música de Haydn conservados en el *E:Mp* sean en casi su totalidad copias manuscritas, muestra que el repertorio de Haydn conservado era generado por estos copiantes, probablemente a partir de otros ejemplares manuscritos traídos del extranjero.

En 1770 fue nombrado Gaetano Brunetti maestro de violín del príncipe²³⁹ y desde este momento la carrera profesional del músico iría creciendo junto al futuro rey, príncipe de Asturias. En 1765 se casó el príncipe Carlos con María Luisa de Parma, formándose entonces su propia cámara y siendo Brunetti su maestro. De su época como hombre casado consta que en 1775 se copió para el príncipe tres Sinfonías de Haydn y doce Cuartetos de cuerda por Francisco Mencía²⁴⁰. En 1779, llegó el envío expreso para el príncipe de la Ópera “L’Isola disabitata” y de 1786 hay una cuenta de la compra de dos Sinfonías de Haydn op. 38 y 40 a 26 reales²⁴¹. Todos estos datos muestran que, a diferencia del resto de dependencias de la Corte, en época de Carlos III, fue en la cámara del príncipe Carlos donde hubo una mayor actividad relacionada con la música del compositor austriaco.

2.2 LA MÚSICA DE HAYDN DURANTE EL REINADO DE CARLOS IV (1788-1808)

Si bien Carlos III fue gran aficionado a la caza, su hijo y Rey Carlos IV lo fue a la música de cámara²⁴². Subirá informa sobre este hecho y aporta como dato el gran caudal de música de cámara conservado en su biblioteca particular. Subirá, siguiendo

²³⁵ Martínez Cuesta, Juan y, Kenyon de Pascual, Beryl: “El infante don Gabriel (1752-1788), gran aficionado a la música”. *Revista de Musicología*. Vol. XI, nº 3, 1988, p. 29).

²³⁶ *Ibid.*, pp. 768, 799, 803-805.

²³⁷ Ortega Rodríguez: *Opus cit.*, pp. 155-156.

²³⁸ *Ibid.*, p. 273.

²³⁹ *Ibid.*, p. 143.

²⁴⁰ Labrador López de Azcona, Germán: *Gaetano Brunetti: un músico en la corte de Carlos IV*. Vol. I. Tesis doctoral inédita. Universidad Autónoma de Madrid, 2003, p. 223.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 226.

²⁴² Carlos IV compró cinco instrumentos de cuerda (dos violas, dos violines y un violonchelo) al constructor Stradivarius que estuvieron en la Real Cámara. La constancia de la existencia de estos instrumentos es una prueba más de que se interpretaba música en el cuarto de Carlos IV (Rodríguez, Esclavitud: “Los Stradivarius de Palacio”. *Ritmo*. Nº 524, 1982, pp. 27-29).

las palabras de Marcellán, repite un error que actualmente se sabe que no es cierto y habla de la música de cámara que perteneció a Carlos III, cuando en realidad fue de Carlos IV y dice que fueron veinte Sinfonías y veintitrés Tríos de Haydn que se sumaron al fondo musical anterior en el *E:Mp*. Otra tanta música, según Subirá, se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional, procedente de la *E:Mpb*²⁴³ y otra está supuestamente en la *E:Mpb*.

Además de esta música a la que Subirá se refiere, se ha conservado una cuenta de copia de música para la Iluminación del Real sitio de Aranjuez de 1791, en la que consta que se copiaron algunas partichelas de instrumentos de tres Sinfonías de Haydn²⁴⁴. Esto es realmente relevante porque es el único dato conocido sobre la interpretación de música de Haydn en los ambientes palatinos.

2.2.1 LA REAL CAPILLA DE PALACIO

Durante el reinado de Carlos IV estaba como copistas Mateo Barrero y Francisco Mencía hasta 1792 que ejercían como copistas también de la Real Cámara. En 1792 Barrero fue sustituido por Antonio Lozano y Mencía en 1802 por José Vallejo²⁴⁵. Hubo copistas que actuaban como refuerzo y fueron Diego Martín y Juan Villegas en 1805. También se conoce que Juan Maus fue proveedor de copias en época de Carlos IV. Lo verdaderamente alentador es que los copistas trabajasen tanto para la Real Cámara como para la Real Capilla, lo cual facilita futuros trabajos de datación de fuentes a través de la grafía musical. Sin embargo, al mismo tiempo, el hecho de que los copistas ejerciesen en ambos lugares dificulta diferenciar cuál fue el repertorio perteneciente a una u otra institución palatina.

Entre las fuentes de Haydn recopiladas en el *E:Mp* que fueron copias realizadas en época de Carlos IV o impresos adquiridos en este momento aparecen principalmente Sinfonías²⁴⁶. Parte de esta música supuestamente perteneció a la colección de Carlos IV que tenía en su cámara y se incorporó a la colección del *E:Mp* posteriormente, por lo que en realidad no formaría parte del repertorio interpretado por la Real Capilla. Sin embargo, ante la falta de documentación que informe sobre la música interpretada en uno u otro lugar, es imposible realizar juicios definitivos.

²⁴³ Subirá, José: “La música de cámara en la Corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX”. *Anuario Musical*. Vol. 1, 1946, pp. 186-187. Subirá: *El Teatro del Real Palacio (1849-1851)*. Con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II, pp. 86-98.

²⁴⁴ Labrador López de Azcona: *Opus cit.* p. 21.

²⁴⁵ Ortega Rodríguez: *Opus cit.*, p. 273. Para más información sobre la Real Capilla en tiempos de Carlos IV véase Labrador López de Azcona, Germán: “Música, poder e institución: la Real Capilla de Carlos IV (1788-1808)”. *Revista de Musicología*. Vol. XXVI, nº 1, 2003, pp. 233-263.

²⁴⁶ Entre las fuentes de Haydn recopiladas en el *E:Mp* que fueron copias realizadas probablemente en época de Carlos IV o impresos adquiridos en este momento están el HOB. I: 14, 26, 29, 42, 47, 51, 57, 63, 72, 75, 76, 78, 79, 80 [un ejemplar], 82, 83 [un ejemplar impreso y otro manuscrito], 86 [un ejemplar], 89 [un ejemplar], 90 [un ejemplar] 94 [un ejemplar], 95 [un ejemplar], 99 [un ejemplar], 100, 101 [un ejemplar impreso y otro manuscrito], 102, 104 [un ejemplar impreso y otro manuscrito], d4, el HOB. Ia: 1 y el *Stabat Mater* HOB. XX^{bis}.

2.2.2 LA REAL CÁMARA

Nombrado Rey Carlos IV surgió en la Real Cámara los tres primeros puestos fijos de músicos de cámara. Estos fueron ocupados por Cayetano Brunetti, su hermano Francisco Brunetti y Manuel Espinosa, todos vinculados a la cámara en el período anterior²⁴⁷. En 1789 como copistas trabajaban Mateo Barrero y Francisco Mencía²⁴⁸. Teniendo en cuenta que en el *E:Mp* se conservan las fuentes musicales de Haydn procedentes de la Cámara de Carlos IV, las cuales llevan el sello más moderno²⁴⁹, el repertorio de Haydn interpretado en la Real Cámara estaba formado casi en su totalidad por Sinfonías. A estas fuentes hay que sumarles las que de época de Carlos IV pudieron formar parte de las dependencias privadas de los miembros de palacio y que se conservan en la *E:Mpb*²⁵⁰. Entre ellas están un ejemplar manuscrito y otro impreso de la Ópera “Laurette” (HOB. XXVIII: 8a) y los impresos principalmente de Sinfonías. Entre la música vocal están los Oratorios “La Ceración” (HOB. XXI: 2) y “Las Estaciones” (HOB. XXI: 3). Sumando estas fuentes conservadas en la *E:Mpb* y las conservadas en el *E:Mp* predominan considerablemente las Sinfonías, aunque en muchos casos adaptadas para una agrupación camerística. Esto viene a indicar que, aunque también se conoció la música vocal de Haydn, fueron prioritariamente sus Sinfonías las que interesaron en la Corte durante el reinado de Carlos IV.

Además de todas estas fuentes que muestran el interés que suscitó la música de Haydn en la Corte, se conserva una factura de música titulada “Cuenta del importe de la Música que ha llevado para la servidumbre de Su Majestad Don Cayetano Brunetti” fechada el 8 de enero de 1790 en la que consta que se compró una Sinfonía de Haydn op. 14 por 40 reales, otra Sinfonía op. 15 por 40 reales y los Cuartetos n° 59 por 40 reales²⁵¹. A través de esta factura no se puede conocer el repertorio adquirido, ya que en esta época los editores no usaban los mismos números de Opus, sin embargo, se puede conocer que se adquirieron varias Sinfonías y Cuartetos. Estos últimos, aunque no se especifica, probablemente fuesen de cuerda. Observando esta factura se aprecia que existe una contradicción entre el repertorio representado en las fuentes conservadas en el *E:Mp* y en la *E:Mpb*, y la música que a través de dicha factura se adquirió. Es decir, las Sinfonías abundan entre las fuentes de palacio, pero no así los Cuartetos de cuerda. Esto viene a demostrar que hubo música que formó parte de la Cámara de Carlos IV, no

²⁴⁷ Ortega Rodríguez: *Opus cit.*, p. 161.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 175.

²⁴⁹ La música de Haydn procedente de la Real Cámara de Carlos IV y conservada actualmente en el *E:Mp* sería la siguiente: HOB. I: 42, 51 [dos ejemplares], 57, 63, 70 [un ejemplar], 74 [un ejemplar], 76, 78, 79 [un ejemplar], 80 [un ejemplar], 82, 83 [un ejemplar impreso y otro manuscrito], 89 [un ejemplar], 102, HOB Ia: 14.

²⁵⁰ Las fuentes de época de Carlos IV pudieron formar parte de las dependencias privadas de los miembros de palacio que se conserva en la *E:Mpb* están el manuscrito del HOB. XXVIII: 8a y los impresos de los HOB. I 53^{II}, 63, 77, 79, 82, 82^{II}, 83, 84, 85, 85^{II}, 86, 87, 90^{II}, 91^{II}, 93, 94^{II}, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105*, los Tíos HOB. XV: 6, 7, 8, 11 [dos ejemplares], 12 [dos ejemplares], 13, 14^{I, III}, 14, 17, 17^{I, II}, 18 [dos ejemplares para agrupaciones diferentes], 19, 20, 21, 22, 23, 24^I, 24, 25, 26, 27 [dos ejemplares para agrupaciones diferentes], 28, 29, 30 [dos ejemplares] (la mayoría de las Sinfonías son adaptaciones para agrupaciones camerísticas), Sonatas para clave HOB. XVI: 36, 48, 52, el Oratorio XXI: 2, 3 y la Ópera XXVIII: 8a.

²⁵¹ Labrador López de Azcona: *Gaetano Brunetti: un músico en la corte de Carlos IV*, p. 229.

conservada actualmente en el Palacio Real, tal y como informaba Subirá²⁵² (véase Fig. 5).

Fig. 5

| SIGNATURA | Nº DE HOBOKEN |
|------------------|----------------------|
| M/684 (1) | HOB. III: 7-12 |
| M/684 (3) | HOB. III: 25-30 |
| M/676 (11) | HOB. III: 31-36 |
| MP/2418/1 | HOB. III: 38, 38, 42 |
| MP/2419/8 | HOB. III: 50-56 |
| M/744 (9) y (10) | HOB. III: 63-68 |

***Cuartetos de cuerda conservados en la Biblioteca Nacional
procedentes de la Biblioteca del Palacio Real***

Los Cuartetos de cuerda que, procedentes de la *E:Mpb*, se conservan actualmente en la Biblioteca Nacional son un total de treinta y cuatro obras diferentes que probablemente formaron parte del repertorio interpretado en la Cámara de Carlos IV.

2.2.3 LA MÚSICA EN EL CUARTO DEL INFANTE DON FRANCISCO DE PAULA

El infante don Francisco (1794-1865) fue el menor de los hijos de Carlos IV. Subirá informa sobre la música que constituyó la biblioteca del infante don Francisco de Paula, basándose en un documento titulado “Música que contiene el Archivo de S. A. Sere^{mo}. el S^{or}. Infante D. Fran^{co}. de Paula Antonio”, en el cual aparece la música de la biblioteca del infante hasta 1844. Subirá especifica que existen piezas de canto y música para piano de Haydn, pero no aclara su datación. La música perteneciente a la colección del infante don Francisco de Paula se encuentra actualmente en la Biblioteca Nacional y, según información aportada por José Carlos Gosálvez Lara, en breve saldrá publicado un libro sobre la colección musical del infante conservada en la Biblioteca Nacional. Entre las fuentes que componen dicha colección aparecen un total de seis signaturas representativas de música de Haydn²⁵³, además de dos referencias cuya música aún no se ha localizado²⁵⁴. Este repertorio muestra que el hijo de Carlos IV también contó en su cuarto con repertorio del compositor austriaco.

²⁵² Subirá, José: “La música de cámara en la Corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX”, pp. 186-187. Subirá: *El Teatro del Real Palacio (1849-1851). Con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*, pp. 86-98.

²⁵³ En el Catálogo informatizado de la Biblioteca Nacional se especifica cuando una fuente perteneció a la colección del infante don Francisco de Paula.

²⁵⁴ Aprovecho la ocasión para agradecer a José Carlos Gosálvez Lara toda la información aportada sobre la colección del infante don Francisco de Paula conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid.

2.2.4 LA MÚSICA EN LOS MONASTERIOS E IGLESIAS MADRILEÑAS

En la capital madrileña hubo dos monasterios cuyas Capilla tenían la consideración de “Reales” debido al patronazgo Real ejercido sobre la mismas²⁵⁵. Tal es el caso del Monasterio de las Descalzas Reales y del Monasterio de la Encarnación. Las fuentes de este último se conservan en Barcelona en el Monasterio de Montserrat²⁵⁶, donde llegaron probablemente para evitar que fuesen destruidas ante los conflictos bélicos²⁵⁷. Por otra parte estaba el Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial también con Capilla considerada “Real”. La música recopilada de Haydn procedente de estos monasterios data de época de Carlos IV. Nicolás Morales, en su artículo titulado “Real Capilla y festería en el siglo XVIII: nuevas aportaciones para la historia de la institución musical palatina” (1999) publicado en la *Revista de Musicología*, habla también del convento de San Cayetano como una de las instituciones que podía permitirse el lujo de costear una capilla de música a lo largo del año, junto con la Descalzas Reales y la Encarnación²⁵⁸. No obstante, y dado que no poseía la condición de Capilla Real no será tratado aquí.

En lo que respecta al Monasterio de San Lorenzo el Real hay dos ejemplares de la misma Misa (HOB. XXII: 4) y un Motete (HOB. XXIIIa: 1). Por su parte, en el Monasterio de las Descalzas Reales está la Cantata “Ariadne auf Naxos”, una Misa (HOB. XXII: 8) que carece de los timbales, “Laurette” (HOB. XXVIII: 8a) que es la adaptación para soprano y pianoforte de la “Vera Costanza” y un Minué para órgano.

La existencia actualmente de música de Haydn en los monasterios madrileños, a pesar de las desamortizaciones a las que estas instituciones se vieron sometidas, muestra que la música del compositor austriaco no sólo despertaba interés en la Real Capilla y dependencias particulares de la Corte, sino que también era interpretada fuera de palacio en instituciones religiosas como los monasterios madrileños. Teniendo en cuenta que, en el caso del Monasterio de las Descalzas Reales, se trata de una institución de clausura, en la que el contacto con el exterior estaba limitado al maestro de capilla, es realmente asombroso que, a pesar de ello, la música de Haydn fuese conocida e interpretada dentro de sus muros.

Por otra parte, y en relación a la música interpretada en las iglesias madrileñas, la única noticia conocida aparece en un anuncio del *Diario de Madrid* que data del 29 de marzo de 1793:

“Hoy a las 8 de la noche se canta el Stabat Mater, de Hayden; en la Iglesia de las Monjas de Santa Catalina, calle del Prado, a Nuestra Señora de la Soledad, o Piedad, que se venera en la de Paloma, a devoción de un devoto”²⁵⁹.

²⁵⁵ Robledo, Luis: “Capilla Real”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. III. Dirección y coordinación Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 1999, p. 120.

²⁵⁶ En el catálogo informatizado de la Biblioteca de Montserrat no aparece ninguna fuente de Haydn procedente del Monasterio de la Encarnación.

²⁵⁷ Agradezco esta información a José Carlos Gosálvez Lara.

²⁵⁸ Morales, Nicolás: “Real Capilla y festería en el siglo XVIII: nuevas aportaciones para la historia de la institución musical palatina”. *Revista de Musicología*. Vol. XXII, nº 1, 1999, p. 176.

²⁵⁹ *Diario de Madrid*. Noticia del 29 de marzo de 1793. Citado en Acker: *Opus cit.*, p. 169.

Llama la atención que la música de Haydn incluso alcanzó a una parroquia ordinaria y por encargo de un particular. A través de este anuncio se conoce además la obra interpretada en aquel momento, el único *Stabat Mater* que Haydn compuso (HOB. XX^{bis}) para SATB, coro mixto, dos violines, viola, violonchelo, bajo, dos oboes y órgano. Lo realmente significativo es que, no sólo los miembros de la Corte tuvieron acceso a la música de Haydn, sino también cualquier devoto que acudiese a la Iglesia de las Monjas de Santa Catalina cuando el *Stabat Mater* fue ejecutado. Este no es un caso aislado, ya que, como se verá más adelante, también en los teatros madrileños las clases sociales menos pudientes podían asistir a una función, pagando una entrada de las más económicas.

2.3 LA MÚSICA DE HAYDN DURANTE EL REINADO DE JOSÉ I BONAPARTE (1808-1813)

El reinado de José I Bonaparte fue muy breve y afectado por los problemas económicos que llevaron al monarca a tomar medidas drásticas, entre las cuales estuvo la reforma que llevó a cabo en la Real Capilla que consistió en disolverla el 15 de diciembre de 1808 y reorganizarla de nuevo. El resultado fue que la Real Cámara y la Real capilla se convirtieron en una única institución²⁶⁰. Otra medida fue el Real Decreto de 18 de agosto de 1809 por el que las órdenes religiosas se extinguían y se secularizaban, expulsándose a todos los frailes de sus conventos. Además, según el Real Decreto de 3 de marzo y de 6 de septiembre de 1809 sobre los objetos necesarios para el culto, los objetos de los conventos abandonados debían ser asignados a parroquias, que presentaron listas con lo que necesitaban. La situación para los monasterios y conventos fue de desolación. El Monasterio de San Lorenzo el Real fue vaciado de todos los objetos artísticos, incluidos los libros de coro. No se sabe si esto pudo afectar a los manuscritos y concretamente a la pérdida de música de Haydn, pero sería lo más probable, así como ocurriría con los Monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación²⁶¹. Si bien la actividad que pudo haber en la Real Capilla y Real Cámara, así como en las instituciones religiosas que perviviesen, es desconocida, sí que se tiene constancia de que José I organizó conciertos, ya que han quedado datos sobre las listas de asistencia a Palacio de estos eventos²⁶², pero no existe información sobre la música interpretada.

Por otra parte, entre las fuentes recopiladas en la *E:Mpb* hay numerosos ejemplares que fueron editados en época de José I²⁶³, en su mayoría entre 1808 y 1809 y que tal vez formaron parte del repertorio interpretado en estos conciertos. Se trata únicamente de música instrumental y en su mayoría son Tríos con clave y Sonatas para clave. Todos los ejemplares son ediciones francesas publicadas en París por Ignace Pleyel y muchos son arreglos para Cuarteto de cuerda. A pesar de la cronología de estas

²⁶⁰ Robledo: "Real Capilla". *Opus cit.*, p. 129.

²⁶¹ Myers Brown, Sandra: "Las desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX en España y sus consecuencias sobre la música (Madrid y Toledo)". Vol. XXVIII, nº 1. *Revista de Musicología*, 2005, pp. 315-316, 326-327.

²⁶² Robledo Estaire, Luis: "La música en la corte de José I". *Anuario Musical*. Vol. 48, 1991, p. 233.

²⁶³ Ejemplares conservados en la *E:Mpb* que fueron editados en época de José I: HOB. XV: 6, 7, 8, 11, 12, 14, 14^{I, II, III}, 17, 17^{I, II}, 18-20, 21-23 [dos ejemplares], 27, 30 [dos ejemplares], HOB. XVI: 20, 27, 28, 31^{I, III}, 30^I, 32, 35, 36, 37, 39, 44, 45.

fuentes y de que procedan de Francia, no hay que descartar la posibilidad que, en realidad, hubiesen sido adquiridas posteriormente, durante el reinado de Fernando VII.

2.4 LA MÚSICA DE HAYDN DURANTE EL REINADO DE FERNANDO VII (1814-1833)

El ascenso al trono de Fernando VII supuso la recuperación de la normalidad en la Corte, ya que la Real Capilla y la Real Cámara volvieron a ser independientes²⁶⁴. Sin embargo, acontecimientos fatales para la pérdida del patrimonio musical español se produjeron con las mediadas desamortizadoras del Trienio Liberal (1820-1823). El Real Decreto de 17 agosto, de 1 de octubre y de 17 de octubre de 1820 provocó la supresión de monasterios y conventos con menos de doce miembros²⁶⁵ y causó la pérdida de sus pertenencias, entre ellas, la música.

No se sabe si estas medidas repercutieron sobre la música de la Real Capilla, pero podría haber sido a través de alguno de estos Reales Decretos desamortizadores cuando parte de la música del *E:Mp* salió de Madrid para llegar a la Colección Martorell. Entre la música recopilada en el *E:Mp* que data de época de Fernando VII²⁶⁶, se han hallado numerosas Sinfonías, el *Stabat Mater* y una Misa. Entre la música recopilada en la *E:Mpb* está²⁶⁷ la colección completa de Cuartetos de cuerda de Haydn editada por Pleyel en París, los Tríos con clave, abundantes Sonatas para clave, *Las Siete Palabras* para pianoforte y el Oratorio “La Creación” arreglado para piano y canto. Estas fuentes conservadas en la *E:Mpb*, muestran que los miembros de la Corte seguían teniendo actividad musical en sus cuartos y, junto con las conservadas en el *E:Mp*, representan a un conjunto de fuentes considerable, reflejo de la actividad musical en la Corte en torno a la música de Haydn.

Los últimos años del reinado de Fernando VII estuvieron marcados por varios acontecimientos musicales que fueron síntoma de los cambios que la sociedad española estaba experimentando. Por una parte se llevó a cabo la fundación del Real Conservatorio de Música María Cristina fundado por la Reina M^a Cristina de Borbón, esposa del Fernando VII. Este acontecimiento repercutiría sobre la formación musical de los futuros compositores españoles y gracias a su fundación también se ha conservado una gran cantidad de música de Haydn, en total trescientos setenta y tres ejemplares tanto manuscritos como impresos. Las fuentes del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (*E:Mc*) casi duplican al volumen de música de Haydn conservada en la Corte. No obstante, hay que insistir en el hecho de que parte de la música conservada actualmente en el *E:Mc* y en la Biblioteca Nacional perteneció a la

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ Myers Brown: “Las desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX en España y sus consecuencias sobre la música (Madrid y Toledo)”. *Opus cit.*, pp. 326-327.

²⁶⁶ La música recopilada en el *E:Mp* que data de época de Fernando VII²⁶⁶ es la siguiente: HOB. I: 26, 27, 41, 58, 59, 69, 77, 79, 80, 81, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 94, 95, 96 [dos ejemplares], 98, 99, 104, F14, HOB. XX^{bis} y HOB. XXII: 11 [impreso].

²⁶⁷ La música recopilada en la *E:Mpb* que data de época de Fernando VII es la siguiente: HOB. III: 1-83, editada por Pleyel en París, los Tríos HOB. XV: 21, 22, 23, 27, 30, las Sonatas para clave HOB. XVI: 20, 27, 28, 31^{I,II}, 30^I, 32, 35, 36, 37, 39, 44, 45, *Las Siete Palabras* para pianoforte HOB. XX/1 y el Oratorio “La Creación” HOB. XXI: 2 arreglado para piano y canto [dos ejemplares].

colección real de música de Haydn, por lo que las cifras dadas no permiten una interpretación objetiva.

Otro acontecimiento importante al final del reinado de Fernando VII fue el florecimiento de la música de salón, a cargo del público burgués cuyo poder continuaba en ascenso²⁶⁸. En las tertulias y salones burgueses, el género camerístico ocupó un importante papel y esta nueva clase emergente se esforzaba por imitar todo aquello que la clase nobiliaria precedente les había mostrado. Como antecedentes de estos salones burgueses que tomaron mayor fuerza a mediados del siglo XIX fueron las academias realizadas en los salones de reconocidas casas nobiliarias como la Casa de Benavente y Osuna y la Casa de Alba.

3. LA MÚSICA DE HAYDN EN LAS CASAS DE LA NOBLEZA MADRILEÑA

Las dos principales casa nobiliarias madrileñas en época de Haydn fueron la Casa de Benavente y Osuna y la Casa de Alba. Ambas negociaron, durante el reinado de Carlos III, por poseer la música del compositor austriaco, ya que sus salones fueron un referente de las últimas tendencias en el Madrid de la época. El principal documento sobre los contactos mantenidos entre ambas casas y Haydn es el contrato realizado por la condesa-duquesa de Benavente y Osuna. Por otra parte, el principal testimonio de que la música de Haydn realmente llegó a manos de dichas casas son los índices e inventarios de sus biblioteca privadas. En lo que respecta a la interpretación de música de Haydn, sin embargo, sólo hay algunos datos puntuales. Además de estas casas nobiliarias hubo otras residencias de nobles españoles en las se celebraron academias de música, es decir, conciertos privados, pero también se conoce poco sobre la interpretación de música de Haydn.

3. 1 LA MÚSICA DE HAYDN EN LA CASA DE OSUNA Y BENAVENTE

La condesa-duquesa de Benavente y Osuna, María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel Téllez Girón (1763-1834) se casó con su primo, el noveno duque de Osuna, Pedro de Alcántara, Téllez Girón y Pacheco. La Duquesa fue una de las principales figuras nobiliarias en el Madrid de época de Haydn²⁶⁹. Nicolás Álvarez Solar-Quintes en su artículo titulado “Las relaciones de Haydn con la Casa Benavente” publicado en el *Anuario Musical* en 1947²⁷⁰, informaba sobre el contrato que la casa de Osuna había realizado con Haydn. Este contrato, hoy desaparecido, fue firmado el 20 de octubre de

²⁶⁸ Alonso, Celsa: “Los Salones: Un espacio Musical par a la España del XIX”. *Anuario Musical*. Nº 48, 1993, p. 165.

²⁶⁹ Gómez Pintor, María Asunción: “Casa de Osuna”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 8, 2001, pp. 291-292.

²⁷⁰ Álvarez Solar-Quintes, Nicolás: “Las relaciones de Haydn con la Casa Benavente”. *Anuario Musical*. Vol. II, 1947.

1783 en Viena por Carlos Alejandro de Lelis, representante de la dama²⁷¹. Solar-Quintes incluye cuatro documentos en su artículo que aportan una valiosa información sobre el contrato. Por una parte están dos cartas enviadas por Lelis desde Viena y dirigidas a Tomás de Iriarte (1750-1791), encargado en España de todo lo relativo al contrato, por otra parte, el “Apéndice” que se realizó y se adjuntó al contrato para concretar las condiciones pactadas entre Haydn y la condesa-duquesa de Benavente y Osuna y, en último lugar, un documento firmado en Madrid el 26 de julio de 1787 y relacionado con aspectos económicos del contrato, el cual muestra que en el año de 1787 continuaban los contactos entre Haydn y la casa de Osuna y Benavente. Después de esta fecha, según informa Juan Pablo Fernández-Cortés, el último documento conservado en el archivo administrativo de la Casa de Osuna fue del mes de junio de 1789, en el que consta un pago de Iriarte²⁷². Se desconocen fuentes que informen sobre el momento en el que finalizó el contrato, pero, en todo caso, y dado que Haydn murió en 1807, nunca pudo continuar después de este año. Como Fernández-Cortés sugiere, el contrato debió cancelarse antes de diciembre de 1790 cuando Haydn abandonó Viena tras la muerte del Príncipe Esteházy y se trasladó a Londres²⁷³. Según estas fechas el contrato de Haydn con la Duquesa habría durado poco más de siete años.

El documento más temprano de los mencionados es el “Apéndice” fechado el 12 de febrero de 1785 y en el que se pactan una serie de condiciones²⁷⁴. En cuanto al repertorio musical que Haydn debía de enviar, acuedan que sería aquella música que no hubiese sido compuesta específicamente para otra persona y, en todo caso, música instrumental formada por Sinfonías, cuartetos, sextetos y conciertos. La cantidad de música que Haydn debía de enviar no podía ser menor de seis composiciones cada semestre. Según estas condiciones, y considerando que el contrato duró supuestamente siete años, Haydn tendría que haber enviado a la Duquesa como mínimo ochenta y cinco obras diferentes. Cronológicamente, al “Apéndice” le sigue la carta remitida por Lelis a España el 24 de marzo de 1785²⁷⁵, de la cual se desprende que Haydn había

²⁷¹ En el “Apéndice a la Contrata” realizado por Lelis y Haydn, datado el 12 de febrero de 1785, se especifica que el contrato fue realizado el 20 de octubre de 1731 (*Ibid.*, p. 86). El paradero de dicho contrato se desconoce.

²⁷² 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, SEdeM, 2007, p. 197.

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ Las seis condiciones que aparecen en el “Apéndice” se pueden sintetizar de la siguiente forma:

1ª) Haydn tiene que enviar a la condesa-duquesa todas las composiciones musicales, excepto las encargadas por otros para uso privado.

2ª) Haydn no puede enviar menos de doce composiciones al año.

3ª) Haydn tiene que enviar toda la música libre que componga, además de sinfonías, cuartetos, sextetos o conciertos.

4ª) En el primer semestre del año Haydn tiene que enviar seis composiciones y en el segundo semestre las otras seis.

5ª) Si Haydn incumple el contrato tiene que devolver el dinero recibido anticipadamente.

6ª) Si alguna de las dos partes involucradas en el contrato se echase atrás tendría que pagar a la otra una multa de cien florines (Solar-Quintes: “Las relaciones de Haydn con la Casa Benavente”. *Opus cit.*, pp. 86-87. Martín Moreno: *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, pp. 276-277).

²⁷⁵ Lelis envió a España el 24 de marzo de 1785 una carta de la cual se desprenden los siguientes datos:

-Haydn había enviado Misas a la condesa-duquesa.

-Haydn envió dos cuartetos [Cuartetos de cuerda] que en realidad estaban estipulados para el duque de Alba.

-Haydn no compuso los cuartetos que la condes-duquesa le había encargado para violín, oboe, trompa y violonchelo, sino que le envió duetos para instrumentos de cuerda.

enviado Misas, dos Cuartetos de cuerda, una Sinfonías, un Coro y la Ópera “Orlando Paladino” (HOB. XXVIII: 11).

La Condesa además de recibir la música que Haydn le enviase también hizo encargos específicos al compositor, como los Cuartetos para violín, oboe, trompa y violonchelo, que finalmente no recibió. Un aspecto que no aparecía reflejado en el “Apéndice” y que se desprende de las dos cartas enviadas por Lelis en 1785 y 1789²⁷⁶ es que Haydn estaba obligado a enviar una Ópera al año, por lo que en los siete años de contrato habría recibido siete Óperas. Sin embargo, a través de la primera carta se conoce que probablemente no todas las Óperas estipuladas fueron enviadas, ya que Lelis reclama una de ellas. La segunda carta enviada por Lelis a España data del 22 de abril de 1789 y en ella se incluye un extracto de los gastos que se habían realizado por cuenta de la Condesa. Según este recibo Lelis pagó por veinticuatro Minués y Contradanzas de Haydn²⁷⁷ que habrían sido enviados a España.

De las dos cartas se desprende que entre el repertorio enviado por Haydn a la Duquesa estarían dos o más Misas, dos o más Cuartetos de cuerda, la Ópera “Orlando Paladino”, dos o más Duetos, dos Sinfonías, dos o más Minués y dos o más Contradanzas. En el caso de las dos Sinfonías enviadas podría tratarse de obras que formaban parte de una obra dramática o teatral. Por ejemplo, cuando Lelis se refiere a la “Sinfonía” enviada conjuntamente con la Ópera “Orlando Paladino”, podría tratarse de la misma Sinfonía con la que comienza la obra²⁷⁸. La otra Sinfonía a la que alude Lelis en la carta y que dice “precede al Coro” debe de estar refiriéndose a otra obra de carácter teatral que comenzaba con una Sinfonía, seguida de un Coro. Stevenson sugiere que se trata del Oratorio “Il ritorno di Tobia”²⁷⁹, lo cual es del todo improbable ya que entre las obras de Haydn que formaban el archivo musical de la Condesa-Duquesa no se ha hallado dicho Oratorio. En lo que respecta a los dos Cuartetos enviados por Haydn, y que realmente estaban destinados para el duque de Alba, Fernández-Cortés sugiere que podría tratarse de los seis Cuartetos de cuerda HOB. III: 37-42²⁸⁰. Sin embargo, esta hipótesis, y con la información de la que hoy se dispone, no se puede corroborar.

En lo que respecta a los Duetos, Landon, considera que se trata del HOB. VI: 1-6²⁸¹, los únicos Duetos para violín y viola de Haydn que no son de autoría dudosa. Sin embargo, es imposible conocer con certeza de qué Duetos se trata. En relación a los Cuartetos, Landon se refiere a una carta enviada por Haydn a su editor Artaria & Co. en Viena el 5 de abril de 1784 en la que el compositor dice que está trabajando en unos

-Haydn envió una Sinfonía y un Coro.

-Tomás de Iriarte había remitido una carta el 30 de junio [de 1784] a Lelis reclamando para la duquesa la ópera anual estipulada.

-Haydn no podría enviar una ópera al año como estaba estipulado porque era una tarea extensa.

-Lelis envió a la condesa-duquesa una Sinfonía y el Libro de *Orlando [Paladino]*, Ópera de Haydn, HOB. XXVII I: 11] el 16 de febrero [1784/1785].

-Lelis envía una copia del apéndice de la contrata a Tomás de Iriarte (Solar-Quintes: “Las relaciones de Haydn con la Casa Benavente”. *Opus cit.*, pp. 82-84).

²⁷⁶ Álvarez Solar-Quintes: “Las relaciones de Haydn con la Casa Benavente”. *Opus cit.*, pp. 82-84.

²⁷⁷ *Ibid.*, pp.82-85.

²⁷⁸ Hoboken: *Opus cit.*, p. 205.

²⁷⁹ Stevenson, Robert: “Las relaciones mundiales ibéricas de Haydn”. *Heterofonía*. Nº 92, 1986, p. 19.

²⁸⁰ 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*, p. 377.

²⁸¹ Landon: *Haydn at Eszterháza, 1766-1790*, p. 589.

Cuartetos para España. Según la descripción de Haydn en esta carta dichos Cuartetos eran cortos y en tres movimientos²⁸². Landon sugiere que uno de esos cuartetos es el HOB. III: 43²⁸³, aunque esta hipótesis es difícil de sostener, dado que este Cuarteto de cuerda tiene cuatro movimientos, frente a la especificación de Haydn en su carta, de que eran cuartetos en tres movimientos.

Lo cierto es que hasta la fecha no se han podido identificar cuáles fueron las obras que gracias al contrato de la Condesa-Duquesa con Haydn llegaron a España para formar parte de la colección de la Casa de Osuna y Benavente. Únicamente la Ópera “Orlando Paladino” puede ser identificada como el HOB. XXVIII: 11. Para poder obtener más información sobre la música de Haydn enviada por Lelis a España habría que contrastar la información extraída de las dos cartas con el verdadero repertorio musical de Haydn con el que contaba la Condesa-Duquesa y que aparece en los índices de las obras de su papelera. Hasta la fecha han sido hallados dos índices que se corresponden con la época en la que vivió Haydn. M^a Asunción Gómez Pintor incluye en su artículo titulado “Fuentes documentales para el estudio de las casas de Osuna y arcos” (1992) y publicado en la *Revista de Musicología*, el “Índice de las obras custodiadas en dos armario que componen la papelera de música vocal e instrumental de la Excma. Sr^a Duquesa-Condesa de Benavente” que data de 1791²⁸⁴ (véase Fig. 6).

Fig. 6

| LEYENDA ²⁸⁵ | OBRA | Nº EJEMPLARES |
|--|--|---------------|
| Sinfonías de Haydn [...] | Sinfonías | 1 o más |
| Cuartetos de Haydn [...] | Cuartetos | 1 o más |
| Tríos de Haydn | Tríos | 2 ó más |
| Numerosas obras sueltas: [...] Oratorio de las Siete palabras de Haydn, [...] Misas de [...] Haydn [...] | Oratorio <i>Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz</i> HOB. XX/2 | 1 |
| | Misa | 1 o más |
| Nº TOTAL DE EJEMPLARES | | |
| 6 o más | | |

Obras de Haydn que formaban parte de la colección musical de la condesa-duquesa de Benavente y Osuna en 1791

²⁸² *Ibid.*, p. 490. La traducción al castellano de parte de la carta aparece en Stevenson: “Las relaciones mundiales ibéricas de Haydn”. *Opus cit.*, p. 24.

²⁸³ Landon: *Opus cit.*, p. 624.

²⁸⁴ Gómez Pintor, M^a Asunción: “Fuentes documentales para el estudio de las casas de Osuna y arcos”. *Revista de Musicología. Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología*. Vol. XVI, nº 6, 1993, p. 3469.

²⁸⁵ La información que aparece en el apartado “LEYENDA” de esta tabla ha sido extraída de la transcripción que M^a Asunción Gómez Pintor realizó del “Índice de las obras custodiadas en dos armario que componen la papelera de música vocal e instrumental de la Excma. Sr^a Duquesa-Condesa de Benavente” en su artículo (*Ibid.*).

En este índice aparecen reflejadas seis obras de Haydn, aunque probablemente pudieron ser más, ya que no se especifica el número. Hay Sinfonías y música de cámara como Cuartetos, probablemente de cuerda y Tríos. Entre las obras vocales están el Oratorio *Las Siete Palabras* y Misas. Curiosamente, coincide parte del repertorio reflejado en este índice con la música enviada por Lelis, así ocurre con las Sinfonías, los Cuartetos de cuerda, y las Misas. Lo que resulta contradictorio es que en este índice apareciesen *Las Siete Palabras* en la versión Oratorio, ya que la obra data de fecha posterior. Haydn comenzó a componer la versión vocal ca. 1796 y la primera edición de la obra data de 1801. Probablemente el ejemplar con el que contaba la Casa Benavente-Osuna era el original para orquesta o uno de los arreglos para Cuarteto de cuerda o tecla, pero nunca pudo ser la versión Oratorio.

Álvarez Solar-Quintes e Yves Gérard son los autores de un artículo titulado “La Bibliothèque musicale d’un amateur éclairé de Madrid: La Duchesse-Comtesse de Benavente, Duchesse D’Osuna (1752-1832)” publicado en 1963 en *Recherches sur la Musique Française Classique* en el que informan sobre la existencia de otro índice de obras pertenecientes a la condesa-duquesa de Benavente y Osuna que data de 1824, dicho índice aparece reproducido en su artículo²⁸⁶. En España Ortega Rodríguez transcribió e interpretó el mismo índice al que se referían Álvarez Solar-Quintes y Gérard. Se trata del “Índice de las obras custodiadas en dos Armarios que componen la Papelera de Música vocal e instrumental de la Exma S.^{ra} Duquesa Condesa de Benavente Año de 1824”. En dicho índice²⁸⁷, según Ortega, realizado por Francisco Baltasar²⁸⁸, aparecen reflejadas ciento veintiséis obras de Haydn, sin contar las que se especifican que faltan que son once Sinfonías (véase Anexo II). En total hay cincuenta y seis Cuartetos de cuerda, treinta y siete Sinfonías, trece Sonatas, doce Tríos, el Oratorio *Las Siete Palabras* (HOB. XX/2), una Misa, una Fantasía para pianoforte o clave y órgano, un Rondó que se especifica que fue bailado en el Teatro de Madrid y la Cantata “Ariadne auf Naxos” (HOB. XXVIIb: 2).

Llama la atención que en este índice, al igual que el de 1791, tampoco está reflejada la Ópera “Orlando Paladino” enviada por Haydn, así como, los Duetos y los Minués y Contradanzas. En el caso de estos últimos casi con toda seguridad aparecen en el índice de 1824 pero sin autor. Fernández-Cortés en su libro también incluye el mismo índice que Ortega pero con numeraciones añadidas²⁸⁹. Entre las numeraciones que se refieren a Minués y Contradanzas y que no poseen autor específico aparecen dos referencias (3/16 y 3/188)²⁹⁰, entre las cuales podrían hallarse los Minués y Contradanzas de Haydn. En lo que respecta a la Ópera “Orlando Paladino”, es extraño que no aparezca en el primer índice de 1791, ya que supuestamente fue enviada en 1783 y aún más extraño que tampoco aparezca en el índice de 1824, a no ser que estuviese en manos de Juan Molier, a quien la Condesa-Duquesa se lo prestó. Fernández-Cortés dice en su libro que en 1795 Juan Molier, presbítero y capellán del Real Convento de la

²⁸⁶ Álvarez Solar-Quintes, y Gérard Yves: “La Bibliothèque musicale d’un amateur éclairé de Madrid: La Duchesse-Comtesse de Benavente, Duchesse D’Osuna (1752-1832)”. *Recherches sur la Musique Française Classique*. Vol. III, 1963, pp. 179-188.

²⁸⁷ Ortega Rodríguez, Judith: “Repertorio musical en la casa de Benavente-Osuna. El Yndice de música de la Condesa-Duquesa de Benavente de 1824”. *Revista de Musicología*. Vol. XXVIII, nº 1, 2005, pp. 379-393.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 368.

²⁸⁹ Fernández-Cortés: *Opus cit.*, pp. 444-462.

²⁹⁰ *Ibid.*, pp. 444, 451.

Encarnación de Madrid, se lo pidió prestado a la Duquesa²⁹¹. Esta referencia verifica que la obra había llegado a España y a su vez justifica que no estuviese en los índices de la papelería de la Duquesa de 1791 y de 1824.

Al margen del contrato realizado entre Haydn y la condesa-duquesa de Benavente y Osuna, existen datos sobre la compra, copia e interpretación de música en la casa de Osuna y Benavente. De 1782-1786 datan recibos de copias de música de Haydn realizadas por Jerónimo Sánchez (abril de 1782²⁹²), Santiago Rodríguez (diciembre de 1783²⁹³), Francisco Basset (noviembre de 1784²⁹⁴) y Salvador Feixas (1786²⁹⁵). Se copiaron Sinfonías (catorce o más), Misas (dos, pero de una de ellas sólo el segundo Coro), Divertimentos para clave (dos), Minués (cuatro o más) y Tríos con flauta (seis) de Haydn. También consta que Rafael García compró en un almacén de música tres Cuartetos de Haydn (abril, 1790²⁹⁶) y que se interpretaron Misas de Haydn en fiestas patrocinadas por la Casa de Benavente como las de 1785²⁹⁷ y las fiestas de San Francisco de Borja y Nuestra Señora del Pilar de 1798 y 1800²⁹⁸. También hay datos sobre préstamos de música, por ejemplo, se prestó a la Catedral de Salamanca una Misa solicitada por el Canónigo de dicha Catedral, Francisco Prieto Torres²⁹⁹.

A la muerte de la condesa-duquesa de Benavente-Osuna en 1838, según Judith Ortega, el fondo musical pudo ser víctima el reparto de la herencia³⁰⁰, así, el paradero de sus fuentes es desconocido, aunque, tal y como se indica en el *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional* (1989), entre la música de la colección de la Biblioteca Nacional podrían estar aquellas obras que en su día pertenecieron a la colección de la condesa-duquesa de Benavente y Osuna³⁰¹.

3.2 LA MÚSICA DE HAYDN EN LA CASA DE ALBA

Fernando de Silva Álvarez de Toledo (1714-1776), XII duque de Alba, y nacido en Austria fue quien interesado por la música de Haydn contaba en su biblioteca particular con Cuartetos de cuerda del compositor austriaco. Su Nieta María del Pilar Teresa Cayetana (1762-1802) heredó el título de duquesa de Alba al fallecer su abuelo el XII duque de Alba en 1776 y su colección de música. Su abuelo la casó en 1775 con José Álvarez de Toledo y Gonzaga, marqués de Villafranca³⁰².

²⁹¹ Fernández-Cortés: *Opus cit.*, pp. 214-215.

²⁹² *Ibid.*, p. 376.

²⁹³ *Ibid.*, p. 375.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 282.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 205.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 378.

²⁹⁷ *Ibid.*, pp. 282-283.

²⁹⁸ *Ibid.*, pp. 268-269.

²⁹⁹ *Ibid.*, pp. 213-214.

³⁰⁰ Ortega Rodríguez: "Repertorio musical en la casa de Benavente-Osuna. El Yndice de música de la Condesa-Duquesa de Benavente de 1824. *Opus cit.*, p. 368.

³⁰¹ Biblioteca Nacional (España) Servicio de Partituras, Registros Sonoros y Audiovisuales: Biblioteca Nacional (España) Servicio de Partituras, Registros Sonoros y Audiovisuales: *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional*. Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1989, p. XI.

³⁰² Martín Moreno: *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, p. 310.

Tal y como expone Subirá en su libro *La música en la Casa de Alba. Estudios Históricos y Biográficos* (1927)³⁰³, la biblioteca musical de la Casa de Alba, ubicada en el Palacio de Liria en Madrid, sufrió un incendio en 1795. Por lo tanto, la música de Haydn que allí hubiese pudo haberse perdido en el incendio. Sin embargo, según Truett Holls, el inventario mandado hacer de las pertenencias del duque de Alba a su muerte³⁰⁴, debió de tener como objetivo su venta, ya que en España cuando se mandaba realizar un inventario y tasación de una colección era para ello. Esto supondría que la música de Haydn no ardió en el incendio, sino que fue vendida anteriormente. Por otra parte el Duque de Huéscar falleció en 1770 y su heredera María Teresa Cayetana casada con José Álvarez de Toledo demolió el viejo Palacio de Buenavista en el mismo año en el que se hizo el inventario en 1777. Esto plantea la posibilidad de que el inventario fuese realizado para evitar que, con las obras, hubiesen pérdidas de papeles y, en cuyo caso, el incendio de 1924 habría destruido la música³⁰⁵.

El inventario de la música del XII duque de Alba de 1777, que Truett incluye en su artículo, refleja que la colección de la Casa de Alba contaba, un año después de la muerte del Duque, con dieciocho ejemplares de Cuartetos de cuerda de Haydn³⁰⁶. De estos, seis son adaptaciones para Cuarteto de cuerda de Arias del compositor austriaco. Llama la atención que el repertorio recopilado por el XII duque de Alba se limitase a obras para dos violines, viola y violonchelo, no obstante, esto mostraría su predilección por esta agrupación instrumental.

Álvarez Solar-Quintes, en su artículo sobre el contrato entre Haydn y la condesa-duquesa de Benavente y Osuna, incluye la carta que Lelis envió a Iriarte, fechada el 24 de marzo de 1785, en la que se hace referencia a los Cuartetos que Haydn había compuesto para el duque de Alba. En total se habla de cuatro Cuartetos, pero no está claro si dos de ellos estaban destinados específicamente para el duque de Alba³⁰⁷.

En un esfuerzo por ampliar la colección de Cuartetos de cuerda de Haydn que el XII duque de Alba había iniciado, el nuevo duque de Alba, José Álvarez de Toledo y según esta carta, había encargado Cuartetos de cuerda a Haydn. Ante este hecho, la hipótesis de que la colección se hubiese tasado para su venta en 1777 pierde coherencia. De momento se desconocen documentos que informen sobre los negocios entre la Casa de Alba y Haydn y únicamente se sabe que los mantenían gracias a los comentarios de Lelis en su carta.

³⁰³ Subirá, José: *La música en la Casa de Alba. Estudios Históricos y Biográficos*. Madrid, s.ed., 1927, p. XIX.

³⁰⁴ Truett Holls, George: "Inventario y Tasación de los Instrum.^{tos} y Papeles de Música, de la Testamentaria del Exmo. S.^r D.ⁿ Fern.^{do} de Silba Albarez de Toledo, Duque que fue de Alba (1777)". *Anuario Musical*. Nº 59, 2004, pp. 151-172.

³⁰⁵ Actualmente existe música de Haydn en el Palacio de Liria, al menos varias obras. El bibliotecario encargado del archivo tiene localizadas algunas fichas en cartón que describen obras de Haydn, pero, según sus palabras, de momento no se puede acceder a estas fuentes. La única ficha que pude contemplar fue de un Oratorio de Haydn, según el bibliotecario era música adquirida ya en el siglo XX. Esperemos que en futuras investigaciones sobre este tema la Casa de Alba se muestre generosa y permita acceder a estas fuentes.

³⁰⁶ Truett: "Inventario y Tasación de los Instrum.^{tos} y Papeles de Música, de la Testamentaria del Exmo. S.^r D.ⁿ Fern.^{do} de Silba Albarez de Toledo, Duque que fue de Alba (1777)". *Opus cit.*, p. 167.

³⁰⁷ Álvarez Solar-Quintes: "Las relaciones de Haydn con la Casa Benavente". *Opus cit.*, pp. 82-83.

3.3 LAS ACADEMIAS MUSICALES EN CASAS DE OTROS MIEMBROS DE LA NOBLEZA

También se celebraban en época de Haydn conciertos en casa de otros miembros de la nobleza, como, por ejemplo, los que tuvieron lugar en la casa del propio Iriarte. El mismo escritor en su “Epístola VII” habla de dichas reuniones en las que él tocaba el violín o la viola y se interpretaba música alemana moderna³⁰⁸. Es imposible saber si cuando Iriarte se refiere a “música alemana moderna” está refiriéndose también a la música de Haydn, pero dada la pasión con la que el poeta habla del compositor alemán en sus escritos, cabría pensar que entre dicha música alemana estaría incluida la de Haydn.

José Subirá en su libro *El compositor Iriarte y el cultivo español de melólogo* (1949)³⁰⁹ informa sobre las academias de la casa del Duque de Villahermosa, casado con Doña María Manuela Pignatelli y Gonzaga, las cuales, según Subirá, cesaron en 1776 temporalmente por la muerte del Duque. Sin embargo, no se sabe nada sobre la música interpretada. Javier Suárez Pajares, por su parte, en su artículo titulado “Sobre Tomás de Iriarte en el II Centenario” (1992) y publicado en *Cuadernos de Música*, indica que también hubo academias musicales en la casa del Marqués de Manca, Manuel Delitala, en la Carrera de San Francisco³¹⁰. Según Miguel Ángel Marín en su libro *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda* el mismo Marqués participó como intérprete ejecutando algunos cuartetos de Haydn en sus academias³¹¹.

En el *Diario de Madrid* aparece un anuncio del 9 de febrero de 1789 en el que se informa sobre Academias que tendrán lugar en la calle de la Sartén y en las que se interpreta un Concierto para pianoforte de Haydn:

“En las Academias de música de la calle de la Sartén, que se anunciaron para hoy, lunes, tocará un extranjero aficionado un concierto de forte-piano del Sr. Hayden y en la 1ª parte un concierto de violín, que será en los días lunes y viernes”³¹².

Este anuncio incluye también la interpretación de un Concierto de violín, pero no está claro si es de Haydn. En cuanto a la persona que organizaba estas academias era Mathias Lamprucker, lo cual se deduce de un anuncio anterior del 8 de febrero de 1789, en el que se especifica su nombre y se concreta aún más su dirección que sería calle de la Sartén, nº 2, cuarto principal interior³¹³.

En el *Diario de Madrid* existen otros anuncios de academias, como las organizadas por Melchor Ronzi, a quien se debe la primera iniciativa para la creación de un Conservatorio de Música en Madrid con su proyecto presentado en época de José I

³⁰⁸ De Iriarte, Tomás: *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte. Tomo II. Que comprende varias poesías*. Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1787, pp. 76-77. Shadko, Jacqueline Andrea: *The spanish Symphony in Madrid from 1790 to 1840: a study of the music in its cultural context*. Tesis doctoral. University of Michigan, 1991, p. 148.

³⁰⁹ Subirá, José: *El compositor Iriarte y el cultivo español del melólogo*. Vol. 1. Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1949, p. 121.

³¹⁰ Suárez Pajares, Javier: “Sobre Tomás de Iriarte en el II Centenario”. *Cuadernos de Música*, 1992, p. 126.

³¹¹ Marín, Miguel Ángel: *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda*. Madrid, Alianza Música, 2009, p. 85.

³¹² *Diario de Madrid*. Anuncio del 9 de febrero de 1789. Citado en Acker: *Opus cit.*, p. 86.

³¹³ *Ibid.*

Bonaparte que finalmente no se llevó a cabo³¹⁴. Ronzi era natural de Bolonia y vino a España hacia 1786 donde trabajó como empresario de compañías de ópera y de baile en los Caños del Peral, además de ser instrumentista, organizador de bailes públicos, conciertos y representaciones de oratorios³¹⁵. El 11 de febrero de 1789, antes de que Ronzi abordase su proyecto para la creación de un Conservatorio, se anunciaban academias musicales en la calle de Leganitos y cuyo precio de entrada eran 20 reales. Sin embargo, no se especifica el autor de la música que se interpretaría pero se citan Arias, Dúos, Tríos, Quintetos y Sinfonías³¹⁶. Probablemente entre las Sinfonías interpretadas estuviesen las de Haydn, no obstante, y ante la ausencia de mayor número de datos, no se puede afirmar con seguridad que se tratasen de obras del compositor austriaco.

4. LA MÚSICA DE HAYDN EN LOS TEATROS MADRILEÑOS. LOS COLISEOS DE LA CRUZ, DE LOS CAÑOS DEL PERAL Y DEL PRÍNCIPE

Madrid contó con una intensa actividad en sus teatros, llamados coliseos, durante el siglo XVIII y continuó en el siglo XIX. Esta actividad acercaba la música a aquél público que pudiese costearse la entrada, cuyos precios variaban según el lugar desde el que se viese la función. Se trata por lo tanto de un público que iría desde la misma realeza, pasaría por la nobleza, burguesía y llegaría a los estamentos sociales menos acomodados que pudiese costear las entradas más baratas que implicaban permanecer en el patio para ver el espectáculo de pie³¹⁷.

Los teatros madrileños en activo en la segunda mitad del siglo XVIII, en los que se conoce que se interpretó música de Haydn fueron el Coliseo de la Cruz, el Coliseo del Príncipe y el Coliseo de los Caños del Peral. Para conocer el repertorio interpretado en los teatros madrileños, el *Diario de Madrid* se convierte en una fuente inagotable de información, ya que las funciones se solían anunciar, con indicación del día, la hora, el lugar, los intérpretes y el repertorio con especificación incluso de lo que se interpretaría en la primera, segunda y, si la había, tercera parte. Por otro lado está la música utilizada en los mismos teatros, parte de la cual se conservó en el Archivo de Villa, pasando posteriormente a la Biblioteca Histórica de Madrid, donde se conserva actualmente.

El más antiguo corral de comedias de Madrid era el Corral de la Cruz, el cual fue destruido en 1736 y en su lugar se construyó el Coliseo de la Cruz, el primer teatro municipal moderno de Madrid, cuyas obras finalizaron en 1737³¹⁸. En el *Diario de Madrid* aparece un único anuncio sobre una función en el Coliseo de la Cruz que data del 2 de abril de 1797 y en el que se informa sobre un concierto de música vocal e

³¹⁴ Robledo, Luis: "El Conservatorio que nunca existió: El proyecto de Melchor Ronzi para Madrid (1810)". *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Madrid de Música*, nº 7-9, 2000-2002, p. 14.

³¹⁵ *Ibid*, p. 15

³¹⁶ *Diario de Madrid*. Aviso extraordinario de 9 de febrero de 1789. Citado en Acker: *Opus cit.*, p. 87.

³¹⁷ Thomason, Phillip B.: *El Coliseo de la Cruz. 1736-1860. Estudio y documentos. Fuentes para la Historia del Teatro en España*. XXII. Rochester, Tamesis, 2005, p. 1. Morales Saro, M^a Cruz: "Teatros". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 10, 2002, p. 48.

³¹⁸ Thomason: *Opus cit.*, pp. 204-205.

instrumental, cuyas dos partes comenzaban con obras de Haydn. En la primera parte se interpretó una Sinfonía y, en la segunda, un Rondó de una Sinfonía³¹⁹.

Entre las fuentes recopiladas en la Biblioteca Histórica procedentes de los teatros madrileños hay tres que podrían proceder del Coliseo de la Cruz, ya que en sus portadas aparece escrito “Cruz”. Se trata de tres Sinfonías manuscritas de la serie de Londres de Haydn con las signaturas MUS 631-2, MUS 631-8 [1] y MUS 631-9 [1]³²⁰. La primera de ellas lleva en su portada escrito “Rodrig^z Año: 1805 Cruz 2 N°. 1º/Violin 2º/Sinfonía de Hayden:/:Opera 91:”³²¹ y se corresponde con las partichelas de la Sinfonía en Re M conocida como “El reloj” (HOB. I: 101) compuesta en 1794 y cuyo ejemplar perteneciente al Coliseo de la Cruz no es posterior a 1831. Otra de las Sinfonías pertenecientes al Coliseo de la Cruz fue la nº 5 en Si b M, en cuya portada pone “Haydem/Sinfonía nº 6./en si bemol/Op 91”y en el violín II pone “Cruz” . Se trata de la partichelas de la Sinfonía nº 5 en Si b M (HOB. I: 102) compuesta por Haydn en 1794 y cuyo ejemplar del Coliseo de la Cruz fue copiado no después de 1833. La tercera Sinfonía que podría haber pertenecido al Coliseo de la Cruz fue la Sinfonía titulada “Salomón” en Re M (HOB. I: 104), cuya portada dice así “Rodrig^z N°: 1º:/Cruz/Violin 2ºPrincipal/Sinfonia/del S: Hayden. Esta Sinfonía fue compuesta por Haydn en 1795 y las partichelas manuscritas conservadas no fueron copiadas con posterioridad a 1833.

Se ha justificado que estos tres ejemplares debieron pertenecer al Coliseo de la Cruz porque llevan escrito “Cruz” en sus portadas. Sin embargo, existe la posibilidad de que esta palabra no se refiera al Coliseo sino a la persona que copió el manuscrito o que lo usó en alguna de las funciones que preparó para los teatros. Lo significativo es que en los casos en los que aparece escrito “Cruz” también aparece escrito “Rodrig.^z [Rodríguez] y estos coinciden con los primeros apellidos de dos personajes españoles ligados al mundo del teatro en Madrid: Ramón de la Cruz y Antonio Rodríguez de Hita. Ambos fueron protagonistas, según Martín Moreno, de la reforma de la zarzuela en España y en 1768 De la Cruz colaboró con Rodríguez³²². Resultado de sus trabajos conjuntos pudieron ser sus firmas en las portadas de las Sinfonías de Haydn comentadas. Entre los nombres que aparecen reflejados en los ejemplares procedentes de los teatros madrileños de música de Haydn están, además de Cruz y Rodríguez, León, Aguirre, Juliá Eusebio, Montes Carnaval, García León, y Salvatierra Díaz. Futuras investigaciones sobre las fuentes de Haydn en la Biblioteca Histórica podrían revelar la autoría de las copias manuscritas y el significado de todas las curiosas anotaciones que los manuscritos llevan.

El Coliseo de los Caños del Peral fue construido en 1708 por una compañía italiana llamada “Trufaldines” que actuaban en Madrid desde 1703 en un teatro en la calle de Alcalá. El Coliseo de los Caños del Peral fue reconstruido en 1737-1738³²³. La mayoría de los anuncios que aparecen en el *Diario de Madrid* sobre funciones en los teatros en los que entre el repertorio aparece música de Haydn son de este Coliseo. De 1788-1798 se han registrado doce anuncios, en cada uno de los cuales se especifica que

³¹⁹ *Diario de Madrid*. Anuncio de academia del 9 de febrero de 1789. Acker: *Opus cit.*, p. 249.

³²⁰ Este ejemplar podría complementarse con la sig. MUS 631-9 [2].

³²¹ En la parte de la viola (2ª hoja) pone a lápiz: “el día 23 de Septiembre del año de 1829 aciendo la comedia de la Empteomania se lebantó el [...]”.

³²² Martín Moreno: *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, pp. 345-346.

³²³ Thomason: *Opus cit.*, p. 31. Martín Moreno, Antonio: *Opus cit.* pp. 345-349.

el repertorio interpretado estaba compuesto de una a tres Sinfonías de Haydn. Excepcionalmente, en 1788 se interpretaron Oberturas de Haydn que sirvieron indistintamente como piezas que comenzar y concluir las partes en las que se dividía la función. A veces no se interpretaban las Sinfonías completas, sino sólo un movimiento de ellas. Este es el caso de las funciones que tuvieron lugar en 1790 y 1791 en las que se interpretaron Allegros que introducían partes y las concluían. Lo curioso es que el repertorio de Haydn que se anuncia en estos conciertos es únicamente instrumental y se reduce a piezas sinfónicas, lo cual, al mismo tiempo, muestra que el gusto del público asistente a los teatros madrileños se inclinaba por las Sinfonías de Haydn, las cuales inauguraban la función y la concluían, así como estructuraban las diferentes partes. Contrariamente a la opinión de que la música extranjera era prácticamente desconocida en España en vida de Haydn y hasta bien entrado el siglo XIX³²⁴, las Sinfonías del compositor austriaco fueron escuchadas por el pueblo madrileño asistente a los conciertos de los teatros. Esto indica que la música de Haydn era conocida no sólo en la corte, en las casas nobiliarias, en los monasterios y en los salones burgueses, sino también las clases sociales menos pudientes de la capital española.

El Corral del Príncipe fue demolido y reemplazado por el Coliseo del Príncipe, inaugurado en 1745. En 1802 se incendió y fue reedificado en 1806-1707³²⁵. En el *Diario de Madrid* aparecen seis anuncios de conciertos que tuvieron lugar en el Coliseo del Príncipe entre 1790 y 1796, en los que se interpretaron obras de Haydn. Al igual que en los Coliseos de la Cruz y de los Caños del Peral, la música interpretada eran Sinfonías o movimientos aislados de Sinfonías, siempre rápidos. Destaca la función del 13 de marzo de 1790 en la que se comenzó la primera parte con una Sinfonía de Haydn, la segunda parte con un Allegro y se concluyó el concierto con otro Allegro³²⁶. Al igual que en los Coliseos de los Caños del Peral y de la Cruz el repertorio de Haydn era sinfónico y siempre servía como música que daba comienzo o concluía el concierto o las partes de él. Este modo de incorporar las piezas sinfónicas de Haydn en la programación de los conciertos de los teatros madrileños muestra que la música del compositor austriaco era un reclamo publicitario que atraía al público, el cual acudía al teatro con la idea de que, le gustase en mayor o menor medida el concierto, marcharía sabiendo que había escuchado una pieza sinfónica de Haydn, uno de los compositores de moda del momento y bien conocido en Madrid.

5. CONCLUSIONES

La música de Haydn que, entre 1759 y 1833, tuvo una mayor recepción en Madrid en todos los ambientes musicales fue la instrumental. Tanto los ejemplares impresos y copias manuscritas conservadas, como la música que las librerías vendían y el repertorio interpretado en los diferentes ambientes madrileños responden, salvo casos excepcionales, a música instrumental. Esto no es de extrañar ya que en España el gusto generalizado en la época, en lo que a la música escénica respecta, se inclinaba hacia la Ópera italiana. Esto supuso que la música vocal de Haydn, a excepción de su *Stabat*

³²⁴ Alonso: "Los Salones: Un espacio Musical para la España del XIX". *Opus cit.*, p. 166.

³²⁵ Thomason: *Opus cit.*, pp. 31-32.

³²⁶ Acker: *Opus cit.*, p. 107.

Mater, la cantata “Ariadne auf Naxos”, algunos Oratorios y Misas y otras piezas vocales, estuviese mucho menos presente en los diferentes ambiente musicales.

Entre la música instrumental, las Sinfonías de Haydn ocuparon un lugar especial, ya que formaron parte de la música interpretada en los teatros madrileños, en la Corte y representan a gran parte de la música que las librerías madrileñas ofertaban para su venta. Esta predilección por el género sinfónico se debió probablemente a que, la producción autóctona de obras sinfónicas fue escasa, salvo casos excepcionales como Brunetti, Boccherini, Carlos Baguer o Ramón Garay.

Los anuncios puestos por las librerías en la *Gaceta de Madrid* y en el *Diario de Madrid* ofertan sobre todo piezas para agrupación camerística, para tecla y sinfónicas. Tanto entre la música ofertada en estos anuncios, como entre los ejemplares recopilados se observa un predominio considerable de la música de cámara. En muchos casos se trata de arreglos de Sinfonías, Oberturas y Sonatas para Cuarteto de cuerda o para clave, violín y violonchelo. Estos ejemplares responden probablemente a un gusto por los pequeños grupos formados por tres y cuatro instrumentistas más apropiados para todo tipo de veladas, bailes, celebraciones y academias en la Cámara y cuartos de palacio, así como para la interpretación en los hogares particulares.

En lo que respecta a los conciertos celebrados en los teatros madrileños y anunciados en el *Diario de Madrid* consistían en conciertos espirituales³²⁷ que tuvieron lugar durante los meses de febrero, marzo y abril en época de Carlos IV y cuando, por motivos religiosos, estaba prohibida la música operística. En ellos, junto con las Sinfonías y Oberturas de Haydn, se interpretaban también piezas vocales. En 1790 fue cuando más conciertos tuvieron en su programa las Sinfonías de Haydn (nueve conciertos), el resto de años 1788, 1789, 1791, 1793, 1796, 1797 y 1798 sólo hubo entre uno y tres conciertos que incluyesen en su programación la música sinfónica del compositor austriaco.

En lo referente a los editores que publicaron las obras de Haydn recopiladas en la capital madrileña, predominan los impresos franceses seguidos de las ediciones alemanas, lo cual es natural dado la cercanía geográfica de Francia a España que facilitaría las relaciones comerciales entre ambos países. Por lo tanto, la difusión de la música de Haydn en Madrid tuvo lugar principalmente gracias a los ejemplares impresos en Francia que suplían las carencias de ediciones españolas. También la actividad de copia tuvo un importante papel en la difusión de la música de Haydn en Madrid, ya que copistas autóctonos trabajaban dentro y fuera de la Corte para surtir a librerías y almacenes, así como las necesidades que requería en cada ocasión la interpretación de música de Haydn en la Corte.

Por otra parte es indudable que en la Corte española existió una gran predilección por las Sinfonías de Haydn ya que, sumando las fuentes que pertenecieron al *E:Mp* en vida del músico, actualmente conservadas en la Biblioteca del Congreso en Washington, a las que están en el *E:Mp*, se puede concluir que el *E:Mp* contó en vida de Haydn con sesenta y siete Sinfonías diferentes del compositor austriaco (HOB. I: 11, 14, 22-29, 34-35, 38-39, 41-44, 46-49, 51, 53-60, 61-63, 66-67, 69, 70-73, 74-83, 85-90,

³²⁷ Martín Moreno: *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, p. 315.

92, 94-96, 98-102, 104, C15, C26, C33, d4, F1, F14, B18), muchas de las cuales aparecen por duplicado. Por otra parte, existen muchos otros géneros, sobre todo camerísticos, representados en las fuentes de palacio que muestran que la recepción y difusión de la obra de Haydn fue especialmente intensa en los ambientes palatinos.

CAPÍTULO IV

LOCALIZACIÓN E INTERPRETACIÓN DE LAS FUENTES MÚSICALES DE HAYDN EN ESPAÑA

La música de Haydn se encuentra dispersa por archivos, bibliotecas y colecciones particulares de diferentes instituciones españolas. No obstante, el principal foco de conservación de la música del compositor austriaco no posterior a 1833 es Madrid. Esto se debe a que como la capital española fue el principal lugar de residencia de la familia real generando así una activa vida musical entre los reinados de Carlos III y Fernando VII que se proyectó fuera de los muros de palacio llegando a los monasterios, teatros y casas nobiliarias. Para conocer la verdadera presencia de la música de Haydn en Madrid se realizará un estudio enfocado en la recopilación e interpretación de su música conservada en el Palacio Real, el Real Conservatorio Superior de Música, la Biblioteca Nacional, la Biblioteca Histórica, la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando y el Monasterio de las Descalzas Reales.

Dicho estudio estará a su vez centrado en la datación e identificación del repertorio musical conservado hasta 1833, así como en un recuento cuantitativo de fuentes y un estudio del papel, sus filigranas y de los editores que aparecen representados en las fuentes recopiladas. Además de esto se procurará, en la medida de lo posible, aclarar la procedencia de las fuentes y el momento en el cual fueron adquiridas por cada una de las instituciones.

Por otra parte, para conocer la ubicación actual de las fuentes de Haydn fuera de la capital madrileña y obtener una visión de conjunto sobre toda la música de Haydn existente en España, también se realizará una aproximación a la música del compositor austriaco conservada en cada una de las provincias españolas, interpretando la información dada sobre el tema en los estudios y catálogos realizados hasta la fecha de archivos y bibliotecas de catedrales, monasterios, iglesias y colecciones privadas y públicas. En este caso sólo se realizará una aproximación general a la datación de estas fuentes a través de los datos que aparecen en dichos libros y se ofrecerá una visión del repertorio de Haydn que está pendiente de un futuro estudio de datación e identificación del número de Hoboken.

1. LAS FUENTES DE HAYDN CONSERVADAS FUERA DE MADRID

Casi todas las comunidades autónomas españolas cuentan actualmente con catálogos publicados sobre las fuentes musicales de los archivos de sus catedrales, en los que, por lo general, aparecen fuentes de Haydn. En menor medida existen trabajos sobre la música en bibliotecas, monasterios, iglesias y colecciones privadas, entre otras instituciones. Las comunidades autónomas de Asturias, Cantabria, Castilla-La Mancha, Murcia y Navarra cuentan también con catálogos y trabajos sobre la música en sus catedrales, pero o no incluyen catálogo de sus fuentes o no se menciona a Haydn.

En lo que respecta a Asturias, Inmaculada Quintanal es autora del libro *La música en la Catedral de Oviedo en el siglo XVIII* (1983)³²⁸, en esta obra se realiza un estudio sobre la catedral, pero no se incorpora un catálogo de las fuentes de su archivo. Posteriormente María Sanhuesa Fonseca escribió el artículo titulado “La música en el

³²⁸ Quintanal, Inmaculada: *La música en la Catedral de Oviedo en el siglo XVIII*. Oviedo, Centro de Estudios, Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias, 1983.

Archivo Capitular de Oviedo (E: OV): una (Re)catalogación”³²⁹ publicado en la *Revista de Musicología* en el 2005. En el trabajo de Sanhuesa tampoco hay referencias a obras de Haydn en dicho Archivo. En relación a Castilla-La Mancha, sólo existen estudios sobre la Catedral de Cuenca y la Catedral de Sigüenza, municipio de Guadalajara. Restituto Navarro Gonzalo elaboró el *Catálogo musical del archivo de la santa iglesia catedral basílica de Cuenca* (1965)³³⁰, en el que no se menciona a Haydn y Javier Suárez-Pajáres escribió el libro titulado *La Música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*³³¹ en la que no hay un catálogo de sus fuentes, además de que este libro trata una etapa anterior a la estudiada. En lo que respecta a Toledo, Ciudad Real y Albacete no existen catálogos de sus catedrales. Con Murcia ocurre igual, Consuelo Prats Redondo realizó su tesis doctoral titulada *Música y músicos en la Catedral de Murcia: entre 1600-1750* (2009)³³² la cual trata una etapa anterior a la estudiada y Cristina Isabel Pina Caballero escribió otro artículo titulado “La capilla de música de Santa Cecilia: un ejemplo de asociacionismo en la Murcia del siglo XVIII”³³³. En cuanto a Navarra Begoña Domínguez Cavero escribió el libro *El florecimiento musical de la ribera de Navarra (siglos XVIII-XIX)* (2009)³³⁴ que contiene el catálogo de algunos autores, entre los que no está Haydn. María Gembero Ustárroz es autora de dos volúmenes titulados *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*³³⁵ (1991), en los que tampoco se hacen referencias a la existencia de música de Haydn en esta catedral. Finalmente, en lo que respecta a las Islas Canarias y Baleares, parece ser que hasta la fecha no se han hallado fuentes de Haydn. Isabel Saavedra Robaina escribió el artículo “La hermandad de música de la Catedral de Santa Ana de las Palmas de Gran Canaria (siglos XVIII y XIX)” y el RISM-ESPAÑA informaba en su memoria de los años 1999-2000³³⁶ que en la Catedral de Mallorca no se conserva música de Haydn.

Las fuentes que aparecen en estos libros y artículos en su mayoría no contienen el número de Hoboken, así como en muchos casos no se incluye el incipit de la obra (que permitiría identificar el número de Hoboken) y casi nunca se especifica la datación. Por otra parte, a veces sólo se indica que son obras de Haydn, lo cual puede llevar a confusión, pudiéndose tratar de composiciones de su hermano Michael Haydn. Esto dificulta una aproximación a las fuentes para su interpretación.

³²⁹ Sanhuesa Fonseca, María: “La música en el Archivo Capitular de Oviedo (E: OV): una (Re)catalogación”. *Revista de Musicología*. Vol. XXVIII, nº 1, 2005, pp. 182-199.

³³⁰ Navarro Gonzalo, Restituto: *Catálogo musical del archivo de la santa iglesia catedral basílica de Cuenca*. Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1965.

³³¹ Suárez-Pajáres, Javier: *La Música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*³³¹. Vol. I-II. Dirección Emilio Casares Rodicio. Colección Música Hispana. Textos. Estudios, ICCMU. Madrid, 1998.

³³² Prats Redondo, Consuelo: *Música y músicos en la Catedral de Murcia: entre 1600-1750*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia, 2009.

³³³ Pina Caballero, Cristina Isabel: “La capilla de música de Santa Cecilia: un ejemplo de asociacionismo en la Murcia del siglo XVIII”. *Revista de Musicología*. Vol. XXXIII, nº 1, 2009, pp. 379-393.

³³⁴ Domínguez Cavero, Begoña: *El florecimiento musical de la ribera de Navarra (siglos XVIII-XIX)*. Navarra, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1995.

³³⁵ Gembero Ustárroz, María: *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*. Vol. I-II. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1991.

³³⁶ Esteve Vaquer, José-Joaquín, Julià Serra, Andreu y, Menzel Sansó, Cristina: “Memoria de actividades RISM-ESPAÑA 1999-2000. VII. Archivo de Música de la Catedral de Mallorca. E:PAC”. *Anuario Musical*. Nº 55, 2000, pp. 273-286.

1.1 ANDALUCÍA

Todas las ciudades andaluzas poseen catálogos o trabajos sobre la música en los archivos de sus catedrales, a excepción de Huelva. Hay que aclarar que Huelva dependía de la diócesis de Sevilla y que lo que hoy es considerado como la Catedral de La Merced en su origen fue una iglesia parroquial. De todos los catálogos consultados únicamente el del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Almería³³⁷ carece de música de Haydn. En cuanto a las fuentes conservadas en otras instituciones diferentes a catedrales también hay trabajos realizados, aunque no hacen referencia a la música de Haydn, como es el caso de la Colegiata de Antequera³³⁸.

Las ciudades en cuyas catedrales hay un menor número de obras de Haydn son Cádiz y Córdoba. Granada, Sevilla, Jaén y Málaga, por lo contrario, superan la docena de obras. Máximo Pajares Barón es autor del libro titulado *Archivo de música de la Catedral de Cádiz* (1993)³³⁹ en el que aparecen dos fuentes manuscritas de Haydn, una de ellas es una Misa que data de 1871 y la otra un Motete que, según especifica Máximo Pajares no figura en el catálogo de Hoboken, por lo que realmente es de autoría dudosa. En el libro titulado *La música en la Catedral de Córdoba, a través del magisterio de Jaime Balius y Vila (1785-1822)* (2009), Luis Pedro Bedmar indica que en la catedral cordobesa se conserva una obra de Haydn, pero no se especifica cuál³⁴⁰.

José López-Calo realizó el *Catálogo del Archivo de música de la Catedral de Granada* (1991) en el que aparecen dieciséis obras manuscritas de Haydn sin el número de Hoboken y sólo una está fechada, se trata de una Sinfonía que data de 1800³⁴¹. En total aparecen catorce Sinfonías, un Cuarteto y una Misa a ocho voces. Luis Robledo publicó un artículo en la *Revista de Musicología* titulado “Inventario de las obras del siglo XVIII conservadas en la Catedral de Granada el año 1800” (1980), en el que aparece una Misa de Haydn descrita como “Misa à 4 con Segundo Coro y todo Instrumental. N° 7³⁴²”. Llama la atención que esta Misa aparentemente no está en el catálogo realizado por López-Calo, a no ser que la Misa catalogada por Robledo a cuatro voces y la catalogada por López-Calo ocho voces sean el mismo ejemplar. En relación a los municipios de Granada, Victoriano José Pérez Mancilla escribió un artículo sobre Huéscar publicado en la *Revista Mar – Música de Andalucía en la Red* y titulado “La música de Franz Joseph Haydn en Huéscar” (2011). Pérez Mancilla informa sobre la existencia de copias manuscritas de seis Cuartetos de cuerda de Haydn

³³⁷ López Martín Juan, Bonillo Navarro, Cristina y, Requena García, Albina: *Noticias y catálogo de Música en el Archivo de la S. y A.I.C. de Almería*. Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997.

³³⁸ Díaz Mohedo, María Teresa: “La Iglesia Colegial de Antequera y su Capilla de Música en la segunda mitad del siglo XVIII”. *Revista de Musicología*. Vol. XXVIII, n° 1, 2005, pp. 280-294.

³³⁹ Pajares Barón, Máximo: *Archivo de música de la Catedral de Cádiz*. Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993, p. 248.

³⁴⁰ Bedmar Estrada, Luis Pedro: *La música en la Catedral de Córdoba, a través del magisterio de Jaime Balius y Vila (1785-1822)*. Sevilla, Consejería de Cultura, Consejería de Cultura, Centro de Documentación musical de Andalucía, 2009, p. 101.

³⁴¹ López-Calo, José: *Catálogo del Archivo de música de la Catedral de Granada*. Vol. II. Catálogo (II). Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Centro de Documentación Musical de Andalucía 1991, pp. 536-545.

³⁴² Robledo, Luis: “Inventario de las obras del siglo XVIII conservadas en la Catedral de Granada el año 1800”. *Revista de Musicología*. Vol. III, n° 1-2, 1980, p. 5.

distribuidos en dos archivos particulares del pueblo de Huéscar. Según Pérez Mancilla se trata del op. 17 copiado en el siglo XVIII³⁴³. En el catálogo de Hoboken los Cuartetos de cuerda conocidos como op. 17 son el HOB. III: 25-30 de Haydn³⁴⁴. El artículo de Pérez Mancilla muestra que existe música de Haydn dispersa por colecciones particulares y es un ejemplo de que son necesarios estudios sobre las fuentes musicales de Haydn existentes no sólo en las ciudades, sino también en los municipios y archivos particulares.

Francisco Medina Crespo realizó el *Catálogo del Archivo de Música de la Santa Iglesia Catedral de Jaén* (2009). En este catálogo aparecen veintinueve obras de Haydn que no aparecen datadas y tampoco se indica el número de Hoboken³⁴⁵. Se trata de una Obertura, veinticinco Sinfonías, un Ave verum y un ejemplar manuscrito de *Las Siete Palabras* para SATB, dos violines, clarinete, contrabajo, piano y órgano expresivo y con texto latino. En el *Catálogo de Libros de Polifonía de la Catedral de Sevilla* (1994) aparecen once fuentes de Haydn que están sin fechar y sin número de Hoboken³⁴⁶. El repertorio representado es de dieciséis Misas posteriores a 1833 y editadas en París por Canaux entre 1839 y 1869, dos Oberturas y seis Sinfonías. También aparece una obra de Haydn junto con obras de otros autores y otra que data de 1909 incluida también con obras de varios autores.

Antonio Martín Moreno dirigió la realización del *Catálogo del Archivo de música de la Catedral de Málaga* (2003) en el que aparecen cuarenta obras de Haydn³⁴⁷. Sólo una fuente aparece datada en 1801 y, en ninguno de los casos aparece el número de Hoboken, sin embargo, aparecen los incipits y si es impreso se indica el editor. El repertorio es de un Himno, siete Misas, siete Secuencias, cinco Oratorios (entre los que están *Las Siete Palabras*), diecinueve Cuartetos de cuerda (entre los que está la adaptación para esta agrupación de *Las Siete Palabras*) un Rondó, una Sinfonía, una Sonata y dos ejemplares de *Las Siete Palabras* adaptadas para pianoforte y cuatro voces y añadido el “Invitatorio” y el “Credo” por Francisco Cabo. La única fuente datada es la versión vocal y Oratorio de *Las Siete Palabras* de 1801 y que curiosamente contiene un añadido compuesto por Francisco Cabo, organista de la Catedral de Valencia, denominado “Invitatorio”. Este ejemplar es significativo para el estudio de *Las Siete Palabras* de Haydn en el contexto español y será tratado más adelante.

³⁴³ Pérez Mancilla, Victoriano José: “La música de Franz Joseph Haydn en Huéscar”. *Revista Mar - Música de Andalucía en la Red*. Nº 1, 2011, p. 73, <http://mar.ugr.es> (consultada el día 1 de agosto de 2011).

³⁴⁴ Hoboken, Anthony van: *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Vol. I. Mainz, B. Schott's Söhne, 1957, p. 383.

³⁴⁵ Medina Crespo, Alfonso: *Catálogo del Archivo de Música de la santa Iglesia Catedral de Jaén*. Granda, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2009, pp. 394-406.

³⁴⁶ González Barrionuevo, Herminio, Ayarra, José Enrique y, Vázquez Vázquez, Manuel: *Catálogo de Libros de Polifonía de la Catedral de Sevilla*. Granda, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994, pp. 481-484, 782-783, 786.

³⁴⁷ Martín Moreno, Antonio (dirección): *Catálogo del Archivo de música de la Catedral de Málaga*. Serie I: Catálogos. Vol. II. Granda, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003, pp. 608-621.

1.2 ARAGÓN

Los únicos catálogos conocidos en la provincia de Aragón son los de las Catedrales de Huesca y de Albarracín en Teruel. No obstante, existen estudios sobre la música en las provincias de Zaragoza y Teruel y sobre las catedrales de Aragón en general. El RISM-ESPAÑA en su memoria de actividades del año 1998 informa de que en las Catedrales zaragozanas de El Pilar y La Seo hay una obra de Haydn³⁴⁸. Por otra parte están los trabajos de Antonio Ezquerro Esteban, *La música en los archivos de las Catedrales de Aragón* (2008)³⁴⁹, de Luis Antonio González Marín, “Fuentes musicales en la Corona de Aragón: archivos y bibliotecas de Zaragoza: el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza” (1994)³⁵⁰, y de Miguel Ángel Marín, *Music on the margin: urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)* (2002), en los que no aparecen referencias a la existencia de música de Haydn³⁵¹.

En lo que respecta a la provincia de Huesca, Juan José de Mur Bernad realizó el *Catálogo del Archivo de música de la Catedral de Huesca* (1993), en el que aparece una obra atribuida a Haydn y cuyo título dice “Stabat del Señor José Aydem, músico, con toda orquesta. Acompañamiento, Vila”³⁵². Según esta descripción podría tratarse del *Stabat Mater* de Haydn (HOB. XX^{bis}), sin embargo, consultando el íncipit musical, no coincide con lo que aparece en el catálogo de Hoboken. La datación de esta obra sería ca. 1857 dado que es una copia manuscrita, cuyo acompañamiento fue realizado por Celestino Vila de Forns, maestro de capilla de la Catedral de Huesca en dicho año³⁵³. Por su parte, Jesús M^a Muneta Martínez de Morentin realizó el catálogo de la música de la catedral de un pueblo de Teruel titulado *Catálogo del Archivo de música de la Catedral de Albarracín* (1984), en el que aparecen seis Cuartetos manuscritos de Haydn datados entre el siglo XVIII y XIX³⁵⁴. Estos Cuartetos probablemente fueron copiados por Juan Mateo organista en la Catedral entre 1826 y 1863, quien sucedió en la primera catalogación a Teixidor que ejerció entre 1798 y 1836³⁵⁵.

1.3 CASTILLA-LEÓN

La comunidad autónoma de Castilla-León posee catálogos y estudios sobre la música de todas sus provincias, sin embargo, Haydn no aparece reflejado en todos ellos.

³⁴⁸ Ezquerro Esteban, Antonio: “Memoria de actividades RISM-ESPAÑA / 1998”. *Anuario Musical*. Nº 53, 1998, pp. 294-295.

³⁴⁹ Ezquerro Esteban, Antonio: *La música en los archivos de las Catedrales de Aragón*. Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008, pp. 75-114.

³⁵⁰ González Marín, Luis Antonio: “Fuentes musicales en la Corona de Aragón: archivos y bibliotecas de Zaragoza. El Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (1994)”. *Anuario Musical*. Nº 49, 1994, pp. 76-79.

³⁵¹ Marín, Miguel Ángel: *Music on the margin: urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*. Kassel, Universidad de la Rioja, Edition Reichenberger, 2002.

³⁵² De Mur Bernad, Juan José: *Catálogo del Archivo de música de la Catedral de Huesca*. Huesca, Exmo. Ayuntamiento de Huesca, Obispado de Huesca, Servicio de Cultura de la Excm. Diputación de Huesca, Ibercaja, 1993, p. 56.

³⁵³ *Ibid.*, p. 12.

³⁵⁴ Muneta Martínez de Morentin, Jesús M^a: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Albarracín*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses de la Excm. Diputación Provincial de Teruel, Adscrito al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, pp. 480-486.

³⁵⁵ Muneta Martínez de Morentin: *Opus cit.*, p. 11.

Este es el caso del libro de López-Calo titulado *Música en la Catedral de Zamora* (1985)³⁵⁶. En lo que respecta a Ávila, Burgos, León, Palencia, Salamanca, Segovia y Valladolid, sí que se ha hallado música de Haydn dispersa por catedrales y monasterios. El caso de Ávila es el más significativo porque existen catálogos de varios lugares. Alonso de Vicente realizó el trabajo titulado *La Música en el Monasterio de la Santa Ana de Ávila (siglos XVI-XVIII) Catálogo*³⁵⁷, en el que aparecen ocho ejemplares de Haydn. Llama la atención que la catalogación realizada de las obras de Haydn de De Vicente, a diferencia de la mayoría de los catálogos consultados, incluye en las fuentes el número de Hoboken y a veces su datación. Dos de los ejemplares de Haydn son Sonatas para clave (HOB. XVI: 20 y 37) y no están datadas, hay un Minué de la Sinfonía HOB. I: 57 que data del siglo XVIII, *Las Siete Palabras* arregladas para tecla (HOB. I: XX) de principios del siglo XIX, un arreglo para tecla del Tío para piano, violín y violonchelo HOB. XV: 17 de principios del siglo XIX y una Alemanda con variaciones, de dudosa autoría, de principios del siglo XIX.

López-Calo realizó el *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ávila*³⁵⁸ (1978) en el que aparecen seis obras de Haydn sin datar y sin identificación del número de Hoboken. Consiste en un Rondó manuscrito para dos violines, fagot, contrabajo y órgano y seis Cuartetos de cuerda editados en París por Madame Berault. En el apartado de anónimos también hay dos Cuartetos de cuerda (sig. 92/18, sig. 92/19)³⁵⁹. De Vicente, por su parte, escribió el libro titulado *Los organistas de la Catedral de Ávila y su Archivo musical* (2002), en el que incluye un catálogo de la música que, perteneciente al Archivo de los organistas de la Catedral de Ávila, se conserva en la Biblioteca del Monasterio de Santo Tomás de Ávila. En este catálogo aparecen doce ejemplares de Haydn³⁶⁰ que incluyen el número de Hoboken y, en uno de los casos, la datación. Entre las fuentes de Haydn están cuarto movimiento de la Sinfonía HOB. I: 47, el Divertimento para clave o pianoforte, violín y violonchelo HOB. XV: 6, cinco Sonatas para piano HOB. XVI: 20, 36, 37, 38, 39 [dos ejemplares] y un Concierto para clave o pianoforte HOB. XVIII: 11 firmado por Pérez Gaya [Francisco Javier Carlos Pérez Gaya] que fue maestro de capilla de la Catedral de Ávila entre 1794 y 1823, por lo que la obra estaba en la Catedral en época de Haydn³⁶¹. También aparecen en el catálogo un Trío para pianoforte, violín y violonchelo HOB. XV: 8, la Obertura HOB. Ia: 16 (arreglo) y dos Piezas para clave HOB. XVII: 3, 6. La última obra, el XVII: 6, data de 1799.

López-Calo en su libro titulado *La música en la Catedral de Burgos* (1995) en el que aparecen cuatro obras de Haydn sin número de Hoboken y sin datar. Se trata de

³⁵⁶ López-Calo, José: *La música en la Catedral de Zamora*. Zamora, Diputación Provincial, 1985.

³⁵⁷ De Vicente, Alfonso: *La Música en el Monasterio de la Santa Ana de Ávila (siglos XVI-XVIII) Catálogo*. Madrid, Editorial Alpuerto, 1989, pp. 77, 182.

³⁵⁸ López-Calo, José: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ávila*. Santiago de Compostela, Sociedad Española de Musicología, 1978, p.185.

³⁵⁹ Miguel Simarro Grande es el autor de un escrito a lápiz que aparece dentro del ejemplar del *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ávila* que se encuentra en la Sala Barbieri de la Biblioteca Nacional de Madrid. En este escrito de una página aclara, entre otros aspectos, que esos dos Cuartetos de cuerda son el Op. 9 de Haydn.

³⁶⁰ De Vicente, Alonso: *Los organistas de la Catedral de Ávila y su Archivo musical*. Madrid, AEDOM, 2002, pp. 45-46, 68-70.

³⁶¹ López-Calo: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ávila*, p. 35.

una Misa, un Magnificat, una Obertura y un Tantum ergo³⁶². López-Calo también escribió el libro *La música en la Catedral de Palencia* (1980), en cuyo catálogo aparece una Misa de Haydn de autoría dudosa³⁶³. La fuente no tiene el íncipit, tampoco el HOB. y no está datada. Otro libro del mismo autor es *La música en la Catedral de Segovia* (1989) en el que aparece el *Stabat Mater* de Haydn datado entre fines del siglo XVIII y comienzos del XIX³⁶⁴, pero al no poseer íncipit musical es imposible establecer si realmente se trata del HOB. XX^{bis} de Haydn.

López-Calo también es autor del trabajo titulado *La música en la Catedral de Valladolid* (2007) en el que aparecen siete fuentes de Haydn con sus íncipit musicales, aunque no se indica el número de Hoboken y tampoco la datación de las fuentes. Hay una Misa, un Te Deum, varios ejemplares de *Las Siete Palabras* (sig. 73/1), cuyas versiones para piano y coro publicada por Launer en París no aparece en el catálogo de Hoboken (la datación según el número de plancha es entre 1843 y 1844), así como otra versión para Cuarteto de cuerda y cuatro voces también desconocida. También hay siete Sonatas para fortepiano y violín impresas en París por Pleyel y seis Sonatas para pianoforte, violonchelo y contrabajo (sig. 76/6 y 76/7) también impresas por Pleyel.

Samuel Rubio Álvarez elaboró el *Catálogo del archivo musical de la Catedral de León* (2005)³⁶⁵, en el cual aparecen dieciocho Sinfonías de Haydn, de las cuales cinco son de atribución dudosa. Según Samuel Rubio se trata de las Sinfonías HOB. I: 88, 43, 47, 52, 57, 74, 84, 71, 66, 53, 14, 75, 63. Por su parte, José María Álvarez Pérez realizó el catálogo de la catedral leonesa de Astorga titulado *Catálogo y Estudio del Archivo Musical de la Catedral de Astorga* (1985)³⁶⁶, en el que aparece una Secuencia de Haydn que carece de íncipit, número de Hoboken y datación, indicándose que la partitura perteneció a Gregorio Yudego, maestro de capilla de la Catedral de Burgos entre 1792-1824. No se sabe cuándo murió pero no mucho después de 1824, por lo que la obra probablemente no date de fecha posterior a 1833. También hay seis Cuartetos de cuerda, un *Stabat Mater* y un Villancico.

Dámaso García Fraile elaboró el *Catálogo Archivo de Música de la Catedral de Salamanca* (1981)³⁶⁷ en el que aparecen dos obras de Haydn, incluyéndose sus íncipits. Se trata de la versión para tecla de *Las Siete Palabras* que aparece datada a principios del siglo XIX y una Secuencia en la que se indica que fue copiada por

³⁶² López-Calo, José: *La música en la Catedral de Burgos*. Vol. II. Catálogo del Archivo de Música (II). Burgos, Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1995, pp. 288, 315, 397.

³⁶³ López-Calo, José: *La música en la Catedral de Palencia*. Volumen I. Catálogo Musical. Actas Capitulares (1413-1648). Colección Palatina 6. Palencia, Institución “Tello Téllez de Meneses”. Excma. Diputación Provincial de Palencia, 1980, p. 196.

³⁶⁴ López-Calo José: *La música en la Catedral de Segovia*. Vol. II. Catálogo del Archivo de música (II). Segovia, Diputación Provincial de Segovia, 1989, p. 402.

³⁶⁵ Rubio Álvarez, Samuel: *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de León*. Vol. II. León, Centro de Estudios e Investigación “San Isidoro”, Caja España de Inversiones, Archivo Histórico Diocesano, 2005, pp. 847-863.

³⁶⁶ Álvarez Pérez, José María: *Catálogo y Estudio del Archivo Musical de la Catedral de Astorga*. Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1985, p. 36.

³⁶⁷ García Fraile, Dámaso: *Catálogo Archivo de Música de la Catedral de Salamanca*. Cuenca, Instituto Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1981, p. 214.

Olivares. Tal vez se trate de Francisco José Olivares (1778-1854), nombrado organista y rector del colegio de infantes en Salamanca en 1803³⁶⁸.

1.4 CATALUÑA

En Cataluña existen estudios diversos sobre la música no sólo en catedrales sino también en otros lugares. María Ester-Salas y Josep María Vilar son autores de tres artículos sucesivos en el *Anuario musical*, donde informan sobre el lugar de conservación de la música de Haydn, entre otros compositores. Estos artículos no indican las obras conservadas de cada compositor, pero son útiles para abordar futuros estudios de investigación sobre la música de Haydn en Cataluña. El primer artículo se tituló “Una aproximació als fons de manuscrits musicals a Catalunya” (1987) y entre los lugares de conservación de la música de Haydn en Barcelona están Arxiu de Música de l’Iglèsia del Pi, Arxiu de Manuscrits Musicals de la Seu de Manresa, Museu de Vilafranca/Arxiu de Preveres/Villafranca del Penedès, Arxiu de l’Església Parr. De Sta. Maria de Preveres/Villafranca del Penedès, en Lérida Arxiu Històric comarcal de Cervera, Arxiu Episcopal/Seu d’Urgell y en Gerona Arxiu de l’Església Parroquial de Sant Esteve/Olot³⁶⁹. Posteriormente, en 1989, publicaron una segunda parte con el mismo título. Aquí aportan una nueva lista que complementa a la anterior y según la cual se conservan fuentes de Haydn en Barcelona en Arxiu Provincial de l’Escola Pia de Catalunya, en la biblioteca de la Universitat de Barcelona, en Gerona en la Església de Santa Maria/Castelló D’Empúries, en el Arxiu Històric Comarcal/Puigcerdà y en Lérida en el Arxiu Històric Com. (Fons de l’Orfeó Nova Tàrrega/Tàrrega)³⁷⁰. A esta segunda parte le siguió una tercera publicada en 1991, donde aportan una nueva lista que complementa a la anterior y, según la cual, se conservan fuentes de Haydn en Gerona en el Museu-Arxiu de Ripoll y en Barcelona en el Arxiu Municipal de Sitges³⁷¹. De toda esta relación de lugares de la comunidad autónoma catalana, en ningún caso se nombran instituciones de Tarragona, tal vez porque definitivamente en esta provincia no se hayan conservado fuentes de Haydn. Al respecto Josep Pavia i Simó escribió el trabajo titulado “Archivo de música de la Catedral de Tortosa (Tarragona). E: TO” publicado en el *Anuario Musical* en 1996 en el que no se nombra obras de Haydn, pero aparecen muchas obras de autores anónimos, entre los cuales llama la atención un “Stabat Mater”³⁷² que tal vez podría ser obra de Haydn, sin embargo, al no incorporar el incipit musical es imposible conocer su autoría.

Los estudios realizados sobre la música en Barcelona muestran que, frente a Lérida y Gerona, esta es la ciudad de mayor concentración de música de Haydn. Dicha música se encuentra en tres focos: la Diputación, el Monasterio de Montserrat y la Catedral de la localidad de Manresa. Felipe Pedrell elaboró el *Catàlech de la Biblioteca*

³⁶⁸ Cabañas Alemán, Fernando J.: “Olivares, Francisco José”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 8. Director y coordinador Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 2001, p. 52.

³⁶⁹ Ester-Salas, María y, Vilar i Torrens, Joseph María: “Una aproximació als fons de manuscrits musicals a Catalunya”. *Anuario Musical*. Vol. 42, 1987, pp. 231, 237.

³⁷⁰ Ester-Salas, María y Vilar i Torrens, Joseph María: “Una aproximació als fons de manuscrits musicals a Catalunya (II)”. *Anuario Musical*. Vol. 44, 1989, pp. 157,161.

³⁷¹ Ester-Salas, María y Vilar i Torrens, Joseph María: “Una aproximació als fons de manuscrits musicals a Catalunya (III)”. *Anuario Musical*. Vol. 46, 1989, pp. 297, 308.

³⁷² Pavia i Simó, Josep: “Archivo de música de la Catedral de Tortosa (Tarragona). E: TO”. *Anuario Musical*. Nº 51, 1996, p. 274.

Musical de la Diputació de Barcelona (1909) en el que aparecen diez fuentes de Haydn. Tres son ejemplares de *Las Siete Palabras*, uno de ellos manuscrito y no se especifica la versión que es³⁷³, otro está impreso en París por Etienne Girod (1824-1880) y se trata de una adaptación de la versión Oratorio de *Las Siete Palabras* para cuatro voces con acompañamiento de piano u órgano realizada por Sigismund Neukomm³⁷⁴, cuya primera edición de Girod data, según el catálogo de Hoboken, de 1855³⁷⁵. La primera edición de esta obra a cargo de Girod tuvo lugar ca. 1855. El tercer ejemplar de *Las Siete Palabras* es la versión para Cuarteto de cuerda editada en Viena por Artaria & Co. (1778 y 1858). Editado por Etienne Girod está el Oratorio “La Creación” que aparece en el catálogo de Hoboken publicado por otros editores diferentes a Girod. Se trata de una versión para canto y piano probablemente de mediados del siglo XIX. Editado conjuntamente por Ignace Pleyel y Janet et Cotelle aparece el Oratorio “Las Estaciones” en la versión para piano y canto. Teniendo en cuenta que Pleyel trabajó entre 1796-1834 y Janet et Cotelle entre 1810-1838, la obra habría sido editada entre 1810 y 1834. También hay Quintetos arreglados para flauta, oboe, trompa y fagot de obras de Haydn, Mozart y Beethoven por J. Wiengal y editados en París por Maurice Schlesinger (1822-1846). Hay cuatro Sinfonías de Haydn arregladas para quinteto de dos violines, flauta, viola, violonchelo y acompañamiento de pianoforte realizado por J. P. Salomon y editadas en París por Nicolas-Antoine-Agustin Gambaro (1814 y 1867).

En lo que respecta al municipio barcelonés de Manresa existen varios trabajos sobre su catedral. Josep María Vilar i Torrens escribió un artículo publicado en la *Recerca Musicològica* titulado “Una simfonía de Haydn a l’Arxiu de la Seu de Manresa” (1984), en el que incluye los manuscritos conservados en el Archivo de la Basílica de Santa María. En total son seis manuscritos cuyo repertorio es una Misa datada en la segunda mitad del siglo XIX, un Credo datado a principios del siglo XIX, un Adagio para cuarteto y coro “O fons pietatis” datado a mediados del siglo XIX, el *Stabat Mater* de Haydn datado en 1781 y dos Sinfonías datadas a principios del siglo XIX. Según Vilar, una de las Sinfonías, la que está en Sol M (sig. Ms. 556) es de Carlos Baguer y no de Haydn. Este es uno de los casos en los que a pesar de que la obra es atribuida en su portada a Haydn, sin embargo, realmente fue obra de otro compositor, probablemente para facilitar su venta en el mercado. La otra Sinfonía en Do M (sig. Ms 555) sigue siendo de autoría dudosa, ya que, según Vilar, no está en el catálogo de Hoboken y no parece seguir el estilo compositivo de Haydn³⁷⁶. Unos años después Vilar escribió su libro *La música en la Seu de Manresa en el Siglo XVIII* (1990), en el que aclara que es difícil establecer en qué momento estaban en Manresa los manuscritos de obras de Haydn³⁷⁷. Incluye una foto de una de las Sinfonías, la cual en el ángulo inferior izquierdo de su portada lleva el incipit musical. Curiosamente las Sinfonías de autoría dudosa halladas en el *E:Mc* también llevan el incipit en el mismo lugar, lo cual podría significar que existe una conexión entre estas fuentes. Glòria Ballús Casóлива realizó su

³⁷³ Probablemente sea la versión Oratorio que Hoboken menciona en su catálogo (Hoboken: *Opus cit.*, vol. II, p. 3).

³⁷⁴ Pedrell, Felipe: *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Tomo II. Barcelona, Palau de la Diputació, 1909, pp. 70, 297, 305, 308.

³⁷⁵ Hoboken: *Opus cit.*, vol. II, p. 6.

³⁷⁶ Vilar i Torrens, Josep María: “Una simfonía de Haydn a l’Arxiu de la Seu de Manresa”. *Recerca Musicològica*. Vol. IV. Barcelona, Institut de Musicologia Josep i Matas, 1984, pp. 136-151.

³⁷⁷ Vilar i Torrens, Josep María: *La música en la Seu de Manresa en el Siglo XVIII*. Manresa, Centre d’Estudis del Bages, 1990, pp. 168-170.

tesis doctoral sobre *La música en la Colegiata basílica de Santa Maria de la Seu de Manresa: 1714-1808* (2004), en cuyo volumen primero incluye las partituras del archivo de la Seu de Manresa. Aquí parecen las cinco obras de Haydn a las que Vilar se refiere en su artículo y representadas con las sig. 551, sig. 552, sig. 553, sig. 554, sig. 555 y sig. 556³⁷⁸. Gloria Ballús las data no posteriores a 1808³⁷⁹.

En el mismo artículo Vilar habla sobre la música de Haydn conservada en el Archivo del Monasterio de Montserrat en Barcelona y dice que se conservan más de veinte Sinfonías de Haydn, cuartetos y *Las Siete Palabras* (se trata del Oratorio), una Obertura, dos Misas, el Oratorio “La Creación”, una Salve, un Te Deum y el *Stabat Mater*³⁸⁰. En el *Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca del Monestir de Montserrat* (1977), realizado por Alexandre Olivar, no aparecen fuentes de Haydn, sin embargo en el catálogo informatizado de la Biblioteca del Monasterio de Montserrat aparecen fuentes impresas de finales del siglo XIX y principios del XX. Se trata de dos ejemplares del Oratorio “La Creación” y Cuartetos³⁸¹.

Jordi Rifé, en su artículo titulado “Notes sobre el fons musical de l’arxiu de la Catedral de Girona” (1994) y publicado en las *Actes del I Congrés Català de la Música*, indica que se conservan en el Archivo de la Catedral de Gerona un ejemplar de *Las Siete Palabras*, aunque no se especifica la versión, y el *Stabat Mater* de Haydn, ambos datados entre finales del siglo XVIII y principios del XIX³⁸². Por su parte, Benjamín Calle González realizó el *Catálogo de Música y Documentos Musicales del Archivo Catedral de Lérida* (1984), en el que aparecen *Las Siete Palabras* para piano de Haydn³⁸³.

1.5. COMUNIDAD VALENCIANA

La comunidad valenciana cuenta con estudios de todas sus provincias, aunque en el caso de Alicante y Catellón se trata de los fondos musicales de las catedrales de los municipios de Orihuela y Segorve. Valencia es, de entre todas las provincias, la que más música de Haydn conserva y localizada en tres focos: la Catedral, el Real Colegio de corpus Christi Patriarca y la Biblioteca Valenciana (ubicada en el Monasterio de San Miguel de los Reyes). José Climent es autor de los cuatro volúmenes editados sobre los fondos valencianos. El primer volumen se titula *Fondos Musicales de la Región Valenciana. I. Catedral Metropolitana de Valencia* (1979), en el que las fuentes de Haydn, exceptuando una, carecen de datación, el número de Hoboken e incipits musicales. Se conservan seis fuentes de Haydn y se trata de tres Misas, varios Motetes,

³⁷⁸ Ballús Casóлива, Glòria: *La música en la Colegiata basílica de Santa Maria de la Seu de Manresa: 1714-1808*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 2004, pp. 592, 604-605.

³⁷⁹ Ballús Casóлива: *Opus cit.*, pp. 580-583.

³⁸⁰ Vilar i Torrens: “Una simfonía...”. *Opus cit.*, pp. 129-130.

³⁸¹ Olivar, Alexandre: *Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca del Monestir de Montserrat*. Montserrat, Monestir, 1977.

³⁸² Rifé, Jordi: “Notas sobre el fons musical de l’arxiu de la catedral de Girona”. *Actes del I Congrés Català de la Música*. Barcelona, 1994, p. 1115.

³⁸³ Calle González, Benjamín: *Catálogo de Música y Documentos Musicales del Archivo Catedral de Lérida*. Lleida, Milagro Ediciones, 1984, p. 29.

el *Stabat Mater* y *Las Siete Palabras* para órgano y cuatro voces³⁸⁴. José Asparisi Asparisi escribió un extenso artículo titulado “Recepción histórica de la música eclesiástica de Joseph Haydn en los Archivos Musicales Catedralicios de la Comunidad Valenciana” (2008) publicado en el *Anuario Musical* en el que data e identifica el número de Hoboken de las fuentes de Haydn conservadas en Valencia. Según Asparisi, el *Stabat Mater* de la Catedral de Valencia data de 1810-1840 y se trata del HOB. XX^{bis}³⁸⁵, una de las Misas (sig. 153/7) es el HOB. XXII: 7 y data de 1958 la edición impresa y de 1825-1880 las partichelas, otra (sig. 157/8) es el HOB. XXVII: 8³⁸⁶ y la última Misa (sig. 154/1) es el HOB. XXII: 11 de Haydn y contiene las partichelas manuscritas datadas por Asparisi entre mediados del siglo XIX y 1890. La partitura de *Las Siete Palabras* está datada por Asparisi en 1860-1890 y cuyo texto son versos en castellano³⁸⁷. En cuanto a los Motetes, el que aparece en el catálogo de Climent con la sig. 153/6 (“Ave Maria...”) es en realidad una copia manuscrita de la partitura de la Canción a cuatro voces HOB. XXVc: 5 con algunas variantes y está datada por Aparisi en 1880-1900³⁸⁸.

El segundo volumen publicado sobre los fondos musicales en Valencia se titula *Fondos Musicales de la Región Valenciana. Vol. II. Real Colegio de Corpus Christi Patriarca* (1984). En el Real Colegio de Corpus Christi Patriarca se conserva una Misa, cuyas partichelas están datadas en 1789 y la partitura en 1837. Hay un Ofertorio, cuatro Motetes, un Antífona, un Sanctus et Benedictus, procedente de una Misa, y un Himno de Haydn³⁸⁹. Aparisi aclara en su artículo que la Misa (sig. H 8/1 y 2) a la que se refiere Climent es el HOB. XXII: 4 de Haydn que data entre 1789 y 1837³⁹⁰. Aparisi añade que hay otra Misa más y se trata del HOB. XXII: 8³⁹¹. Por otra parte, el Ofertorio al que se refiere Climent fue, según Asparisi, compuesto por el hermano de Haydn, Michel Haydn³⁹². Una de las obras catalogadas por Climent como Motete (sig. H 8/7) es, según Asparisi, un arreglo del coro final de la Cantata HOB. XXIVA: 6 de Haydn datada entre 1834 y 1836³⁹³. Otro Motete (sig. H 8/6) es en realidad el Gloria de la Misa HOB. XXII: 9 que está representado por un ejemplar manuscrito datado en 1891 y otro impreso editado en París por Canaux en 1842³⁹⁴. También hay un Motete impreso en el catálogo de Climent sin signatura titulado “Insanae et vanae curae” que, según Asparisi se trata de un ejemplar impreso por Nicou-Chroron et Canaux en 1842 y consiste en un contrafactum de autor desconocido del HOB. XXI: 1 de Haydn³⁹⁵. El Himno catalogado por Climent (sig. H 8/3) consiste en las partichelas, impresas en el

³⁸⁴ Climent, José: *Fondos Musicales de la Región Valenciana. Vol. I. Catedral metropolitana de Valencia*. Valencia, Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación provincial de Valencia, 1979, pp. 205-206.

³⁸⁵ Aparisi Aparisi, José: “Recepción histórica de la música eclesiástica de Joseph Haydn en los Archivos Musicales Catedralicios de la Comunidad Valenciana”. *Anuario Musical*. Nº 6, 2008, pp. 112-113.

³⁸⁶ *Ibid.*, pp. 121-122.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 126.

³⁸⁸ *Ibid.*, pp. 138-139.

³⁸⁹ Climent, José: *Fondos Musicales de la Región Valenciana. Vol. II. Real Colegio de Corpus Christi Patriarca*. Valencia, Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1984, pp. 405-406.

³⁹⁰ Asparisi Asparisi: *Opus cit.*, pp. 102-107.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 123.

³⁹² *Ibid.*, p. 123.

³⁹³ *Ibid.*, p. 116.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 136.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 140.

primer tercio del siglo XIX, del Te Deum HOB. XXIIIc: 2³⁹⁶ de Haydn. El Himno, según Asparisi, representa al Ofertorio Hob. XXIIIa: 3 y data de 1836³⁹⁷. También se conserva en el Real Colegio de Corpus Christi Patriarca, según Asparisi, una copia manuscrita de *Las Siete Palabras* (carpeta núm. 7/A/16) datada en 1825-1875³⁹⁸, que figuraba como obra anónima en el catálogo realizado por Climent (AN 7/16). El ejemplar de *Las Siete Palabras* se caracteriza porque el texto son versos en castellano e incorpora un Credo tras la séptima palabra, entre otras variantes³⁹⁹ respecto de la versión vocal de *Las Siete Palabras* de Haydn. El Sanctus et Benedictus que aparece en el catálogo de Climent sin signatura, según Asparisi, pertenece a la Misa HOB. XXIIc: 1 y tras este hay otro Sanctus et Benedictus impreso que pertenece a la Misa HOB. XXII: 13 de Haydn⁴⁰⁰.

Asparisi ha encontrado además en la Biblioteca Valenciana, ubicada en el Monasterio de San Miguel de los Reyes, dos ejemplares impresos carentes de música, pero que contienen el texto que debía de pronunciar el celebrante encargado de officiar el rito de las Tres Horas durante el cual se interpretaban *Las Siete Palabras* de Haydn, así como la estructura que debía de seguir el ritual. Uno de los ejemplares textuales procede de la Biblioteca de Francisco Carreres (1858-1936) y el otro pertenece a la “Colección Valenciana” que llegó a la Biblioteca Valenciana en la década de 1980. Ambos ejemplares fueron editados en Valencia en la imprenta de Olivares en 1821, con el texto traducido del alemán por Francisco Javier Cabo, organista de la Catedral de Valencia⁴⁰¹. Curiosamente ya se ha hablado de un ejemplar de *Las Siete Palabras* conservado en la Catedral de Málaga en el que aparecía el añadido de un “Invitatorio” compuesto por Francisco Javier Cabo. Es probable que exista conexión entre los ejemplares textuales de 1821 y la copia manuscrita de la música de 1801. No obstante sobre este aspecto se hablará más adelante.

El tercer volumen de Climent se centra en la música conservada en el municipio de la provincia de Castellón y se titula *Fondos Musicales de la Región Valenciana. III. Catedral de Segorbe* (1984). En la Catedral valenciana del municipio de Segorbe se conserva una Misa, un Motet y el *Stabat Mater* de Haydn⁴⁰². Según Aparisi en su artículo, en la Catedral de Segorbe se conserva una Misa (HOB. XXII: 4) que data entre 1820 y primer tercio siglo XIX⁴⁰³ y el *Stabat Mater* (HOB. XX^{bis}) que data de 1810-1840⁴⁰⁴. Climent dedica su cuarto volumen a las fuentes conservadas en Orihuela, un municipio de la provincia de Alicante y lo titula *Fondos Musicales de la Región Valenciana. IV. Catedral de Orihuela* (1986). En la Catedral de Orihuela se

³⁹⁶ *Ibid.*, pp. 143-144.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 118.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 128.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 127.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 145.

⁴⁰¹ Aparisi Aparisi: “Recepción histórica de la música eclesiástica de Joseph Haydn en los Archivos Musicales Catedralicios de la Comunidad Valenciana”. *Opus cit.*, pp. 128-134.

⁴⁰² Climent, José: *Fondos Musicales de la Región Valenciana. Vol. III. Catedral de Segorbe*. Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1984, p. 130.

⁴⁰³ *Ibid.*, pp. 108-109.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, pp. 128-134.

conservan dos Misas, el *Stabat Mater* y un Quinteto de Haydn⁴⁰⁵. Según Asparisi, una de las Misas sería el HOB. XXII: 4 de Haydn, cuya datación es compleja⁴⁰⁶, la otra (sig. 54/24) consiste en unos borradores manuscritos del HOB. XXIII: 2⁴⁰⁷ y el *Stabar Mater* (HOB. XX^{bis}) data de 1791-1815⁴⁰⁸.

Tanto los trabajos de Climent como el posterior de Asparisi son cruciales y ofrecen una visión bastante completa de las fuentes musicales de Haydn conservadas en la Comunidad Valenciana, ya que, el uno, recopila y localiza las fuentes y, el otro, las data e identifica su número de Hoboken. Únicamente sería útil para futuros estudios sobre la recepción y difusión de la obra de Haydn en la Comunidad Valenciana, la incorporación de los incipits musicales de las fuentes conservadas, la localización de nuevos ejemplares en colecciones particulares, bibliotecas y otros lugares, así como el vaciado de publicaciones periódicas de sus provincias que podrían aportar datos sobre la venta e interpretación de la música de Haydn en Valencia, Alicante y Castellón.

1.6 EXTREMADURA

Los datos sobre la música de Haydn en Extremadura son escasos. En lo que respecta a Cáceres hay varios estudios sobre la música en la Catedral del municipio de Coria y en el caso de Badajoz sobre el Monasterio de Guadalupe. Arcángel Barrado elaboró el *Catálogo del Archivo Musical del Monasterio de Guadalupe* (1945) en el que aparece el *Stabat Mater* de Haydn⁴⁰⁹. La fuente carece de datación y al no aparecer su incipit es imposible corroborar que se trata del HOB. XX^{bis}. M^a Pilar Barrios Manzano en su artículo titulado “El Archivo musical de la Catedral de Coria” (1993) expone su trabajo de catalogación llevado a cabo en dicho archivo. Barrios Manzano dividió las obras encontradas por secciones, la tercera de las cuales se denomina “Sección de copias de obras famosas” en la cual aparece nombrado Haydn⁴¹⁰. Tres años después de este trabajo, el RISM-ESPAÑA infomó en su memoria de 1995 que en la Catedral de Coria en la “Caja 16” del archivo están “[...] ocho Sinfonías de Haydn [1793], [...] un *Stabat Mater* de Haydn, y Sinfonías y sonatas de Haydn [...]”⁴¹¹. Al carecer de incipits no se puede identificar el número de Hoboken de las obra, pero dado el volumen conservado, probablemente más de trece ejemplares de obras de Haydn, y en el caso de que datasen de fecha no posterior a 1833, se trataría de un corpus musical significativo existente en Badajoz.

⁴⁰⁵ Climent, José: *Fondos Musicales de la Región Valenciana. Vol. IV. Catedral de Orihuela. Patriarca*. Valencia, Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación provincial de Valencia, 1984, pp. 144-145.

⁴⁰⁶ Aparisi Aparisi: “Recepción histórica de la música eclesíástica de Joseph Haydn en los Archivos Musicales Catedralicios de la Comunidad Valenciana”. *Opus cit.*, pp. 110-111.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 135.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, pp. 115.

⁴⁰⁹ Barrado, Arcángel: *Catálogo del Archivo Musical del Monasterio de Guadalupe*. Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, Institución de Servicios Culturales, 1945, p. 89.

⁴¹⁰ Barrios Manzano, M^a del Pilar: “El Archivo musical de la Catedral de Coria”. *Cuaderno de Trabajo: N^o 1. El patrimonio Musical de Extremadura*. Coordinación Jorge de Persia. Cáceres, Ediciones de la Coria, Fundación Xavier Salas, 1993, pp.103-106.

⁴¹¹ Ezquerro Esteban, Antonio: “Memoria de las actividades del RISM-ESPAÑA / 1995. V. Archivo de música de la Catedral de Coria (Cáceres). E: COR”. *Anuario Musical*. Vol. 51, 1996, p. 267.

1.7 GALICIA

Galicia cuenta con catálogos de catedrales en todas sus provincias, en los que aparece música de Haydn, a excepción de la Catedral de Orense, cuyo catálogo elaborado por F. Javier Garbayo Montabes y titulado *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ourense*⁴¹² (2004) no contiene música del compositor austriaco. En Lugo se conserva música de Haydn en la Catedral del municipio de Mondoñedo, en Pontevedra, en la Catedral del municipio de Tui y en la provincia de La Coruña se conserva música de Haydn en cuatro focos: la Biblioteca de la Diputación de A Coruña, la Biblioteca de la Real Academia Gallega de A Coruña, la Catedral de Santiago de Compostela y el Monasterio de San Paio de Santiago de Compostela,

En la Biblioteca de la Diputación de A Coruña se conservan las partituras del Archivo Canuto Berea. M^a Dolores Liaño Pedreira realizó el *Catálogo de Partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña* (1998), en cuyo volumen primero aparecen ciento diecinueve fuentes de Haydn que contienen una datación aproximada y carecen de número de Hoboken e íncipit musical. Según Liaño, seis fuentes datan del siglo XX, tres fuentes datan de 1860⁺, siete de 1880⁺, y el resto no son anteriores a 1800 y nunca fueron editadas en el siglo XX⁴¹³. La única fuente editada no con posterioridad a 1833 es la representada por la signatura M-181-10⁴¹⁴ y se trata del arreglo para clave de una Misa de Haydn que fue publicada en Leipzig por C.P. Peter entre 1817 y 1819.

Margarita Soto-Viso escribió un artículo titulado “La Biblioteca Adalid hasta 1827: recepción de la música instrumental en A Coruña en el primer cuarto del siglo XIX” (1993) publicado en la *Revista de Musicología*, en el que informa sobre la existencia en la Biblioteca de la Real Academia Gallega de A Coruña de una colección de música procedente de la familia Adalid. La colección fue iniciada, según Soto, por Marcial Adalid (1754-1822) y continuada por su hijo y su nieto⁴¹⁵. La música de Haydn que aparece en la Biblioteca Adalid son un total de cincuenta y siete Cuartetos de cuerda y tres Cuartetos para flauta, violín, viola y violonchelo⁴¹⁶. Casi todos editados en París por Jean Jérôme Imbault y cuyos números de planchas indican que fueron impresos entre 1806 y 1811, excepto los tres para flauta, violín y violonchelo que fueron editados por Ignace Pleyel y datan de 1799. Soto no incluye los íncipits musicales por lo que, a pesar de que se indica el Opus de las obras es imposible determinar el número de Hoboken de las fuentes. Únicamente se ha podido identificar la versión para Cuarteto de cuerda de *Las Siete Palabras* (HOB. III: 50-56) de Haydn.

López-Calo realizó el *Catálogo musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago* (1972), en el que no aparecen los íncipits y tampoco los números

⁴¹² Garbayo Montabes, F. Javier: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ourense*. Santiago de Compostela, Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicales, 2004.

⁴¹³ Liaño Pedreira, M^a Dolores: *Catálogo de Partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña*. A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, 1998, tomo I: pp. 670-681, tomo II: p. 1261.

⁴¹⁴ Liaño Pedreira: *Opus cit.*, p. 672.

⁴¹⁵ Soto-Viso, Margarita: “La Biblioteca Adalid hasta 1827: recepción de la música instrumental en A Coruña en el primer cuarto del siglo XIX”. *Revista de Musicología*. Vol. XVI, nº 6, 1993, pp. 3489.

⁴¹⁶ *Ibid.*, pp. 3498-3499.

de Hoboken y sólo dos fuentes están datadas. Aparecen ocho fuentes representativas de obras de Haydn, concretamente en el apartado de las “Lamentaciones” se atribuye a Haydn una Lamentación sacada de su *Stabat Mater* datada en 1796⁴¹⁷. La sig. 157 incluye varias fuentes, una Misa impresa, las partichelas de un *Sabat Mater*, un *Te Deum* copiado por Melchor López, las partichelas manuscritas de *Las Siete Palabras* para órgano y coro datada en 1904, un Villancico copiado por el mismo copista, dieciséis Sinfonías, ocho impresas y ocho copiadas por Melchor López y las partichelas impresas de un movimiento de un Cuarteto de cuerda arreglado para orquesta por Losmaly⁴¹⁸. Posteriormente, en 1993, López-Calo publicó el libro titulado *La música en la Catedral de Santiago* (1993), en el que se incluye el catálogo de fuentes de esta catedral revisado y con nuevas aportaciones como la incorporación de incipits musicales en dos fuentes y la catalogación de una nueva fuente que lleva el título de “Fuga” atribuida a Haydn. En el caso de las Sinfonías se aclara que la sig. 157/8 contiene doce Sinfonías, y no dieciséis como aparecía en el catálogo anterior, cinco publicadas en París por Sieber, una publicada por Longman & Broderip en Londres y seis son copias manuscritas⁴¹⁹. En lo que respecta a las fuentes copiadas por Melchor López, no cabe duda de que datan entre 1784 y 1822, ya que López fue maestro de capilla de la Catedral de Santiago en esos años. Se trata de un *Te Deum* (sig. 157/5) y un Villancico (sig. 157/7). El ejemplar de *Las Siete Palabras* (sig. 157/6) aparece datado en 1904.

López-Calo incluye en su trabajo la noticia sobre un donativo realizado por Cándido de Zuazagoitia, y cumpliendo la voluntad de su hermano fallecido Joaquín de Zuazagoitia, a la Catedral de Santiago de Compostela el 10 de enero de 1893, entre las obras donadas estaban *Las Siete Palabras* de Haydn⁴²⁰. Cabe la posibilidad de que este ejemplar donado se haya perdido o que en realidad el ejemplar que actualmente aparece catalogado sea el mismo que el donado en 1893, en cuyo caso, la datación de 1904 sería errónea. Según el editor y el número de plancha, la Misa (sig. 157/3) dataría entre 1871 y 1874, el movimiento del Cuarteto de cuerda (sig. 157/9) de 1877, la Sinfonía editada en Londres de 1776-1798 y las seis Sinfonías editadas en París de 1771-1828.

Lorena López Cobas realizó un estudio sobre la música en el Monasterio de San Paio publicado en la *Revista de Musicología* y titulado “Patrimonio musical inesperado: el caso del Archivo del Monasterio de San Paio de Antealtares de Santiago de Compostela” (2005), en el que informa de la existencia de obras de Haydn⁴²¹ en dicho monasterio gallego, aunque no se especifican cuáles.

En lo que respecta a la provincia de Lugo, Joám Trillo y Carlos Villanueva escribieron el libro titulado *El Archivo de Música de la Catedral de Mondoñedo* (1993) en el que aparecen una Misa con su incipit, *Las Siete Palabras* para orquesta, el *Stabat Mater*, una Sonata para piano, seis Cuartetos de cuerda copiados por Pacheco, y catorce Sinfonías, siete de ellas arregladas para clave o piano, violín y violonchelo y una

⁴¹⁷ López-Calo, José: *Catálogo musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. Cuenca, Ediciones del Instituto de Música Religiosa de la Excma. Diputación Provincial de Cuenca, 1972, p. 144.

⁴¹⁸ López-Calo: *Opus cit.*, p. 315.

⁴¹⁹ López-Calo, José: *La música en la Catedral de Santiago. Vol. II-IV. Catálogo del Archivo de Música (IV)*. La Coruña, Diputación Provincial de La Coruña, 1993, pp. 194-195, 123.

⁴²⁰ López-Calo: *Opus cit.*, pp. 308-309.

⁴²¹ López Cobas, Lorena: “Patrimonio musical inesperado: el caso del Archivo del Monasterio de San Paio de Antealtares de Santiago de Compostela”. *Revista de Musicología*. Vol. XXVIII, nº 1, 2005, p. 232.

incorpora órgano especificándose que es una arreglo de Díaz Rubin⁴²². Todas estas fuentes no están datadas. En relación a la provincia de Pontevedra, los mismos autores escribieron el libro titulado *La música en la Catedral de Tui* (1987)⁴²³ en el que incluyen el catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Tui con íncipit musicales pero sin número de Hoboken y sin datación. Aparece en este catálogo tres fuentes de Haydn: un Motete, una Sinfonía y una fuente titulada “Dio che mi guidi” para cuatro voces.

1.8 LA RIOJA

López-Calo es autor de dos libros sobre la música en las Catedrales de dos municipios riojanos, el de Calahorra y el de Santo Domingo de la Calzada. En el libro *La música en la Catedral de Calahorra* (1991) no hay referencias a las fuentes de Haydn⁴²⁴, mientras que en el titulado *La música en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada* (1988) aparece un ejemplar de la versión para voces y piano de *Las Siete Palabras* de Haydn⁴²⁵ editada en Leipzig, cuya datación, tomando como referencia el editor y el número de plancha que aparecen en el catálogo, sería de 1809.

1.9 PAÍS VASCO

Hasta la fecha no existen estudios sobre la música en Bilbao y en Álava, sólo en el municipio de Aranzazu en Guipúzcoa como es el *Catálogo del Antiguo Archivo Musical del Santuario de Aranzazu*⁴²⁶ (1979) realizado por Jon Bagüés, en el que aparecen veinticuatro obras de Haydn, las cuales carecen de número de Hoboken y tampoco se han incluido sus íncipit musicales. Todas las fuentes aparecen datadas y el margen cronológico que abarcan es entre el último tercio del siglo XVIII y principios del XIX. El repertorio que aparece es de cuatro Misas, un Stabat Mater, dos Motetes, un Aria, una Sonata para pianoforte, tres Cuartetos de cuerda y siete Sinfonías, entre otras obras. Dado el volumen de fuentes conservadas en esta localidad guipuzcoana que datan de fecha temprana, sería interesante abordar un estudio para identificar el número de Hoboken de las obras, el cual permitirá realizar una valoración sobre la recepción de la obra de Haydn en el País Vasco.

⁴²² Trillo, Joàm y, Villanueva, Carlos: *El Archivo de Música de la Catedral de Mondoñedo*. Lugo, Publicaciones de Estudios Mindonienses, 1993, pp. 373-374.

⁴²³ Trillo, Joàm y, Villanueva, Carlos: *La música en la Catedral de Tui*. La Coruña, Diputación de la Coruña, 1987, pp. 327, 398.

⁴²⁴ López-Calo, José: *La música en la Catedral de Calahorra*. Logroño, Consejería de Cultura, Deportes y Juventud, 1991.

⁴²⁵ López-Calo, José: *La música en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Vol. I. Catálogo del Archivo de Música*. Logroño, Gobierno de la Rioja, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1988, p. 342.

⁴²⁶ Bagüés, Jon: *Catálogo del Antiguo Archivo Musical del Santuario de Aranzazu*. Guipúzcoa, Ediciones de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979, pp. 123-125, 269, 293-295, 306, 312-313.

2. LAS FUENTES DE HAYDN CONSERVADAS EN MADRID HASTA 1833

Las fuentes de Haydn localizadas en Madrid aparecen conservadas en diferentes archivos y bibliotecas. El mayor número de fuentes del compositor se encuentra en el Palacio Real, en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música. En menor cantidad se han recopilado fuentes en la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en el Monasterio de las Descalzas Reales. Si bien dicha música aporta información sobre la actividad musical madrileña de cada una de las instituciones en las que se conservan, no obstante, hay música de Haydn que en su origen no pertenecía a la institución en la que actualmente se conserva. Es necesario, por lo tanto, una revisión de todas esas fuentes, cuya interpretación permitirá determinar el repertorio con el que las diferentes instituciones cuentan, sus características, así como su procedencia.

2.1 EL PALACIO REAL DE MADRID

Las fuentes conservadas en el Archivo suelen identificarse con el repertorio de la Real Capilla y las conservadas en la Biblioteca, con las bibliotecas particulares existentes en la Corte. Sin embargo, conocer la procedencia de las fuentes que se conservan en ambos lugares es una tarea compleja, además de contar con el hecho de que parte de las fuentes de Haydn procedentes de la Corte no se conserven actualmente en el Palacio Real, sino en la Biblioteca del *E:Mc* (donaciones de la Reina), en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca del Congreso de Washington. Judith Ortega, en el capítulo cuarto de su tesis doctoral, realiza un recorrido histórico sobre los archivos de la Real Capilla y la Real Cámara que rompe con ciertas ideas preconcebidas hasta la fecha⁴²⁷ en cuanto al paradero de dichos archivos.

2.1.1 EL ARCHIVO DEL PALACIO REAL DE MADRID⁴²⁸

José García Marcellán fue la primera persona que se interesó por el estado de conservación del Archivo de música de la Real Capilla que se encontraba abandonado. Éste sólo contaba con cincuenta obras, el resto se hallaba desordenado en los desvanes del Palacio Real. Marcellán se encargó de la reorganización de dicho Archivo en 1915⁴²⁹. En 1931 Marcellán dejó su actividad de catalogación hasta 1933 momento en

⁴²⁷ Ortega Rodríguez, Judith: *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, pp. 239-254.

⁴²⁸ Una primera aproximación a las fuentes conservadas en el *E:Mp*, así como los sellos utilizados, su datación a través del papel y el repertorio conservado aparece en Montero García, M^a del Rosario: "La música de Franz Joseph Haydn conservada en el Archivo del Palacio Real de Madrid. Recopilación, catalogación e interpretación de las fuentes musicales". *Mar - Música de Andalucía en la Red*. N^o 1, 2011, pp. 81-99. <http://mar.ugr.es> (consultada el día 1 de agosto de 2011).

⁴²⁹ El Archivo estaba prácticamente abandonado y sólo se conservaban en él unas cincuenta obras que correspondían al repertorio habitual de los músicos de la Real Capilla, todo lo demás estaba amontonado en los desvanes de Palacio (Peris Lacasa, José [dirección] y Sanuy, Ignacio María [coordinación]: *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1993, p. 14).

el cual halló, según sus propias declaraciones, el Archivo de música de la Cámara de Carlos III⁴³⁰, incorporándolo al Fondo de Música⁴³¹. Según las investigaciones de Judith Ortega lo que en realidad Marcellán halló fue el Archivo de Música de Carlos IV, ya que en la cámara de Carlos III, no hubo actividad musical⁴³². La tarea de reorganización del Archivo de música de la Real Capilla fue realizada en dos fases por Marcellán. Muestra de esto son los sellos en tinta que las fuentes catalogadas portan, por lo general, en su portada o primera página y que poseen dos formatos diferentes, uno con el escudo representativo de la monarquía de Alfonso XIII (1902-1931)⁴³³ y otro con el escudo representativo de La Segunda República Española (1931-1936)⁴³⁴.

Para fechar las fuentes manuscritas recopiladas se han utilizado dos mecanismos. Por una parte está la datación a través de la filigrana del papel, para la que se ha tomado como referente los estudios realizados sobre el papel Romaní de Germán Labrador López de Azcona⁴³⁵. Según Labrador, y basándose en recibos de compra de papel, éste debía de ser repuesto varias veces durante el año⁴³⁶, por lo que adjudicándole una datación al papel se puede datar aproximadamente el manuscrito. Por otra parte está la datación a través de la identificación de una determinada grafía musical con un copista. Ambos mecanismos han sido utilizados conjuntamente en la medida de lo posible.

Predomina el papel español fabricado por Ramón Romani⁴³⁷ que según Labrador posee dos modelos de filigranas: A y B⁴³⁸. El modelo A⁴³⁹ aparece en el papel Romaní fabricado entre 1775 y 1793⁴⁴⁰ y es doble porque posee como marca un escudo coronado y como contramarca una serie de letras que identifican al fabricante “R♥ROMANI” (aparece la inicial del nombre “R” de Ramón y el apellido “Romaní”

⁴³⁰ García Marcellán, José. *Catálogo del Archivo de Música*. Madrid, Consejo de Administración del Patrimonio de la República, Palacio Nacional, 1938, p. 9.

⁴³¹ Subirá, José: *El Teatro del Real Palacio (1849-1851). Con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*. Madrid, Consejo Superior de investigaciones científicas. Instituto Español de Musicología, 1950, p. 87.

⁴³² Ortega Rodríguez: *Opus cit.*, p. 253.

⁴³³ Menéndez Pidal, Faustino: *El escudo de España*. Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2004, p. 257.

⁴³⁴ Menéndez Pidal: *Opus cit.*, p. 259.

⁴³⁵ Labrador López de Azcona, Germán: “El papel R. Romaní y la datación de la música española de finales del siglo XVIII (1775-1800), una nueva vía de investigación en la obras de L. Boccherini”. *Revista de Musicología*. Vol. XXVII, nº 2, 2004, pp. 699-738. Labrador López de Azcona, Germán: *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo crítico, temático y cronológico*. Madrid, AEDOM, 2005, pp. 353-361. Labrador López de Azcona, Germán: “La datación de la obra de G. Brunetti 81744-1798): Una propuesta de cronología comparada”. *Revista de Musicología*. Vol. XXVIII, nº 1, 2005, pp. 355-365.

⁴³⁶ Labrador López de Azcona: “El papel R. Romaní y la datación de la música española de finales del siglo XVIII (1775-1800), una nueva vía de investigación en la obras de L. Boccherini”. *Opus cit.*, pp. 709-710.

⁴³⁷ Valls i Subirà, Oriol: *Monumenta chartae papyraceae. Historia illustrantia. Collection of Works and Documents illustrating the History of Paper. XII. Paper and Watermarks in Catalonia*. Vol. I. Editor general J. S. G. Simmons. Ámsterdam, The Paper Publications Society (Labarre Foundation), 1970, p. 310.

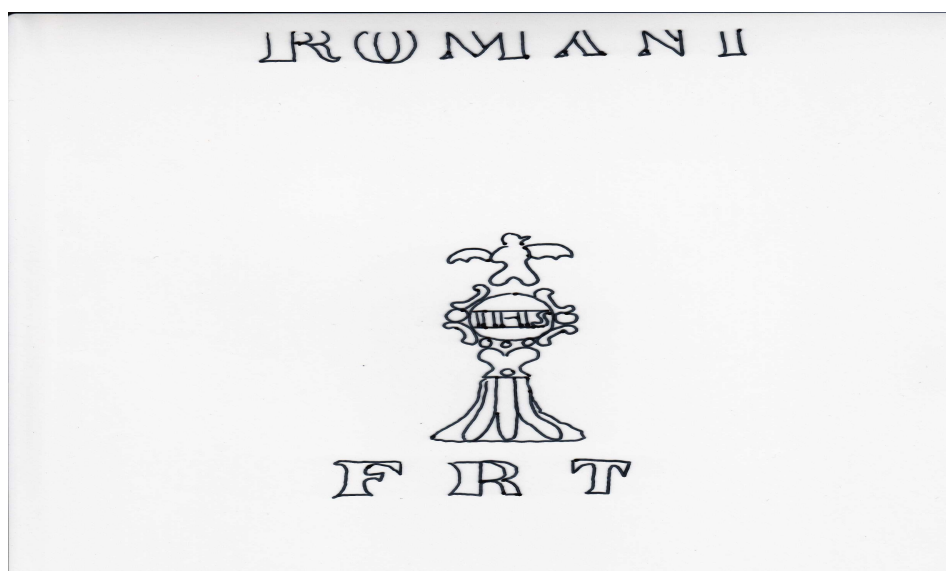
⁴³⁸ Labrador López de Azcona, Germán: “El papel R. Romaní y la datación de la música española de finales del siglo XVIII (1775-1800), una nueva vía de investigación en la obras de L. Boccherini”. *Opus cit.*, p. 715.

⁴³⁹ Véase *E:Mp/Sección: Real Capilla/Fondo: Música/sig. 816/649*.

⁴⁴⁰ Véase *E:Mp/Sección: Real Capilla/Fondo: Música/sig. 816/649*.

separados por un corazón). El modelo B⁴⁴¹ fue utilizado entre 1793 y 1800⁴⁴² de forma que el principal distintivo entre ambos modelos es que en el modelo A dos de las estrellas del escudo aparecen en el cuartel inferior, mientras en el modelo B aparecen en el superior⁴⁴³. También se ha hallado otro modelo de filigrana entre los ejemplares recopilados que se denominará modelo C, utilizado entre 1791 y 1800⁴⁴⁴. Éste último tipo de filigrana se caracteriza porque las estrellas de su escudo poseen forma de asterisco y dos de ellas están dispuestas en el cuartel superior. Además de éste, también existe otro modelo que se donominará D⁴⁴⁵ (véase Fig. 7) y es muy semejante a filigranas propias del papel Romaní fabricado en 1793 y 1831 por Francesc Romaní i Soteras. Este fabricante trabajó en el molino de Vallbona⁴⁴⁶ y utilizó una filigrana en la que aparece un relicario coronado por una paloma y es su base las iniciales de su nombre y apellido “F^{co} R^t”,⁴⁴⁷ o “F^{co} R”⁴⁴⁸.

Fig. 7



*Filigrana de papel Romaní.
EM:p. Sig.1124/661. Oboe II. Real Capilla. Música*

Otros tipos de papel españoles son el Romeu⁴⁴⁹ (véase Fig. 8), fabricado en Capellades, cuya filigrana se asemeja a la utilizada entre fines del siglo XVIII y

⁴⁴¹ Véase *E:Mp/Sección: Real Capilla/Fondo: Música/sig. 813/640*.

⁴⁴² Véase *E:Mp/Sección: Real Capilla/Fondo: Música/sig. 812/632*.

⁴⁴³ Labrador López de Azcona: “El papel R. Romaní y la datación de la música española de finales del siglo XVIII (1775-1800), una nueva vía de investigación en la obras de L. Boccherini”. *Opus cit.*, p. 715.

⁴⁴⁴ Valls i Subirà, Oriol: *La Historia del papel en España. Siglos XVII-XIX*. Madrid, Empresa Nacional de Celulosa, 1982, pp. 218, 244.

⁴⁴⁵ Véase *E:Mp/Sección: Real Capilla/Fondo: Música/sig. 819/662 [a]*.

⁴⁴⁶ Valls i Subirà: *Paper and Watermarks in Catalonia* Vol. I, p. 312.

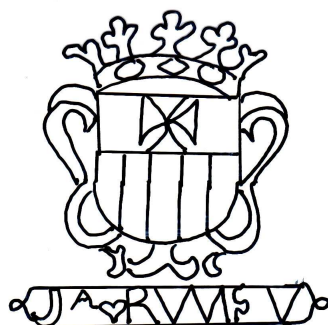
⁴⁴⁷ Valls i Subirà: *Opus cit.* Vol. II, p. 119.

⁴⁴⁸ Gayoso Carreira, Gonzalo: *Historia del papel en España*. Vol. III. Lugo, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Lugo, 1994, p. 102.

⁴⁴⁹ Véase *E:Mp/sig.1063/1973*.

principios del XIX por alguno de los integrantes de la familia de fabricantes Romeu. El fabricante, tal vez Geroni o Josep Romeu, utilizaba un escudo, al pie del cual aparecían la iniciales de su nombre seguidos de su apellido “J^R RVMEV”⁴⁵⁰. La filigrana modelo D contiene una pequeña variante en las iniciales “J^A♥RVMEV” (utiliza una A), respecto de aquél⁴⁵¹, probablemente porque se trate de una marca de agua propia del fabricante Jaume Romeu⁴⁵².

Fig. 8



Filigrana de papel Romeu.

EM:p. Sig. 811/630. Fagot. Real Capilla. Música

Por otra parte está el papel Abad⁴⁵³ que suele aparecer en ejemplares que también utilizan papel Romaní y cuya contramarca (“S ABAD Y C^{CA}”) (véase Fig. 9) es similar a las utilizadas por Francisco Abad y Compañía (“F^O A BAD Y C^A”) que data de 1810⁴⁵⁴ o por Pascual Abad (“P^L ABAD Y C^A”) que data de 1811⁴⁵⁵.

⁴⁵⁰ Valls i Subirà: *Paper and Watermarks in Catalonia*. Vol. I, p. 318. Vol. II, p. 127.

⁴⁵¹ Cabe plantearse la posibilidad de que Valls i Subirà dibujase una ^R en vez de una ^A y la filigrana hallada en el *E:Mp* sea la misma que Valls i Subirà halló (*Ibid.*).

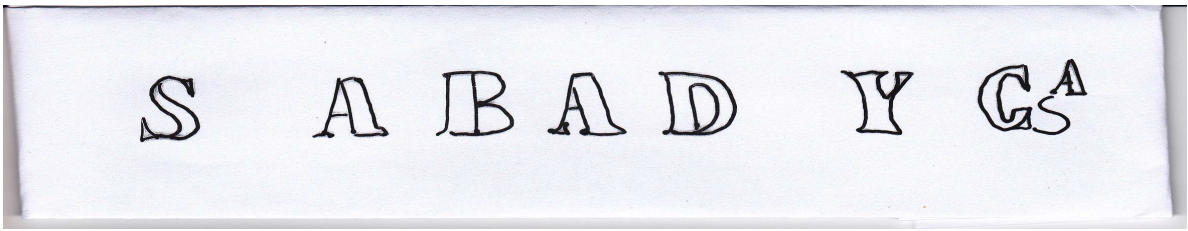
⁴⁵² Vall i Subirà: *La Historia del papel en España. Siglos XVII-XIX*. Vol. I, p. 316.

⁴⁵³ Ver un ejemplo en *E:Mp/Sección: Real Capilla/Fondo: Músicg. 1124/661[a]*.

⁴⁵⁴ Díaz de Miranda, M^a Dolores y Herrero Montero, Ana M^a: “El papel en los libros de acuerdos del Ayuntamiento de Oviedo. 1789-1812”. *Actas del VI Congreso Nacional de Historia del Papel en España*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, pp. 307, 337.

⁴⁵⁵ Aldea Hernández, Ángela: “Procedencia y trasiego del papel en la Real Academia de San Carlos y nueva aportación de filigranas de su Archivo Histórico”. *Actas del III Congreso Nacional de Historia del Papel en España*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1999, pp. 206, 214.

Fig. 9



Filigrana de papel Abad.
EM:p. Sig. 1124/661. Real Capilla. Música

Por último está el papel Infantado⁴⁵⁶, cuya filigrana (véase Fig. 10) se asemeja mucho a filigranas que datan de 1815⁴⁵⁷ y 1823⁴⁵⁸.

Fig. 10



Filigrana de papel infantado
EM:p. Sig. 1124/661. Violonchelo. Real Capilla. Música

Entre los ejemplares recopilados también hay manuscritos copiados sobre papel de procedencia extranjera (véase Anexo III). Predomina sobre todo el papel fabricado en Italia. Howard Chandler Robins Landon en el anexo I de su libro *The Symphonies of Joseph Haydn* realiza una lista de marcas de agua que aparecen en las Sinfonías de Haydn y dentro del grupo de las filigranas encontradas en papel italiano están las siguientes: tres medias lunas con tamaño decreciente y la palabra “REAL”; una “W”; una “W” dentro de un marco con decoración barroca y una corona esquemática tridimensional; las letras “GF”; y las letras “GFA”⁴⁵⁹ (sig. 810/624 [fagot y oboe I], sig. 1062/1969 [Oboe II], sig. 816/648 [Violín II], sig. 810/624 [Violín II], sig. 810/624 [Trompa I]). Otra filigrana que parece ser de procedencia italiana y aparece en el libro

⁴⁵⁶ Ver un ejemplo en *E:Mp/Sección: Real Capilla/Fondo: Música/sig. 1124/661[a]*.

⁴⁵⁷ Díaz de Miranda, M^a Dolores y Herrero Montero, Ana M^a: “El papel en los libros de acuerdos del ayuntamiento de Oviedo. Años 1811-1830”. *Actas del VII Congreso Nacional de Historia del Papel en España*. Madrid, A.H.B.P., 2007, p. 219.

⁴⁵⁸ Díaz de Miranda, M^a Dolores y Herrero Montero, Ana M^a: “Filigranas en el libro de Reales Órdenes (1816-1825) del Archivo Municipal de Oviedo”. *Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Papel en España*. S.L., A.H.H.P., 2001, pp. 246, 264.

⁴⁵⁹ Landon, Howard Chandler Robbins: *The Symphonies of Joseph Haydn*. London, Universal Edition, 1955, p. 612.

de Alan Tyson⁴⁶⁰ (Sig. 810/624, violín II) y se trata de las letras “ZA”, bajo las cuales hay una “C” y todas enmarcadas y arriba una corona tridimensional (sig. 810/624, violín II). Esta filigrana se parece ligeramente la descrita por Landon como una “W” dentro de un marco con decoración barroca y una corona esquemática tridimensional.

También hay filigranas (sig. 1064/1981 [contrabajo], sig. 810/625 [flauta]) parecidas a la encontradas en el papel utilizado en un libro publicado en Roma (Bologna) en 1741⁴⁶¹, cuya filigrana posee como marca una flor de lis coronada y como contramarca las letras “G B C”; esta “C” aparece dispuesta debajo de la “G” y la “B”) y en un libro que data supuestamente de 1750⁴⁶² y publicado también en Roma (Pozzo) (cuya filigrana contiene como marca el escudo de Estrasburgo sobre el cual está la flor de lis y como contramarca las letras “P” “M”).

Por último, existen ejemplares⁴⁶³, cuya procedencia no ha sido identificada (véase Anexo III) (sig. 811/629 [Coro 3º], sig. 1124/661 [alto del 2º coro], sig. 1052/1847) y otros que aparentemente carecen de filigrana, no obstante, parece tratarse de papel fabricado en Italia. La sig. 811/627 (HOB. I: 70) es otro de los casos en los que no se ha hallado aparente marca de agua, sin embargo, en la portada pone “Sinfonia/Del Sig.^R Giuseppe Hayden/basso, e Violoncello/in Roma Nell’Archivio di Gio: Batta: Concertti in Via Canestrari Nº:8”, lo cual indica que esta fuente procede de un archivo italiano.

El repertorio musical existente en el *E:Mp* está formado predominantemente por música instrumental con ciento cinco ejemplares frente a la vocal con sólo cuatro ejemplares. En mayor número están las Sinfonías y los veinticuatro Tríos para baryton, todos diferentes (HOB. XI: 84-96, 98, 100-108, 123-124). En menor número están los ejemplares del *Stabat Mater* (XX^{bis}) y las Misas (HOB. XXII: 11) con dos ejemplares iguales cada uno y una Obertura (HOB. Ia: 14) y un Divertimento (HOB.II: 20). Llama la atención el ejemplar manuscrito con la sig. 814/641-642 [a y b], porque está pegado encima de otro manuscrito musical, tal vez para que la fuente no se deteriorase más. El papel usado de refuerzo a veces es doble y contiene dos sellos en tinta representativos de la monarquía de Fernando VII. El sello más antiguo contiene el texto “SELLO DE/POBRES/4 MRS[maravedíes]/AÑO 1829”, en el centro está el escudo de Fernando VII rodeado del texto latino “FERD.[INANDUS] VII. D.[EI] G.[RATIA] 1829. HISP[ANIARUM]. IND.[IAS] R.[EX]”⁴⁶⁴, cuya traducción es “Fernando VII por la gracia de Dios Rey de las Españas y de las Indias” (véase Fig. 11).

⁴⁶⁰ Tyson, Alan: *Mozart. Studies of the Autograph Scores*. England, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts and London, 1987, p. 15.

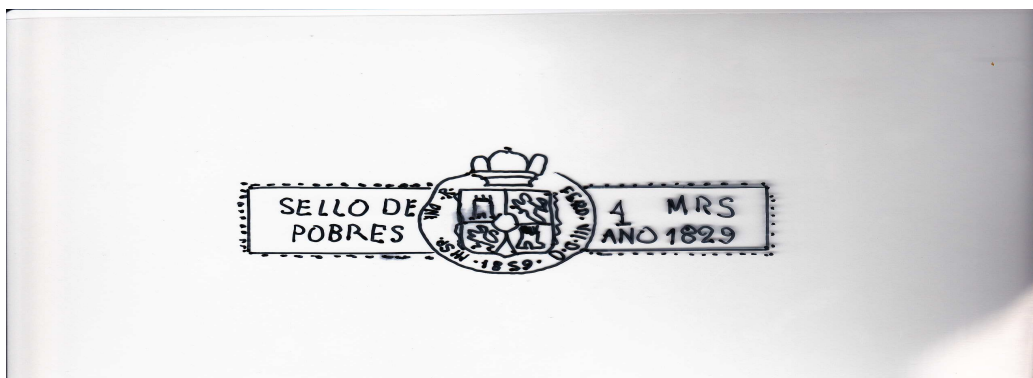
⁴⁶¹ Burón Castro, Taurino. “Filigranas de procedencia italiana en el Archivo de la Catedral de León”. *Actas del VII Congreso...*, p. 412.

⁴⁶² Rodrigo Araosa, Carmen, Navarro, Ana Vicente y Chirivella, Vanesa: “Filigranas del Siglo XVIII en la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia”. *Actas del V Congreso Nacional de Historia del Papel en España*. Girona, A.H.H.P., Ayuntamiento de Sarrià de Ter, 2003, p. 219.

⁴⁶³ Véase un ejemplo en *E:Mp*/Sección: Real Capilla/Fondo: Música/sig. 1061/1966.

⁴⁶⁴ Pérez-Aínsua Méndez, Natalia: “El papel sellado en el Antiguo y el Nuevo Régimen: Evolución de emblemas heráldicos y alegorías”. *Actas del V Congreso...*, pp. 456, 468.

Fig. 11



*Sello en tinta representativo de la monarquía de Fernando VII (1829).
EM:p. Sig. 814/641 y 642 [contrabajo]. Real Capilla. Música*

El sello más moderno contiene el texto “Sello 4º./40 mrs[maravedíes]/Año de 1831” y rodeando al escudo aparece el mismo texto que en el sello anterior, cambiando sólo el año: “FERD.[INANDUS] VII. D.[EI] G.[RATIA] 1831. HISP[ANIARUM]. IND.[IAS] R.[EX]”⁴⁶⁵ (véase Fig. 12).

Fig. 12



*Sello en tinta representativo de la monarquía de Fernando VII (1831).
EM:p. Sig. 814/641 y 642 [contrabajo]. Real Capilla. Música*

El hecho de que esta fuente haya sido pegada a otra también musical y a papel que porta estos sellos la convierte en un cúmulo de información. Los sellos datan de 1829 y 1831, por lo tanto el manuscrito debió de ser copiado con anterioridad a esta fecha, concretamente se ha datado entre 1781 y 1801. Por otra parte, el papel que contiene música, y que ha sido pegado para reforzar la fuente, es un manuscrito que también debió de formar parte del Archivo y que, desafortunadamente, al haber sido

⁴⁶⁵ Pérez-Aínsua Méndez, Natalia: “El papel sellado en el Antiguo y el Nuevo Régimen: Evolución de emblemas heráldicos y alegorías”. *Actas del V Congreso...*, pp. 456, 468.

pegado resulta ilegible. Llama la atención que en la portada de los timbales pone “Timpani de las dos 6^a, 7^a y 8^a Sinfonías del/S.^{or} Haydn”, este título presenta la contrariedad de que se indica que hay “dos” Sinfonías, pero en realidad se nombran tres “6^a, 7^a y 8^a”. Esta contradicción hace pensar que en su origen la fuente portaba tres Sinfonías, pero una de ellas se pegó al papel de las otras. La Sinfonía 7^a es en realidad el HOB. I: 75 (Sig. 814/641-642 [a]) y la 8^a el HOB. I: 86 (Sig. 814/641-642 [b]). Quedaría por conocer cuál era la 6^a Sinfonía de Haydn.

Llama la atención la inexistencia de ejemplares de *Las Siete Palabras*, así como la ausencia de Cuartetos de cuerda entre los ejemplares recopilados. Teniendo en cuenta que el repertorio de la cámara del Carlos IV llegó a parar al Archivo, extraña aún más que no existan ejemplares de este género.

2.1.2 LA BIBLIOTECA DEL PALACIO REAL

El origen de la *E:Mpb* parece estar en la Biblioteca particular del monarca Felipe V⁴⁶⁶ (1700-1746). Los diferentes monarcas que le sucedieron también tuvieron sus bibliotecas particulares que se fueron sumando dando lugar a lo que hoy se conoce como la *E:Mpb*. Durante el reinado de Carlos III (1759-1788) existe un documento en el que se habla de la Biblioteca Real y en el que se dice que salían de los cajones papeles que procedían de los expulsos⁴⁶⁷, es decir, los jesuitas. Según la Pragmática Sanción de Carlos III de 1767 que afectó a la Compañía de Jesús, los religiosos debían de ser expulsados y sus bienes incautados. Esta medida afectó a las bibliotecas y archivos y demás pertenencias de los religiosos⁴⁶⁸. Actualmente es imposible identificar si entre los bienes afectados por esta incipiente desamortización estuvieron manuscritos musicales que pudieron pasar a formar parte de la *E:Mpb*.

Carlos IV (1788-1808) y su esposa Doña María Luisa Teresa de Parma tuvieron bibliotecas particulares con catálogo⁴⁶⁹. Doña María Isabel Francisca de Braganza, segunda esposa de Fernando VII (1808-1833) tuvo una biblioteca que se formó en 1817 y en 1820 se fundó la de la Reina Doña María Josefina Amelia Beatriz de Sajonia que tuvo una independiente de su esposo Don Alfonso XIII⁴⁷⁰. Se conoce que con Isabel II (1833-1868), en 1834, la biblioteca particular o de cámara quedó sin empleados y en 1841 para la educación de la Infanta Doña María Luisa Fernanda se tuvo que nombrar a un empleado, en este momento se sabe que la biblioteca estaba en un caos total⁴⁷¹.

Las relaciones entre la Real Biblioteca con la de San Lorenzo, también considerada Real, fueron de dependencia. En 1845 se remitían libros al Escorial desde Madrid⁴⁷². Isabel II emprendió una importante labor cultural de mecenazgo ya que

⁴⁶⁶ Navas, Juan Gualberto López Valdemoro y, de Quesada, Conde de las Navas: *Catálogo de la Real Biblioteca. Introducción*. Tomo I. Madrid, Ducazcal, 1910, p. 3.

⁴⁶⁷ Navas y Quesada: *Opus cit.*, p. 16.

⁴⁶⁸ Myers Brown: “Las desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX en España y sus consecuencias sobre la música (Madrid y Toledo)”. *Opus cit.*, p. 312.

⁴⁶⁹ Navas y Quesada: *Opus cit.*, pp. 19-28.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 28-29.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 32-33.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 34.

defendió a escritores y artistas, hizo suscripciones⁴⁷³. El príncipe de Asturias y la Infanta Doña Isabel tuvieron sus bibliotecas particulares. La de Don Alfonso se formó porque su madre lo mandó en 1858, conservándose en estantes separados los libros del príncipe⁴⁷⁴. Se conoce que Amadeo I de Saboya cuidó de la Real Biblioteca⁴⁷⁵. Con el reinado de Alfonso XII (1874-1885) comenzó la catalogación científica de la Real biblioteca e incluso se abrió al público, previa consulta solicitada⁴⁷⁶. La Reina María Cristina (1885-1902) nombró a un bibliotecario mayor para la biblioteca particular de Don Alfonso XIII, ya que era preciso seguir haciendo una distinción entre la Biblioteca Real pública y la privada de la Cámara del Rey⁴⁷⁷.

Tras la revisión de diferentes índices y catálogos sobre los fondos de la *E:Mpb* no se ha encontrado información sobre fuentes musicales⁴⁷⁸. Sin embargo, las bibliotecas particulares de los Reyes contaron con su sección de música. Gracias a la suma de estas secciones particulares, junto con adquisiciones y donaciones, surgió probablemente el fondo musical que actualmente existe. Parte de las fuentes musicales con las que hoy día cuenta la *E:Mpb* son resultado del hallazgo realizado por Subirá en dicho establecimiento. Tal y como él mismo describía halló un lote de más de cien carpetas grandes que habían pasado desapercibido en un armario de la Biblioteca del Palacio Real cuya puerta estaba oculta tras grandes libros⁴⁷⁹. Subirá se encargó de catalogar dichas carpetas de música por materias. El resultado fueron ciento veinte compositores diferentes y ciento setenta y cinco items en muchos casos que albergan hasta seis obras diferentes. Entre las fuentes de Haydn halladas estaban “ocho cuartetos de tres cuartetos [27 cuartetos en total] editados en París por Pleyel; otras series de tres cuartetos, op. 56, 86 y 88, editadas por Sieber; seis tríos de cuerda editados por Baillieux; seis nocturnos para trío de cuerda, editados por Sieber; siete sonatas con introducción y al final un terremoto para cuarteto de cuerda, op. 48 editadas en Nápoles por Marescalchi y por Imbault, de París, y el Oratorio *Die Schöpfung* («La Creación»), arreglado para quinteto de cuerda y editado en Bonn, sin que se pueda leer el nombre del editor”⁴⁸⁰. Si bien Subirá aporta una lista de las fuentes que él halló, no obstante, la *E:Mpb* ya contaba con fuentes musicales a las que se le sumaron la localizadas por Subirá.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, pp. 40, 42.

⁴⁷⁷ Navas y Quesada: *Opus cit.*, p. 43-44.

⁴⁷⁸ Se ha consultado las siguientes fuentes manuscritas:

-Sig. sig. II/4031. *Índice de la librería del Rey Nuestro Señor Carlos IV* [1799-1801] redactado por José Ángel Álvarez Navarro.

-Sig. sig. II/2611-14. *Índice de obras impresas de la Real Biblioteca* [ca. 1820] redactado por José Ángel Álvarez Navarro. Vol. I-IV.

- Sig. sig. II/3938. *Índice en borrador de la biblioteca de S.A.R. la Serma. Ynfanta D^a María Isabel Luisa, hija primogénita de los reyes nuestros sres. Dn. Fernando VII y D^a María Cristina de Borbón y Borbón (Q.D.G.), Madrid, 1833 /José Ángel Álvarez.*

- Sig. sig. II/4030 (1-16). *Lista de libros e informaciones referentes a encuadernaciones y adquisiciones de la Real Biblioteca en su mayoría durante el reinado de Fernando VII y los servicios como bibliotecario de José Ángel Navarro* [ss. XVIII-XIX].

- Sig. sig. II/4032. *Catálogo de la Biblioteca de S.M. alfabético por autores* [s. XIX].

⁴⁷⁹ Subirá, José: *Opus cit.*, p. 91.

⁴⁸⁰ Subirá: *Opus cit.*, p. 98.

La *E:Mpb* cuenta con sólo un ejemplar manuscrito, se trata del Aria para voz con acompañamiento de piano perteneciente a “Laurette” (HOB. XXVIII: 8a)⁴⁸¹. El resto de fuentes son impresas y constituyen un número considerable. Se caracterizan porque, en la mayoría de los casos, están lujosamente encuadernadas y en buen estado de conservación. Entre los ejemplares recopilados predomina la música instrumental; hay representadas veintidós Sinfonías de Haydn (HOB. I: 53^{II}, 63, 77, 79, 82^{II}, 83, 84, 85, 85^{II}, 86, 87, 90^{II}, 91^{II}, 93, 94^{II}, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105*). De todas éstas sólo cinco pertenecen al género sinfónico (HOB. I: 77, 101, 102, 103, 105*) ya que el resto son arreglos para clave (o pianoforte), violín y violonchelo (HOB. I: 63, 79) o para Cuarteto de cuerda (HOB. I: 82, 83, 84, 85, 86, 87, 93, 97, 98, 100). También están los arreglos para Cuarteto de cuerda de los segundos movimientos de Sinfonías de Haydn realizados por Joseph Muntz Berger (HOB. I: 53, 82, 85, 90, 91, 94).

Se conserva la colección completa de Cuartetos de cuerda de Haydn (HOB. III-1-83) editada en París por Pleyel, además del Cuarteto de cuerda HOB. III: 50-56, que es el arreglo de la obra orquestal *Las Siete Palabras* editado por Hoffmeister en Viena, y el Cuarteto de cuerda HOB. III: 43, editado en Nápoles por Marescalchi. Hay 5 ejemplares de Tríos para dos violines y violonchelo (HOB. V: 2, 10, 11, 12, D1). También hay 32 ejemplares de Tríos para clave, violín y violonchelo, de los cuales, aproximadamente la mitad son arreglos para Cuarteto de cuerda (HOB. XV: 7, 8, 11 [dos ejemplares], 12 [dos ejemplares], 13, 14^{I,II,III}, 17^{I,II}, 18, 21, 22, 23, 24^I, 27, 30) y la otra mitad no son arreglos (HOB. XV: 14, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 [dos ejemplares]). Con las Sonatas para clave ocurre lo mismo; hay trece ejemplares que son arreglos para Cuarteto de cuerda (HOB. XVI: 20, 27, 28, 30^I, 31^{I,III}, 32, 35, 36 [dos ejemplares], 37, 39, 44, 45) y sólo dos ejemplares no son arreglos (HOB. XVI: 48, 52).

También se han recopilado seis ejemplares de Oberturas (HOB. Ia: 1, 2, 6, 10, 13, 15), *Las Siete Palabras* en su versión para clave (HOB. XX/1, Klavier-Auszug) que no es autoría de Haydn, pero fue un arreglo conocido y aprobado por el compositor. Están los Oratorios “La Creación” (HOB. XXI: 2) en sus versiones original, para piano y canto (una de Antón André y otra de Staibelt) y para quinteto de cuerda⁴⁸² y “Las Estaciones” (HOB. XXI: 3) en su versión para clave y voz. También están seis árias de la Ópera “Laurette” (HOB. XXVIII: 8a) (véase Anexo IV).

Llama la atención el considerable predominio entre las fuentes recopiladas de ejemplares que han sido adaptados para agrupación camerística. Dichos arreglos son principalmente para Cuarteto de cuerda (cuarenta y seis ejemplares), lo cual muestra el interés que la agrupación de violín I, violín II, viola y violonchelo suscitó en la Corte. También son numerosos los ejemplares que, no siendo arreglos, pertenecen al género de la Música de cámara (veintidós ejemplares). Predominan los Tríos para clave, violín y violonchelo (dieciséis ejemplares), y en menor número los Tríos para dos violines y violonchelo (cinco ejemplares). A estos se le suma la versión para Cuarteto de cuerda de *Las Siete Palabras* y el Cuarteto de cuerda HOB. III: 43.

⁴⁸¹ López-Vidriero, M^a Luisa y Tomás González, Pilar (dirección): *Catálogo de la Real Biblioteca. Tomo XV. Catálogo de Música Manuscrita. Volumen I*. Palacio Real de Madrid, Editorial PATRIMONIO NACIONAL, 2006, p. 217.

⁴⁸² Este es el quinteto al que Subirá se refiere en el texto escrito arriba, cuyo editor, desconocido para Subirá, es Simrock (Alemania, Bonn).

Destaca, entre las fuentes recopiladas, el Oratorio “La Creación” editado por el mismo Haydn. El resto de las fuentes, fueron editadas principalmente en París por Pleyel (ciento treinta obras diferentes). Entre las editadas por Pleyel destaca la colección completa de los Cuartetos de cuerda de Haydn. Otros editores parisinos fueron Sieber (veinte ejemplares), Imbault (tres ejemplares), Carli (un ejemplar), Boüin (un ejemplar) y Boilleux asociado en una edición conjunta con Castaud en Lyon (seis ejemplares). El predominio de música editada en Francia no es de extrañar, dado que es el país vecino y las relaciones comerciales entre ambos países contaban con la ventaja de la cercanía. Otros editores son Artaria (diez ejemplares) en Viena y Johann André (un ejemplar) en Offenbach am Main. El único editor inglés es Longman & Broderip (un ejemplar).

Algunos impresos portan pegatinas en las que se especifica el lugar donde los ejemplares han sido vendidos (véase Fig. 13). Uno de los ejemplares lleva un adhesivo con la dirección de un almacén español, habiendo sido editado en Inglaterra. El resto de impresos llevan adhesivos con los latos de dos almacenes diferentes en Nápoles, habiendo sido uno de los ejemplares editado en Italia y el resto en Francia. Esto muestra cómo el mercado de impresos musicales tenía gran actividad entre países.

Fig. 13

| LUGAR DE VENTA | PAÍS/CIUDAD | OBRA | Nº EJEMPLARES | SIGNATURA |
|--|----------------|---|---------------|--|
| Primitivo almacén de Música de Churrquilla y Compañía, C/de Relatores, nº 6, 4º bajo | España/Madrid | Sinfonía (arreglo para clave, violín y violonchelo) HOB. I: 79 | 1 | MUS/ 1262 (1-26) [11: violín], MUS/1249 (1-13) [8: clave] y MUS.1269 (1-29) [11: violonchelo] |
| Paquet, Luthier, Rue St. Ferréol, à Marseille | Italia/Nápoles | Sinfonía (arreglo para cuarteto de cuerda) HOB. I: 84 | 1 | MUS/CARP/111 [11] [c] |
| Paquet, Luthier, Rue St. Ferréol, à Marseille | Italia/Nápoles | Sinfonía (arreglo para cuarteto de cuerda) HOB. I: 85 | 1 | MUS/CARP/111 [11] [a] |
| Paquet, Luthier, Rue St. Ferréol, à Marseille | Italia/Nápoles | Sinfonía (arreglo para cuarteto de cuerda) HOB. I: 86 | 1 | MUS/CARP/111 [11] [b] |
| Lippi Luthier, Près la Place Neuve, A Marseille | Italia/Nápoles | Sinfonía(arreglo para cuarteto de cuerda) HOB. I: 93 | 1 | MUS/CARP/111 [9] [c] |
| Lippi Luthier, Près la Place Neuve, A Marseille | Italia/Nápoles | Sinfonía(arreglo para cuarteto de cuerda) HOB. I: 97 | 1 | MUS/CARP/111 [9] [A] |
| Lippi Luthier, Près la Place Neuve, A Marseille | Italia/Nápoles | Sinfonía(arreglos para cuarteto de cuerda) HOB. I: 98 | 1 | MUS/CARP/111 [9] [B] |
| Lippi Luthier, Près la Place Neuve, A Marseille | Italia/Nápoles | <i>Las Siete Palabras</i> (arreglo para cuarteto de cuerda) HOB. III: 50-56 | 1 | MUS/CARP/114 [5] |

Ejemplares de obras impresas de Haydn conservadas en el E:Mpb con adhesivos en sus portadas que informan sobre el lugar y la dirección donde fueron compradas

2.2 EL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

La primera iniciativa surgida en Madrid para la creación de un Conservatorio de Música apareció a principios del siglo XIX cuando, el 30 de junio de 1810, Melchor Ronzi⁴⁸³, encargado por el gobierno de José I de reorganizar la compañía de ópera italiana de los Caños del Peral en Madrid, redactó el *Plan para instalar un colegio o conservatorio de música vocal e instrumental, dedicado al rey nuestro señor D. Josef Napoleón I*⁴⁸⁴. Este proyecto fue fallido debido a causas desconocidas, sin embargo, veinte años después, aparecieron de nuevo noticias sobre la creación de un Conservatorio de Música en un artículo de la Gaceta de Madrid de 23 de junio de 1830⁴⁸⁵. Sería la Reina María Cristina de Borbón, quien finalmente fundase el llamado Real Conservatorio de Música María Cristina de Madrid, el 15 de julio de 1830, con la aparición del *Reglamento Interior aprobado por el Rey N. S. (Q. D. G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina*⁴⁸⁶ redactado por Francisco Piermarini⁴⁸⁷. Por Real orden de 6 de mayo de 1831 se creó la Escuela de declamación española en le seno del conservatorio. Una vez aparecieron dicha orden y el *Reglamento interior* en la *Gaceta de Madrid* el 17 de mayor de 1831 el conservatorio recibió el nombre de Real Conservatorio de Música y Declamación⁴⁸⁸. Dicho Conservatorio fue inaugurado el 2 de abril de 1831 y se celebró la primera clase pública el 6 de mayo de 1832⁴⁸⁹.

Según el *Reglamento interior*, en el Real Conservatorio de Música María Cristina se impartirían las asignaturas de composición, piano y acompañamiento, violín y viola, solfeo, violonchelo, contrabajo, flauta, octavín y clarinete, oboe y corno inglés, fagot, trombón, trompa, clarín y clarín de llave, arpa, lengua castellana, lengua italiana y baile⁴⁹⁰. Dichas enseñanzas no hubiesen sido posibles sin la existencia de fuentes musicales para su estudio e interpretación, por lo que, probablemente, la Reina María Cristina –instruida en canto y arpa⁴⁹¹– dotase a la Biblioteca del conservatorio, en los primeros años de su funcionamiento, de un importante fondo musical⁴⁹².

⁴⁸³ Melchor Ronzi era natural de Bolonia y vino a España hacia 1786 donde trabajó como empresario. Para más información sobre Ronzi véase Robledo, Luis: “El Conservatorio que nunca existió: El proyecto de Melchor Ronzi para Madrid [1810]”. *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Madrid de Música*, nº 7-9, 2000-2002, p. 15).

⁴⁸⁴ *Ibid.*, pp. 14-15.

⁴⁸⁵ Sopeña, Federico. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1967, p. 21.

⁴⁸⁶ *Reglamento interior aprobado por el Rey N.S. (Q.D.G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina*. Madrid, Imprenta Real, 1831.

⁴⁸⁷ Para más información sobre Francisco Piermarini véase Robledo Estaire, Luis: “La creación del Conservatorio de Madrid”. *Revista de Musicología*, XXIV, nº 1-2, 2001, pp. 189- 238.

⁴⁸⁸ Robledo Estaire: “La creación del Conservatorio de Madrid”, p. 207.

⁴⁸⁹ Sopeña: *Opus cit.*, p. 27.

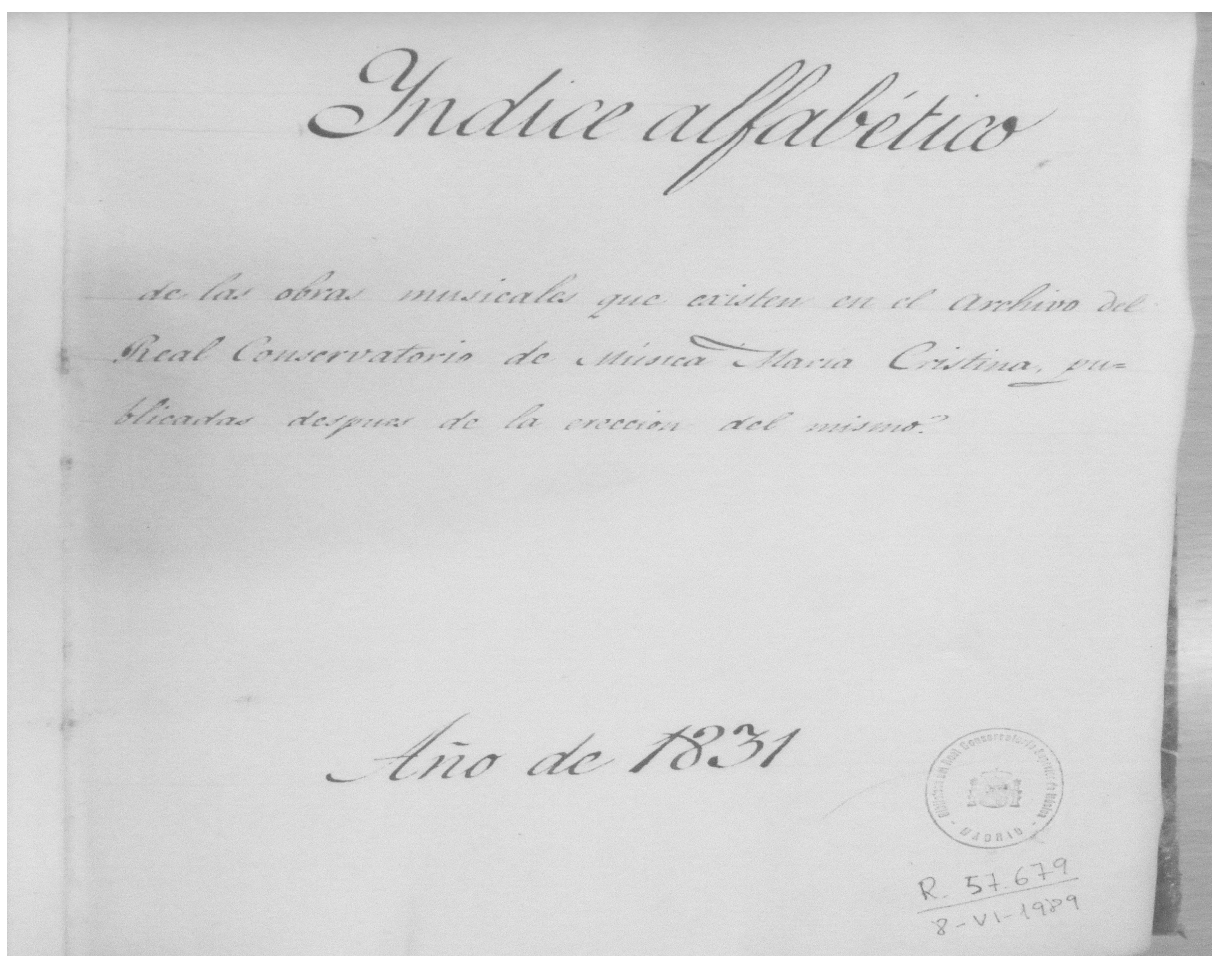
⁴⁹⁰ Sopeña: *Opus cit.*, pp. 28, 31.

⁴⁹¹ Sopeña: *Opus cit.*, p. 19.

⁴⁹² Navarro, Margarita: “La Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid”. *Revista de Musicología*. Vol. XI, nº 1, 1988, p. 240. Para más información sobre los fondos del *E:Mc* véase Benard, Hélène: “El archivo histórico-administrativo del Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fuentes inéditas del siglo XIX”. *Campos interdisciplinares de la Musicología*. V congreso de la sociedad Española de Musicología (Barcelona, 2000). Editor Begoña Lolo. Madrid, 2001, pp. 377-393. Gosálvez Lara, Carlos José y, Labrador López de Azcona, Germán: “Fuentes españolas para el estudio de la obra de

Los fondos recopilados y catalogados en la Biblioteca del *E:Mc* se caracterizan porque todos datan de fecha no posterior a 1833, pero es muy difícil establecer en qué momento fueron adquiridos por el *E:Mc* para que formasen parte de su Biblioteca. El único documento manuscrito que se conserva y que aporta información al respecto es el *Índice alfabético de obras musicales que existen en el Archivo del Real Conservatorio de Música María Cristina* que data de 1831-1833 (véase Fig. 14) en el que se refleja el día 5.II.1833 la existencia de veintitrés Sinfonías de Haydn y el 12.II.1833 de dos Sinfonías de Haydn. Hasta el momento no se conocen otros documentos que aporten información sobre las obras adquiridas por el *E:Mc* por lo que se han recopilado todas las fuentes que no datan de fecha posterior a 1833 y que, por lo tanto, pudieron haber sido adquiridas por el *E:Mc* desde su fundación.

Fig. 14⁴⁹³



Portada del índice alfabético de obras musicales que existen en el Archivo del Real Conservatorio de Música María Cristina que data de 1831-183. Biblioteca del E:Mc. Carece de signatura

L. Boccherini (1743-1805): los fondos manuscritos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid". Vol. XXVII, nº 2. *Revista de Musicología*, 2004, pp. 746-751.

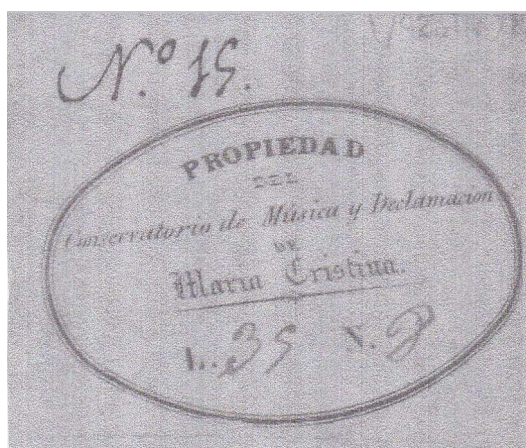
⁴⁹³ Elena Magallanes Latas, Jefe de Biblioteca, autorizó el día 13 de junio de 2011 el uso de la imagen que aparece en la Fig. 9 como material ilustrativo de esta tesis doctoral, así como para su publicación.

2.2.1 DESCRIPCIÓN DE LAS FUENTES IMPRESAS Y COPIAS MANUSCRITAS DE OBRAS DE HAYDN DE LA BIBLIOTECA DEL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA

Las fuentes se caracterizan porque, en su mayoría, poseen sellos ovalados, en tinta azul, en los que aparece inscrito “Biblioteca del Real Conservatorio de Música y Declamación”⁴⁹⁴ y, en menor número de casos, pone “ESCUELA NACIONAL/DE/MÚSICA”⁴⁹⁵, que es como también se denominaba antiguamente al Real Conservatorio Superior de Música y Declamación de María Cristina.

A veces se conjugan el sello y una pegatina, también ovalada, en la portada de la fuente, que dice así: “PROPIEDAD/DEL/Conservatorio de Música y Declamación/DE/María Cristina”⁴⁹⁶ (véase Fig. 15). Se desconoce el margen cronológico durante el cual fueron usados estos sellos y adhesivos, pero su apariencia muestra que son sellos muy antiguos y, por lo tanto, indicativos de que las fuentes que los portan se fueron incorporaron a la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música y Declamación María Cristina⁴⁹⁷ entre 1830 y, posiblemente, no después de mediados del siglo XIX.

Fig. 15⁴⁹⁸



Adhesivo que aparece en la portada de algunas de las fuentes de Haydn recopiladas en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Biblioteca del E:Mc. Sig. 1/9281 (2) (67) [4]

⁴⁹⁴ Biblioteca del E:Mc, Catálogo manual: sig. 1/526.

⁴⁹⁵ Biblioteca del E:Mc, Catálogo manual: sig. 1/573.

⁴⁹⁶ Biblioteca del E:Mc, Catálogo manual: sig. 1/9281 (1).

⁴⁹⁷ Hay fuentes que no poseen el sello o la pegatina del Conservatorio pero que tampoco portan distintivo de otras instituciones (como pueden ser los fondos de la Sociedad de Conciertos -los cuales se hallan custodiados actualmente por el E:Mc y que poseen su propio sello). Dichas fuentes también son consideradas como parte integrante del fondo antiguo del Conservatorio y, por lo tanto, están incluidas en este trabajo.

⁴⁹⁸ Elena Magallanes Latas, Jefe de Biblioteca, autorizó el día 13 de junio de 2011 el uso de la imagen que aparece en la Fig. 10 como material ilustrativo de esta tesis doctoral, así como para su publicación.

De entre todas las fuentes recopiladas se han identificado un total de trescientos setenta y cuatro ejemplares⁴⁹⁹ de obras musicales de Haydn, de los cuales trescientos cincuenta son obras impresas en el extranjero y veinticuatro son obras manuscritas y copiadas, en su mayoría, en España. Suman un total de ciento noventa y ocho ejemplares que datan de época del músico austriaco (veinticuatro son manuscritos y ciento cincuenta y cuatro son impresos) y ciento setenta y seis obras fueron editadas con posterioridad a la muerte del compositor, entre 1810 y 1833. Si bien, el número de obras impresas tras la muerte de Haydn es ligeramente menor que el de obras editadas en vida, no obstante, hay que destacar que la música del compositor austriaco siguió despertando interés tras su muerte.

Las copias manuscritas pudieron haber sido elaboradas por el copista que estaba a cargo del Archivo musical de la Biblioteca del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina⁵⁰⁰, tomando como modelo las obras impresas existentes en la Biblioteca. Sin embargo, excepto varios casos en los que existen ejemplares de una misma Sinfonía tanto en copia manuscrita como en impreso, la mayoría de los manuscritos no poseen un ejemplar correspondiente en impreso. Cabe pensar, por lo tanto, que dichas copias fueron compradas por el Conservatorio a almacenes de música o librerías españolas. Todo el papel utilizado para elaborar las copias manuscritas es de procedencia española, excepto un ejemplar italiano. Suman un total de veintiuna obras copiadas en papel catalán; hay veinte manuscritos realizados en papel fabricado en el molino de Francesc Claramunt⁵⁰¹ y un ejemplar conjuga dos tipos de papel, el procedente del molino de Ricardo Romani⁵⁰² y el de Santi Serra⁵⁰³. Sólo un ejemplar posee papel italiano de Fabiani⁵⁰⁴, posiblemente copiado en Italia y traído posteriormente a España.

Llama la atención que entre los ejemplares manuscritos de la Biblioteca del *E:Mc* hay tres que no están en el catálogo de Hoboken. Se trata de dos Sinfonías y un Minué para tecla⁵⁰⁵ (véase Ej. 1-3). A pesar de que en las portadas de las fuentes (véase Anexo IX) se atribuyen dichas obras a Haydn, en realidad son de autoría dudosa. En época de Haydn había la costumbre de vender una obra atribuyéndosela a Haydn cuando en realidad era de otro compositor coetáneo. Esta costumbre se debe a que la música de Haydn despertaba gran interés y tenía un mercado asegurado frente a otros compositores. Landon en su libro sobre las Sinfonías de Haydn incluye un apéndice⁵⁰⁶ en el que aparecen ciento treinta y cuatro Sinfonías del compositor cuya atribución es dudosa indicando, si se conoce, su verdadero o probable autor. En dicho apéndice no aparecen estas dos Sinfonías, pero, en todo caso, lo que no cabe duda es que tanto las

⁴⁹⁹ Entre los trescientos setenta y cuatro ejemplares localizados existen obras que aparecen por duplicado y, en ocasiones, alcanzan el número de seis ejemplares iguales.

⁵⁰⁰ Robledo: "La creación del Conservatorio...". *Opus cit.*, p. 238.

⁵⁰¹ Díaz y Herrero: "El papel en los libros de acuerdos del Ayuntamiento de Oviedo". *Opus cit.*, p. 351. Valls i Subirà: *Paper and...* Vol. I, pp. 259-260.

⁵⁰² Valls i Subirà: *La Historia del papel en España...* Vol. III, p. 244. Valls i Subirà: *Paper and...*, Vol. II, pp. 310-314.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 252.

⁵⁰⁴ Aldea: "Procedencia y Trasiego del papel en la Real Academia de San Carlos y Nueva Aportación...". *Opus cit.*, pp. 206-207, 223, 236. Valls i Subirà: *La Historia del papel...*, pp. 27-28, 52.

⁵⁰⁵ Rey, Juan José: "Manuscritos de música para tecla en la Biblioteca del Conservatorio de Madrid". *Revista de Musicología*. Vol. I, nº 1 y 2, 1978, pp. 230.

⁵⁰⁶ Landon: *Opus cit.*, pp. 707-823.

dos Sinfonías como el Minué no fueron compuestos por Michael Haydn, autor de algunas Sinfonías atribuidas a su hermano Joseph Haydn.

Ej. 1⁵⁰⁷



*Nº 69/Sinfonia/Con Violini, Due Oboe, flauto, Due Viole/Cue fagotti,
Due Corni, e Basso/Del Sig.^{re} Giuseppe Haydm.
Biblioteca del E:Mc. Sig. 1/9281 (1) (83) [9]. Íncipit violín I*

Ej. 2



*Nº 19/Sinfonia/con Violini, Oboe, Corni, Viola, e Basso/Del Sig.^{re} Giuseppe Haydm
Biblioteca del E:Mc. Sig. 1/9281 (2) (67) [4]. Íncipit violín I*

Ej. 3



Biblioteca del E:Mc. Sig. Roda Leg 35 nº 504 bis [p. 67]. Íncipit

En lo que respecta a las fuentes impresas recopiladas en la Biblioteca del *E:Mc*, todas ellas se editaron en el extranjero (véase Anexo VI) y algunas de ellas fueron adquiridas por el Real Conservatorio Superior de Música y Declamación María Cristina en librerías o almacenes de música españoles, puesto que llevan pegatinas⁵⁰⁸ en las que

⁵⁰⁷ Aprovecho la ocasión para agradecer a Manuel García Andrés todas sus orientaciones para la elaboración de los ejemplos musicales que aparecen en esta tesis doctoral.

⁵⁰⁸ Biblioteca del *E:Mc*, Catálogo manual: sig. 1/2808.

se indicaban las librerías que las vendían y su dirección⁵⁰⁹. También existe la posibilidad de que el conservatorio comprase estos impresos directamente a las librerías extranjeras⁵¹⁰, aunque no ha quedado constancia de ello.

Entre los editores más representados en las fuentes catalogadas de Haydn destacan Pleyel, en París, (con ciento sesenta y seis obras publicadas) y Breitkopf & Härtel, en Leipzig, (con ciento cuarenta y nueve obras editadas). Un total de diez editores franceses están representados en las obras recopiladas, frente a sólo cuatro alemanes. Esto indica que la actividad de comercialización con música de Haydn fue especialmente intensa entre Francia (París) y España (Madrid), probablemente por la proximidad geográfica entre ambos países que facilitaría la importación a España de música impresa venida de Francia. Otros editores son, en París, Sieber (catorce ejemplares), Richault (cuatro ejemplares), Decombe (tres ejemplares), Imbault (dos ejemplares), Viguerie (un ejemplar), Delahante (un ejemplar) y Porro (un ejemplar). En Offenbach am Main, André (cuatro ejemplares); en Leipzig, Kühnel (tres ejemplares); en Viena, Torricella (un ejemplar) y en Mannheim/München/Dusseldorf, Götz (un ejemplar) (véase Fig. 16 y Anexo VI).

Fig. 16

| PAÍS | MÚSICA INSTRUMENTAL | | MÚSICA VOCAL | | Nº TOTAL MÚSICA INSTRUMENTAL Y MÚSICA VOCAL IMPRESA |
|--------------------------------------|---|----------|--|----------|---|
| | Nº OBRAS EDITADAS | Nº TOTAL | Nº OBRAS EDITADAS | Nº TOTAL | |
| ALEMANIA | 7 Sinfonías 3 Cuartetos de cuerda 29 Tríos 27 Sonatas 5 Piezas para tecla | 71 | 7 Misas 3 Oratorios 2 Cantatas 34 Lieder 15 Canciones para piano 20 Cánones | 81 | 350 |
| FRANCIA | 15 Sinfonías 146 Cuartetos de cuerda 7 Divertimentos 9 Sonatas 13 Tríos | 190 | 1 Stabat Mater 5 Oratorios | 6 | |
| GRAN BRETAÑA | 1 Trío | 1 | 0 | 0 | |
| ITALIA | 0 | 0 | 1 Cantata 1 Lied | 2 | |
| Nº TOTAL MÚSICA INSTRUMENTAL IMPRESA | | | Nº TOTAL MÚSICA VOCAL IMPRESA | | |
| 262 | | | 88 | | |

Número de ejemplares y países en los que se editó la música impresa de Haydn recopilada en la Biblioteca del E:Mc

⁵⁰⁹ Existe un caso en el que la pegatina contiene información sobre un almacén de venta de música en Lisboa, por lo que la fuente fue, primeramente, editada en Europa, posteriormente, vendida a un almacén de música portugués y, desde allí importada a España. Biblioteca del E:Mc Catálogo manual: sig. 1/573.

⁵¹⁰ Las mismas librerías extranjeras se vendían, unas a otras, música impresa, de aquí la utilización de pegatinas en las portadas que tapan la procedencia original de la obra para incluir un nuevo editor y precio.

En total se han identificado quince editores de nueve ciudades y cuatro países diferentes, lo cual muestra que existió en Europa una amplia red de comercialización con la música impresa de Haydn desde 1779 (año en el que se editó la fuente más antigua recopilada) y hasta mediados del siglo XIX. España, por su parte, contaba desde principios del siglo XIX con una creciente actividad editorial⁵¹¹, centrada casi exclusivamente en la publicación de obras de compositores españoles⁵¹². Este localismo generó inevitablemente una gran demanda de la música de Haydn en la península ibérica que desembocó en una intensa actividad de comercialización en torno a la música del compositor austriaco en el momento de la fundación del Real Conservatorio Superior de Música y Declamación María Cristina. Dicha actividad tuvo lugar a través de dos vías diferentes, por una parte, la edición y venta de impresos en países como Francia (ciento noventa y seis ejemplares), Alemania (ciento cincuenta y dos ejemplares), Italia (dos ejemplares) y Gran Bretaña (un ejemplar) que, posteriormente, llegaban a la península ibérica y, por otra parte, la elaboración en España de ejemplares manuscritos de mano de copistas, probablemente autóctonos que tomaban como modelo las obras impresas de Haydn llegadas a la península ibérica, aunque esta actividad tuvo mucha menor fuerza.

Llama la atención que una de las fuentes impresas catalogadas aparecen en el catálogo de Hoboken impresas por otros editores. Se trata de una Sinfonía (sig. Bolsillo-216) editada en París por Richault (HOB. I: 103). De igual modo ocurre con un Cuarteto de cuerda arreglado para pianoforte (sig. Inventario-Extranjero H1 [1]) que probablemente fue editado en Londres (HOB. III: 77^{II}). En este caso el catálogo de Hoboken sólo incluye ediciones alemanas⁵¹³. La aparición de nuevas ediciones desconocidas hasta la fecha subraya el hecho de que los impresos de obras de Haydn aún son más de los que se conocen. En el caso de la Sinfonía Hoboken en su catálogo incluye la edición francesa en formato partitura de Pleyel y la alemana de Breitkopf & Härtel⁵¹⁴ y, en el caso del Cuarteto de cuerda (HOB. III: 77^{II}), Hoboken no incluye ninguna edición inglesa de dicha obra⁵¹⁵.

2.2.2 REPERTORIO MUSICAL DE HAYDN EN LA BIBLIOTECA DEL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA

En cuanto al repertorio musical representado en las fuentes catalogadas en la Biblioteca del *E:Mc*, destaca que es predominantemente instrumental. Existen doscientas ochenta y seis obras instrumentales frente a los ochenta y siete ejemplares de música vocal (véase Anexo V); sin embargo, esto no es de extrañar teniendo en cuenta que la producción musical de Haydn cuenta con mayor número de composiciones instrumentales que vocales. Todos los géneros musicales abordados por Haydn a lo largo de su vida están representados, excepto los Conciertos, las Danzas, las Marchas,

⁵¹¹ Gosálvez Lara, José Carlos: *La edición musical española hasta 1936*. Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1995, p. 45.

⁵¹² Gosálvez Lara: *Opus cit.*, p. 52.

⁵¹³ Hoboken: *Opus cit.* Vol. I, pp. 434, 799.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 220.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 434.

las obras para baryton⁵¹⁶ y la Música teatral. No debe de asombrar la inexistencia de Música teatral, ya que aunque la Escuela de declamación española permaneció hasta 1952 inseparable del conservatorio, no obstante, al desgajarse y transformarse en la Real Escuela Superior de Arte Dramático⁵¹⁷ podría haberse llevado consigo sus fondos musicales. Por otra parte, y en el supuesto de que la música de la Escuela de declamación española hubiesen permanecido en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música y Declamación María Cristina, en una época en la que el gusto musical en España estaba principalmente orientado hacia la ópera italiana, la zarzuela española y la música de salón para piano y canto⁵¹⁸, es comprensible que entre los fondos recopilados no se encuentren Música teatral, así como tampoco Conciertos de Haydn.

El mayor número de obras conservadas son Cuartetos de cuerda (ciento cuarenta y nueve ejemplares), le siguen las Sinfonías (cuarenta y tres ejemplares), los Tríos para clave [o pianoforte], violín (o flauta) y violonchelo (cuarenta y cuatro ejemplares), las Sonatas para clave (treinta y seis ejemplares), los Lieder, Cantatas y Coros con acompañamiento de clave [o pianoforte] (treinta y cinco ejemplares), los Cánones (veinte ejemplares) y las Canciones a dos, tres y cuatro voces con pianoforte (quince ejemplares). En número no superior a los diez ejemplares están los Oratorios (ocho ejemplares), las Misas (ocho ejemplares), los Divertimentos (siete ejemplares), los Fragmentos para clave (cinco ejemplares), las Cantatas (tres ejemplares) y un Stabat Mater. Es destacable el interés y preocupación que existió en el Real Conservatorio Superior de Música y Declamación María Cristina por el Cuarteto de cuerda, ya que, no sólo se conserva la colección completa de Cuartetos de Haydn⁵¹⁹, sino que hay casos en los que existen desde dos hasta seis ejemplares de un mismo Cuarteto. La obra de Haydn con más número de ejemplares recopilados es el Cuarteto de cuerda nº 77 (HOB. III: 77) del cual hay seis ejemplares, siendo uno de ellos el arreglo de su 2º movimiento para pianoforte⁵²⁰. Esto manifiesta el interés existente en el Conservatorio por el acercamiento del género del Cuarteto de cuerda a otros instrumentos (como es el caso del pianoforte) mediante arreglos y adaptaciones⁵²¹.

En relación a los Tríos con clave [o pianoforte], violín (o flauta) y violonchelo, se han recopilado más de dos tercios de la producción de Haydn y que, de igual modo que los Cuartetos de cuerda, a veces aparecen por duplicado y triplicado. Se conservan un poco menos de la mitad de las Sonatas para clave compuestas por Haydn, también por duplicado y triplicado y veintiocho Sinfonías diferentes que, en ocasiones, suman

⁵¹⁶ La ausencia de música para baryton en la Biblioteca del *E:Mc* no es significativa puesto que en dicha institución no se impartía la asignatura de este instrumento musical.

⁵¹⁷ Ortiz, Consuelo: “Un paseo por Palacio a través del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid”. *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, nº 12-13, 2005-2006, p. 15.

⁵¹⁸ Sopeña: *Opus cit.*, p. 14. Véase también Gosálvez Lara: *Opus cit.*, p. 52.

⁵¹⁹ Biblioteca del *E:Mc*, Catálogo manual: sig. 1/150 [violín I], 1/151 [violín II], 1/152 [viola] y 1/153 [violonchelo].

⁵²⁰ También existe una Sinfonía (HOB. III: 104) arreglada para Cuarteto de cuerda.

⁵²¹ Existen un total de veintiséis obras de las catalogadas que son arreglos, de los cuales 4 son movimiento de Cuartetos de cuerda adaptados para clave o pianoforte. Esto indica una preocupación por acercar los Cuartetos de cuerda a los instrumentos de tecla y, con ello, a la asignatura de piano.

hasta cuatro ejemplares repetidos⁵²². También están todos los Oratorios de Haydn excepto *Il Ritorno di Tobia*, el único Stabat Mater que compuso y casi todas sus Misas. Teniendo en cuenta que, entre la totalidad de obras recopiladas en la Biblioteca del *E:Mc*, aparece representada la mayor parte de la producción musical de Haydn, se puede concluir que en España siguió existiendo, tras la muerte del compositor, una gran demanda de su música, entre la que ocuparon un lugar especial sus Cuartetos de cuerda y sus Sinfonías, géneros musicales casi inexistente en la edición musical española⁵²³.

Por otra parte, de los trescientos setenta y tres ejemplares de obras de Haydn localizados en la Biblioteca del *E:Mc* (véase Anexo VIII) veinticinco son arreglos (véase Anexo VII). Entre las obras arregladas están Sinfonías (doce ejemplares), Oratorios (cuatro ejemplares), Cuartetos de cuerda (cuatro ejemplares), Sonatas para clave (cuatro ejemplares) y un Trío para pianoforte, violín y violonchelo. Estas obras han sido adaptadas para clave y otros instrumentos (dieciséis ejemplares), para Trío con pianoforte, violín (o flauta) y violonchelo (ocho ejemplares), para Cuarteto de cuerda (un ejemplar) y para Quinteto de cuerda (un ejemplar). La presencia de obras arregladas en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música y Declamación María Cristina muestra el gusto por el acercamiento, especialmente de Sinfonías de Haydn, a instrumentos que, en su versión original, no podrían abordar la interpretación de dichas obras. Las adaptaciones para instrumentos específicamente de tecla era una práctica muy común en España durante el siglo XIX por su fácil comercialización y gran difusión social⁵²⁴, de aquí que el mayor número de arreglos localizados sean para clave a cuatro manos, para pianoforte o para clave y voces.

La música de Haydn tuvo en el Real Conservatorio Superior de Música y Declamación María Cristina un predominante carácter práctico tal y como se desprende del análisis de los diversos formatos de las fuentes recopiladas. En una institución como es la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música y Declamación María Cristina la música no se acumularía con un afán meramente coleccionista, sino que sería adquirida, por una parte, con fines interpretativos, ya que entre las dotaciones de dicha institución aparecía una orquesta⁵²⁵; y, por otra, con fines pedagógicos, es decir, como recurso didáctico para el profesorado de las diferentes asignaturas y como material de consulta y estudio del alumnado, dando respuesta así a la necesidades docentes e interpretativas de dicha institución. Las copias manuscritas se presentan en partichelas, lo cual indica que probablemente tenían una función específicamente interpretativa, aunque no hay que descartar la posibilidad de que también se usaran para la docencia y consulta del alumnado. Los impresos poseen tanto el formato de partichela, así es el caso de la mayor parte de las Sinfonías, de los Cuartetos de cuerda y de los Tríos para clave [o pianoforte], violín (o flauta) y viola, como de partitura, principalmente el conjunto de obras para tecla y la música vocal. Por último, dentro del formato partitura, existe una variante que son los ejemplares llamados de “bolsillo” (49 ejemplares), característicos por su menor tamaño y que, debido a sus reducidas dimensiones, debieron ser adquiridos por el Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina como material específicamente para consulta.

⁵²² Por ejemplo, del HOB. III: 104 hay cuatro ejemplares.

⁵²³ Gosálvez Lara: *Opus cit.*, p. 52.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 58.

⁵²⁵ Robledo: “La creación del Conservatorio...”. *Opus cit.*, p. 238.

Entre las fuentes recopiladas en la Biblioteca del *E:Mc* llama la atención la gran cantidad de Cuartetos de cuerda de Haydn, los cuales representan más de un tercio de todas las fuentes catalogadas. De los ciento cuarenta y nueve ejemplares de Cuartetos de cuerda ciento cuatro aparecen en partichelas y entre estos está la colección completa de Cuartetos de cuerda de Haydn. En partituras de bolsillo hay cuarenta y uno ejemplares entre los que están representados más de la mitad de los Cuartetos de cuerda del compositor. Hubo, por lo tanto, una clara preocupación por la recopilación de la producción completa de Cuartetos de cuerda de Haydn en el Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina.

Aunque se han recopilado trescientos setenta y cuatro ejemplares de obras del compositor austriaco no posteriores a 1833, en su origen debieron de ser más, ya que en el catálogo de la Biblioteca del *E:Mc* aparecen fichas de obras de Franz Joseph Haydn, las cuales poseen signaturas ilocalizables entre los fondos del conservatorio. La explicación a la desaparición de dichas fuentes está en los múltiples cambios de domicilio que el *E:Mc*⁵²⁶ ha venido sufriendo desde su fundación con la consecuente pérdida de fondos durante el trasiego de las mudanzas.

2.3 LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID

Continuando con las instituciones en las que se conserva música de Haydn datada entre 1758 y 1833 y que en su origen fueron Reales, está la Biblioteca Nacional de Madrid. El monarca Felipe V resolvió el 29 de diciembre de 1711 la creación de la Real Biblioteca Pública, la cual se abrió en marzo del año siguiente⁵²⁷ y cuya sede estaba en el pasadizo que unía el Real Alcázar con el Monasterio de la Encarnación. La creación de dicha biblioteca tenía dos objetivos: por un lado fomentar que los súbditos del monarca estudiasen y, por otra parte, reunir las bibliotecas particulares de los nobles que habían emigrado para luchar en la guerra apoyando a Carlos de Austria⁵²⁸. A lo largo de los años la Real Biblioteca Pública sufriría numerosos traslados⁵²⁹, como el acaecido en 1826 que la ubicó en una casa que perteneció al Marqués del Alcañices en la calle de Arrieta⁵³⁰. En 1836 la Real Biblioteca Pública pasó a denominarse Biblioteca Nacional porque dejó de depender de la monarquía para ser del Gobierno⁵³¹. En 1866 la Biblioteca Nacional se trasladó a su ubicación actual en el Paseo de Recoletos⁵³².

⁵²⁶ Ortiz: "Un paseo por Palacio...". *Opus. cit.*, pp. 27, 36-37.

⁵²⁷ Bretón y Orozco, Cándido: *Breve Noticia de la Biblioteca Nacional*. Madrid, Alribau y c.a., 1876, p. 3.

⁵²⁸ Biblioteca Nacional: *Historia de la Biblioteca Nacional de España*, pp. 3-4 http://www.bne.es/opencms/es/LaBN/Historia/docs/historia_BNE.pdf (consultada el día 1 de agosto de 2011).

⁵²⁹ *Noticia de la colocación de la Real Biblioteca de S.M.* Madrid, Imprenta Real, 1819, pp. 2-5. Carrión, Manuel: *La Biblioteca Nacional de Madrid, biblioteca hispánica*. Madrid, s.ed., ca. 1977, pp. 47-50.

⁵³⁰ Biblioteca Nacional: *Opus cit.*, p. 4. http://www.bne.es/opencms/es/LaBN/Historia/docs/historia_BNE.pdf (consultada el día 1 de agosto de 2011).

⁵³¹ Gualberto López Valdemoro y, de Quesada: *Opus cit.*, p. 3.

⁵³² Para más información sobre el funcionamiento y el personal de la Biblioteca Nacional véase García Ejarque, Luis: *La Real Biblioteca de S. M. y su personal. 1712-1836*. Madrid, Tabapress, Asociación de Amigos de la Biblioteca de Alejandría, 1997, pp. 27-386.

La Biblioteca Nacional alberga actualmente los fondos musicales que poseía cuando pertenecía a la monarquía. Se estableció desde el principio un sistema de ingresos regulares; el decreto de 1716 y las leyes de propiedad intelectual obligaban a editores y autores a entregar un ejemplar a la Biblioteca, además de numerosas adquisiciones de colecciones, donativos de particulares, desamortizaciones, entre otros⁵³³. Destacan la biblioteca particular donada por Francisco Asenjo Barbieri a su muerte y las fuentes procedentes de la Biblioteca del Palacio Real que se incorporaron a la Biblioteca Nacional.

2.3.1 FUENTES DE HAYDN EN LOS CATÁLOGOS DE MANUSCRITOS E IMPRESOS MUSICALES DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

En el *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid. Vol. III. Manuscritos* sólo hay una fuente manuscrita de Haydn (sig. M.2810 [fol. 77]) y procede de la colección particular de Barbieri⁵³⁴. Dicha fuente no aparece reflejada en el catálogo informatizado de la Biblioteca Nacional y se trata de un Minué para tecla (véase Ej. 4) que data del último tercio del siglo XVIII. Este Minué no aparece en el catálogo de Hoboken y se trata de un arreglo para tecla del tercer movimiento de la Sinfonía HOB. I: 70^{III}. El papel que utiliza como soporte es de origen español fabricado en el molino de Francesc Guarro i Milà emplazado en La Pobla de Claramunt (Cataluña)⁵³⁵.

Las fuentes musicales representativas de obras de Haydn, que datan entre el último tercio del siglo XVIII y no posteriores a 1833, conservadas hoy día en la Biblioteca Nacional de Madrid son casi exclusivamente impresas y no aparecen en la Segunda parte de este trabajo, puesto que el *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional* aporta toda la información necesaria sobre ellas.

Suman un total de doscientos cincuenta y tres ejemplares (ciento setenta y cuatro son obras diferentes de Haydn) editados entre 1765 y 1804 en Francia (ciento treinta y seis ejemplares), Alemania (setenta ejemplares) e Inglaterra (cincuenta ejemplares). Las ciudades en las que mayor número de ejemplares se editaron fueron París (ciento veintidós ejemplares), le sigue Londres (cincuenta ejemplares) y Ámsterdam (veinticuatro ejemplares). Hay fuentes que fueron editados simultáneamente en varias ciudades como son Berlín/Ámsterdam (veintiún ejemplares), le sigue Viena (diecinueve ejemplares), París/Lyon (catorce ejemplares) y Berlín (cuatro ejemplares) (véase Fig. 17).

El editor más representado es Sieber (París) con ochenta y siete ejemplares, le sigue Johann Julius Hummel (Ámsterdam) con veintiún ejemplares. Hay ejemplares que se editaron simultáneamente por varios editores o entidades editoriales como Johann Julius Hummel/Grand Magazine de Musique (Belín/Ámsterdam) con veintiún

⁵³³ Iglesias Martínez, Nieves: "Bibliotecas". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol II. Coordinador Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 1999, p. 438.

⁵³⁴ Biblioteca Nacional (España). Servicio de Partituras, Registros Sonoros y Audiovisuales (comp.): *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional*. Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1989, p. X.

⁵³⁵ Valls i Subirà: *Paper and...* Vol. I: p. 280, vol. II: p. 75.

ejemplares, Bremmer (Londres) y Artaria (Viena) ambos con diecisiete ejemplares y Le Duc (París) con quince ejemplares e Imbault (París) con diez ejemplares. Con menos de diez obras editadas aparecen William Forster (Londres) y Boyer/Mde. Le Menu (París) con ocho ejemplares. Con seis ejemplares Longman/Lukey and C^o (Londres), Welcker (Londres), James Blundell (Londres), Chevardiere/aux Adresses de Musique (París/Lyon), Sieber/Castaud (París/Lyon). Con cuatro ejemplares Johann Julius Hummel (Berlín), con tres ejemplares Schmitt (ámsterdam), Bland (Londres). Con dos ejemplares Breitkopf & Härtel (Leipzig), Napier (Londres) y con uno Mollo (Viena), Hoffmeister (Viena), Preston (Londres), Pleyel (París), Imvaul/Sieber (París), Melles. Erard/Garnier (París/Lyon) y Chevardiere/Castaud (París/Lyon).

Fig. 17

| PAÍS | CIUDAD | EDITOR | Nº EJEMPLARES |
|------------------|---|---|---------------|
| ALEMANIA | LEIPZIG | BREITKOPF & HÄRTEL | 2 |
| | VIENA | MOLLO | 1 |
| | | ARTARIA | 17 |
| | | HOFFMEISTER | 1 |
| | AMSTERDAM | JOHANN JULIUS HUMMEL | 21 |
| | | SCHMITT | 3 |
| | BERLÍN | JOHANN JULIUS HUMMEL | 4 |
| BERLÍN/AMSTERDAM | JOHANN JULIUS HUMMEL/ GRAND MAGAZIN DE MUSIQUE | 21 | |
| INGLATERRA | LONDRES | NAPIER | 2 |
| | | PRESTON | 1 |
| | | BLAND | 3 |
| | | WILLIAM FORSTER | 8 |
| | | BREMNER | 17 |
| | | LONGMAN/LUKEY ADN C ^o | 6 |
| | | WELCKER | 6 |
| JAMES BLUNDELL | 6 | | |
| FRANCIA | PARÍS | PLEYEL | 1 |
| | | SIEBER | 87 |
| | | IMBAULT | 10 |
| | | IMBAULT/ SIEBER | 1 |
| | | BOYER: MDE. LE MENU | 8 |
| | | LE DUC | 15 |
| | PARÍS/LYON | MELLES. ERARD/GARNIER | 1 |
| | | CHEVARDIERE/CASTAUD | 1 |
| | | CHEVARDIERE/ AUX ADRESSES DE MUSIQUE | 6 |
| | SIEBER/CASTAUD | 6 | |

Editores y países en los que fueron impresas las obras de Haydn que aparecen en Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional

Las relaciones comerciales, en lo que a la música de Haydn se refiere, fueron muy intensas entre Francia y España puesto que más de un centenar de ejemplares proceden del país vecino. Como editor líder estaba Sieber quien aparece en más de ochenta de las obras impresas. También existió una gran actividad comercial entre Alemania y España a pesar de que las distancias eran mayores entre ambos países; los ejemplares procedentes de Alemania superan el medio centenar. Entre Inglaterra y España también hubo una intensa actividad de comercialización con la música de

Haydn, pues justo medio centenar de ejemplares de obras de Haydn se editaron en aquél país, además de que los editores ingleses superan en número a los franceses y alemanes.

En cuanto al repertorio musical predomina considerablemente la música instrumental con doscientos cincuenta y cinco ejemplares de obras de Haydn de los cuales ciento setenta y cuatro son obras diferentes (véase Fig. 18), frente a la música vocal con sólo cinco ejemplares. Respecto a la música instrumental, el número más elevado es el de Cuartetos de cuerda, representados con ciento treinta ejemplares (HOB. III: 1-4, 6-12, 19-74, C4, Es 4-5, E1, A1, B2), Las Sinfonías suman un total de sesenta y cinco ejemplares (HOB. I: 15, 20, 25, 32-33, 41-43, 47-48, 53, 58, 61, 65, 67, 69-70, 74-78, 80-93, 97-104, 108, C16, D 7-8, D10, Es 4, F 5-6, B2) y hay trece ejemplares de Divertimentos para cuatro o más voces (HOB. II: 6, 9, 21-22, C7, C9, D 12, F 5, f1, A3, B1).

Fig. 18

| MÚSICA INSTRUMENTAL | | | |
|--|----------|---------------------|--|
| OBRAS | Nº TOTAL | Nº OBRAS DIFERENTES | ARREGLOS |
| SINFONÍAS | 65 | 53 | 24 (23 PARA CC Y 1 PARA 2 CL., 2 TROM. Y 2 FAGOTES) |
| OBERTURAS | 4 | 4 | 0 |
| DIVERTIMENTOS PARA CUATRO O MÁS VOCES | 13 | 12 | 0 |
| CUARTETOS DE CUERDA | 130 | 66 | 0 |
| DIVERTIMENTOS A TRES VOCES | 6 | 6 | 0 |
| TRÍOS DE CUERDA | 6 | 6 | 0 |
| DÚOS PARA DIFERENTES INSTRUMENTOS | 6 | 6 | 0 |
| TRÍOS PARA BARYTON, VIOLA (O VIOLÍN) Y VIOLONCHELO | 5 | 5 | 0 |
| TRÍOS PARA BARYTON CON O SIN CONTRABAJO | 1 | 1 | 0 |
| TRÍOS PARA CLAVE, VIOLÍN (O FALUTA) Y VIOLONCHELO | 7 | 7 | 3 (DOS VIOLINES Y VIOLONCHELO) |
| SONATAS PARA CLAVE | 6 | 5 | 1 (CC) |
| CONCIERTOS PARA CLAVE | 1 | 1 | 0 |
| ORATORIOS | 5 | 2 | 3 (UNO PARA PIANO, OTRO PARA CLAVE Y OTRO PARA QUINTETO DE CUERDA) |

Número de obras de Haydn, con especificación de número de arreglos, que aparecen en Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional

En número no superior a diez ejemplares están los Tríos para clave, violín (o flauta) y violonchelo con siete ejemplares (HOB. XV: 6-8, 11-13, 18). Con seis ejemplares aparecen los Divertimentos a tres voces (HOB. IV: 6-11), los Tríos de cuerda (HOB. V: 3-4, 17, 20, G2, A1), los Dúos para diferentes instrumentos (HOB. VI: 1-6) y las Sonatas para clave (HOB. XVI: 20, 24-26, 48). Con cinco ejemplares están los Tríos para baryton, viola (o violín) y violonchelo (HOB. XI: 101, 103, 108, 123-124), con cuatro ejemplares las Oberturas (HOB. Ia: 6, 10, 13, 15) y hay un Trío para Baryton con o sin contrabajo (HOB. XII: 24), un Concierto para clave (HOB. XVIII: 11) y el Minué (signatura: M.2810 [fol. 77], de autoría dudosa) (véase Fig. 19).

Fig. 19

| TIPO DE OBRA | NÚMERO DE HOBOKEN |
|--|---|
| SINFONÍAS | HOB. I: 15, 20, 25, 32-33, 41-43, 47-48, 53, 58, 61, 65, 67, 69-70, 74-78, 80-93, 97-104, 108, C16, D 7-8, D10, Es 4, F 5-6, B2 |
| OBERTURAS | HOB. Ia: 6, 10, 13, 15 |
| DIVERTIMENTOS PARA CUATRO O MÁS VOCES | HOB. II: 6, 9, 21-22, C7, C9, D 12, F 5, f1, A3, B1 |
| CUARTETOS DE CUERDA | HOB. III: 1-4, 6-12, 19-74, C4, Es 4-5, E1, A1, B2, |
| DIVERTIMENTOS A TRES VOCES | HOB. IV: 6-11 |
| TRÍOS DE CUERDA | HOB. V: 3-4, 17, 20, G2, A1 |
| DÚOS PARA DIFERENTES INSTRUMENTOS | HOB. VI: 1-6 |
| TRÍOS PARA BARYTON, VIOLA (O VIOLÍN) Y VIOLONCHELO | HOB. XI: 101, 103, 108, 123-124 |
| TRÍOS PARA BARYTON CON O SIN CONTRABAJO | HOB. XII: 24 |
| TRÍOS PARA CLAVE, VIOLÍN (O FALUTA) Y VIOLONCHELO | HOB. XV: 6-8, 11-13, 18. |
| SONATAS PARA CLAVE | HOB. XVI: 20, 24-26, 48 |
| CONCIERTOS PARA CLAVE | HOB. XVIII: 11 |
| ORATORIOS | HOB. XXI: 2, 3 |

Obras de Haydn que aparecen en Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional

Existen treinta y seis ejemplares de obras de Haydn arreglados para otra agrupación instrumental, de los cuales veintiséis son obras diferentes. Hay veinticuatro ejemplares de Sinfonías (veintidós diferentes, se han adaptado para Cuarteto de cuerda (veintitrés ejemplares) y para dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes (un ejemplar). Siete Tríos han sido arreglados para Cuarteto de cuerda (cuatro ejemplares) y para dos violines y violonchelo (tres ejemplares). Tres ejemplares del Oratorio “La Creación” se han adaptado para instrumentos de tecla (dos ejemplares) y para quinteto de cuerdas (un ejemplar). Finalmente dos Sonatas para clave se han adaptado a Cuarteto de cuerda (véase Fig. 20).

Existe un predominio de los Cuartetos de cuerda que supera el centenar de ejemplares. Esto muestra la predilección que existió en España por este género y más aún por la agrupación instrumental que el género del Cuarteto de cuerda implicaba, ya que el mayor número de arreglos son para la agrupación de dos violines, viola y violonchelo. Conjuntamente, los ejemplares de Cuartetos de cuerda y las obras adaptadas para esta agrupación suman 153 ejemplares; esta cifra supera a los 102 ejemplares que suman el resto del repertorio. También existe un número considerable de Sinfonías que superan al medio centenar. Poco menos de la mitad de ellas están adaptadas a Cuarteto de cuerda, práctica muy común en la época para acercar el género Sinfónico a los hogares y reuniones particulares. Destaca la primera edición de la versión para Cuarteto de cuerda de *Las Siete Palabras* (HOB. III: 50-56) de Haydn. Esta fue editada en Viena por Artaria & Co. en 1787. En relación a la música vocal, hay cuatro ejemplares de Oratorios; tres de ellos son de “La Creación” (HOB. XXI: 2) y uno de “Las Estaciones” (HOB. XXI: 3).

Por otra parte, según Subirá, procedentes de la Biblioteca del Palacio Real se incorporaron a la Biblioteca Nacional numerosas Sinfonías y Cuartetos de cuerda de

Haydn⁵³⁶. En el Prólogo al *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional* se expone también la posibilidad de que parte de las fuentes incluidas en el catálogo procedan de la biblioteca de los duques de Osuna, que se incorporó a la Biblioteca Nacional a finales del siglo XIX⁵³⁷. Entre las fuentes de Haydn que aparecen en dicho catálogo, sólo una de ellas contiene su procedencia, se trata del Oratorio HOB. XXI: 3 (sig. M/1982-83), procedente de la Biblioteca Barbieri.

Fig. 20

| ARREGLOS | | | | | | |
|--------------------------------|---|-------------------------|-------------------------|------------------------------------|----------------|------------------------------|
| Nº OBRAS DIFERENTES ARREGLADAS | PARA DOS CLARINETS, DOS TROMPAS Y DOS FAGOTES | PARA CUARTETO DE CUERDA | PARA QUINTETO DE CUERDA | PARA INSTRUMENTOS DE TECAL Y OTROS | Nº DE ARREGLOS | Nº TOTAL DE OBRAS ARREGLADAS |
| Nº SINFONÍAS 22 | 1 | 23 | | | 24 | 36 |
| Nº ORATORIOS 1 | | | 1 | 1 PARA PIANO 1 PARA CLAVE | 3 | |
| Nº TRÍOS 3 | | 4 | | 3(2 VIOLINES Y VIOLONCHELO) | 7 | |
| Nº SONATAS PARA CLAVE 2 | | 2 | | | 2 | |
| Nº TOTAL DE ARREGLOS | 1 | 29 | 1 | 5 | 36 | |

Obras de Haydn que aparecen en Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional que han sido arregladas para otra agrupación instrumental

El distintivo que permite identificar las fuentes de Haydn existentes en la Biblioteca Nacional procedentes de *E:Mpb* es un sello en tinta con las iniciales “P [Palacio] R [Real]” rodeadas por ramas de laurel y con una corona sobre ellas. En el catálogo informatizado de la Biblioteca Nacional se especifica la procedencia de muchas de las fuentes de Haydn y en el caso de los impresos que están incluidos en el *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional* proceden de la *E:Mpb* las fuentes que a continuación se muestran en la Fig. 21:

⁵³⁶ Subirá, José: “La música de cámara en la Corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX”. Vol. 1. *Anuario Musical*, 1946, pp. 186-187.

⁵³⁷ Biblioteca Nacional (España). Servicio de Partituras, Registros Sonoros y Audiovisuales (comp.): *Catálogo de impresos musicales...*, p. X.

Fig. 21

| SIGNATURA | NÚMERO DE HOBOKEN | OBRA |
|--------------|------------------------------|---|
| M/1068 | HOB. XXI: 2 | Oratorio "La creación" |
| M/748 (6) | HOB. I: 75 | Sinfonía |
| M/748 (5) | HOB. I: 69 | Sinfonía |
| M/748 (4) | HOB. I: 67 | Sinfonía |
| M/748 (1) | HOB. I: 80 | Sinfonía |
| M/748 (3) | HOB. I: 81 | Sinfonía |
| M/1538 (4) | HOB. Ia: 13, 6, 10, 15, 1, 2 | Oberturas |
| M/1538 (24) | HOB. I: 87 | Sinfonía |
| M/1538 (23) | HOB. I: 83 | Sinfonía |
| M/1538 (22) | HOB. I: 85 | Sinfonía |
| M/1538 (26) | HOB. I: 88 | Sinfonía |
| M/1538 (25) | HOB. I: 89 | Sinfonía |
| M/748 (11) | HOB. I: 42 | Sinfonía |
| M/748 (10) | HOB. I: D7 | Sinfonía |
| M/748 (9) | HOB. I: 65 | Sinfonía |
| M/748 (7) | HOB. I: 61 | Sinfonía |
| MP/2455 (12) | HOB. I: Es 4 | Sinfonía |
| MP/2455 (7) | HOB. I: B2 | Sinfonía |
| M/684 (3) | HOB. III: 25-30 | Cuartetos de cuerda |
| M/684 (1) | HOB. III: 7-12 | Cuartetos de cuerda |
| MP/2418/1 | HOB. III: 38, 39, 42 | Cuartetos de cuerda |
| M/1538 (5) | HOB. I: 41, B2, 20 | Sinfonías |
| M/748 (12) | HOB. I: 57, 44 | Sinfonías |
| M/1538 (21) | HOB. I: 77, 78, 76 | Sinfonías |
| MP/ 2419/8 | HOB. III: 50-56 | <i>Las Siete Palabras</i> para Cuarteto de cuerda |

Obras de Haydn existentes en la Biblioteca Nacional procedentes de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid

Además de estas fuentes, existen otras también incluidas en el catálogo informatizado, así como en el *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional* que contienen el sello indicativo de que proceden de la *E:Mpb*, pero, sin embargo, esto no aparece especificado en el catálogo informatizado. Se trata de la sig. M/676 (11) que contiene los Cuartetos de cuerda HOB. III: 31-36, la sig. M/744 (9) y M/744 (10) que contienen los Cuartetos de cuerda HOB. III: 63-68 y la sig. M/1697 que contiene los Dúos para violín y violonchelo HOB. VI: 3, 2, 6, 5, 4, 1.

2.3.2 FUENTES DE HAYDN EN EL CATÁLOGO INFORMATIZADO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

El catálogo informatizado que la Biblioteca Nacional pone a disposición de los usuarios en la red contiene una gran cantidad de fuentes de Haydn descritas detalladamente y datadas. A través de dicho catálogo se puede conocer la música de Haydn que no aparece en los catálogos de impresos y manuscritos de la Biblioteca. Existen así fuentes procedentes de la colección Guelbenzu, de la biblioteca del Infante don Francisco de Paula y de otras adquisiciones a particulares realizadas por la Biblioteca Nacional.

Procedentes de la llamada Colección Guelbenzu⁵³⁸ hay trece Tríos con clave, doce Sinfonías arregladas para piano, violín y violonchelo y seis Cuartetos de cuerda arreglados para flauta, violín, viola y violonchelo y el Oratorio “La Creación” (véase Fig. 22). Todas estas fuentes son impresas, en su mayoría editadas en París por Pleyel, y datan entre 1786 y 1821.

Fig. 22⁵³⁹

| SIGNATURA | HOBOKEN | TIPO DE OBRA |
|-------------------------|----------------------------------|---|
| M.GUEL BENZU/1318 (1) | HOB. XV: 31 | Trío con clave |
| M.GUEL BENZU/347 | HOB. XXI: 2 | Oratorio “La Creación” |
| M.GUEL BENZU/1316 (5) | HOB. I: 102-104 | Sinfonías arreglada para piano, violín y violonchelo |
| M.GUEL BENZU/1316 (4) | HOB. I: 99-101 | Sinfonías arreglada para piano, violín y violonchelo |
| M.GUEL BENZU/350 | HOB. I: 99-104 | Sinfonías arreglada para piano, violín y violonchelo |
| M.GUEL BENZU/352 | HOB. III: 41, 39, 38, 32, 34, 35 | Cuartetos de cuerda arreglados para flauta, violín, viola y violonchelo |
| M.GUEL BENZU/1317 (3) | HOB. XV: 6-8 | Tríos con clave |
| M.GUEL BENZU/1319 (3) | HOB. XV: 21-23 | Tríos con clave |
| M.GUEL BENZU/1319 (2) | HOB. XV: 24-26 | Tríos con clave |
| M.GUEL BENZU/354 /1 (1) | HOB. XV: 11-13 | Tríos con clave |

Fuentes de Haydn que aparecen en el Catálogo informatizado de la Biblioteca Nacional que proceden de la Colección Guelbenzu

En lo que respecta a la colección del Infante don Francisco de Paula, según José Carlos Gosálvez Lara, en una futura publicación aparecerán un total de ocho referencias a obras de Haydn impresas y manuscritas existentes en la Biblioteca Nacional y procedentes de esta colección real. En el catálogo informatizado de la Biblioteca Nacional se pueden localizar seis de estas referencias y se trata de la sig. M/3886/18 (ya aparecía en el *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional*) y consiste en el HOB. XVIII: 11, sig. M/2390 (7) que es una fuente manuscrita, la sig. M/2388 (1) también es una fuente manuscrita, la sig. MC/21/45 que consiste en el HOB. XVI: 48 (ya aparecía en el *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional*), la sig. M/ 2389 (1) que es un manuscrito. Partitura del *Juego Filarmónico* es para la plantilla instrumental de dos violines o dos flautas y bajo, y la sig. M/3958 que es un impreso y consiste en el HOB. XV: 21-23. Las otras dos referencias que aparecerán en la próxima publicación sobre la colección del infante don Francisco y que no están en el catálogo informatizado aún están sin localizar y, según Gosálvez, se trata de seis Sonatas de Haydn.

Procedentes de otras colecciones o de particulares aparecen en el catálogo informatizado de la Biblioteca Nacional fuentes manuscritas como el HOB. III: 77 (sig. M.BARBIERI/59), la sig. MP/3183/1, la sig. M/2233, la sig. M/2235, la sig. M/2237, la

⁵³⁸ Juan María Guelbenzu Fernández (1819-1886) fue un pianista y compositor español. Para conocer más sobre su vida y obra véase Sobrino, Ramón y, Salas Villar, Gemma: “Guelbenzu Fernández, Juan María”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol 6, 2000, pp. 15-17.

⁵³⁹ En la tabla no ha sido incluida una fuente que data de 1827, también procedente de esta colección, que consiste en Variaciones a cuatro manos basadas en un tema de Haydn y realizadas por Czerny [sig. M.GUEL BENZU/1328 (1)].

sig. MC/4211/14 que consiste en el Oratorio *Las Siete Palabras*, HOB. XX/2, el *Stabat Mater*, HOB. XX^{bis} (sig. MP/1939), y el *Juego Filarmónico*, HOB. IV (“Gioco Filarmonico”) (sig. M/14856). José Carlos Gosálvez, en su artículo titulado “La música de Haydn en las colecciones españolas” publicado en la *Revista Mar – Música de Andalucía en la Red* en 2011, informa de que la Biblioteca Nacional adquirió el manuscrito del *Juego Filarmónico* de Haydn que fue presentado en el Museo de la Biblioteca Nacional en octubre de 2009. Dicho ejemplar, según Gosálvez, data ca. de 1790 y perteneció al conde de Santa Rosa, un clérigo mejicano, de la ciudad de Zacatecas⁵⁴⁰. El *Juego Filarmónico* consiste en un ejemplar en partitura para dos violines o dos flautas y bajo, cuya portada dice así:

“Juego Filarmonico/Para componer Minues con sus Trios p. Fortepiano./Por la suerte de dos Dados./Obra Del Señor D.ⁿ Jose Haidem/Agreganse â este otras obras de distintos Autores, y de Especial gusto./Del Conde de Sta, Rosa”⁵⁴¹.

Este ejemplar posee diferentes filigranas que han sido encontradas también por M^a Cristina Sánchez de Bonfil e incluidas en su libro *El papel del papel de la Nueva España. 1740-1812* (1993). Una de las filigranas es un rejoneador bajo el cual aparecen las letras “BERNARDO”, una filigrana parecida aparece datada por Sánchez en 1778. Otra filigrana es un toro bajo el cual pone “POLLO”, Sánchez también incluye entre sus filigranas toros pero ligeramente diferentes al encontrado en el papel del *Juego Filarmónico* y no contienen la palabra “POLLO”, sino “POLLERI” y está datada por Sánchez en 1790⁵⁴². Sánchez sugiere que podría tratarse de papel italiano dado que los nombres que aparecen son de origen italiano. Lo cierto es que también se ha encontrado otra filigrana en el papel usado para copiar el *Juego Filarmónico* y que sí se conoce con seguridad que es de procedencia italiana y se trata de tres lunas decrecientes⁵⁴³, las cuales han sido encontradas en repetidas ocasiones en el papel de los ejemplares manuscritos del *E:Mp*.

En relación al *Stabat Mater*, se trata de un ejemplar manuscrito en formato partitura de pequeño tamaño adquirido a un particular y que aparece guardado en una caja que simula la forma de un libro. El papel utilizado procede del molino de Antonio Ferrer⁵⁴⁴ de Capellades, cuya filigrana ha sido encontrada en un documento de 1756⁵⁴⁵. Esta copia manuscrita está datada en 1800 en el catálogo informatizado de la Biblioteca Nacional, pero probablemente date de fecha anterior.

En el catálogo informatizado aparece una fuente impresa que no está incluida en el *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional* y se trata del HOB. I: 45 (sig. MC/4103/13). Es la partitura de una Sinfonía datada en 1808 y editada en Londres por Cianchetti & Sperati. También aparece otra Sinfonía que aparentemente no está en el *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional* (sig. M/748/2) y se trata del HOB. I: 79. Sin embargo, en la

⁵⁴⁰ Gosálvez Lara, José Carlos: “La música de Haydn en colecciones españolas”. *Revista Mar – Música de Andalucía en la Red*. Nº 1, 2011, pp. 22-24, <http://mar.ugr.es> (consultada el día 1 de agosto de 2011).

⁵⁴¹ Biblioteca Nacional, sig. M/14856.

⁵⁴² Sánchez de Bonfil, M^a Cristina: *El papel del papel en la Nueva España. 1740-1812*. Mexico, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1993, pp. 102-169, 177, 197.

⁵⁴³ Landon: *The Symphonies of Joseph Haydn*, p. 612.

⁵⁴⁴ Valls i Subrià: *Paper and...* Vol. I, p. 212.

⁵⁴⁵ Valls i Subrià: *Paper and...* Vol. II, p. 229.

referencia “332”⁵⁴⁶ de dicho catálogo aparece la Sinfonía HOB. I: 81, cuando en realidad debía aparecer HOB. I: 79.

2.3.3 FUENTES RECIENTEMENTE ADQUIRIDAS POR LA BIBLIOTECA NACIONAL

La Biblioteca Nacional está actualmente adquiriendo nuevas fuentes que aún no han sido incorporadas al catálogo informatizado. Según Gosálvez la última de las adquisiciones es una colección de música del siglo XVIII que aparece reflejada en un índice de venta. En dicho índice aparecen un total de once fuentes de Haydn, algunas de las cuales contienen varias obras manuscritas. El papel usado en dichas fuentes es español, predominantemente Romaní (tanto de Ramón Romaní como de Francesc Romaní), pero también hay papel con las filigranas: “JN GUARRO Y M”, “SERRA” y “ELIAS Y C^A”. Llama la atención que algunos ejemplares llevan las firmas, probablemente, de los copistas como son las de “Gomini”, “Rodríguez” y “Borreguero”. Futuras investigaciones que serán llevadas a cabo por el personal de la sección musical de la Biblioteca Nacional (Sala Barbieri) ofrecerán la catalogación de estas nuevas adquisiciones que esperamos estén en breve a disposición del público en el catálogo informatizado.

2.4 LA BIBLIOTECA HISTÓRICA DE MADRID

Durante el Reinado de Carlos III, el 25 de febrero de 1775, se acordó la fundación de una Biblioteca Municipal madrileña que reuniese las obras impresas y manuscritas que tratasen sobre la historia política y administrativa de la Villa. Todas las fuentes recopiladas quedaron en un armario que el Archivero custodiaba. En 1860 Ramón de Mesonero Romano luchó para que se crease definitivamente la Biblioteca, pero no se fundaría hasta el 25 de febrero de 1875. Su fondo se fue enriqueciendo con los volúmenes que el Ministerio de Fomento donó, con donaciones particulares como las de José María Sbarbi y Osuna (1834-1910) y con las fuentes procedentes de los coliseos madrileños de la Cruz, el Príncipe y los Caños⁵⁴⁷.

La Biblioteca Histórica no dispone de un catálogo de sus fuentes musicales, pero en la sala de lectura de dicha Biblioteca están a disposición de los usuarios varios volúmenes que reproducen el contenido de antiguas fichas de cartón⁵⁴⁸, en las que aparecían las fuentes musicales conservadas en la Biblioteca junto con su autor y su signatura. Actualmente existe un proyecto de catalogación de las fuentes musicales de la Biblioteca Histórica, aunque no se sabe en qué fase se encuentra y si el resultado será un catálogo de sus fuentes informatizado o la edición de un volumen impreso.

⁵⁴⁶ *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional*, p. 37.

⁵⁴⁷ Subirá, José: *Catálogo de la Sección de Música. Tomo Primero. Teatro Menor, Tonadillas y Sainetes*. Madrid, Sección de Cultura, 1965, pp. 9-10. Para más información sobre la historia de la Biblioteca Histórica y sus fuentes véase Yépez, Benjamin: “Biblioteca Histórica de Madrid”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. II, 1999, pp. 442-443.

⁵⁴⁸ Las fichas de cartón se hallan ubicadas en un mueble de madera en la sala de lectura. Debido al deterioro que han sufrido por el constante uso actualmente no se pueden consultar. No obstante, todo su contenido aparece fielmente reproducido en varios volúmenes.

En 1923 se publicó el *Catálogo de la Biblioteca municipal de Madrid. Apéndice número 5. Obras musicales procedentes de la Biblioteca de D. José María Sbarbi*⁵⁴⁹. En este catálogo aparecen siete fuentes de Haydn que proceden de la biblioteca particular de José María Sbarbi y Osuna, pero sólo tres de ellas se conservan hoy día en la Biblioteca Histórica y en ningún caso son anteriores a mediados del siglo XIX.

También se conservan, probablemente procedentes de los teatros madrileños de la Cruz, del Príncipe y de los Caños del Peral trece ejemplares de obras de Haydn de los cuales nueve son copias manuscritas y cuatro son impresos. En algunos de los ejemplares aparece escrito “Cruz” (sig. MUS 631-2, sig. MUS 631-8 [1], sig. 631-9 [1]), lo cual muestra que dichos ejemplares formaron parte del repertorio interpretado en el Teatro de la Cruz. Conocer cuál fue la verdadera procedencia de las fuentes es difícil, sin embargo, existen inventarios de los teatros que aportan datos significativos. Dichos inventarios se conservan en el Archivo de Villa.

El Archivo de Villa, independiente de la Biblioteca Histórica, comenzó a funcionar en 1613 y albergó los documentos que hasta entonces habían estado en el Ayuntamiento relacionados con los corrales de comedias⁵⁵⁰. En 1898 el fondo de teatro y música se trasladó del Archivo de Villa a la Biblioteca Histórica⁵⁵¹, sin embargo, la documentación administrativa de los corrales de comedias, sigue estando en el Archivo de Villa. Destaca entre la documentación conservada en el Archivo de Villa actualmente los inventarios que describen los materiales, entre ellos la música, con los que cuentan los corrales. En el inventario realizado en 1831 de los materiales de los teatros de Madrid, aparecen “Sinfonías generales”⁵⁵², entre las cuales podrían hallarse las Sinfonías de Haydn recopiladas en la Biblioteca Histórica. De hecho en los anuncios hallados en el *Diario de Madrid* sobre los conciertos entre 1788 hasta 1798, en los Teatros de la Cruz, del Príncipe y de los Caños del Peral⁵⁵³, aparecen dentro del repertorio Sinfonías de Haydn.

Puesto que antes de la realización del inventario de 1831 se conoce que en los teatros madrileños se interpretaban Sinfonías del músico austriaco, es evidente que lo que se nombra como “Sinfonías generales” consista en las Sinfonías normalmente interpretadas, entre las cuales, estarían las de Haydn.

Subirá informó, en 1965 en el *Catálogo de la Sección de Música. Tomo Primero. Teatro Menor, Tonadillas y Sainetes*⁵⁵⁴, que en el Archivo de Villa se

⁵⁴⁹ González del Cerro, Rafael: *Catálogo de la Biblioteca municipal de Madrid. Apéndice número 5. Obras musicales procedentes de la Biblioteca de D. José María Sbarbi*. Madrid, Imprenta Municipal, 1923, p. 31.

⁵⁵⁰ Aguerri, Ascensión y Castro, Purificación: “El Archivo de los Teatros de la Cruz y del Príncipe en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid”. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Tomo XXXV, 1995, p. 434.

⁵⁵¹ *Ibid.*, pp. 439-441.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 444.

⁵⁵³ Acker, Yolanda: *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808)*. Madrid, Centro de Documentación de música y danza, 2007.

⁵⁵⁴ Subirá, José: *Catálogo de la Sección de Música. Tomo Primero. Teatro Menor, Tonadillas y Sainetes*. Madrid, Sección de Cultura, 1965, p. 11.

conservaba un inventario en el que había piezas de Haydn. Se trata del *Inventario del Archivo General de música y verso de los Teatros de la Cruz y Príncipe, propios del Excmo. Ayuntamiento de esta Corte de Madrid, que dio principio el día beinticinco de marzo del corriente año y concluyó en el de julio del mismo* que data de 1848. En este inventario, entre las “Sinfonías Generales del Príncipe” se especifican que hay siete Sinfonías de Haydn a 60 reales, una obra de Haydn a 10 reales, otra Sinfonías a 10 reales y otra Sinfonía a 20 reales⁵⁵⁵. Aunque este índice es posterior a la datación de las fuentes recopiladas, sirve como ejemplo de lo que se consideraba como “Sinfonías generales” y es orientativo de los compositores representados en ellas.

Todos los ejemplares recopilados tienen en común que se encuentran muy deteriorados, probablemente por su uso y contienen infinidad de anotaciones a lápiz realizadas probablemente por los instrumentistas que ejecutaron las obras de Haydn. Analizar el significado de dichas anotaciones que incluyen nombres, fechas e incluso frases que describen aspectos cotidianos del trabajo de los músicos no será parte del trabajo de este apartado, sin embargo, son dignos de un estudio futuro que pueda aportar novedades sobre los aspectos cotidianos de los músicos en los teatros, de los copistas y de la época en la que se interpretaron.

Las copias manuscritas recopiladas datan entre el último tercio del siglo XVIII y 1833 y utilizan como soporte papel casi exclusivamente español procedente de Cataluña. Los fabricantes de papel son Ramón Romaní (diez ejemplares), Miguel Elías asociado con Oleguer Argemir (cuatro ejemplares), Santiago Serra (dos ejemplares), Francesc Romaní (un ejemplar), Francesc Romaní i Soteras (un ejemplar), Romeu (un ejemplar) y Joan Guarro Fontanelles (un ejemplar). Por lo general, en un mismo ejemplar aparecen diferentes tipos de papel dependiendo del instrumento del que se trate. Los ejemplares impresos proceden de Francia y todos fueron editados en París por Jean-Jérôme Imbault entre 1794 y 1802.

Existe un predominio de la música instrumental con doce ejemplares de Sinfonías de Haydn (HOB. I: 85, 92, 94, 99, 101-104, G 3). Algunas aparecen por duplicado (HOB. I: 99, 102, 103 y 104), estando un ejemplar impreso y el otro siendo copia manuscrita. Ambos ejemplares parecen complementarse porque el ejemplar manuscrito no contiene las partes de instrumentos que sí aparecen en el ejemplar impreso. Sólo hay una obra teatral y está por duplicado, tanto en formato partitura como en partichelas; consiste en el Tercetto del Acto II de la Ópera “Armida”⁵⁵⁶. Los ejemplares de Sinfonías manuscritos (HOB. I: 85, 92, 94, 99, 101-104) se caracterizan porque algunas de las partes de los instrumentos están por duplicado, triplicado e incluso cuadruplicado. Esto muestra que la plantilla instrumental en las interpretaciones de los teatros madrileños aumentaba cuantitativamente⁵⁵⁷.

⁵⁵⁵ Véase sig. 4-215-26 [secretaría].

⁵⁵⁶ Según la información que aportan los anuncios de conciertos en los teatros madrileños, entre 1758 y 1808 en el *Diario de Madrid*, en ningún caso aparece la interpretación de un acto de alguna Ópera de Haydn. Acker: *Opus cit.*

⁵⁵⁷ Llama la atención que en los casos en los que la obra lleva trompetas y timbales, como son en las Sinfonías nº 92, 94, 99, 101, 102, 103 y 104, excepto la nº 94, carecen de ellos. Cabe la posibilidad de que las partes de esos instrumentos se hubiesen perdido, por otra parte, aunque era un instrumento de moda y que Haydn incorporó en muchas de sus Sinfonías, parece ser que realmente no gustaba en España. Tomás de Iriarte en su Poema *La música* pone de manifiesto su rechazo al uso de timbales (Iriarte, Tomás de: “Canto Cuarto. De Iriarte, Tomás: *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomas de Yriarte. Tomo I.*

2.5 LA BIBLIOTECA DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO DE MADRID

Desde la fundación de la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando (*E:Ma*) el 13 de julio de 1744 (su real aceptación tuvo lugar el 30 de junio de 1749)⁵⁵⁸, dicha institución contó con libros, estampas y dibujos que fueron el germen de su futura Biblioteca. Ésta se abrió al público en 1794 y desde ese momento sus fondos se fueron enriqueciéndose con las donaciones de los académicos, las compras y por las desamortizaciones⁵⁵⁹. En 1872 se puso en marcha un proyecto para la creación de la Sección musical que se materializó un año después, en 1873⁵⁶⁰. Entre los académicos músicos que donaron sus bibliotecas particulares están las de Ildefonso Jimeno de Lerma (heredada de su padre Román Jimeno Ibáñez) y la de Bartolomé Pérez Casas⁵⁶¹.

Actualmente se conserva en la Sección de Música de la Biblioteca de la *E:Ma* un variado número de obras musicales de Haydn, principalmente posteriores a 1833. Entre las fuentes del compositor austriaco que no datan de fecha posterior al primer tercio del siglo XIX están las procedentes de tres lugares: El Westmorland, el Fondo Jimeno y la colección de Bartolomé Pérez Casas.

El Westmorland fue una fragata armada a la que dos buques franceses capturaron en su camino desde Toulon hacia las Indias Occidentales. El día 8 de enero de 1779 se encontraba en el puerto de Málaga el Westmorland y el Gobernador de la Costa, conde Ofelia, escribió una nota al Secretario de Estado, el conde Floridablanca, informándole de la noticia. El 7 de octubre de 1783 el conde Floridablanca cursó instrucciones precisas a la Real Academia de Bellas Artes pidiéndole al Biceprotector, marqués de la Florida Pimentel, que elabora un informe acerca del estado en que llegaban la mercancía enviada. El 10 de octubre de 1783 llagan a la Academia de San Fernando los primeros diecisiete cajones traídos desde Málaga y el 28 de noviembre del mismo año llegó de Málaga la segunda remesa de cajones, encargándose el conserje Juan Moreno de anotar su contenido⁵⁶².

En la Biblioteca de la *E:Ma* se conservan tres fuentes que en su origen estaban en el Westmorland⁵⁶³. Procedentes del “cajón EB” y propiedad del reverendo Samuel

Que comprehende las Fabulas Literarias, y La Música, Poema. Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1787, pp. 249-251).

⁵⁵⁸ Subirá, José: “La música en la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. *Anuario Musical*. Vol. XI, 1956, p. 111. Subirá Puig, José: *La música en la Academia. Historia de una sección*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1980, p. 32. Para más información sobre la historia de la *E:Ma* véase De Vicente, Alfonso: “Academias”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. I, 1999, pp. 20-24.

⁵⁵⁹ González de Amezua, Ramón (dirección): *Biblioteca. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fondo Jimeno. Partituras y libros de música*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004, p. 7.

⁵⁶⁰ Subirá: “La música en la Biblioteca de la Real Academia...”. *Opus cit.*, p. 112

⁵⁶¹ Pita Andrade, José Manuel (coordinador): *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El Libro de la Academia*. Madrid, MCMXCI, p. 254.

⁵⁶² Luzón Nogué, José M.: “Inventarios y marcas de los cajones transportados de Málaga a la Corte”. *El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour*. Murcia, Sevilla, Madrid, Centro Cultural las Claras, Centro Cultural el Monte, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2002-2003, pp. 89-91.

⁵⁶³ González de Amezua: *Opus cit.*, pp. 14-15.

Wells Thomson⁵⁶⁴ (tal y como indica la firma que el impreso posee en su portada) son cuatro Cuartetos de cuerda (HOB. III: 1, 2, 3, 4) editados durante la segunda mitad del siglo XVIII. También procedentes del barco se conservan cuatro Cuartetos de cuerda (HOB. III: 1, 2, 3, 6) editados también durante la segunda mitad del siglo XVIII, un Divertimento para dos violines, viola y violonchelo (HOB. II: 6) impreso en la misma época y tres Sonatas para clave o pianoforte, violín y violonchelo (HOB. XV: 27, 28, 29) editadas a principios del siglo XIX.

Las firmas de dichas fuentes (sig. FJIM-1899, sig. FJIM-1934, sig. FJIM-1900) indican que pertenecieron a la Biblioteca de los Jimeno (“FJIM”), hecho que hace pensar en la posibilidad de que esta familia los tuviese en su poder cuando hicieron la donación de su biblioteca particular. Sin embargo, no cabe duda de que procedían del Westmorland y eran fuentes que estaba en la *E:Ma* años antes de que la Sección de Música fuese creada (1873), es decir, desde 1783. Dichas firmas se corresponden con un total de ocho Cuartetos de cuerda (de los que únicamente se conservan las partes del violín I y II) tres Sonatas para clave o fortepiano, viola y violonchelo (de las que sólo se conserva la parte del violín) y un Divertimento para dos violines, viola y violonchelo (del que sólo se conservan los violines I y II).

Román Jimeno Ibáñez (1799-1874) nunca formó parte de la *E:Ma* pero dedicó su vida a la música, principalmente como organista y compositor. En 1871 inauguró la primera cátedra de órgano del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y a su muerte dejó una importante obra teórica y práctica⁵⁶⁵, así como su biblioteca de música. Ildefonso Jimeno de Lerma, su hijo, sucedería a Hilarión Eslava en su medalla académica de la *E:Ma* en 1879⁵⁶⁶ y heredaría la colección musical particular de su padre que donaría a la *E:Ma* a su muerte.

Entre las fuentes procedentes de la biblioteca particular de la familia Jimeno están, a parte de las fuentes procedentes del Westmorland ya comentadas, una Sonata para pianoforte (HOB. XVI: 24, sig. FJIM-1460) manuscrita que se encuentra encuadrada con obras de varios autores como, por ejemplo, una Sinfonía del mismo Román Jimeno⁵⁶⁷. De esta Sonata sólo se conserva el primer movimiento y con la característica de que los sonidos iniciales son diferentes a los que aparecen en el catálogo de Hoboken⁵⁶⁸. También hay dos Sonatas para clave o pianoforte, violín y violonchelo (HOB. XV: 27, 28, sig. FJIM-37) impresas, de las que sólo se conserva el violonchelo. Todas estas fuentes fueron copiadas y editadas a principios del siglo XIX y probablemente adquiridas por Román Jimeno cuando llegó a Madrid hacia 1828 o poco después en 1829 cuando ganó la plaza de organista principal de la Real Colegiata de San Isidro⁵⁶⁹.

⁵⁶⁴ Rodríguez López, Isabel: “La pasión de los viajeros ingleses. La música en el *Grand Tour* en la segunda mitad del siglo XVIII”. *El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour*. Murcia, Sevilla, Madrid, Centro Cultural las Claras, Centro Cultural el Monte, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2002-2003, p. 8.

⁵⁶⁵ González de Amezua: *Biblioteca. Real Academia de Bellas Artes...*, pp. 19-21.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁶⁷ En la portada de la fuente y en la última página hay anotaciones diversas en las que aparecen nombres y fechas; entre estas destaca aquella en que Jimeno informa de un dato biográfico como fue el hecho de que en 1815 estudió en el Colegio de la Santa Cruz.

⁵⁶⁸ Hoboken: *Opus cit.* Vol. I, p. 751

⁵⁶⁹ González de Amezua: *Opus cit.*, p. 20.

Por su parte Bartolomé Pérez Casas, Académico de la *E:Ma*, a su muerte en 1956, por su expresa voluntad, su viuda donó su biblioteca particular a la *E:Ma*. La colección de Pérez Casas fue resultado de la recopilación de fuentes realizada por el Académico en el siglo XX, no obstante se conserva la partitura del Oratorio “La Creación” (HOB.: XXI: 2) de Haydn editado en París por Ignace Pleyel y cuyo número de plancha indica que fue editado a principios del siglo XIX, ca. 1805.

En cuanto al repertorio de Haydn conservado en la *E:Ma* existen actualmente dieciséis obras de Haydn no posteriores a 1833 de las cuales once son diferentes (véase Fig. 23). Hay una única fuente que es manuscrita y copiada por Román Jimeno y el resto son impresos editados en su mayoría en Francia. Los editores parisinos representados son Chevardière, Sieber y Pleyel y además hay un editor procedente de Lion, Le Goux. Solo hay un impreso editado en Inglaterra, concretamente en Londres que es Bremner.

Fig. 23

| | TIPO DE OBRA | Nº EJEMPLARES | Nº TOTAL EJEMPLARES |
|------------------------|---|---------------|---------------------|
| MÚSICA INSTRUMENTAL | DIVERTIMENTOS | 1 | 15 |
| | CUARTETOS DE CUERDA | 8 | |
| | SONATAS PARA CALVE O PIANOFORTE, VIOLÍN Y VIOLONCHELO | 5 | |
| | SONATAS PARA PIANOFORTE | 1 (ms) | |
| MÚSICA VOCAL | ORATORIOS | 1 | 1 |
| Nº TOTLA DE EJEMPLARES | | | 16 |

Repertorio musical de Haydn conservado en la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid

Predomina la música instrumental con los Cuartetos de cuerda (ocho ejemplares), le siguen las Sonatas para calve o pianoforte, violín y violonchelo (cinco ejemplares) y un Divertimento para dos violines, viola y violonchelo (se puede considerar como Cuarteto de cuerda) y una Sonata para pianoforte. El repertorio vocal está representado por un único ejemplar que es el Oratorio “La creación”. Lo más significativo es que, si bien la música procedente del Westmorland estaba en la colección privada de los Jimeno, esta música pudo servir como referente tanto para el padre como para el hijo quienes dedicaron su vida a la música y compusieron un repertorio musical considerable, aún por estudiar.

2.6 EL MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES DE MADRID

Doña Juana de Austria, infanta de Castilla y Portugal fundó en 1557 el Monasterio de las Descalzas Reales⁵⁷⁰. Éste contó desde 1572 con una capilla de música que dependía de la corona. La etapa de esplendor de dicha Real Capilla fue el siglo XVIII. Debido a la condición “Real” del Monasterio de las Descalzas su capilla de música era comparable en muchos aspectos a la Capilla Real de Palacio o a la del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial⁵⁷¹ y contaba con unos costes de mantenimiento que no muchas fundaciones religiosas podían permitirse⁵⁷². El apogeo que la Real Capilla del Monasterio de las Descalzas Reales vive durante el siglo XVIII se ve reflejado en la presencia de ejemplares manuscritos de obras de compositores extranjeros tan importantes en esa época como Haydn, Mozart o Pleyel. Las obras de Haydn conservadas datan entre el último tercio del siglo XVIII y el primer tercio del siglo XIX, es decir, fueron copias manuscritas realizadas probablemente en vida del compositor austriaco.

Las fuentes del Monasterio de las Descalzas Reales están a disposición de los usuarios en el catálogo informatizado de la Biblioteca del Palacio Real. En dicho catálogo hay cinco ejemplares manuscritos de obras de Haydn, cuatro de los cuales datan entre el último tercio del siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX, sólo un ejemplar es posterior a 1833. Los datos que aparecen en las cuatro fichas de ese catálogo que representan a fuentes de Haydn no posteriores a 1833 son muy completos ya que incluyen el íncipit musical de la obra (exceptuando uno de los ejemplares) y la datación de las fuentes. Sin embargo, y tras estudiar el papel existente en estas fuentes se ha realizado una datación de los manuscritos alternativa.

Las fuentes recopiladas poseen en su portada un sello en tinta y con forma circular que comenzó a ser utilizado a finales del siglo XX durante un proceso de reorganización de las fuentes musicales del Monasterio. Dentro del sello aparece la siguiente inscripción: “DESCALZAS REALES CLARISAS”.

El papel utilizado como soporte para las copias manuscritas es de procedencia española, fabricado en molinos de Cataluña (Capellades) y es de dos tipos. Por una parte está el papel Romaní, utilizado en dos ejemplares y que porta dos modelos diferentes de filigrana; el modelo A propio del papelerero Ramón Romaní y el modelo D representativo de Francesc Romaní i Soteras. Por otra parte, se utiliza el papel Serra que posee la filigrana Santi Serra propia del papelerero Santiago Serra y que aparece en dos ejemplares; en uno de ellos conjugado con papel Romaní⁵⁷³.

Teniendo en cuenta que el Monasterio de las Descalzas Reales es una congregación de clausura cuyo único contacto con el exterior era a través de su Maestro

⁵⁷⁰ Ruiz Tarazona, Andrés: “Descalzas Reales, monasterio de las”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 4, 1999, p. 457.

⁵⁷¹ *Ibid.*

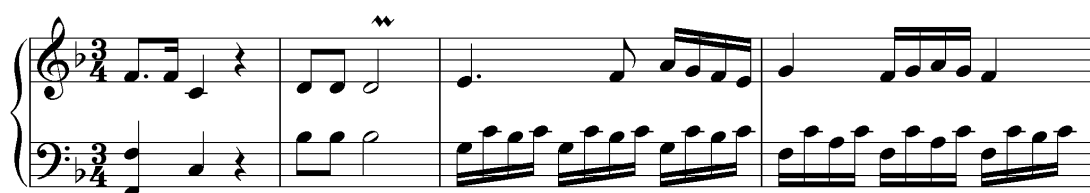
⁵⁷² Morales, Nicolás: “Real Capilla y festería en el siglo XVIII: Nuevas aportaciones para la Historia de la Institución Musical Palatina”. *Revista de Musicología*. Vol. XXII, nº 1, 1999, p. 176.

⁵⁷³ Existe un ejemplar que conjuga el papel fabricado por Francesc Romaní i Soteras, por Ramón Romaní y por Santiago Serra. Véase el volumen segundo: signatura MD/C/12 (4).

de capilla, es improbable que las copias manuscritas fuesen realizadas fuera del Monasterio. De los cuatro ejemplares manuscritos no posteriores a 1833, el de autoría dudosa está realizado sobre un papel cuya filigrana no ha podido ser identificada y es un manuscrito que fue realizado en Toledo por Francisco Franco el 21 de febrero de 1799, tal y como pone en la portada del cuadernillo. La cuestión es que no se puede determinar el momento en el que dicho cuadernillo llegó al monasterio.

El repertorio representado en estas fuentes es principalmente vocal y escénico; hay una Cantata (HOB. XXVIb: 2), una Misa (HOB. XXII: 8) y una Ópera (HOB. XXVIII: 8a). También hay una Sinfonías (HOB. I: 75) arreglada para voz y órgano y un Minueto para órgano⁵⁷⁴ que no aparece en el catálogo de Hoboken (véase Ej. 4 y Anexo IX).

Ej. 4



Fco Fran^{co}/Cuaderno de Rondones/para Organo compues^{tos}/Por Diferentes Autores/Dado en Lerida a los 21 de F^{bre} de l Anyo/1799/Minue/Ayden. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Sig. MD/C/76 (6) – p. 29 (1). Íncipit

Si bien el Monasterio de las Descalzas Reales cuenta actualmente con un fondo de música que alberga cinco fuentes representativas de música de Haydn no posteriores a 1833, no obstante, comparadas con las fuentes conservadas de otros compositores europeos de la época como Mozart o Pleyel son muy pocas. De hecho, este monasterio es el lugar en Madrid que menor número de fuentes de Haydn conserva de los estudiados. Sin embargo, esto no es de extrañar ya que las desamortizaciones iniciadas a principios del siglo XIX con el Reinado de José Bonaparte le debieron afectar directamente, aunque se desconoce cuál fue el material perdido⁵⁷⁵.

3. LAS SIETE PALABRAS DE HAYDN. EJEMPLARES CONSERVADOS ESPAÑA

El encargo de *Las Siete Palabras* a Haydn desde Cádiz⁵⁷⁶ no fue una novedad en cuanto a su temática, ya que la costumbre de componer música inspirada en la Pasión de

⁵⁷⁴ Sig. MD/C/76 (6) – p. 29 (1).

⁵⁷⁵ Myers Brown: *Opus cit.*, pp. 314-215, 326-327.

⁵⁷⁶ Díez Martínez, Marcelino: *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*. Vol. I. Colección Cádiz y la Música. Cádiz, Universidad de Cádiz, Diputación de Cádiz, 2004, p. 489.

Cristo se remonta al siglo XVI⁵⁷⁷. Lo que sí fue novedoso era el ritual para el cual Haydn debía componer su obra, un rito denominado “las Tres Horas”, desconocido para el compositor austriaco y cuyo origen parece estar en el siglo XVII en Hispanoamérica⁵⁷⁸. La primera noticia conocida sobre un encargo de música para las Tres Horas en España fue en 1783, tres años antes del encargo a Haydn, cuando se le solicitó en Madrid a Guillermo Ferrer una obra instrumental para dicho ritual que aún no ha sido hallada⁵⁷⁹. Posteriormente, aparecen noticias sobre la venta de la obra de Haydn en la *Gaceta de Madrid*. El primer anuncio conocido data de 1792 y no se trata de la versión original para orquesta, sino para pianoforte. Dos años después, en 1794, aparece de nuevo un anuncio en el que se vendía la versión para tecla, junto con la versión para Cuarteto de cuerda. Dos meses después se vendía de nuevo la versión para Cuarteto de cuerda y tras unos años, en 1799, se vuelve a anunciar la venta de la versión para tecla⁵⁸⁰ (véase Fig. 24).

Fig. 24⁵⁸¹

| FECHA | ANUNCIO | OBRA |
|------------|---|---|
| 11/12/1792 | En la Librería de Barco se venden: Del Sr. Haydn para fortepiano las siete palabras [...] | <i>Las Siete palabras para pianoforte</i> |
| 13/5/1794 | [...] En la Librería del Barco [...] para fortepiano del Sr. Haydn: [...] las siete palabras [...] las siete palabras puestas en quarteto [...] | <i>Las Siete palabras para pianoforte</i> ----- <i>Las Siete palabras para Cuarteto de cuerda</i> |
| 7/11/1794 | En la Librería del Barco [...] del Sr. Haydn [...] las siete palabras en quarteto [...] | <i>Las Siete palabras para Cuarteto de cuerda</i> |
| 24/2/1795 | [...] En la Librería del Barco [...] las Siete palabras para instrumentos y solo para forte piano [...] del Sr. Haydn. | <i>Las Siete palabras para Cuarteto de cuerda [o quizás para orquesta?⁵⁸²]</i> ----- <i>Las Siete palabras para pianoforte</i> |
| 19/2/1799 | [...] Librería Escribano [...] las siete palabras para clave ó forte piano, todo compuesto por Haydn. | <i>Las Siete palabras para clave o pianoforte</i> |

Anuncios de venta de Las Siete Palabras de Haydn puestos en la «Gaceta de Madrid» por las librerías madrileñas de Barco y de Escribano

Sobre la versión orquestal y Oratorio de *Las Siete Palabras* de Haydn no se ha hallado ningún anuncio de venta y en lo que respecta a la versión orquestal hasta la fecha tampoco ha sido catalogado ningún ejemplar que date de época de Haydn. Esta

⁵⁷⁷ Langrock, Klaus: *Die Sieben Worte Jesu am Kreuz. Ein Beitrag zur Geschichte der Passionskomposition*. Essen, Die Balue Eule, 1987.

⁵⁷⁸ Stevenson, Robert: “Las relaciones mundiales ibéricas de Haydn”. *Heterofonía*. Vol. 19, nº 1, 1986, p. 14.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, pp. 14-15

⁵⁸⁰ Sustaeta Llombart, Ignacio: *La música en las fuentes hemerográficas del siglo XVIII español. Referencias musicales en la Gaceta de Madrid, y artículos de música en los papeles periódicos madrileños*. Tesis doctoral. Tomo III. Universidad Complutense de Madrid, 1993.

⁵⁸¹ Toda la información que aparece en esta tabla en los apartados de “FECHA” y “ANUNCIO” ha sido tomada de la tesis doctoral de Ignacio Sustaeta Llombart (Sustaeta Llombart: *Opus cit.* Tomo III).

⁵⁸² En el anuncio de venta de música de la *Gaceta de Madrid* que data del 24 de febrero de 1795, en el que la Librería de Barco oferta dos ejemplares de *Las Siete Palabras*, uno de ellos son “las Siete palabras para instrumentos”, lo cual es confuso, dado que se podría tratar tanto de la versión orquestal como de la camerística. Partiendo del hecho de que se tratase de la versión orquestal, este sería el único anuncio conocido que ha dejado constancia de la venta de *Las Siete Palabras* para orquesta en Madrid.

carencia de ejemplares conocidos puede deberse a dos motivos. Por una parte, la obra original podría haber despertado tanto interés entre los coleccionista que sus ejemplares hayan sido vendidos, encontrándose actualmente en manos de particulares o, por otra parte, puede que dichos ejemplares no despertasen tanto interés como sus versiones para Cuarteto de cuerda y tecla, que eran más accesibles para su interpretación en los hogares, de aquí la ausencia de anuncios de venta. En lo que respecta a las versiones Oratorio, Cuarteto de cuerda y tecla, sí que existe una representación significativa entre los ejemplares conservados en Madrid y dispersos por toda la geografía española.

A parte de estos anuncios de fines del siglo XVIII que muestran que las librerías madrileñas disponían de música de Haydn en vida del compositor austriaco, en 1800, con el cambio de siglo aparece un anuncio de venta de un ejemplar compuesto para el rito de las Tres Horas por Fernando Ferandiere en el *Diario de Madrid*⁵⁸³. La composición, que no ha sido hallada hasta la fecha, estaba formada por siete adagios, al igual que la encargada a Ferrer y había sido compuesta para guitarra, flauta, violín y violón. La única obra que sí se ha conservado para el rito de las Tres Horas y compuesta por un músico español son las *Siete Palabras* de Fajer⁵⁸⁴ que, a diferencia de la versión Oratorio de Haydn, incorpora una reflexión en verso y en castellano sobre cada una de las Siete Palabras. No obstante, y a pesar de que los ejemplares compuestos por Haydn no llevasen dicha reflexión incluida en la partitura musical, era tradición en España realizarla oralmente⁵⁸⁵. El ritual de las Tres Horas fue, por lo tanto, una práctica usual desde la segunda mitad del siglo XVII en el Mundo hispanoamericano⁵⁸⁶ y, un siglo después, en España, intercalando música instrumental. Así, los adagios encargados a Haydn fueron compuestos para un ritual que había pervivido y evolucionado a lo largo del tiempo, siendo, en España, una tradición viva en época del compositor austriaco.

⁵⁸³ En la *Gaceta de Madrid* aparece un anuncio del 18 de enero de 1800 en el que Fernando Ferandiere vende en su mismo domicilio música para las Tres Horas y dice así: “Música para las tres horas del Viernes Santo; siete adagios para guitarra, flauta, violín y violón, hechos a propósito para la contemplación de las siete palabras que Jesucristo nuestro Redentor dijo en la Cruz. Su autor Ferandiere, en cuya casa se vende”. Este anuncio de venta muestra que en 1800 se seguía practicando el ritual de las Tres Horas, el mismo día que en su origen, el Viernes Santo (Acker, Yolanda: *Música y danza en el “Diario de Madrid” (1758-1808): noticias, avisos y artículos*. Madrid, Centro de Documentación de música y danza, 2007, p. 288).

⁵⁸⁴ Francisco Javier García Fajer (1730-1809), maestro de capilla de la Catedral de Zaragoza y conocido como “El Españolito”, fue un compositor dos años mayor que Haydn y que curiosamente falleció en 1809, igual que el compositor austriaco. En España, a parte de la versión Oratorio de *Las Siete Palabras* de Haydn sólo se conoce una obra vocal con acompañamiento instrumental para el ritual de las Tres Horas y son las *Siete palabras* de Fajer. Esta obra, editada por José Vicente González Valle, a diferencia de la de Haydn, es para dos tiples, dos violines, viola y violón y el texto no es latino, sino versos en castellano que en realidad son reflexiones sobre cada una de las siete frases. La estructura global de la obra de Fajer es de ocho partes; comienza la composición con una “Introducción” a la que le siguen siete partes que se corresponden con cada una de las Siete Palabras. A diferencia de la obra vocal de Haydn, en ningún momento aparecen partes puramente instrumentales, ya que carece de la segunda Introducción y del Terremoto. No se conoce cuándo compuso Fajer esta obra y, según González Valle, probablemente fue por encargo de alguna cofradía de Zaragoza. González Valle incluye en su Prólogo a la edición de las *Siete Palabras* de Fajer un estudio centrado en España y explica cómo la tradición de cantar las Siete Palabras pasó de ser un acto estrictamente litúrgico a convertirse en una nueva tradición con texto en lengua vernácula y fuera de la liturgia (González Valle, José Vicente: *Siete Palabras de Cristo en la Cruz. Monumentos de la música española. Vol. LXI*. Barcelona, CSIC, Institución “Milà i Fontanals”, Departamento de Musicología, 2000, pp. 7-15).

⁵⁸⁵ Prólogo a la edición vocal de Breitkopf & Härtel de *Las Siete Palabras* (Viena, 1801). *E:Mc*, sig. 1/6590.

⁵⁸⁶ Stevenson: “Haydn’s Iberian World Connections”. *Opus cit.*, p. 10.

Las Siete Palabras fue una obra compuesta para ser interpretadas en la Santa Cueva⁵⁸⁷. Parece extraño que se encargase música a uno de los compositores europeos más famosos del momento para un lugar lúgubre y austero como la Santa Cueva. Sin embargo, a juzgar por las habituales reuniones en las que se conmemoraba la Pasión de Cristo con prácticas masivas de autoflagelación, la cueva gaditana debió de haber sido un lugar que aglutinó a muchos adeptos. José María Blanco Crespo [Blanco-White]⁵⁸⁸ (1775-1842), un sacerdote coetáneo de Haydn y nacido en Sevilla, cuyos antepasados procedían de Irlanda, escribió su autobiografía, traducida por Antonio Garnica y publicada como *Autobiografía de Blanco-White* (1988), en la que informa sobre la invitación que recibió para participar en Cádiz en los rituales que en la Santa Cueva tenían lugar, siendo, según informa Blanco-White, el Padre Santa María el cabeza de los devotos gaditanos. White tuvo, en esa ocasión, que predicar sentado durante una hora y media sin notas escritas y a oscuras. A estas reuniones, según White, no podían asistir las mujeres y los hombres que se reunían en la cueva eran entre doscientos y trescientos⁵⁸⁹. White describe el ritual de la siguiente forma:

“Las reuniones se celebraban tres veces a la semana, siempre al oscurecer. Los ejercicios piadosos eran los mismos de san Felipe Neri de Sevilla: meditación, sermón y flagelación [...]. Solamente fui en una ocasión y con el propósito de predicar. El Padre Santa María me había pedido que me encargara de aquella parte del servicio [...]. Una vez pasado el tiempo de la meditación privada, durante el cual él lanzaba de vez en cuando esas cortas imprecaciones llamadas *jaculatorias*, me senté en la cátedra. La desacostumbrada circunstancia de predicar sentado y dirigirme a una audiencia invisible durante cerca de hora y media, y sin notas escritas, fue para mí algo así como soñar en voz alta, y en realidad tengo la impresión de no haber agradado excesivamente a los devotos asistentes [...].

Inmediatamente después de mi sermón, dos sacerdotes portando sendos manojos de disciplinas hechas de cuerda y dotadas de gruesos nudos, empezaron a recorrer la capilla en toda su longitud suministrando a los asistentes estos instrumentos de penitencias. Terminado el reparto se apagaron las escasas lámparas del lugar con la única excepción de una pequeña vela encerrada en una linterna sorda. Al hacerse la oscuridad uno de los sacerdotes entonó con voz quejumbrosa una corta narración de la pasión de Cristo [...].

Concluido el relato de la Pasión se entonó el Miserere, que bien pronto tuvo el acompañamiento del ruido de los azotes que castigaban nerviosamente la dura carne pecadora [...]. Contra lo que pudiera suponerse, el ruido y la violencia de los azotes va en aumento conforme el salmo, cantado alternativamente por el sacerdote y la congregación, se acerca a su fin⁵⁹⁰.

La descripción que White realiza de su experiencia aporta datos sobre un ritual que presenció entre 1775 y 1809⁵⁹¹, al que eran asiduos los devotos gaditanos y en el cual no había música instrumental. Sin embargo, sí que se entonaban fragmentos de la Pasión, es decir, el sacerdote entonaba un salmo y respondía la congregación y también se cantaba el Miserere. Si bien este relato informa sobre un ritual, cuyo máximo organizador era Sáez de Santamaría, y con numerosos seguidores, no sería de extrañar

⁵⁸⁷ Díez Martínez, Marcelino: *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección...*, p. 489.

⁵⁸⁸ Aprovecho la ocasión para agradecer a Tomás Garrido la información aportada sobre la existencia de la autobiografía de Blanco-White y su relación con Cádiz.

⁵⁸⁹ Garnica, Antonio (edición y traducción): *Autobiografía de Banco-White*. Sevilla, Servicio de publicaciones de la universidad de Sevilla, 1988, 123-131.

⁵⁹⁰ Garnica: *Opus cit.*, pp. 128-30.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 27.

que el sacerdote ante el éxito de este tipo de celebraciones en la Santa Cueva hubiese querido potenciar el dramatismo y la emotividad de dichos rituales con música instrumental, la encargada a Haydn.

Tanto éxito tuvieron *Las Siete Palabras* de Haydn que los editores extranjeros se peleaban por ser los primeros en publicar cada una de las versiones que Haydn fue preparando. A las cuatro versiones conocidas hay que sumarles los arreglos posteriores realizados por otros compositores (véase Fig. 25).

Fig. 25

| VERSIÓN | Nº DE HOBOKEN | EDICIONES |
|--------------------|------------------------------|---|
| Orquestal | HOB. XX/1 | Primera edición en julio de 1787 por Artaria ⁵⁹² . |
| Cuarteto de cuerda | HOB. III: 50-56 | Arreglo de la versión orquestal para Cuarteto de cuerda. Primera edición en 1787 por Artaria ⁵⁹³ . |
| Tecla | HOB. XX/1. Klavier-Auszug | Arreglo de la versión orquestal para clave o pianoforte. Se cree que no es autoría de Haydn, aunque fue revisada y aprobada por el compositor. Primera edición en 1787 por Artaria. También existe una edición de 1820+ por Green del arreglo para pianoforte con acompañamiento de tenor y bajo ⁵⁹⁴ . |
| Oratorio | HOB. XX/2 | Primera edición en 1801 por Breitkopf & Härtel. También existen arreglos para tecla, el primero de los cuales fue editado en 1801 por Artaria y unos meses después por Breitkopf & Härtel. En 1802 Cappi editó un arreglo para cuatro voces y clave. En 1829 Novello editó otro arreglo para piano ⁵⁹⁵ . |

Versiones de Las Siete Palabras de Haydn y arreglos

La versión original fue autoría de Haydn, así como la versión para Cuarteto de cuerda. En lo que respecta la versión vocal, a pesar de que también se considera autoría de Haydn, fue realizada a partir de la versión de otro compositor ya existente⁵⁹⁶. La versión para tecla fue realizada por otro compositor, aunque Haydn la supervisó. La adaptación de esta composición para agrupaciones tan variadas permitió que la obra llegase a todo tipo de público y pudiese ser interpretada desde una catedral hasta en una pequeña habitación.

La versión original para orquestal de *Las Siete Palabras* es para oboe I, oboe II, dos fagotes, dos trompas, violín I, violín II, viola, violonchelo y contrabajo. Se compone de ocho movimientos, el primero y el último son denominados “Introducción” y “Terremoto” respectivamente y no llevan texto. Los siete movimientos centrales son denominados “Sonatas”. Cada Sonata lleva escrito en la parte del violín I una de las siete últimas frases que Cristo, según los Evangelios, antes de morir pronunció en la Cruz. Dichas frases, tal y como aparece en el encargo hecho a Haydn, serían leídas por el oficiante del rito, quien realizaría una breve interpretación⁵⁹⁷. Sin embargo, no se

⁵⁹² Hoboken: *Opus cit.* Vol. I, pp. 837-840.

⁵⁹³ *Ibid.*, pp. 410, 840-842.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, pp. 842-844.

⁵⁹⁵ Hoboken: *Opus cit.* Vol. II, pp. 1-7.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 1.

⁵⁹⁷ Prólogo a la edición vocal de Breitkopf & Härtel de *Las Siete Palabras* (Viena, 1801). *E:Mc*, sig. 1/6590.

conoce que el estreno de esta obra en el extranjero hubiese estado sujeto a este ritual, por lo que la obra se debió interpretar como una pieza de concierto sin intervención de un miembro de la congregación religiosa. Todos los movimientos de *Las Siete Palabras* son lentos, excepto el último que es rápido (véase Fig. 26)⁵⁹⁸.

Fig. 26

| MOVIMIENTO | TÍTULO | TEMPO | TONO | TEXTO LATINO | TRADUCCIÓN |
|------------|--------------|------------------------------------|-------------|---|--|
| 1º | INTRODUCCIÓN | <i>Maestoso ed Adagio</i> | Re m | | |
| 2º | SONATA I | <i>Largo</i> | Si b M | 1ª PALABRA: Pater dimitte illis, quia nesciunt, quid faciunt (Lucas 23, 3) ⁵⁹⁹ | Padre perdónalos porque no saben los que hacen |
| 3º | SONATA II | <i>Grave e Cantabile</i> | Do m/Do M | 2ª PALABRA: Hodie mecum eris in Paradiso (Lucas 23, 43) | En verdad te digo, hoy estarás conmigo en el paraíso |
| 4º | SONATA III | <i>Grave</i> | Mi M | 3ª PALABRA: Mulier, ecce filius tuus (Juan 19, 26) | Mujer, he ahí a tu hijo |
| 5º | SONATA IV | <i>Largo</i> | Fa m | 4ª PALABRA: Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me? (Matero 27,46) | Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado? |
| 6º | SONATA V | <i>Adagio</i> | La M | 5ª PALABRA: Sitio (Juan 19, 28) | Tengo sed |
| 7º | SONATA VI | <i>Lento</i> | Sol m/Sol M | 6ª PALABRA: Consummatum est (Juan 19,30) | Todo está consumado |
| 8º | SONATA VII | <i>Largo</i> | Mi b M | 7ª PALABRA: In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum (Lucas 23,46) | Padre en tus manos encomiendo mi espítu |
| 9º | TERREMOTO | <i>Presto e con tutta la forza</i> | Do m | | |

Estructura de las Siete Palabras de Haydn y texto que le acompañan

Se trata de una obra programática dado que la música instrumental debe expresar lo que el texto de los Evangelios dicen. En el último movimiento, denominado “Terremoto” porque cuando Cristo expiró se produjo un terremoto en la Tierra según las escrituras, Haydn simula el temblor de la Tierra desde el comienzo del movimiento con la elección drástica de un tempo rápido, contrastante con el resto de movimientos en tempo lento. *Las Siete Palabras* es una obra que está compuesta en Estilo clásico en la línea del Sturm und Drang, dado que contiene una enorme carga expresiva y dramática y Haydn utiliza Forma sonata en sus movimientos con monotematismo.

En la capital madrileña no se conserva ningún ejemplar de la versión original para orquesta de *Las Siete Palabras* no posterior a 1833. Conociendo la afición que Carlos IV sintió por la música del compositor austriaco, cuyo resultado es gran parte de la música conservada en el *E:Mp* y *E:Mpb*, es realmente extraño la ausencia de *Las Siete Palabras* para orquesta de Haydn entre las fuentes de la colección real, así como

⁵⁹⁸ Para elaborar esta tabla se ha consultado la edición realizada por Unverricht de la versión orquestal de *Las Siete Palabras* de Haydn (Unverricht, Hubert: “Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz. Orchesterfassung”. *Joseph Haydn Werke*. Reihe IV. Editor Joseph Haydn-Institut, Köln. Dirección Jens Peter Larsen. München-Duisburg, G. Henle, 1961).

⁵⁹⁹ Para conocer el Evangelio al que pertenece cada frase se ha consultado Kreyszig, Peter: “Die Sieben Letzten Worte des Erlösers am Kreuz”. *Zwischen Bach und Mozart*. Band 4. Stuttgart, Internationale Bachakademie Stuttgart, 1994, pp.184-196.

en otras colecciones importantes como la del *E:Mc*⁶⁰⁰. En cuanto a la versión para Cuarteto de cuerda⁶⁰¹ existen cinco ejemplares en Madrid. En la *E:Mpb* hay dos ejemplares, uno editado por Luigi Marescalchi en Nápoles en 1787 (sig. MUS/CARP14 [5]) y otro editado en París por Ignace Pleyel (MUS/713) y que forma parte de la colección completa de Cuartetos de cuerda de Haydn. En el *E:Mc* se conserva otro ejemplar (sig. 1/150-1/153), formando parte de la colección completa de Cuartetos de cuerda de Haydn. En la Biblioteca Nacional se conserva un ejemplar que se corresponde con la primera edición de la versión para Cuarteto de cuerda de Haydn de *Las Siete Palabras* editada por Artaria & Co. en Viena en 1787 (sig. Mp/24198). La versión Oratorio de *Las Siete Palabras* fue publicada en Leipzig por Breitkopf & Härtel en agosto de 1801 con el famoso “Prólogo” firmado por Haydn. En España se conserva un ejemplar de esa primera edición en la Biblioteca del *E:Mc* (sig. 1/6590), posteriormente la obra fue publicada por otros editores como Pierre-Jeans Porro en París, del cual también se conserva un ejemplar en la Biblioteca del *E:Mc* (sig. 1/265).

Según Hoboken, y en lo que respecta a la fuentes manuscritas, en la Biblioteca de la Diputación de Barcelona se conserva un ejemplar manuscrito del Oratorio *Las Siete Palabras*, en el que el texto aparece en castellano antiguo y el ejemplar incluye un “Guión para regir”⁶⁰². Se trata de la sig. 864 incluida en el *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*⁶⁰³. Hoboken también informa de que se conserva otro ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid⁶⁰⁴. Dicho ejemplar manuscrito está incompleto, ya que sólo contiene las partes vocales (soprano, contralto, tenor y bajo) y aparece en el catálogo informatizado con la sig. MC/4211/14 y el papel utilizado es Francesc Romaní, por lo que las partichelas datan entre 1780 y 1800.

A partir de la versión Oratorio de *Las Siete Palabras* se realizaron diferentes arreglos para tecla con o sin voces. No hay que confundir las adaptaciones para tecla realizadas a partir de la versión Oratorio con los arreglos para clave de la versión original para orquesta de *Las Siete Palabras*. Así, en la *E:Mpb* se conserva un ejemplar para clave de *Las Siete Palabras* editado en París por Nicolas-Raphaël Carli (sig. MUS. 420) que fue publicado entre 1817 y 1825. En el título de esta edición se atribuye la autoría del arreglo a un discípulo de Haydn, Sigismond Neukomm:

“LE SETTE ULTIME PAROLE/DEL/Redentore alla Croce/ORATORIO/da/Giuseppe Haydn/Ridotto/PEL PIANO FORTE/Dal Suo Discepolo/il cav^{te} Sigismondo Neukomm/Propiété de l’Editeur./Prix: 24 .^f Déposé à la Direction./à Paris/Chez Carli, Editeur et M^d de Musique, Boulevard Montmartre, N^o 14./2190”⁶⁰⁵.

⁶⁰⁰ La Biblioteca Nacional se ha adquirido recientemente un bloque de música que aparece reflejada en un índice en papel, pero que aún no ha sido catalogada. El único ejemplar de *Las Siete Palabras* para orquesta localizado en Madrid se encuentra entre esta nueva música adquirida. Se trata de un manuscrito incompleto con las partichelas del violín I, violín II, bajo, oboe I, trompa I y trompa II. El ejemplar está copiado sobre papel R♥Romaní y data entre 1793 y 1800. Agradezco a José Carlos Gosálvez Lara haberme facilitado el acceso a esta obra.

⁶⁰¹ La versión para Cuarteto de cuerda de *Las Siete Palabras* se caracteriza porque el texto aparece en el violín I, bajo el pentagrama al comienzo de la obra, y en el violín II, encima del pentagrama a modo de título. En el resto de instrumentos no aparece.

⁶⁰² Hoboken: *Opus cit.*, vol. II, p. 3.

⁶⁰³ Pedrell, Felipe: *Catàlech de la Biblioteca Musical...* Tomo II, 1909, p. 296.

⁶⁰⁴ Hoboken: *Opus cit.*, vol. II, p. 3.

⁶⁰⁵ *E:Mpb*, sig. MUS. 420.

Neukomm (1778-1858) fue un compositor austriaco y alumno de Haydn desde 1797 y durante siete años. Realizó arreglos de obras de Haydn para orquesta y pianoforte, como éste, que fueron aprobados por el compositor austriaco⁶⁰⁶.

En España, según informa José Asparisi Asparisi, en la Biblioteca Valenciana, ubicada en el Monasterio de San Miguel de los Reyes, se conservan dos ejemplares impresos textuales (sig. XVIII/1706 y sig. CV/3712) que contienen los pasos a seguir y las palabras que el oficiante debía de pronunciar durante el ritual de las Tres Horas en el que *Las Siete Palabras* de Haydn en su versión Oratorio fueron interpretadas en la Iglesia de San Pedro Martir y San Nicolás. Ambos ejemplares, según Asparisi, fueron impresos en 1821 en la Imprenta de Venancio Oliveres y Carbonell (1798-1875)⁶⁰⁷:

“LAS SIETE PALABRAS/TRADUCIDAS LITERALMENTE DE LA PARÁFRASIS ITA-/LIANA, PUESTA EN MÚSICA POR EL CÉLEBRE PROFESOR DON JOSEF HAYDN, Y ACOMODADAS à/ LA MISMA/POR DON FRANCISCO XAVIER CABO,/Presbítero, Organista mayor de la Santa Igle-/sia Metropolitana de esta Ciudad de Valencia./Se cantan por primera vez en la Parroquial Iglesia de/S. Pedro Martir y S. Nicolas Obispo de la misma, en la/noche de Jueves Santo del año 1821./VALENCIA/EN LA IMPRENTA DE OLIVARES, ANTES DE ESTEVAN./1821”⁶⁰⁸.

Estos ejemplares textuales son testimonio de que, tal y como Asparisi dice, la noche del 19 de abril de 1821, Jueves Santo, se cantaron en la Iglesia Parroquial de San Pedro Mártir y San Nicolás *Las Siete Palabras*⁶⁰⁹. Según reza en la portada del ejemplar el texto que contiene es una traducción al castellano del texto italiano y después adaptado a la música por Francisco Javier Cabo. Este ejemplar fue impreso probablemente para que el oficiante pudiese conocer los pasos del ritual:

1º) INTRODUCCIÓN: MÚSICA INSTRUMENTAL

2º) INVITATORIO A *LAS SIETE PALABRAS*: aparece el texto que el oficiante tenía que decir

3º) PALABRA PRIMERA: aparece el texto latino de los Evangelios y después su traducción al castellano⁶¹⁰, le sigue la DEPRECACIÓN [súplica], es decir, las palabras que el celebrante debía pronunciar.

4º) PALABRA SEGUNDA: aparece el texto latino de los Evangelios y después su traducción al castellano, le sigue la DEPRECACIÓN, es decir, las palabras que el celebrante debía pronunciar.

5º) PALABRA TERCERA: aparece el texto latino de los Evangelios y después su traducción al castellano, le sigue la DEPRECACIÓN, es decir, las palabras que el celebrante debía pronunciar y en mitad de estas palabras se especifica “Miserere”, es decir, se cantaría un Miserere y sigue la deprecación.

6º) PALABRA CUARTA: aparece el texto latino de los Evangelios y después su traducción al castellano, le sigue la DEPRECACIÓN, es decir, las palabras que el celebrante debía pronunciar

⁶⁰⁶ Angermüller, Rudolph: “Neukomm, Sigismund”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.13. Coordinador Stanley Sadie. Londres, McMilliam Publishers Limited, 1980, pp. 121-123.

⁶⁰⁷ Aparisi Aparisi, José: “Recepción histórica de la música eclesiástica de Joseph Haydn en los Archivos Musicales Catedralicios de la Comunidad Valenciana”. *Anuario Musical*. Nº 63, 2008, pp. 128-129.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 130.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 131.

⁶¹⁰ Se trata de las frases que representan a las Siete Palabras.

y finalmente se especifica “Sigue ahora un intermedio de música, solamente de instrumentos de aire”).

7º) QUINTA PALABRA: aparece el texto latino de los Evangelios y después su traducción al castellano, le sigue la DEPRECACIÓN, es decir, las palabras que el celebrante debía pronunciar.

8º) SEXTA PALABRA: aparece el texto latino de los Evangelios y después su traducción al castellano, le sigue la DEPRECACIÓN, es decir, las palabras que el celebrante debía pronunciar.

9º) SÉPTIMA PALABRA: aparece el texto latino de los Evangelios y después su traducción al castellano, le sigue la DEPRECACIÓN, es decir, las palabras que el celebrante debía pronunciar y a continuación aparece la siguiente aclaración “Sigue el Credo hasta Mortuus est, y luego el Terremoto”.

10º) TERREMOTO: hay un texto que el oficiante, al igual que en las deprecaciones, debe de pronunciar⁶¹¹.

De la estructura de estos ejemplares textuales impresos se desprende que aparecen dos partes que no estaban en la versión Oratorio de Haydn y son el “Invitatorio” y el “Credo”. La música interpretada durante la celebración del rito consistiría, por lo tanto, en una nueva adaptación de la versión Oratorio de *Las Siete Palabras* con añadidos y texto castellano.

En el Archivo de la Catedral de Málaga, tal y como aparece en el catálogo de su música, se conserva un ejemplar manuscrito (sig. 213-1, 2) que se corresponde con la música que acompañaba al ritual que aparece reflejado en los anteriores ejemplares textuales impreso descritos, editados en la imprenta de Oliveres. Se trata de un ejemplar en cuya portada pone:

“Las siete palabras. Música compuesta para expresar/y meditar. Las Siete Palabras que dixo Nuestro Redentor Jesucristo en las tres horas que estuvo en la Cruz hasta su muerte, con el terremoto; a 4 voces, con todo Instrumental por el Señor/Haydn/y añadido el invitatorio que precede, compuesta su música por D. Francisco Cabo, Organista de la Catedral de Valencia. 1801”⁶¹².

Según esta portada, Francisco Cabo, en 1801, compuso la música del “Invitatorio”. Cabo, por lo tanto, toma la versión Oratorio de *Las Siete Palabras* de Haydn, traduce el texto al castellano e incorpora un nueva parte musical denominada “Invitatorio”. Todo apunta a que la música de este ejemplar sería la interpretada en 1821 en la Iglesia de San Pedro Mártir y San Nicolás de Valencia.

En el Archivo de la Catedral de Málaga también se conserva un ejemplar manuscrito del arreglo para SATB y pianoforte de las de *Las Siete Palabras*. Este ejemplar (sig. 213-1,3) también contiene el “Invitatorio” añadido por Cabo. En la portada se especifica que la reducción ha sido realizada de orquesta a pianoforte, pero aún así, no queda claro si se trata del arreglo para tecla de la versión original orquestal de *Las Siete Palabras* o, por lo contrario, se trata un arreglo de la versión Oratorio. En la Catedral de Santo Domingo de la Calzada se conserva, un ejemplar impreso en

⁶¹¹ Aparisi Aparisi: “Recepción histórica de la música eclesiástica de Joseph Haydn en los Archivos Musicales Catedralicios de la Comunidad Valenciana”. *Opus cit.*, pp. 131-133.

⁶¹² Martín Moreno, Antonio (dirección): *Catálogo del Archivo de música de la Catedral de Málaga*. Serie I: Catálogos. Vol. II. Granda, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003, p. 620.

Alemania de un arreglo para voces y piano de *Las Siete Palabras* (sig. 54/2)⁶¹³ que data de 1809 y, al igual que ocurría con los ejemplares comentados, es difícil establecer si se trata de una arreglo realizado a partir de la versión orquestal o de la versión vocal.

4. CONCLUSIONES

La música de Haydn conservada en España no posterior a 1833 supera a los mil ejemplares, de los cuales aproximadamente novecientos se conservan en Madrid. En lo que respecta al resto de comunidades españolas llama la atención que los principales focos de conservación de la música de Haydn son los archivos de catedrales y monasterios, convirtiéndose así las instituciones religiosas en importantes centros de interpretación de la música del compositor austriaco. Entre el repertorio conservado fuera de Madrid destacan principalmente piezas religiosas como Misas, Oratorios, Motetes y el *Stabat Mater* y piezas instrumentales como Sinfonías, Oberturas, Sonatas para tecla, Cuartetos de cuerda, y *Las Siete Palabras* en sus versiones para voz, Cuarteto de cuerda y tecla. Es significativo el hecho de que en los archivos de las catedrales españolas se encuentren piezas instrumentales, ya que entre 1759 y 1833 se asiste en España a un continuo debate por parte de los teóricos españoles en torno a la música de los templos con un rechazo hacia la música puramente instrumental y una postura de defensa de la música al servicio de la palabra. A pesar de las polémicas, parece ser que las obras orquestales de Haydn despertaron interés en las instituciones religiosas. Destacan los casos de la Catedral de Jaén con veinticinco Sinfonías, el Monasterio de Montserrat con veinte o la Catedral de León con dieciocho. Estas cifras, sin embargo, son representativas sólo de la música localizada hasta la fecha y esperamos que en el futuro se incrementen con los ejemplares de Haydn que aún esperan ser identificados dentro de archivos y bibliotecas públicas y privadas como el conocido caso de los Cuartetos de cuerda de autoría dudosa HOB. III: G5, C8, F2, D2 y B4 conservados en una colección privada en Bilbao⁶¹⁴.

En la provincia de Madrid, por su parte, se han recopilado las fuentes conservadas en la capital, siendo el Palacio Real y el Real Conservatorio Superior de Música los principales focos de conservación de música de Haydn. No obstante, aún quedan fuentes por localizar, dispersas por pueblos de la provincia madrileña probablemente conservadas en iglesias y colegiatas como podrían ser las de Alcalá y San Idelfonso, además de colecciones privadas de familias que permanecen en el anonimato.

En lo que respecta a *Las Siete Palabras* de Haydn, la única información conocida sobre su interpretación aparece en un ejemplar textual, impreso en 1821, localizado en la Biblioteca Valenciana, cuyo correspondiente ejemplar musical manuscrito está en la Catedral de Málaga. A través de ambos ejemplares se puede conocer la evolución que el ritual de las Tres Horas, así como la música que le acompañaba, habían experimentado a principios del siglo XIX en la Comunidad

⁶¹³ López-Calo, José: *La música en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Vol. I. Catálogo del Archivo de Música*. Logroño, Gobierno de la Rioja, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1988, p. 342.

⁶¹⁴ Hoboken: *Opus cit.* Vol. I, p. 458.

Valenciana. Todas las obras musicales conocidas en España compuestas para el ritual de las Tres Horas, muestran, en primer lugar, que existió una tradición viva en constante transformación y evolución que necesitaba de música tal y como la compusieron Ferrer, Haydn, Fajer, Ferandiere o Cabo y, en segundo lugar, que tras la muerte del compositor austriaco continuaba en activo el rito de las Tres Horas en España.

CAPÍTULO V

HAYDN Y SUS CONTEMPORÁNEOS EN ESPAÑA

En la bibliografía española y extranjera son relacionados muchos compositores coetáneos de Haydn que trabajaron en España con el estilo del compositor austriaco. Hay compositores a los que se les atribuye influencias del estilo de Haydn sin aportar datos que las justifiquen y a otros, se les atribuye rasgos de un estilo que es representativo no sólo de la música Haydn, sino también de otros compositores como Stamitz, J. Ch. Bach, C. Ph. E. Bach (que configuraron la Escuela de Mannheim), Haydn, Mozart, Beethoven (que representaron el Sinfonismo vienés o al Clasicismo musical), Boccherini o Pleyel. Sin embargo, las fuentes no suelen definir cuáles son los rasgos estilísticos de estos compositores que parecen verse en la obra de sus coetáneos en España. Así, hablar de la influencia de Haydn parece haberse convertido en un tópico transmitido de una fuente a otra.

Las constantes alusiones a la influencia del músico austriaco aparecen desde diversos puntos de vista. Se habla de compositores españoles que se suponen que preludian el estilo de Haydn o cuyo estilo parece equipararse al del compositor austriaco. En otros casos se reivindica a Haydn como modelo a imitar o se establecen paralelismos entre la obra de Haydn y algunos compositores españoles. También existen estudios en los que los investigadores parecen haber hallado elementos de Haydn en la obra de compositores españoles e incluso se habla directamente de la influencia de Haydn en dichos compositores. Sin embargo, el hecho de aludir a Haydn como modelo cuyo estilo es imitado por los compositores españoles se convierte, en muchos de estos estudios, en una afirmación a la que algunos investigadores recurren de forma sistemática y que carece de ejemplos analíticos y de la definición de los rasgos estilísticos que la avalen.

Se han hallado referencias a dieciséis compositores en relación con Haydn como son José Herrando, Félix Máximo López, Luigi Boccherini, João Pedro Almeida, Manuel Braulio Canales, Francisco Javier Moreno, Tomás de Iriarte, Vicente Martín y Soler, Bernat Bertran i Sastre, Joaquín Tadeo Murgia Azconovieta, Ramón Garay, Carlos Baguer, Pablo del Moral, José Nono, Fernando Sor, Francisco Pacheco, Juan Balado y Gaetano Brunetti. La mayoría de estos nacidos en España, otros que, aún siendo originarios de Portugal, como Almeida o de Italia como Boccherini y Brunetti, desarrollaron su carrera profesional en España y Vicente Martín y Soler que, siendo de origen español, marchó a Italia donde vivió hasta su muerte.

Teniendo en cuenta que los estudios analíticos sobre Brunetti han proliferado recientemente concluyendo que existe cierta conexión entre su estilo y el de Haydn, se tomará a este compositor como ejemplo para el presente estudio, principalmente centrado en la música sinfónica de ambos compositores. La elección de dicho género viene determinada por varios factores, por un lado, entre la música de Haydn conservada actualmente en el *E:Mp*, con la que Brunetti estuvo en contacto, existe un predominio considerable de Sinfonías del compositor austriaco que pudieron haber servido de referente a Brunetti para su obra sinfónica. Por otra parte, se conserva una factura de compra de Sinfonías de Haydn realizada por Brunetti, lo cual indica que, definitivamente, conoció la música del compositor austriaco y, en último lugar, Brunetti fue el compositor de su época que más Sinfonías compuso, lo cual lo convierte en el máximo representante del género sinfónico en la segunda mitad del siglo XVIII en España.

Se trata, por lo tanto, de comparar los estilos de las Sinfonías de Haydn y Brunetti, representativos cada uno del la vanguardia musical del momento, allí donde trabajaron, y, en el caso de Haydn, representativo de la música que era demandada en España. Se abordará un estudio centrado en conocer, en primer lugar, cuáles son los rasgos que definen al estilo de cada compositor, en segundo lugar, cuáles son los rasgos que caracterizaron al Estilo clásico y, en tercer lugar, cuáles son los rasgos propios de Haydn que, supuestamente, se hallan en la obra de Brunetti.

1. LA SUPUESTA INFLUENCIA DE HAYDN SOBRE SUS COETÁNEOS EN ESPAÑA

Las alusiones a la influencia de Haydn sobre la música española se aglutinan en torno a la Sinfonía⁶¹⁵, al Cuarteto de cuerda⁶¹⁶ y a la música para tecla. Según parece estos géneros revelan en España signos de la supuesta influencia del compositor austriaco. Sin embargo, todo apunta a que se trata de un tópico con el que el presente capítulo pretende romper⁶¹⁷. Además de estos géneros, también existen alusiones a la influencia de Haydn sobre las Sonatas para violín de Brunetti (1744-1798)⁶¹⁸ y para violín y bajo de Herrando (1720-1763)⁶¹⁹, en la música teatral de Iriarte (1750-1791)⁶²⁰ y de Martín y Soler (1754-1806)⁶²¹ y en la música religiosa de Pacheco (178-1865)⁶²².

⁶¹⁵ Vilar i Torrens, Joseph María: “The symphony in Catalonia, c. 1760-1808”. *Music in Spain during the Eighteenth Century*. Editores Malcolm Boyd y Juan José Carreras. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 165.

⁶¹⁶ Shadko, Jacqueline Andrea: *The spanish Symphony in Madrid from 1790 to 1840: a study of the music in its cultural context*. Tesis doctoral. University of Michigan, 1991, p. 147.

⁶¹⁷ Teresa Cascudo realiza una síntesis analítica de sinfonías de varios autores cuestionando el hecho de que necesariamente la música de Haydn tuviese que haber influido sobre los compositores españoles (Cascudo, Teresa: “Iberian symphonism, 1779-1809: some observations”. *Music in Spain during the Eighteenth Century*. Editores Malcolm Boyd y Juan José Carreras. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 156).

⁶¹⁸ Alice Bunzl Belgray resume brevemente el estilo de las Sonatas para violín de Brunetti, concluyendo que se aproximan al Clasicismo temprano de Stamitz, J. C.h. Bach y C. Ph. E. Bach y al Clasicismo tardío de Haydn y Mozart (Belgray, Alice Bunzl: *Gaetano Brunetti: an exploratory bio-bibliographical study*. Tesis Doctoral. University of Michigan, 1970, p. 117).

⁶¹⁹ Lothar Siemens Hernández encuentra en las Sonatas para violín y bajo de Herrando un estilo próximo al que desarrollaría posteriormente la Escuela de Mannheim y los sinfonistas vieneses como Haydn, Mozart y Beethoven (Siemens Hernández, Lothar: “Herrando, José”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 6. Dirección y coordinación Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 2000, p. 270).

⁶²⁰ Javier Suárez Pajares considera que Iriarte, en su melólogo *Guzmán el Bueno*, utilizó los violines con sordina, recurso característico del compositor austriaco (Suárez Pajares, Javier: “Iriarte, Tomás de”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 6, 2000, p. 471. Suárez Pajares, Javier: “Sobre Tomás de Iriarte en el II Centenario”. *Cuadernos de Música*, 1992, p. 139).

⁶²¹ Martín y Soler fue un compositor nacido en Valencia que marchó a Italia a sus veintitrés años de edad. Unos años después compuso su ópera *Una cosa rara* que, según Mitjana, debe considerarse una obra española. Esta ópera incluye una Sinfonía, la cual, según Mitjana, recuerda a Haydn (Ruiz Tarazona, Andrés: “Martín y Soler, Vicente”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 7, 2000, p. 251. Mitjana, Rafael: *La Música en España: [arte religioso y arte profano]*. Edición a cargo de Antonio Álvarez Cañibano. Traducción a cargo de Lourdes Pérez González. Prólogo de Antonio Martín Moreno. Centro de Documentación Musical. Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, Ministerio de Cultura, 1993 [edición original francesa de 1920], p. 314).

⁶²² Mitjana afirma que en el Oficio de Difuntos y en el Stabat Mater de Pacheco se puede percibir la influencia de Haydn (Mitjana: *Opus cit.*, p. 383).

Otras supuestas influencias recaen sobre la obra musical de Murgia Azconovieta (1758-1836)⁶²³ y de Melchor López (1759-1822)⁶²⁴.

En cuanto a la música para tecla, se atribuye en la obra de Máximo López (1742-1821) y de Carlos Baguer (1768-1808) la supuesta influencia de las Sinfonías de Haydn. Según Alma Espinosa, López se inspiró temáticamente en las Sinfonías de Haydn (HOB. I: 23, 56, 67, 69, 73, 74-75) para ocho de sus Sonatas para clave⁶²⁵. Máximo López, trabajó como organista de la Real Capilla hasta su muerte, y durante esta ocupación compuso sus Sonatas para clave (ca. 1805). En estas fechas ya habían sido copiadas la mayoría de las Sinfonías de Haydn conservadas en el *E:Mp*, por lo que no es de extrañar que Máximo López citase temáticamente a Haydn. Esta reutilización de material preexistente únicamente muestra la predilección que el compositor español sintió por determinadas Sinfonías de Haydn y, de ningún modo, indicaría que las Sonatas de Máximo López fuesen resultado de la influencia de Haydn. Espinosa también ha hallado reminiscencias de la técnica compositiva de Haydn cuando Máximo López usa la Falsa Reexposición⁶²⁶. Sin embargo, la Falsa Reexposición fue un convencionalismo formal propio de la segunda mitad del siglo XVIII que se siguió usando en el siglo XIX⁶²⁷ y no es un recurso exclusivo del estilo de Haydn⁶²⁸. Por otra parte, en la obra para tecla de Baguer, también se han encontrado elementos del estilo vienés asimilados a través de la obra sinfónica de Haydn⁶²⁹. Como organista en Barcelona Baguer pudo estar en contacto con las Sinfonías de Haydn, ya que ésta es la ciudad catalana con mayor concentración de música de Haydn, sin embargo, también se conserva en la capital catalana música de otros muchos compositores extranjeros coetáneos de Haydn, cuyos rasgos han definido el Estilo clásico y que podrían haber servido a Baguer de referente para desarrollar, dentro del Clasicismo, su propio estilo.

En lo que respecta al género del Cuarteto de cuerda, se han hallado supuestas influencias de Haydn en la obra de Boccherini, Almeida y Canales. Speck considera que el op. 8 de Boccherini (1743-1805)⁶³⁰ contiene elementos de la escritura a cuatro partes

⁶²³ Martín Quiñones, M^a Ángeles: “Murgia Azconovieta, Joaquín Tadeo de”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 7, 2000, p. 905. Según Mitjana, Murgia estudió a Haydn y Mozart de los que supo sacar partido para su obra, sin embargo, Mitjana no especifica en qué aspectos de su música se ve reflejado el estilo de ambos, por lo que únicamente habla de suposiciones (Mitjana: *Opus cit.*, p. 400).

⁶²⁴ José López-Calo y María Pilar Alén se refieren a Máximo López como un compositor que parece seguir como modelo a Haydn (López-Calo, José: *Catálogo musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. Cuenca, Ediciones del Instituto de Música Religiosa de la Excma. Diputación Provincial de Cuenca, 1972, p. 355. Alén, María Pilar: *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela. Renovación y apogeo de una etapa privilegiada [1770-1808]*. A Coruña, Edición Do Castro, 1995, p. 50).

⁶²⁵ Espinosa, Alma: “Félix Máximo López, Franz Joseph Haydn, and the art of homage”. *Early, keyboard-journal*, Vol. 19, 1998, pp. 133-193.

⁶²⁶ Espinosa: *Opus cit.*, pp. 150, 154.

⁶²⁷ Rosen, Charles: *Formas de sonata*. Traducción al castellano por Luis Romano Haces. Barcelona, Editorial Labor, 1987, p. 168.

⁶²⁸ Espinosa, Alma Olga: *The keyboard Works of Félix Máximo López (1742-1821)*. Tesis doctoral. New York University, 1976, pp. 377-378.

⁶²⁹ Aviñoa, Xosé (dirección): *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. Barro i Classicisme*. Vol II. Barcelona, Edicions 62, 1999, p. 204.

⁶³⁰ Adolfo Salazar refiriéndose a la Forma Sonata utilizada por Boccherini en sus quintetos considera que dicha forma alcanza un estado de desarrollo con Boccherini como en el Estilo clásico con Haydn (Salazar, Adolfo: *La música de España. Del siglo XVI a Manuel de Falla*. Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 127)

típica de los Cuartetos de cuerda propios de Haydn⁶³¹. Los seis Cuartetos op. 8 estaban dedicados al infante Don Luis y fueron compuestos por Boccherini en 1769, un año después de su llegada a España. Lo cierto es que Boccherini sintió una gran admiración por Haydn, tal y como se desprende de la correspondencia mantenida con su editor Artaria⁶³², sin embargo, en Madrid no se conservan Cuartetos de cuerda de Haydn datados de fecha anterior a 1769 que hubiesen podido servir de modelo a Boccherini. Por otra parte, el estilo de los Cuartetos de cuerda de Almeida (1744-1817) ha sido definido como una mezcla de Haydn, Pleyel y Boccherini⁶³³. Es lógico que Almeida trabajando en Aranjuez como maestro de rudimentos de música del Real Colegio de Niños Cantores hubiese estado en contacto con la música de estos tres compositores que aparecen bien representados en las fuentes del Palacio Real. No obstante, dicha mezcla probablemente sea la maduración de su estilo propio. En cuanto a Canales (1747-1786), en sus seis Cuartetos de cuerda op. 3 publicados en 1782, Javier Garbayo percibe la influencia de Haydn⁶³⁴ porque fueron compuestos cuando ya eran conocidos los Cuartetos de Haydn en España y porque los Cuartetos op. 3 poseen cuatro movimientos con formas utilizadas por el compositor austriaco. Es cierto que cuando Canales compuso sus Cuartetos la colección de la Casa de Alba contaba con Cuartetos de Haydn y en la Biblioteca Nacional de Madrid también existen ediciones anteriores a 1782, sin embargo, el hecho de que Canales utilizase formas que también usaba Haydn no es suficiente para afirmar que existieron influencias porque las formas clásicas fueron utilizadas también por los compositores coetáneos de Haydn en Austria y Alemania y por extensión también en España.

En lo relativo al género sinfónico, se han atribuido influencias de Haydn, principalmente formales, en las Sinfonías de Garay, Del Moral, Nono, Balado, Brunetti, Bager y Bertran i Sastre. Tanto Bager (1768-1808)⁶³⁵ como Bertran i Sastre (1774-1815)⁶³⁶ pudieron haber estado en contacto con las Sinfonías de Haydn, ya que Cataluña cuenta con una interesante colección sinfónica del compositor austriaco, no obstante, aún se desconoce la datación de muchas de esas Sinfonías, lo cual impide determinar si dichos compositores pudieron estar en contacto con ellas.

En lo que respecta a Francisco Javier Moreno (1748-1836)⁶³⁷ Ramón Sobrino habla de influencias en su *Sinfonía a gran orquesta* titulada “La sala di scherma” ya que

⁶³¹ Speck Ch.: “Boccherini Streichquartette. Studien zur Kompositionsweise und zur gattungsgeschichtlichen Stellung“. Studien zur Musik. Vol. 7, 1986. Citado en Barce, Ramón: “Boccherini, Luigi”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. II, 1999, p. 537.

⁶³² Shadko: *Opus cit.*, p. 142

⁶³³ Martín Moreno, Antonio: *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Coordinación Pablo López de Osaba. Madrid, Alianza editorial, 2001 (tercera reimpresión, primera edición de 1985), p. 254.

⁶³⁴ Garbayo, Javier: “Canales, Manuel Braulio”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 2, 1999, p. 1007. Simarro, Miguel: *Manuel Canales. Cuartetos de cuerda (obra completa). Música Hispana*. Vol. 9. Director Emilio Casares Rodicio. Madrid, Ediciones del ICCMU, 2001, p. VIII.

⁶³⁵ Las Sinfonías de Bager, según Vilar i Torrens, poseen influencias formales de Haydn (Vilar i Torrens, Joseph María: “The symphony in Catalonia, c. 1760-1808”. *Music in Spain during the eighteenth Century*. Editores Malcolm Boyd y Juan José Carreras. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 193).

⁶³⁶ Según Montiel Galdon i Arruén la Sinfonía en Mi b M de Bertran i Sastre posee influencias de Haydn (Galdon i Arruén, Montiel: *La música en la Catedral de Girona durant la primera meitat del segle XIX*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2003, pp. 64-65).

⁶³⁷ Sobrino, Ramón: “Moreno, Francisco”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 7, 2000, p. 792.

en el primer movimiento, la sección de desarrollo comienza con el Tema principal en tónica,⁶³⁸ y porque su obra titulada “Sinfonía A” tiene cuatro movimientos ordenados al modo de una Sinfonía típica de Haydn ca. 1780-1790 con Introducción lenta/Rápido-Lento-Minué-Rondó⁶³⁹ y el segundo movimiento tiene forma Rondó igual que las Sinfonías de Haydn HOB. I: 86^{II}, 93^{II} y 100^{II}⁶⁴⁰. No obstante, dichos rasgos son propios del Estilo clásico y no sólo de Haydn. Moreno pudo entrar en contacto durante su ocupación como violinista en la Corte con un variado repertorio de Sinfonías de Haydn y posteriormente como violinista en el Coliseo de los Caños del Peral, donde están documentados conciertos espirituales (1788-1790) con Sinfonías de Haydn. No obstante, en estos ambientes Moreno también pudo conocer mucha otra música extranjera ilustrativa de esos rasgos clásicos que parecen verse en su obra.

También se atribuyen a Garay (1761-1823) toda una serie de rasgos formales, tonales, instrumentales y estilísticos en sus Sinfonía que también se encuentran en la obras de Haydn⁶⁴¹, además de la coincidencia temática entre el Minué de la quinta Sinfonía de Garay y el Allegro inicial de la n° 16 de Haydn⁶⁴². Este procedimiento de citar temáticamente a otro compositor era habitual en época de Haydn y, dado que hay veinticuatro Sinfonías del compositor austriaco en el Archivo de la Catedral de Jaén⁶⁴³, no es de extrañar que Garay citase alguna de ellas, lo cual a su vez prueba que eran Sinfonías que durante su magisterio ya estaban en la catedral jiennense. Por otra parte, los rasgos que parecen ser exclusivos del Haydn y hallados por Pedro Jiménez Cavallé en la obra de Garay podrían ser también comunes a otros compositores coetáneos o anteriores a Haydn, como Stamitz o Mozart, a través de los cuales se definieron los rasgos del Estilo clásico y cuyas obras también se conservan en la catedral.

Según Shadko, Del Moral (ant. 1771- post. 1805), también cuenta con influencias formales en su Sinfonías, concretamente procedentes de *Las Siete Palabras* de Haydn⁶⁴⁴. En opinión de Shadko, en su Sinfonía usa una Introducción lenta, abriendo el primer movimiento y todos los movimientos están en tonalidad menor. Sin embargo, *Las Siete Palabras* de Haydn constan de siete movimientos junto con una Introducción y el Terremoto final, frente a la Sinfonía de Moral que sólo cuenta con tres movimientos. Además, no se han hallado en Madrid ejemplares de la versión orquestal de *Las Siete Palabras*, por lo que pude que Moral no conociese la obra. Por otra parte, el uso de una Introducción lenta precediendo a un movimiento rápido era una característica propia de las Sinfonías en tres movimientos de los compositores vieneses

⁶³⁸ Shadko: *Opus cit.*, p. 82.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 87.

⁶⁴⁰ *Idid.*, p. 89.

⁶⁴¹ Jiménez Cavallé, Pedro: “En torno a la vida y obra del maestro de capilla de la Catedral de Jaén, autor de diez sinfonías, Ramón Garay (1761-1823)”. *Códice*, 2. Jaén, Asociación de amigos del archivo de la catedral de Jaén, 1997, p. 21.

⁶⁴² Jiménez Cavallé, Pedro: “Ramón Garay, maestro de capilla de la Catedral de Jaén, autor de 10 Sinfonías. Nuevas aportaciones”. *Conferencias de los cursos de verano de la Universidad de Córdoba sobre Historia, Arte y actualidad de Andalucía*. Dirección y edición Manuel Peláez del Rosal. Córdoba, Publicaciones de los cursos de verano de la Universidad de Córdoba y del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Granada, 1988, p. 270.

⁶⁴³ Jiménez Cavallé: “Ramón Garay...”. *Opus cit.*, p. 267. Jiménez Cavallé, Pedro: *Ramón Garay (1761-1823) Sinfonías n^{os} 5, 8, 9 y 10*. Vol. 9. Música Hispana. Director Emilio Casares Rodicio. Madrid, Ediciones del ICCMU, 1996, p. X.

⁶⁴⁴ Sadko: *Opus cit.*, p. 101-103

de la segunda generación⁶⁴⁵, bastante bien representados en las fuentes del Palacio Real. Balado (ant. 1804?-1832)⁶⁴⁶, según Shadko, también estuvo influenciado por Haydn⁶⁴⁷ al usar Introducciones lentas⁶⁴⁸. No obstante, como músico de la Real Capilla, Balado debió de estar en contacto, al igual que Del Moral, con la música de los compositores vieneses que, antes que Haydn, habían usado las Introducciones lentas para abrir los primeros movimientos de sus Sinfonías.

Nonó (1776-1845)⁶⁴⁹, según Shadko, en su Sinfonía asimila el estilo propio del Clasicismo vienes de Haydn en torno a 1785-1795⁶⁵⁰ y formalmente el primer movimiento “Romance: Andantino” de su Sinfonía recuerda al segundo movimiento con Forma de Tema con Variaciones propio de las Sinfonías tardías de Haydn de las décadas de 1770 y 1780 como las HOB. I: 75, 82, 84-85, 89, 90-92⁶⁵¹. Además, según Shadko, Haydn también subtítulo “Romance” al segundo movimiento de la Sinfonía HOB. I: 85. En relación al segundo y tercer movimientos de la Sinfonía de Nonó tienen formas de Minué y Rondó respectivamente, propias de las Sinfonías de Haydn conocidas en Madrid, según afirma Shadko⁶⁵². Lo cierto es que Nonó trabajó en Madrid como compositor tanto para el duque de Osuna como para la Corte y durante su actividad profesional debió de estar en contacto con las Sinfonías de Haydn presentes, no sólo en el Palacio Real, sino también en la colección de la Casa de Osuna. Sin embargo, la incorporación del Minué con Trío antes del movimiento final fue una característica propia de la primera generación de sinfonistas alemanes como Stamitz⁶⁵³ y heredada por Haydn y el resto de compositores clásicos. En el *E:Mp* se conservan Sinfonías de los representantes de la escuela de Mannheim que seguramente Nonó conoció, por lo que no necesariamente su Sinfonía estuvo influenciada por Haydn. El uso de formas clásicas, sin embargo, hacen de la obra de Nonó una Sinfonía dentro del Estilo de la música austriaca y alemana de su época.

En último lugar, a Brunetti se le han atribuido influencias de Haydn tanto formales como estilísticas. Según Newell Jenkins en el primer movimiento de su Sinfonía nº 8, Brunetti hace referencia a obras de Haydn como “God Save the King” o “My Country’tis of Thee”. La recurrencia a melodías preexistentes fue un recurso que, como ya se ha comentado, también utilizaron López y Garay en su obra y común en época de Haydn. Según Jenkins, Brunetti hace uso del recurso de la Falsa Reexposición,

⁶⁴⁵ Finsher, Ludwig: “Symphonie”. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 9. Coordinador Ludwig Finscher. Kassel, Bärenreiter, 1998, cols. 16-42.

⁶⁴⁶ Cascudo, Teresa: “Balado, Juan”. *Diccionario de la música española...* Vol. 2, 1999, p. 79.

⁶⁴⁷ Sadko: *Opus cit.*, p. 171.

⁶⁴⁸ Balado retrocede, según Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso, a un modelo organizativo preclásico, que se mantuvo con Haydn, en su *Sinfonía en Re menor* en el Allegro moderato (segundo movimiento) ya que en el compás cincuenta y siete aparece un Tema que es variado pero no reexpuesto (Casares Rodicio, Emilio y Alonso González, Celsa: *La música española en e siglo XIX*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, p. 283.

⁶⁴⁹ Radonsky, James: “Nonó, José”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 7, 2000, p. 1055.

⁶⁵⁰ Sadko: *Opus cit.*, pp. 181-182.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 183.

⁶⁵² *Ibid.*, pp. 186-187.

⁶⁵³ LaRue, Jan and Wolf, Eugene K.: “Symphony”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Coordinador Stanley Sadie. Editor ejecutivo John Tyrell. Londres, McMillian Publishers Limited. Vol. 18, 2002, p. 820.

propio del estilo de Haydn, en el cuarto movimiento de su Sinfonía n° 9⁶⁵⁴, sin embargo, dicho procedimiento caracterizó a las secciones de Desarrollo de la mayoría de los compositores de la segunda mitad del siglo XVIII⁶⁵⁵ y, en absoluto, es un recurso formal exclusivo de Haydn. Según Ted Honea, existen en las Sinfonías de Brunetti influencias principalmente del Estilo clásico vienés de Haydn⁶⁵⁶, debido a que el músico conoció en la Corte las Sinfonías de Haydn. René Mario Ramos, por su parte, encuentra similitudes estilísticas entre las Sinfonías de Haydn y la producción sinfónica del período central y tardío de la producción de Brunetti⁶⁵⁷. Germán Labrador López de Azcona considera, sin embargo, que la obra musical de Brunetti se caracteriza por poseer un lenguaje formado por un código compartido por los compositores de finales del siglo XVIII⁶⁵⁸ y Andrés Ruiz Tarazona opina que la obra de Brunetti está equiparada musicalmente a la de otros compositores europeos de su época, más o menos conectados con la estética de Haydn⁶⁵⁹.

Los compositores mencionados han sido relacionados con Haydn porque se hallan rasgos en ellos supuestamente propios del estilo haydniano. Esos rasgos son el uso de una Introducción lenta de breve extensión seguida de movimiento rápido, el uso de cuatro movimientos, el estereotipo de movimientos con la sucesión Introducción lenta//rápido-lento-Minué-Rondó, el uso de Forma Rondó o Tema con Variaciones en los segundos movimientos, el uso de Formas Rondó y Minué, el uso de sordina en los violines, el tomar materiales temáticos procedentes de obras de Haydn, el uso del modo menor en todos los movimientos de una Sinfonía que recuerda a las *Las Siete Palabras*, el recurso formal de la Falsa Reexposición, el comienzo de la sección de desarrollo de la Forma sonata con el Tema principal en tónica, la carga emocional propia del *Sturm und Drang*. No obstante, algunos de estos prototipos considerados como propios del estilo de Haydn, no son exclusivos de su estilo, sino que también son compartidos por otros compositores que representaban la vanguardia musical del momento, así como anteriormente fueron usados por la Escuela de Mannheim, y son representativos del Sinfonismo vienés y, en general, de los compositores que definieron el Clasicismo musical. Por otra parte, de todos los compositores mencionados, al que más se le relaciona con Haydn es a Brunetti, sobre todo en lo que respecta a su producción sinfónica. Los resultados de los estudios comparativos de ambos son del todo dispares y, en muchos casos se contradicen.

⁶⁵⁴ Jenkins, Newell (ed.): *Gaetano Brunetti, 1744-1798. Nine Symphonies, 9, 16, 20, 21, 26, 28, 34, 35, 36. The Symphony, 1720-1840. A comprehensive collection of full scores in sixty volumes*. Editor-in-Chief Barry Shelley Brook and associate Editor Barbara B. Herman. New York & London, Garland Publishing, 1979, pp. IX-XXI.

⁶⁵⁵ Rosen, Charles: *Formas de sonata*, p. 168.

⁶⁵⁶ Honea III, Sion M.: *The Symphonies of Gaetano Brunetti and their relationship to the contemporary viennese classical symphony of Haydn*. Thesis. University of Rochester, 1980, pp. 167-200. Aprovecho la ocasión para agradecer a Ted Honea el haberme facilitado el acceso a su Tesis Doctoral.

⁶⁵⁷ Ramos, René Mario: *The Symphonies of Gaetano Brunetti (ca. 1744-1798)*. Tesis doctoral. Vol. I. Indiana University, UMI, 1998, pp. 81-82.

⁶⁵⁸ Labrador López de Azcona, Germán: *Gaetano Brunetti: un músico en la Corte de Carlos IV*. Vol. II. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2002, p. 843.

⁶⁵⁹ Ruiz Tarazona, Andrés: "Brunetti, Gaetano". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 2, 1999, p. 742.

2. LA SUPUESTA INFLUENCIA DE HAYDN SOBRE BRUNETTI. ESTUDIO COMPARATIVO

El estudio del estilo de las Sinfonías de Haydn estará centrado en aquellas con las que Brunetti⁶⁶⁰ pudo haber estado en contacto porque formaron parte de la colección real. En el *E:Mp* se conservan una serie de Sinfonías de Haydn⁶⁶¹ a las que hay que sumarles las que en vida de Brunetti también formaron parte de la colección real de música, aunque actualmente se conserven en la Biblioteca del Congreso de Washington, con lo que el número de Sinfonías se ampliaría con éstas a sesenta y dos obras diferentes⁶⁶². Para valorar si verdaderamente existió influencia del estilo de las Sinfonías de Haydn sobre las de Brunetti sólo se estudiarán los rasgos de aquellas Sinfonías del compositor austriaco con las que Brunetti pudo estar en contacto durante su actividad laboral en la Corte española. Dado que la última Sinfonía compuesta por Brunetti data de 1790, sólo se tendrán en cuenta aquellas Sinfonías de Haydn que han sido datadas en el catálogo de la Segunda parte de esta tesis doctoral con fecha anterior a 1790, ya que, de ningún modo, Brunetti pudo tomar como modelo Sinfonías de Haydn copiadas después de esta fecha. Por lo tanto, las Sinfonías del compositor austriaco de las que se extraerán sus rasgos estilístico-formales son un total de cincuenta y ocho obras diferentes⁶⁶³, las cuales fueron compuestas por Haydn entre 1757 y 1789. Todas son copias manuscritas, a excepción de un ejemplar impreso y están en formato de partichelas. La mayoría de ellas fueron realizadas por copistas al servicio de la Corte, aunque también hay ejemplares que fueron copiados fuera de la Corte y otras incluso fuera de España.

El hecho de que Brunetti estuviese en contacto con este repertorio de Haydn parece evidente si se tiene en cuenta que se conservan facturas de compra y copia de

⁶⁶⁰ Brunetti llegó a Madrid en 1760, bajo el reinado de Carlos III (1759-1788). Trabajó durante su vida principalmente para la corte española donde ejerció hasta su muerte. Ocupó los cargos de violinista de la Real Capilla (1767), maestro de violín del príncipe de Asturias (1770), músico de cámara (1772) y, finalmente, director de música de la Real Cámara (1796), bajo el reinado de Carlos IV (1788-1808). Durante los treinta y un años que Brunetti sirvió en la corte, también trabajó para dos de las casas nobiliarias más importantes de la época; en 1789 trabajó como compositor para la casa de Alba y entre 1776 y 1780 trabajó como maestro de violín y compositor para la de Osuna. Para más información sobre Brunetti y su actividad profesional palatina véase Ortega Rodríguez, Judith: *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*. Tesis Doctoral. Vol. II. Universidad Complutense de Madrid, 2010.

⁶⁶¹ HOB. I: 11, 14, 22-29, 34, 39, 41-42, 47-48, 51, 57-60, 62-63, 69, 70, 72, 74-83, 85-90, 92, 94-96, 98-102, 104, C15, C26, C33, d4, F1, F14, B18.

⁶⁶² HOB. I: 11, 14, 22-29, 34-35, 38-39, 41-44, 46-49, 51, 53-60, 61-63, 66-67, 69, 70-73, 74-83, 85-90, 92, 94-96, 98-102, 104, C15, C26, C33, d4, F1, F14, B18. De todas estas no se tendrán en cuenta para su estudio las de autoría dudosa (C15, C26, C33, d4, F1, F14, B18).

⁶⁶³ HOB. I: 11, 14, 22-29, 34-35, 38-39, 41-44, 46-49, 51, 53-60, 61-63, 66-67, 69, 70-73, 74-83, 85-90, 92. Es importante aclarar que la datación de las copias manuscritas de obras de Haydn es aproximada y que, por lo tanto, es imposible conocer con certeza las obras de Haydn con las que realmente Brunetti estuvo en contacto. No obstante, esta última lista ofrece el conjunto de obras que más se acercan a las condiciones establecidas, si bien hay que plantear la probabilidad de que Brunetti pudo haber estado en contacto con otras Sinfonías compuestas por Haydn antes de 1790, existentes en las colecciones de las Casas de Osuna y Benavente y de Alba para las que también trabajó. Honea abordó el estudio de los rasgos de las Sinfonías de Haydn compuestas entre 1766 y 1780, sin indagar en aquellas Sinfonías con las que Brunetti pudo haber estado en contacto (Honea: *Opus cit.*, p. 29). Ramos, por su parte, en su tesis doctoral aborda su estudio partiendo del hecho de que Brunetti pudo haber estado en contacto con una serie de Sinfonías de Haydn, aunque no queda claro con cuáles (Ramos: *Opus cit.*, p. 310)

música de Haydn en la Corte que datan de fecha anterior a 1790. Brunetti debió de estar al tanto de estas adquisiciones, ya que, además de violinista y maestro de violín, desempeñó al servicio de la Corte las funciones de componer, adquirir música, seleccionar a los músicos y el repertorio musical, las cuales le valieron para convertirse en la figura principal de la música en la Corte española en el último tercio del siglo XVIII⁶⁶⁴. De 1775 data una factura en la que consta que Francisco Mencía copió para el Príncipe de Asturias tres Sinfonías de Haydn⁶⁶⁵, otra de 1786 en la que se refleja la compra para el Príncipe de Asturias de dos Sinfonías de Haydn⁶⁶⁶ y una última de 1790 en la que el mismo Brunetti había comprado Sinfonías de Haydn⁶⁶⁷.

El estudio de los rasgos estilísticos de las Sinfonías de Haydn y de Brunetti estará centrado en cuatro puntos fundamentales. En primer lugar, se estudiará todo lo relativo al orden de los movimientos y los tempos utilizados por ambos compositores, para comparar si existen paralelismos. En segundo lugar, se abordará el estudio de la plantilla instrumental de los ejemplares de las Sinfonías de Haydn conservados en el *E:Mp* con los que Brunetti estuvo en contacto para, por una parte, conocer si hay diferencias significativas, en cuanto a los instrumentos, entre los ejemplares de Sinfonías de Haydn conservados en el *E:Mp* y la plantilla original de los manuscritos autógrafos y, por otra parte, comparar la instrumentación elegida por Haydn con la elegida por Brunetti. En tercer lugar, se realizará un estudio de los rasgos estilísticos de estas Sinfonías de Haydn tomando como punto de referencias los estudios sobre este tema realizados hasta la fecha, a partir de los cuales se extraerán los rasgos estilístico-formales que podrían tener conexión con las Sinfonías de Brunetti. En último lugar se realizará un análisis de las Sinfonías editadas de Brunetti (nº 20, 26, 9, 36, 21, 16, 28, 35 y 34, que son las únicas editadas hasta la fecha) con objeto de poder comparar los estilos de ambos compositores.

Todas las Sinfonías que Brunetti compuso (Sinfonías nº 1-37), a excepción de la nº 11, se conservan⁶⁶⁸. Los manuscritos originales, supuestamente autógrafos⁶⁶⁹, son partituras y no están en España, sino que aparecen dispersos por diferentes bibliotecas en Estados Unidos, Alemania y Suecia. Las copias manuscritas son partichelas y fueron

⁶⁶⁴ Ortega Rodríguez: *Opus cit.* Vol. II, pp. 15-17

⁶⁶⁵ Labrador López de Azcona: *Opus cit.* Vol. I, p. 223.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 226.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 229.

⁶⁶⁸ Brunetti compuso cuarenta y una obras sinfónicas al servicio de la corte Española, seis de las cuales fueron denominadas por el mismo Brunetti como "Oberturas" y cuatro como "Sinfonías concertantes". El presente estudio estará centrado únicamente en la música de Brunetti que realmente pertenece al género de la Sinfonía (Sinfonías nº 1-37), en total treinta y siete obras que incluyen las seis Oberturas y sus treinta y una Sinfonías. Las Sinfonías concertantes no serán objeto de estudio porque se aproximan más al género del Concierto que al de la Sinfonía. Además de esto, se analizarán únicamente las Sinfonías de Brunetti que están editadas, es decir, las nº 20 (1779), 26 (1783), 9 (1783) y 36 (1783-86), 21 (1784), 16 y 28 (1789), 35 (1789), 34 (1790), y que son Sinfonías representativas de la producción de Brunetti desde sus comienzos hasta el final de su período creativo (1779-1789).

⁶⁶⁹ Según Labrador, la firma autógrafa de Brunetti actualmente no aparece en sus manuscritos porque fue borrada (se raspó el papel, cuyo grosor era considerable probablemente cuando fueron vendidas). En el lugar donde debió de estar la firma de Brunetti aparece un número actualmente (Labrador López de Azcona, Germán: *Gaetano Brunetti (1744-1798) Catálogo crítico, temático y cronológico*. Madrid, AEDOM, 2005, p. 357).

elaboradas, en su mayoría, de manos del copista español Francisco Mencía⁶⁷⁰. Estas copias se conservan principalmente en España, salvo algunas excepciones (véase Anexo XI).

Tomando como punto de referencia el catálogo temático de la obra de Brunetti⁶⁷¹, se pueden conocer los lugares en los que se conservan tanto los hológrafos como las copias manuscritas de sus Sinfonías. En Estados Unidos se hallan Sinfonías de Brunetti en tres bibliotecas: en la Pierpont Morgan Library (Nueva York) hay siete manuscritos originales, en la Library of Congress (Washington D. C.) se conservan dieciséis ejemplares, de los cuales doce son manuscritos originales y cuatro son copias manuscritas y en la Sibley Music Library (Rochester) se conservan dos manuscritos originales. En Alemania se conservan ocho ejemplares en la Staatsbibliothek zu Berlin, siete de los cuales son manuscritos originales y uno es una copia manuscrita. En Suecia se conservan dos manuscritos originales en la Stiftelsen Musikkulturens Främjande (Estocolmo) y en España en el *E:Mp* se conservan veintinueve copias manuscritas de sinfonías de Brunetti, de las cuales veinticuatro son sinfonías diferentes. Llama la atención cómo las fuentes representativas de Sinfonías de Brunetti, así como ocurría con las de Haydn que formaron parte de la colección real en España, salieron del país llegando a diferentes bibliotecas, pero principalmente se aglutinan en la actualidad en Estados Unidos y aquí principalmente en la Librería del Congreso en Washington (véase Anexo XI).

2.1 SUCESIÓN DE LOS MOVIMIENTOS Y TEMPO DE LAS SINFONÍAS DE HAYDN⁶⁷² Y BRUNETTI

Todas las Sinfonías de Haydn pertenecientes a la colección real con las que Brunetti pudo haber estado en contacto tenían cuatro movimientos, exceptuando la n° 25 (Adagio//Allegro-Minué con Trío-Presto), 27 (Allegro molto-Andante.Siciliano-Finale.Presto), 26 (Allegro assai con spirito-Adagio-Minué con Trío) en tres movimientos y la n° 60 en seis (Adagio//Allegro di molto-Adagio-Minué con Trío-Presto-Adagio-Finale.Prestissimo) (véase Anexo X). El uso de tres movimientos es una característica que Haydn heredó de sus predecesores en Austria, ya que las Sinfonías en tres movimientos son de su producción temprana (entre 1759 y 1765⁶⁷³), dentro de las cuales se encuentran las n° 27 y 26 (ambas de 1765). La primera y segunda generación de compositores vieneses solían componer sus sinfonías en tres movimientos a diferencia de lo que en Alemania había ocurrido con la primera generación de compositores de la Escuela de Mannheim que experimentaron con cuatro movimientos⁶⁷⁴.

⁶⁷⁰ Según Labrador la copia manuscrita de la Sinfonía n° 32 conservada en Alemania pudo haber sido realizada de manos de Brunetti (Labrador: *Catálogo crítico...*, p. 358). Para más información sobre la historia y descripción de los manuscritos originales de Brunetti y sus copias véase Ramos: *Opus cit.*, pp. 37-134 y Labrador López de Azcona: *Catálogo crítico...*, pp. 353-378.

⁶⁷¹ Labrador López de Azcona: *Opus cit.*, pp. 265-299.

⁶⁷² Para hablar del número de Hoboken de las Sinfonías de Haydn en este capítulo se utilizará solamente la referencia al número (n°) ya que se sobreentiende que siempre se habla del HOB. I.

⁶⁷³ Las Sinfonías de Haydn en tres movimientos son las n° 107 (1757), 1 (1759), 2 (1760), 4 y 9 (1762), 10 y 12 (1763), 17, 18, y 19 (1764), 26, 27 y 30 (1765), 16 (1766).

⁶⁷⁴ Finsher, Ludwig: "Symphonie". *MGG*. Sachteil 9, 1998, col. 16-42. Larue and Wolf: "Symphony". *The New Grove*. Vol. 18, 2002, pp. 827-828.

Al igual que ocurre con las Sinfonías tempranas de Haydn, las primeras Sinfonías compuestas por Brunetti (nº 1-6) se caracterizan por estar estructuradas en tres movimientos con la sucesión rápido-moderado-rápido (véase Anexo XII). La única Sinfonía que se desmarca parcialmente de este esquema es la nº 4 que incluye una Introducción lenta. Dado que estas Sinfonías datan de 1772 y que el mismo Brunetti las denominó “Obertura”, cabe conectarlas con la tradición italiana que desde fines del siglo XVII había denominado a las obras instrumentales en tres movimientos con la sucesión rápido-lento-rápido como “Sinfonías” u “Overturas” y que progresivamente en el siglo XVIII se desligaron de la ópera⁶⁷⁵. No obstante, y a pesar de que la formación musical de Brunetti tuvo lugar en Italia, dichas Sinfonías también podrían estar conectadas con la tradición alemana de la segunda generación de la Escuela de Mannheim y con la tradición austriaca de la primera y segunda generación de compositores vieneses que se caracterizaron también por el uso de sinfonías en tres movimientos⁶⁷⁶. De hecho, en el *E:Mp* se conservan Sinfonías de compositores representativos de dichas escuelas que Brunetti debió de conocer. Por otra parte, el uso de tres movimientos fue un estereotipo que también estuvo presente en las primeras obras sinfónicas de los compositores coetáneos de Brunetti como Mozart⁶⁷⁷ y Haydn, del cual se conservan tres Sinfonías en tres movimientos en el *E:Mp* (nº 25-27).

El uso de tres movimientos en estas primeras Sinfonías (1772-1793) de Brunetti se puede considerar como una concepción arcaizante de la Sinfonía, ya que según fue evolucionando el género los compositores optaron por una estructuración en cuatro movimientos. Por otra parte en ningún momento sería correcto hablar de que Brunetti hubiese tomado como modelo las Sinfonías de Haydn en tres movimientos para componer sus primeras obras Sinfónicas, ya que, dado que las tituló “Oberturas” más bien habría que conectarlas con su formación italiana en la que habría tenido mucho que ver como modelo la Obertura Ópera en tres movimientos. Los compositores españoles coetáneos de Brunetti como Pablo del Moral⁶⁷⁸ (ant. 1771-post. 1805⁶⁷⁹), continuaron creando Sinfonías en tres movimientos, cuando Brunetti dejó de hacerlo. Este también es el caso de compositores más jóvenes que Brunetti que protagonizaron una generación cuyas obras datan de principios del siglo XIX como Felipe [o Francisco] de Mayo (1789)⁶⁸⁰ que compuso su *Sinfonías a più strumenti* (posterior a 1815), cuya sucesión es rápido-moderado-rápido o José Nonó con su *Sinfonía con violines, violas, violoncelo y contrabajo; flauta, oboes, clarinetes, trompas y fagotes dedicada à s. M. D^o Fernando Séptimo*⁶⁸¹ o la Sinfonía de Carles Quilmetas⁶⁸².

La Sinfonía nº 4 abre con una Introducción lenta que precede al primer movimiento (Introducción lenta//rápido-moderado-rápido). La Introducción lenta fue usada por algunos compositores representativos de la segunda generación de

⁶⁷⁵ Pelker: “Overtüre”. *MGG*. Sachteil 7, 1997, cols. 1242-1255.

⁶⁷⁶ Larue and Wolf: “Symphony”. *The New Grove*. Vol. 18, 2002, pp. 812-819.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 828.

⁶⁷⁸ Shadko: *Opus cit.*, pp. 99-102.

⁶⁷⁹ Casares Rodicio, Emilio: “Pablo del Moral”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. 7, 2000, p. 754.

⁶⁸⁰ Shadko: *Opus cit.*, p. 173.

⁶⁸¹ Radonsky, James: “Nonó, José”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 7, 2000, pp. 1055-1056.

⁶⁸² Vilar i Torrens: “La sinfonía en Cataluña...”. *Opus cit.*, pp. 184-188.

compositores vieneses, como Karl von d'Ordoñez⁶⁸³, en cuyas últimas Sinfonías en tres movimientos incluye una Introducción lenta antes del Allegro. Haydn también usó la Introducción lenta en algunas de sus Sinfonías con tres movimientos, una de ellas, la n° 25, está conservada en el *E:Mp*. En España Pablo del Moral compuso una Sinfonía (ca.1790), para los Conciertos Spirituales con la sucesión Introducción lenta//rápido-lento-Introducción lenta//lento⁶⁸⁴. La Sinfonía de Moral posee la singularidad de que incluye una doble Introducción, ya que, no sólo incorpora una Introducción lenta antes del Presto, sino que también precediendo al tercer y último movimiento lento. Lo cierto es que Brunetti en su Sinfonía n° 36/I (1783-1786) también incorpora doble Introducción lenta. Estos son, por lo tanto, los únicos casos conocidos en los que aparecen dos Introducciones lentas a lo largo de una Sinfonía.

Las Sinfonías compuestas en cuatro movimientos responden, a lo que, años antes, Stamitz estuvo haciendo en Mannheim⁶⁸⁵. La insistencia en una estructuración en cuatro movimientos, que potenció la ampliación de las dimensiones de la Sinfonía y que perduró, salvo casos aislados, hasta el final de la producción sinfónica de Haydn, fue una aportación del compositor austriaco, así como de otros compositores, a la evolución del género. Estas Sinfonías responden, en su mayoría, a la sucesión rápido-lento-moderado-rápido (Sinfonías n° 24, 28, 43, 46, 48, 51, 54, 55, 56, 57, 61, 66, 67, 69, 74, 76, 78, 80, 79, 87) predominando los tempos Allegro-Adagio- Moderato (Minuetto y Trío)-Presto⁶⁸⁶. No obstante, hay casos en los que dicha sucesión está alterada introduciendo un tempo moderado en el segundo movimiento y la sucesión sería rápido-moderado-moderado-rápido (Sinfonías n° 14, 72, 23, 29, 39, 35, 38, 59, 41, 58, 70, 77, 81, 83, 89); en otras ocasiones el segundo movimiento continúa siendo rápido como el primero con la sucesión: rápido-rápido-moderato-rápido (Sinfonías n° 63, 62, 82). Otras variantes aparecen excepcionalmente como la sucesión rápido-moderado-lento-rápido (Sinfonía n° 44) o moderado-moderado-moderado-rápido (Sinfonía n° 42).

A pesar del predominio del movimiento rápido como movimiento inicial de las Sinfonías de Haydn, también compuso Sinfonías en las que el primer movimiento es lento. Haydn heredó esta idea probablemente de la Sonata da chiesa⁶⁸⁷ que estaba construida en cuatro movimientos comenzando con un movimiento lento. Existe, sin embargo, dos variantes usadas por Haydn: las Sinfonías cuya sucesión es lento-rápido-moderado-rápido (Sinfonías n° 11, 22, 34, 49) y las que, a pesar de comenzar con un movimiento lento, el tempo se torna al cabo de unos compases en rápido, siguiendo diferentes esquemas: lento/rápido-moderado-moderado-rápido (Sinfonías n° 53, 75, 73,

⁶⁸³ Para más información sobre el origen de la Sinfonía véase Finsher, Ludwig: "Symphonie". *MGG*. Sachteil 9, cols. 16-42.

⁶⁸⁴ Shadko: *Opus cit.*, pp. 99-102.

⁶⁸⁵ Stamitz ejerció un importante papel en la expansión de la estructura de la Sinfonía ya que dio el paso desde el uso de una forma en tres movimientos a otra en cuatro, incorporando un Minué con Trío antes de los movimientos finales (LaRue and Wolf: "Symphony". *The New Grove*. Vol. 18, 2002, p. 820).

⁶⁸⁶ El Minué es una danza de origen francés cuyo tempo es moderado o lento (Littel, Meredith Ellis: "Minuet". *The New Grove*. Vol. 16, 2002, p. 740). En los casos en los que Haydn no indica el tempo se sobreentiende que es moderado; no obstante, en los casos en los que Haydn añade alguna especificación, como suele ser Allegretto, se entenderá el movimiento con un tempo rápido.

⁶⁸⁷ La Sonata da chiesa estaba compuesta por cuatro movimientos con la sucesión lento-rápido-lento-rápido, de forma que el segundo solía ser un Allegro fugado y el tercero, a veces, consistía en una breve transición hacia el cuarto movimiento (Sadie, Satanley [director] y Latham, Alison [editor adjunto]: "Sonata da Chiesa". *Diccionario Akal/Grove de la música*. Traducción de Joaquín Chamorro, Adrea Giráldez, Luis Gabriel Juretschke, José María Ruiz, María Sanhuesa. Madrid, Akal, pp. 885-886).

90), lento//rápido-lento-moderato-lento (Sinfonías nº 54, 57, 71, 86, 88, 92) o lento//rápido-rápido-moderado-rápido (nº 85)⁶⁸⁸.

Las Sinfonías nº 7-10 y 12-37 de Brunetti también tienen cuatro movimientos (véase Anexo XII). Este paso de tres a cuatro movimientos es el resultado de la evolución que el género sinfónico experimentó en la segunda mitad del siglo XVIII y es un rasgo compartido por compositores que trabajaban en España como Boccherini y Moreno en Madrid, Garay en Jaén, Giuseppe Massoni en Cataluña y otros compositores europeos como Haydn, Mozart y Pleyel, cuyas Sinfonías se conservan en el *E:Mp*. No obstante, hay que recordar que para la incorporación de un cuarto movimiento a la Sinfonía ejerció un papel determinante en Alemania Stamitz con la Escuela de Mannheim, ya que con él las Sinfonías pasaron de tres a cuatro movimientos, un rasgo que se mantuvo hasta la segunda generación que, de nuevo, retomó el uso de tres movimientos. Paralelamente, en Austria, compositores de la primera generación vienesa como W. R. Birck optó por cuatro movimientos y Leopold Hofmann, de la segunda generación⁶⁸⁹. También existen Sinfonías de estos compositores en el *E:Mp*, por lo que Brunetti conocía lo que musicalmente en Alemania y Austria se estaba haciendo.

Brunetti, con la adopción del estereotipo de Sinfonías en cuatro movimientos que no abandonó en ningún momento, se une al grupo de compositores que compartieron los rasgos del Estilo clásico, participando en la evolución del género. Si bien es cierto que Haydn había comenzado a componer sus Sinfonías en cuatro movimientos años antes que Brunetti, no obstante, también otros compositores de generaciones anteriores a la de Haydn lo habían hecho, por lo que hablar de la influencia de Haydn sobre Brunetti en lo que respecta a la adopción de una estructura en cuatro movimientos sería ilógica.

La sucesión más común de las Sinfonías en cuatro movimientos de Brunetti, en cuanto al tempo, es rápido-moderado-rápido-rápido (Sinfonías nº 20, 14, 19, 37, 15, 22, 24, 25, 31, 10, 27, 28, 34), en total trece Sinfonías siguen este esquema. En menor medida aparece la sucesión rápido-lento-rápido-rápido, en siete Sinfonías (nº 32, 9, 12, 23, 29, 16, 17). Hay Sinfonías que siguen los esquemas expuestos pero que abren con una Introducción lenta, como las nº 18, 13, 21 y 35, con la sucesión Introducción lenta//rápido-moderado-rápido-rápido o las Sinfonías nº 26 y 8 con el esquema Introducción lenta//rápido-lento-rápido-rápido. Hay Sinfonías que no coinciden con los esquemas anteriores como la Sinfonía nº 30 con la sucesión rápido-lento-moderado-rápido, la nº 33 con la sucesión Introducción lenta//moderado-rápido-rápido-rápido y la nº 7 con Introducción lenta//rápido-moderado-Introducción lenta//rápido-rápido. Llama la atención el caso de la Sinfonías nº 36 con la sucesión Introducción lenta//rápido//Introducción lenta-moderado-rápido-rápido. Se trata de la utilización de una doble Introducción lenta, sin precedentes conocidos hasta la fecha

⁶⁸⁸ La Sinfonía nº 47 no ha sido comentada porque, a pesar de estar construida en cuatro movimientos, Haydn no especificó el tempo del primer movimiento. En opinión de Hertz, Haydn no indicó el tempo porque se sobreentendía a través del ritmo que marca el comienzo de la Sinfonía que se corresponde con un ritmo de marcha (Allegro)⁶⁸⁸. Desde este planteamiento esta Sinfonía se corresponde con el esquema más común utilizado por el compositor austriaco rápido-lento-moderado-rápido.

⁶⁸⁹ LaRue and Wolf: "Symphony". *The New Grove*. Vol. 18, 2002, pp. 812-819.

Llama la atención que, tal y como se desprende de las sucesiones de tempos descritas, Brunetti en los dos últimos movimientos de sus Sinfonías utiliza tempos predominantemente rápidos (véase Anexo XII) a diferencia del prototipo de Sinfonías de Haydn conservadas en el *E:Mp*, cuyos últimos movimientos son moderado-rápido (véase Anexo X). René Ramos en su tesis doctoral⁶⁹⁰ opina que Brunetti utiliza principalmente la sucesión rápido-lento-moderado-rápido a semejanza de las Sinfonías de Haydn del *E:Mp*, cuando en realidad es todo lo contrario, ya que dicha sucesión es usada excepcionalmente en la Sinfonía n° 30, en la que el tercer movimiento contiene la indicación de “Tempo di Minuetto”, es decir, tempo moderado. Brunetti adopta para sus terceros movimientos los tempos de Allegro, Allegro brillante, Allegro con motto, Allegretto di molto y Allegretto non molto, los cuales son tempos rápidos, a excepción del Allegretto non molto que podría ser interpretado como un tempo con tendencia a moderado. Lo que sí comparten Haydn y Brunetti, continuando con la tradición que habían iniciado con algunas de sus Sinfonías en tres movimientos, es la incorporación de una Introducción lenta también en sus Sinfonías en cuatro movimientos. Esta fue una práctica que se conoce en compositores de la segunda generación vienesa como Leopold Hofmann y común en la época de Brunetti que junto con Haydn también compartieron Pleyel⁶⁹¹ en Francia y en España Garay y Massoni con su Sinfonía en Do M (Largo//Allegro-Andante-Allegro-Presto). Los estudiosos del estilo de Haydn consideran que el uso de las Introducciones lentas en sus Sinfonías es una herencia de la Sonata da chiesa que comenzaba con un breve Adagio⁶⁹².

La revisión de la sucesión de tempos que los movimientos de las Sinfonías de Brunetti presentan permite conocer que la sucesión más común es rápido-moderado-rápido-rápido que aparece en un total de dieciocho Sinfonías (n° 20, 14, 19, 37, 15, 22, 24, 25, 31, 10, 27, 28, 34, 18, 13, 36, 21, 35) de las treinta y siete que compuso, seguido del esquema rápido-lento-rápido-rápido en nueve de sus Sinfonías (n° 32, 9, 12, 23, 29, 16, 17, 26, 8). Haydn, por lo contrario, utilizó en las Sinfonías conservadas en el *E:Mp* que Brunetti conoció principalmente la sucesión rápido-lento-moderado-rápido y también rápido-moderado-moderado-rápido. Ambos compositores comienzan y concluyen con tempos rápidos y optan por tempos lentos o moderados para sus segundos movimientos. La diferencia más significativa es que mientras Haydn opta por un tempo moderado en su tercer movimiento, Brunetti prefiere un tempo rápido. Esta elección se convierte en una característica estilística distintiva de Brunetti, ya que no sólo se trata del uso de un tempo rápido en el tercer movimiento de sus Sinfonías sino también en el primer y último movimientos. La velocidad de ejecución de las Sinfonías de Brunetti tiene, por lo tanto, un marcado carácter enérgico que las caracteriza y diferencia de las de Haydn.

2.2 PLANTILLA INSTRUMENTAL DE LAS SINFONÍAS DE HAYDN Y BRUNETTI

Las Sinfonías de Haydn objeto de estudio pueden ser divididas en dos grupos claramente diferenciados; las que fueron compuestas entre 1763 y 1775 y las que fueron

⁶⁹⁰ Ramos, René Mario: *Opus cit.*, p. 311.

⁶⁹¹ Larue and Wolf: “Symphony”. *The New Grove*. Vol. 18, p. 825.

⁶⁹² Webster: “Sonata da chiesa”. *The New Grove*. Vol. 17, p. 496.

compuestas entre 1775-1788. La plantilla instrumental predominantemente utilizada por Haydn en sus Sinfonía entre 1763 y 1775 fue de violín I, violín II, viola, bajo, dos oboes y dos trompas (nº 11, 14, 23, 27, 25, 26, 34, 28, 29, 58, 59, 49, 43, 44, 46, 47, 51). Se sabe que el bajo no sólo era realizado por instrumentos de cuerda como el violonchelo y el contrabajo, sino también por el fagot⁶⁹³. Destaca la Sinfonía nº 51 en la que Haydn indica que una de las trompas es solista. Una variante de aquella plantilla en estos años fue añadir dos trompetas y timbales (nº 38, 42, 48, 54, 60), aunque en muchos casos no se sabe con toda seguridad si el manuscrito original contenía dichos instrumentos, como ocurre con las Sinfonías nº 42, 48, la nº 57 que carece de trompas y no se sabe si tenía timbales y la nº 60 de la que no se conoce con toda seguridad si incluía trompetas.

En este período existen plantillas instrumentales que se desmarcan de la estructura de cuerdas, dos oboes, dos trompas, trompetas y timbales. Tal es el caso de las Sinfonías nº 22 y 39 que incluyen dos trompas más; la nº 22 es para cuerda, dos trompas inglesas y dos trompas, la nº 24 que incluye flauta y es para cuerdas, flauta solista, dos oboes y dos trompas y la nº 39 para cuerdas, dos oboes y cuatro trompas. La Sinfonía nº 41 no difiere mucho de la plantilla inicial expuesta, salvo por la incorporación de la flauta en el segundo movimiento. En el caso de las Sinfonías nº 55 (para dos violines, viola, bajo con fagot, dos oboes y dos trompas) y 56 (para cuerdas, dos oboes, fagot en el segundo movimiento, dos trompas, dos trompetas y timbales) llama la atención la incorporación del fagot a la plantilla, lo cual muestra que este instrumento se estaba independizando de la función de bajo. La Sinfonía nº 53, por su parte, parece ser una síntesis instrumental de las plantillas expuestas hasta el momento con cuerdas, flauta, dos oboes, dos fagotes, dos trompas, dos trompetas y dos timbales y, al mismo tiempo, y dado que data de 1775?, es un prelude de la evolución y ampliación que la orquesta experimenta con Haydn en sus Sinfonías posteriores.

Entre 1776-1788 la plantilla más común fue la de cuerdas, flauta, dos oboes, fagot y dos trompas (nº 63, 62, 74, 74, 81, 79, 87, 83, 85). En otros casos, en vez de un único fagot aparecían dos (nº 76, 77, 78, 80, 89) o a la plantilla con dos fagotes también se les añadía dos trompetas y timbales (nº 86, 90). Llama la atención el caso de la Sinfonía nº 82 que indica el uso o de dos trompas o de dos trompetas e incluye también los dos fagotes y los timbales. En realidad en estas sinfonías aumenta la plantilla con una flauta, uno o dos fagotes respecto del período anterior, tal y como preludiva la Sinfonía nº 53 (1775).

La plantilla más utilizada, después de la de cuerdas, flauta, dos oboes, fagot y dos trompas, fue la formada por dos violines, viola, violonchelo, bajo, flauta, dos oboes, dos fagotes, dos trompas, dos trompetas y timbales (nº 61, 69, 73, 88, 92). En el caso de

⁶⁹³ Walter, Michael: *Haydns Sinfonien*. München, Verlag C. H. Beck, 2007, pp. 10-11. La editorial Doblinger publicó conjuntamente con Universal-Edition desde 1965 la edición crítica de las sinfonías de Haydn. La editorial Doblinger se encargó de publicar las sinfonías nº 1-49 y la editorial Universal-Edition, las sinfonías nº 50-104 y la Sinfonías concertante de Haydn. Las editoriales determinaron, tras el estudio de gran diversidad de fuentes manuscritas de sinfonías del compositor austriaco, añadir el fagot como parte integrante del bajo (formado por el violonchelo y el bajo, éste último realizado seguramente por el contrabajo y en algunos casos por el clave). La editorial advierte además que las Sinfonías de Haydn nº 1 a la 40 y la 49 requerían de un clave. Cuando hay trompas en Do la editorial le ha añadido las trompetas y los timbales; así como cuando hay trompas en Si bemol la editorial ha añadido una viola (Schultz, Helmut y, Eisntein Alfred [editores]: *Die Symphonien von Joseph Haydn. Diletto Musicale. N° 242*. Wien, München, Verlag Doblinger, 1965, 1-2).

la nº 61 desaparece el bajo y se especifica el uso del contrabajo, en la nº 88 se especifica que el violonchelo aparece sólo en el segundo movimiento y en la nº 92 el contrabajo aparece como instrumento obligado. La plantilla indicada anteriormente de dos violines, viola, violonchelo, bajo, flauta, dos oboes, dos fagotes, dos trompas, dos trompetas y timbales posee variantes que consisten en eliminar las trompetas y timbales (nº 67) o en incluir sólo un fagot (también con trompetas y timbales) como en las Sinfonías nº 70, 75 o incluir un fagot y eliminar trompetas y timbales (nº 71). Llama la atención, por otra parte, las plantilla instrumental de la Sinfonía nº 72 formada por violín principal, dos violines, viola obligada, violonchelo concertante, contrabajo, flauta, dos oboes, fagot, cuatro trompas (o dos trompas y dos trompetas), así como la de la Sinfonía nº 66 que recuerda a la plantilla de la primera etapa estudiada (cuerdas, dos oboes, dos trompas) con la novedad de la incorporación de dos fagotes.

La gran diferencia entre los dos grupos de Sinfonías comentadas, compuestas unas entre 1763-1775 y otras entre 1776-1788, es que, mientras que en la primera etapa Haydn usó predominantemente las cuerdas, oboes, trompas, trompetas y timbales (ambos en menor medida) y excepcionalmente la flauta y el fagot, en la segunda etapa, la plantilla aumenta con el fagot como instrumento fijo de la orquesta e independiente del bajo y en muchas ocasiones se incorpora la flauta. Común a ambos períodos es la incursión de las dos trompetas y timbales en muchas de las sinfonías, aunque hay casos en los que es dudoso su uso y otros en los que se conoce que se añadieron posteriormente. Hay que aclarar que lo que Haydn denomina en sus manuscritos como “bass” (bajo) podría haber sido realizado por varios instrumentos, incluido el fagot. Sólo hay varios casos en los que Haydn especifica el uso del contrabajo y elimina el bajo (nº 61, 72, 92); en la Sinfonía nº 92 el contrabajo es además un instrumento obligado, lo cual muestra la paulatina independencia que dicho instrumento experimentó, al igual que el fagot, respecto del bajo.

Las copias manuscritas de ejemplares de Sinfonías de Haydn que se conservan en el *E:Mp* se ajustan, en la mayoría de los casos, a la plantilla de los autógrafos de Haydn. Las posibles diferencias se deben probablemente a la pérdida de algunas partes de instrumentos y, en otros casos, a que muchas Sinfonías no fueron copiadas directamente del autógrafo de Haydn sino de una fuente impresa.

Como dato más significativo, está el hecho de que en los ejemplares conservados en el *E:Mp* casi siempre se sustituyen las trompetas por clarines. El término “clarín” se usó en España desde el siglo XVIII, y hasta la llegada de la trompeta de pistones, para designar a diferentes modelos de trompetas que no llegaban a notas tan agudas como en el extranjero⁶⁹⁴. Cabe plantearse, sin embargo, que los términos “clarines” y “trompetas”, en el caso de los ejemplares del *E:Mp*, fueron usados como sinónimos, ya que, desde el punto de vista musical, los “clarini” realizan la parte instrumental que Haydn estableció en sus manuscritos para las trompetas. Hay que tener en cuenta que hay casos en los que el mismo Haydn indicó en su manuscrito el uso de clarines y no de trompetas, como ocurre con su Sinfonía nº 90⁶⁹⁵.

⁶⁹⁴ Kenyon de Pascual, Beryl: “Clarín”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 3, 1999, p. 731.

⁶⁹⁵ Hoboken, Anthony van: “Joseph Haydn”. *Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Vol. I. Mainz, B. Schott's Söhne, 1957, p. 165.

Otros aspectos destacables sobre la plantilla instrumental de las copias manuscritas del *E:Mp* son los que a continuación se detallan. En la Sinfonía nº 22 (sig. 813/638) las trompas originales son sustituidas por dos flautas. La Sinfonía nº 41 (sig. 1061/1967) carece de los timbales y de las dos trompetas; en este caso cabría plantear la posibilidad de que la copia del *E:Mp* hubiese sido realizada a partir de una obra impresa, ya que las ediciones de la obra en partichelas no llevan dichos instrumentos⁶⁹⁶. La Sinfonía nº 42 (sig. 1062/1972) carece de trompas y de trompetas y timbales; en el caso de las trompetas y timbales no es de extrañar ya que es dudoso que el autógrafo de Haydn llevase estos instrumentos y las partichelas fueron editadas también sin timbales y sin trompetas. La Sinfonía nº 69 (sig. 1061/1966) carece de violonchelo, de las dos trompetas y de los timbales. La nº 72 (sig. 811/628) carece de fagot, pero se le añade timbales que no aparecen en el original. Además de esto en vez de violín principal se especifica “violín obligado” y en vez de viola obligada se indica “viola”. También carece de violonchelo concertante y de contrabajo, pero sí que incluye el bajo (no aparece en el autógrafo) que probablemente englobase ambos instrumentos. La Sinfonía nº 80, en uno de sus ejemplares (sig. 811/631), incluye como cuerdas el violín I, violín II, violonchelo y bajo; es decir, se especifica el violonchelo independiente del bajo. En la nº 81, de igual modo especifica el uso de violonchelo, así como en las nº 87, 85 y en la nº 89 (uno de los ejemplares), en la nº 90 (en uno de los ejemplares). En las Sinfonías nº 83 y nº 90 (uno de los ejemplares) se especifica el uso del violonchelo y del contrabajo y desaparece el bajo. La Sinfonía nº 75 (sig. 814/641-642 [a]) carece de viola y violonchelo obligado⁶⁹⁷. La nº 82 (sig. 811/630) sólo posee un fagot cuando en realidad son dos. La nº 88 (sig. 1052/1847) carece de dos trompetas y timbales. Uno de los ejemplares de la Sinfonía nº 90 (sig. 818/657) posee timbales, pero el otro no (en el manuscrito autógrafo de Haydn de esta Sinfonía no aparecen ni las trompetas ni los timbales que son añadidos posteriormente) y tampoco el contrabajo. En la nº 92 (sig. 1064/1978) aparece “basso” cuando en el autógrafo de Haydn pone violonchelo y contrabajo obligados. En la Sinfonía nº 14 se especifica al violonchelo como instrumento solista y las cuerdas son el violín I, violín II, viola, violonchelo y bajo, es decir, que plasma la parte del violonchelo independiente del bajo (éste realizado supuestamente por el contrabajo y el fagot).

La continua mezcla y transformación en la especificación de las cuerdas y del bajo en la plantilla de la orquesta de las obras de Haydn del *E:Mp* se debe a la progresiva evolución que el bajo barroco experimentó durante el siglo XVIII. Si anteriormente el bajo era realizado por el calve, el fagot o varios instrumentos de cuerda (violonchelo y contrabajo)⁶⁹⁸, hacia fines del siglo XVIII los instrumentos adquieren autonomía y el bajo como sustento armónico va desapareciendo paulatinamente. Se asiste, por lo tanto, con la obra de Haydn a una etapa en la que se solapan ambas prácticas: la del uso del antiguo bajo, como soporte armónico para las voces superiores, realizado por varios instrumentos y la nueva práctica de atribuir un papel independiente y protagonista a cada instrumento.

La ausencia de determinados instrumentos en los ejemplares del *E:Mp* respecto del autógrafo de Haydn como la Sinfonía nº 42 que carece de trompas, trompetas y timbales, o la nº 72 sin fagot o la nº 88 sin trompas ni timbales o la nº 82 a la que le

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁹⁷ En el Catálogo del *E:Mp* no pone que tenga timbales pero los tiene.

⁶⁹⁸ Walter: *Opus cit.*, p. 10.

falta uno de los fagotes, podría tener como lógica explicación que las partes de dichos instrumentos se hayan perdido, dado que el resto de ejemplares del *E:Mp* sí que se ajustan a la plantilla establecida por Haydn. El caso contrario se produce en la Sinfonías nº 72 a la que se la añaden tímboles, lo cual no es de extrañar dado que tanto las trompetas como los tímboles eran instrumentos que Haydn no siempre añadía a la plantilla de sus sinfonías. Además, muchas de las ediciones de las Sinfonías no contienen las trompetas ni los tímboles, a pesar de que en el autógrafo aparecen, esto quiere decir que ambos instrumentos eran susceptibles de ser añadidos o no a la orquesta.

La plantilla instrumental utilizada por Brunetti en sus Sinfonías (véase Anexo XIII) parece ser reflejo de los cambios de tipo profesional que el compositor vivió al servicio de la corte española. Partiendo de este hecho sus Sinfonías se pueden agrupar en tres etapas creativas⁶⁹⁹. La primera está representada por las seis primeras Sinfonías compuestas por Brunetti coincidiendo con su nombramiento como músico de la cámara del príncipe de Asturias en 1772 (Oberturas nº 1-6), cuya plantilla está compuesta por dos oboes, dos trompas, violín I, violín II, viola, violonchelo y bajo. El bajo era realizado probablemente, y como era costumbre en la época, por el contrabajo y el fagot. La única Sinfonía de esta etapa que difiere de las anteriores en su plantilla instrumental es la nº 2 que incluye dos flautas.

Estas seis Sinfonías de Brunetti poseen la misma plantilla instrumental que las Sinfonías de Haydn compuestas antes de 1772 conservadas en el *E:Mp*, las cuales también son para cuerdas, dos oboes y dos trompas, salvo varias excepciones en las que se incluyen flautas (nº 24, 41) al igual que la Sinfonía nº 2 de Brunetti. Esto puede indicar que Brunetti tomó como referente para su orquesta los ejemplares de Sinfonías de Haydn que se encuentran en el *E:Mp*. Sin embargo, lo más probable es que estas seis Sinfonías se ajustasen a la disponibilidad de instrumentistas con la que Brunetti contaba en su cargo. Durante el tiempo que Brunetti ejerció como músico de la cámara (1772-1795) del Príncipe de Asturias existía una agrupación de instrumentistas estable en el cuarto del Príncipe formada por cinco violines, un violón, un oboe, y una trompa (habría otro violín más que sería interpretado por el mismo príncipe de Asturias). A esta agrupación se le podían sumar eventualmente, para las academias u otras diversiones, otros músicos procedentes de la Real Capilla. Se conoce que temporalmente asistieron a la cámara del príncipe José Princraut en calidad de trompa, Cavaza como oboe y flauta, Francisco Mestres como oboe y flauta, entre otros⁷⁰⁰. No es de extrañar que en alguna de esas sesiones a las que acudieron Manuel Cavaza y Mestres se interpretase la Sinfonía nº 2 de Brunetti que requería de dos flautas.

La segunda etapa la componen doce Sinfonías compuestas entre 1779 y 1783 (nº 18, 20, 32, 13, 33, 14, 19, 9, 37). Este período se caracteriza por la experimentación con nuevos instrumentos por parte de Brunetti. La plantilla principalmente usada aumenta

⁶⁹⁹ Se ha tomado la datación establecida por Labrador en el catálogo de la obra de Brunetti parpa cada una de las Sinfonías tratadas (Labrador: *Catálogo crítico...*, pp. 409-413). Excepcionalmente, y puesto que las Sinfonías nº 7, 9, 12, 15, 26 y 37 tienen una datación aproximada en este catálogo, se ha determinado fecharlas en 1783, ya que se asemejan en la plantilla instrumental a las compuestas desde 1783 hasta 1790 por Brunetti.

⁷⁰⁰ Ortega Rodríguez: *Opus cit.* Vol. I, pp. 145-146. No es de extrañar que en alguna de esas sesiones a las que acudieron Cavaza y Mestres se interpretase la Sinfonía nº 2 de Brunetti que requería de dos flautas.

de tamaño y se compone de dos oboes, fagot, dos trompas, dos violines, viola y bajo (nº 18, 20, 32), es decir, se amplía el número de instrumentos respecto del período anterior con un fagot. A este esquema se le suman un violonchelo solista en la Sinfonía nº 33; los clarines en las Sinfonías nº 14 y 19; los clarines y los timbales en la nº 13 y los timbales en las Sinfonías nº 9 y 37. La utilización por parte de Brunetti de instrumentos no usados anteriormente, como el fagot (con un papel independiente del bajo, si es que con anterioridad se usó como parte integrante de éste), los timbales y los clarines pudo ser el resultado de la nueva ocupación que asumió en 1779. Dicha tarea consistía en gestionar todo lo relativo al juego hípico de Las Parejas (sustituyendo temporalmente a Juan Baustista Isnar hasta que en 1785 definitivamente ocupó su puesto) en la jornada de Aranjuez⁷⁰¹. El juego hípico de Las Parejas era un espectáculo que tenía lugar durante la jornada de Aranjuez, en el que participaban dos orquestas formadas entre 40 y 67 músicos. Dicho juego hípico dejó de realizarse en 1789 con la llegada al trono de Carlos IV⁷⁰².

El aumento de sus responsabilidades musicales, implicaba que Brunetti disponía de mayor autoridad para disponer de la plantilla instrumental que necesitase para que sus Sinfonías fuesen interpretadas⁷⁰³, de aquí su libertad a la hora de incorporar instrumentos a las plantillas de sus Sinfonías. Por otra parte, y suponiendo que Brunetti conoció las Sinfonías de Haydn anteriores a 1783 del *E:Mp*, le podrían haber servido de referente en la elección de la plantilla. Las Sinfonías de Haydn se caracterizan por el uso cada vez mayor de las trompetas y timbales, instrumentos que hacen su aparición juntos o independientes, y del fagot como parte independiente del bajo. En casi todas las sinfonías de Brunetti de esta etapa comentadas aparecen esos instrumentos que Brunetti antes no los había incluido en sus Sinfonías, así como sólo excepcionalmente aparecen en las Sinfonías de Haydn del *E:Mp* anteriores a 1772.

Ambos compositores experimentan semejante evolución en sus plantillas instrumentales pero en décadas diferentes, ya que la incursión de timbales y trompetas aparece por primera vez en la Sinfonías nº 38 de Haydn conservada en el *E:Mp* que fue compuesta en 1766 y en el caso de Brunetti catorce años después en su Sinfonías nº 13 que fue compuesta en 1780. Por otra parte, Brunetti, al contrario de Haydn, nunca tomó como referente la incursión de flautas en su plantilla, aspecto que sí es característico de las sinfonías de Haydn del *E:Mp* con las que Brunetti debió estar en contacto en esta etapa productiva.

La tercera etapa, la más productiva de Brunetti, enlaza con la anterior desde 1783 y hasta 1790 con un total de veintiuna Sinfonías (nº 26, 7, 12, 15, 22, 23, 24, 25, 29, 30, 31, 8, 10, 36, 21, 27, 16, 17, 28, 35, 34). Este período creativo se caracteriza porque todas las Sinfonías poseen exactamente la misma plantilla instrumental formada por dos oboes, fagot, dos trompas, dos violines, viola y bajo, con la que Brunetti ya había experimentado en el período anterior (Sinfonías nº 18, 20, 32). En 1789 y

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 146.

⁷⁰² *Ibid.*, 139.

⁷⁰³ Para la jornada de Aranjuez de mayo de 1778 se convocaron a un total de trece músicos: cinco violín-violata, dos violones, un contrabajo, un oboe/flauta, un fagot, dos trompas y un clave/piano. En las jornadas sucesivas de Aranjuez y el Pardo los músicos requeridos aumentaron en número de forma que en la jornada de Aranjuez de 1786 también se reclamaron, además de los anteriores, dos oboes/flautas más (Ortega Rodríguez: *Opus cit.* Vol. II, p. 153).

habiendo ascendido el príncipe de Asturias al trono, Brunetti fue nombrado músico de la Real Cámara, junto con Manuel Espinosa, como recompensa por los años de servidumbre en la cámara del príncipe⁷⁰⁴. Tras su nombramiento su actividad creativa decreció, pues sólo compuso cinco Sinfonías (n.º 16, 17, 28, 35, 34), las últimas de su producción. Al igual que en la anterior etapa productiva de Brunetti, la plantilla instrumental elegida para sus Sinfonías no incluye la flauta, aspecto que la diferencia del hábito usual de las Sinfonías de Haydn del *E:Mp*, así como el uso de trompetas y timbales y de dos fagotes. En el caso de Brunetti consiste en una plantilla fija con sólo un fagot independiente del bajo y que, por lo tanto, es resultado de su estilo personal y maduro tras años de experimentación con la incorporación de instrumentos como flautas, trompetas y timbales.

Si bien en su primera década creativa Brunetti experimentó con plantillas instrumentales que parecen acercarse a lo que Haydn había hecho años antes, no obstante, desde 1883 Brunetti adoptó una agrupación instrumental fija para sus Sinfonías formada por dos oboes, fagot, dos trompas y cuerdas que nunca empleó Haydn en las Sinfonías que se conservan en el *E:Mp* que, por lo tanto, es una característica distintiva de su estilo y de su evolución personal.

2.3 ESTILO COMPOSITIVO DE LAS SINFONÍAS DE HAYDN Y BRUNETTI. ANÁLISIS DE LAS SINFONÍAS N.º 20, 26, 9, 36, 21, 16, 28, 35 Y 34 DE BRUNETTI

Para conocer cuál fue el estilo que caracterizó a las Sinfonías de Haydn se realizará una síntesis de las investigaciones de diversos autores únicamente centrada en las Sinfonías del compositor austriaco que formaron parte de la colección del *E:Mp* y con las que Brunetti habría estado en contacto. El estudio de los rasgos estilísticos de las Sinfonías de Haydn es un tema que, por lo general, ha sido abordado por los investigadores tomando como criterio organizativo la agrupación de las Sinfonías de Haydn por etapas o períodos creativos, sin embargo, dichos períodos varían según el autor y, lo que es más complejo, las cronologías dadas a las Sinfonías de Haydn en muchos casos es dudosa y variada. Por ello se tomará como punto de referencia para comparar con otros investigadores la datación que Hoboken estableció para las Sinfonías de Haydn⁷⁰⁵.

Howard Chandler Robbins Landon es autor de un trabajo sobre las Sinfonías de Haydn titulado *The Symphonies of Joseph Haydn*⁷⁰⁶ (1955) en el que realiza un estudio de todas las Sinfonías de Haydn basado en el análisis de las fuentes y su contextualización dentro de la producción global del compositor austriaco. El libro de Landon es hasta la fecha el trabajo más completo en el que se estudian los rasgos estilístico-formales de las Sinfonías de Haydn. Rosen, por su parte en su libro *El estilo*

⁷⁰⁴ Ortega Rodríguez: *Opus cit.* Vol. II, p. 16.

⁷⁰⁵ En los casos en los que Hoboken propone una fecha no exacta (como “posterior a” o “anterior a”) se tomará como datación de la sinfonía un año antes (en el caso de “anterior a”) o un año después (en el caso de “posterior a”) seguido de signo de interrogación. Esta determinación ha sido tomada con el fin de poder establecer un orden cronológico fijo en las sinfonías para poder abordar su estudio.

⁷⁰⁶ Landon, Robbins Howard Chandler: *The Symphonies of Joseph Haydn*. London, Universal Edition, 1955.

clásico. *Haydn, Mozart y Beethoven*⁷⁰⁷ (1971) también se refiere a las Sinfonías de Haydn, así como en *Formas de sonata* (1987), donde aparte de aportar una teorización completa sobre las diferentes variantes que la Forma Sonata presenta, también aporta ejemplos concretos de obras de Haydn que permiten conocer su estilo. Ethan Haimo, en su libro *Haydn's Symphonic Forms. Essay in Compositional Logic* (1995)⁷⁰⁸, analiza diez Sinfonía de las cuales interesan para este apartado las nº 49, 55, 75, 81 y 88 de Haydn representativas de las diferentes décadas, comentando sus rasgos estructurales y estilísticos. Michael Walter en su libro *Haydns Sinfonien*⁷⁰⁹ (2007) realiza un estudio de las Sinfonías de Haydn agrupándolas en períodos cronológicos que responden al público para el que Haydn las compuso.

Tomando como punto de referencia los libros mencionados, los rasgos generales de las Sinfonías de Haydn con las que Brunetti probablemente estuvo en contacto son los siguientes. En primer lugar, las Sinfonías de Haydn heredaron elementos propios del Barroco como fue el contrapunto (canon, doble contrapunto a la octava, fugattos, imitaciones, strettos, triple fuga, retrogradación) que recuerda a J. S. Bach, la dinámica en terrazas, el Concerto barroco en los sólos de instrumentos en los Adagios, la Sonata da chiesa en el uso de Introducciones lentas o primeros movimientos en Adagio, así como la Suite barroca, ya que Haydn compuso algunas de sus Sinfonías con todos los movimientos en igual tonalidad. Otros elementos heredados de la Escuela de Mannheim fueron el uso de la dinámica contrastante, la textura orquestal y el uso de la Reexposición invertida. También repercutieron en la obra sinfónica de Haydn tendencias coetáneas como el movimiento literario denominado *Sturm und Drang* con el uso del modo menor (fa menor principalmente) a veces incluso en todos los movimientos, la alternancia de modo Mayor/menor y el comienzo de una Sinfonía con movimiento lento, aunque esto último se suele atribuir a la Sonata da chiesa. El *empfindsamer Stil* también se aprecia en el estilo de Haydn a través de la figura de C. Ph. E. Bach con la búsqueda de una música que emocionase y cuyos procedimientos fueron el uso de tono menor, la dinámica barroca en terrazas, los silencios inesperados y las cadencias a la dominante. El “Estilo galante” también repercutió sobre la obra sinfónica de Haydn a través de la figura de J. Ch. Bach y el uso de procedimientos como la doble aparición del Tema principal. Aparte de estos rasgos, un elemento característico de la música sinfónica de Haydn fue la constante búsqueda de sorprender al oyente a través del humor. Haydn para ello utilizó las trompas inglesas que emiten sonido de los patos, cadencias inesperadas, contrastes dinámicos f/p, pausas entre secciones, manipulación del acento del compás y enmascarándolo.

En cuanto a los movimientos y sus formas cabe destacar el uso de Introducciones lentas que abren el primer movimiento y exponen material melódico-temático que se usa en el mismo movimiento y a lo largo de la Sinfonías conectando el resto de movimientos. Los primeros movimientos se caracterizan por incrementar progresivamente su longitud y tener Forma sonata binaria (A-A') o ternaria. Suele haber una doble aparición de Tema principal con contraste dinámico, o con una simple repetición del Tema, a veces con variaciones. El Primer tema suele estar compuesto por dos períodos contrastantes que se usan separadamente en el movimiento. La melodía del

⁷⁰⁷ Rosen, Charles: *Formas de sonata*. Traducción al castellano por Luis Romano Haces. Barcelona, Editorial Labor, 1987.

⁷⁰⁸ Haimo, Ethan: *Haydn's Symphonic Forms. Essay in Compositional logic*. Oxford, Claredon Press, 1995.

⁷⁰⁹ Walter: *Opus cit.*

Tema principal a veces contiene grandes saltos. En el caso de monotematismo se suele usar una Exposición en tres partes. Puede aparecer un Segundo tema contrastante, aunque por lo general no está bien definido. El Desarrollo alguna vez es una reexposición casi completa de la Exposición melódicamente y suele acabar en cadencia sobre el relativo menor, volviendo después a la tónica. Puede haber una Falsa Reexposición a veces en subdominante o tono remoto. La Reexposición se pueden dar las siguientes situaciones: comenzar en tónica menor, como si continuara el Desarrollo, omitir el fragmento inicial del Tema principal, omitir parte del Segundo grupo, interpolar material desconocido, estar precedida de una breve aparición del Tema A en dominante menor, eliminar la segunda aparición del Tema principal, cuando en la Exposición ha habido una doble aparición del Tema.

El segundo movimiento suele tener Forma Sonata monotemática o Tema con Variaciones (Doble Variación M/m, Doble Variación estrófica). El tercero suele ser un Minué, en el que hay una Coda. El Trío suele estar relacionado temáticamente con el Minué y aparecen notas pedal y se usa el modo menor. El cuarto movimiento puede estar en las siguientes formas: un Tema con Variaciones y cada una a cargo de un grupo de instrumentos, Forma Sonata monotemática, cuyo Desarrollo comienza con una porción del Tema A en dominante o en tónica menor que poco a poco se deja de usar y la Reexposición comienza con la segunda frase en modo menor o Rondó-Variación con alternancia M/m, Rondó-sonata o Rondó estricto.

Desde el punto de vista tímbrico en las primeras Sinfonías se observa por parte de Haydn cierta cautela en el uso de los vientos que suelen actuar conjuntamente con las cuerdas. Sin embargo, los oboes y las trompas cada vez poseen más papeles principales. Haydn a veces usa violines con sordina que potencia la expresión. El fagot se añade, aunque Haydn no lo indique y se busca un efecto de eco en las cuerdas (violines se alternan material temático). Cada vez hay más color orquestal a través del incremento del uso de trompetas y timbales, se sustituye el clave por el fagot, después dos fagotes y posteriormente se incorpora la flauta. En el Minué las trompetas y los timbales adquieren importancia y los vientos cargan cada vez más con material temático. La exposición del Tema principal suele estar a cargo de toda la orquesta y el Tema secundario lo expone sólo un grupo de instrumentos. Los instrumentos solistas ya no parecen un concertino sino que se integran en la textura orquestal.

El relación al fraseo Haydn utiliza frase de ocho compases esporádicamente en sus primeras Sinfonía y poco a poco en todos movimientos. Existe conexión temática entre movimientos y las Introducciones lentas ofrecen material de toda la obra. Haydn elabora los Temas con fórmulas de acompañamiento y hace uso de melodías religiosas y populares para sus Sinfonías. Respecto al ritmo a veces usa el esquema de silencio corchea - tres corcheas - negra, también un ritmo sincopado en el que se enfatiza la síncopa con *stacatto*, las trompetas y los timbales suelen usar el esquema de corchea - dos semicorcheas - dos corcheas. En cuanto a la dinámica, el Tema A suele comenzar en *forte* y al unísono, existen fuertes contrastes dinámicos y un incremento progresivo de indicaciones. Las Introducciones lentas suelen comenzar en *forte*. Desde el punto de vista armónico Haydn usó el cromatismo, un incremento progresivo del ritmo armónico, se usan pedales que apoyan Temas y secciones de desarrollo y se recurre a la fórmula cadencial $I^6-VI-II^6_5-V-I$. La textura en las primeras Sinfonía es una mezcla de

disposición lineal barroca y vertical armónica, evolucionando hacia una textura en la que cada instrumento adquiere autonomía y participa de toda la orquesta.

En lo que respecta a Brunetti, la primera aportación al estudio del estilo de sus Sinfonías fue llevada a cabo en 1979 por Newell Jenkins quien realizó la edición crítica de nueve de sus Sinfonías [nº 20 (1779), 26 (1783), 9 (1783) y 36 (1783-86), 21 (1784), 16 y 28 (1789), 35 (1789) y 34 (1790)⁷¹⁰] y en cuya introducción realiza una breve síntesis estilística⁷¹¹. A esta edición le siguió en 1980 el primer estudio conocido centrado exclusivamente en las Sinfonías de Brunetti. Se trata de la tesis doctoral de Sion M. Honea III *The Symphonies of Gaetano Brunetti and their relationship to the contemporary viennese classical symphony of Haydn*⁷¹², en la que Honea partiendo del hecho de que Haydn influyó sobre Brunetti, define las características estilísticas generales de sus Sinfonías tras un estudio individualizado de las nº 7 y 33 y un estudio general de las nº 7, 8, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31. Honea, a pesar de haber realizado un trabajo muy completo, no se refiere a determinadas Sinfonías de Haydn como las nº 1-6, 9, 12, 21, 26, 32-37.

En 1997 René Mario Ramos retomó el tema con su tesis doctoral titulada *The Symphonies of Gaetano Brunetti (ca. 1744-1798)*⁷¹³ en la que realiza un estudio de todas las Sinfonías (incluidas las Oberturas y Sinfonías concertantes) de Brunetti. Ramos realiza un estudio comparativo del estilo sinfónico de Haydn y Brunetti hallando algunos aspectos compositivos propios de Haydn en Brunetti, pero considerando finalmente que el lenguaje de Brunetti es propio del Estilo clásico. A pesar de que Ramos trabaja con toda la producción sinfónica del músico, en muchos de sus estudios formales han pasado inadvertidos rasgos que definen el estilo de Brunetti y, por otra parte, en su estudio final sobre las similitudes entre los estilos de ambos compositores se refiere al uso de la Falsa Reexposición como un recurso excepcional en Brunetti, cuando es todo lo contrario.

El estudio más reciente que aborda el estudio de los aspectos estilísticos de las Sinfonías de Brunetti es la tesis doctoral de Germán Labrador López de Azcona titulada *Gaetano Brunetti: un músico en la Corte de Carlos IV*⁷¹⁴ (2002). Se trata de la primera aproximación analítica realizada en España sobre la obra de Brunetti. Labrador aborda el estudio analítico de diversas obras del músico entre las que están las Sinfonías nº 32, 22 y 16. A través de su estudio Labrador concluye que las obras de Brunetti reflejan un “código compartido por compositores y oyentes, que sitúa al oyente sin ningún género de dudas a finales del siglo XVIII”, además de que pueda existir un “estilo propio del compositor”⁷¹⁵. Aunque Labrador no está definiendo con estas palabras al estilo exclusivo de las Sinfonía de Brunetti, sino al general de su obra, es interesante porque plantea la posibilidad de un estilo propio y en ningún momento habla de la influencia del la obra de Haydn sobre la de Brunetti.

⁷¹⁰ Jenkins, Newell (ed.): *Opus cit.*

⁷¹¹ *Ibid.*, pp. XII-XXI.

⁷¹² Honea: *Opus cit.*

⁷¹³ Ramos: *Opus cit.*

⁷¹⁴ Labrador López de Azcona: *Gaetano Brunetti: un músico en la Corte de Carlos IV*. Vol. II, p. 843.

⁷¹⁵ Labrador López de Azcona: *Gaetano Brunetti: un músico en la Corte de Carlos IV*. Vol. II, p. 843.

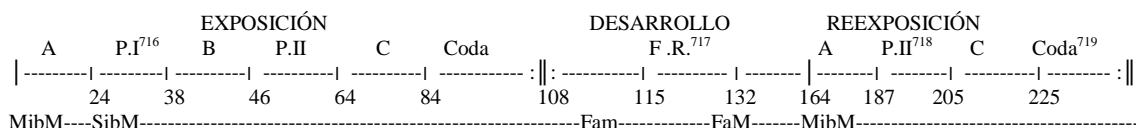
Estos estudios sobre la obra sinfónica de Brunetti se caracterizan porque en algunos casos aportan datos contradictorios que ponen en duda sus conclusiones y que hacen necesario un nuevo trabajo comparativo para determinar si realmente Brunetti estuvo influenciado por Haydn. El presente estudio estará centrado, por lo tanto, en el análisis de las nueve Sinfonías editadas por Jenkins (nº 20, 26, 9, 36, 21, 16, 28, 35 y 34), con la finalidad de definir sus rasgos formales y estilísticos. Se van a identificar en estas Sinfonías, por una parte, los elementos que supuestamente Brunetti comparte con las Sinfonías de Haydn, con el Estilo clásico y con otras tendencias y, por otra, se definirán los rasgos que son únicos del estilo de Brunetti, para romper definitivamente con el tópico de la influencia de Haydn sobre las Sinfonías de Brunetti.

El estudio analítico que se va a abordar se realizará de forma individualizada en cada una de las nueve Sinfonías de Brunetti ordenadas cronológicamente. Se revisará la estructura formal de cada una de ellas, así como el lenguaje musical utilizado por Brunetti, haciendo un especial incapié en los procesos armónicos y construcciones temáticas. Se aportarán esquemas formales y fragmentos musicales que permitan ejemplificar los aspectos más significativos tratados y se irán relacionando los datos más relevantes en cada Sinfonía con las anteriormente tratadas.

SINFONÍA Nº 20 (1779)

El primero, segundo y cuarto movimientos de la Sinfonía nº 20 en Mi b M (Allegro con brio-Andantino-Quinteto/Minore-Prestissimo) tienen Forma Sonata (véase Fig. 27). El primer movimiento presenta la singularidad de que en la Exposición aparecen tres Temas (A-B-C).

Fig. 27



Brunetti. Sinfonía nº 20/I. Esquema formal

En el siglo XVIII los movimientos con Forma Sonata podían ser monotemáticos, bitemáticos y politemáticos⁷²⁰ y, en el caso de politematismo, el Primer tema aparece en tónica, el Segundo, tras una breve transición que modula a la dominante, aparece en

⁷¹⁶ P. I: Puente I.

⁷¹⁷ F.R.: Falsa Reexposición.

⁷¹⁸ P. II: Puente II.

⁷¹⁹ Coda: Coda a la Exposición (siempre que aparezca al final de la Exposición).

⁷²⁰ Ratner, Leonard: "Harmonic aspects of Classic Form". *Journal of the American Musicological Society*. N° 2, 1949, p. 159.

dominante y el Tercero también en dominante⁷²¹. Sin embargo, las dos opciones más comunes en el Estilo clásico eran, por una parte, el monotematismo que es una característica muy común en las Sinfonías de Haydn⁷²² o el bitematismo con los dos Grupos temáticos representados por un único Tema cada uno. No obstante, incluso Haydn en el Cuarteto de cuerda op. 2 n° 2 en Mi b M usa politemático, ya que el primer movimiento posee en su Exposición tres Temas (A-B-A'-C)⁷²³.

En la Sinfonía n° 20 de Brunetti el Tema A está en Mi b M y los Temas B y C en Si b M, se cumple así con el prototipo tonal del Clasicismo en el que la Exposición de la Forma Sonata se produce la polaridad tónica-dominante⁷²⁴. Los tres Temas se componen de períodos regulares. El Tema A (véase Ej. 5) es el más extenso (24 cc⁷²⁵) con tres períodos de ocho compases y de forma que el tercero es repetición del segundo con leves modificaciones. Todos los períodos concluyen con cadencia auténtica que reafirma la tonalidad de partida y cada uno está dividido a su vez en dos subperíodos.

Ej. 5

Allegro con brio

Violín I

Brunetti. Sinfonía n° 20/I. Tema A (cc 1-22)

El Tema B está en la dominante, es el más breve (8 cc) y se compone de dos períodos regulares (d-d) iguales (4+4) que concluyen con semicadencia (I-V). El tema C también es de extensión considerable (20 cc) y continúa en la dominante. Sus dos períodos son, a diferencia de los Temas anteriores, de extensión diferente (8 cc y 12 cc) y se componen cada uno de dos subperíodos iguales (e-e y f-f) (4+4-4+4). Los dos

⁷²¹ Sánchez, Richard Xavier: *Spanish chamber music of the eighteenth century*. Tesis doctoral. Louisiana State University, 1975, pp. 80-81.

⁷²² Rosen: *Formas de Sonata*, pp. 113-114.

⁷²³ Rosen: *Opus cit.*, p. 161.

⁷²⁴ Rosen: *Opus cit.*, p. 113.

⁷²⁵ cc: compases.

primeros subperíodos (e-e) concluyen en cadencias auténticas no conclusivas (V⁶-I) y los dos últimos (f-f), con cadencias auténticas, en este caso conclusivas (V-I). Brunetti elabora sus Temas según el ideal de la música clásica de frase periódica y simétrica y eligiendo para el Segundo y tercer tema la tonalidad de Si b M, como es lo usual. Además, los tres Temas son contrastantes en cuanto a la dinámica; el Tema A aparece en *pianissimo*, B en *fortissimo* y C retoma el *pianissimo* conectando con el Primer tema, no sólo en la dinámica, sino también en la utilización del motivo rítmico de tres negras con la articulación de picado. Todos los Temas están conectados entre sí por el uso de los tresillos de corcheas.

Enlazando los Temas aparece un Puente; el Puente I (13 cc), cuya función es modular Si b M, concluye en semicadencia (II-V) y está ligado motivicamente al Tema A, ya que hace uso de los tresillos de corcheas y de las tres negras picadas del primer período. El Puente II (18cc) comienza sobre un pedal de dominante a cargo de las trompas y concluye con una cadencia auténtica que reafirma la tonalidad de Si b M en la que continúa el Tema C. Motivicamente, igual que el Puente II, hace uso de los tresillos que dan unidad la Exposición. La Exposición concluye con una Coda (24 cc) de extensión considerable que finaliza en cadencia auténtica (V⁷-I) de Si b M.

El Desarrollo comienza con el motivo rítmico inicial del Tema A y tras ocho compases aparece una Falsa Reexposición (16 cc) que consiste en el primer período del Tema A (a-a') en Fa m seguido del primer período del Tema C (e-e) en Fa M. El uso de la Falsa Reexposición entendida como la vuelta al Tema principal tras unos compases de desarrollo, ya fuese en tónica u otro tono, era un recurso utilizado comúnmente por los compositores de mediados del siglo XVIII como Haydn, Mozart y sus contemporáneos⁷²⁶, propia de los movimientos de obras instrumentales en Forma Sonata y es una de las características que definen al Estilo clásico. Según Ramos, Brunetti sólo usa este estereotipo en la Sinfonía n° 16, sin embargo, hay que añadir que en la Sinfonía n° 20/I Brunetti hace uso también de una Falsa Reexposición no en tónica, sino en tono remoto. El Desarrollo continúa tras esta Falsa Reexposición y concluye con una cadencia a cargo del violín I sobre el primer grado del tono principal, que prepara el comienzo de la Reexposición en Mi b M. Se trata de una reexposición parcial del material de la Exposición, ya que se omite el Puente I y el Tema B, el Tema A y C aparecen en tónica y la Coda final es igual que la Coda a la Exposición con la incorporación de ocho compases más que representa a la cadencia final formada por acordes de séptima de dominante y tónica que enfatizan la tonalidad principal. Dicha reexposición parcial del material temático es una característica propia del Estilo clásico, ya que la reexposición exacta, según Rosen, aparece excepcionalmente en las obras maduras de Haydn, Mozart y Beethoven⁷²⁷, por lo tanto Brunetti comparte este rasgo con los compositores representantes del Clasicismo musical.

El plan tonal que sigue el movimiento se ajusta al planteamiento propio del Estilo clásico con la polaridad tónica/dominante y la incursión de tonos lejanos que enfatizan la aparición de la Falsa Reexposición y retrasan la vuelta a la tónica. Los procesos empleados para modular carecen de complejidad. El paso de Mi b M a Si b M en la Exposición se realiza a través del enlace II⁶-V-I y el paso de Fa m a Fa M con la

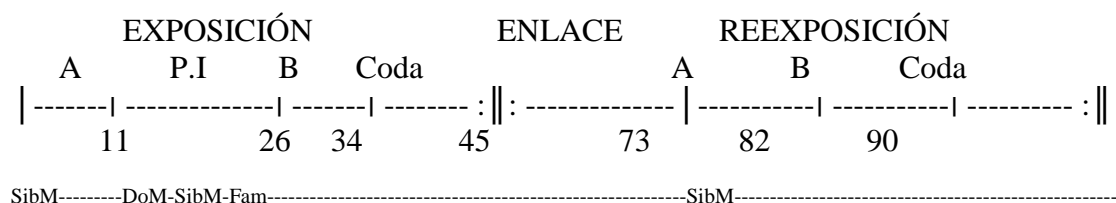
⁷²⁶ Rosen: *Formas de Sonata*, p. 167.

⁷²⁷ Rosen: *El estilo clásico*, p. 87.

cadencia V⁶-I. La alternancia modo M/m es una característica que también encuentra Landon en las Sinfonías de Haydn del período 1771-1774⁷²⁸. Lo verdaderamente predominante en todo el movimiento es el uso de acordes alterados resultado del continuo uso de notas de paso y apoyaturas, por ejemplo, el Tema A comienza con un tresillo cuya primera nota, “La becuadro”, es una apoyatura de “Si bemol”. El uso de apoyaturas, así como trinos y acordes arpegiados, forman parte de los recursos de ornamentación utilizados para crear figuras melódicas preestablecidas que los compositores de la segunda mitad del siglo XVIII utilizaban para elaborar sus melodías⁷²⁹. Brunetti introduce la apoyatura de un sonido (c⁷³⁰ 67) y de dos sonidos (c 38/I) y notas de paso y trinos (c 76/I) para construir los Temas del primer movimiento, compartiendo así uno de los rasgos del Clasicismo.

El segundo movimiento está en Si b M y formalmente sigue la estructura que Rosen denomina como “Forma sonata de movimiento lento”, es decir, Forma Sonata sin Desarrollo (véase Fig. 28), ya que en lugar de éste aparecen unos pocos compases (28 cc) de enlace con la Reexposición.

Fig. 28



Brunetti. Sinfonía n° 20/II. Esquema formal

A diferencia de lo que ocurría en el primer movimiento con tres Temas, en el segundo aparece una Exposición bitemática (A y B), cuyo Tema A en Si b M se compone de dos períodos irregulares (4+6) a su vez divididos en subperíodos de dos compases (2+2+2+2) (a-a'-b-b'-b''). Destaca que el violín I y II intercambian sus papeles en el segundo período (véase Ej. 6). La Reexposición es exacta a la Exposición con una única modificación que consiste en omitir el Puente. Algo similar ocurría en el primer movimiento, en el que el Puente I no se reexponía, aunque sí que aparecía el Puente II. Omitir el Puente no es extraño dado que su función en la Exposición es modulante para preparar la transición hacia la dominante, tono en el se expone el Tema B. Dado que en la Reexposición aparece B en igual tono que A, es decir en tónica, dicho proceso no es necesario. El plan tonal es más sencillo que en el primer movimiento al carecer de Desarrollo, aunque en el Puente se producen una serie de cadencias que modulan a tonos vecinos.

⁷²⁸ Landon: *Opus cit.*, p. 326.

⁷²⁹ Ratner: *Opus cit.*, p. 84.

⁷³⁰ c: compás.

Ej. 6

Andantino con Sordini

Violin I
staccato e p

Violin II
p

Vln. I
3

Vln. II
3

Vln. I
6

Vln. II

Vln. I
8

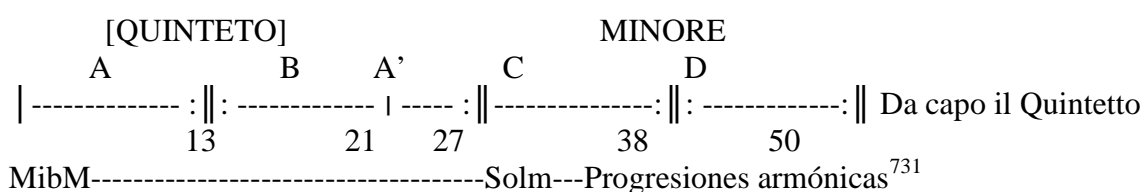
Vln. II
3

Brunetti. Sinfonía n° 20/II. Tema A (cc 1-10)

El tercer movimiento vuelve a Mi b M y se caracteriza por ser denominado por el mismo Brunetti como “Quintetto y Minore” a diferencia de lo común en las Sinfonías en Estilo clásico que poseen como tercer movimiento un Minué con Trío. La estructura externa de lo que Brunetti considera como Quintetto es equivalente a lo que en las Sinfonías clásicas se entienden por Minué y lo que Brunetti denomina Minore se corresponde estructuralmente con el Trío, al final del cual aparece la indicación de Minué da Capo, tal y como Brunetti también añade al final de su Minore “Da Capo il Quintetto”. Existen, no obstante, significativas diferencias entre un Minué con Trío del Período clásico y el Quintetto y Minore de Brunetti. El compás elegido por Bruentti es binario, frente al ternario propio del Minué. El tempo en el Quintetto y Minore, aunque en la Sinfonías n° 20 no hay indicación, suele ser rápido frente al Minué y Trío clásicos que poseen Tempo di Minuetto, es decir, moderado. La mayoría de los terceros movimientos de las Sinfonías de Brunetti tienen la indicación de Allegro o Allegretto y puede variar ligeramente el tempo del Minore respecto del Quintetto, aunque en casi todos los casos ambos poseen igual indicación de tempo. Otra diferencia entre el Minué y Trío clásicos y el Quintetto y Minore de Bruentti es la plantilla instrumental. Mientras que el Minué y Trío suelen tener una plantilla formada por instrumentos de viento y cuerda en el Quintetto sólo interviene un quinteto de vientos, de aquí la denominación

por Brunetti de esta primera parte como “Quintetto” y en el Minore participa un quinteto de cuerdas. El término Minore procede de la tonalidad que Brunetti elige para esta parte que es menor. Es decir, Brunetti divide deliberadamente la orquesta utilizada en sus Sinfonías en este movimiento. Esto crea un contraste tímbrico que enriquece colorísticamente dicho movimiento convirtiéndolo en una parte importante dentro de la estructura global de la Sinfonía y no como mero movimiento de transición hacia el movimiento final. Además, en el Quintetto se refleja el interés de Brunetti por un uso idiomático de los instrumentos de viento, ya que ofrece un espacio único para su protagonismo frente a la continua dependencia de las cuerdas. Por otra parte, también surge un contraste modal, ya que Brunetti pasa de modo Mayor en el Quintetto a menor en el Minore para concluir en Mayor con la vuelta al Quintetto (véase Fig. 29).

Fig. 29



Brunetti. Sinfonía n° 20/III. Esquema formal

Según Rosen la Forma sonata de Minueto se caracteriza por tener tres frases; la Primera (A) hasta la doble barra con cadencia en la tónica o en la dominante, la Segunda (B) que establece o extiende la dominante, desarrollándola muy brevemente para regresar a la tónica y la Tercera empieza en tónica y resuelve o bien recapitula (A')⁷³². En el caso del Quintetto, y para poder comparar su forma con la del Minué para concluir en posibles similitudes, cabe decir que Brunetti estructura el Quintetto en tres frases también, pero todas están en Mi b M. La Primera (A) se compone de tres períodos regulares (a-b-c) de cuatro compases (4+4+4) y concluye en una semicadencia (I-V⁷) de Mi b M. La Segunda frase, tras los signos de repetición, se compone de dos períodos iguales (d-d) de cuatro compases cada uno (4+4), concluyendo en semicadencia también y la Tercera (A') consiste en un reexposición incompleta y abreviada de la Primera frase, de forma que sólo aparece el segundo período (b') y concluye con una cadencia auténtica (II⁶-V-I).

En el caso del Minore se compone de dos Frases separadas por los signos de repetición. La Primera (D) comienza en Sol menor y se compone de dos períodos (e-f) de seis compases cada uno (6+6), y la Segunda (E) posee tres períodos (g-h-i) de cuatro compases cada uno (4+4). El Minore es mucho más complejo armónicamente que el Quintetto ya que en él se encadenan rápidas cadencias que enlazan una tonalidad con otra. El tono de partida del Minore es Sol m y desde aquí se produce una serie de modulaciones por el círculo de quintas que desembocan en la dominante del tono de partida del movimiento (Si b m), la Primera frase concluye con cadencia auténtica de

⁷³¹ Véase Fig. 30.

⁷³² Rosen: *Formas de Sonata*, p. 126.

Mi b M, tono en el que estaba el Quinteto. La Segunda frase comienza y se desarrolla con una serie de enlaces a través del círculo de quintas con cadencias plagales (VII-I) y parte de Fa m para concluir en Do m (véase Fig. 30).

Fig. 30

MINORE

| | | | | | | | | | | | | | |
|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| Sol m | Do M | Fa M | SibM | MibM | LabM | Sibm | MibM | Fam | DoM | Fam | DoM | Solm | Dom |
| ----- | ----- | ----- | ----- | ----- | ----- | ----- | ----- | ----- | ----- | ----- | ----- | ----- | ----- |
| 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 37 | 39 | 41 | 43 | 44 | 47 | 49 |

Brunetti. Sinfonía n° 20/II-Minore. Plan armónico

Se trata, por lo tanto, de un movimiento cuyo plan armónico nada tiene que ver con lo establecido para un Minué con Trío, de modo que, aunque la estructura externa del movimiento aparente tener semejanzas con el Minué y Trío, su estructura formal interna y tonal se aleja del estereotipo del Clasicismo. Por una parte el Quintetto no modula a la dominante como ocurre con el Minué y el Minore contiene un ritmo armónico frenético que contrasta con los movimientos anteriores, es como si Brunetti sintetizara en unos pocos compases todo lo que no ha realizado en los dos movimientos precedentes. Si bien la constante exploración de tonalidades fue una característica del Clasicismo, este Minore se ajusta a dicho ideal.

Es importante el contraste textural y dinámico que Brunetti plantea entre el Quintetto (véase Ej. 7) y el Minore (véase Ej. 8) que enfatizan al contraste tímbrico creado por la alternancia de familias instrumentales. Los vientos utilizan una textura de melodía a cargo del oboe I acompañada por el fagot con acordes desglosados como un bajo Alberti. El resto de instrumentos realizan el soporte armónico.

Ej. 7

The musical score for Ej. 7 consists of five staves. The top two staves are for Oboe I and Oboe II, both in treble clef. The third staff is for Bassoon in bass clef. The bottom two staves are for Horn I and Horn II, both in treble clef. The music is in 3/4 time and has a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Oboe I and Oboe II parts feature a melodic line with a 'pp assai' dynamic marking. The Bassoon part provides a rhythmic accompaniment with a 'poco fr' dynamic marking. The Horn I and Horn II parts provide a harmonic support with a '[pp assai]' dynamic marking.

Brunetti. Sinfonía n° 20/III. [Quinteto] (cc 1-4)

Las cuerdas en el Minore destacan por fluir a modo de contrapunto a cuatro voces, la Segunda frase, concretamente, muestra la habilidad de Brunetti con la mezcla de contrapunto en cuarta, segunda y quinta especie. La dinámica es contrastante entre Quinteto y Minore, el primero está en *pianissimo assai* yuxtapuesto a *un poco forte* del fagot (realiza los acordes desglosados) y el segundo en *forte* alternando con *piano* y *pianissimo*.

Ej. 8

Minore

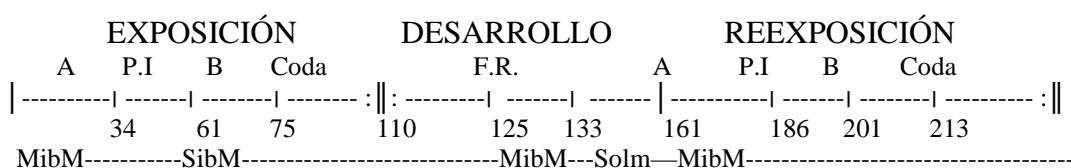
The image displays a musical score for the string section of Brunetti's Symphony No. 20, III, Minore. It is divided into two systems. The first system includes Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/bass. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/bass, starting at measure 29. The score features various dynamics such as *f* (forte) and *pianissimo*, and includes musical notations like slurs and accidentals.

Brunetti. Sinfonía n° 20/III. Minore (cc 27-30)

El cuarto movimiento en Mi b M se caracteriza por la experimentación de Brunetti con la Forma sonata (véase Fig. 31). Aparecen dos Temas contrastantes (A y B); el Tema A es muy extenso (32 cc) y se compone de tres períodos regulares de ocho compases de forma que el último se repite (8+8+16). La orquesta comienza al unísono en *fortissimo* seguido de una escala descendente a cargo de los violines, concluyendo el primer período con semicadencia. El segundo período comienza en *pianissimo* creando un fuerte contraste dinámico. Este modo de proceder de Bruentti al comienzo del cuarto movimiento con unísono de la orquesta y el paso de *fortissimo* (yuxtapuesto con *forte*) a *pianissimo* en el mismo Tema es una característica que comparte con Haydn. Según Landon este procedimiento es común a las Sinfonías de los años 1771-1774 y de esta época entre las conservadas en el *E:Mp* y que cumplan esta característica, según Landon, están las n° 44/I, 46/I, 51/I, 56/I⁷³³.

⁷³³ Landon: *Opus cit.*, pp. 317-318.

Fig. 31



Brunetti. Sinfonía n° 20/IV. Esquema formal

El segundo período del Tema A concluye con cadencia auténtica y el tercero concluye en cadencia auténtica con un quinto grado con séptima de dominante en primera inversión. Estos períodos se dividen en subperíodos de cuatro compases (a-a'-b-b-c'-c-c'). El Tema B está en dominante y es más breve (12 cc) que A, igual que ocurría en el primer y segundo movimientos, y se compone de dos períodos regulares de seis compases (d-d) iguales que concluyen con cadencias perfectas (V⁷-I). Entre A y B hay un Puente que comienza con los dos primeros compases del Tema A. La Exposición concluye con una extensa Coda (35 cc) que finaliza en cadencia perfecta de Si b M (V⁷-I) que reutilizada material motivico de c'.

El Desarrollo comienza con el segundo período del Tema A en dominante. Después intercala cinco compases seguidos de un compás de pausa. Esta aparición del Tema A en dominante (Si b M) al comienzo del Desarrollo era un procedimiento común en el Clasicismo. A fines del siglo XVIII existía la costumbre de crear una conexión entre la primera y segunda parte de la Forma Sonata, es decir, entre la Exposición y el Desarrollo y consistía en utilizar el comienzo del Tema principal en dominante al principio del Desarrollo, tal y como ocurre en este movimiento. Esta práctica en realidad era considerada arcaizante, ya que la novedad era tomar un motivo de la Coda o introducir un nuevo Tema, en ambos casos en dominante⁷³⁴. El Desarrollo se ve interrumpido por una Falsa Reexposición que consiste en el segundo período del Tema A, pero, esta vez, en tónica. El Desarrollo continúa y enlaza suavemente con la Reexposición que comienza con el Tema A en tónica, pero invertido (c-c'-c-c''-a-a') y omitiendo el segundo período. La aparición del Tema principal en la Reexposición sin su primera frase era una característica del Clasicismo⁷³⁵, aunque en este caso se trata de otra variante de la época en la que la reexposición del Tema A concluye con parte de la primera frase. Le sigue el Puente que varía respecto de la Exposición y a continuación se reexpone el Tema B en tónica y la Coda que es repetición exacta de la Coda a la Exposición.

⁷³⁴ Churgin, Bartha: "Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form". *Journal of the American Musicological Society*. N° 21, 1968, pp. 186-187. Brunetti en su Sinfonía n° 20 utiliza tanto la práctica arcaizante como la nueva moda. En el primer movimiento Brunetti tomar el motivo del tresillo del comienzo del Tema A en dominante para comenzar el Desarrollo, en este caso estaría siendo un poco anticuado al retomar material del comienzo. En el segundo movimiento, sin embargo, Brunetti se muestra innovador, ya que el Desarrollo comienza con cuatro compases que utilizan material de la Coda. En el cuarto movimiento Brunetti no inicia el Desarrollo con el comienzo del Tema A, sino con el segundo período de dicho tema.

⁷³⁵ Rosen: *Formas de Sonata*, p. 169.

El plan tonal del movimiento en la segunda sección se ve alterado por la vuelta prematura a la tónica con una Falsa Reexposición. El Desarrollo continúa y modula a Sol m (c141) para volver con la Reexposición a la tónica. Brunetti utiliza en su Sinfonía n° 20 los silencios como recurso estructural, no obstante, en el cuarto movimiento aparecen dos pausas que interrumpen la continuidad y que están marcadas por silencios que completan un compás. Éstas aparecen en la Coda a la Exposición (c75) y en el Desarrollo (c124), lo cual recuerda al *empfindsamer Stil* que influyó en el estilo de la música clásica y que, entre otras características, estaba definido por el uso de pausas inesperadas.

Una característica propia del Clasicismo la frase periódica, simétrica, regular y articulada. Este aspecto también lo comparte la Sinfonías n° 20 de Brunetti, cuyos períodos suelen ser de cuatro compases y simétricos, además de estar articulados por signos como picado (c4/I), ligado (c1/I), picato-ligado (c66/I) y términos como *rinforzando* (c11/II), además de términos de acentuación y articulación unidos a indicaciones de dinámica como *staccato* y *piano* (c1/II), *piano tenuto* (c5/II), *pianissimo tenuto* (c77/II), *pianissimo* y *tenuto* (c58/II), *fortissimo staccato* (c45/II), *legatto* y *siempre pianissimo* (c68/II). También los usa yuxtapuestos en voces diferentes como *poco forte/rinforzando* (c19/II), *dulce/piano* (c49/II). Además aparecen términos de carácter unidos a los de dinámica como *pianissimo con gracia* (c158/I), y términos de expresión como *dolce* (c64/I). Existen pasajes en los que la dinámica usada por Brunetti recuerda a los contrastes dinámicos propios de la Escuela de Mannheim con pasajes que alternan *piano/fortissimo* (c144/I). Otras indicaciones usadas son *p* (c61/IV), *pp assai* (c1/III), *pp* (c36/III), *f* (c27/III), *poco f* (c19/II), *ff* (c1/IV), *cresc.* (c23/II) y *piu f* (c24/II). A parte de estos recursos expresivos Brunetti indica que en el segundo movimiento que los violines llevan sordina, probablemente para atenuar el sonido. Los movimientos lentos de las Sinfonías de Haydn del período 1771-1774 usan siempre sordina⁷³⁶. Dado que Brunetti compuso su Sinfonía n° 20 en 1779 y que las Sinfonías de Haydn con sordina en sus segundos movimientos conservadas en el *E:Mp* (n° 42, 46, 47 y 48) datan de fecha anterior a la Sinfonía n° 20, Brunetti pudo haber adoptado el uso de sordina en el segundo movimiento cautivado por el efecto tímbrico que dicho recurso ejercía en las Sinfonías de Haydn.

La Sinfonía n° 20 de Brunetti se caracteriza porque posee un lenguaje musical propio del Clasicismo con el uso de progresiones armónicas por círculos de quintas, cadencias con acordes de séptima, Forma Sonata, frase regular, Falsa Reexposición, y variadas indicaciones de dinámica. No obstante, también se pueden ver rasgos de otras manifestaciones como el *empfindsamer Stil* como el uso de silencios inesperados y la Escuela de Mannheim con los contrastes y yuxtaposiciones dinámicas. Todos estos rasgos mencionados también se hallan en las Sinfonías de Haydn, no obstante que habría que añadir un recurso propio del estilo del compositor austriaco como es el uso de sordina que aparece en el segundo movimiento de la Sinfonías n° 20 de Brunetti y para cuyo uso parece haberse inspirado en Haydn. Por otra parte, Brunetti muestra un lenguaje propio con la sustitución del tradicional Minué con Trío clásico del tercer movimiento por un Quinteto y Minore, con el uso de tempos muy enérgicos, con el uso, conjugado con frases regulares, de frases con períodos irregulares y de politematismo.

⁷³⁶ Landon: *Opus cit.*, p. 321.

SINFONÍA N° 26 (1783)

La Sinfonía n° 26 en Si b M (Larghetto//Allegro-Largo-Quinteto.Allegretto y Minore.Allegretto-Finale. Allegro di Molto) se caracteriza porque el primer movimiento comienza con una Introducción lenta (41 cc) con ritmo ternario (3/4) que concluye con semicadencia (I-V⁶). Se compone de dos Bloques temáticos (A-B); el Primero posee dos Frases diferentes, la primera con ocho compases y la segunda con catorce compases. La Primera se divide en dos períodos irregulares que se repiten (a-a-b-b') (4+4+8+6) y la segunda de dos períodos también irregulares (c-d) (4+7). La Introducción concluye con la vuelta al Tema principal pero sólo con el segundo período (b') de la segunda frase. Tonalmente no modula y motivicamente ofrece elementos rítmico-melódicos que se reutilizarán en todos los movimientos, como la corchea con picado seguida de silencio de corchea (Tema A/IV), el uso de este motivo rítmico por ampliación en corcheas (Puente/I) o las cuatro corcheas picadas en unísono (Tema A/III), el uso de sonidos en unísono reiteradamente (Coda a la Exposición/II), también está el uso de un acorde tríada desglosado ascendente y descendientemente (b/II).

El conectar motivicamente la Introducción con el resto de movimientos es un procedimiento que también se encuentra en las Sinfonías de Haydn n° 90, 91, 92, 84, 86⁷³⁷, 85⁷³⁸, 25⁷³⁹ y que supuestamente se debe a la influencia de la Sonata da chiesa barroca que comenzaba en movimiento lento de escasos compases⁷⁴⁰. El hecho de que Brunetti utilice para comenzar sus Sinfonías una Introducción lenta es una característica que aparece en diez de sus Sinfonías (n° 18, 13, 33, 26, 7, 8, 36, 21, 35, 4). Anteriormente se ha comentado que el uso de estas Introducciones lentas ya aparecía en compositores de la generación vienesa, en Pleyel y en compositores españoles coetáneos de Brunetti. Entre las Sinfonías de Haydn conservadas en el *E:Mp* en las que aparece una Introducción lenta están las n° 54, 57, 61, 71, 75, 73, 85, 86, 88, 90, 92, 25, 60. Brunetti compuso la Sinfonías n° 26 en 1783, momento en el que pudo conocer seis de las Sinfonías de Haydn (n° 54, 57, 71, 75 y 73) que llevan Introducciones lentas. No obstante, la incorporación de éstas fue una característica del estilo sinfónico de Brunetti, probablemente herencia de la Sonata da chiesa, que no hay porqué atribuir a la influencia de Haydn.

Tras la doble barra que marca el final de la Introducción, cambia el compás a binario (2/2) y el tempo se torna rápido sin cambio de tono. La forma del movimiento tras la Introducción lenta es de Forma Sonata con tres Temas, al igual que ocurría con el primer movimiento de la Sinfonía n° 20 que también era politemático. El Tema A está en tónica (Si b M), el Tema B en el relativo menor (Sol m), modulando a la dominante y el Tema C en dominante (Fa M). Un estereotipo de mediados del siglo XVIII era la aparición de un nuevo Tema en la dominante menor⁷⁴¹. En este movimiento, sin embargo el Tema B está no en la dominante, sino en el relativo menor. Se trata, por lo tanto, de una característica inusual de la época y del Estilo clásico que utiliza puntualmente Brunetti, no obstante el Tema B concluye en la dominante.

⁷³⁷ Landon: *Opus cit.*, pp. 409-410.

⁷³⁸ Haimo: *Opus cit.*, pp. 178-180

⁷³⁹ Walter: *Opus cit.*, pp. 24-25

⁷⁴⁰ Landon: *Opus cit.*, p. 321.

⁷⁴¹ Rosen: *Formas de Sonata*, p. 166.

En todos los Temas cada período concluye con cadencia auténtica, a excepción del Tema B que por su inestabilidad tonal concluye el primer período (d) con cadencia plagal (VII-I) de Do M. Hay una doble exposición del Tema C; la primera vez la melodía principal está a cargo del oboe I y en la segunda aparición de manos del violín I. Este rasgo ocurre en las Sinfonías de Haydn, así como también ocurría en las de J. Ch. Bach⁷⁴², aunque era concretamente con el Tema principal.

Enlazando los tres Temas parecen el Puente I (15cc) y el Puente II (8 cc); en ambos Puentes y en la Coda a la Exposición (17 cc) se reitera el motivo rítmico de negra con puntillo - corchea - cuatro semicorcheas procedente del primer compás del Tema A. En el caso del Puente II Brunetti plantea dicho motivo a modo de eco entre los violines (cc95-101). Los efectos de eco también era empleados por Haydn en sus Sinfonías a cargo de las cuerdas, por ejemplo, en el segundo movimiento de su Sinfonía nº 38 entre el primer y segundo violín⁷⁴³.

El Desarrollo comienza con material del Tema A variado, lo cual sería un procedimiento anticuado. La Reexposición omite completamente el Tema A y el Puente II. Los Temas B y C aparecen en tónica y B está incompleto (carece del segundo período). La no reexposición del Tema principal era uno de los variados modelos de Reexposición usuales a mediados del siglo XVIII⁷⁴⁴. No obstante, y dado que la Sinfonía nº 26 de Brunetti data de 1782, cabría pensar que en este momento estaría cayendo en desuso y sería un procedimiento arcaizante. Christian Latrobe, admirador de Haydn, publicó en 1791 tres Sonatas para piano; en el primer movimiento de la Sonata nº 1 aparece este tipo de Reexposición⁷⁴⁵. Es decir, estuviese o no en desuso existen compositores como Brunetti, en el primer movimiento de sus Sinfonías nº 26, y Latrobe, en su Sonata nº 1, que lo estaban usando. En esta Sinfonía no se repite la segunda parte (Desarrollo-Reexposición) a diferencia de lo que ocurría con la Sinfonía nº 20.

El plan tonal del movimiento se caracteriza por el comienzo del Desarrollo con una progresión armónica por el círculo de quintas que parte de La M y desemboca en la dominante (c 138), tono en el que el Desarrollo debería de haber comenzado. En el c 152 Brunetti utiliza un pedal de tónica de La M que se extiende durante trece compases a cargo del violonchelo y el contrabajo y sobre el cual el violín I realiza un descenso cromático propio del *Sturm und Drang*⁷⁴⁶.

El Segundo movimiento está en Mi b M y tiene Forma sonata con Reexposición incompleta y bitemática. Incorpora el uso de sordina, al igual que la Sinfonía nº 20, que también fue una costumbre de Haydn en los movimientos lentos de sus Sinfonías de 1771-1774⁷⁴⁷, como ya se ha comentado. El Tema A (cc 1-10) posee dos períodos irregulares (a-b) (4+6) que concluyen en cadencias auténticas. El Tema B (cc 23-30), con dos períodos regulares (c-d) (4+4), comienza al igual que el primer movimiento en el relativo menor para modular al final del primer período a la dominante con una cadencia auténtica. El Tema B concluye con semicadencia (IV-V). La Exposición

⁷⁴² Landon: *Opus cit.*, p. 319.

⁷⁴³ Landon: *Opus cit.*, p. 282.

⁷⁴⁴ Rosen: *Opus cit.*, p.157.

⁷⁴⁵ *Ibid.*

⁷⁴⁶ Ratner: *Opus cit.*, p. 21.

⁷⁴⁷ Landon: *Opus cit.*, p. 321.

concluye con una extensa Coda (35 cc) que reutiliza los tresillos de semicorcheas procedentes del Tema A y, al igual que ocurría en el primer movimiento, introduce efectos de eco entre violín I y II (cc 39-44).

El Desarrollo (cc 66-105) se inicia con material rítmico-melódico del Tema A, como los tresillos y el acorde tríada desglosado del segundo período (b) del Tema B. Hacia el c79 se inicia una progresión armónica que pasa por las tonalidades de Mi M - Sol M - Do M- Do m (c 79). La Reexposición es muy breve (23 cc) y aparece en espejo, es decir, comienza con los dos primeros compases del Tema B (cc16-108) en tónica que está incompleto, le sigue el Puente (cc109-115) que varía ligeramente respecto de la Exposición y finalmente el Tema A (cc116-124), tras el cual aparece una Coda de cuatro compases. El uso de una Reexposición invertida o en espejo aparece en el primer movimiento de la Sonata n° 2 de Christian Latrobe publicada en 1791 es considerado un rasgo arcizante que Haydn había abandonado en la década de 1780. Según Landon, Stamitz utilizaba dicha Reexposición invertida, utilizada también por Haydn en el primer movimiento de su Sinfonía n° 24⁷⁴⁸ compuesta en 1764. De hecho, Brunetti compuso su Sinfonía n° 26 en 1783 cuando Latrobe seguía aferrado a dicha Reexposición y cuando Haydn ya había dejado de usarla.

El plan tonal del movimiento se caracteriza por el paso, tanto en la Exposición como en el Desarrollo, por el tono relativo menor (Do m). En el primer movimiento también se transitaba en la Exposición por la región del relativo menor.

Una característica significativa de este movimiento es que la exposición de los Temas es compartida por diferentes instrumentos, al igual que ocurría en el primer movimiento. En la Reexposición invertida de este segundo movimiento el fragmento del Tema B aparece a cargo del fagot y el Tema A es interpretado por el violín II y la viola. Esta característica también aparece en algunas Sinfonías de Haydn.

El tercer movimiento es un Quintetto y Minore que comienza en Si b M. Se compone de tres Frases (A-B-A'), la primera se divide en dos períodos regulares (a-b) de cuatro compases cada uno (4+4) y concluye con una breve Coda de ocho compases que comienza con material de primer período y concluye con cadencia auténtica de la dominante. La Segunda frase (B) comienza en dominante pero vuelve a la tónica y se compone de igualmente de dos períodos de cuatro compases (c-c') de forma que el segundo es repetición del primero variada. La Tercera frase (A') es la reexposición del primer período (a) de la Frase inicial y le sigue una Coda de cuatro compases que concluye en tónica. Este Quintetto, a diferencia del que aparece en la Sinfonía n° 20, sigue el esquema formal y tonal propio del Minueto característica del Estilo clásico, ya que se compone de tres Frases, siendo la Tercera una breve Reexposición y comenzando la Segunda en la dominante para volver a la tónica⁷⁴⁹. Además de esto, y a diferencia de lo que ocurría en la Sinfonía n° 20, Brunetti incorpora una Coda que, aunque es breve, dilata las dimensiones del Quinteto. Los Minués de Haydn las Frases segunda y tercera suelen verse alargada por Codas (Sinfonías n° 85)⁷⁵⁰. En el caso de Brunetti las Codas son más breves que las de Haydn.

⁷⁴⁸ Landon: *Opus cit.*, p. 244

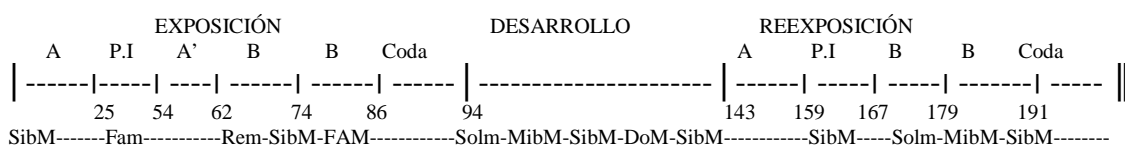
⁷⁴⁹ Rosen: *Opus cit.*, p. 126.

⁷⁵⁰ Rosen: *Opus cit.*, pp. 130-134.

El Minore comienza en Re b M y se compone de dos Frases (C-D) que se dividen en períodos regulares de cuarto compases (d-d' y e-e'). Ambas Frases concluyen con una Coda de ocho compases y la Segunda finalmente cambia de modo, concretamente está en el relativo menor. Llama la atención que el Minore no comience directamente con el modo menor, sino que llegue a éste sólo en la segunda frase. Por otra parte, el Minore no se ajusta ni al plan formal ni al tonal propio del Trío cuando el Quintetto sí que lo había hecho, a pesar de que está en compás ternario (3/4) contrastando con el Quintetto que está en binario (2/4). En el caso de la Sinfonía n° 20 todo el cuarto movimiento estaba en compás binario. Por otra parte, destaca en este movimiento que todas las Frases y sus períodos comienzan en anacrusa, excepto el período segundo (b) de la Primera frase del Quintetto y esto se debe a que todo el movimiento ha sido desarrollado por Brunetti a partir del motivo rítmico anacrúsico de dos semicorcheas en legato seguidas de cuatro corcheas en picado que constituye el comienzo de la Primera frase.

El cuarto movimiento está en Si b M y tiene Forma sonata (véase Fig. 32) y se compone de dos Temas (A-A'-B-B) que se repiten. El primer Tema se compone de seis períodos regulares de cuatro compases (a-b-c-d-a-b), de forma que los dos últimos son repetición de los dos primeros. Todos los períodos concluyen con cadencias auténticas. Le sigue al Tema A un Puente que reutiliza el material rítmico de corchea - silencio de corchea - corcha. Le sigue la repetición del Tema A variada (A') que comienza en Do m pero inmediatamente modula a la dominante. Se compone de dos períodos iguales (a'-a') (4+4), cuya única diferencia es que el segundo aparece a la octava inferior respecto del primero. Entre el Tema A' y el Tema B no hay Puente y al igual que ocurría con el Tema A', el Tema B tampoco comienza en la dominante sino en Re m y modula al final del primer período a la tónica para después, en el segundo período, modular finalmente a la dominante. El Tema B aparece dos veces seguidas y se compone de dos períodos de seis compases (e-f). La Exposición finaliza con una Coda a la Exposición marcada por un pedal sobre la tónica de Fa M. En este movimiento no existen signos de repetición por lo que el pedal de tónica ejerce un importante papel estructural. Justo cuando concluye el pedal comienza la sección de Desarrollo.

Fig. 32



Brunetti. Sinfonía n° 26/IV. Esquema formal

La Reexposición comienza con el Tema A en tónica que aparece incompleto y con ligeras modificaciones (a-b'-c'-a''). El Puente también está incompleto y aparece en un lugar diferente respecto de la Exposición. Aquí aparece entre A y B dado que en la Reexposición se ha omitido A'. El Tema B aparece dos veces, igual que en la Exposición, y comienza su primer período en el relativo menor para modular al final del

período en la submediante y, en el segundo período, a la tónica. Este proceso se repite dos veces dado que existe una doble aparición del Tema B.

Las Sinfonías nº 26 de Brunetti comparte muchas características ya comentadas en la Sinfonías nº 20, como el uso de sordina que es un rasgo común con Haydn; el politematismo, el uso de Quinteto y Minore en el tercer movimiento y la construcción de Temas regulares e irregulares propios del estilo de Brunetti. Sin embargo se presentan novedades como el uso de una Introducción lenta que parece tener su origen en la Sonata da chiesa barroca y que comparte con Haydn, así como el uso de un doble anuncio del Tema principal, aunque en el caso de Brunetti aparece tanto en el Tema A como en el B. La Exposición de los Temas compartida por varios instrumentos también es propia de Haydn, así como los efectos de eco o imitaciones entre instrumentos. Como característica particular de Bruentti está el uso del Tema B no en la tonalidad de la dominante, sino en la de la mediante menor. Entre los rasgos arcaizantes encontrados en Brunetti están la no reexposición del Tema principal y la Reexposición en espejo que eran usuales a mediados de siglo pero no a finales.

SINFONÍA Nº 9 (1783)

La Sinfonía nº 9 en Re m (Allegro con spirito-Larghetto con motto-Quintetto. Allegro di molto y [Minore] Allegro) comienza con un primer movimiento en Forma Sonata bitemática con la singularidad de que en la Exposición los Temas A y B aparecen dos veces, aunque la segunda posee ligeras modificaciones. Sin embargo, son reexpuestos una sola vez. Las Sinfonías de Haydn del período de 1771-1774 contaban con dicha característica en el Tema principal, al igual que las Sinfonías de J. Ch. Bach⁷⁵¹. La Sinfonía nº 85 de Haydn posee una doble aparición del Tema principal que, al igual que hace Brunetti, en su repetición aparece variado y en la Reexposición sólo aparece una vez⁷⁵².

El Tema A, desde el punto de vista melódico, comienza con los mismos sonidos que Haydn había utilizado para el Tema A del cuarto movimiento de su Sinfonía nº 24, aunque invierte las alturas una octava. Dicho movimiento también está en Re M y con tempo rápido, sin embargo, el compás es cuaternario, frente al elegido por Brunetti que es binario. Desde el punto de vista armónico Brunetti toma los sonidos de la melodía de Haydn y armónicamente define la tonalidad de partida con una cadencia auténtica no conclusiva I-III⁶-V⁶⁻⁷-I, en Haydn la progresión es I-III⁶-VI⁷-IV⁶-I con una cadencia plagal no conclusiva. Esta coincidencia melódica pudo ser casual, aunque también es cierto que la Sinfonía nº 24 (1764) de Haydn es una de las obra que Brunetti debió de conocer, ya que está entre las fuentes del *E:Mp*. Esta práctica de tomar modelos melódicos de otros compositores para crear una obra propia era algo habitual en el repertorio de los compositores del Clasicismo. Jan LaRue, en su artículo “Significant and Coincidental Resemblance between Classical Themes”⁷⁵³, ejemplifica composiciones de Haydn y Mozart, en las que existe material musical procedente de

⁷⁵¹ Landon: *Opus cit.*, p. 319

⁷⁵² Haimo: *Opus cit.*, p. 181.

⁷⁵³ LaReu, Jan: “Significant and Coincidental Resemblance between Classical Themes”. *Journal of American Musicological Society*. Vol. XIV, pp. 224-234.

obras compuestas por otros compositores. Es decir, Brunetti utiliza los mismos recursos que los compositores de su época.

Desde el punto de vista armónico, en el Primer Bloque Temático se define la tonalidad de Re M. La exposición del Tema A se inicia con una sucesión de cadencias auténticas y plagales (IV-I) y finaliza en cadencia perfecta (I-IV-V-I), mientras que su repetición (A') concluye en una semicadencia a la dominante (I-V). A modo de enlace entre el Primer Bloque Temático (A-A') y el segundo (B-B') está el Puente (cc 17-44) de extensión considerable (veintisiete compases) y que posee carácter modulante hacia la dominante preparando, así, la llegada del Tema B en el nuevo tono (La M). El Segundo Bloque Temático (cc 45-59) comienza en la dominante (La M) y se compone del Tema B (cc 45-52), con un carácter más lírico y pausado que el tema anterior, y su posterior repetición (B', cc 53-60). La exposición del Tema B se compone de sucesivas cadencias auténticas que reafirman la tonalidad de La M. En dichas cadencias el V grado aparece como un acorde de séptima de dominante (c 51). Al comienzo de la exposición de B' se produce cierta dualidad tonal ya que armónicamente se realiza un giro a Re M (c 53) que inmediatamente vuelve a La M.

El Desarrollo (cc 77-124) se inicia en *pianissimo* con los dos primeros compases del tema B sometidos a algunas modificaciones interválicas y que el violín I repite un total de trece veces antes de la llegada de la Reexposición. En el c 85 comienza una sección imitativa, donde, a modo de canon, los diferentes instrumentos exponen sucesivamente y repiten el motivo rítmico-melódico utilizado en los dos primeros compases del tema B. Comienza dicha sección el violín I y le siguen el fagot, violonchelo y contrabajo paralelamente, a éstos les sucede el oboe I, aunque éste sólo expone el esquema motivico una vez. Armónicamente el Desarrollo comienza modulando al relativo menor (Si m) para iniciar una serie de cadencias yuxtapuestas que pasan por diferentes tonalidades como Do # m (cc 82-83), Fa # M (cc 84-86), entre otras, y concluye con un VII grado de Re M.

La Reexposición (cc 25-180) posee diferencias respecto de la Exposición. En primer lugar, el Tema A no se repite. En segundo lugar, la extensión del Puente se reduce a dieciocho compases (frente a los veintisiete compases de la Exposición) y, aunque usa semejante material motivico que el Puente de la Exposición, no obstante, se trata de una nueva sección imitativa. Los diferentes instrumentos exponen sucesivamente el motivo rítmico de cuatro corcheas utilizado en el Puente de la Exposición, a veces durante dos compases (cc 133-134), seguido del motivo rítmico procedente del primer compás del Tema A que, en ocasiones, también se repite dos veces (cc 135-136). En tercer lugar, el tema B aparece en tónica y en este caso sí se repite (B'). En último lugar, la Coda final, por su parte, es una reexposición de la Coda a la Exposición, pero con dos compases menos y leves modificaciones en la Cadencia final.

Destaca en este movimiento el uso de timbales que a veces imitan rítmicamente al grupo de vientos y, otras, al de cuerdas. Aparecen en el Primer bloque temático, en el que los timbales siguen rítmicamente el esquema de los vientos, para pasar en el c 4 a seguir el esquema de las cuerdas, volviendo a seguir a los vientos en el c 7. Desaparecen durante el Puente y el Segundo bloque y reaparecen en la Coda a la Exposición en la que, a veces, siguen a las cuerdas, otras a los vientos y, otras crean su propia estructura

rítmica. Durante el Desarrollo los timbales se silencia para hacer acto de presencia con la Reexposición del Tema A, siguiendo un esquema rítmico propio. En el Puente, a diferencia de la Exposición, aparecen esporádicamente y con la finalidad de enfatizar el descenso de tercera que el oboe I repite dos veces. Por último, en la Coda final, fluyen con ritmo propio.

Según Honea, la funcionalidad de los timbales en las Sinfonías de Brunetti es de enfatizar rítmicamente determinados pasajes⁷⁵⁴. Jenkins, sin embargo, indica que el uso de los timbales, concretamente en la Sinfonía nº 9 de Brunetti, aporta color y originalidad a la orquestación⁷⁵⁵. Coincidiendo con ambas aportaciones se puede añadir que los esquemas rítmicos seguidos por los timbales, los cuales varían y, según el caso, imitan a las cuerdas o a los vientos, sirven como vehículo para resaltar giros melódicos importantes, como el de tercera descendente a cargo del oboe I que se yuxtapone por disminución en el violín I. Cada vez que el oboe I presenta dicho giro los timbales hacen acto de presencia resaltando ese momento. También aportan dinamismo cuando, en el c 4, siguen el esquema rítmico de negra - silencio de corchea - cinco corcheas que se yuxtapone a los tresillos del violín II.

Sumado a esto, los timbales poseen una finalidad también estructural porque aparecen delimitando el Primer bloque temático, después marcan la Coda a la Exposición, posteriormente delimitan la Reexposición del Primer bloque temático y aparecen fugazmente en el Puente de la Exposición y en la Coda final. Lo destacable es que siempre, salvo extrañas excepciones, los timbales acompañan a material temático procedente del Tema A, lo cual muestra un interés en Brunetti por llamar la atención sobre la aparición de material de A, frente al material de B. Brunetti utiliza los timbales, por lo tanto, con la finalidad de potenciar el contraste entre ambos Temas.

Por otra parte, Brunetti sólo usó timbales en tres de sus Sinfonía (nº 9, 20 y 26). Haydn los incorpora en catorce de las Sinfonías conservadas en el *E:Mp* con las que Brunetti debió de estar en contacto (nº 38, 48, 56, 57, 53, 60, 61, 128, 75, 73). El uso de timbales no es exclusivo de las Sinfonías de Haydn, sino también de otros compositores coetáneos como Mozart, Pleyel y también los usaron anteriormente los compositores de oberturas de ópera italianos⁷⁵⁶. Brunetti incorporó los timbales en sus plantillas sólo eventualmente, ya que en sus últimas Sinfonías no aparecen.

El contrabajo, por su parte, sólo aparece escrito en sus dos primeros compases. Brunetti escribe la abreviatura “col vc” refiriéndose a que debía doblar al violonchelo. La línea melódica principal casi siempre está a cargo del violín I. El violín II suele acompañar al violín I con otro material diferente. La viola, el violonchelo y el contrabajo, por su parte, fluyen conjuntamente, de forma que la viola dobla al violonchelo a la octava superior. Aunque el oboe I y II van paralelos y aportan el soporte armónico, no obstante, en determinados casos, adquieren importancia melódica. Por ejemplo el oboe I lleva a su cargo la melodía protagonista cuando expone parte del Tema B’ (cc 53-56). Las trompas, al igual que los oboes, llevan el soporte armónico.

⁷⁵⁴ Según Honea los timbales no aparecen en el primer y cuarto movimientos, pero en la Sinfonía nº 9 (no tratada por él) aparecen en todos los movimientos, excepto el segundo (Honea: *Opus cit.*, pp. 66-67, 91).

⁷⁵⁵ Jenkins: *Opus cit.*, p. XIV.

⁷⁵⁶ Radel, Don Michael (editor): “Sinfonía”. *Diccionario Harvard de música*. Versión española a cargo de Luis Calos Gago. Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 929.

Son los instrumentos que menos participación poseen dentro de la orquesta, al igual que los timbales, y suelen fluir homofónicamente junto con los oboes. En la mayoría de los casos son las portadoras de las notas pedal. El fagot dobla en muchos casos la línea de la viola (c 8) o la del violonchelo a la octava inferior (cc 70-76), en otros fluye paralelamente a los oboes (c 1) y, a veces, es portador de notas pedal (cc 20-25) e incluso expone material motívico (cc 26-31).

El segundo movimiento está en La M y posee Forma Sonata con dos Temas, de forma que el Tema A se repite con modificaciones (A'). Enlazando el Tema A' y B hay un Puente. La Exposición concluye con cadencia auténtica de La M, es decir, concluye en tónica y no en dominante y el Desarrollo, por su parte, comienza en subdominante, pero rápidamente modula a tónica. Este planteamiento tonal que se produce entre el final de la Exposición y el comienzo del Desarrollo es inusual dentro de los estereotipos y variantes que presentan los movimientos con Forma sonata ternaria de esta época. Brunetti experimenta tonalmente concluyendo extrañamente la Exposición en tónica. Otro aspecto destacable es que la Reexposición aparece invertida, al igual que ocurría en la Sinfonía nº 26/II. Primero aparece el Tema B en tónica, se omite el Puente y el Tema A aparece reducido a siete compases y variado. Longyear escribió un artículo titulado "Binary Variants of Early Classic Sonata Form" publicado en 1969 en *Journal of Music Theory*, donde realiza una amplia reflexión sobre los movimientos con Forma sonata binaria⁷⁵⁷. En su artículo describe dicha forma indicando que el comienzo de la segunda mitad del movimiento se produce con material del Tema principal en otro tono diferente al de partida y esto es lo que ocurre en este movimiento. Otro aspecto, según Longyear, es que la vuelta a la tónica se produce con el Segundo tema, esto también ocurre en este movimiento. Longyear advierte, sin embargo, que no se trata de Forma Sonata binaria cuando existe una Reexposición en espejo, tal y como también ocurre en este movimiento, a no ser que la abreviada vuelta al Tema A no sea una reexposición del Tema principal, sino parte de la Coda. Lo más lógico sería pensar que se trata de un movimiento con Forma Sonata binaria en cuanto al planteamiento tonal, pero que evoluciona hacia una un Forma Sonata ternaria, dado que existe una sección de Desarrollo que en la Forma binaria es sustituido por una Retransición de pocos compases. En último lugar indicar que los violines están con sordina al igual que los segundos movimientos de las Sinfonías anteriormente analizadas y coincidiendo con el estereotipo de algunos movimientos lentos de las Sinfonías de Haydn.

El tercer movimiento está en Re M y es un Quintetto y Minore. El Quintetto sigue el esquema de la Sinfonía nº 26 (A-B-A') con la reaparición variada del comienzo de la Primera frase al final de la primera parte (a-a' : ||: b-b'-a''). El Minore está en Si m y se estructura igual que el Quintetto y, a diferencia de lo que había ocurrido con los Minores de las Sinfonía nº 20 y 26, sigue la estructura típica del Trío clásico. Se compone de tres Frases (C-D-C'), de forma que la tercera es la reexposición parcial y variada de la Primera. Las Segundas frases del Quintetto y Minore poseen carácter modulante. En el caso de B pasa por el relativo menor (Re m) y en el caso de D pasa por Sol M y La M. En realidad se trata de un Quintetto y Minore formalmente exacto al planteamiento del Minué y Trío clásicos, pero tonalmente alejado de la polaridad

⁷⁵⁷ Loongyear, R. M.: "Binary Variants of Early Classic Sonata Forma". *Journal of Music Theory*. Vol. 13, nº 2, 1969, pp. 164-165.

tónica-dominante propia de la Forma sonata de Minué que Rosen plantea.

La plantilla instrumental en el Quintetto es de quinteto de viento con dos oboes, fagot y dos trompas. En el Minore la plantilla se transforma en quinteto de cuerdas y timbales. Este cambio de instrumentación entre el Quintetto y Minore es una característica distintiva del estilo de Brunetti. Llama la atención en esta Sinfonía la incorporación de los timbales en el Minore, de los que Brunetti había prescindido en el segundo movimiento. Existe, por lo tanto, un diálogo entre las dos partes de la orquesta que genera una textura concertada en la que, a diferencia del primer y segundo movimientos, alternan los dos grupos de instrumentos. Dicha alternancia crea un inesperado contraste tímbrico entre el Quintetto y el Minore. En la primera parte del Quintetto el oboe I está a cargo de la melodía principal, acompañado del oboe II. El fagot, por su parte, durante la primera parte del Quintetto, posee gran protagonismo porque fluye paralelo al oboe I pero, en la mayoría de los casos, lo imita por movimiento contrario (cc 1, 6-7). En la segunda parte, sin embargo, realiza una línea melódica muy ornamentada enriqueciendo la melodía del oboe I. Las trompas aparecen, en ambas partes, para apoyar armónicamente al resto de instrumentos. Desde el c 9 y hasta el c 12 realizan un pedal de dominante de Re menor.

En este movimiento se produce una incorporación escalonada de los instrumentos que recuerda a los comienzos fugados del Barroco (Ej. 9).

Ej. 9

Allegro di molto

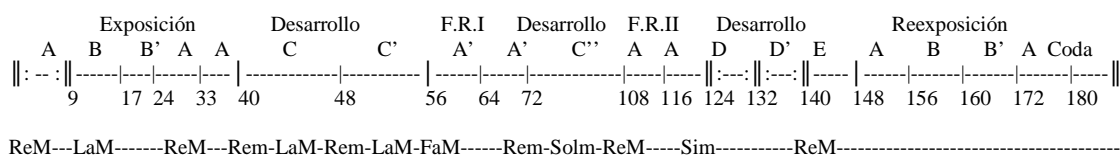
The image displays two systems of musical notation for the Minore movement of Brunetti's Symphony No. 9. The first system, labeled 'Ej. 9' and 'Allegro di molto', covers measures 1 through 4. It features six staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass, and Timpani. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Dynamics include piano (p) and forte (f). The second system, starting at measure 24, continues with the same instrumentation. It shows a more complex texture with various dynamics including piano (p) and pianissimo (pp). The notation includes slurs and accents, indicating phrasing and emphasis.

Brunetti. Sinfonía n° 9/III. [Minore], primera parte (cc 21-26)

El oboe I y el fagot comienzan paralelamente, posteriormente se incorpora el oboe II, imitando el giro melódico ascendente de tres sonidos realizado por el oboe I. En último lugar aparecen las trompas, imitando las cuatro corcheas utilizadas por el fagot en el compás anterior. En la segunda parte del Quintetto, por lo contrario, todos los instrumentos comienzan simultáneamente. En el Minore, al igual que ocurría en determinadas partes del segundo movimiento, aparece un concepto textural próximo al Cuarteto de cuerda, ya que cada instrumento aporta su propio material motivico no dejando de ser el violín I el portador de la melodía principal. Los violines inician el Minore paralelamente, mientras que la viola, el violonchelo junto con el contrabajo y, posteriormente, los timbales se van incorporando sucesivamente. En la segunda parte del Minore los instrumentos aparecen, de igual modo, paulatinamente, pero en este caso comienzan los violines, le siguen la viola, el violonchelo y el contrabajo y, finalmente, se incorporan los timbales. Todos los instrumentos en este movimiento, exceptuando los timbales, se caracterizan por poseer un comienzo anacrúsico.

El cuarto movimiento está en Re M y tiene forma de Rondó-Sonata. Según Rosen, el Rondó-Sonata es una forma en la que se restablece el Tema completamente entre el Segundo grupo y la sección de desarrollo para volver a hacerlo al final (A-B-A-C-A-B-A)⁷⁵⁸. No obstante, el esquema planteado por Rosen puede ser variado incorporando nuevos Temas en todo el movimiento como ocurre en obras de Mozart y Haydn. Rosen añade que es característico en los movimientos con Forma Rondó-Sonata la aparición de grandes porciones en tónica, el énfasis sobre la subdominante y una construcción episódica distendida generalmente⁷⁵⁹. El cuarto movimiento de la Sinfonía nº 9 se amolda a las características de la Forma Rondó-Sonata definidas por Rosen. Así, tras el Segundo grupo temático se retorna al primero antes de comenzar con el Desarrollo. Sin embargo, en este Rondó-Sonata, a diferencia de lo que Rosen dice, se pasa fugazmente por la región de la subdominante, y en medio de la sección de Desarrollo reaparece dos veces el Tema A, la primera variado y en la mediantes y la segunda vez en tónica. Es interesante el uso que Brunetti hace en este movimiento de la Forma Rondó-Sonata, ya que la interrupción de la continuidad del Desarrollo con la aparición del Tema A marca una doble Falsa Reexposición (véase Fig. 33).

Fig. 33



Brunetti. Sinfonía nº 9/IV. Esquema formal

Jenkins en la introducción a la edición de las nueve Sinfonías de Brunetti se refiere al uso por parte de Brunetti en el cuarto movimiento de la Sinfonía nº 9 del recurso de la Falsa Reexposición⁷⁶⁰. Como se ha comentado anteriormente el uso de

⁷⁵⁸ Rosen: *Opus cit.*, p. 134.
⁷⁵⁹ Rosen: *Opus cit.*, p. 141.
⁷⁶⁰ Jenkins, Newell (ed.): *Opus cit.*, pp. IX-XXI.

Falsa Reexposición fue un estereotipo del Estilo clásico, no obstante, Brunetti lo usa de un modo muy singular en este cuarto movimiento, aportando otra variante más a las Formas Rondó existentes (Rondó estricto, Rondó-Variación, Rondó-Sonata) y acercándolo aún más al estereotipo de Forma sonata. Según Jenkins es indudable que el uso de la Falsa Reexposición es una de las influencias de Haydn sobre Brunetti, sin embargo antes que Haydn los usaron otros compositores, por lo que Brunetti no necesariamente tuvo que aprenderlo de Haydn.

Según Ramos el único movimiento con Forma Rondó-Sonata en las Sinfonías de Brunetti es el cuarto movimiento de la Sinfonía nº 12, cuando en realidad Brunetti también la incorpora en su Sinfonía nº 9 y, además, con una dilatación significativa de la forma respecto de lo que Haydn estaba haciendo en sus Sinfonía. Haimo, por su parte, habla de la Sinfonía nº 85 de Haydn, cuyo cuarto movimiento está en Forma Rondó-Sonata⁷⁶¹, aunque no especifica la estructura de dicho movimiento que le lleva a concluir que tiene dicha forma. Landon, por su parte, analiza esta misma Sinfonía e indica que el esquema formal es de Rondó-Sonata (Exposición[A-B-A]-Desarrollo[C]-Reexposición[A-Coda])⁷⁶². En este esquema la Reexposición no es completa, ya que Haydn omite B y la vuelta a A. Sin embargo, en la Sinfonía nº 77 de Haydn sí que se produce una reexposición completa del material⁷⁶³(Exposición[A-B-A']-Desarrollo[A''(=C)]-Reexposición[A-B-A-Coda]. Aunque este esquema formal posee una Reexposición completa, llama la atención que lo que Haydn realiza está muy lejos de la experimentación y complejidad que Brunetti plantea en el Rondó-Sonata de su Sinfonía nº 9, ya que incorpora el uso de una doble Falsa Reexposición dilatando la forma al máximo.

En lo que respecta a la instrumentación, Brunetti agrupa los instrumentos en este último movimiento recordando a la textura utilizada en el Concerto grosso barroco. Se alternan así los instrumentos que conforman el sólo o concertino (diferentes en cada momento) y el tutti (toda la orquesta incluidos los timbales). Los grupos que actúan como solistas son principalmente el trío de cuerdas constituido por violín I, violín II y viola o el trío de vientos formado por oboe I, oboe II y fagot. No obstante, a veces dichos grupos se amplían a quintetos de viento o de cuerda. Según Honea, el uso de una textura propia del Concerto grosso aparece en la producción sinfónica temprana y tardía de Brunetti⁷⁶⁴. También se aprecia dicha textura en esta Sinfonía que, sin embargo, forma parte de la producción central del compositor. Añadido al concepto textural barroco propio del Concerto grosso, se distingue una textura concertada en la que el material temático es presentado por dos grupos diferentes, el de las cuerdas y el de los vientos. El contrabajo aparece únicamente escrito durante la exposición del Tema A, por lo que se sobreentiende, al igual que en los movimientos precedentes, que doblaría la línea del violonchelo. La melodía principal está, sin embargo, a cargo del violín I y del oboe I. Los timbales realizan predominantemente el esquema rítmico procedente del comienzo del Tema B.

Llama la atención la incorporación escalonada y anacrúsica de las cuerdas al comienzo del movimiento. Los tres instrumentos comienzan con igual esquema rítmico

⁷⁶¹ Haimo: *Opus cit.*, p. 202.

⁷⁶² Landon: *Opus cit.*, p. 423.

⁷⁶³ Landon: *Opus cit.*, p. 389.

⁷⁶⁴ Honea: *Opus cit.*, p. 70.

de cuatro corcheas, aunque no melódico y en anacrusa (Ej. 10). La viola imita, en su comienzo, la línea que el violín I realiza simultáneamente, pero a la sexta inferior y por movimiento contrario. La imitación por movimiento contrario también había sido utilizada por Brunetti en el tercer movimiento de su Sinfonía nº 9, concretamente al comienzo del Minué. El segundo período del Tema B también posee un comienzo a modo de canon libre (cc 13-14), así como otras secciones durante el Desarrollo (cc 57-59 y 65-67). El uso de procedimientos imitativos y comienzos fugados también es propio de las Sinfonías de Haydn. No obstante, se trata de una herencia de la escritura contrapuntística barroca.

Ej. 10

Brunetti. Sinfonía nº 9/IV. Tema A (cc 1-4)

La Sinfonías nº 9 de Brunetti cuenta con la singularidad de que incorpora los timbales, instrumento que no fue predilecto de Brunetti, pero con el que experimentó en varias de sus Sinfonías tal vez animado por las Sinfonías de Haydn que causaban sensación en los teatros madrileños y, muchas de las cuales, los incorporaban en sus plantillas. Lo curioso es que, aunque este no fuese un instrumento muy usado por Brunetti, lo utiliza en esta Sinfonía como un recurso que no sólo aporta color orquestal, sino que estructura los movimientos y resalta la aparición del Tema principal y los giros melódicos significativos. Además de esto, en la Sinfonías nº 9 Brunetti continúa utilizando el Quintetto y Minore en su tercer movimiento, la Reexposición invertida, la Falsa Reexposición y la doble aparición de los Temas A y B, aunque sólo reexpuestos una vez, tal y como hacía Haydn. Brunetti recurre a procedimientos contrapuntísticos como los comienzos fugados, conónicos e imitativos propios del Barroco y llama la atención el hecho de que Brunetti en varios movimientos finalice la Exposición no en dominante, como es lo habitual en el Clasicismo, sino en tónica, reduciendo la tensión creada por la polaridad tónica-dominante, lo cual recuerda al concepción armónica de las Sonatas monotemáticas bipartitas. Destaca también el uso de la Forma Rondó-Sonata con la singularidad de que Brunetti expande cuantitativamente la forma con la incorporación de una doble Falsa Reexposición, nunca antes vista.

SINFONÍA Nº 36 (1783-1786)

La Sinfonía nº 36 en La M (Largo//Allegro di molto//Largo-andantino sostenuto-Quintetto.Allegretto y Minore. Allegretto-Allegro di molto) comienza con una Introducción lenta, cuya característica singular es que es reexpuesta parcialmente al final del movimiento. Motívicamente esta Introducción aporta una figura rítmica, la de corchea con puntillo y dos semicorcheas que reaparecerá en el Tema principal del

segundo movimiento. Este motivo en la Introducción también aparece con un trino sobre la corchea, modelo que será utilizado como primer motivo del Tema A en el cuarto movimiento. Al igual que ocurría en la Sinfonía nº 26, la Introducción lenta aporta material que será reutilizado a lo largo de toda la Sinfonía, aspecto que estas Sinfonías comparten con las de Haydn.

El primer movimiento tiene Forma Sonata y el Allgro di molto no cambia de compás respecto de la Introducción, aunque sí de tonalidad. La Sinfonía nº 26, por lo contrario, cambiaba de compás aunque no de tono. Se compone de dos Temas (A-B) conectados por un Puente, el Primero en tónica y el Segundo en dominante. La Exposición concluye con una Coda y signos de repetición; sin embargo, la segunda parte del movimiento no se repite, al igual que ocurría con la Sinfonía nº 26 también con Introducción lenta en la que el Desarrollo y la Reexposición no estaban marcados por signos de repetición, aunque la Exposición sí. Hacia el centro del Desarrollo y tras una pausa sobre un acorde sobre el séptimo grado de La M con calderón, aparece una Falsa Reexposición (c 129) en la que intervienen los primeros compases del Tema B en tónica, después continúa el Desarrollo y aparece el primer compás del Tema A tres veces repetido (cc 153-156) en tónica y, tras unos compases, aparece parte del comienzo del Puente de la Exposición (c 161). Es decir, se trata de una Falsa Reexposición invertida que prepara al oyente para lo que en la Reexposición ocurre. Ya son cuatro los ejemplos de Falsas Reexposiciones que se han encontrado en las Sinfonías analizadas (nº 20/I y IV, nº 9/IV). La Reexposición, también es invertida, y comienza con el Tema B (c 193) en tónica al que le sigue los tres primeros compases de la Coda de la Exposición, tras los cuales aparece el Tema A (c 212) reducido sólo al primer período de los tres que lo conformaban. Concluye la Reexposición con una Coda y tras ésta reaparece parte de la Introducción lenta volviendo al tono de La m y en la que únicamente se omiten siete compases de su parte central. Se trata de una forma cerrada en la que Brunetti reexpone la Introducción de forma novedosa.

El segundo movimiento está en Mi M y posee Forma Sonata típica de primer movimiento ya que el Desarrollo es una sección amplia con modulaciones y reelaboración de material motivico. Se compone de dos Temas, de los cuales sólo será reexpuesto el Tema B exacto en tónica. El uso de Reexposiciones incompletas del material temático es el estereotipo del Estilo clásico, la excepción es que todo el material de la Exposición sea reexpuesto. Dichas Reexposiciones incompletas también han aparecido en las Sinfonías nº 26/I (se omite el Tema A y aparecen B y C) y nº 20/I (se omite el Tema B y aparecen A y C).

El tercer movimiento es un Quintetto y Minore que parte de La M y, en el Minore, pasa al homónimo menor (La m). El Quintetto se compone de tres Frases (A-B-A'), la Primera hasta los signos de repetición y la Segunda y Tercera tras los signos y siguiendo la estructura formal del Minué, pero no tonalmente, ya que B no modula a la dominante. El Minore se basa motivicamente en el esquema rítmico del segundo período de B (c 21) sometido a inversiones y movimientos contrarios.

El cuarto movimiento está en La M y tiene Forma Sonata con dos Temas conectados por un Puente y cuya Exposición carece de Coda. Tras los signos de repetición comienza el Desarrollo, en el cual aparece material motivico de A (cc 86-89). La Reexposición comienza con el Tema A (c 115) en tónica sin sus primeros compases.

La omisión del comienzo del Tema principal en la Reexposición es un estereotipo de mediados del siglo XVIII⁷⁶⁵. Le sigue el Puente que comienza como en la Exposición y, según avanza, se va transformando. Finalmente se reexpone B en tónica (c 153) con ligeras modificaciones en el acompañamiento. Concluye el movimiento con una Coda.

La Sinfonía n° 36 posee una característica que las Sinfonías anteriormente analizadas no tenían y es que Brunetti se preocupa por el fraseo, utilizando ligaduras de expresión en todos los movimientos, como en el Tema B/I (cc 57-72) y en el Puente/IV (cc 29-31) a cargo del fagot. En el resto de parámetros Brunetti sigue fiel a su lenguaje anteriormente utilizado como la Falsa Reexposición, el Quintetto y Minore en el tercer movimiento, la Reexposición invertida y la Introducción lenta. Llama la atención, sin embargo, en relación a dicha Introducción que, al final del primer movimiento, vuelve a aparecer omitiéndose sólo siete compases. Justo tras concluir ésta, Brunetti anotó “Attacca súbito l’Andantino”. Dicha indicación muestra que el compositor quería que la Introducción lenta sirviese, no sólo como fragmento conclusivo tras el primer movimiento, sino también como Introducción que abría el segundo movimiento, creando un acentuado contraste de tempo.

SINFONÍA N° 21 (1784)

La Sinfonía n° 21 en Mi b M (Largo sostenuto//Allegro vivace-Andantino grazioso-Quintetto.Allegretto y Minore-Allegretto) comienza también con una Introducción lenta en 3/4 que da paso al Allegro vivace de forma que se mantiene el compás y el tono de partida de dicha Introducción, a diferencia de lo que ocurría en las Sinfonías n° 36 y 26 en las que cambian. La Introducción lenta aporta el material motivico que posteriormente conformarán los Temas y secciones de enlace y Desarrollo, al igual que en las Sinfonías n° 36 y 26.

El Allegro vivace tiene Forma Sonata, cuya Exposición se compone de dos Temas (A-A'-B), el Primero se repite con variaciones, que están enlazados por el Puente I (entre A y A') y el Puente II (entre A' y B). El Tema A posee un carácter fugado, ya que los instrumentos se incorporan paulatinamente uno tras otro. El Tema A' (c 39) comienza en tónica, pero concluye en la dominante y al igual que el Tema A posee un carácter fugado, aunque las sucesivas entradas de los instrumentos son realizadas de dos en dos. El Tema B (c 103) está en dominante y le sigue una breve Coda a la Exposición. Tras los signos de repetición comienza el Desarrollo con un marcado carácter contrapuntístico, ya que hay imitaciones entre voces. Llama la atención cómo Brunetti aporta importancia al Desarrollo introduciendo un nuevo Tema C (c 195) en Do m que se repite a la segunda inferior (c 203), concluyendo en dominante. La incorporación de nuevos Temas en las secciones de Desarrollo era una tradición vienesa de la primera mitad del siglo XVIII que continuó en la segunda mitad y cuyo precedente estaba en el Concerto barroco tardío en el que la segunda sección del solo empezaba con un Desarrollo libre de material nuevo⁷⁶⁶. La Reexposición (c 252) comienza con el Tema A en tónica y le sigue el Puente II que aparece incompleto, ya

⁷⁶⁵ Rosen: *Opus cit.*, p. 169.

⁷⁶⁶ Rosen: *Opus cit.*, pp. 156, 159.

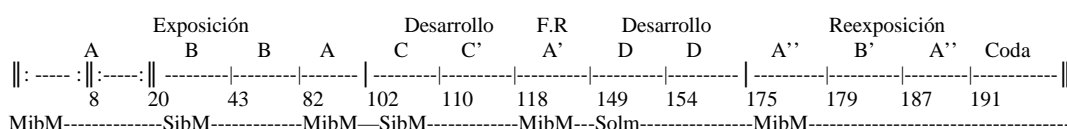
que sólo se reexpone los cc 87-102 del Puente de la Exposición. El Tema B está en tónica y el movimiento concluye con una breve Coda de cinco compases.

El segundo movimiento está en Si b M y también tiene Forma Sonata semejante a la del primer movimiento, ya que en la Exposición aparecen los Temas A-A'-B-B' igual que en el movimiento anterior pero separados no por Puentes sino por varios compases a modo de Enlaces y concluye la Exposición con una Coda. En este movimiento la diferencia con el anterior es que el Tema B también se repite. En el Desarrollo, y siguiendo la línea del primer movimiento, aparece el Tema C (c 74) en tónica que modula en su segunda aparición a la mediante (Re m). La Reexposición comienza con el Tema A en tónica (c 88) que sólo aparece una vez y le sigue el Enlace de la Exposición que es ampliado a modo de Puente en la Reexposición. El Tema B se reexpone dos veces (B-B') separadas por el mismo Enlace que en la Reexposición. El movimiento concluye con una Coda igual que la de la Exposición pero ampliada con varios compases. Los violines, tal y como Haydn hacía, en este movimiento están con sordina.

El tercer movimiento es un Quintetto y Minore que comienza en Mi b M con la Primera frase (A) como portadora de todo el material motivico del Quintetto. Tras la doble barra se repite la misma Frase con variaciones (A') y en dominante, concluyendo en tónica. El Minore comienza en Do menor con una nueva frase (B) y tras los signos de repetición se vuelve a A con ciertas variaciones (A'') y continúa en Do menor.

El cuarto movimiento está en Mi b M y recuerda en su estructura al movimiento final de la Sinfonía nº 9 con Forma de Rondó-Sonata⁷⁶⁷. En este caso también aparece una Falsa Reexposición convirtiéndose en un procedimiento que Brunetti conscientemente incorpora ampliando las Formas Rondó-Sonata (véase Fig. 34).

Fig. 34



Brunetti. Sinfonía nº 21/IV. Esquema formal

Según Ramos se trata de una Forma Rondó⁷⁶⁸, cuando, en realidad, cumple todas las condiciones de una Forma Rondó-Sonata porque A reaparece en tónica tras B que está en dominante y este esquema es reexpuesto, con algunas variaciones, en tónica. Esta Sinfonía, al igual que la nº 36 se caracteriza por la incorporación de ligaduras de fraseo (cc 58-61/I, cc 195-197), el uso de un trino que se mantiene durante seis corcheas (cc 151-152/I), el incremento de la precisión en indicaciones de dinámica como un *crescendo* y *piu forte* (c 42/II) y el uso de reguladores (cc 146-147/I).

⁷⁶⁷ En el esquema formal no se ha indicado la existencia de Enlaces en la Exposición entre A y B, B y B, B y A. En el Desarrollo entre C y A', A' y D.

⁷⁶⁸ Ramos: *Opus cit.*, p. 240.

La Sinfonía nº 21 se caracteriza por tener politematismo de forma que el tercer Tema no aparece en la Exposición, como Brunetti había hecho hasta ahora, sino en el Desarrollo. Se trata de un procedimiento heredado del Barroco y que la Escuela vienesa habría utilizado años antes. En esta Sinfonías Brunetti usa de nuevo la Introducción lenta, sordina, un estilo compositivo fugado e imitativo, el Quintetto y Minore y la Forma Rondó-Sonata con uso de Falsa Reexposición.

SINFONÍA Nº 16 (1789)

La Sinfonía nº 16 en Re M (Allegro vivace-Larghetto espressivo-Quintetto. Allegro y [Minore] Allegro-Finale. Allegro non molto) comienza el primer movimiento, como en todas las Sinfonías analizadas, en Forma Sonata con la singularidad de que es monotemática. En la Exposición aparece el Tema A de ocho compases y tras un Puente modulante reaparece con variaciones (c 27) y en dominante (A'). Le sigue una Coda a la Exposición antes de los signos de repetición. El Desarrollo que está construido con fragmentos motivicos del Tema y en el c 79 irrumpe una Falsa Reexposición con A'' en tónica. Continúa el Desarrollo y en el c 151 comienza la verdadera Reexposición de A y A' en tónica. Concluye el movimiento con una Coda.

Ramos habla de esta Sinfonía como la única en la que Brunetti utiliza una Falsa Reexposición⁷⁶⁹, cuando, como se ha visto anteriormente, también aparece en el primer y cuarto movimiento con Forma Sonata de la Sinfonía nº 20, en el primer movimiento de la Sinfonía nº 36 también con Forma Sonata y en los movimientos finales con Forma Rondó-Sonata de las Sinfonías nº 9 y 21, siendo un estereotipo del Estilo clásico y, según parece se está convirtiendo en un recurso habitual de las Sinfonías de Brunetti. Labrador, por su parte, y tras el análisis de la Sinfonía nº 16 de Bruentti, concluye que el hecho de Brunetti use una Falsa Reexposición se trata de un rasgo de sofisticación en el lenguaje de Brunetti más que de la normal adopción de un procedimiento de la época, ya que no es frecuente en su obra⁷⁷⁰. Sin embargo, hay que insistir en que Brunetti, no sólo ha usado la Falsa Reexposición en cuatro de los movimientos con Forma Sonata de las Sinfonías hasta ahora analizadas, sino que también extiende su uso a la Forma Rondó-Sonata en la que la aparición del Tema A en tónica no era habitual en las secciones de Desarrollo del Clasicismo, sino más bien el Desarrollo solía estar en la región de la subdominante. La exploración y extensión de las formas con Brunetti se aprecia aún más con la doble Falsa Reexposición de la Sinfonía nº 9, en la que A aparece primero en la mediante y después en tónica.

El segundo movimiento está en La M y también tiene Forma Sonata con dos Temas (A-B) de modo que B (c 26), que está en dominante, se repite dos veces en la Exposición exactamente iguales y seguidas. El Desarrollo comienza con el motivo rítmico con el que comienza el Tema A y en el c 80 se reexpone el Tema B que, al igual que en la Exposición, aparece dos veces, pero ahora en tónica. Se omite en la Reexposición el Tema A al igual que ocurría en la Reexposición del primer movimiento de la Sinfonía nº 26.

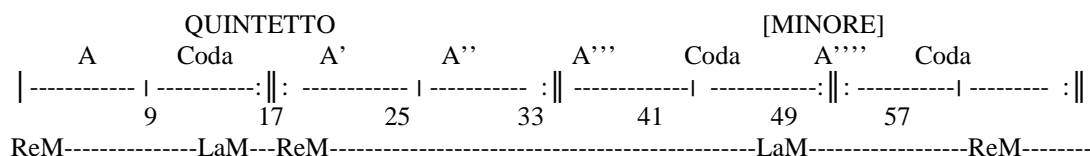
⁷⁶⁹ Ramos: *Opus cit.*, pp. 270, 312.

⁷⁷⁰ Labrador López de Azcona: *Gaetano Brunetti: un músico en la Corte de Carlos IV*. Vol. II, p. 741.

El tercer movimiento es un Quintetto y [Minore] que comienza en Re M. Este movimiento recuerda al de la Sinfonía nº 21 en la que estaba basado casi en su totalidad en la primera frase. En el caso de la Sinfonía nº 16 la Primera frase es la única que aparece convirtiéndose en un movimiento monotemático al igual que el primero. La Primera frase (A) en sus diferentes apariciones delimitadas por los signos de repetición tanto en el Quintetto como en el Minore sólo sufren algunas modificaciones y el motivo de seis semicorcheas se convierte en el motivo generador de cada una de las frases en el Quintetto (A-A'-A'') y en el Minore (A'''-A'''). Destacar que al final de la primera parte del Quintetto y del Minore así como al final del Minore aparece una Coda. En el Quintetto la Coda al final de la primera parte concluye con una cadencia auténtica sobre la dominante. La segunda parte del Quintetto está en tónica. El Minore comienza en Re M para concluir su primera parte en cadencia perfecta de la dominante. La segunda parte comienza en La M y concluye en tónica.

Brunetti no indicó el término “Minore” tras el Quintetto en esta Sinfonía probablemente a conciencia, dado que el movimiento no cambia en ningún momento al modo menor. Sin embargo, Labrador siguiendo el esquema formal utilizado por Brunetti en los movimientos que denomina en su primera parte como Quintetto indica entre corchetes “Minore”, cuando en realidad no lo es⁷⁷¹. Debido a esta característica y a que tanto en el Quintetto como en el supuesto Minore se produce un movimiento de tónica a dominante para volver a la tónica, cabe concluir que lo que Brunetti denomina tomando como criterio la instrumentación como Quintetto, en realidad se trata de un movimiento con dos partes y monotemático en cada una de las cuales se presenta un plan tonal que parte de la tónica, pasa fugazmente por la dominante y vuelve a la tónica al igual que lo que ocurre en el Minué con Trío (véase Fig. 35).

Fig. 35



Brunetti. Sinfonía nº 16/III. Esquema formal

Además de esto, se trata de un movimiento que, a diferencia de lo que Brunetti suele hacer, está en compás ternario acercándose aún más al Minué con Trío. Llama la atención que al final del supuesto Minore no aparece la indicación de “Da capo il Quintetto”, lo cual tal vez se deba a un olvido del compositor que da por supuesto que se repite el Quintetto o, sin embargo, no aparece porque Brunetti no lo indicó conscientemente creando una Forma bipartita en vez de la usual Forma tripartita.

El cuarto movimiento está en Re M y es monotemático, una característica común al primer y tercer movimientos de esta Sinfonía y que recuerda a Haydn. Ramos habla

⁷⁷¹ Labrador López de Azcona: *Catálogo crítico*, p. 278.

de otras Sinfonías de Brunetti del período comprendido entre ca. 1787 y 1790 como son las Sinfonías nº 17/II y 34/I en las que también aparece monotematismo⁷⁷². La aparición de un único Tema en estas tres Sinfonías contrasta con el bitematismo y politematismo visto en las Sinfonías analizadas hasta ahora. Según Walter el uso de monotematismo fue un estereotipo que comparten las Sinfonías tempranas de Haydn y, excepcionalmente, sus Sinfonías posteriores⁷⁷³. Rosen insiste también en el monotematismo en la obra de Haydn⁷⁷⁴. Cabe la posibilidad de que Brunetti, estimulado por las Sinfonías monotemáticas de Haydn que conoció, intentase emular el uso de un único tema propio del compositor austriaco.

Brunetti expone en este movimiento el Tema cuatro veces (cc 1, 28, 44, 51) sometido a determinadas variaciones (A-A'-A''-A'''). En su primera aparición está en tónica y el resto en dominante. El Desarrollo comienza tras los signos de repetición con el motivo inicial del Tema y en el c 186 comienza la Reexposición en la que sólo aparecen A'' y A''' en tónica. Un aspecto que llama la atención es que Brunetti concluye la Exposición en tónica y no en dominante, de forma que todo el Desarrollo y la Reexposición están en tónica. Labrador también habla de este fenómeno en la Sinfonía nº 16⁷⁷⁵, lo cual también ocurría en la Sinfonía nº 9/II. La vuelta a la tónica en la Exposición implica que el paso por la región de la dominante se ve reducido y, por lo tanto, la tensión disminuye. Este fenómeno ocurría en las Sonatas para tecla con Forma montemática bipartita de primera mitad del siglo XVIII en las que, dadas las reducidas dimensiones de la primera parte, el paso por la dominante se limitaba a unos cuantos compases que enlazaban desde la mitad de la primera parte y se extendían hasta la mitad de la segunda parte, tras la doble barra.

La Sinfonía nº 16 de Bruentti posee como característica diferenciadora del resto de Sinfonías analizadas, el uso de montemtismo, aspecto que comparte con Haydn. En el resto de elementos se continúa con el uso de Falsa Reexposición, el Quinteto y Minore, la omisión en la Reexposición del Tema principal y el hecho de concluir la Exposición en tónica.

SINFONÍA Nº 28 (1789)

El primer movimiento de la Sinfonía nº 28 en La M (Allegro spiritoso-Andantino grazioso-Quintetto. Allegro non molto y [Minore] Allegro non molto-Finale. Allegro vivace) tiene Forma Sonata con todos los Temas separados por Puentes. El Tema A está en tónica y A' (c 17) comienza en tónica pero concluye en dominante. Los Temas B (c 37) y B' (c 45) están en dominante. El Desarrollo comienza con material del Tema A y posteriormente reutiliza material del Puente II. El primer compás del Tema A aparece en imitación entre voces (cc 72-78) y hay un pasaje (cc 78 al 83) en el que se sucede el motivo utilizado en el Puente I, seguido de los tres primeros compases de A. También a modo de eco entre los violines aparece el primer compás del Tema B (cc 125-132). Antes de la llegada de la Reexposición (c 145) reaparece el motivo que en el Puente I se había desarrollado partiendo del primer compás del Tema

⁷⁷² Ramos: *Opus cit.*, pp. 267-272.

⁷⁷³ Walter: *Opus cit.*, p. 16.

⁷⁷⁴ Rosen: *Opus cit.*, pp. 252-255.

⁷⁷⁵ Labrador López de Azcona: *Gaetano Brunetti: un músico en la Corte de Carlos IV*. Vol. II p. 746.

A (cc 138-139 y cc 142-143). Sólo se reexpone el primer período del Tema A en tónica al que le sigue el Puente II y tras el cual aparecen B y B' en tónica. Según Ramos, en la Reexposición de este movimiento se omite el material inicial de A⁷⁷⁶, cuando en realidad es todo lo contrario, lo que se omiten son los compases finales. La Coda es exacta a la Coda a la Exposición. Destacan en este movimiento los pasajes con escalas ascendentes que tornan cromáticas a cargo del bajo en el segundo período del Tema B (cc 40-449) y de B' (cc 48-52).

El segundo movimiento está en Mi M y en compás de 3/8 lo cual, junto con las figuras rítmicas utilizadas aportan al movimiento un marcado ritmo de vals⁷⁷⁷. Tiene Forma Sonata y se compone de dos Temas que se repiten con variaciones (A-A'-B-B'). Entre A' y B hay un Puente (c 17) que reutiliza material del Tema A y realiza juegos imitativos entre instrumentos (cc 21-30). Llama la atención que la Exposición carece de Coda. El Desarrollo comienza con material de ambos Temas y la Reexposición comienza en el c 115 y es exacta a la Exposición con la variante de que se omite A' y los primeros compases del Puente, además de que se añade una Coda.

El tercer movimiento es un Quintetto y [Minore] que comienza en La M. La Primera frase (A) se compone de dos períodos regulares de cuatro compases cada uno (a y b). El comienzo del Quintetto se caracteriza por una incorporación escalonada de los instrumentos; primero el oboe I, le sigue el fagot y finalmente el oboe II y las trompas. Este comienzo recuerda a la Sinfonía nº 9/III. Concluye la primera parte con una Coda. Tras la doble barra comienza la Segunda frase (A') también con dos períodos pero irregulares (a'-b') (9+7). El primero de ellos (a') comienza en la subdominante y en él el fagot asciende cromáticamente generando una serie de modulaciones por acordes de séptima en primera inversión y con cadencias auténticas. Así, el primer período pasa por las tonalidades de Re M (c 17), Mi M (c 21), Fa # M (c 23) y La M (c 25) y el segundo período (b') retorna a La M.

Brunetti tras el Quintetto omite la indicación de "Minore", aunque en el catálogo temático de su obra Labrador lo añade⁷⁷⁸. En este caso, y a diferencia de la Sinfonía nº 16 en la que probablemente Brunetti no añadió Minore a la segunda parte porque no estaba en modo menor, en esta Sinfonía sí que comienza en La m, por lo que se trata del Minore que probablemente Brunetti olvidó anotar. La Primera frase (B) se compone de dos períodos regulares de cuatro compases (c-d). El segundo se caracteriza por un ascenso cromático a cargo de los violines cuyo resultado es modular a Sol M. Tras el segundo período hay una Coda que concluye en cadencia auténtica de Do M. Tras la doble barra aparece la Segunda frase (B'), con dos períodos regulares de ocho compases (c'-c''), que comienza en Sol M y concluye en La m. El segundo período (c'') es de carácter imitativo de forma que el motivo del tercer compás del Minore aparece sucesivamente en diferentes voces a modo de eco.

El cuarto movimiento está en La M y tiene Forma Sonata con dos Temas, el primero de los cuales se repite con algunas variaciones (A-A'-B). Tanto A como A' comienzan en tónica y concluyen en cadencia auténtica sobre el tono de la dominante.

⁷⁷⁶ Ramos: *Opus cit.*, p.272.

⁷⁷⁷ Ramos coincide con esta idea y dice que este movimiento está escrito en Estilo alemán de danza con elementos del vals (Ramos: *Opus cit.*, p. 273).

⁷⁷⁸ Labrador López de Azcona: *Catálogo crítico...*, p. 290.

Finaliza la primera parte con una Coda a la Exposición que contiene material de ambos Temas. El material del primer compás del Tema A aparece realizando un pasaje en el que se alternan los violines creando un efecto de eco (cc 44-51). El Desarrollo comienza con material del Tema A de modo que los violines intercambian papeles y, lo que en la Exposición había sido realizado el violín II, pasa al violín I y viceversa. Llama la atención que en el c 80 y c 89 respectivamente reaparecen nuevas versiones del Tema principal (A'' y A'''), la primera en dominante y la segunda comienza en Si m pero concluye en tónica. Esto muestra que Brunetti utiliza la parte de Desarrollo como una sección para la ampliación temática del Tema principal. En la Reexposición (c 137) aparece de nuevo el Tema A dos veces, la segunda con algunas variaciones respecto de la Exposición y le sigue el Tema B en tónica. Concluye el movimiento con la misma Coda de la Exposición ampliada con unos compases al final.

El único aspecto que contrasta en esta Sinfonía con el resto de las analizadas es que se produce un incremento de los procedimientos contrapuntísticos heredados del Barroco como la incorporación escalonada de los instrumentos, los efectos de eco e imitaciones. Además de esto, Brunetti también utiliza el ritmo característico del vals, lo cual recuerda a la música alemana y vienesa.

SINFONÍA N° 35 (1789)

La Sinfonía n° 35 en Mi b M (Largo sostenuto//Allegro maestoso-Andantino con un poco di moto-Quintetto. Allegretto y [Minore] Allegretto-Finale. Allegro non molto) comienza su primer movimiento con una Introducción lenta que finaliza con cadencia de Si b M y cuyo material motivico no parece tener conexión con el resto de los movimientos, a diferencia de lo que ocurría con las Sinfonía n° 21, 36 y 26. El Allegro sostenuto tiene Forma Sonata y el Tema A en su quinto compás modula a la subdominante concluyendo en tónica. El Tema B tras un breve Puente está en dominante y una Coda concluye la Exposición. El Desarrollo comienza con el motivo inicial del Tema A y la Reexposición (c 128) con el Tema inicial, omitiendo sus dos primeros compases, seguido del Tema B, omitiéndose el Puente. Llama la atención que el Tema B no comienza en tónica, sino en dominante, aunque finalmente en sus últimos compases modula a Mi b M con cadencia perfecta. La Coda toma algunos compases iniciales de la Coda a la Exposición pero es mucho más amplia.

El segundo movimiento en Si b M tiene Forma Rondó-Sonata (A-B-A'-C-B'-A). El Tema A, y su reaparición con variaciones (A'), se caracterizan por pasar fugazmente por la dominante para volver a la tónica. El Tema B, sin embargo, no está en dominante sino que comienza en tónica, pasa por la subdominante y vuelve al tono de partida. El Tema A (cc 1-16) se caracteriza por el comienzo fugado de cada uno de los períodos y está conectado con el Tema B (cc 24-32) a través de unos compases. Tras A' (cc 40-56) hay un pasaje en contrapunto imitativo a cargo de los vientos que enlaza con el Tema C (cc 64-76) en Re m. La Reexposición comienza con el Tema B variado (cc 100-108) y en tónica, se omite el Tema A y aparece A' (cc 110-126), exacto a su primera aparición, es decir, que pasa fugazmente por la dominante, lo cual también ocurría en el primer movimiento. Como se puede ver, Brunetti a veces experimenta con la dominante en las Reexposiciones, algo no habitual en la Sinfonías en Estilo clásico. Una breve Coda

cierra el movimiento. Según Ramos, este movimiento tiene Forma ternaria⁷⁷⁹, no obstante, hay que especificar que se trata de un Rondó-Sonata.

El tercer movimiento es un Quintetto y [Minore] monotemático en el que Brunetti busca acercarse a la estructura formal y tonal del Minué con Trío. El Quintetto comienza con la Primera frase tras la cual hay una Coda. Después de la doble barra reaparece con variaciones y pasa fugazmente por la dominante y se reexpone exactamente en tónica al final del Quintetto. Brunetti no escribió “Minore” en la segunda parte de este movimiento, pero empieza en modo menor (Do m), por lo que probablemente Brunetti olvidó anotar esta indicación que se sobreentendía. El supuesto Minore se inicia con una variación de la Frase inicial del Quintetto y concluyendo con una Coda antes de la doble barra. La segunda parte del supuesto Minore consiste en otra variación de la Frase del Quintetto y modula fugazmente a la dominante del tono del Minore, concluyendo con la Frase inicial con una ligera variación y en Do menor. Es decir, tanto en el Quintetto como en el supuesto Minore se produce un paso por la dominante y se concluye reexponiendo la Frase inicial. En el Minué con Trío clásicos ocurre exactamente igual. Brunetti además opta por un compás ternario (igual que en las Sinfonía n° 35/III y 16/III) acercándose aún más al tradicional Minué y Trío clásicos y alejándose de la elección de ritmo binario o cuaternario característico de sus Quintettos y Minores. Este movimiento es semejante, por lo tanto, al tercer movimiento de la Sinfonía n° 16, con la única diferencia de que en el Minore de la Sinfonía n° 16 Brunetti se desmarca de su práctica común y no cambia a modo menor.

El cuarto movimiento está en Mi M y tiene Forma Sonata con dos Temas (A y B) de dieciséis compases cada uno y separados por un Puente. El Tema B (c 28) se caracteriza por la inestabilidad tonal; comienza en la subdominante y modula a la dominante. La Reexposición (c 128) comienza con el Tema A y enlaza directamente con el Tema B que, siguiendo la inestabilidad tonal de la Exposición, comienza en la dominante menor (c 144), pasa por la tónica (c 151), por la dominante mayor (c 153) y concluye en tónica. La Coda final es una reexposición completa de la Coda de la Exposición ampliada con unos compases. En esta Sinfonía Brunetti incorpora indicaciones de dinámica que en las anteriores Sinfonías analizadas no se han visto como *crescendo più* (c 7/I), el contraste inmediato *forte/piano* (c 91/I), incremento de uso de los reguladores en *crescendo* seguidos de *piano* (cc 4-6/II), *poco crescendo* seguido de *forte* (cc 53-55). También aparece la indicación expresiva *marcando la voce* (cc 37-39/IV) y *dolce* (comienzo/III). Este incremento de indicaciones es una muestra de la evolución que el lenguaje musical de Brunetti experimentó paulatinamente en sus Sinfonías.

La Sinfonía n° 35 de Brunetti continúa con la tradición de Sinfonías que abren con una Introducción lenta y concluye con forma Rondó-Sonata, una de las formas por las que Brunetti parece haber sentido predilección y en las que consiguió una perfecta simbiosis entre la Forma Sonata y el Rondó. Por otra parte, su tradicional Quintetto y Minore en el tercer movimiento parece ser el rasgo más singular y distintivo de sus Sinfonías y que se aleja del tradición Minué con Trío característico del Estilo clásico y que Haydn usaba.

⁷⁷⁹ Ramos: *Opus cit.*, pp. 268, 273-274.

SINFONÍA N° 34 (1790)

La Sinfonía n° 34 en Fa M (Allegro-Andantino con moto-Quintetto. Allegretto y [Minore] Allegretto-Allegro vivace) comienza con el primer movimiento en Forma Sonata y se compone de dos Temas que se repiten con variaciones (A-A'-B-B'). El Tema A concluye con semicadencia (I-V) y su repetición concluye modulando a la dominante. Un Puente enlaza el Tema A' con B (c 33) que está en dominante y concluye también en semicadencia. Aunque el Tema B comienza con el motivo inicial del Tema A no se trata de una variante porque posee total independencia melódico-rítmica, constituyéndose como un nuevo Tema contrastante. Su repetición omite el último período de ocho compases. Una Coda a la Exposición concluye esta sección. El Desarrollo comienza con el mismo motivo con el que comienzan A y B. La Reexposición (c 185) se inicia con el Tema A que no se repite y le sigue B'' en tónica, omitiéndose el Puente, con la peculiaridad de que aparecen los períodos del Tema invertidos, es decir, se reexpone el segundo período del Tema B antes que el primero. Con este gesto Brunetti muestra su constante experimentación en cuanto al uso del material temático. Concluye el movimiento con una reexposición exacta de la Coda a la Exposición.

El segundo movimiento está en Si b M y posee también Forma Sonata sin Desarrollo. Tiene dos temas (A-B) de dieciséis compases cada uno separados por un Puente y que concluyen con cadencias auténticas el primero en tónica y el segundo en dominante. Una Coda a la Exposición enlaza con la Reexposición (c 97) en la que aparece el Primer tema, sólo con su primer período de ocho compases (A'), y le sigue B en tónica y su repetición (B'). Concluye el movimiento con una breve Coda.

El tercer movimiento es un Quintetto y [Minore] que está en Fa M y en compás ternario (3/4) poco común en Brunetti, pero también usado en las Sinfonía n° 35 (6/8) y n° 16 (3/8). Se compone de tres Frases de ocho compases cada una (A-A'-A'') y todas son variaciones de la primera. Hasta los signos de repetición aparece A, tras los signos A' en dominante y le sigue A'' que vuelve al tono de partida y es una reexposición de la Primera frase con ligeras variaciones. Brunetti, en este caso, tampoco escribe "Minore" en esta parte, tal y como ocurre en la Sinfonía n° 16. Puede ser que Brunetti lo hiciese conscientemente, porque el movimiento empieza en Si b M. Brunetti, por otra parte, usa notas de paso en esta parte que crean sonidos cromáticos, lo cual provoca una impresión acústica fugaz de paso por Sol m (c 26), pero en realidad la Primera frase está en modo mayor y posee una cadencia perfecta en Si b M (cc 27-28). Esta Primera frase del supuesto Minore es una variación de la Primera frase del Quintetto. Tras la doble barra se produce un incremento de notas de paso alteradas y hay un pedal que dificulta establecer la región tonal en la que comienza la Segunda frase, que es variación de la Segunda frase del Quintetto, pero todo apunta a que está en dominante. Un acercamiento a la región menor se produce con la sexta napolitana del c 34 realizando un giro a La m. La última frase es una reexposición de la Frase inicial del supuesto Minore con una ligera modificación al final y volviendo a tónica. Es decir, se trata de un movimiento monotemático en el que las diferentes Frases se derivan de la Primera. No hay indicación de Da Capo igual que ocurriría en las Sinfonías n° 16 y 21. Este movimiento recuerda formalmente y tonalmente al Minué con Trío. Aunque Brunetti utilice compás ternario, el plan interno del Quintetto y del Minore es como el del Minué y Trío clásicos. La ausencia de Da capo se puede interpretar como un olvido por

la lógica vuelta al Quintetto. La ausencia de indicación de “Minore” quizás fue una elección consicente de Brunetti dado que no hay un paso claro por la región tonal menor. No obstante, sí que hay acordes alterados que fugazmente crean la impresión de modulación a tonos menores, en cuyo caso Brunetti, una vez más, había olvidado escribir “Minore” o simplemente sobreentendía que se trataba de éste.

El cuarto movimiento está en Fa M y tiene Forma Sonata monotemática. En la Exposición aparece el Tema A que se repite y A' (c 46) en dominante que también se repite concluyendo en cadencia auténtica de La m. Ambos Temas están separados por un puente y concluye la Exposición con una Coda. El Desarrollo comienza con material temático de A y la Reexposición (c 144) comienza con A en tónica que no se repite y le sigue A' en tónica que sí se repite y concluye, en este caso, con cadencia auténtica de Re m. La Coda a la Exposición se reexpone ampliándose. Destaca en esta Sinfonía la aparición de nuevas indicaciones como *ppp* (c 81/I), *diminuendo* (c 157/I), *pizzicato* (c 163/I), *mezzo forte* (c 176/I), *arco* (c 176/I), *sforzando* (c 244), *sotto voce* (c 1/II), *mezzo piano* (c 53/IV). Es decir, las Sinfonías de Brunetti experimentan un progresivo incremento de indicaciones de expresión, dinámica, indicaciones idiomáticas de los instrumentos, lo cual muestra la preocupación del compositor por ampliar las posibilidades del lenguaje musical de sus Sinfonías y por explotar el lenguaje propio de cada instrumento.

3. CONCLUSIONES

Las nueve Sinfonías analizadas de Brunetti [nº 20 (1779), 26 (1783), 9 (1783) y 36 (1783-86), 21 (1784), 16 y 28 (1789), 35 (1789) y 34 (1790)⁷⁸⁰], no sólo comparten los rasgos del Estilo clásico, sino que participan de su evolución, además de incorporar tratamientos novedosos que no poseen precedentes, los cuales confirman que la atribuída influencia del estilo sinfónico de Haydn sobre Brunetti es una suposición sin fundamento, transmitida a lo largo del tiempo como si de un tópico se tratase. Brunetti tuvo un estilo propio que evolucionó paralelamente al estilo de otros compositores coetáneos como Haydn. Entre esos rasgos se encuentran algunos compartidos por los compositores representantes del Estilo clásico y otros que son herencia de tendencias anteriores como el Barroco y el Preclasicismo. Esta asimilación, por parte de Brunetti, del Estilo clásico y de elementos de tendencias precedentes muestra que el compositor conocía lo que musicalmente se estaba haciendo en el resto de Europa. De hecho, en el *E:Mp* se conservan Sinfonías y Oberturas de muchos de los compositores, cuyas obras han sido tomadas por los investigadores como base para establecer el ori gen de la Sinfonía y su evolución, así como para definir los rasgos del Estilo clásico. Entre dichos compositores están Richter, Abel, J. Ch. Bach, Scheindl, Eichner, Stamitz, Gasmann, Fils, Hofmann, Dittersdorf, Mozart, Pleyel, Porta, Martini, Jommelli, Piccini, Sacchi, Boroni, Paisiello, Marescalchi, Boccherini, Tarchi, Dalaytac, Kreutzer, Gossec, Rosetti, Vanhal, Wranintzky⁷⁸¹. Brunetti probablemente conoció toda esta música, la cual le sirvió para crear un Estilo personal, cuyos rasgos distintivos suponen una aportación a

⁷⁸⁰ Jenkins, Newell (ed.): *Opus cit.*

⁷⁸¹ Subirá, José: “La música de cámara en la Corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX”. *Anuario Musical*. Vol. I, 1946, pp. 193-194.

la historia del género sinfónico en España y que lo desligan de toda influencia de Haydn.

Entre los rasgos del Estilo clásico que aparecen en las Sinfonías analizadas están la estructuración en cuatro movimientos, el uso predominantemente de Forma sonata ternaria con bitematismo y politematismo, el comienzo del Desarrollo con material del Tema principal en dominante, el uso de la Falsa Reexposición en tónica o en tonalidades remotas, la incursión de un nuevo Tema en el Desarrollo, la aparición parcial del material de la Exposición en la Exposición como, por ejemplo, omitiendo el Tema principal o sus primeros compases. En cuanto a la elaboración melódico-temática, Brunetti construye los Temas con períodos regulares de cuatro u ocho compases y elaborados con figuras melódicas y de acompañamiento preestablecidas, los motivos rítmico-melódicos están en continuo estado de transformación y hace uso de figuras acompañamiento como el bajo tambor y Alberti. Brunetti adjudica progresivamente a los instrumentos de viento el material temático y realiza un tratamiento conjunto de los instrumentos de viento y cuerda. Armónicamente entre los rasgos característicos del Estilo clásico están la polarización tónica-dominante, la experimentación con tonalidades lejanas, la construcción de acordes alterados resultado de notas pedal, apoyaturas y notas de paso, las cadencias con acordes de séptima de dominante, las progresiones modulantes por el círculo de quintas. Otros rasgos son el incremento progresivo de indicaciones de dinámica, agógica, acentuación y articulación que potencian la expresividad y la concreción del lenguaje musical, así como la repercusión del *Empfindsamer Stil* y del *Sturm und Drang* con el uso de silencios inesperados, la ornamentación elaborada, el cromatismo, las disonancias y el estilo declamatorio de algunos temas.

Las Sinfonías analizadas también poseen rasgos que proceden de un período anterior al vivido por Brunetti. Dichos rasgos, aunque se podrían considerar arcaizantes, son en realidad el resultado de la evolución lógica del estilo musical, ya que el Estilo clásico, al mismo tiempo que supuso una ruptura con muchos estereotipos precedentes, también heredó rasgos que perduraron durante años hasta quedar en desuso o ser explotados y transformados. Entre los procedimientos propios del Barroco tardío que perviven en las Sinfonías de Haydn está el uso de una textura concertante, cuando los vientos y las cuerdas son tratados como grupos independientes, el uso de la textura orquestal propia del Concerto grosso, cuando se aprecia claramente que un grupo de instrumentos actúan como solistas alternando con la orquesta, el uso de textura en contrapunto a diferentes voces y procedimientos contrapuntísticos como los comienzos escalonados fugados o canónicos, los efectos de eco o imitaciones entre instrumentos, y la escasez en muchos casos de indicaciones de dinámica contrastantes que recuerda a la dinámica barroca en terrazas. La Escuela de Mannheim, y principalmente los logros de Stamitz, se hallan en la obra de Brunetti con el uso de fuertes contrastes dinámicos, la Reexposición invertida, también llamada en espejo, y la omisión de los signos de repetición en los movimientos rápidos para agilizar las secciones de Desarrollo. Este último aspecto también pudo haber sido asimilado por Brunetti a través de la Obertura de Ópera italiana que a su vez influiría en Stamitz en cuanto a la omisión de las dobles barras y signos de repetición. Por otra parte, se podría considerar arcaizante el hecho de comenzar el Desarrollo con material del Tema principal en dominante o el omitir el Tema principal en la Reexposición, aspectos que a finales del siglo XVIII resultaban anticuados, pero seguían siendo utilizados por muchos compositores.

Brunetti parece compartir con Haydn algunos de sus rasgos estilísticos, sin embargo, dichos rasgos son fruto de la misma evolución del Estilo clásico en la obra de Brunetti. Entre esos rasgos están el comienzo de toda la orquesta en *fortissimo* y al unísono, el uso de sordina en violines de los segundos movimientos, la exposición dividida de la melodía de un Tema entre varios instrumentos, los efectos de eco entre instrumentos, el uso de timbales, la incorporación de Introducciones lentas, el uso de la Forma Rondó-Sonata en los movimientos finales, la doble aparición del Tema principal y el monotematismo. De estos aspectos enumerados cabe puntualizar que el uso de Introducciones lentas también aparecía en compositores de la generación vienesa y en Pleyel y cuyo origen parece estar, a su vez, en el movimiento lento y breve con el que comenzaba la Sonata da chiesa. No obstante, lo que sí era característico de Haydn era el hecho de que la Introducción lenta estuviese conectada motívicamente con los movimientos de la Sinfonía. De las tres Sinfonías analizadas de Brunetti con Introducción lenta, sólo dos poseen dicha conexión. El uso de timbales, por otra parte, ya aparecía a mediados del siglo XVIII en las Oberturas de compositores italianos. En cuanto a la doble aparición del Tema principal, habitual en las Sinfonías de Haydn y de Brunetti, ya había sido usado por J. Ch. Bach, del cual se conservan ocho Sinfonías y cinco Oberturas en el *E:Mp*. En cuanto al uso del Rondó-Sonata, Brunetti expandió su forma y aportó nuevas ideas. El monotematismo, por otra parte, fue un rasgo poco común en Brunetti, ya que aparece excepcionalmente en las Sinfonías nº 16/I y IV y nº 34/IV. No obstante, cabría plantear la posibilidad de que Brunetti tomase como referente a Doménico Scarlatti (1685-1757), quien compuso una gran cantidad de Sonatas monotemáticas bipartitas durante los años que vivió en España. En cuanto a los efectos de eco que Brunetti utiliza, son resultado de las imitaciones entre instrumentos y aunque Haydn también recurría a ellos, se puede entender que se deben, en ambos compositores, a reminiscencias del Concerto barroco y del lenguaje contrapuntístico heredado del período anterior.

A pesar de que se hayan encontrado elementos comunes en el lenguaje de Brunetti y Haydn, existe toda una serie de rasgos propios de Haydn como el uso de la Forma Tema con Variaciones, la incorporación de recursos humorísticos, la utilización de procedimientos contrapuntísticos como la fuga o el canon, la cita de melodía medievales y populares, la plantilla instrumental que incorpora en muchos casos trompetas y timbales, los cuales no han sido hallados en Brunetti.

Las Sinfonías analizadas, no sólo comparten los rasgos del Estilo clásico, sino que también están definidas por una serie de rasgos distintivos del Estilo de Brunetti y que deben de ser considerados como una aportación a la evolución del género en España. Entre dichos rasgos el uso sin precedentes en los terceros movimientos de las nueve Sinfonías analizadas de un Quintetto y Minore sustituyendo al tradicional Minué con Trío y sorprendiendo tímbricamente a las expectativas de una Sinfonía clásica con la alternancia entre vientos y cuerdas. Brunetti también expande y explora la Forma Rondó-Sonata en la que más allá de imitar lo que Haydn hace, sigue su propio estilo, incluyendo secciones de Falsa Reexposición y creando un verdadero híbrido entre la Forma Rondó y la Forma Sonata ternaria. Brunetti hace uso de la frase con períodos irregulares que conjuga con la frase regular. La preferencia de Brunetti por tempos enérgicos, utilizados por lo general en el primer, tercer y último movimientos otorga un carácter propio a sus Sinfonías. Se trata de tempos como Allego, Allego spiritoso, Allego con spirito, Allego maestoso, Allego brioso, Allego con brio, Allego con

motto, Allegro di molto, Allegro vivace, Presto o Prestissimo. También es característico de las Sinfonías de Brunetti el uso de la frase con períodos irregulares que conjuga con la frase regular, frente a esa búsqueda de continua regularidad del Estilo clásico. Hay rasgos que han sido encontrados esporádicamente en las Sinfonías analizadas como el uso de una Forma Rondó-Sonata en el segundo movimiento de la Sinfonía nº 35/II, cuando dicha forma suele hallarse en los cuartos movimientos. En una de sus Sinfonías Brunetti reexpone curiosamente la Introducción lenta al final del primer movimiento, es decir hay una doble Introducción lenta (nº36), así como el uso de la Falsa Reexposición invertida (nº36). Por otra parte está la reexposición del Tema secundario que comienza en dominante y concluye en tónica (nº 35/I) y el hecho de finalizar la Exposición en tónica (nº 9/II, nº16/IV), reduciendo la tensión que el paso por la dominante genera.

El estilo de las Sinfonías de Brunetti supone una evolución de lo que el compositor italiano había conocido durante su formación en Italia donde la Obertura de ópera iniciaba su camino hacia la independencia con la producción sinfónica de compositores como Giovanni Battista Sammartini (1700-1775). A esto se le suma su conocimiento de lo que musicalmente los compositores austriacos y alemanes estaban haciendo, uniéndose él a dicha tendencia dentro del Estilo clásico. Aparte de esto, y dado que Brunetti compuso sus Sinfonías en España, cabe preguntarse si la obra de otro compositor españolizado como Doménico Scarlatti, y el Padre Antonio Soler, pudieron servir de precedente para la evolución de la Forma Sonata en las Sinfonías de Brunetti.

Finalmente se puede concluir que la música sinfónica española desde mediados del siglo XVIII y hasta el primer tercio del siglo XIX, junto con las Sinfonías de Haydn, se caracterizó por formar parte del repertorio musical que era interpretado en la corte⁷⁸², en los teatros (sesiones normales⁷⁸³ y conciertos espirituales⁷⁸⁴), en las academias⁷⁸⁵ y en los ambientes religiosos⁷⁸⁶. Fueron numerosos los compositores que cultivaron la música sinfónica en sus diferentes variantes como la obertura de ópera, la obertura concertante, la sinfonía de argumento, la sinfonía y la sinfonía concertante. La música de Haydn se hizo famosa y era admirada en la época en la que estos músicos creaban

⁷⁸² En las Academias que tenían lugar en la Cámara de Carlos IV se interpretaba repertorio sinfónico (Ortega Rodríguez: *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*. p. 137). También se interpretaban sinfonías en otras diversiones de la corte como fue para la iluminación de Aranjuez (Ortega Rodríguez: *Opus cit.*, p. 139). Una prueba de que la sinfonía formó parte del repertorio musical que envolvía la vida musical de palacio es la producción sinfónica de compositores como Boccherini y Brunetti que trabajaron para la corte.

⁷⁸³ Las sinfonías de Brunetti formaban parte del repertorio de los conciertos de los teatros madrileños tal y como aparece reflejado en un anuncio del día 14 de febrero de 1788 en el *Diario de Madrid* (Acker, Yolanda F.: *Música y danza en el "Diario de Madrid", 1758-1808: noticias, avisos y artículos*. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2007, p.78).

⁷⁸⁴ Guillermo Ferrer y Pablo del Moral compusieron sinfonías para los Conciertos Spirituales que tenían lugar en los teatros madrileños (Shadko: *Opus cit.*, p. 107).

⁷⁸⁵ Tomás de Iriarte en el Canto V de su poema "La Música" dice que la Sinfonía es un género selecto que forma parte del repertorio interpretado en una "sala" (se refiere a las academias), así como las "sinfonías acuartetadas" o "sinfonías concertantes", además de las sinfonías que requieren de dos orquestas (tal vez se refiere al juego hípico de Las Parejas") (Iriarte, Tomás: "La Música". *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomás de Iriarte*. Tomo I. Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1787, pp. 279-280).

⁷⁸⁶ Según un relato de Sor se conoce que las Sinfonías de Haydn eran interpretadas en el Monasterio de Montserrat. Heartz, Daniel: *Haydn, Mozart and the Viennese School. 1740-1780*. New York, London, W. W. Norton & Company, 1999, p. 286. Citado en Díez Marínez, Marcelino: "Franz Joseph Haydn y Cádiz. El encargo de *Las Siete Palabras*". *Mar - Música de Andalucía en la Red*. Nº 1, 2011, pp. 25-40, <http://mar.ugr.es> (consultada el día 1 de agosto de 2011).

sus propias obras, pero no necesariamente por ello tuvo que ser tomada como modelo para sus composiciones. A través de este estudio se ha demostrado que no se puede seguir hablando de la influencia del compositor austriaco sobre Brunetti. Se ha roto con los tópicos preestablecidos a los que las fuentes se refieren reiteradamente para empezar a pensar en Brunetti como un compositor con un estilo personal, cuyos rasgos generales se ajustaron al Estilo clásico, uniéndose así al grupo de compositores europeos de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del siglo XIX que compartieron un lenguaje común. Por otra parte, a pesar de que la música de Haydn se comprase, vendiese, interpretase y admirase en España, aun así se ha demostrado que la recepción por parte de sus coetáneos no necesariamente implicó la influencia de su estilo sobre cada uno de ellos.

CAPÍTULO VI

CONCLUSIONES

La música de Haydn formó parte del repertorio adquirido e interpretado en España entre 1759 y 1833 y generó opiniones, casi siempre positivas, en la literatura y en los escritos de las fuentes hemerográficas madrileñas. Haydn no sólo fue un compositor conocido y admirado, sino que también fue un fenómeno mediático. A pesar de no haber estado nunca en España, su música e imagen se convirtieron en un reclamo publicitario para las librerías y almacenes de música que ponían anuncios de venta de sus composiciones en las publicaciones periódicas de la época. Más importante que el repertorio ofertado era que, en definitiva, fuesen obras de Haydn, ya que su música, además de ser adquirida para su interpretación, también lo era para ser coleccionada. Esto provocó que se le atribuyese la autoría de composiciones que, en realidad, fueron obras de otros compositores coetáneos suyos españoles y extranjeros, asegurando así su difusión en el mercado.

El primero de los objetivos que se planteaba esta tesis doctoral era recopilar y catalogar las fuentes de Haydn conservadas en Madrid que datasen entre 1759 y 1833. Dicho objetivo se ha materializado en la Segunda parte de este trabajo, sin embargo, cuatro ejemplares manuscritos de los recopilados no aparecen en el catálogo temático de Hoboken, cuyas fichas se han incluido en el Anexo IX, y, por lo tanto, son de autoría dudosa. Tres de los ejemplares se conservan en el Real Conservatorio Superior de Música y uno en el Monasterio de las Descalzas Reales y son dos Sinfonías y dos Minués para tecla. Tal vez estemos ante el caso de la atribución a Haydn de estas obras para facilitar su venta, aunque, habrá que esperar a futuras investigaciones que determinen su verdadera autoría.

A través del catálogo elaborado de fuentes musicales de Haydn conservadas en Madrid se ha podido reconstruir el repertorio del músico propio de los diferentes ambientes musicales madrileños, así como conocer datos sobre la utilidad de la música conservada, logrando así el segundo objetivo de esta tesis doctoral. Los casi mil ejemplares que aparecen en el catálogo de la Segunda parte son tanto copias manuscritas como ejemplares impresos; estos últimos editados, sin excepción, fuera de España. En lo que respecta a las copias manuscritas, muestran que, paralelamente al interés generado por las ediciones de música de Haydn en Madrid, existió también un activo mercado en el que los copistas encontraban una ocupación laboral. Los ejemplares recopilados aparecen en todo tipo de formatos como partichelas, partituras, ediciones de bolsillo y, a veces, lujosamente encuadernados. El formato de los ejemplares ofrece información sobre su funcionalidad, ya que los juegos de partichelas se adquirirían porque era música destinada a la interpretación. Sin embargo, en lo que respecta a los formatos de bolsillo, por sus reducidas dimensiones muestran que se trataba de música adquirida con afán coleccionista y que, probablemente, no fueron utilizados para su ejecución.

Entre las fuentes recopiladas en la capital madrileña predomina la música instrumental de Haydn, principalmente los Cuartetos de cuerda, las Sinfonías y los Tríos para clave, violín y violonchelo. En el caso de las Sinfonías a veces se trata de arreglos para tecla o agrupaciones camerísticas y, en el de los Tríos, a veces son arreglos para Cuarteto de cuerda. Es decir, el repertorio camerístico de Haydn tuvo un papel predominante dentro de los diferentes ámbitos musicales madrileños entre 1759 y 1833. De hecho, este dato está apoyado por los anuncios de venta de música de la *Gaceta de Madrid* y del *Diario de Madrid*, donde la mayoría de las obras ofertadas por las librerías

musicales madrileñas eran piezas para agrupaciones de dos, tres y cuatro instrumentos. Llama la atención que no son muchos los ejemplares de *Las Siete Palabras* recopilados, teniendo en cuenta que fue una obra encargada desde España. De hecho, no se conserva en Madrid ningún ejemplar de la versión original para orquesta de esta obra. Por otra parte, y realizando un estudio aislado de los lugares en los que se conserva música de Haydn, se puede concluir que, en el Archivo del Palacio Real y en la Biblioteca Histórica predominan las Sinfonías de Haydn y en la Biblioteca del Palacio Real, en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música, en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca del la Real Academia de Bellas Artes, los Cuartetos de cuerda. En relación a la música vocal el principal centro de conservación es la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música, predominando los Lieder y Cánones, lo cual no es de extrañar, ya que desde su fundación en 1831, el llamado Real Conservatorio de Música María Cristina también albergaba la Escuela de declamación española y, por lo tanto, necesitó de música vocal para sus clases. A través del catálogo de fuentes recopiladas en Madrid se tiene acceso, por lo tanto, a un repertorio prácticamente desconocido hasta la fecha y constituido, principalmente, por música instrumental. Este catálogo, a su vez, es muestra de que el público madrileño, los compositores, músicos e instrumentistas coetáneos de Haydn, entraron indudablemente en contacto con un repertorio que les permitió conocer el estilo musical que, fuera de España, se estaba desarrollando.

La información recabada sobre el proceso de difusión de la música de Haydn indica que dicha difusión fue especialmente intensa durante los reinados de Carlos III y Carlos IV, coincidiendo con la etapa en la que vivió Haydn. Durante el reinado de Carlos III se sucedieron todo tipo de acontecimientos y hechos que demuestran que el compositor estuvo muy presente a través de su música en España. En estos años fue cuando apareció en Madrid el primer anuncio conocido de venta de música de Haydn en la *Gaceta de Madrid* (1775), cuando Francisco Mencía copió tres Sinfonías y doce cuartetos de Haydn para el Príncipe de Asturias (1775), se elaboró el “Inventario y Tasación de los Instrumentos y Papeles de Música, de la Testamentaria del Excelentísimo Señor Don Fernando de Silba Alvarez de Toledo, Duque que fue de Alba” que contaba con dieciocho obras de Haydn (1777), tuvo lugar la dedicación y envío de una copia manuscrita de la Ópera “L’isola disabitata” por parte de Haydn al Príncipe de Asturias (1779-1781), se interpretaron movimientos de las Sinfonías de Haydn en el Monasterio de Montserrat (ca. 1780), se copió música de Haydn para la Casa de Benavente (1782-1786), se firmó en Viena el contrato entre la condesa-duquesa de Benavente y Osuna y Haydn (1783), se llevó a cabo el encargo de Cuartetos de cuerda a Haydn por parte del Duque de Alba, la librería sevillana de la calle de Encisos en la Casa de los Nebras puso un anuncio en la *Gaceta de Madrid* para vender la colección de música de Manuel Blasco de Nebra, organista de la Catedral de Sevilla, en la que había obras de Haydn (1785), se produjo el encargo a Haydn de *Las Siete Palabras* desde Cádiz (1786), se compraron para el Príncipe de Asturias dos Sinfonías de Haydn (1786), apareció el primer anuncio conocido en el *Diario de Madrid* (1788) sobre la venta de música de Haydn y tuvo lugar el primer concierto espiritual conocido en Madrid en el que se interpretó música de Haydn (1788). Se han enumerado suficientes datos relacionados con la música del compositor austriaco como para comprobar que, efectivamente, sus obras eran encargadas, copiadas, vendidas e interpretadas en España en vida del músico.

Con el ascenso al trono de Carlos IV continuó el interés por la música del compositor austriaco, muestra de esto es que se adquirió en una librería madrileña música de Haydn para la Casa de Benavente (1790), proliferaron los anuncios de venta de su música en la *Gaceta de Madrid* (hasta 1799) y en el *Diario de Madrid* (hasta 1808), se copiaron Sinfonías de Haydn para el Real Sitio de Aranjuez (1791), continuaron los conciertos espirituales en los teatros madrileños (hasta 1798), apareció un anuncio de venta en el *Diario de Madrid* de un retrato original de Haydn (1795), se interpretó música de Haydn en fiestas religiosas patrocinadas por la Casa de Benavente (1798-1800) y se conoce que hubo un concierto con música de Haydn en el Teatro principal de Cádiz (1803). Estos datos sobre la compra, venta, copia de música e interpretación vienen a verificar que la música del compositor austriaco siguió gustando en España hasta los últimos años de su vida.

En lo que respecta a los reinados de José I y Fernando VII se tienen menos noticias de conciertos y de venta de música de Haydn en Madrid, lo cual es lógico, teniendo en cuenta que existen muy pocos estudios hasta la fecha sobre referencias musicales en las fuentes hemerográficas madrileñas del siglos XIX, sin los cuales se desconoce si se seguían anunciando los conciertos, las academias musicales y la música de la librerías. Fuera de Madrid, el 4 de octubre de 1812 apareció un anuncio en el *Diario mercantil de Cádiz* sobre la venta de música de Haydn en la capital gaditana, también tuvieron lugar conciertos con música de Haydn en el Teatro principal de Cádiz (1812-1813), se cantó por primera vez la versión vocal de *Las Siete Palabras* de Haydn en la Iglesia de San Pedro Mártir y San Nicolás de Valencia la noche del Jueves Santo (1821), se realizó el “Índice de música de la condesa-duquesa de Benavente en el que aparecen ciento veintiséis obras de Haydn (1824) y se elaboró en el Conservatorio Superior de Música de Madrid un “Índice alfabético de obras musicales” en el que aparecen varias referencias a Sinfonía de Haydn existentes en su Archivo (1831-1833). Como se puede deducir de estos datos, aún tras el fallecimiento del compositor, el interés por su música no se vio mermado, lo cual no es de extrañar a juzgar por la gran consideración que, en vida del compositor, se tuvo de sus obras, tal y como se deja entrever en los escritos surgidos en España.

Los escritos literarios y teóricos de época de Haydn, son fuentes de información sobre el pensamiento y los gustos musicales españoles. La música instrumental del compositor austriaco, en especial sus Sinfonías y su música de cámara, despertaron una gran admiración entre los críticos, teóricos, poetas y escritores. Las alusiones a Haydn se sucedieron en obras como las *Epístolas* (1776-1777) y *La música, poema* (1779) de Iriarte, *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato, y música del Templo* (1785) del Marqués de Ureña, el *Discurso XCII* (1786) de Damián en el *El Censor*, el tratado titulado *Arte de tocar la guitarra española* (1799) de Ferandiere, los escritos en el *Diario de Madrid* (1790-1807) de Prieto de Torres y de Zamácola y el *Tratado de la Sinfonía* (1801) de Rafols. Estas referencias son sólo una muestra conocida hasta la fecha, ya que continúan saliendo a la luz alusiones a Haydn, como es el caso de las halladas por José Carlos Gosálvez en la obra de Juan Antonio Meléndez Valdés. La coincidencia entre el repertorio de Haydn conservado en la capital madrileña, principalmente formado por Cuartetos de cuerda y Sinfonías, y las alusiones en los escritos específicamente a la admiración por la música instrumental, refuerza la idea de que este fue el repertorio que tuvo un mayor impactó en España, hasta tal punto de trascender los muros de iglesias y catedrales para formar parte de la música escuchada

en celebraciones religiosas, a pesar de existir un debate abierto en torno al rechazo de la música instrumental dentro de los templos españoles.

La presencia y el éxito de la música de Haydn en España tal vez fue lo que provocó que los investigadores del siglo XX, al abordar el estudio sobre las conexiones entre Haydn y España, hablasen de las influencias del compositor austriaco en la música de sus coetáneos en España, eludiendo estudios analíticos. Parece tratarse de un tópico que se fue transmitiendo, de fuente a fuente, con el que sólo se puede romper a través de la comparación de los rasgos estilísticos de la obra de Haydn con los de los compositores coetáneos suyos en España. El último objetivo de esta tesis doctoral se proponía romper con los tópicos sobre las influencias de Haydn, lo cual, en el caso de las Sinfonías de Brunetti, ha sido logrado. Brunetti fue la figura más influyente en la vida musical de la corte madrileña y, de todos los coetáneos de Haydn en Madrid, el que más Sinfonías compuso, por lo tanto, y partiendo del hecho de que en palacio el repertorio predominante fueron las Sinfonías de Haydn, no existe otro compositor, así como tampoco otro género más representativo para abordar una comparación analítica. El lenguaje musical de Brunetti se caracteriza por poseer aspectos únicos, aunque sus rasgos generales coinciden con los rasgos del Estilo clásico. Si bien la definición del Estilo clásico ha sido realizada por los teóricos estudiando la música de Haydn, Mozart y Beethoven y sus contemporáneos en Alemania y Austria, es normal que existan algunos elementos que Brunetti comparte con Haydn. Sin embargo, de ningún modo, existió influencia del estilo sinfónico de Haydn sobre el de Brunetti, por lo contrario, Brunetti se une al grupo de compositores que fueron el motor de la evolución del Estilo clásico. Por lo tanto, y a pesar de que se conserve en la capital madrileña un significativo número de obras de Haydn existentes en época del compositor, esto no necesariamente implicó que los músicos coetáneos del compositor austriaco tomaran como modelo a seguir su música, sino más bien les hizo conocedores del estilo musical imperante en Europa.

Para concluir hay que insistir en el hecho de que la música de Haydn impregnó en España los ambientes teatrales, religiosos, privados, festivos y didácticos e invadió librerías, almacenes de música, comercios, colecciones particulares y bibliotecas de casas nobiliarias y de la corte, así como bibliotecas públicas, hasta tal punto de que, a pesar del trasiego provocado por los conflictos bélicos y las desamortizaciones, aún se conserva un sorprendente número de composiciones suyas repartidas por toda la geografía española que son testimonio de su fama y de la estima que en España se tuvo hacia su obra musical. Tan intensa fue la presencia del repertorio de Haydn en España en vida del compositor que el interés por su música perduró, aún tras su fallecimiento. Muestra de esto es la colección madrileña de obras musicales de Haydn que aparece en el catálogo de esta tesis doctoral. Se trata de la recopilación más extensa y variada de música del compositor austriaco conocida en España, datada entre 1759 y 1833, la cual, hasta la fecha, había permanecido prácticamente desconocida.

CAPÍTULO VII

BIBLIOGRAFÍA

Acker, Yolanda: *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808)*. Madrid, Centro de Documentación de música y danza, 2007.

Ackermann, Peter: "Struktur, Ausdruck, Programm. Gedanken zu Joseph Haydns Instrumentalmusik über *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*". *Studien zur Instrumentalmusik. Lothar Hoffmann-Erbrecht zum 60. Geburtstag*. Band 20. Herausgegeben von Anke Bingmann, Klaus Hortschansky und Winfried Kirsch. Tutzing, Hans Schneider, 1988, pp. 253-259.

Aguado, Ester: "El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)". *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, nº 8-9, 2000-2002, pp. 27-140.

Aguerri, Ascensión y Castro, Purificación: "El Archivo de los Teatros de la Cruz y del Príncipe en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Tomo XXXV, 1995, 433-449.

Aldea Hernández, Ángela: "Las filigranas en los documentos del Archivo de San Carlos". *Actas del II Congreso Nacional de Historia del Papel en España*. Cuenca, Diputación de Cuenca, Área de Cultura, 1997, pp.232-258.

-----: "Procedencia y trasiego del papel en la Real Academia de San Carlos y nueva aportación de filigranas de su Archivo Histórico". *Actas del III Congreso Nacional de Historia del Papel en España*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1999, pp. 195-218.

Alén, María Pilar: *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela. Renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)*. A Coruña, Edición Do Castro, 1995.

Alonso, Celsa: "Los Salones: Un espacio Musical para la España del XIX". *Anuario Musical*. Nº 48, 1993, pp. 165-193.

Alonso, Celsa y, Rubio, Samuel: "Salón". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 9. Dirección y coordinador Emilio Casares. Madrid, SGAE, 2002, pp. 606-609.

Álvarez Pérez, José María: *Catálogo y Estudio del Archivo Musical de la Catedral de Astorga*. Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1985.

Álvarez Solar-Quintes, Nicolás: "Las relaciones de Haydn con la Casa Benavente". *Anuario Musical*. Vol. II, 1947, pp. 81-88.

Álvarez Solar-Quintes, y Gérard Yves: "La Bibliothèque musicale d'un amateur éclairé de Madrid: La Duchesse-Comtesse de Benavente, Duchesse D'Osuna (1752-1832)". *Recherches sur la Musique Français Classique*. Vol. III, 1963, pp. 179-188.

Antolini, Bianca Maria: *Dizionario degli Editori Musicali Italiani. 1750-1930*. Scietà Italiana di Musicaologia, Edizioni ETS, Roma, 2000.

Asparisi Asparisi, José: “Recepción histórica de la música eclesiástica de Joseph Haydn en los Archivos Musicales Catedralicios de la Comunidad Valenciana”. *Anuario Musical*. Nº 63, 2008, pp. 97-152.

Aubrey, Elizabeth, Fallows, David, y Ulrich Leisinger: “Rondeau”. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Schteil 8. Herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel, Bärenreiter, 1998, cols. 537-559.

Auhagen, Wolfgang: “William Crotch’s Tempoangaben zu Kompositionen des 18. Jahrhunderts”. *Tempo, Thythmik, Metrik, Artikultion in der Musik des 18. Jahrhunderts*. Blankenburg, Stiftung Kloster Michaelstein, 1998, pp. 49-63.

Aviñoa, Xosé (dirección): *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. Barro i Classicisme*. Vol II. Barcelona, Edicions 62, 1999.

Ayala Herrera, Isabel: “Haydn para todos. Transcripción para banda de música del Minueto de la Sinfonía nº 100 «Militar» por Mariano San Miguel (1879-1935). *Mar - Música de Andalucía en la Red*. Nº 1, 2011, pp. 111-133, <http://mar.ugr.es>.

Bagüés, Jon: *Catálogo del Antiguo Archivo Musical del Santuario de Aranzazu*. Guipúzcoa, Ediciones de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979.

Ballús Casóлива, Glòria: *La música en la Colegiata basílica de Santa Maria de la Seu de Manresa: 1714-1808*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 2004, pp. 592, 604-605.

Bandur, Markus: “Sonatenform”. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 8. Herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel, Bärenreiter Verlag, 2002, cols. 1607-1615.

Barce, Ramón: “Boccherini, Luigi”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 2. Coordinador Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 1999, pp. 536-541.

Barrado, Arcángel: *Catálogo del Archivo Musical del Monasterio de Guadalupe*. Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, Institución de Servicios Culturales, 1945.

Barret-Ayres, Reginald: *Joseph Haydn and the String Quartet*. London, Barrie & Jenkins, 1974.

Barrios Manzano, M^a del Pilar: “El Archivo musical de la Catedral de Coria”. *Cuaderno de Trabajo: Nº 1. El patrimonio Musical de Extremadura*. Coordinación Jorge de Persia. Cáceres, Ediciones de la Coria, Fundación Xavier Salas, 1993, pp.103-106.

Bedmar Estrada, Luis Pedro: *La música en la Catedral de Córdoba, a través del magisterio de Jaime Balius y Vila (1785-1822)*. Sevilla, Consejería de Cultura, Consejería de Cultura, Centro de Documentación musical de Andalucía, 2009.

Belgray, Alice Bunzl: *Gaetano Brunetti: an exploratory bio-bibliographical study*. Tesis Doctoral, University of Michigan, 1970.

Belgray, Alice, y Jenkins Newells: "Brunetti, Bruneti, Gaetano, Cayetano". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Peronenteil 3. Coordinador Ludwig Finscher. Kassel, Bärenreiter, 2000, cols. 1146-1149.

Benard, Hélène: "El archivo histórico-administrativo del Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fuentes inéditas del siglo XIX". *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. V congreso de la sociedad Española de Musicología (Barcelona, 2000). Editor Begoña Lolo. Madrid, 2001, pp. 377-393.

Bereths, Gustav: *Die Musikpflege am kurtrierischen Hofe zu Koblenz-Ehrenbreitstein*. Beiträge zur mittelhreinischen Musikgeschichte. Herausgegeben von der Arbeitsgemeinschaft für mittelhreinische Musikgeschichte. N° 5. Mainz, B. Schott's Söhne, 1964.

Biblioteca Nacional (España) Servicio de Partituras, Registros Sonoros y Audiovisuales: *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional*. Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1989.

Blume, Friedrich: *Classic and Romantic Music*. Traducción a cargo de M.D. Herter Norton. New York, London, W.W. Norton & Company, 1970.

Bockmaier, Claus: *Entfesselte Natur in der Musik des achtzehnten Jarhhunderts*. Tutzing, Hans Schneider, 1992.

Bonastre i Bertran, Francesc: *Música, litúrgia i societat a la Barcelona del primer terç del segle XIX: estudi de les consuetes de la capella de música de la catedral de Barcelona (1818-1821, 1826-1830)*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2008.

-----: *Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar*. Vol. I-II. Barcelona, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2009.

-----: *Història crítica de la música catalana*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2009.

Bordas Ibáñez, Cristina: "Dos constructores de pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández". *Separata de la Revista de Musicología*. Vol. XI, n° 3, 1988, pp. 829-832.

-----: *Instrumentos musicales en colecciones españolas*. Vol. II. Museos de titularidad estatal no dependientes del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid, Patrimonio Nacional, Comunidad de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2001.

Boyd, Malcolm, y Carreras, Juan José (editores): *Music in Spain during the eighteenth century*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998 (edición española a cargo de José Máximo Leza, 2000).

Brandenburg, Sieghard: *Haydn, Mozart, & Beethoven. Studies in the Music of the Classical Period*. Oxford, Clarendon Press, 1998.

Bretón y Orozco, Cándido: *Breve Noticia de la Biblioteca Nacional*. Madrid, Alribau y c.a., 1876.

Brook, Barry S. and Gribenski, Jean: "Symphonie concertante". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 24. Editor Stanley Sadie. Editor ejecutivo John Tyrrell. Londres, McMilliam Publishers Limited, 2002, pp. 807-812.

Brown, A. Peter: *Joseph Haydn's Keyboard Music. Sources and Style*. Bloomington, Indiana University Press, 1986.

-----: "Marianna Martines' Autobiography as a New Source for Haydn's Biography During the 1750's". *Haydn-Studien*. Band VI, 1986, pp. 68-70.

Bryant, Stephen C. and Chapman, Gary W.: *A melodic Index to Haydn's Instrumental Music. A thematic Locator for Anthony van Hoboken's Tematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, Vols. I & II. Tematic Catalogues n.º 8*. New York, Pendragon Press, 1982.

Burón Castro, Taurino. "Filigranas de procedencia italiana en el Archivo de la Catedral de León". *Actas del VII Congreso Nacional de Historia del Papel en España*. Madrid, A.H.B.P., 2007, 391-494.

Cabañas Alemán, Fernando J.: "Olivares, Francisco José". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 8. Director y coordinador Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 2001, p. 52.

Calle González, Benjamín: *Catálogo de Música y Documentos Musicales del Archivo Catedral de Lérida*. Lleida, Milagro Ediciones, 1984.

Capdepón, Paulino: "La música religiosa en Madrid durante los siglos XVII y XVIII". *Ritmo*. N.º 565, 1986, pp. 54-55.

-----: "Filigranas en el libro de Reales Órdenes (1816-1825) del Archivo Municipal de Oviedo". *Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Papel en España*. S.L., A.H.H.P., 2001, pp. 237-165.

-----: "El papel en los libros de acuerdos del Ayuntamiento de Oviedo. 1789-1812". *Actas del VI Congreso Nacional de Historia del Papel en España*., Valencia, Generalitat Valenciana 2005, pp. 303-338.

Carreira, Xoán Manuel: “Almeida Motta, João Pedro”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 1. Dirección y Coordinación Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 1999, pp. 302-306.

Carreras López, Juan José: “El fondo español de «Las Siete Palabras de Nuestro Salvador en la Cruz» de Joseph Haydn. Descripción e interpretación del Terremoto”. *Artigrama*, n° 1. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1984, pp. 341-358.

-----: “García Fajer, Francisco Javier [El Españolito, Lo spagnoletto]”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirección y coordinación Emilio Casares Rodicio. Vol. 5. Madrid, SGAE, 1999, pp. 448-449.

Carrión, Manuel: *La Biblioteca Nacional de Madrid, biblioteca hispánica*. Madrid, s.ed., ca. 1977.

Casares Rodicio, Emilio: “Moral, Pablo del”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 7. Madrid, SGAE, 2000, pp. 754-755.

Casares Rodicio, Emilio y Alonso González, Celsa: *La música española en e siglo XIX*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.

Cascudo, Teresa: “Iberian symphonism, 1779-1809: some observations”. *Music in Spain during the Eighteenth Century*. Editores Malcolm Boyd y Juan José Carreras. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 144-156.

-----: “Balado, Juan”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 2. Dirección y coordinación Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 1999, p. 79.

Climent, José: *Fondos Musicales de la Región Valenciana. Vol. I. Catedral metropolitana de Valencia*. Valencia, Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación provincial de Valencia, 1979.

-----: *Fondos Musicales de la Región Valenciana. Vol. II. Real Colegio de Corpus Christi Patriarca*. Valencia, Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1984.

-----: *Fondos Musicales de la Región Valenciana. Vol. III. Catedral de Segorbe*. Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación provincial de Valencia, 1984.

-----: *Fondos Musicales de la Región Valenciana. Vol. IV. Catedral de Orihuela. Patriarca*. Valencia, Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación provincial de Valencia, 1984.

Cobo, Alberto: *Félix Máximo López. Integral de la música para clave y pianoforte*. Vol. 7. Música Hispana. Director Emilio Casares Rodicio. Madrid, Ediciones del ICCMU, 2000.

Crocker, Richard L.: *A History of Musical Style*. New York, Dover Publications, 1986.

Cole, Malcolm S.: "Rondó". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 21. Coordinador Stanley Sadie. Londres, McMilliam Publishers Limited, 2002, pp. 649-656.

Churgin, Bartha: "Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form". *Journal of the American Musicological Society*. Nº 2, 1968, pp. 180-199.

Churgin, Bathia and Jenkins, Newell: "Sammartini, Giovanni Battista". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 16. Coordinador Stanley Sadie. Londres, McMilliam Publishers Limited, 2002, pp. 452-457.

De Cambiaso y Verdes, Nicolás María: *Memorias para la biografía y para la bibliografía de la isla de Cádiz. Reedición de los dos primeros volúmenes, impresos en Madrid en 1829 y la primera edición del tercer volumen inédito*. Edición preparada por Ramón Corzo Sánchez y Margarita Toscazo San Gil. Cádiz, Caja de Ahorros de Cádiz, 1986.

De Castro y Serrano, José: *Los Cuartetos del Conservatorio. Breves consideraciones sobre la música clásica*. Madrid, Centro General de Administración, 1866.

De Iriarte, Tomás: *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomas de Yriarte. Tomo I. Que comprehende las Fabulas Literarias, y La Música, Poema*. Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1787.

De Iriarte: *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomas de Yriarte. Tomo II. Que comprehende varias poesías*. Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1787.

De Mendiburu, Manuel: "Messia.—EL PADRE ALONSO.—*Diccionario Histórico Biográfico del Perú*. Tomo VII. Lima, Librería e Imprenta Gil, 1874, pp. 380-383.

De Mur Bernad, Juan José: *Catálogo del Archivo de música de la Catedral de Huesca*. Huesca, Exmo. Ayuntamiento de Huesca, Obispado de Juesca, Servicio de Cultura de la Excma. Diputación de Huesca, Ibercaja, 1993.

De Persia, Jorge: *El patrimonio musical de Extremadura*. Trujillo, Ediciones de la Coria, 1993.

De Teixidor y Barceló, Joseph: *Historia de la música "española" y sobre el verdadero origen de la música*. Edición, transcripción y análisis crítico Begoña Lolo. Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, Fundación Pública de la Diputació de Lleida, 1993.

De Vicente, Alfonso: *La Música en el Monasterio de la Santa Ana de Ávila (siglos XVI-XVIII) Catálogo*. Madrid, Editorial Alpuerto, 1989.

-----: "Academias". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 1. Dirección y coordinación Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 1999, pp. 20-24.

-----: *Los organistas de la Catedral de Ávila y su Archivo musical*. Madrid, AEDOM, 2002.

Del Campo, Domingo: “Franz Joseph Haydn. Las siete palabras de Cristo en la Cruz (1787). Iglesia del Rosario y Santa Cueva de Cádiz”. *Haydn en Cádiz. La Santa Cueva y la Iglesia del Rosario*. Madrid, Fundación Caja Madrid, 2001, pp. 9-31.

Dénes, Bartha: “A «Sieben Worte» Változatainak Keletkezése az Esterházy-Gyűjtemény Kéziratainak Tükrében”. *Zenatudományi Tanulmányok*. VIII. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1960, pp. 107-145.

Devriès, Anik, Lesure, François: *Dictionnaire des éditeurs de musique français. Vol. I: Des origines à environ 1820. Vol. II De 1820 à 1914*. Genève, Éditions Minkoff, 1979.
Devriès, Anik, Lesure, François: *Dictionnaire des éditeurs de musique français. Vol. II: De 1820 à 1914*. Genève, Éditions Minkoff, 1988.

Díaz Mohedo, María Teresa: “La Iglesia Colegial de Antequera y su Capilla de Música en la segunda mitad del siglo XVIII”. *Revista de Musicología*. Vol. XXVIII, nº 1, 2005, pp. 280-294.

Díaz de Miranda, M^a Dolores y Herrero Montero, Ana M^a: “El papel en los libros de acuerdos del ayuntamiento de Oviedo. Años 1811-1830”. *Actas del VII Congreso Nacional de Historia del Papel en España*. Madrid, A.H.B.P., 2007, pp. 205-265.

Díez Martínez, Marcelino: “Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz de Franz Joseph Haydn: un caso paradigmático de mecenazgo musical de la nobleza”. *Revista de Musicología*. Vol. XXVI. Nº 2, 2003, pp. 491-512.

-----: *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*. Vol. I. Colección Cádiz y la Música. Cádiz, Universidad de Cádiz, Diputación de Cádiz, 2004.

-----: *Música sacra en Cádiz en tiempos de la ilustración*. Cádiz, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, Diputación de Cádiz, Centro de Documentación de Andalucía, 2006.

-----: “Franz Joseph Haydn y Cádiz. El encargo de *Las Siete Palabras*”. *Mar - Música de Andalucía en la Red*. Nº 1, 2011, pp. 25-40, <http://mar.ugr.es>.

Díez Rodríguez, Cristina: “F.J. Haydn y su presencia dentro del ambiente musical gaditano de principios del siglo XIX”. *Mar - Música de Andalucía en la Red*. Nº 1, 2011, pp. 101-110. <http://mar.ugr.es>.

Doderer, Gerhard: *Portugiesische Sonaten, Toccaten und Menuette des 18. Jahrhunderts*. Heidelberg, Willy Müller, Süddeutscher Musikverlag, 1972.

-----: *Spanische un posrtugiesische Sonaten des 18. Jahrhunderts*. Heidelberg, Willy Müller (1975), Süddeutscher Musikverlag, 1975.

Domínguez Cavero, Begoña: *El florecimiento musical de la ribera de Navarra (siglos XVIII-XIX)*. Navarra, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1995.

Downs, Philip G: *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Traducción al español de Celsa Alonso. Madrid, Akal, 1992.

Drees, Stefan y, von Fischer, Kurt: "Variation". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 9. Edición Ludwig Finscher. Kassel, Bärenreiter Verlag, 1998, cols. 1238-1284.

Drury, Jonathan Daniels: *Haydn's "Seven Last Words": an historical and critical study*. University of Illinois, UMI, 1975.

Erich Deutsch, Otto: *Musikverlagsnummern. Eine Auswahl von 40 datierten Listen. 1710-1900*. Berlín, Verlag Merseburger, 1961.

Espinosa, Alma Olga: *The keyboard Works of Félix Máximo López (1742-1821)*. Tesis doctoral. New York University, UMI, 1976.

-----: "Félix Máximo López, Franz Joseph Haydn, and the art of homage". *Early, keyboard-journal*. Vol. 19, 1998, pp. 133-193.

Ester-Salas, María y Vilar i Torrens, Joseph María: "Una aproximació als fons de manuscrits musicals a Catalunya". *Anuario Musical*. Vol. 42, 1987, pp. 229-243.

-----: "Una aproximació als fons de manuscrits musicals a Catalunya (II)". *Anuario Musical*. Vol. 44, 1989, pp. 155-157.

----- : "Una aproximació als fons de manuscrits musicals a Catalunya (III)". *Anuario Musical*. Vol. 46, 1989, pp. 295-310.

Esteve Vázquez, José-Joaquín, Julià Serra, Andreu y, Menzel Sansó, Cristina: "Memoria de actividades RISM-ESPAÑA 1999-2000. VII. Archivo de Música de la Catedral de Mallorca. E:PAC". *Anuario Musical*. Nº 55, 2000, pp. 273-286.

Ezquerro Esteban, Antonio: "Memoria de las actividades del RISM-ESPAÑA / 1995. V. Archivo de música de la Catedral de Coria (Cáceres). E: COR". *Anuario Musical*. Vol. 51, 1996, pp.247-258.

-----: "Memoria de actividades RISM-ESPAÑA / 1998". *Anuario Musical*. Nº 53, 1998, pp. 275-297.

-----: *La música en los archivos de las Catedrales de Aragón*. Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008.

Feder, Georg (dirección): *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze. Orchesterfassung. Kritischer Bericht. Joseph Haydn Werke*. Reihe IV. Köln, G. Henle Verlag München, 1963.

-----: "Haydn, Joseph". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 8. Editor Ludwig Finscher. Kassel, Bärenreiter Verlag, 2002, cols. 901-1094.

Feder, Georg and Webster, James: "Haydn, (Franz) Joseph". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 11. Edited by Stanley Sadie. London, McMilliam Publishers Limited, 2001, pp. 171-271.

Ferandiere, Fernando: *Arte de tocar la guitarra española por música, compuesto y ordenado por D. Fernando Ferandiere, Profesor de Música de esta Corte*. Madrid, Imprenta de Pantalón Aznar, Carrera de S. Gerónimo, 1799.

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, SEdeM, 2007.

Fernández de Pinedo, Emiliano, Gil Novales, Alberto y Dérozier, Albert: *Centralismo, Ilustración y agonía del Antiguo Régimen (1715-1833)*. Vol. 7. Barcelona, Editorial Labor, 1982.

Finsher, Ludwig: "Symphonie". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 9. Editor Ludwig Finscher. Kassel, Bärenreiter, cols. 16-42.

-----: *Haydn's Overtures and their adaptations as Concert orquestal Works*. Tesis doctoral. University of Pennsylvania, UMI, 1986.

Fisher, Stephen Carey: "A group of Haydn copies for the court of Spain. Fresh sources, rediscovered Works, and new riddles". *Haydn-Studien*, IV, 2, 1976, pp. 65-84.

-----: *Haydn's Overtures and their adaptations as Concert orquestal Works*. Tesis doctoral. University of Pennsylvania, UMI, 1986.

Franco, Enrique: "Santiago Kastner, musicólogo ibérico". *El País.com*. 16 de mayo de 1992.

Freeman, Robert N. (ed.): *Joseph Haydn and the Eighteenth Century. Collected Essays of Karl Geiringer*. Warren, Harmonie Park Press, 2002.

Galdon i Arrué, Montiel: *La música en la Catedral de Girona durant la primera meitat del segle XIX*. Tesis doctoral. Dirigida por Josep Maria Gregori Cifé. Departament d'Història del l'Art, 2003, pp. 64-65, <http://hdl.handle.net/10803/5192>.

Garbayo, Javier: "Canales, Manuel Braulio". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 2, Coordinador Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 1999, pp. 1006-1007.

-----: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ourense*. Santiago de Compostela, Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicales, 2004.

García-Avello, Ramón: “Sor Montadas, Fernando [Ferran Sors, Joseph Fernando Macario Sor]. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirección y coordinación Emilio Casares Rodicio. Vol. 9. Madrid, SGAE, 2002, pp. 1169-1175.

García Ejarque, Luis: *La Real Biblioteca de S. M. y su personal. 1712-1836*. Madrid, Tabapress, Asociación de Amigos de la Biblioteca de Alejandría, 1997.

García Fraile, Dámaso: *Catálogo Archivo de Música de la Catedral de Salamanca*. Cuenca, Instituto Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1981.

García Marcellán, José. *Catálogo del Archivo de Música*. Madrid, Consejo de Administración del Patrimonio de la República, Palacio Nacional, 1938.

Garnica, Antonio (edición y traducción): *Autobiografía de Banco-White*. Sevilla, Servicio de publicaciones de la universidad de Sevilla, 1988.

Gayoso Carreira, Gonzalo: *Historia del papel en España*. Vol. III. Lugo, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Lugo, 1994.

Geiringer, Karl: *Haydn: A creative life in music*. Irene Geiringer colaboradora. Berkeley, Los Ángeles, London, University of California Press, 1982 (primera edición de 1946).

Gembero Ustárroz, María: *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*. Vol. I-II. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1991.

Giménez Rodríguez, Francisco J., López González Joaquín y Pérez Colodrero, Consuelo: *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*. Granada, Universidad de Granada, 2008.

Göllner, Theodor: “Vokal und instrumental bei Haydn”. *Joseph Haydn. Bericht über den internationalen Joseph Haydn Kongress (1982)*. München, G. Henle Verlag, 1986, pp. 104-110.

-----: “*Die Sieben Worte am Kreuz*” bei Schütz und Haydn. München, Verlag der bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1986.

Gómez Amat, Carlos: *Historia de la música española. 5. Siglo XIX*. Dirección Pablo López de Osaba. Madrid, Alianza Editorial, 1984.

-----: “Sinfonismo y música de cámara en la España del siglo XIX”. *España en la Música de Occidente*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca (29 de octubre-5 de noviembre de 1985). Madrid, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 211-223.

Gómez Pintor, María Asunción: “Casa de Osuna”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirección y coordinación Emilio Casares Rodicio. Vol. 8. Madrid, SGAE, 2001, pp. 291-292.

Gómez Pintor, M^a Asunción: “Fuentes documentales para el estudio de las casas de Osuna y arcos”. *Revista de Musicología*. Vol. XVI, nº 6, 1993, pp. 3459-3475.

González Barrionuevo, Herminio, Ayarra, José Enrique y, Vázquez Vázquez, Manuel: *Catálogo de Libros de Polifonía de la Catedral de Sevilla*. Granda, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994.

González de Amezua, Ramón (dirección): *Biblioteca. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fondo Jimeno. Partituras y libros de música*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004.

González del Cerro, Rafael: *Catálogo de la Biblioteca municipal de Madrid. Apéndice número 5. Obras musicales procedentes de la Biblioteca de D. José María Sbarbi*. Madrid, Imprenta Municipal, 1923.

González Marín, Luis Antonio: “Fuentes musicales en la Corona de Aragón: archivos y bibliotecas de Zaragoza. El Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (1994)”. *Anuario Musical*. Nº 49, 1994, pp. 76-79.

González Valle, José Vicente: “The orchestra in Spanish cathedrals”. *Music in Spain during the Eighteenth Century*. Editores Malcolm Boyd y Juan José Carreras. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 53-71.

-----: *Siete Palabras de Cristo en la Cruz. Monumentos de la música española*. Vol. LXI. Barcelona, CSIC, Institución “Milà i Fontanals”, Departamento de Musicología, 2000.

Gosálvez Lara, José Carlos: *La edición musical española hasta 1936*. Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1995.

-----: “Haydn visto por los españoles”. *Scherzo*. Nº 239, 2009, pp. 124-128.

-----: “La música de Haydn en colecciones españolas”. *Mar - Música de Andalucía en la Red*. Nº 1, 2011, pp. 9-24, <http://mar.ugr.es>.

Gosálvez Lara, Carlos José y Labrador López de Azcona, Germán: “Fuentes españolas para el estudio de la obra de L. Boccherini (1743-1805): los fondos manuscritos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid”. *Revista de Musicología*. Vol. XXVII, nº 2, pp. 743-762.

Gualberto López Valdemoro y de Quesada, Juan: *Catálogo de la Real Biblioteca. Introducción*. Tomo I. Madrid, Ducazcal, 1910.

Gülke, Peter: "Worte Wortdeutung versperrend. Zur Vokalfassung von Haydns «*Sieben letzten Worten unseres Erlösers am Kreuz*». *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*. Herausgegeben von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Bern und Stuttgart, Verlag Paul Haupt, 1983, pp. 79-82.

Haimo, Etham: *Haydn's Symphonic Forms. Essay in Compositional logic*. Oxford, Claredon Press, 1995.

Hamilton, Mary Neal: *Music in Eighteenth Century Spain*. New York, Da Capo Press, 1971.

Haylparn, Lydia: "Haydn: The Seven Last Words. A new Look at an old Masterpiece". *The Music Review*. Vol. XXXIV, 1973, pp. 1-21.

Heartz, Daniel: "Empfindsamkeit". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 6. Editor Stanley Sadie. London, McMilliam Publishers Limited, 1980, pp. 157-159.

-----: *Haydn, Mozart and the Viennese School. 1740-1780*. New York, London, W. W. Norton & Company, 1995.

-Hoboken, Anthony van: *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Vols. I-III. Mainz, B. Schott's Söhne, 1957.

Honea III, Sion M.: *The Symphonies of Gaetano Brunetti and their relationship to the contemporary viennese classical symphony of Haydn*. Thesis. University of Rochester, 1980.

Huss, Manfred: *Joseph Haydn. Klassiker zwischen Barock und Biedermeier*. Eisenstadt, Mosaik Burgenland, 1984.

Iglesias, Antonio: *Los escritos de Julio Gómez. Recopilación y comentarios*. Madrid, Editorial Alpuerto, 1986.

Iglesias Martínez, Nieves: "Bibliotecas". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 2. Dirección y coordinación Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 1999, pp. 438-447.

Jenkins, Newell (editor): *Gaetano Brunetti, 1744-1798. Nine Symphonies, 9, 16, 20, 21, 26, 28, 34, 35, 36. The Symphony, 1720-1840. A comprehensive collection of full scores in sixty volumes*. Editor-in-Chef Barry Shelley Brook and associate Editor Barbara B. Herman. New York & London, Garland Publishing, 1979.

Jiménez Cavallé, Pedro: "En torno a la vida y obra del maestro de capilla de la Catedral de Jaén, autor de diez sinfonías, Ramón Garay (1761-1823)". *Códice*, 2. Jaén, Asociación de amigos del archivo de la catedral de Jaén, 1997, pp. 15-22.

-----: "Ramón Garay, maestro de capilla de la Catedral de Jaén, autor de 10 Sinfonías. Nuevas aportaciones". *Conferencias de los cursos de verano de la*

Universidad de Córdoba sobre Historia, Arte y actualidad de Andalucía. Dirección y edición Manuel Peláez del Rosal. Córdoba, Publicaciones de los cursos de verano de la Universidad de Córdoba y del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Granada, 1988, pp. 263-275.

-----: *La música en Jaén*. Jaén, Diputación Provincial de Jaén, Área de Cultura, 1991.

-----: *Ramón Garay (1761-1823) Sinfonías n^{os} 5, 8, 9 y 10*. Vol. 9. Música Hispana. Director Emilio Casares Rodicio. Madrid, Ediciones del ICCMU, 1996.

-----: “Garay Álvarez, Ramón Fernando”. *Diccionario de la música español e hispanoamericana*. Dirección y coordinación Emilio Casares Rodicio. Vol. 5, 1999, pp. 376-379.

Jóver Zamora, José María: *La Gran crisis bélica (1808-1843). Introducción a la Historia de España*. Barcelona, Editorial Teide, 1977.

Keller, Hans: *The Great Haydn Quartet. Their Interpretation*. London & Melbourne, L. M. Dent & Sons Ltd, 1986.

Kenyon de Pascual, Beryl: “Clarín”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirección y coordinación Emilio Casares Rodicio. Vol. 3. Madrid, SGAE, 1999, p. 731.

Kreyszig, Peter: “Die Sieben Letzten Worte des Erlösers am Kreuz”. *Zwischen Bach und Mozart*. Vol. 4. Stuttgart, Internationale Bachakademie Stuttgart, 1994, pp.184-196.

Krummel, D. W.: *Guide for Dating Early Publisher Music. A Manual of Bibliographical Practices*. Internacional Association of music Ligaties Comisión for Bibliographical Research. Joseph Boonin, INC. Hackensack, New Jersey, Bärenreiter Verlag, Kassel, Basel, Tours, London, 1974.

Labrador López de Azcona, Germán: *Gaetano Brunetti: un músico en la corte de Carlos IV*. Tesis doctoral. Vols. I-IV. Universidad Autónoma de Madrid, 2002.

-----: “Música, poder e institución: la Real Capilla de Carlos IV (1788-1808)”. *Revista de Musicología*. Vol. XXVI, nº 1, 2003, pp. 233-263.

-----: “El papel R. Romaní y la datación de la música española de finales del siglo XVIII (1775-1800), una nueva vía de investigación en la obras de L. Boccherini”. *Revista de Musicología*. Vol. XXVII, nº 2, 2004, pp. 699-738.

-----: *Gaetano Brunetti (1744-1798) Catálogo crítico, temático y cronológico*. Madrid, AEDOM, 2005.

-----: “La datación de la obra de G. Brunetti (1744-1798): Una propuesta de cronología comparada”. *Revista de Musicología*. Vol. XXVIII, nº 1, 2005, pp. 355-365.

Landon, Howard Chandler Robbins: *The Symphonies of Joseph Haydn*. London, Universal Edition & Rockliff, 1955.

-----: *Essay on the Viennese Classical Style. Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven*. London, Barrie & Rockliff, 1970.

-----: *Haydn chronicle and works. III: Haydn in England, 1791-1795*. London, Thames and Hudson, 1976.

-----: *Haydn chronicle and works. IV: Haydn, The years of "The Creation" 1796-1800*. London, Thames and Hudson, 1977.

-----: *Haydn chronicle and works. V: Haydn: The late years, 1801-1809*. London, Thames and Hudson, 1977 (reimpresión 1994).

-----: *Haydn chronicle and works. II: Haydn at Eszterháza, 1766-1790*. London, Thames and Hudson, 1978.

-----: *Haydn chronicle and works. I: Haydn, The early years, 1732-1765*. London, Thames and Hudson, 1980.

-----: *Haydn. A documentary Study, with 220 illustrations, 44 in colour*. London, Thames and Hudson, 1981.

Landon, Howard Chandler Robbins, Bartha, Dénes: *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*. Bärenreiter Kassel. Basel, París, London, New York, 1965.

Landon, Howard Chanler Robbins y, Wyn Jones, David: *Haydn. His Life and Music*. London, Thames and Hudson, 1988.

Langrock, Klaus: *Die Sieben Worte Jesu am Kreuz. Ein Beitrag zur Geschichte der Passionskomposition*. Essen, Die Balue Eule, 1987.

LaRue, Jan: "Significant and Coincidental Resemblance between Classical Themes". *Journal of American Musicological Society*. Vol. XIV, pp. 224-234.

LaRue, Jan and Wolf, Eugene K.: "Symphony". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 18. Coordinador Stanley Sadie. Londres, McMilliam Publishers Limited, 1980, pp. 438-469.

LaRue, Jan and Wolf, Eugene K.: "Symphony". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 24. Coordinador Stanley Sadie. Londres, McMilliam Publishers Limited, 2002, pp. 812-849.

León y Domínguez, José María: *Recuerdos Gaditanos*. Cádiz, Tipografía de Cabello y Lozón, 1897.

Liaño Pedreira, M^a Dolores: *Catálogo de Partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña*. Vols. I-II. A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, 1998.

Littel, Meredith Ellis: "Minuet". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 16. Coordinador Stanley Sadie. Londres, McMilliam Publishers Limited, 2002, pp. 740-746.

Livermore, Ann: *Historia de la música española*. Barcelona, Barral Editores, 1974.

Longyear, R. M.: "Binary Variants of early Classic Sonata Forma". *Journal of Music Theory*. Vol. 13, nº 2, 1969, pp. 164-165.

López-Calo, José: *Catálogo musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. Cuenca, Ediciones del Instituto de Música Religiosa de la Excm. Diputación Provincial de Cuenca, 1972.

-----: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ávila*. Santiago de Compostela, Sociedad Española de Musicología, 1978.

-----: *La música en la Catedral de Palencia*. Volumen I. Catálogo Musical. Actas Capitulares (1413-1648). Colección Palatina 6. Palencia, Institución "Tello Tellez de Meneses". Excm. Diputación Provincial de Palencia, 1980.

-----: *La música en la Catedral de Zamora*. Zamora, Diputación Provincial, 1985.

-----: *La música en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Vol. I. Catálogo del Archivo de Música*. Logroño, Gobierno de la Rioja, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1988.

-----: *La música en la Catedral de Segovia. Vol. II. Catálogo del Archivo de música (II)*. Segovia, Diputación provincial de Segovia, 1989.

-----: *Catálogo del Archivo de música de la Catedral de Granada. Vol. II. Catálogo (II)*. Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Centro de Documentación Musical de Andalucía 1991.

-----: *La música en la Catedral de Calahorra*. Logroño, Consejería de Cultura Deportes y Juventud, 1991.

-----: *La música en la Catedral de Santiago. Vol. II. Catálogo del Archivo de Música (II)*. La Coruña, Diputación Provincial de La Coruña, 1993.

-----: *La música en la Catedral de Burgos. Vol II. Catálogo del Archivo de Música (II)*. Burgos, Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1995.

-----: "Catedrales". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 3. Dirección y coordinación Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 1999, pp. 434-447.

-----: "López, Félix Máximo". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 6. Dirección y coordinación Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 2000, pp. 993-994.

-----: "La música de Haydn en las Catedrales Españolas". *Mar - Música de Andalucía en la Red*. Nº 1, 2011, pp. 41-66, <http://mar.ugr.es>.

López Cobas, Lorena: "Patrimonio musical inesperado: el caso del Archivo del Monasterio de San Paio de Antealtares de Santiago de Compostela". *Revista de Musicología*. Vol. XXVIII, nº 1, 2005, pp. 230-233.

López Martín Juan, Bonillo Navarro, Cristina y, Requena García, Albina: *Noticias y catálogo de Música en el Archivo de la S. y A.I.C. de Almería*. Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997.

López-Vidriero, M^a Luisa y, Tomás González, Pilar (dirección): *Catálogo de la Real Biblioteca. Tomo XV. Catálogo de Música Manuscrita. Volumen I*. Palacio Real de Madrid, Editorial PATRIMONIO NACIONAL, 2006.

Lowens, Irving and Albrecht, Otto E.: *Haydn in America with Haydn autographs in the United States*. Bibliographies in American Music Number five. Published for The College Music Society. United States, The College Music Society by Information Coordinators, 1979.

Luzón Nogué, José M.: "Inventarios y marcas de los cajones transportados de Málaga a la Corte". *El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour*. Murcia, Sevilla, Madrid, Centro Cultural las Claras, Centro Cultural el Monte, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2002-2003, pp. 89-91.

Marín, Miguel Ángel: *Music on the margin: urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*. Kassel, Universidad de la Rioja, Edition Reichenberger, 2002.

-----: *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda*. Madrid, Alianza Música, 2009.

Martín Quiñones, M^a Ángeles: "Murgia Azconovieta, Joaquín Tadeo de". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirección y coordinación Emilio Casares Rodicio. Vol. 7. Madrid, SGAE, 2000, p. 905.

Martín Moreno, Antonio: *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense, Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo", 1976.

-----: "El Padre Feijoo (1676-1764) y los músicos españoles del s. XVIII". *Anuario Musical*. Vol. XVIII-XVIX, 1976, pp. 221-242.

-----: *Historia de la música andaluza*. Madrid, Ediciones Andaluzas Unidas, 1985.

-----: *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Música, 2001 (primera edición 1985).

----- (notas al programa): *La Música en tiempo de Carlos III (Ciclo de conciertos en el II Centenario del Rey-Alcalde)*. Museo Municipal (Cuarto concierto, 17-11-1988). Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, 1988.

-----: “La música en la corte española del siglo XVIII”. *A Tempo*, s.a., pp. 19-27.

-----: “Los ideales de la Ilustración en la música española”. *Scherzo*. Nº 36, 1989, pp. 76-77.

----- (dirección): *Catálogo del Archivo de música de la Catedral de Málaga*. Serie I: Catálogos. Vol. II. Granda, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003.

Martínez Cuesta, Juan y Kenyon de Pascual Beryl: “El infante don Gabriel (1752-1788), gran aficionado a la música”. *Revista de Musicología*. Vol. XI, nº 3, 1988, pp. 767-806.

Martínez Miura, Enrique (notas al programa): *III Ciclo de música y patrimonio. Santa Cueva de Cádiz*. Cuarteto Keller. Cádiz, Fundación Caja Madrid, 2005.

Medici, Nerina y, Hughes, Rosemary (editores): *A Mozart Pilgrimage. The Travel Diaries of Vicent & Mary Novello in the Year 1829*. London, Eulenburg Books, 1955.

Medina Crespo, Alfonso: *Catálogo del Archivo de Música de la santa Iglesia Catedral de Jaén*. Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2009.

Menéndez Pidal, Faustino: *El escudo de España*. Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2004.

Moreno, Salvador: *Detener el tiempo. Escritos musicales*. Edición, selección e introducción Ricardo Miranda. Mexico, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical, 1996.

Mitjana, Rafael: “La musique en Espagne”. *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Vol. IV. Editor Lionel de la Laurencie. París, Delagrave, 1920, pp. 1913-2408.

-----: *La Música en España. (Arte Religioso y Arte Profano)*. Prólogo de Antonio Martín Moreno. Edición a cargo de Antonio Álvarez Cañibano. Traducción a cargo de Lourdes Pérez González. Madrid, Centro de Documentación Musical, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música. Ministerio de Cultura, 1993 (edición original francesa de 1920).

Moe, Orín: “Las Siete Últimas Palabras, de Haydn: un Análisis”. *Revista Musical Chilena*. Nº 135-136, 1976, pp. 22-38.

Moll, Jaime: “Una bibliografía musical periódica de fines del siglo XVIII”. *Anuario Musical*. Vol. XXIV, 1969, pp. 247-257.

Montero García, M^a del Rosario: “La música de Franz Joseph Haydn conservada en el Archivo del Palacio Real de Madrid. Recopilación, catalogación e interpretación de las fuentes musicales”. *Mar - Música de Andalucía en la Red*. Nº 1, 2011, pp. 81-99, <http://mar.ugr.es>.

Morales, Nicolás: “Real Capilla y festería en el siglo XVIII: Nuevas aportaciones para la Historia de la Institución Musical Palatina”. *Revista de Musicología*. Vol. XXII, nº 1, 1999, pp. 175-208.

Morales Saro, M^a Cruz: “Teatros”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 10. Dirección y coordinación Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 2002, pp. 198-215.

Moreno, Salvador: “Haydn y España”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nº 120, 1959, pp. 199-206.

Mortero Simón, Conrado: *Archivo General del Palacio Real de Madrid (Inventario – Guía del Fondo Documental)*. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1977.

Muneta Martínez de Morentin, Jesús M^a: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Albarracín*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses de la Excma. Diputación Provincial de Teruel, Adscrito al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984.

Myers Brown, Sandra: “Las desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX en España y sus consecuencias sobre la música (Madrid y Toledo)”. *Revista de Musicología*. Vol. XXVIII, nº 1. 2005, pp. 311-327.

-----: “«Cartas de España». Noticias musicales en la correspondencia diplomática. Madrid-Londres, 1783-1788”. *Revista de Musicología*. Vol. XXXII, Nº 1, 2009, pp. 412-428.

Navas, Juan Gualberto López Valdemoro y de Quesada, Conde de las Navas: *Catálogo de la Real Biblioteca. Introducción*. Tomo I. Madrid, Ducazcal, 1910.

Navarro Gonzalo, Restituto: *Catálogo musical del archivo de la santa iglesia catedral basílica de Cuenca*. Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1965.

Navarro, Margarita: “La Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid”. *Revista de Musicología*. Vol. XI, nº 1, 1988, pp. 239-249.

Olivar, Alexandre: *Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca del Monestir de Montserrat*. Montserrat, Monestir, 1977.

Olleson, Edward: "Haydn in the diaries of Count Karl von Zinzendorf". *Das Haydn Jahrbuch*. Band II, 1963-1964, pp. 45-63.

Orín Moe, Jr.: "Las Siete Últimas Palabras de Haydn: un análisis". *Revista musical Chilena*. Nº 135-136, 1976, pp. 22-38.

Ortega Rodríguez, Judith: "Repertorio musical en la casa de Benavente-Osuna. El Yndice de música de la Condesa-Duquesa de Benavente de 1824". *Revista de Musicología*. Vol. XXVIII, nº 1, 2005, pp. 379-393.

-----: *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2010.

Ortiz, Consuelo: "Un paseo por Palacio a través del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid". *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, nº 12-13, 2005-2006, pp. 13-44.

Pajares Barón, Máximo: *Archivo de música de la Catedral de Cádiz*. Granda, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993.

Palacio Atard, Vicente: *Los españoles de la Ilustración*. Madrid, ediciones Guadarrama, 1963.

Palencia Soliveres, Andrés: *Música sacra y profana en Alicante: La capilla de música de San Nicolás, siglos XVII-XVIII*. Instituto de Cultura "Juan-Gil Albert", 1996.

Pauly, Reinhard G.: *La música en el período Clásico*. Buenos Aires, Editorial Victor Leru, 1965.

Pavia i Simó, Josep: "Archivo de música de la Catedral de Tortosa (Tarragona). E: TO". *Anuario Musical*. Nº 51, 1996, pp. 270-299.

Pedrell, Felipe: *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Tomo II. Barcelona, Palau de la Diputació, 1909.

Pelker, Bärbel: "Overtüre". *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 7. Herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel. Bärenreiter Verlag, 1997, cols. 1242-1255.

Pemán Medina, María: *El viaje europeo del marqués de Ureña. Estudio, comentario y notas*. Cádiz, 1992.

Pérez Aranda, Gloria: "El papel en la expedición del Nuevo Reino de Granada". *Actas del II Congreso Nacional de Historia del Papel en España*. Cuenca. Diputación de Cuenca. Área de Cultura, 1997, pp. 81-219.

Pérez Mancilla, Victoriano José: “Música de Franz Joseph Haydn en Huéscar (Granada)”. *Mar - Música de Andalucía en la Red*. Nº 1, 2011, pp. 67-80. <http://mar.ugr.es>.

Peris Lacasa, José (dirección), y, Sanuy, Igancio María (coordinación): *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1993.

Philipp, Michael: *Läppische Schildereyen? Untersuchungen zur Konezption von Programmusik im 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 1998.

Pina Caballero, Cristina Isabel: “La capilla de música de Santa Cecilia: un ejemplo de asociacionismo en la Murcia del siglo XVIII”. *Revista de Musicología*. Vol. XXXIII, nº 1, 2009, pp. 379-393.

Pita Andrade, José Manuel (coordinador): *Real Academia de Berllas Artes de San Fernando. El Libro de la Academia*. Madrid, 1991.

Pohl, Carl Ferdinan: *Joseph Haydn*. Band II. Niederwalluf bei Wiesbaden, Dr. Martin Sändig, 1971 (edición original 1882).

Pohl, Carl Ferdinan und Botstiber, Hugo: *Joseph Haydn*. Band III. Niederwalluf bei Wiesbaden, Dr. Martin Sändig, 1970 (edición original 1927).

Prats Redondo, Consuelo: *Música y músicos en la Catedral de Murcia: entre 1600-1750*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia, 2009.

Quintanal, Inmaculatda: *La música en la Catedral de Oviedo en el siglo XVIII*. Oviedo, Centro de Estudios, Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias, 1983.

Radel, Don Michael (ed.): “Sinfonía”. *Diccionario Harvard de música*. Versión española a cargo de Luis Calos Gago. Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 928-931.

Radonsky, James: “Nonó, José”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirección y coordinación Emilio Casares Rodicio. Vol. 7. Madrid, SGAE, 2000, pp. 1055-1056.

Ramos, René Mario: *The Symphonies of Gaetano Brunetti (ca. 1744-1798)*. Tesis doctoral. Vol. I. Indiana University, UMI, 1998.

Ratner, Leonard Gilbert: *Classic Music. Expression, Form, and Style*. New York, Schirmer Books, London, Collier Macmillan Publishers, 1980.

Ratner, Leonard: “Harmonic aspects of Classic Form”. *Journal of the American Musicological Society*. Nº 2, 1949, pp. 159-170.

Reglá, Juan: *Edad Moderna. Introducción a la Historia de España*. Barcelona, Editorial Teide, 1977.

Rey, Juan José: “Manuscritos de música para tecla en la Biblioteca del Conservatorio de Madrid”. *Revista de Musicología*. Vol. I, nº 1 y 2, 1978, pp. 221-233.

Rifé, Jordi: “Notas sobre el fons musical de l’arxiu de la catedral de Girona”. *Actes del I Congrés Català de la Música*. Barcelona, 1994, pp. 1115-1116.

Robledo Estaire, Luis: “Inventario de las obras del siglo XVIII conservadas en la Catedral de Granada el año 1800”. *Revista de Musicología*. Vol. III, nº 1-2, 1980, pp. 285-289.

-----: “La música en la corte de José I”. *Anuario Musical*. Vol. 46, 1991, pp. 205-243.

-----: “Capilla Real”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. III. Dirección y coordinación Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 1999, pp. 119-132.

-----: “La creación del Conservatorio de Madrid”. *Revista de Musicología*. Vol. XXIV, nº 1-2, 2001, pp. 189-238.

-----: “El Conservatorio que nunca existió: El proyecto de Melchor Ronzi para Madrid [1810]”. *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Madrid de Música*, nº 7-9, 2000-2002, pp. 13-25.

Rodrigo Araosa, Carmen, Navarro, Ana Vicente y, Chirivella, Vanesa: “Filigranas del Siglo XVIII en la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia”. *Actas del V Congreso Nacional de Historia del Papel en España*. Girona, A.H.H.P., Ayuntamiento de Sarrià de Ter, 2003, pp. 195-220.

Rodríguez, Esclavitud: “Los Stradivarius de Palacio”. *Ritmo*. Nº 524, 1982, pp. 27-29.

Rodríguez López, Isabel: “La pasión de los viajeros ingleses. La música en el *Grand Tour* en la segunda mitad del siglo XVIII”. *El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour*. Murcia, Sevilla, Madrid, Centro Cultural las Claras, Centro Cultural el Monte, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2002-2003, pp. 145-163.

Rosen, Charles: *El estilo clásico. Haydn, Mozart y Beethoven*. Versión española de Elena Giménez. Madrid, Alianza Editorial, 1971.

-----: *Formas de sonata*. Traducción al castellano por Luis Romano Haces. Barcelona, Editorial Labor, 1987.

Rubio, Samuel: *Catálogo del Archivo de música del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*. Cuenca, Ediciones del Instituto de Música Religiosa, 1976.

-----: *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de León*. Vol. II. León, Centro de Estudios e Investigación “San Isidoro”, Caja España de Inversiones, Archivo Histórico Diocesano, 2005.

Ruiz Tarazona, Andrés: “Descalzas Reales, monasterio de las”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 4. Dirección y coordinación Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 1999, pp. 664-665.

-----: “Brunetti, Gaetano”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 2. Coordinador Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 1999, pp. 742-743.

-----: “Martín y Soler, Vicente”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirección y coordinación Emilio Casares Rodicio. Vol. 7. Madrid, SGAE, 2000, pp. 251-256.

-----: “Pla Ferrusola”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 8. Dirección y coordinación Emilio Casares Rodicio, Madrid, SGAE, 2001, pp. 842-843.

Sadie, Satanley (director) y Latham, Alison (editor adjunto): “Sonata da Chiesa”. *Diccionario Akal/Grove de la música*. Traducción de Joaquín Chamorro, Adnrea Giráldez, Luis Gabriel Juretschke, José María Ruiz, María Sanhuesa. Madrid, Akal, 2000 (edición original 1988), pp. 885-886

-----: “Hemiola”. *Diccionario Akal/Grove de la música*. Madrid, Akal, 2000, p. 435

Salazar, Adolfo: *La música de España. Del siglo XVI a Manuel de Falla*. Madrid, Espasa-Calpe, 1972.

Saldoni, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Tomo I. Edición facsímil a cargo de Jacinto Torres. Madrid, Centro de Documentación Musical. Ministerio de Cultura, Instituto de las Artes Escénicas y de la Música, 1986.

Sánchez, Richard Xavier: *Spanish chamber music of the eighteenth century*. Tesis doctoral. Louisiana State University, Xerox University Microfilms, 1975.

Sánchez de Bonfil, M^a Cristina: *El papel del papel en la Nueva España. 1740-1812*. Mexico, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1993.

Sánchez Siscart, María Montserrat: *Catálogo del Archivo Musical de la Concatedral de San Pedro Apóstol de Soria*. Soria, Caja Salamanca y Soria, Obra Socio-Cultural, 1992.

-----: “Oratorio”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirección y coordinación Emilio Casares Rodicio. Vol. 8. Madrid, SGAE, 2001, pp. 125-128.

Sandberger, Adolf: “Zur Entstehungsgeschichte von Haydns «Sieben Worten des Erlösers am Kreuze»”. *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1903*. Zehnter Jahrgang. Herausgegeben von Rudolf Schwartz. Leipzig, Verlag von C.F. Peter, 1904, pp. 47-59.

-----: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*. München, Drei Masken Verlag, 1921.

Sanhuesa Fonseca, María: “Ureña, marqués de [Gaspar Molina y Saldívar]”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirección y coordinación Emilio Casares Rodicio. Vol. 10. Madrid, SGAE, 2002, pp. 575-577.

-----: “La música en el Archivo Capitular de Oviedo (E: OV): una (Re)catalogación”. *Revista de Musicología*. Vol. XXVIII, nº 1, 2005, pp. 182-199.

Scherliess, Volker: “Konzert”. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 5. Coordinador Ludwig Finscher. Kassel, Bärenreiter, 1996, cols. 660-661.

Schultz, Helmut und Eistein Alfred (editores): *Die Symphonien von Joseph Haydn*. Wien, München, Verlag Doblinger, 1965.

Shadko, Jecqueline Andrea: *The spanish Symphony in Madrid from 1790 to 1840: a study of the music in its cultural context*. Tesis doctoral. University of Michigan, 1991.

Sherman, Charles H. y T. Donley, Thomas: *Johann Michael Haydn (1737-180)*. A *Chronological Thematic Catalogue of His Works*. Stuyvesant NY. Pendragon Press, 1993.

Siemens Hernández, Lothar: “Herrando, José”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 6. Dirección y coordinación Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 2000, pp. 268-270.

-----: “Rexach, Salvador”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 9. Dirección y coordinación Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 2002, pp. 149-150.

Simarro, Miguel (edición crítica): *Manuel Canales. Cuartetos de cuerda (obra completa)*. *Música Hispana*. Vol. 9. Director Emilio Casares Rodicio. Madrid, Ediciones del ICCMU, 2001.

S.aut.: *Noticia de la colocación de la Real Biblioteca de S.M.* Madrid, Imprenta Real, 1819.

Sisman, Elaine Rochelle: *Haydn and the Classical Variation*. Cambridge, Massachusetts, and London, England, Harvard University Press, 1993.

-----: *Haydn and His World*. Princeton, Princeton University Press, 1997.

Sobrino, Ramón: “La música sinfónica en el siglo XIX”. *La música española en el siglo XIX*. Dirección Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González. Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995, pp. 281-323.

-----: “Moreno, Francisco”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 7. Dirección y coordinación Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 2000, p. 792.

Sobrino, Ramón y, Salas Villar, Gemma: “Guelbenzu Fernández, Juan María”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirección y coordinación Emilio Casares Rodicio. Vol. 6, 2000, pp. 15-17.

Sopeña, Federico: *La música en la Corte de Don Carlos IV y su influencia en la vida musical española Discurso del Académico Numerario Excelentísimo señor D. Juan Antonio Ruiz Casaux y L. de Carvajal leído en el acto de su recepción pública el día 22 de Noviembre de 1959 y contestación del Excmo. Sr. D. Federico Sopeña Ibáñez*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1959.

-----: *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1967.

Soto-Viso, Margarita: “La Biblioteca Adalid hasta 1827: recepción de la música instrumental en A Coruña en el primer cuarto del siglo XIX”. *Revista de Musicología*. Vol. XVI, nº 6, 1993, pp. 3489-3509.

Stargardt, J. A.: *Autographen Auktion J. A. Stargardt*. Marburg, J. A. Stargardt Antiquariat, 1999.

Stevenson, Robert: *Haydn's Iberian World connections. International American Music Review*. Vol. 4, parte 2, 1982, pp. 3-30.

-----: “Las relaciones mundiales ibéricas de Haydn”. *Heterofonía*. Vol. 19, nº 1, 1986, pp. 5-38.

-----: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid, Alianza Editorial, 1993.

Suárez Pajares, Javier: “Sobre Tomás de Iriarte en el II Centenario”. *Cuadernos de Música*. Madrid, SGAE, 1992, pp. 111-142

-----: *La Música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750¹*. Vol. I-II. Emilio Casares Rodicio dirección. Colección Música Hispana. Textos. Estudios, ICCMU. Madrid, 1998.

-----: “Ferandiere [Fernandiere, Ferrandiere], Fernando”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 5, 1999, pp. 21-24.

-----: “Iriarte, Tomás de”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 6. Coordinador Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 2000, pp. 471-477.

Subirá Puig, José: *La música en la Casa de Alba. Estudios Históricos y Biográficos*. Madrid, s.ed., 1927.

-----: “El repertorio musical palatino desde Felipe V hasta Isabel II, en la Biblioteca Nacional”. *Arbor*. Tomo VI, nº 16, 1946, pp. 109-129.

-----: “La música de cámara en la Corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX”. *Anuario Musical* Vol. 1, 1946, pp. 181-194.

-----: *El compositor Iriarte y el cultivo español del melólogo*. Vol. I. Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1949.

-----: *El Teatro del Real Palacio (1849-1851). Con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*. Madrid, CSIC. Instituto Español de Musicología, 1950.

-----: *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, Madrid, 1953.

-----: “La música en la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. *Anuario Musical*. Vol. 11, 1956, pp. 111-122.

-----: *Catálogo de la Sección de Música. Tomo Primero. Teatro Menor, Tonadillas y Sainetes*. Madrid, Sección de Cultura, 1965.

-----: *La música en la Academia. Historia de una sección*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1980, pp. 31-42.

-Sustaeta Llombart, Ignacio: *La música en las fuentes hemerográficas del siglo XVIII español. Referencias musicales en la Gaceta de Madrid, y artículos de música en los papeles periódicos madrileños*. Tesis doctoral. Tomos I-IV. Dirección Emilio Casares Rodicio. Universidad Complutense de Madrid, 1993.

Sutcliffe, W. Dean: *Haydn. String Quartet, Op. 50*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

Taboga, Giorgio: “Le relazioni tra A. Luchesi, «J. Haydn» e la Spagna”. *Recerca Musicològica*. Vol. XIII, 1998, pp. 165-200.

Taylor, René: “Las pinturas de Goya en la Santa Cueva de Cádiz”. *Apollo, La Revista de las Artes*. Vol. LXXIX, 1964, pp. 62-64.

Temperley, Nicholas: *Haydn. The Creation*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Thomason, Phillip B.: *El Coliseo de la Cruz. 1736-1860. Estudio y documentos. Fuentes para la Historia del Teatro en España*. XXII. Rochester, Tamesis, 2005.

Torrellas, A. Albert: “Haydn (Francisco José)”. *De la Música. Biografías-Bibliografías-Monografías-Historia-Argumentos de Operas*. Central Catalana de Publicacions (E. P. S. A.), Barcelona, 1949, pp. 21-26.

Tranchefort, François-René (dirección): *Guía de la música sinfónica*. Versión española de Eduardo Rincón. Madrid, Alianza Editorial, 2002, pp. 453-524.

Trillo, Joàm y Villanueva, Carlos: *La música en la Catedral de Tui*. La Coruña, Diputación de la Coruña, 1987.

-----: *El Archivo de Música de la Catedral de Mondoñedo*. Lugo, Publicaciones de Estudios Mindonienses, 1993.

Truett Holls, George: “Inventario y Tasación de los Instrum.^{tos} y Papeles de Música, de la Testamentaria del Exmo. S.^r D.ⁿ Fern.^{do} de Silba Alvarez de Toledo, Duque que fue de Alba (1777)”. *Anuario Musical*. N°59, 2004, pp. 151-172.

Tyson, Alan: *Mozart. Studies of the Autograph Scores*. England, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts and London, 1987.

Ureña, Marqués de: *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato, y música del Templo: contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa, y de la crítica facultativa*. Madrid, Joaquín Ibarra impresor de cámara de S. M. con las licencias necesarias, 1785.

Unverricht, Hubert: “Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz. Orchesterfassung”. *Joseph Haydn Werke*. Reihe IV. Editor Joseph Haydn-Institut, Köln. Dirección Jens Peter Larsen. München-Duisburg, G. Henle, 1961.

-----: “Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz. Vokalfassung”. *Joseph Haydn Werke*. Reihe XXVIII. Band 2. Herausgegeben vom Joseph Haydn-Institut, Köln. Dirección Jens Peter Larsen. München-Duisburg, G. Henle, 1961.

-----: “Freiherr von Kospoths instrumentale Vertonung des Pater noster. Wortgebundene Erfindung nach Haydns Vorbild?”. *Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag*. Herausgegeben von Jobst Peter Fricke. Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1989, pp. 609-615.

Valls i Subirà, Oriol: *Monumenta chartae papyraceae. Historia illustrantia. Collection of Works and Documents illustrating the History of Paper. XII. Paper and Watermarks in Catalonia*. Vol. I-II. Editor general J. S. G. Simmons. Amsterdam, The Paper Publications Society (Labarre Foundation), 1970.

-----: *La Historia del papel en España. Siglos XVII-XIX*. Vol. I-III. Madrid, Empresa Nacional de Celulosa, 1982.

Vargas Ugarte: “El P. Alonso Messia Bedoya y el Ejercicio de las tres horas”. *Los Jesuitas de Perú (1568.1767)*. Lima, 1941 pp. 79-86.

Vilar i Torrens, Josep María: “Una simfonía de Haydn a l’Arxiu de la Seu de Manresa”. *Recerca Musicològica*. Vol. IV. Barcelona, Institut de Musicologia Josep i Matas, 1984, pp. 136-151.

-----: *La música en la Seu de Manresa en el Siglo XVIII*. Manresa, Centre d'Estudis del Bages, 1990.

-----: "The symphony in Catalonia, c. 1760-1808". *Music in Spain during the Eighteenth Century*. Editores Malcolm Boyd y Juan José Carreras. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp.157-171.

Vinyens i Villa, Josep M.: *Guarro Casas. 300 Ans d'Histoire 1698-1998*. Dirección Redón Castañar. Barcelona, Guarro Casas, 1998.

Virgili Blanquet, M^a Antonia: "Cañada, Dámaso". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 3. Dirección y coordinación Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 1999, pp. 109-110.

Walker, Thomas: "Concerto". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 4. Editor Stanley Sadie. London, McMilliam Publishers Limited, 1980, pp. 626-640.

Walter, Michael: *Haydns Sinfonien*. München, Verlag C. H. Bech, 2007.

Webster, James: "Sonata da chiesa". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 17. Eiditor Stanley Sadie. Londres, McMilliam Publishers Limited, 1980, pp. 496-497.

-----: "Haydn's «Farewell» Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music". *Il Saggiatore Musicale*. Anno V, n° 1, 1998, pp. 160-169.

-----: "Sonata form". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 23. Editor Stanley Sadie. Londres, McMilliam Publishers Limited 2002, pp. 687-701.

-----: "Haydn's symphonies between *Sturm und Drang* and «Classical style»: art an entertainment". *Haydn Studies*. Edited by W. Dean Sutcliffe. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 218-237.

Wellesz, Egon, y Frederick Sternfeld: *The age Enlightenment, 1745-1790*. Oxford, New York, Oxford University Press, 1987.

Wind, Thiemo: "«Verschiedene Große Passions-Symphonien, von Haydn komponiert». Eine Rotterdamer Aufführung der *Sieben letzten Worte* im Jahre 1784?". *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*. Deel XLII. N° 2. Utrech, VNM, 1993, pp. 105-118.

Wyn Jones, David: "A Spanish cource for Haydn's *Non novis, Domine*". *The Haydn Yearbook*. XVII, 1992, pp. 167-169.

-----: "Austrian symphonies in the royal Palace, Madrid". *Music in Spain during the Eighteenth Century*. Editores Malcolm Boyd y Juan José Carreras. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 125-143.

-----: "The Origins of the Symphony". 1730- c. 1785". *A guide to the symphony*. Edited by Robert Layton. Oxford, New York, Oxford University Press, 1993.

Yépez, Benjamin: "Biblioteca Histórica de Madrid". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Dirección y coordinación Emilio Casares Rodicio. Vol. II, 1999, pp. 438-447.

SEGUNDA PARTE

**CATÁLOGO DE LAS FUENTES DE HAYDN
CONSERVADAS EN MADRID
HASTA 1833**

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

Las fuentes recopiladas en este catálogo son tanto copias manuscritas como impresos editados en el extranjero y no datan de fecha posterior a 1833. El objetivo del catálogo es ofrecer una recopilación, catalogación y datación de las fuentes de Haydn conservadas actualmente en la capital madrileña que permita realizar un estudio sobre la recepción y difusión de la música del compositor austriaco en Madrid. Este catálogo es novedoso porque aporta datos desconocidos hasta la fecha y que no aparecen en las fuentes musicales como el número de Hoboken, la datación y el tipo de papel utilizado, así como su procedencia.

La labor de recopilación, catalogación y datación se ha encontrado con tres dificultades. La primera fue que casi todas las fuentes recopiladas carecían de número de Hoboken⁷⁸⁷. Para conocer el repertorio musical de Haydn conservado en la capital madrileña es imprescindible realizar la identificación⁷⁸⁸ de dicho número consultando el catálogo temático de Anthony van Hoboken titulado *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*⁷⁸⁹. Dicha tarea a veces ha sido compleja porque hay ejemplares que carecen de portada, así como otros que aún conservándola, no contiene información escrita suficiente como para identificar la obra de Haydn de la que se trata. Por ejemplo, el hecho de que aparezca el número de Opus de la obra no facilita la identificación del número de Hoboken ya que los editores utilizaban cada uno su propio número de Opus. También hay casos en los que el texto de la portada, más que ser un vehículo orientativo para la identificación de una obra, dificulta dicha tarea dado que la denominación de la fuente es totalmente diferente al contenido, en otros casos, porque se trata de una adaptación para una agrupación instrumental o vocal que varía respecto de la original. Hay casos en los que el íncipit de la fuente no coincide con el íncipit que Hoboken incluye en su catálogo, a veces porque la obra había sido transportada o porque simplemente el comienzo de la obra es diferente a la original o porque se trata de un arreglo para una agrupación diferente de la inicial. Aquellas fuentes que no aparecen en el catálogo de Hoboken y que pudieron haber sido compuestas por Haydn no se han incluido en este catálogo, sino que se han recopilado en el Anexo IX, ya que, de momento, son de autoría dudosa.

Otra de las dificultades encontradas es que, salvo excepciones, las fuentes no aparecen datadas, es decir, en el caso de las copias manuscritas, no contienen la fecha en la que fueron copiadas y, en el caso de los impresos, carecen de la fecha de edición. Esto impide concretar cuál fue el repertorio musical existente en España en vida de Haydn y tras su muerte. En algunos casos, en este catálogo, el margen cronológico de edición o copia de una fuente es amplio debido a que la fuente carece de datos que

⁷⁸⁷ Hay excepciones de varias fuentes que ya habían sido identificadas. Este es el caso de una fuente que aparece en el Catálogo informático de la Biblioteca del Palacio Real, concretamente conservada en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid o la que aparecen en el *Catálogo de música manuscrita* de la Biblioteca del Palacio Real (López-Vidriero, María Luisa [dirección] y, Tomás González, Pilar [dirección]: *Catálogo de la Real Biblioteca. Tomo XV. Catálogo de música manuscrita*. Vol. I. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 2006, 217).

⁷⁸⁸ Se ha consultado en determinados casos un índice en el que aparecen los íncipit musicales de las obras instrumentales de Haydn, donde los sonidos han sido transcritos a letras, organizados por tonalidades (Bryant, Stephen C. y Chapman, Gary W.: *A melodic index to Haydn's instrumental musica. A thematic Locutor for Anthony van Hoboken's Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. New York, Pendragon Press, 1982).

⁷⁸⁹ Hoboken, Anthony van: *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Vols. I-III. Mainz, B. Schott's Söhne, 1957.

permitan datarla con exactitud, por lo que se ha realizado una datación aproximada para no incurrir en error.

El último de los problemas encontrados, ya fuese en relación a la catalogación o a la datación de las fuentes, es que la mayoría de las instituciones en las que se conservan las fuentes de Haydn carecen de los medios necesarios para llevar a cabo dicha tarea. A excepción de la Biblioteca y del Archivo del Palacio Real, el resto de lugares no cuentan con proyector de luz, recurso imprescindible para la identificación de las marcas de agua de los manuscritos. Por otra parte, a excepción del Conservatorio Superior de Música de Madrid y la Biblioteca Nacional, los lugares visitados no tienen los tres volúmenes del catálogo temático de Haydn, sin los cuales no se puede identificar el número de Hoboken de cada obra.

1. CRITERIOS DE CATALOGACIÓN DE LAS FUENTES

Las fuentes que se encuentran en el catálogo aparecen descritas por medio de fichas. Las fichas están agrupadas en dos grandes bloques: MANUSCRITOS e IMPRESOS. Cada uno de estos bloques está estructurado en dos apartados: MÚSICA INSTRUMENTAL y MÚSICA VOCAL, los cuales, a su vez, se organizan en diferentes subapartados numerados y denominados siguiendo el sistema utilizado por Hoboken en su catálogo⁷⁹⁰. Las fichas se hallan estructuradas en tres grandes campos: LOCALIZACIÓN, MANUSCRITO/IMPRESO y OBRA. Estos, a su vez, se subdividen en pequeños apartados, los cuales varían ligeramente dependiendo de si las fuentes son impresas o manuscritas.

1.1 FUENTES MANUSCRITAS

El primer campo de las fichas que describe a una fuente manuscrita se denomina **LOCALIZACIÓN** y está subdividido, a su vez, en dos subapartados: UBICACIÓN y SIGNATURA. En el subapartado UBICACIÓN se especifica el lugar en el que se conserva actualmente una fuente y en el subapartado SIGNATURA se indica la signatura que oficialmente se necesita para solicitar una fuente. A veces aparecen en este subapartado dos o más signaturas diferentes juntas y separadas por comas, esto indica que ambas forman parte de la misma obra musical o de un grupo de obras descritas conjuntamente. También existen casos en los que la signatura contiene añadidos entre corchetes, como números o letras minúsculas, que no están en la fuente original. Estos añadidos son indicativos de que puede existir una fuente impresa que se corresponde con la misma obra manuscrita o, en otros casos, que agrupadas en una misma caja con una única signatura se encuentran obras diferentes. Para solicitar una fuente no es necesario, por lo tanto, escribir lo que aparece entre corchetes.

El segundo campo de las fichas se denomina **MANUSCRITO**. Este está subdividido a su vez en tres subapartados: PORTADA, TIPO DE PAPEL y PROCEDENCIA DEL PAPEL. En el subapartado PORTADA se transcribe literalmente todo el contenido textual que aparece en la primera hoja o portada de la

⁷⁹⁰ Hoboken: *Opus cit.* Vol. I, p. XII.

fuente⁷⁹¹. En el subapartado TIPO DE PAPEL se indica el nombre del fabricante del papel o, en su defecto, el nombre que comúnmente recibió ese tipo de papel. En el caso de que haya varios tipos de papel dentro de un mismo ejemplar, los nombres de los fabricantes se separan con comas. Si, por otra parte, se conservan varios ejemplares de una misma obra, pero poseen papel diferente, en este caso los nombres de los fabricantes aparecen separados por barras. En el subapartado PROCEDENCIA DEL PAPEL se especifica el país dónde fue fabricado el papel y, en el caso de que se conozca, la comunidad y localidad en la que estaba emplazado el molino donde se fabricó, todos separados por guiones.

El tercer campo se denomina **OBRA** y está subdividido en cuatro subapartados: TIPO DE OBRA, CONTENIDO, FECHA DE COMPOSICIÓN y FECHA DE LA COPIA. En el subapartado TIPO DE OBRA se aclara la denominación que una obra recibe siguiendo el modelo que Hoboken utilizó para organizar el catálogo temático de la obra de Haydn⁷⁹². En el supuesto de que la fuente consista en un arreglo musical para un tipo de agrupación vocal o instrumental diferente de la original, en el campo TIPO DE OBRA se indicará la denominación de la versión original y no la resultante del arreglo. En el subapartado CONTENIDO se identifica y describe el tipo de obra catalogada a través de elementos como el número de Hoboken y en el caso de que los posea, el número de Opus, el sobrenombre que recibe la composición, el género musical, el formato (partichela o partitura), la plantilla, el autor del texto (en el caso de la música vocal), la tonalidad, las partes de la obra conservadas, el número total de ejemplares⁷⁹³ y se aclara si son arreglos⁷⁹⁴. Además de esto, cuando un arreglo no fue realizado por Haydn se indica el autor que lo realizó. En el subapartado FECHA DE COMPOSICIÓN se indica cuándo fue compuesta la obra⁷⁹⁵ y en el subapartado FECHA DE LA COPIA se especifica el margen cronológico durante el cual fue realizada la copia manuscrita. Cuando existen varios ejemplares de una misma obra y datan de fechas diferentes se ha optado por especificar su datación una debajo de la otra dentro de este subapartado para evitar confusión

1.2 FUENTES IMPRESAS

El primer campo de las fichas utilizadas para describir las fuentes impresas se denomina LOCALIZACIÓN y se estructura exactamente igual que en las fuentes

⁷⁹¹ Los aparentes errores de acentuación, puntuación, entre otros, que se puedan apreciar en el campo PORTADA, son, en realidad, propios de la fuente original, puesto que el texto de la portada ha sido copiado literalmente, conservando toda su originalidad.

⁷⁹² Hoboken: *Opus cit.* Vols. I-II.

⁷⁹³ El término “ejemplares” se refiere a cualquier fuente impresa o manuscrita, ya sea partitura o juego de partichelas (aunque el juego carezca de alguna de sus partes), e independientemente de si se trata de la misma obra repetida.

⁷⁹⁴ Dado que la mayoría de las fuentes no identifican en su portada la obra que contienen, han sido utilizados, por una parte, el Catálogo temático de Hoboken para establecer los números de Hoboken y Opus y el título de la obra; y, por otra, la enciclopedia alemana *MGG* para averiguar la tonalidad y los sobrenombres con los que las obras suelen ser conocidas (Hoboken: *Opus cit.* Vol. I-II. Georg, Feder: “Haydn, Joseph”. Coordinador Ludwig Finscher. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 8, 2002, cols. 957-1040).

⁷⁹⁵ Se ha tomado como punto de referencia el catálogo de Hoboken para determinar la fecha de composición de una obra (Hoboken: *Opus cit.* Vols. I-II). En el caso de que una fuente consista en un arreglo, la FECHA DE COMPOSICIÓN no se refiere al arreglo sino a la versión original.

manuscritas. El segundo campo se denomina IMPRESO y está subdividido a su vez en cuatro subapartados: PORTADA, LUGAR DE EDICIÓN, EDITOR y NÚMERO DE PLANCHA. En el subapartado PORTADA se transcribe literalmente todo el contenido textual que aparece en la primera hoja o portada de la fuente. A diferencia de los manuscritos, en los impresos suele aparecer en la portada información adicional como el precio del impreso en venta, la dirección del editor y el número de plancha, entre otros. Estos datos son fuente de información para conocer, en algunos casos, la datación de fuentes y para abordar estudios sobre la venta de partituras, sus costes, los editores. Es por esto por lo que se ha incluido íntegro el contenido textual que portan los impresos. En el subapartado LUGAR DE EDICIÓN se indica la ciudad en la que la obra fue impresa. En el EDITOR se aclara el nombre de la persona que editó el ejemplar y en el NÚMERO DE PLANCHA se especifica, si lo posee, el número que suele aparecer en la parte central del margen inferior de cada página musical de las fuentes.

El tercer campo se denomina OBRA y está subdividido a su vez en cuatro subapartados: TIPO DE OBRA, CONTENIDO, FECHA DE COMPOSICIÓN y FECHA DE EDICIÓN. Los dos primeros son iguales a los ya descritos en las fuentes manuscritas. En cuanto al subapartado FECHA DE COMPOSICIÓN, a veces se da el caso de que una sólo ficha cataloga varias obras diferentes que fueron compuestas en diferentes fechas, en estos casos la fecha de composición de cada una aparece separada por comas. En el subapartado FECHA DE EDICIÓN se indica el margen cronológico en el cual la obra fue editada, con indicación del día, mes y año o, en su defecto, sólo el año de edición de la fuente.

2. CRITERIOS DE DATACIÓN DE LAS FUENTES

La datación de las fuentes recopiladas está sujeta a diferentes criterios dependiendo de la información que se posea de cada una de ellas. No obstante, las fuentes impresas aportan siempre mayor número de datos para determinar la fecha en las que fueron editadas que las fuentes manuscritas, en las cuales hay que determinar el momento en el que la fuente fue copiada. Evidentemente sólo un minúsculo número de fuentes recopiladas portan la fecha en las que fueron copiadas. Es preciso aclarar que, independientemente del momento en el que la música fue copiada o editada, existe también una cronología de adquisición de la fuente por una determinada institución en Madrid, aspecto que no se encuentra reflejado en las fichas del catálogo.

2.1 FUENTES MANUSCRITAS

Las copias manuscritas han sido datadas principalmente a través de la información que aporta el papel utilizado como soporte. En la mayoría de los casos la filigrana o marca de agua⁷⁹⁶ que posee el papel (marca y contramarca) nos informa de la

⁷⁹⁶ La filigrana o marca de agua consiste en un adelgazamiento del papel que presenta líneas de menor densidad formando letras o figuras. Cada fabricante de papel utilizaba su propia filigrana como símbolo de su molino papelero (Labrador López de Azcona, Germán: "El papel R. Román 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". *Revista de Musicología*. Vol. XXVII, Nº 2, 2004, p. 704).

época en la que fue fabricado, obteniendo así una datación aproximada de la copia. En otros casos, en la portada de la fuente aparecen inscripciones que informan sobre el momento en el que un copista realizó el manuscrito. Esta información es naturalmente la más segura para datar una fuente, pero sólo en contadas ocasiones aparecen fechas en las portadas. Entre los principales estudios que han servido de referencia para la identificación de filigranas están los realizados por Germán Labrador López de Azcona sobre el papel Romaní como son sus dos artículos publicados en la *Revista de Musicología* y titulados “El papel R. 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” (2004) y “La datación de la obra de G. Brunetti (1744-1798): Una propuesta de cronología comparada” (2005)⁷⁹⁷. Respecto a marcas de agua que no fuesen del tipo R♥Romaní, se han consultado las *Actas del Congreso nacional de Historia del papel en España* en sus volúmenes I-VII que se encuentran a disposición de los usuarios en la Biblioteca Nacional de Madrid, sí como los dos volúmenes de Oriol Vall i Subirà titulados *Paper and Watermarks in Catalonia* (1970) y *La Historia del papel en España. Siglos XVII-XIX* (1982)⁷⁹⁸ del mismo autor. También se ha consultado el tercer volumen de Gonzalo Gayoso Carreira titulado *Historia del papel en España* (1994)⁷⁹⁹, el libro de Alan Tyson titulado *Mozart. Studies of the Autograph Scores* (1987)⁸⁰⁰, el de Howard Chandler Robbins Landon titulado *The Symphonies of Joseph Haydn* (1955)⁸⁰¹, el de María Cristina Sánchez de Bonfil titulado *El papel del papel en la Nueva España 1740-1812* (1993)⁸⁰² y el libro de Josep M. Vinyens i Villa titulado *Guarro Casas. 300 Ans d’Histoire 1698-1998* (1998)⁸⁰³.

Existen ocasiones en las que el papel aparentemente carece de filigrana o ésta es desconocida, además de que la fuente tampoco porta inscripción que informe sobre la cronología de la copia. En estos casos, la fecha de la copia se determina conociendo la grafía del copista y el periodo de actividad del copista autor del manuscrito. La obra de referencia para conocer la grafía de los copistas ha sido la tesis doctoral de Stephen Carey Fisher titulada *Haydn’s Overtures and their adaptations as Concert orchestral Works* (1986)⁸⁰⁴. En esta tesis Fisher dedica un capítulo a las fuentes de Haydn conservadas en el *E:Mp* e identifica las diferentes grafías musicales. Recientemente

⁷⁹⁷ Labrador López de Azcona, Germán: “El papel R. 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”. *Opus cit*, pp. 699-737.

⁷⁹⁸ Valls i Subirà, Oriol: *Monumenta chartae papyraceae. Historia illustrantia. Collection of Works and Documents illustrating the History of Paper. XII. Paper and Watermarks in Catalonia*. Vols. I-II. Editor general J. S. G. Simmons. Amsterdam, The Paper Publications Society (Labarre Foundation), 1970. Valls i Subirà, Oriol: *La Historia del papel en España. Siglos XVII-XIX*. Madrid, Empresa Nacional de Celulosa, 1982, pp. 218, 244.

⁷⁹⁹ Gayoso Carreira, Gonzalo: *Historia del papel en España*. Vol. III. Lugo, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Lugo, 1994.

⁸⁰⁰ Tyson, Alan: *Mozart. Studies of the Autograph Scores*. England, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts and London, 1987.

⁸⁰¹ Landon, Howard Chandler Robbins: *The Symphonies of Joseph Haydn*. London, Universal Edition, 1955, pp. 612-615.

⁸⁰² Sánchez de Bonfil, M^a Cristina: *El papel del papel en la Nueva España 1740-1812*. México, Instituto Español de Antropología e Historia de Córdoba, 1993.

⁸⁰³ Vinyens i Villa, Josep M.: *Guarro Casas. 300 Ans d’Histoire 1698-1998*. Dirección Redón Castañar. Barcelona, Guarro Casas, 1998.

⁸⁰⁴ Fisher, Stephen Carey: *Haydn’s Overtures and their adaptations as Concert orchestral Works*. Tesis doctoral. University of Pennsylvania, UMI, 1986.

Judith Ortega Rodríguez ha realizado su tesis doctoral titulada *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara* (2010)⁸⁰⁵ en la que también aporta un estudio sobre los copistas de la corte madrileña. Desafortunadamente el trabajo de Ortega Rodríguez salió a la luz hace unos meses por lo que no ha podido ser utilizado como punto de referencia para la datación de las copias manuscritas que aparecen en este catálogo. Finalmente, aclarar que estos recursos de datación (papel y copista), en la medida de lo posible, han sido utilizados de forma combinada con la finalidad de ofrecer una datación más concreta.

2.2 FUENTES IMPRESAS

El mecanismo de datación de las fuentes impresas es totalmente diferente al de las copias manuscritas. La dirección del editor y el número de plancha son los dos procedimientos utilizados, salvo excepciones, para la datación de las fuentes impresas. La dirección del editor era una información que los mismos editores hacían constar en la portada de sus impresos para favorecer su difusión y venta. Existen estudios basados en los continuos cambios de domicilio de las firmas comerciales cuyo resultado son una serie de tablas cronológicas en las que el domicilio de un impresor se corresponde con una cronología determinada, lo cual permite, finalmente, datar el ejemplar impreso⁸⁰⁶. Conjuntamente con la dirección del editor está el procedimiento de datación a través del número de plancha. El número de plancha es un número que suele aparecer en la parte central del margen inferior de cada una de las páginas de música impresa⁸⁰⁷, incluida la portada. Al igual que ocurre con la dirección del editor, actualmente existen estudios que aportan listas con los sucesivos números de plancha utilizados por un editor a lo largo de su actividad empresarial y el año con el que cada número se corresponde; es decir, el año en el que la fuente fue impresa.

Para la datación de los ejemplares editados en Alemania se ha consultado el volumen de Otto Erich Deutsch titulado *Musikverlagsnummern. Eine Auswahl von 40 datierten Listen. 1710-1900* (1961)⁸⁰⁸. Para la datación de los ejemplares editados en Francia existen dos volúmenes realizados por Anik Devriès y François Lesure titulados *Dictionnaire des éditeurs de musique français*⁸⁰⁹. El primer volumen data de 1979 y se centra en los editores franceses desde su origen hasta 1820. El segundo volumen de 1988 trata sobre los editores entre 1820 y 1914. Para la datación de los ejemplares editados en Italia se ha tomado como referencia el libro de Bianca Maria Antolini titulado *Dizionario*

⁸⁰⁵ Ortega Rodríguez, Judith: *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2010.

⁸⁰⁶ Para más información sobre la datación de ejemplares impresos véase Gosálvez, José Carlos: *La edición musical española hasta 1936*. Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1995, p. 117. Aprovecho la ocasión para agradecer a José Carlos Gosálvez Lara todas sus orientaciones sobre la datación de fuentes musicales.

⁸⁰⁷ Gosálvez: *Opus cit.*, p. 120.

⁸⁰⁸ Deutsch, Otto Erich: *Musikverlagsnummern. Eine Auswahl von 40 datierten Listen. 1710-1900*. Berlín, Verlag Merseburger, 1961.

⁸⁰⁹ Devriès, Anik, Lesure, François: *Dictionnaire des éditeurs de musique français. Vol. I: Des origines à environ 1820*. Vol. II De 1820 à 1914. Genève, Éditions Minkoff, 1979. Devriès, Anik, Lesure, François: *Dictionnaire des éditeurs de musique français. Vol. II: De 1820 à 1914*. Genève, Éditions Minkoff, 1988

degli Editori Musicali Italiani. 1750-1930 (2000)⁸¹⁰. Para el resto de países se ha consultado el volume de D.W. Krummel titulado *Guide for Dating Early Publisher Music. A Manual of Bibliographical Practices* (1974)⁸¹¹ y para conocer los datos de los editores de forma individual han sido de obligada consulta las enciclopedias alemana *MGG* y e inglesa *The New Grove*.

Hay fuentes que poseen un adhesivo que tapa información que la fuente portaba en su origen. Generalmente dicha pegatina suele ocultar la dirección del editor y, a veces, el número de plancha. Esto se debe, probablemente, a que el impreso había sido adquirido por otro comerciante y, por lo tanto, este quería dar publicidad del nuevo domicilio donde la mercancía podía ser adquirida. Este hecho afecta directamente a la datación de las fuentes porque hay casos en los que el nombre y la dirección del impresor que editó la partitura son ilegibles debido al adhesivo que los tapa. Por otra parte, la información que contiene el adhesivo es valiosa porque aclara dónde se vendió la música, sin embargo, no es la apropiada para determinar cuándo fue editada la fuente.

En los casos en los que no se puede datar una fuente a través de alguno de estos mecanismos explicados (tal vez porque carece de portada o porque un adhesivo oculta información) se ha recurrido a la comparación de fuentes. Es decir, se comparan los caracteres textuales y musicales del título de una fuente ya datada con los de la que se pretende datar y se resuelve si se corresponde con el mismo editor y la misma plancha. También hay casos en los que, ante la ausencia de información sobre una fuente, se ha averiguado su cronología a través del catálogo temático de Hoboken⁸¹². Hoboken incluye las primeras ediciones y las describe detalladamente aclarando, casi siempre, su fecha de edición. Si la descripción de Hoboken de una fuente coincide con la de la fuente en proceso de datación, se resuelve que es la misma y, por lo tanto, coincide con la fecha de primera edición dada por Hoboken⁸¹³.

⁸¹⁰ Antolini, Bianca Maria: *Dizionario degli Editori Musicali Italiani. 1750-1930*. Scietà Italiana di Musicaologia, Edizioni ETS, Roma, 2000.

⁸¹¹ Krummel, D. W.: *Guide for Dating Early Publisher Music. A Manual of Bibliographical Practices*. Internacional Association of music Ligraties Comisión for Bibliographical Research. Joseph Boonin, INC. Hackensack, New Jersey, Bärenreiter Verlag, Kassel, Basel, Tours, London, 1974.

⁸¹² Hoboken: *Opus cit.*, Vols. I-III.

⁸¹³ Aprovecho la ocasión para agradecer a Juan Luis Vizuete Nadador su ayuda en cuestiones ofimáticas necesarias para la elaboración de este catálogo.

CAPÍTULO II

EL PALACIO REAL DE MADRID

1.

EL ARCHIVO DEL PALACIO REAL DE MADRID

1.1 MANUSCRITOS

1.1.1 MÚSICA INSTRUMENTAL

1.1.1.1 Sinfonías (HOB. I)

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 816/649 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº 1/Sinfonía I/in elafa/Apú Strumenti/Del Sig. ^r Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 11. Partichelas ⁸¹⁴ de la Sinfonía en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1763 |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

⁸¹⁴ En el *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid* se pueden consultar las partes conservadas de los ejemplares recopilados (Peris Lacasa, José [dirección], y Sanuy, Igancio María [coordinación]: *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1993, pp. 310-325).

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 810/626 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº 6/Sinfonia/in A [#] /a due Violini/Oboe Corni/Viola/e Basso/Del Sig. ^r Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 14. Paritchelas de la Sinfonía en La M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1764 |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1792 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 813/638 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º 10/ Sinfonia/in E la fa/A due Violini, Viola, Flauto Travesero/Corni è Basso/Del Sig. ^{re} Hayden ⁸¹⁵ |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní, sin identificar |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades, desconocida |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 22 (“Der Philosoph“). Partichelas de la Sinfonía en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1764 |
| FECHA DE LA COPIA | 1764-1781 |

⁸¹⁵ En el bajo pone: Sinfonía de haydn 6ª./a piu Strumenti/Basso.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 809/621 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº 5º/ Sinfonia/in G./A Violini/Oboe Corni/Viola/e Basso/Del Sig. ^r G. Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 23. Partichelas de la Sinfonía en Sol M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1764 |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 817/651 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº 10/Sinfonia/in D./A due Violin, Viola, Oboe/Flauto Travesero, Corni, e Basso/Del Sig. ^{re} Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní, sin identificar |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades, desconocida |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 24. Partichelas de la Sinfonía en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1764 |
| FECHA DE LA COPIA | 1764-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 817/653 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº 11/Sinfonia in C./A due Violini/Oboe Corni/Viola/ Basso/Del Sig. ^r G. Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 25. Partichelas de la Sinfonía en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ca. 1765 |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 812/ 635 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º 6./Sinfonia/in D Minore/A Violini/Oboe Corni/Viola/è Basso/Del Sig. ^r G. Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 26 (“Lamentatione”). Partichelas de la Sinfonía en Re m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1765 |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1801 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1052/1843 ⁸¹⁶ |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Violino I ^{mo} |
| TIPO DE PAPEL | Sin indentificar |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | Desconocida |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 26 (“Lamentatione”). Partichelas de la Sinfonía en Re m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1765 |
| FECHA DE LA COPIA | Último tercio del s. XVIII-princ. del s. XIX |

⁸¹⁶ David Wyn Jones identifica esta Sinfonía, ubicada en el apartado de “[AUTORES] DESCONOCIDOS” del *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, como una obra de Haydn (Wyn Jones, David: “Sinfonías austriacas en el Palacio Real de Madrid”. *La música en España en el siglo XVIII*. Edición a cargo de Malcon Boyd y Juan José Carreras. Madrid, Cambridge University Press, 2000, p. 161).

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 813/637 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº 10/Sinfonia/in G. /A due Violini Oboe/Viola e Basso/Del Sig. ^{re} Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní, sin identificar |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades, desconocida |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 27. Partichelas de la Sinfonía en Sol M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1764 |
| FECHA DE LA COPIA | 1765-1833 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 818/622 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº. 6º./Sinfonia/ in A.#/A Violini/Oboe Corni/Viola/e Basso/ Del Sig. ^r G. Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 28. Partichelas de la Sinfonía en La M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1765 |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 812/634 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º. 5.º./Sinfonia/in E#./A due Violini/Oboe Corni/Viola/è Basso/Del Sig. ^r G. Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 29. Partichelas de la Sinfonía en Mi M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1765 |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1801 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 810/622 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | n.º 5/Sinfonía V/in D./A piu Strumenti/Del Sig. ^r Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I : 34 Partichelas ⁸¹⁷ de la Sinfonía en Re m/Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1766 |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

⁸¹⁷ No se conserva del primer movimiento en ninguno de los instrumentos.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 811/629 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº 10/Sinfonia in G minore/A due Violini due oboe Viola/A Corni e Basso/ Del Sig. ^{re} Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní, sin identificar |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades, desconocida |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 39. Partichelas de la Sinfonía en Sol m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1770 |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1061/1967 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Sinfonia/di Giuseppe Haydn/Basso e violoncello |
| TIPO DE PAPEL | Sin identificar |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | Italia |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 41. Partichelas de la Sinfonía en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1771 |
| FECHA DE LA COPIA | 1771-1833 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1062/1972 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | No aparece |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 42. Partichelas de la Sinfonía en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1771 |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1800 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 809/620 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º 4./Sinfonia in G./con Violini oboe/corni Viola/è Basso/Del Sig. ^r G. Haydn |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 47. Partichelas de la Sinfonía en Sol M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1772 |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1801 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 810/623 y 1117/2524 ⁸¹⁸ |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N. 2º/Sinfonía/a Due Violini. Due Oboe Oblig./Due Corni. Due Clarini, e Timpani/Viola et Basso/Del Sig. ^r Giuseppe Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní, Romeu y Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades, España-Cataluña-Capellades y España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 48 (“Maria Theresia”). Partichelas de la Sinfonía en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1773? |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1783 |

⁸¹⁸ La signatura 1117/2524 no está incluida en el *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, pero sí que aparece en un ejemplar no editado y localizado en el Archivo del Palacio Real de Madrid titulado “Partituras de la Real Capilla no incluidas en el catálogo”. Dicha signatura se corresponde con el violín II del HOB. I: 48 de Haydn.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1065/1985 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º I.º/Sinfonía/a Due Violini. Due Oboe, obligatti./due Corni, oblig./Viola, et Basso/Del Sig. ^r Giuseppe Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní [dos ejemplares]/Sin identificar [un ejemplar] |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades/Italia? |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 51. Partichelas [tres ejemplares] de la Sinfonía en Si b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1772-74 |
| FECHA DE LA COPIA | -1775-ca. 1792 -1775-ca. 1781 -1775-ca. 1786 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1062/1971 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º 5º./Sinfonia in D/Con Violini oboe/corni Viola/è Basso/Del Sig. ^r . G. Haydn. |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 57. Partichelas de la Sinfonía en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1774 |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1801 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 813/636 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º 10/Sinfonia/in F/A due Violini, Oboe, Corni/Viola è Basso/Del Sig. ^r Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romani/Sin identificar |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades, Italia?/Desconocida |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 58. Partichelas [dos ejemplares] de la Sinfonía en Fa M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No post. 1766(?) |
| FECHA DE LA COPIA | -1775-1781 -1766-1833 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 815/645 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | n.º 4/ Sinfonía IIII/ in A [#] /A púu Strumentí/Del Stg. ^r Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní/Sin identificar |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades/Italia? |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 59 (“Feuer-Symphonie“).Partichelas [dos ejemplares] de la Sinfonía en La M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1769 |
| FECHA DE LA COPIA | -1769-1781 -1769-1833 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1062/1969 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Sinfonia/Per la commedia Intitolata/Il Distrato/Del Sig. ^f Giuseppe Haydn/Baso |
| TIPO DE PAPEL | Sin identificar ⁸¹⁹ |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | Italia? |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 60 ("Il Distratto"). Partichelas de la Sinfonía en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No ant. 1775 |
| FECHA DE LA COPIA | 1775- 1783 |

⁸¹⁹ Aunque la denominación de este papel es desconocida, según sus marcas de agua Alan Tyson lo identifica como Tipo V, utilizado por Mozart como soporte para los manuscritos de algunos de sus Cuartetos de cuerda (Tyson, Alan.: *Mozart. Studies of the Autograph Scores*. England, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts and London, 1987, p. 90).

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 816/648 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº 4/Sinfonia in D./A Violini Viola Oboe/Flauto Fagotto Corni/è Basso di/D ⁿ Giuseppe Haydn |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní/Sin identificar ⁸²⁰ |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades/Desconocida |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 62. Partichelas ⁸²¹ [dos ejemplares] de la Sinfonía en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No post. 1780 |
| FECHA DE LA COPIA | -1780-1785 -1780-1888 |

⁸²⁰ Aunque la denominación de este papel es desconocida, según sus marcas de agua Alan Tyson lo identifica como Tipo III, utilizado por Mozart como soporte para los manuscritos de algunos de sus Cuartetos de cuerda (Tyson: *Opus*, p. 89). Según Stephen Carey Fisher el copista que realizó el manuscrito trabajaba en Esterhazy y este ejemplar fue enviado por Haydn a España para el príncipe Carlos, futuro Carlos IV (Fisher, Stephen Carey: *Haydn's Overtures and their adaptations as Concert orchestral Works*. Tesis doctoral. University of Pennsylvania. University Microfilms International. Ann Arbor, Michigan., USA, 1986, pp. 486,488).

⁸²¹ En la portada y en la última hoja de las partes del violín I y II hay pegada hoja con música probablemente para reforzar el ejemplar.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1062/1968 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º 4./Sinfonía/a Due Violini. Due Oboe./a Due Corni. Flauto ob ^{to} /Fagotto Ob ^{to} viola. Col Basso./a Del Sig. ^{re} Giuseppe Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 63 ("Roxolane") Partichelas de la Sinfonía en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No ant. 1777 |
| FECHA DE LA COPIA | 1777-1800 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1061/1966 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Sinfonia/Del Sig. ^o Giuseppe Hayden /Basso |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní, sin identificar |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades, desconocida |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 69 ("Loudon"). Partichelas de la Sinfonía en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1778-79 |
| FECHA DE LA COPIA | 1778-1833 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 811/627 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº 4/Sinfonia in D./A Violini Viola/Basso./Flauto/Fagoto/Oboe Corni/Del Sig. ^r Hayden ⁸²² |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní/Sin identificar ⁸²³ |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades/Italia? |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 70. Partichelas [dos ejemplares] de la Sinfonía en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1779 |
| FECHA DE LA COPIA | -1779-1781 -1779-1808 |

⁸²² En el segundo ejemplar pone en su portada: “Sinfonia/Del Sig.^R Giuseppe Hayden/basso, e Violoncello/in Roma Nell’ Archivio di Gio: Batta: Concertti in Via Canestrari N°:8”.

⁸²³ El papel no contiene filigrana aparentemente.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 811/628 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº 6/ Sinfonia/in D./A due Violini Viola/Violino Oblig.do/Flauto Traverso, Oboe, Corni,/Violoncello Ob.º è Basso/Del Sig.† G. Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 72. Partichelas de la Sinfonía en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1801 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 810/624 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º 3./Sinfonía en e mol/a Violini Oboe Flauto/Viola corni e Basso/di D. ⁿ Giuseppe Hayden. |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní/Sin identificar ⁸²⁴ |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades/Desconocida |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 74. Partichelas [dos ejemplares] de la Sinfonía en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No post. 1781 |
| FECHA DE LA COPIA | -1781-1792 -1759-1788 |

⁸²⁴ Aunque la denominación de este papel es desconocida, según sus marcas de agua Alan Tyson lo identifica como Tipos I y III, utilizados por Mozart como soporte para los manuscritos de algunos de sus Cuartetos de cuerda (Tyson: *Opus*, pp. 88-89). También aparece en el mismo ejemplar papel carente de filigrana y otro tipo de papel que es el mismo que Mozart compró supuestamente en Munich (Tyson: *Opus*, p. 15). Según Stephen Carey Fisher el copista que realizó el manuscrito trabajaba en Esterhazy y este ejemplar fue enviado por Haydn a España para el príncipe Carlos, futuro Carlos IV (Fisher, Stephen Carey: *Haydn's Overtures and their adaptations as Concert orchestral Works*. Tesis doctoral. University of Pennsylvania. University Microfilms International. Ann Arbor, Michigan., USA, 1986, pp. 486, 488).

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 814/641- 642 [a] |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Timpani de las dos 6 ^a , 7 ^a y 8 ^a Sinfonías del/S. ^{or} Haydn ⁸²⁵ |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 75. Partichelas de la Sinfonía en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No post. 1781 |
| FECHA DE LA COPIA | 1781-1801 |

⁸²⁵ Aparece pegado a las hojas de este manuscrito otro manuscrito musical (probablemente para que la fuente no se deteriorase más) en el que se descubre un sello representativo de la monarquía de Fernando VII y cuya inscripción es la siguiente: Sello 4º/40 mrs/ HISP.ET IND.R.. FERD VII 1831/Añor de 1831. En el papel utilizado como refuerzo se puede leer: Sinfonía 6^a en D.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1063/1975 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Sinfonia/in E la fa/con Violini Oboe Corni/Flauto Fagoto Viola/è Basso/Del Sig. ^r G. Haydn |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 76. Partichelas de la Sinfonía en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1782 |
| FECHA DE LA COPIA | 1782-1801 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1118/2535 ⁸²⁶ |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Violino Primo |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 77. Partichelas de la Sinfonía en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1782 |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1833 |

⁸²⁶ La signatura 1118/2535 no está incluida en el *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, pero sí que aparece en un ejemplar no editado y localizado en el Archivo del Palacio Real de Madrid titulado “Partituras de la Real Capilla no incluidas en el catálogo” con la indicación de que se conservan las partes del oboe II, fagot, trompa I, violín I y violín II. Dicha signatura se corresponde con el HOB. I: 77 de Haydn.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1062/1970 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º 2º./Sinfonía/in C. minore/Con Violini Oboe/Corni, Flauto, Fagotti/Viola e Basso/Del Sig. ^r . Giuseppe/Haydn. |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 78. Partichelas de la Sinfonía en Do m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1782 |
| FECHA DE LA COPIA | 1782-1800 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 810/625 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº 9/Sinfonia in F./con Violini Oboe/corni Fagotti Flauto/Viola è Basso/Del Sig. ^r G. Haydn |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní/Sin identificar |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades/Italia? |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 79. Partichelas [dos ejemplares] de la Sinfonía en Fa M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1784 |
| FECHA DE LA COPIA | -1784- 1801 -1784-1833? |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 811/631 y 1063/1974 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº 9/Sinfonia/in D./con Violini Oboe/Corni Fagotto/Flauto Viola/e Basso./Del Sig. ^r G. Haydn |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní/ Sin identificar |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades/Desconocida |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 80. Partichelas [dos ejemplares] de la Sinfonía en Re m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1784 |
| FECHA DE LA COPIA | -1784- 1801 -1784-1833 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1064/1977 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Haydn/Violino Primo/Sinfonía |
| TIPO DE PAPEL | Sin identificar ⁸²⁷ |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | Desconocida |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 81. Partichelas de la Sinfonía en Sol M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No post. 1784 |
| FECHA DE LA COPIA | 1784-1833 |

⁸²⁷ El papel no contiene filigrana aparentemente.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 811/630 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Sinfonia/Con Violín Flauta/Fagot Oboe Corni/Viola e Basso/Del Sig. ^r Haydn |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní,Romeu |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades, España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 82 ("L'Ours"). Partichelas de la Sinfonía en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1786 |
| FECHA DE LA COPIA | 1786-1801 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1166/1979 [a] |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Sinfonia/Con violini, Oboe/Corni Flauto Fagotti/IViola e Basso/Del Sig. ^{re} Haydn |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 83 (“La Poule”). Partichelas de la Sinfonía en Sol m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1785 |
| FECHA DE LA COPIA | 1785-1801 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1064/1983 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Haydn/Violino Primo/Sinfonia |
| TIPO DE PAPEL | Sin identifica |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | Desconocida |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 85 ("La Reine"). Partichelas de la Sinfonía en Si b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1785/86 |
| FECHA DE LA COPIA | 1785-1833 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 814/641-642 [b] |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Timpani de las dos 6ª 7ª y 8ª Sinfonías del/S. ^{or} Haydn |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní/Honig e Hijos? |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades/Holanda? |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 86. Partichelas [dos ejemplares] de la Sinfonía en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1786 |
| FECHA DE LA COPIA | -1786-1801 -1786-1833 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1064/1980 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Sinfonia/di Giuseppe Haydn/Violino I. |
| TIPO DE PAPEL | Sin identificar |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | Italia |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 87. Partichelas de la Sinfonía en La M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1785 |
| FECHA DE LA COPIA | 1785-1833 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1052/1847 ⁸²⁸ |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Violiono P ^{mo} |
| TIPO DE PAPEL | Sin identificar |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | Desconocida |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 88: Partichelas de la Sinfonía en Sol M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ca. 1787 |
| FECHA DE LA COPIA | 1785-1833 |

⁸²⁸ La signatura 1052/1847 aparece en el apartado de “[AUTORES] DESCONOCIDOS” del *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, cuando en realidad se corresponde con el HOB. I: 88 de Haydn (*Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, p. 228).

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1063/1976 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Sinfonia/in F/Con Violini Oboe/Corni Flauto Fagotti/Viola e Basso/Del Sig. ^r G. Haydn |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní /Honig e Hijos, sin identificar |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades/Holanda, Italia? |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 89. Partichelas [dos ejemplares] de la Sinfonía en Fa M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1787 |
| FECHA DE LA COPIA | - 1787-1801 -1787-1833 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 818/657 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Sinfonía 7ª :/Con Violini, Oboe, Corni, Viole/Flautts/Fagotti, Basso, E Timpani,/Del S: ^{or} Giussepe Haydn/op ^a 80. |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní/Sin identificar ⁸²⁹ |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades/Desconocida |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 90. Partichelas [dos ejemplares]de la Sinfonía en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1788 |
| FECHA DE LA COPIA | -1793-1800 -1788-1833 |

⁸²⁹ El papel no contiene filigrana aparentemente.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1064/1978 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Sinfonia/di Giuseppe Haydn/Violino Iº |
| TIPO DE PAPEL | Honig e Hijos? |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | Holanda? |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: .92 ("Oxford"). Partichelas de la Sinfonía en Sol M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1788? |
| FECHA DE LA COPIA | 1788-1833 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 812/633 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Sinfonia 3ª/Con Violin, Oboe, Flauta, Corni,/Clarín, Viole, Basso, ê Timpani./opera 80/Del S. ^{or} Giusseppe Haydn |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní/Romaní/Sin identificar ⁸³⁰ |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades/España-Cataluña-Torre de Claramunt/ Desconocida |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 94 (3. Londoner, “Mit dem Paukenschlag“, “The Surprise”). Partichelas [dos ejemplares] de la Sinfonía en Sol M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1791 |
| FECHA DE LA COPIA | -1791- 1800 -1791-1833 |

⁸³⁰ El papel no contiene filigrana aparentemente.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 813/640 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Sinfonia 4ª/Con Violini, Flauto, Oboe, Corni,/Clarini, Timpani, Fagotti, Viole,/Violoncello E Contrabajo/Opera 80/ Del S. ^{of} Joseph Haydn/Opera 80 |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romani/Sin identificar |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades/Italia? |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 95 (3. Londoner, “Mit dem Paukenschlag“, “The Surprise”). Partichelas [dos ejemplares] de la Sinfonía en Sol M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1791 |
| FECHA DE LA COPIA | -1791-1800 -1791-1833 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 812/632 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Sinfonía Primera/Opera 80/Con Violini, Oboe, Flauto, Corni,/Clarín, Viole, Basso, E/ Timpani/Del. S. ^{re} Giusepe Haydn |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní,Romaní/Sin identificar |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades,España-Cataluña-Torre de Claramunt/Italia? |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 96 (6. Londoner, "The Miracle") Partichelas [dos ejemplares] de la Sinfonía en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1791 |
| FECHA DE LA COPIA | 1791-1833 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1064/1982 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Sinfonia /di Giuseppe Haydn/Violino I |
| TIPO DE PAPEL | Honig e Hijos?, sin identificar |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | Holanda?, Italia? |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 98 (4. "Londoner"). Partichelas de la Sinfonía en Si b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1792 |
| FECHA DE LA COPIA | 1792-1833 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 816/647 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º 4/Violino Iº/Six Symphonies A/Grand Orchestre/Par J. HAYDN/Opera 91 |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní,Roman/Honig e Hijos?, sin identificar |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades, España-Cataluña-Torre de Claramunt/ Holanda?, Italia? |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 99 (0. Londoner). Partichelas [dos ejemplares] de la Sinfonía en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1793 |
| FECHA DE LA COPIA | -1793-1792 -1793-1833 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1123/650 [a] |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Opera 91/Nº 1/Violino Princip ^{le} /para el Rey mi Sor./Sinfonie/De Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 100 (12. Londoner, "Militar"). Partichelas de la Sinfonía en Sol M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1794 |
| FECHA DE LA COPIA | 1793- 1800 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 817/656 [a] |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | op ^a 91/N. 2º/Violino Primo/Para el Rey mi Sor./ Sinfonie/De Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní, Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades, España-Cataluña-Torre de Claramunt |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 101 (11. Londoner, "Die Uhr", The Clock). Partichelas de la Sinfonía en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1794 |
| FECHA DE LA COPIA | 1794- 1800 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1065/1984 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Opera 9I./Nº 5º/Violino Pirncip. ^{le} /para él Rey mi Sör./Sinfonie/ De Hayden ⁸³¹ |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní, Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades, España-Cataluña-Torre de Claramunt |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 102 (9. “Londoner”). Partichelas de la Sinfonía en Si b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1794 |
| FECHA DE LA COPIA | 1794- 1800 |

⁸³¹ En uno de los ejemplares del violín I aparece en la portada la siguiente inscripción: “N. 5. /Violino Iº/Six Simphonies á/Grand Orchestre/Par/J. HAYDN./Opera 9”.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 815/644 [a] y 1118/2538 ⁸³² |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Violino Primo/Para el Rey mi So ^r ./Sinfonie/De Hayden ⁸³³ |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní, Romaní/Sin identificar |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades, España-Cataluña-Torre de Claramunt/Italia? |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 104 (7. Londoner, "Salomon"). Partichelas [dos ejemplares] de la Sinfonía en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1795 |
| FECHA DE LA COPIA | -1795-1800 -1795- 1833 |

⁸³² La signatura 1118/2538 no está incluida en el *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, pero sí que aparece en un ejemplar no editado y localizado en el Archivo del Palacio Real de Madrid titulado "Partituras de la Real Capilla no incluidas en el catálogo". Dicha signatura se corresponde con el violín I del HOB: I: 104. El primer movimiento está incompleto.

⁸³³ En un ejemplar del contrabajo aparece en la portada escrito: "Nº 6/op.81/Sinfonie/A Grand Orchestre/Composèes/Par Josef Hayden".

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 817/654 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº 7/Sinfonia II in C A piu Strumenti/Del Sig. ^r Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: C15. Partichelas de la Sinfonía en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 814/643 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº 3/Sinfonia III/A pù Strumentí/Del Sig. ^r Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní, sin identificar |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades, desconocida |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: C26. Partichelas de la Sinfonía en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE LA COPIA | 1775?-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 815/646 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº Iº/in C./Sinfonia/con Violini Oboe./Corni, Clarini, Fagotti, Faluto/Viola è Basso e Timpano/Del Sig. ^r Giuseppe/Haydn |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní, Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades, España-Cataluña-Torre de Claramunt |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: C33. Partichelas de la Sinfonía en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1800 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1063/1973 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Sinfonia/Con Violini Oboes Fagotti/Corni, Clarini Viola/e Basso/Del Sig. ^r Haydn |
| TIPO DE PAPEL | Romeu |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: d4. Partichelas de la Sinfonía en Fa M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1801 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 817/655 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | nº. 8 /in F./A piu Strumenti/Del Sig. ^r Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: F1. Partichelas de la Sinfonía en Fa M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1117/2533 ⁸³⁴ |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Violino Primo |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: F14. Partichelas de la Sinfonía en Fa M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1833 |

⁸³⁴ La signatura 1117/2533 no está incluida en el *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, pero sí que aparece en un ejemplar no editado y localizado en el Archivo del Palacio Real de Madrid titulado “Partituras de la Real Capilla no incluidas en el catálogo”. Dicha signatura se corresponde con el violín I (dos ejemplares), violín II, viola, basso, oboe II, fagot, trompa I y II del HOB. I: F14 de Haydn.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 818/659 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | No hay |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: B18. Partichelas de la Sinfonía en Si b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

1.1.1.2 Obertura (HOB. Ia: 14)

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1064/1981 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Sinfonia Haydn/Violino Primo |
| TIPO DE PAPEL | Sin identificar |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | Italia?-Bolonia? |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Obertura |
| CONTENIDO | HOB. Ia: 14 (zur Oper "Armida"). Partichelas de la Obertura en Si b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1783 |
| FECHA DE LA COPIA | 1783-1833 |

1.1.1.3 Divertimento para nueve voces (HOB. II: 20)

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 813/639 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº 7./Sinfonia II/ n F/A piu strumenti/Del Sig. ^r Hayden. |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Divertimento |
| CONTENIDO | HOB. II: 20. Partichelas del Divertimento para dos violines, dos violas, contrabajo, dos oboes y dos trompas en Fa M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1763 (ant. 1757?) |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

1.1.1.4 Tríos para baryton (HOB. XI)

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1066/1991 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º 1.º/6º/Divertimento/A Violino Viola è Basso/di/D. ⁿ Juseppe Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para violín, viola y contrabajo |
| CONTENIDO | HOB. XI: 84. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Sol M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1066/1998 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º 3./1º/Divertimento/A Violino Viola è Basso/di/D. ⁿ Jiusseppe Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para violín, viola y contrabajo |
| CONTENIDO | HOB. XI: 85. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1066/1997 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º 2./6º/Divertimento/A Violino Viola è Basso/di/D. ⁿ Jiuseppe Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para violín, viola y contrabajo |
| CONTENIDO | HOB. XI: 86. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1066/1999 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º 3./2./Divertimento/A Violino Viola è Basso/di/D. ⁿ Jiuseppe Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para violín, viola y contrabajo |
| CONTENIDO | HOB. XI: 87. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1066/2001 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º 3./4/Divertimento/A Violino Viola è Basso/di/D. ⁿ Jiusseppe Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para violín, viola y contrabajo |
| CONTENIDO | HOB. XI: 88. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1066/2006 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º 4./3/Divertimento/A Violino Viola è Basso/di/D. ⁿ Jiuseppe Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para violín, viola y contrabajo |
| CONTENIDO | HOB. XI: 89. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1066/2005 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º 4./2/Divertimento/A Violino Viola è Basso/di/D. ⁿ Jiuseppe Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para violín, viola y contrabajo |
| CONTENIDO | HOB. XI: 90. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1066/2007 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º 4./4/Divertimento/A Violino Viola è Basso/di/D. ⁿ Jiuseppe Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para violín, viola y contrabajo |
| CONTENIDO | HOB. XI: 91. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1066/2004 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º 4./1/ Divertimento/A Violino Viola è Basso/di/D. ⁿ Jiuseppe Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para violín, viola y contrabajo |
| CONTENIDO | HOB. XI: 92. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1065/1989 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | 1.º/4º/Divertimento/A Violino Viola è Basso/di/D. ⁿ Jiuseppe Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para violín, viola y contrabajo |
| CONTENIDO | HOB. XI: 93. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1065/1987 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | 1º/2/Divertimento/A Violino Viola è Basso/di/D. ⁿ Jiuseppe Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para violín, viola y contrabajo |
| CONTENIDO | HOB. XI: 94. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No post. 1771 |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1066/1994 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º 2/3/Divertimento/A Violino Viola è Basso/di/D. ^o Jiuseppe Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para violín, viola y contrabajo |
| CONTENIDO | HOB. XI: 95. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No post. 1771 |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1066/2000 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º 3./3/ Divertimento/A Violino Viola è Basso/di/D. ⁿ Jiuseppe Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para violín, viola y contrabajo |
| CONTENIDO | HOB. XI: 96. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No post. 1771 |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1066/1995 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º 2./4/Divertimento/A Violino Viola è Basso/di/D. ⁿ Jiuseppe Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para violín, viola y contrabajo |
| CONTENIDO | HOB. XI: 98. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1067/2009 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º 4./6º/Divertimento/A Violino Viola è Basso/di/D. ⁿ Jiuseppe Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para violín, viola y contrabajo |
| CONTENIDO | HOB. XI: 100. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1066/2003 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º 3./6/Divertimento/A Violino Viola è Basso/di/D. ⁿ Jiuseppe Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para violín, viola y contrabajo |
| CONTENIDO | HOB. XI: 102. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1066/1992 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º 2/1º/Divertimento/A Violino Viola è Basso/di/D. ⁿ Jiuseppe Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para violín, viola y contrabajo |
| CONTENIDO | HOB. XI: 103. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1066/2002 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º 3./5/Divertimento/A Violino Viola è Basso/di/D. ⁿ Jiuseppe Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para violín, viola y contrabajo |
| CONTENIDO | HOB. XI: 104. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1067/2008 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º 4./5/Divertimento/A Violino Viola è Basso/di/D. ⁿ Jiuseppe Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para violín, viola y contrabajo |
| CONTENIDO | HOB. XI: 105. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1772 |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1066/1993 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º 2/2./Divertimento/A Violino Viola è Basso/di/D. ⁿ Jiusseppe Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para violín, viola y contrabajo |
| CONTENIDO | HOB. XI: 106. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1772 |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1065/1988 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | 1.º/3/Divertimento/A Violino Viola è Basso/di/D. ⁿ Jiuseppe Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para violín, viola y contrabajo |
| CONTENIDO | HOB. XI: 107. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ca. 1772 |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1065/1990 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º 1.º/5º/Divertimento/A Violino Viola è Basso/di/D. ⁿ Jiuseppe Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para violín, viola y contrabajo |
| CONTENIDO | HOB. XI: 108. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1066/1996 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | N.º 2./5/Divertimento/A Violino Viola è Basso/di/D. ⁿ Jiusseppe Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para violín, viola y contrabajo |
| CONTENIDO | HOB. XI: 123. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No post. 1771 |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1065/1986 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº 1/1º/Divertimento/A Violino Viola è Basso/di/D. ⁿ Jiuseppe Hayden |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para violín, viola y contrabajo |
| CONTENIDO | HOB. XI: 124. Partichelas del Divertimento para violín, viola y contrabajo en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No post. 1771 |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1781 |

1.1.2 MÚSICA VOCAL

1.1.2.1 *Stabat Mater* (HOB. XX^{bis})

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 819/662 [a] |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Violin 1º/Stabat Mater/De Haydn/Verso 1º |
| TIPO DE PAPEL | Romaní/Sin identificar |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña/Desconocida |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | <i>Stabat Mater</i> |
| CONTENIDO | HOB. XX ^{bis} . Partitura del <i>Stabat Mater</i> (Hymnus) para SATB, coro mixto y conjunto instrumental en Sol m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1767 |
| FECHA DE LA COPIA | 1767-1833 |

1.1.2.2 Misa (HOB. XXII: 11)

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | 1124/661 [a] |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Violin 1º/Misa solemne llamada la Imperial: del Mtro. Haydn |
| TIPO DE PAPEL | Romaní/Infantado/Abad/Sin identificar |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña/España-Guadalajara/España-Alicante-Alcoy/Desconocida |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Misa |
| CONTENIDO | HOB. XXII: 11 (“Nelsonmesse”, “Missa in Angustijs”). Partitura y partichelas de la Misa para SATB, coro mixto y conjunto instrumental en Re m/Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 10.VII-31.VIII.1798 |
| FECHA DE LA COPIA | 1798-1833 |

1.2 IMPRESOS

1.2.1 MÚSICA INSTRUMENTAL. Sinfonías (HOB. I)

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real |
| SIGNATURA | 1166/1979 [b] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Nº/SIMPHONIES/PERIODIQUES/plusieurs Instrumen: HAYDN/Prix. 4 ^{FR} 4/A PARIS Chez Sieber M. ^d de Musique Rue de la Loi, Nº .1245 pres la fontaine Traversiere ⁸³⁵ . |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean-Georges Sieber |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 83. Partichelas de la Sinfonía en Sol m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1785 |
| FECHA DE EDICIÓN | 5.I.1785- 28.VII.1792 |

⁸³⁵ Hay un adhesivo en el que pone: “Chez Sieber M.^d de Musique Rue de la Loi, Nº .1245 pres la fontaine Traversiere. Debajo del adhesivo pone: “Chez le S.^r Sieber. Rue S^t Honoré, entre celles des Vieilles Etuves et d’Orleans/Maison d’un Apothicaire. N. 92”.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real |
| SIGNATURA | 1123/650 [b] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Grande/SIMPHONIE/A/Plusieurs Instruments/Composée/PAR/M ^r J. HAYDN/N ^o 26/A VIENNE/chez Artaria et Comp/3813.839.840 |
| LUGAR DE EDICIÓN | Viena |
| EDITOR | Artaria & Co. |
| NÚMERO DE PLANCHA | 813 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 100 (12. Londoner, "Militar"). Partichelas de la Sinfonía en Sol M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1794 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1799 |

| | |
|-----------------------------|---|
| LOCALIZACIÓN | |
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real |
| SIGNATURA | 817/656 [b] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Six/SIMPHONIES/á Grand Orchestre/COMPOSÉES Par/HAYDN/OPERA 91./Nº. 2/RIX 6 ^{FR} /A PARIS/Chez Imbault M. ^d de Musique au Mont d Or Rue Honoré Nº 200./entre la Rue des Poulies et la Maison d'Alligre/t Péristile du Théâtre de l'Opéra Comique Rue Favart Nº 461 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean-Jérôme Imbault |
| NÚMERO DE PLANCHA | 139 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB.I: 101 (11. Londoner, "Die Uhr", "The Clock"). Partitura de la Sinfonía en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1794 |
| FECHA DE EDICIÓN | 24.VIII.1794-XI.1802 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real |
| SIGNATURA | 815/644 [b] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Grande/SIMPHONIE/à Grand Orchestre/COMPSÉ/Par J. Haydn/UVRE 9 ¹ / ivre/ RIX 6./Gravé par Richomme/A PARIS/Chez Pleyel Rue Neuve des Petits Champs N° 1286. vis-à-vis la Trésorerie Nati ^{le} /338-339 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 430 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB.1: 104 (7. Londoner, “Salomón”). Partichelas [sólo conservados violín I y II] de la Sinfonía en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1785 |
| FECHA DE EDICIÓN | 5.III.1803-21.XII.1806 |

1.2.2 MÚSICA VOCAL

1.2.2.1 *Stabat Mater* (HOB. XX^{bis})

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real |
| SIGNATURA | 819/662 [b] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Du Répertoire de M. Le Gros. Pensionnaire/Du Roy et Directeur du Concert Spirituel/SABAT MATER/A Quatre Voix et Chœurs/Dédié/Aux Amateurs/Composé Par/M. JOSEPH. HAYDN./Maitre de Chappelle de S.A.S. Monseigneur Le Prince Régnant d'Esterhazy/Exécuté pour la Première fois au Concert Spirituel le 9. avril 1781/Gravé par Richomme/Prix. 24 H./A. PARIS. Chez le S ^r Sieber ;isocoem rie St.honoré entre la rue Dórleáns/et celles des Vieilles Etuves chez l'Apothicaire N° 92./A. P. D. R. 755 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean-Georges Sieber |
| NÚMERO DE PLANCHA | 755 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Stabat Mater |
| CONTENIDO | HOB. XX ^{bis} . Partitura del Stabat Mater (Hymnus) para SATB, coro mixto y conjunto instrumental en Sol m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1767 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1785-28.VIII.1792 |

1.2.2.2 Misa (HOB. XXII: 11)

| | |
|----------------------------|--|
| LOCALIZACIÓN | |
| UBICACIÓN | Archivo del Palacio Real |
| SIGNATURA | 1124/661 [b] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | N. 19. Collection de Musique Sacrée-/MESSE SOLEMNELLE /EN RÉ/Dite L'Impériale/En Partition/Par Célébre/J. HAYDN./Partition.....30 f/Toutes les Parties..... 30 f/ A PARIS/Chez P. PORRO, Auteur dt Editeur de Musique, Rue des Prouvaires N° 8/et chez BEAUCÉ, Son Gendre, Libraire, même Mison/N. B. Cette Messe a été Composéé Pour le Couronnement de JOSEPH II/Elle est en tout dingne et de son Auteur et de son Objet./M. S. 19. |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Claude Beaucé y Pierre Jean Porro |
| NÚMERO DE PLANCHA | M. S. 19 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Misa |
| CONTENIDO | HOB. XXII: 11 (“Nelsonmesse”, “Missa in Angustijs”). Partitura y partichelas [en total dos ejemplares] de la Misa para SATB, coro mixto y conjunto instrumental en Re m/Re M |
| FECHA DE OMPOSICIÓN | 10.VII-31.VIII.1798 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1811 |

2.

LA BIBLIOTECA DE PALACIO REAL DE MADRID

2.1 MANUSCRITO. MÚSICA VOCAL. Ópera (HOB. XXVIII: 8a)

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real de Madrid |
| SIGNATURA | MUS/MSS/749 F. 40r-41v [9] |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Air de Laurette/Avec Accompagnement de Piano Par Hausmann |
| TIPO DE PAPEL | Sin identificar ⁸³⁶ |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | Desconocida |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Ópera |
| CONTENIDO | HOB. XXVIII: 8a (“Laurette”, 3. Akt Nr. 17, Laurette: “A quelle extrémité”, “Bois, rochers, triste retraite”=“Vera Costanza” Nr. 15). Partitura (sólo conservado “Bois rochers, tristesse”) para voz y pianoforte de un Ária de la Ópera “Lautette” |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1791 |
| FECHA DE LA COPIA | 1800 |

⁸³⁶ La filigrana del papel tiene las palabras “MONTGOLFIER y ANONAY”.

2.2 IMPRESOS

2.2.1 MÚSICA INSTRUMENTAL

2.2.1.1 Sinfonías (HOB. I)

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/8 (2) [a] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Six/Quatuors/Varies/Pour Deux Violons Alto et Violoncelle/Sur Six Andantes tirés des Simphonies./DE. J. HAYDN./ Dediés/A Madame Beaufsier Cuvray./PAR/J. M. BERGER le jeune./OEuvre. 31 Artiste du théâtre Faydeau./Prix. 9 ^{fl} ./A PARIS/Chéz SIEBER père Artiste et Editeur de Musique. Rue st . Honoré Hôtel d'Áligre N°. 199./1612 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean-Georges Sieber |
| NÚMERO DE PLANCHA | 1612 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 53 ^{II} ("L'Imperiale"). Partichelas del arreglo de Joseph Muntz Berger para Cuarteto de cuerda del 2º movimiento de la Sinfonía ("Festino") en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No ant. 1775 |
| FECHA DE EDICIÓN | 13.III.1803-6.IV. 1805 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS. 1250 (1-12) [7] [pianoforte] y MUS.1263 (1-31) [9] [violín] y MUS.1267 (1-32) [6] [violonchelo] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | SIMPHONIE/Composés/Par/J. Haydn/arrangér/Pour Clavecin ou Piano forte/Avec Accompagnement dún Violon et Violoncelle/Par/Prix 3 fl/A. PARIS/Chez le Sr Sieber Musicien rue St honore entre la rue des Vieilles Etuve et/celle D´orleans chez l Apothicaire Nª 92/A. P. D. R |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean-Georges Sieber ⁸³⁷ |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 63 (“Roxolade”). Partichelas ⁸³⁸ del arreglo para clave o pianoforte, violín y violonchelo de la Sinfonía en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No ant. 1777 |
| FECHA DE EDICIÓN | 5.I.1782-28.VII.1792 |

⁸³⁷ En el catálogo de Hoboken no aparece ningún ejemplar de este arreglo editado por Sieber; no obstante sí que aparecen las ediciones de otros impresores del mismo arreglo (HOBOKEN, Anthony van: *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Mainz: B. Schott´s Söhne, 1957, Vol. I, p. 89).

⁸³⁸ Carece del tercer movimiento.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/112 [2] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Grand/SIMPHONIE/a/PlusieursInstruments/Composée/par/ JOSEPH HAYDN/Nº 6 |
| LUGAR DE EDICIÓN | Viena |
| EDITOR | Artaria & Co. |
| NÚMERO DE PLANCHA | 258 ⁸³⁹ |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 77. Partichelas de la Sinfonía en Si b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1782 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1789 |

⁸³⁹ También aparece otro nº de plancha pero tachado: "122".

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/ 1262 (1-26) [11: violín], MUS/1249 (1-13) [8: clave] y MUS.1269 (1-29) [11: violonchelo] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | The favorite/OVERTURE/of Sig ^r Haydn/ from Op. 39/adapted for the/Harpsichord with an Accompaniment for a/VIOLIN ET VIOLONCELLO ad libitum/BY/S. Storacel/Price 3 f 6 d/LONDON/Printed by Longman and Broderip N° 26 Cheapfide and N° 13 Hay Market/Where Musical Instruments of all kinds are manufactured and sold on the most reasonable terms, also lent out, conveyed, and tuned in town and country, on the shortest notice; and if purchased, and/ payment made within eight months/, the Hire w ill be abated. an object worthy attention.The favourite ⁸⁴⁰ |
| LUGAR DE EDICIÓN | Londres |
| EDITOR | Longman & Broderip |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 79 (für Klaviertrio). Partichelas del arreglo para clave, violín y violonchelo de la Sinfonía en Fa M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1782 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1789 |

⁸⁴⁰ La portada del clave (signatura MUS/124 (1-13) [8: clave]) hay un adhesivo en el cual pone: “EN MADRID./En el primitive almacen de Música de Chur-/ruvilla y Compañía, calle de Relatores,/número 6, quarto baxo”.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [12] [a] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/ Quatuors/Pour Deux violons Alto et Basse/Composés Par/J. HAYDN/ OEuvre 58. Prix. 7.H10/ A PARIS/Chez le ^{Sr} Sieber Musicien rue St honore entre celles des Vieilles Etuve et celle D´orleans ⁸⁴¹ ⁸⁴² Tríos/QUATUORS/Pour/Deux Violons Alto et Basse/Composés Par/J. HAYDN/en Simphonies et Réduites en Quatuors/Œuvre 58 Prix. 7H 10 s/A PARIS/Chéz SIEBER Musicien rue Honoré la porte Cochère entres/Les rues des vieilles Etuves et celle D´orléans. N°. 85./Enregistré à la Bibliothèqne conformenment au décret du 19 Juillet 1793./ 1512 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean-Georges Sieber ⁸⁴³ |
| NÚMERO DE PLANCHA | 1089 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 82 (“L’Ours”, für Streichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda de la Sinfonía en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1786 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1790-1801 |

⁸⁴¹ Tachado aparece: “chez l’Apothicaire N°85/Garvé par Richomme/1084”.

⁸⁴² Este texto aparece en cada uno de los instrumentos.

⁸⁴³ Este ejemplar contiene una portada diferente al ejemplar editado por Sieber que aparece en el Catálogo de Hoboken (Hoboken: *Opus cit.*, p.139).

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/8 (2) [e] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Six/ Quatuors/Varies/Pour Deux Violons Alto et Violoncelle/Sur Six Andantes tirés des Simphonies./DE. J. HAYDN./Dediés/A Madame Beaufsier Cuvray./PAR/J. M. BERGER le jeune./OEuvre. 31 Artiste du théâtre Faydeau./Prix. 9 ^{fl} ./A PARIS/Chéz SIEBER père Artiste et Editeur de Musique. Rue st . Honoré Hôtel d'Aligre N°. 199./1612 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean-Georges Sieber |
| NÚMERO DE PLANCHA | 1612 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 82 ^{II} ("L'Ours", für Streichquartett). Partichelas del arreglo de Joseph Muntz Berger para Cuarteto de cuerda del 2º movimiento de la Sinfonía en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1786 |
| FECHA DE EDICIÓN | 13.III.1803-6.IV.1805 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [12] [b] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Tríos/QUATUORS/Pour/Deux Violons Alto et Basse/Composés Par/J. HAYDN/en Simphonies et Réduites en Quatuors/Œuvre 58 Prix. 7 ^H 10 s/A PARIS/Chéz SIEBER Musicien rue Honoré la porte Cochère entres/Les rues des vieilles Etuves et celle D'orléans. N°. 85./Enregistré à la Bibliothèqne conformenment au décret du 19 Juillet 1793./1512 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean-Georges Sieber ⁸⁴⁴ |
| NÚMERO DE PLANCHA | 1089 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 83 ("La Poule", für Streichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda de la Sinfonía en Sol m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1785 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1790-1801 |

⁸⁴⁴ Este ejemplar contiene una portada diferente al ejemplar editado por Sieber que aparece en el Catálogo de Hoboken (Hoboken: *Opus cit.*, p. 142)

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [11] [c] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/SIMPHONIES/DE. J. HAYDN./Arrengés à Quatre Parties/Par L'Auteur/Pour Deux Violons Alto et Basse/Œuvre. 53 . m /Prix 7 ^{fl} 4 ^s /A PARIS ⁸⁴⁵ /Chez le Sr /Sieber . Musicien, rue St honoré entre celle des Vieilles Etuve et celle/Dórleans chez l'Apothicaire N° 92 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean-Georges Sieber |
| NÚMERO DE PLANCHA | 1017 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 84 (für Streichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda de la Sinfonía en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1786 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1789 |

⁸⁴⁵ A continuación de este texto aparece un adhesivo en el que pone: "PACQUET, LUTHIER, Rue St. Ferréol, à Marseille, Vend toutes sortes d'INSTRUMENTS ET/CORDES de Naples, tient Magasin de Musique Vocales et Instrumentale./On s'Abonne aussi chez lui pour la Musique".

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [11] [a] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/SIMPHONIES/DE. J. HAYDN./Arrengés à Quatre Parties/Par L'Auteur/Pour Deux Violons Alto et Basse/Œuvre. 53 . m /Prix 7 ^{fl} 4 ^s /A PARIS ⁸⁴⁶ /Chez le Sr /Sieber . Musicien, rue St honoré entre celle des Vieilles Etuve et celle/Dórléans chez l'Apothicaire N° 92 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean-Georges Sieber |
| NÚMERO DE PLANCHA | 1017 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 85 ("La Reine", für Streichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda de la Sinfonía en Si b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1785/86 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1789 |

⁸⁴⁶ A continuación de este texto aparece un adhesivo sobre el cual pone: "PACQUET, LUTHIER, Rue St. Ferréol, à Marseille, Vend toutes sortes d'INSTRUMENTS ET/CORDES de Naples, tient Magasin de Musique Vocales et Instrumentale./On s'Abonne aussi chez lui pour la Musique".

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/8 (2) [b] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Six/Quatuors/Varies/Pour Deux Violons Alto et Violoncelle/Sur Six Andantes tirés des Simphonies./DE. J. HAYDN./Dediés/A Madame Beaufsier Cuvray./PAR/J. M. BERGER le jeune./OEuvre. 31 Artiste du théâtre Faydeau./Prix. 9 ^{fl} ./A PARIS/Chéz SIEBER père Artiste et Editeur de Musique. Rue st . Honoré Hôtel d'Aligre N°. 199./1612 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean-Georges Sieber |
| NÚMERO DE PLANCHA | 1612 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 85 ^{II} ("La Reine", für Streichquartett). Partichelas del arreglo de Joseph Munzt Berger para Cuarteto de cuerda del 2º movimiento de la Sinfonía en Si b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1785/86 |
| FECHA DE EDICIÓN | 13.III.1803-6.IV.1805 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [11] [b] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/SIMPHONIES/DE. J. HAYDN./Arrengés à Quatre Parties/Par L'Auteur/Pour Deux Violons Alto et Basse/Œuvre. 53 . m /Prix 7 ^{fl} 4 ^s /A PARIS ⁸⁴⁷ /Chez le Sr /Sieber . Musicien, rue St honoré entre celle des Vieilles Etuve et celle/Dórleans chez l'Apothicaire N° 92 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean-Georges Sieber |
| NÚMERO DE PLANCHA | 1017 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 86 (für Streichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda de la Sinfonía en Si b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1786 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1789 |

⁸⁴⁷ A continuación de este texto aparece un adhesivo sobre el cual pone: "PACQUET, LUTHIER, Rue St. Ferréol, à Marseille, Vend toutes sortes d'INSTRUMENTS ET/CORDES de Naples, tient Magasin de Musique Vocales et Instrumentale./On s'Abonne aussi chez lui pour la Musique".

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [12] [c] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/ Quatuors/Pour Deux violons Alto et Basse/Composés Par/J. HAYDN/OEuvre 58. Prix. 7. ^H 10/A PARIS/Chez le Sr Sieber Musicien rue St honore entre celles des Vieilles Etuve et celle D´orleans ⁸⁴⁸ ⁸⁴⁹ Tríos/QUATUORS/Pour/Deux Violons Alto et Basse/Composés Par/J. HAYDN/en Simphonies et Réduites en Quatuors/Œuvre 58 Prix. 7 ^H 10 s/A PARIS/Chéz SIEBER Musicien rue Honoré la porte Cochère entres/Les rues des vieilles Etuves et celle D´orléans. N°. 85./Enregistré à la Bibliothèque conformement au décret du 19 Juillet 1793./1512 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean-Georges Sieber ⁸⁵⁰ |
| NÚMERO DE PLANCHA | 1089 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 87 (für Streichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda de la Sinfonía en La M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1785 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1790-1801 |

⁸⁴⁸ Tachado aparece : chez l´Apothicaire N°85/ Garvé par Richomme/ 1084.

⁸⁴⁹ Este texto aparece en cada uno de los instrumentos.

⁸⁵⁰ Este ejemplar contiene una portada diferente al ejemplar editado por Sieber que aparece en el Catálogo de Hoboken (Hoboken: *Opus cit.*, p. 157).

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/8 (2) [d] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Six/Quatuors/Varies/Pour Deux Violons Alto et Violoncelle/Sur Six Andantes tirés des Simphonies./DE. J. HAYDN./Dediés/A Madame Beaussier Cuvray./PAR/J. M. BERGER le jeune./Oeuvre. 31 Artiste du théâtre Faydeau./Prix. 9 ^{fl} ./A PARIS/Chéz SIEBER père Artiste et Editeur de Musique. Rue st . Honoré Hôtel d'Áligre N°. 199./1612 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean-Georges Sieber |
| NÚMERO DE PLANCHA | 1612 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 90 ^{II} (für Streichquartett). Partichelas del arreglo de Joseph Munzt Berger para Cuarteto de cuerda del 2º movimiento de la Sinfonía en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1788 |
| FECHA DE EDICIÓN | 13.III.1803- 6.IV.1805 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/8 (2) [f] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Six/Quatuors/Varies/Pour Deux Violons Alto et Violoncelle/Sur Six Andantes tirés des Simphonies./DE. J. HAYDN./Dediés/A Madame Beaussier Cuvray./PAR/J. M. BERGER le jeune./OEuvre. 31 Artiste du théâtre Faydeau./Prix. 9 ^{fl} ./A PARIS/Chéz SIEBER père Artiste et Editeur de Musique. Rue st . Honoré Hôtel d'Áligre N ^o . 199./1612 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean-Georges Sieber |
| NÚMERO DE PLANCHA | 1612 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 91 ^{fl} (für Streichquartett). Partichelas del arreglo de Joseph Munzt Berger para Cuarteto de cuerda del 2 ^o movimiento de la Sinfonía en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1788 |
| FECHA DE EDICIÓN | 13.III.1803- 6.IV.1805 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111[9] [c] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/QUATUORS/Pour/Deux Violons Alto Et Basse/Composés/PAR/J. HAYDN/En Simphonies et Réduites en Quatuors par C...../ŒUVRE. 86./Prix 7 ^{fl} 10 ^{s851} /A PARIS/Chez le Sr Sieber Musicien rue St honore al porte Cochere entre les rues/des Vieilles Etuves et D'Orleans N° 85 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean-Georges Sieber |
| NÚMERO DE PLANCHA | 1471 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 93 (2. Londoner,). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda ⁸⁵² de la Sinfonía en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1791 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1792-1798 |

⁸⁵¹ A continuación de este texto aparece un adhesivo en el que pone: "LIPPI, Luthier, SUR LE PORT, PRÈS LA PLACE NEUVE, A MARSEILLE,/Tient Magasin de toute sorte d'Instruments, Cordes de Naples, et un Assortiment de Musique/vocale et instrumentale/On s'abonne cez lui pour toute sorte de Musique".

⁸⁵² Este ejemplar no aparece incluido en el Catálogo de Hoboken (Hoboken: *Opus cit.*, Vol I).

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/8 (2) [c] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Six/Quatuors/Varies/Pour Deux Violons Alto et Violoncelle/Sur Six Andantes tirés des Simphonies./DE. J. HAYDN./Dediés/A Madame Beaussier Cuvray./PAR/ J. M. BERGER le jeune./Oeuvre. 31 Artiste du théâtre Faydeau./Prix. 9 ^{fl} ./A PARIS/Chéz SIEBER père Artiste et Editeur de Musique. Rue st . Honoré Hôtel d'Aligre N°. 199./1612 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean-Georges Sieber |
| NÚMERO DE PLANCHA | 1612 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 94 ^{II} (für Streichquartett). Partichelas del arreglo de Joseph Munzt Berger para Cuarteto de cuerda del 2º movimiento de la Sinfonía en Sol M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1791 |
| FECHA DE EDICIÓN | 13.III.1803- 6.IV.1805 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111[9] [a] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/QUATUORS/Pour/Deux Violons Alto Et Basse/Composés/PAR/J. HAYDN/En Simphonies et Réduites en Quatuors par C...../ŒUVRE. 86./Prix 7 ^{fl} 10 ^{s853} /A PARIS/Chez le Sr Sieber Musicien rue St honore al porte Cochere entre les rues/ des Vieilles Etuves et D'Orleans N° 85 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean-Georges Sieber |
| NÚMERO DE PLANCHA | 1471 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 97 (1. Londoner.). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda ⁸⁵⁴ de la Sinfonía en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1792 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1792-1798 |

⁸⁵³ A continuación de este texto aparece un adhesivo en el que pone: "LIPPI, Luthier, SUR LE PORT, PRÈS LA PLACE NEUVE, A MARSEILLE,/Tient Magasin de toute sorte d'Instruments, Cordes de Naples, et un Assortiment de Musique/vocale et instrumentale/ On s'abonne chez lui pour toute sorte de Musique".

⁸⁵⁴ Este ejemplar no aparece incluido en el Catálogo de Hoboken (Hoboken: *Opus cit.* Vol I).

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111[9] [b] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/QUATUORS/Pour/Deux Violons Alto Et Basse/Composés/PAR/J. HAYDN/En Simphonies et Réduites en Quatuors par C...../ŒUVRE. 86./Prix 7 ^{fl} 10 ^{s855} /A PARIS/Chez le Sr Sieber Musicien rue St honore al porte Cochere entre les rues/ des Vieilles Etuves et D´Orleans N° 85 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean-Georges Sieber |
| NÚMERO DE PLANCHA | 1471 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 98 (4. Londoner,). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda ⁸⁵⁶ de la Sinfonía en Si b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1792 |
| FECHA DE EDICIÓN | Entre 1792 y 1798 |

⁸⁵⁵ A continuación de este texto aparece un adhesivo sobre el cual aparece escrito: "LIPPI, Luthier, SUR LE PORT, PRÈS LA PLACE NEUVE, A MARSEILLE,/Tient Magasin de toute sorte d´Instruments, Cordes de Naples, et un Assortiment de Musique/ vocale et instrumentale/On s´abonne cez lui pour toute sorte de Musique".

⁸⁵⁶ Este ejemplar no aparece incluido en el Catálogo de Hoboken (Hoboken: *Opus cit.* Vol I.).

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/112 [5] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Six /SIMPHONIES/à Grand Orchestre/COMPOSÉES/Par /J. HAYDN/OPERA 91/Nº 1 Prix. 6H/A PARIS/Chez Imbault M ^d de Musique au Mont d Or Rue Honoré Nº 200./entre la Rue des Poulies et la Maison d´Aligre./Et Pénisule du Théâtre de l´Opéra Comique Rue Favart Nº 461 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean-Georges Sieber |
| NÚMERO DE PLANCHA | 187 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 100 (12. Londoner.). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda ⁸⁵⁷ de la Sinfonía en Sol M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1794 |
| FECHA DE EDICIÓN | 27.III.1799 –XI.1802 |

⁸⁵⁷ Este ejemplar no aparece incluido en el Catálogo de Hoboken (Hoboken: *Opus cit.* Vol I).

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/112 [4] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Grand/SIMPHONIE/a/Plusieurs Instruments/Composée/par/JOSEPH HAYDN/ N° 27/A VOEMME /Chez Artaria et Comp/813. 839.840. |
| LUGAR DE EDICIÓN | Viena |
| EDITOR | Artaria & Co. |
| NÚMERO DE PLANCHA | 839 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 101 (11. Londoner, “Die Uhr”, “The Clock”). Partichelas la Sinfonía en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1794 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1799 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/112 [8] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Six/SIMPHONIES/à Grand Orchestre/COMPOSÉES/Par/J. HAYDN/OPERA 91/N° 1Prix. 6H/A PARIS/Chez Imbault M ^d de Musique au Mont d Or Rue Honoré N° 200./entre la Rue des Poulies et la Maison d'Aligre./Et Périsule du Théâtre de l'Opéra Comique Rue Favart N° 461 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean Jérôme Imbault |
| NÚMERO DE PLANCHA | 361 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 102 (9. Londoner,). Partichelas de la Sinfonía en Si b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1794 |
| FECHA DE EDICIÓN | 27.III.1799-XI.1802 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/112 [7] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Six/SIMPHONIES/à Grand Orchestre/COMPOSÉES/Par/J. HAYDN/OPERA 91/Nº 1 Prix. 6H/A PARIS/Chez Imbault M ^d de Musique au Mont d Or Rue Honoré Nº 200./entre la Rue des Poulies et la Maison d'Aligre./Et Périssule du Théâtre de l'Opéra Comique Rue Favart Nº 461 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean Jérôme Imbault |
| NÚMERO DE PLANCHA | 131 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 103 (8. Londoner, "Mit dem Paukenwirbel". Partichelas de la Sinfonía en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1795 |
| FECHA DE EDICIÓN | 27.III.1799-XI.1802 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/112 [9] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Six /SIMPHONIES/à Grand Orchestre/COMPOSÉES/Par/J. HAYDN/OPERA 91/N° 1 Prix. 6H/A PARIS/Chez Imbault M ^d de Musique au Mont d Or Rue Honoré N° 200./entre la Rue des Poulies et la Maison d'Aligre./Et Périsule du Théâtre de l'Opéra Comique Rue Favart N° 461 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean Jérôme Imbault |
| NÚMERO DE PLANCHA | 733 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 104 (7. Londoner, "Salomón"). Partichelas de la Sinfonía en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1795 |
| FECHA DE EDICIÓN | 27.III.1799-XI.1802 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/112 [3] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Grand/ SIMPHONIE/Concertante/ omposée/par/JOSEPH HAYDN/Nº 25/A Vienne chez Artaria et Comp/f 2.30 |
| LUGAR DE EDICIÓN | Viena |
| EDITOR | Artaria & Co. |
| NÚMERO DE PLANCHA | 653 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 105* (“Concertante”). Partichelas la Sinfonía en Re m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1794 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1796 |

2.2.1.2 Oberturas (HOB. Ia)

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/112 [5] [e] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | SEI/SINFONIE/A GRAND ORCHESTRA/Composte/Dal Signore Giuseppe/HAYDN/Maestro di Capella de S.A./Il Principe d'Esterhazy & c./OPER XXXV/ F 6/A Vienna/prefso Artaria Compagni/Neg. ^{ti} di Stampe, Musica, e Carte Grografiehe |
| LUGAR DE EDICIÓN | Viena |
| EDITOR | Artaria & Co. |
| NÚMERO DE PLANCHA | 33 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Obertura |
| CONTENIDO | HOB. Ia: 1 (Zu L'infedeltà delusa"). Partichelas la Obertura en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1769-73 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1782 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/112 [5] [f] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | SEI/SINFONIE/A GRAND ORCHESTRA/Composte/Dal Signore Giuseppe/HAYDN/Maestro di Capella de S.A./Il Principe d'Esterhazy & c./OPER XXXV/F 6/A Vienna/prefso Artaria Compagni/Neg. ^{ti} di Stampe, Musica, e Carte Grografiehe |
| LUGAR DE EDICIÓN | Viena |
| EDITOR | Artaria & Co. |
| NÚMERO DE PLANCHA | 33 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Obertura |
| CONTENIDO | HOB. Ia: 2 ("Zur Oratorio "Il Ritorno di Tobia"). Partichelas la Obertura en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1774 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1782 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/112 [5] [b] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | SEI/SINFONIE/A GRAND ORCHESTRA/Composte/Dal Signore Giuseppe/HAYDN/Maestro di Capella de S.A./Il Principe d'Esterhazy & c./OPER XXXV/ F 6/A Vienna/presso Artaria Compagni/Neg. ^{ti} di Stampe, Musica, e Carte Geographie |
| LUGAR DE EDICIÓN | Viena |
| EDITOR | Artaria & Co. |
| NÚMERO DE PLANCHA | 33 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Obertura |
| CONTENIDO | HOB. Ia: 6 (Zu L'incontro improvviso"). Partichelas la Obertura en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1774/75 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1782 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/112 [5] [c] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | SEI/SINFONIE/A GRAND ORCHESTRA/Composte/Dal Signore Giuseppe/HAYDN/Maestro di Capella de S.A./Il Principe d'Esterhazy & c./OPER XXXV/F 6/A Vienna/prefso Artaria Compagni/Neg. ^{ti} di Stampe, Musica, e Carte Geographie |
| LUGAR DE EDICIÓN | Viena |
| EDITOR | Artaria & Co. |
| NÚMERO DE PLANCHA | 33 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Obertura |
| CONTENIDO | HOB. Ia: 10. Partichelas la Obertura en Sol M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1782 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1782 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/112 [5] [a] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | SEI/SINFONIE/A GRAND ORCHESTRA/Composte/Dal Signore Giuseppe/HAYDN/Maestro di Capella de S.A./Il Principe d'Esterhazy & c./OPER XXXV/ F 6/A Vienna/presso Artaria Compagni/Neg. ^{ti} di Stampe, Musica, e Carte Geographie |
| LUGAR DE EDICIÓN | Viena |
| EDITOR | Artaria & Co. |
| NÚMERO DE PLANCHA | 33 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Obertura |
| CONTENIDO | HOB. Ia: 13 (Zur Oper "L'Isola disabitata"). Partichelas la Obertura en Sol m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1779 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1782 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/112 [5] [d] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | SEI/SINFONIE/A GRAND ORCHESTRA/Composte/Dal Signore Giuseppe/HAYDN/Maestro di Capella de S.A./Il Principe d'Esterhazy & c./OPER XXXV/ F 6/A Vienna/presso Artaria Compagni/Neg. ^{ti} di Stampe, Musica, e Carte Grographie |
| LUGAR DE EDICIÓN | Viena |
| EDITOR | Artaria & Co. |
| NÚMERO DE PLANCHA | 33 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Obertura |
| CONTENIDO | HOB. Ia: 15 (Zur Oper "La vera Costanza"). Partichelas la Obertura en Si b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1777 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1782 |

2.2.1.3 Cuartetos de cuerda (HOB. III)

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/713 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Collection/COMPLÈTE/des/QUATUORS/D´HAYDN/Nouvelle Edition./Gravé par Richomme/A PARIS/Chez Ignace Pleyel & Fils aîne Boulevard Montmartre/Le Fitre gravé par Aubert Prix : net |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cuartetos de cuerda |
| CONTENIDO | HOB. III: 1-83. Partichelas de la colección completa de Cuartetos de cuerda |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Varias |
| FECHA DE EDICIÓN | 31.I-1816-1828 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/114 [3] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Quartetto I ^{mo} /a/ Due Violini/Viola, e Violoncello/Del Sigr. Giuseppe Haydn/Violino Primo |
| LUGAR DE EDICIÓN | Viena |
| EDITOR | Franz Anton Hoffmeister |
| NÚMERO DE PLANCHA | 32 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cuarteto de cuerda |
| CONTENIDO | HOB. III: 43. Partichelas del Cuarteto de cuerda en Re m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1785 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1785-1786 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/114 [5] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | SETTE SONATE/Con Introduzione, ed in fine un Terremoto;/Per due Violini, Viola,/ E Violoncello;/Composte sopra le ultime fette parole/Del nostro Redentore fulla Croce:/Del S ^f Giuseppe Haydn/Opera 48./IN NAPOLI/Presso Luigi Marescalchi, Editore Privilegiado da S. M. (D. G.) E/per tutte le Cittá principali d'Europa, agl'indrizá ordinarj, dove si Vende la/ Musica Stampata./290 ⁸⁵⁸ |
| LUGAR DE EDICIÓN | Nápoles |
| EDITOR | Luigi Marescalchi |
| NÚMERO DE PLANCHA | 290 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | <i>Las Siete Palabras</i> |
| CONTENIDO | HOB. III: 50-56 (Haydns Quartettfassung der "Sieben Worte"). Partichelas de <i>Las Siete Palabras</i> para Cuarteto de cuerda en Re m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1787 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1787- 1809 |

⁸⁵⁸ En la parte del violín I el número de plancha está tapado por un adhesivo en el que pone: "LIPPI, Luthier, SUR LE PORT, PRÈS LA NÉLACE NEUVE, A MARSEILLE,/Tient Magasin de toute sorte d'Instruments, Cordes de Naples, et un Assortiment de Musique/vocale et instrumentale/On s'abonne chez lui pour toute sorte de Musique".

2.2.1.4 Tríos para dos violines y violonchelo (HOB. V)

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/114 [1] [a] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | SIX/TRIOS/POUR deux Violons et Baffe/Composés/PAR M ^R HAYDEN/Maitre de Chapelle a Vienne/Mis au pour par M. Bailleux Gravés par M ^{me} De Lusse ŒUVRE VI/Prix 7 H 4 s/A PARIS/Chez M. Bailleux Mtre de Musique, Rue St. Honoré, à la regle d'OrL/A LION/Chez M. Castaud, Place de la Comedie,/A DUNKERQUE/Chez M. Gaudaerd/A VEC PRIVILEGE DU ROI |
| LUGAR DE EDICIÓN | París, Lyon |
| EDITOR | Antoine Bailleux, Jean-Antoine Castaud |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para dos violines y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. V: 1. Partichelas del Trío para dos violines y violonchelo en Mi M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1767 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1762- 8.XII.1774 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/114 [1] [b] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | SIX/TRIOS/POUR deux Violons et Basse/Composés/PAR M ^R HAYDEN/Maitre de Chapelle a Vienne/Mis au pour par M. Bailleux Gravés par M ^{me} De Lusse ŒUVRE VI/Prix 7 H 4 s/A PARIS/Chez M. Bailleux Mtre de Musique, Rue St. Honoré, à la regle d'OrL/A LION/Chez M. Castaud, Place de la Comedie,/A DUNKERQUE/Chez M. Gaudaerd/A VEC PRIVILEGE DU ROI |
| LUGAR DE EDICIÓN | París, Lyon |
| EDITOR | Antoine Bailleux, Jean-Antoine Castaud |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para dos violines y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. V: 2. Partichelas del Trío para dos violines y violonchelo en Fa M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1767 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1.IV.1764-8.XII.1774 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/114 [1] [c] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | SIX/TRIOS/POUR deux Violons et Basse/Composés/PAR M ^R HAYDEN/Maitre de Chapelle a Vienne/Mis au pour par M. Bailleux Gravés par M ^{me} De Lusse ŒUVRE VI/Prix 7 H 4 s/A PARIS/Chez M. Bailleux Mtre de Musique, Rue St. Honoré, à la regle d'OrL/A LION/Chez M. Castaud, Place de la Comedie,/A DUNKERQUE/Chez M. Gaudaerd/A VEC PRIVILEGE DU ROI |
| LUGAR DE EDICIÓN | París, Lyon |
| EDITOR | Antoine Bailleux, Jean-Antoine Castaud |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para dos violines y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. V: 10. Partichelas del Trío para dos violines y violonchelo en Fa M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1767 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1.IV.1764- 8.XII.1774 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/114 [1] [d] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | SIX/TRIOS/POUR deux Violons et Basse/Composés/PAR M ^R HAYDEN/Maitre de Chapelle a Vienne/Mis au pour par M. Bailleux Gravés par M ^{me} De Lusse ŒUVRE VI/Prix 7 H 4 s/A PARIS/Chez M. Bailleux Mtre de Musique, Rue St. Honoré, à la regle d´OrL/A LION/Chez M. Castaud, Place de la Comedie,/A DUNKERQUE/Chez M. Gaudaerdt/A VEC PRIVILEGE DU ROI |
| LUGAR DE EDICIÓN | París, Lyon |
| EDITOR | Antoine Bailleux, Jean-Antoine Castaud |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para dos violines y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. V: 11. Partichelas del Trío para dos violines y violonchelo en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No post. 1765 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1.IV.1764-8.XII.1774 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/114 [1] [e] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | SIX/TRIOS/POUR deux Violons et Baffe/Composés/PAR M ^R HAYDEN/Maitre de Chapelle a Vienne/Mis au pour par M. Bailleux Gravés par M ^{me} De Lusse ŒUVRE VI/Prix 7 H 4 s/A PARIS/Chez M. Bailleux Mtre de Musique, Rue St. Honoré, à la regle d'OrL/A LION/Chez M. Castaud, Place de la Comedie,/A DUNKERQUE/Chez M. Gaudaerdt/A VEC PRIVILEGE DU ROI |
| LUGAR DE EDICIÓN | París, Lyon |
| EDITOR | Antoine Bailleux, Jean-Antoine Castaud |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para dos violines y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. V: 12. Partichelas del Trío para dos violines y violonchelo en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1767 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1767-8.XII.1774 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/114 [1] [f] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | SIX/TRIOS/POUR deux Violons et Baffe/Composés/PAR M ^R HAYDEN/Maitre de Chapelle a Vienne/Mis au pour par M. Bailleux Gravés par M ^{me} De Lusse ŒUVRE VI/Prix 7 H 4 s/A PARIS/Chez M. Bailleux Mtre de Musique, Rue St. Honoré, à la regle d'OrL/A LION/Chez M. Castaud, Place de la Comedie,/A DUNKERQUE/Chez M. Gaudaerd/A VEC PRIVILEGE DU ROI |
| LUGAR DE EDICIÓN | París, Lyon |
| EDITOR | Antoine Bailleux, Jean-Antoine Castaud |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para dos violines y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. V: D1. Partichelas del Trío para dos violines y violonchelo en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE EDICIÓN | 1.IV.1764-8.XII.1774 |

2.2.1.5 Tríos para clave, violín y violonchelo (HOB. XV)

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [7] [b] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/QUATUORS/POUR/Deux Violons, Alto, et Basse./d'Après les Sonates/ D'HAYDN/ Livraison 8° Prix 9 f/Gravés par Richomme./Propriété de l'Editeur Enregistré à la Bibliot ^e Imp ^{le} /A PARIS/Chez PLEYEL Auteur et Editeur de Musique Rue Neuve des Petits. Champs, n° 13/Vis-à-vis le Trésor Public/797 Jusques y Compris 808 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 803 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para clave, violín y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 6 (einzelne Sätze für Streichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda del Trío para clave, violín y violonchelo en Fa M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1784/85 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1808-1809 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [5] [a] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/QUATUORS/POUR/Deux Violons, Alto, et Basse./d'Après les Sonates/ D'HAYDN/ Livraison 8° Prix 9 f/Gravés par Richomme./Propriété de l'Éditeur Enregistré à la Bibliot ^e Imp ^l e /A PARIS/Chez PLEYEL Auteur et Éditeur de Musique Rue Neuve des Petits. Champs, n° 13/Vis-à-vis le Trésor Public/797 Jusques y Compris 808 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 801 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para clave, violín y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 7 (einzelne Sätze für Streichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda del Trío para clave, violín y violonchelo en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1784/85 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1808-1809 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [3] [a] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/QUATUORS/POUR/Deux Violons, Alto, et Basse./d'Après les Sonates/ D'HAYDN/ Livraison 8° Prix 9 f/Gravés par Richomme./Propriété de l'Éditeur Enregistré à la Bibliot ^e Imp ^l e /A PARIS/Chez PLEYEL Auteur et Editeur de Musique Rue Neuve des Petits. Champs, n° 13/Vis-à-vis le Trésor Public/797 Jusques y Compris 808 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 799 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para clave, violín y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 8 (einzelne Sätze für Streichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda del Trío para clave, violín y violonchelo en Si b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1784/85 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1808-1809 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [8] [a] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/QUATUORS/POUR/Deux Violons, Alto, et Basse./d'Après les Sonates/ D'HAYDN/ Livraison 8° Prix 9 f/Gravés par Richomme./Propriété de l'Éditeur Enregistré à la Bibliot ^e Imp ^l e /A PARIS/Chez PLEYEL Auteur et Editeur de Musique Rue Neuve des Petits. Champs, n° 13/Vis-à-vis le Trésor Public/797 Jusques y Compris 808 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 804 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para clave, violín y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 11 (einzelne Sätze für Streichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda del Trío para clave, violín y violonchelo en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1789 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1808-1809 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [8] [b] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/QUATUORS/POUR/Deux Violons, Alto, et Basse./d'Après les Sonates/ D'HAYDN/ Livraison 8° Prix 9 f/Gravés par Richomme./Propriété de l'Éditeur Enregistré à la Bibliot ^e Imp ^{le} /A PARIS/Chez PLEYEL Auteur et Editeur de Musique Rue Neuve des Petits. Champs, n° 13/Vis-à-vis le Trésor Public/797 Jusques y Compris 808 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 804 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para clave, violín y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 12 (einzelne Sätze für Streichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda del Trío para clave, violín y violonchelo en Mi m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1789 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1808-1809 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/114 [2] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Tríos/QUATUORS/DE/J. HAYDN/Arrangés/POUR Deux Violons Alto et Basse/Sur l'Œuvre 56 . de Clavecin/PAR. M ^R FIORILLO/Prix, 6 H/A PARIS/Chez le Sr Sieber . Musicien, rue St honoré entre celle des/Vielles Etuve et celle Dórleans chez l'Apothicaire N° 92 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 1187 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para clave, violín y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 12, 13, 11 (für Streichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda de los Tríos para clave, violín y violonchelo en Mi m, Do m, Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1789 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1791 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [2] [c] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/QUATUORS/POUR/Deux Violons, Alto, et Basse./d'Après les Sonates/D'HAYDN/Livraison 2° Prix 9 f/Gravés par Richomme./ Propriété de l'Editeur Enregistré à la Bibliot ^e Imp ^{le} /A PARIS/Chez PLEYEL Auteur et Editeur de Musique Rue Neuve des Petits. Champs, n° 13/Vis-à-vis le Trésor Public/797 Jusques y Compris 808 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 798 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para clave, violín y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 14 ([I], [III] y [II] für Streichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda del Trío para clave, violín y violonchelo en La b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1790 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1808-1809 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/1259 (1-6) [1: clave] [a], MUS/1261 (1-19) [14: violín] y MUS/1270 (1-25) [20: violonchelo] [a] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | TROIS/SONATES/Pour le Piano Forté/Avec Accompag ^{nt} de Violon et Basse/Composées par/J. HAYDN/Ouvre 61 Prix 9. ⁿ /A PARIS/Chez PLEYEL AUTEUR et Editeur de Musique Rue Neuve des petits Champs N° 13./vis-à-vis le Trésor Public/F |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para clave, violín y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 14. Partichelas del Trío para clave, violín y violonchelo en La b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1790 |
| FECHA DE EDICIÓN | 24.X.1807-1808 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/1259 (1-6) [1: clave] [b] y MUS/1270 (1-25) [20: violonchelo] [b] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | TROIS/SONATES/Pour le Piano Forté/Avec Accompag ^{nt} de Violon et Basse/Composées par/J. HAYDN/Ouvre 61 Prix 9. ^{fl} /A PARIS/Chez PLEYEL AUTEUR et Editeur de Musique Rue Neuve des petits Champs N° 13./vis-à-vis le Trésor Public/F |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para clave, violín y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 17. Partichelas del Trío para clave, violín y violonchelo (sólo conservado clave y violonchelo) en Fa M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1790 |
| FECHA DE EDICIÓN | 24.X.1807-1808 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [5] [b] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/QUARUORS/POUR/Deux Violons, Alto, et Basse./d'Après les Sonates/D'HAYDN/Livraison 6° Prix 9 f/Gravés par Richomme./Propriété de l'Editeur Enregistré à la Bibliot ^e / Imp ^{le} /A PARIS/Chez PLEYEL Auteur et Editeur de Musique Rue Neuve des Petits. Champs, n° 13/Vis-à-vis le Trésor Public/797 Jusques y Compris 808 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 801 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para clave, violín y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 17 ([I] y [II] für Streichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda del Trío para clave, violín y violonchelo en Fa M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1790 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1808-1809 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [10] [a] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/Quatuors/Concertants/Pour Deux violons Alto et Basse/Par/J. Haydn./OEuvre 88.Prix. 7.H10/A PARIS/Chez sieber fils (gendre de le DUC) au Magazin de Musique et d'Instruments, rue de/ la Loi (ci devant Richelieu) entre le Théâtre Francois et la Fontaine Traversière N° 1245./A la Flûte Enchantée,/Enregistré à la Bibliotheque Conformement au décret du 19 Juillet 1793./5 |
| LUGAR DE EDICIÓN | Georges-Julien Sieber |
| EDITOR | París |
| NÚMERO DE PLANCHA | 5 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para clave, violín y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 18 (einzelne Sätze für Streichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda del Trío para clave, violín y violonchelo en La M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1794 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1799-1805 |

| LOCALIZACIÓN | |
|----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/1259 (1-6) [4: clave], MUS/1261 (1-19) [17:violín] y MUS/1270 (1-25) [23: violonchelo] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | TROIS/SONATES/ Pour le Forté – Piano/Avec Accompag ^{nt} de Violon et Violoncelle/PAR/J. HAYDN/Œuvre 86/Prix 9H/Grave par Favrot/A PARIS/ Chez Pleyel, Auteur et Editeur de Musique Rue Neuve des Petits Champs N° 13./vis-à-vis le Trésor Public/Propriété de l'Editeur/Enregistré a la Bibliothèque Impériale/N |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para clave, violín y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 18-20. Partichelas de los tríos para clave, violín y violonchelo en La M, Sol m, Si b M |
| FECHA DECOMPOSICIÓN | No post. 1794 |
| FECHA DE EDICIÓN | 24-X-1807-1808 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [4] [b] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/QUATUORS/POUR/Deux Violons, Alto, et Basse./d'Après les Sonates/D HAYDN/Livraison 3° Prix 9 f/Gravés par Richomme./Propriété de l'Editeur Enregistré à la Bibliot ^e Imple/A PARIS/Chez PLEYEL Auteur et Editeur de Musique Rue Neuve des Petits. Champs, n° 13/Vis-à-vis le Trésor Public/797 Jusques y Compris 808 |
| LUGAR DE EDICIÓN | Ignace Pleyel |
| EDITOR | París |
| NÚMERO DE PLANCHA | 800 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para clave, violín y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 21 (einzelne Sätze für Streichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda del Trío para clave, violín y violonchelo en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1794/95 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1808-1809 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [3] [c] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/QUATUORS/POUR/Deux Violons, Alto, et Basse./d'Après les Sonates/D'HAYDN/ Livraison 2° Prix 9 f/Gravés par Richomme./Propriété de l'Editeur Enregistré à la Bibliot ^e Impl ^e /PARIS/Chez PLEYEL Auteur et Editeur de Musique Rue Neuve des Petits. Champs, n° 13/Vis-à-vis le Trésor Public/797 Jusques y Compris 808 |
| LUGAR DE EDICIÓN | Ignace Pleyel |
| EDITOR | París |
| NÚMERO DE PLANCHA | 799 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para clave, violín y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 22 (einzelne Sätze für Streichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda del Trío para clave, violín y violonchelo en Sol M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1794/95 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1808-1809 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [3] [b] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/QUATUORS/POUR/Deux Violons, Alto, et Basse./d'Après les Sonates/D'HAYDN/ Livraison 2° Prix 9 f/Gravés par Richomme./Propriété de l'Editeur Enregistré à la Bibliot ^e Impl ^e / PARIS/Chez PLEYEL Auteur et Editeur de Musique Rue Neuve des Petits. Champs, n° 13/Vis-à-vis le Trésor Public/797 Jusques y Compris 808 |
| LUGAR DE EDICIÓN | Ignace Pleyel |
| EDITOR | París |
| NÚMERO DE PLANCHA | 799 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para clave, violín y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 23 (einzelne Sätze für Streichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda del Trío para clave, violín y violonchelo en Fa # m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1794/95 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1808-1809 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/1259 (1-6) [3: clave], MUS/1261 (1-19) [16:violín] y MUS/1270 (1-25) [22: violonchelo] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | TROIS SONATES/POUR LE PINAO/Avec Accompagnement/de Violon & Violoncello/PAR/J. HAYDN/ ŒUVRE 73./Enregistré à la Bibliothèque nationale/Prix 9H ^[sup] à Paris/Chez Pleyel Rue Neuve des Petits Champs/Nº 1286./Vis-à-vis/la Trésorerie Nationle/Propriété de l'Editeur/P |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para clave, violín y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 21-23. Partichelas de los tríos para clave, violín y violonchelo Re M, Sol M, Fa # m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No post. 1795 |
| FECHA DE EDICIÓN | 5.III.1803-21.XIII.1806 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [10] [c] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/Quatuors/Concertants/Pour Deux violons Alto et Basse/Par/J. Haydn./OEuvre 88.Prix. 7.fl 10/A PARIS/Chez sieber fils (gendre de le DUC) au Magazin de Musique et d'Instruments, rue de/ la Loi (ci devant Richelieu) entre le Théâtre Francois et la Fontaine Traversière N° 1245./A la Flûte Enchantée,/Enregistré à la Bibliotheque Conformement au décret du 19 Juillet 1793./5 |
| LUGAR DE EDICIÓN | Georges-Julien Sieber |
| EDITOR | París |
| NÚMERO DE PLANCHA | 5 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para clave, violín y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 24 ^I (einzelne Sätze für Streichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda del primer movimiento del Trío para clave, violín y violonchelo en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No post. 1795 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1799-1805 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/1259 (1-6) [2: clave], MUS/1261 (1-19) [15:violín] y MUS/1270 (1-25) [21: violonchelo] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | TROIS SONATES/POUR LE PINAO/Avec Accompagnement/de Violon & Violoncell/PAR/J. HAYDN/ŒUVRE 73./Enregistré à la Bibliothèque nationale/Prix 9 ^H à Paris/Chez Pleyel Rue Neuve des Petits Champs/Nº 1286./Vis-à-vis/la Trésorerie Nationle/Propriété de l'Editeur/P |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para clave, violín y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 24-26. Partichelas de los tríos para clave, violín y violonchelo Re M, Sol M, Fa # m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No post. 1795 |
| FECHA DE EDICIÓN | 5.III.1803-21.XIII.1806 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [8] [c] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/QUATUORS/POUR/Deux Violons, Alto, et Basse./d'Après les Sonates/D'HAYDN/Livraison 8° Prix 9 f/ Gravés par Richomme./Propriété de l'Editeur Enregistré à la Bibliot ^e Imp ^{le} /A PARIS/Chez PLEYEL Auteur et Editeur de Musique Rue Neuve des Petits. Champs, n° 13/ Vis-à-vis le Trésor Public/797 Jusques y Compris 808Trois |
| LUGAR DE EDICIÓN | Ignace Pleyel |
| EDITOR | París |
| NÚMERO DE PLANCHA | 804 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para clave, violín y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 27 (einzelne Sätze für Streichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda del Trío para clave, violín y violonchelo en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1797 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1808-1809 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/1259 (1-6) [5: clave], MUS/1261 (1-19) [18:violín] y MUS/1270 (1-25) [24: violonchelo] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | TROIS/SONATES/Pour le Piano Forté/Avec Accompag ^{nt} de Violon et Basse/Composeés par/J. HAYDN/OEuvre 87 Prix 9H/A PARIS/Chez PLEYEL Auteur et Editeur de Musique Rue Neuve des petits Champs N° 13/vis-à-vis le Trésor Public/F ⁸⁵⁹ |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece/269 [violín] ⁸⁶⁰ |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para clave, violín y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 27-29. Partichelas de los tríos para clave, violín y violonchelo en Do M, Mi M, Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No post. 1794 |
| FECHA DE EDICIÓN | 5.III.1803-21.XII.1806 [clave y violonchelo], 1799-1806 [violín] ⁸⁶¹ |

⁸⁵⁹ La partichela del violín que se corresponde con la signatura MUS/1261 (1-19) [18:violín] posee una portada diferente: TROIS/SONATES/Pour le Forte Piano/Avec Accompagnement de Violon et Basse/ par/J. HAYDEN/Op. 95 Prix 9^H/A PARIS/Chez Pleyel Rue Neuve des Petits Champs N° 1286 vis-à-vis/la Trésorerie Nation^{le}/Propriété de l'Editeur/Enregistré à la Bibliothèque Nationale./269.

⁸⁶⁰ La partichela del violín que se corresponde con la signatura MUS/1261 (1-19) [18:violín] sí que posee número de plancha.

⁸⁶¹ La partichela del violín que se corresponde con la signatura MUS/1261 (1-19) [18:violín] fue editada en otra fecha diferente al clave y al violonchelo.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/1259 (1-6) [6: clave] [a], MUS/1261 (1-19) [19:violín] y MUS/1270 (1-25) [25: violonchelo] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | TROIS/SONATES/Pour le Forte Piano/Avec accompagnement de Violon et Basse/par/J. HAYDEN/Op. 93 Prix 9 th /A PARIS/ Chez Pleyel Rue Neuve des Petits Champs N° 1286 vis-à-vis/la Trésorerie Nation ^{le} /Propriété de l'Editeur/Enregistré à la Bibliothèque Nationale.269 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 269 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para clave, violín y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 30. Partichelas del Trío para clave, violín y violonchelo en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1795 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1799 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/1259 (1-6) [1: clave] [c] y MUS/1270 (1-25) [20: violonchelo] [c] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | TROIS/SONATES/Pour le Piano Forté/Avec Accompag ^{nt} de Violon et Basse/Composées par/J. HAYDN/Ouvre 61 Prix 9. ^{fl} /A PARIS/Chez PLEYEL AUTEUR et Editeur de Musique Rue Neuve des petits Champs N° 13./vis-à-vis le Trésor Public/F |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para clave, violín y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 30. Partichelas del Trío para clave, violín y violonchelo (sólo se conserva clave y violonchelo) en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1795 |
| FECHA DE EDICIÓN | 24.X.1807-1808 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [5] [c] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/QUARUORS/POUR/Deux Violons, Alto, et Basse./d'Après les Sonates/D'HAYDN/Livraison 6° Prix 9 f/Gravés par Richomme./Propriété de l'Editeur Enregistré à la Bibliot ^e / Imp ^{le} /A PARIS/Chez PLEYEL Auteur et Editeur de Musique Rue Neuve des Petits. Champs, n° 13/Vis-à-vis le Trésor Public/797 Jusques y Compris 808 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 801 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para clave, violín y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 30 (einzelne für Streichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda del Trío para clave, violín y violonchelo en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1795 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1808-1809 |

2.2.1.6 Sonatas para clave (HOB. XVI)

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [1] [c] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/QUATUORS/ POUR/Deux Violons, Alto, et Basse./d'Après les Sonates/D'HAYDN/Livraison 2° Prix 9 f/Gravés par Richomme./Propriété de l'Editeur Enregistré à la Bibliot ^e Impl ^e /A PARIS/Chez PLEYEL Auteur et Editeur de Musique Rue Neuve des Petits. Champs, n° 13/Vis-à-vis le Trésor Public/797 Jusques y Compris 808 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 797 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sonata para clave |
| CONTENIDO | HOB. XVI: 20. Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda de la Sonata para clave en Do m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1771? |
| FECHA DE EDICIÓN | 1808-1809 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [6] [b] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/QUARUORS/POUR/Deux Violons, Alto, et Basse./d'Après les Sonates/D HAYDN/Livraison 6° Prix 9 f/Gravés par Richomme./Propriété de l'Editeur Enregistré à la Bibliot ^c /Imp ^{le} /A PARIS/Chez PLEYEL Auteur et Editeur de Musique Rue Neuve des Petits. Champs, n° 13/Vis-à-vis le Trésor Public/797 Jusques y Compris 808 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 802 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sonata para clave |
| CONTENIDO | HOB. XVI: 27 (einzelne Sätze für Strichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda de la Sonata para clave en Sol M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1774-76? |
| FECHA DE EDICIÓN | 1808-1809 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [6] [a] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/QUARUORS/POUR/Deux Violons, Alto, et Basse./d'Après les Sonates/D'HAYDN/Livraison 6° Prix 9 f/Gravés par Richomme./Propriété de l'Editeur Enregistré à la Bibliot ^e /Imp ^{le} /A PARIS/Chez PLEYEL Auteur et Editeur de Musique Rue Neuve des Petits. Champs, n° 13/Vis-à-vis le Trésor Public/797 Jusques y Compris 808 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 802 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sonata para clave |
| CONTENIDO | HOB. XVI: 28 (einzelne Sätze für Strichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda de la Sonata para clave en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1774-76? |
| FECHA DE EDICIÓN | 1808-1809 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [1] [a] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/QUATUORS/POUR/Deux Violons, Alto, et Basse./d'Après les Sonates/D'HAYDN/Livraison 2° Prix 9 f/Gravés par Richomme./Propriété de l'Editeur Enregistré à la Bibliot ^e Impl ^e /A PARIS/Chez PLEYEL Auteur et Editeur de Musique Rue Neuve des Petits. Champs, n° 13/Vis-à-vis le Trésor Public/797 Jusques y Compris 808 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 797 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sonata para clave |
| CONTENIDO | HOB. XVI: 30 ¹ (einzelne Sätze für Strichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda ⁸⁶² de la Sonata para clave en La M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1774-76? |
| FECHA DE EDICIÓN | 1808-1809 |

⁸⁶² El segundo y tercer movimiento no se corresponden con el original (Hoboken: *Opus cit.*, p. 755).

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [2] [a] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/QUATUORS/POUR/Deux Violons, Alto, et Basse./d'Après les Sonates/D'HAYDN/ Livraison 2 ^o Prix 9 f/Gravés par Richomme./Propriété de l'Éditeur Enregistré à la Bibliot ^e Impl ^e /A PARIS/Chez PLEYEL Auteur et Editeur de Musique Rue Neuve des Petits. Champs, n ^o 13/Vis-à-vis le Trésor Public/797 Jusques y Compris 808 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 798 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sonata para clave |
| CONTENIDO | HOB. XVI: 31 ^I III (einzelne Sätze für Strichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda ⁸⁶³ de la Sonata para clave en Mi M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1774-76? |
| FECHA DE EDICIÓN | 1808-1809 |

⁸⁶³ El segundo movimiento no se corresponden con el original (Hoboken: *Opus cit.*, p. 755).

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [4] [c] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/QUATUORS/POUR/Deux Violons, Alto, et Basse./d'Après les Sonates/D'HAYDN/ Livraison 3° Prix 9 f/Gravés par Richomme./Propriété de l'Editeur Enregistré à la Bibliot ^e Imple/A PARIS/ Chez PLEYEL Auteur et Editeur de Musique Rue Neuve des Petits. Champs, n° 13/Vis-à-vis le Trésor Public/797 Jusques y Compris 808 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 800 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sonata para clave |
| CONTENIDO | HOB. XVI: 32 (einzelne Sätze für Streichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda de la Sonata para clave en Si m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1774-76? |
| FECHA DE EDICIÓN | 1808-1809 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [2] [b] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/QUATUORS/POUR/Deux Violons, Alto, et Basse./d'Après les Sonates/D'HAYDN/ Livraison 3° Prix 9 f/Gravés par Richomme./Propriété de l'Editeur Enregistré à la Bibliot ^e Imple/A PARIS/ Chez PLEYEL Auteur et Editeur de Musique Rue Neuve des Petits. Champs, n° 13/Vis-à-vis le Trésor Public/797 Jusques y Compris 808 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 798 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sonata para clave |
| CONTENIDO | HOB. XVI: 35 (einzelne Sätze für Streichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda de la Sonata para clave en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1780 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1808-1809 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [6] [c] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/QUARUORS/POUR/Deux Violons, Alto, et Basse./d'Après les Sonates/D'HAYDN/Livraison 6° Prix 9 f/Gravés par Richomme./Propriété de l'Editeur Enregistré à la Bibliot ^e /Imp ^{le} /A PARIS/Chez PLEYEL Auteur et Editeur de Musique Rue Neuve des Petits. Champs, n° 13/Vis-à-vis le Trésor Public/797 Jusques y Compris 808 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 802 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sonata para clave |
| CONTENIDO | HOB. XVI: 36 (einzelne Sätze für Strichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda de la Sonata para clave en Do # m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1774-76? |
| FECHA DE EDICIÓN | 1808-1809 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [10] [b] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/Quatuors/Concertants/Pour Deux violons Alto et Basse/Par/J. Haydn./OEuvre 88. Prix. 7. ^H 10/A PARIS/Chez sieber fils (gendre de le DUC) au Magasin de Musique et d'Instruments, rue de/ la Loi (ci devant Richelieu) entre le Théâtre Francois et la Fontaine Traversière N° 1245./A la Flûte Enchantée,/ Enregistré à la Bibliotheque Conformement au décret du 19 Juillet 1793./5 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Georges-Julien Sieber |
| NÚMERO DE PLANCHA | 5 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sonata para clave |
| CONTENIDO | HOB. XVI: 36 (einzelne Sätze für Strichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda de la Sonata para clave en Do # m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1780 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1799-1805 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [7] [a] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/QUATUORS/POUR/Deux Violons, Alto, et Basse./d'Après les Sonates/ D'HAYDN/ Livraison 8° Prix 9 f/Gravés par Richomme./Propriété de l'Éditeur Enregistré à la Bibliot ^e Imp ^{le} /A PARIS/Chez PLEYEL Auteur et Éditeur de Musique Rue Neuve des Petits. Champs, n° 13/Vis-à-vis le Trésor Public/797 Jusques y Compris 808 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 803 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sonata para clave |
| CONTENIDO | HOB. XVI: 37 (einzelne Sätze für Strichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda de la Sonata para clave en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1780 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1808-1809 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [1] [b] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/QUATUORS/ POUR/Deux Violons, Alto, et Basse./d'Après les Sonates/D'HAYDN/ Livraison 2 ^o Prix 9 f/Gravés par Richomme./Propriété de l'Éditeur Enregistré à la Bibliot ^e Impl ^e /A PARIS/Chez PLEYEL Auteur et Editeur de Musique Rue Neuve des Petits. Champs, n ^o 13/Vis-à-vis le Trésor Public/797 Jusques y Compris 808 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 797 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sonata para clave |
| CONTENIDO | HOB. XVI: 39 (einzelne Sätze für Strichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda de la Sonata para clave en La M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1774-76? |
| FECHA DE EDICIÓN | 1808-1809 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [7] [c] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/QUATUORS/POUR/Deux Violons, Alto, et Basse./d'Après les Sonates/ D'HAYDN/ Livraison 8° Prix 9 f/Gravés par Richomme./Propriété de l'Éditeur Enregistré à la Bibliot ^e Imp ^{le} /A PARIS/Chez PLEYEL Auteur et Editeur de Musique Rue Neuve des Petits. Champs, n° 13/Vis-à-vis le Trésor Public/797 Jusques y Compris 808 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 803 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sonata para clave |
| CONTENIDO | HOB. XVI: 44 (einzelne Sätze für Strichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda de la Sonata para clave en Sol m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1780 |
| FECHA DE EDICIÓN | Entre 1808 y 1809 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/111 [4] [a] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/QUATUORS/POUR/Deux Violons, Alto, et Basse./d'Après les Sonates/D'HAYDN/ Livraison 3 ^o Prix 9 f/Gravés par Richomme./Propriété de l'Editeur Enregistré à la Bibliot ^e Imple/A PARIS/Chez PLEYEL Auteur et Editeur de Musique Rue Neuve des Petits. Champs, n ^o 13/Vis-à-vis le Trésor Public/797 Jusques y Compris 808 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 800 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sonata para clave |
| CONTENIDO | HOB. XVI: 45 (einzelne Sätze für Strichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda de la Sonata para clave en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1780 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1808-1809 |

| LOCALIZACIÓN | |
|----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/1259 [6] [b] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | TROIS/SONATES/Pour le Forte Piano/Avec accompagnement de Violon et Basse/par/J. HAYDEN/Op. 93 Prix 9 ^o /A PARIS/ Chez Pleyel Rue Neuve des Petits Champs N° 1286 vis-à-vis/la Trésorerie Nation ^{le} /Propriété de l'Editeur/Enregistré à la Bibliothèque Nationale.269 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 269 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sonata para clave |
| CONTENIDO | HOB. XVI: 48. Partichelas de la Sonata para clave en Do M |
| FECHA DECOMPOSICIÓN | ant. 10.III.1789 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1799 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/1259 [6] [c] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | TROIS/SONATES/Pour le Forte Piano/Avec accompagnement de Violon et Basse/par/J. HAYDEN/Op. 93 Prix 9 ^o /A PARIS/Chez Pleyel Rue Neuve des Petits Champs N° 1286 vis-à-vis/la Trésorerie Nation ^{le} /Propriété de l'Editeur/Enregistré à la Bibliothèque Nationale.269 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 269 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sonata para clave |
| CONTENIDO | HOB. XVI: 52. Partichelas de la Sonata para clave en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 10.III.1789 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1799 |

2.2.1.7 *Las Siete Palabras* (HOB. XX/2)

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS. 420 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | LE SETTE ULTIME PAROLE/DEL/Redentore alla Croce/ORATORIO/da/Giuseppe Haydn/Ridotto/PEL PIANO FORTE/Dal Suo Discepolo/il cav ^{re} Sigismondo Neukomm/Propiété de l'Editeur./Prix: 24 . ^f Déposé à la Direction./à Paris/Chez Carli, Editeur et M ^d de Musique, Boulevard Montmartre, N° 14./2190 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Nicolas-Raphaël Carli |
| NÚMERO DE PLANCHA | 2190 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | <i>Las Siete Palabras</i> |
| CONTENIDO | HOB. XX/2. ("Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze" Klavier-Auszug ⁸⁶⁴). Partitura del arreglo realizado por Sigismondo Neukomm para pianoforte de la versión Oratorio de <i>Las Siete Palabras</i> |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1796 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1817-1825 |

⁸⁶⁴ Aunque la versión para tecla de *Las Siete Palabras* se cree que no fue obra de Haydn, sin embargo el compositor conoció y aprobó este arreglo. Por este motivo y dado su conexión con la obra original para orquesta se ha incluido su ficha.

2.2.2 MÚSICA VOCAL

2.2.2.1 Oratorios (HOB. XXI)

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/520 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | THE CREACIÓN/An/Oratorio/Componed/by/Joseph Haydn/Se ofrece a L.R.P. de la Reyna nra. Señora ⁸⁶⁵ |
| LUGAR DE EDICIÓN | Viena |
| EDITOR | Franz Joseph Haydn |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Oratorio |
| CONTENIDO | HOB. XXI: 2 (“Die Schöpfung“). Partitura del Oratorio “La Creación” |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1796-1798 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1800 ⁸⁶⁶ |

⁸⁶⁵ La portada de esta fuente es manuscrita y posee marcas de agua desconocidas.

⁸⁶⁶ Se trata de la primera edición de esta obra con texto en alemán e inglés.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | Mus. 511 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | LA CRÉATION/ORATORIO/DE HAYDN/ACCOMPAGNEMENT DE PIANO/PAR STEIBELT./PRIX : FR./ARIS,/CHEZ SIEBER, ÉDITEUR,/ 21, RUE DES FILLES-SAINT-THOMAS |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Georges-Julien Sieber |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Oratorio |
| CONTENIDO | HOB. XXI: 2 (“Die Schöpfung”, Klavier-Auszug). Partitura del arreglo de Staibelt para piano y cantodel Oratorio “La Creación” |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1796-1798 |
| FECHA DE EDICIÓN | 13.I.1822-1825 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/766 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | The Creation./Oratorio by Haydn,/Arranged for the Piano, accompanied with Song,/by A. André./DIE Schopfung./Ein Oratorium,/in Musik gesetzt von/ JOSEPH HAYDN./Klavier-Auszug/von/anton André./Englischer und deutscher Text./Offenbach a/m, J. bey J. André |
| LUGAR DE EDICIÓN | Offenbach am Main |
| EDITOR | Johann André |
| NÚMERO DE PLANCHA | 4678 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Oratorio |
| CONTENIDO | HOB. XXI: 2 (“Die Schöpfung”, Klavier-Auszug). Partitura del arreglo de Anton André para piano y canto del Oratorio “La Creación” |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1796-1798 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1823-1825 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/CARP/114 [6] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | LACRÉATION/DIE SCHÖPFUNG./un/ORATORIO/composé/par/JOSEPH HAYDN./arrangé en QUINTETTI/pour/2.Violons 2.Altos & Violoncelle. ⁸⁶⁷ |
| LUGAR DE EDICIÓN | Bonn |
| EDITOR | Nikolaus Simrock ⁸⁶⁸ |
| NÚMERO DE PLANCHA | 119 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Oratorio |
| CONTENIDO | HOB. XXI: 2 (“Die Schöpfung”). Partichelas del arreglo para quinteto de cuerda del Oratorio “La Creación” |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1796-1798 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1799 |

⁸⁶⁷ Hay un adhesivo en el que pone: “Chez ^{At}. KUNTZE [Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen?], à AMSTERDAM. á Bonn./ Prix Fl: 6.10/ N° 119.”.

⁸⁶⁸ En el Catálogo de Hoboken aparece Simrock como editor de la versión para quinteto. Aunque la pegatina que porta la fuente tape al editor original, sabiendo que se editó en Bonn y al coincidir el n° de plancha con el que aparece en el catálogo de Hoboken no cabe duda de que se trata de la edición alemana de Simrock (Hoboken: *Opus cit.*, p. 43).

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | Mus.135 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | DIE/Jahreszeiten/Nach Thomson/IN MUSIK GESETZT/von/HERRN JOSEPH HAYDN/Fur das Klavier übersetzt/von/SIGMUND NEUKOMM/Theil Wien bey Artaria e Comp.Der Preis für jeden Theil ist /Seb. Mansfeld Se. ⁸⁶⁹ |
| LUGAR DE EDICIÓN | Viena |
| EDITOR | Artaria & Co. |
| NÚMERO DE PLANCHA | 1584 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Oratorio |
| CONTENIDO | HOB. XXI: 3 (“Die Jahreszeiten”, Klavier-Auszug). Partitura del arreglo para clave y voz del Oratorio “Las Estaciones” |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1801 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1802-1803 |

⁸⁶⁹ Dos hojas más adelante aparece escrito: “Personen/Simon, ein Sachter/Hanne, sefsen Tochter./Lukas, ein/junger Bauer/Landvolk/Jäger/1584”.

2.2.2.2 Ópera (HOB. XXVIII: 8a)

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca del Palacio Real |
| SIGNATURA | MUS/MSS/749 f. 28r-39v |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Six/AIRS./de l'Opera de Laurette./Composés/Par M. Haydn./Arrengées pour Clavecin ou Piano Forte./Dédie/a M ^d Castel/par J. N. Rieger/Prx 7 ^{fl} 4 ^l /A PARIS ⁸⁷⁰ / ⁸⁷¹ Chez BOUIN Marchand de Musique de Conde.../Rue S. ^t Honore pres S. ^t Rue N ^{oo} 504 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Boüin |
| NÚMERO DE PLANCHA | 45 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Ópera |
| CONTENIDO | HOB. XXVIII: 8a (1. Akt Nr. 3, Laurette: "Une flamme parait" = Vera Constanza Nr. 2/ 1. Akt Nr. 4, Laurette: "Ou je crois encore l'entendre" = Vera Constanza Nr. 4/ 1. Akt Nr. 5, Lisette: " On peut rester sage" = Vera Constanza Nr. 6/ 2. Akt Nr. 9, Duett comte-Laurette: "Objet de ma tendresse" = Vera Constanza Nr. 17/ 2. Akt Nr. 10, Comte: "Ah, souffrez que je repète" = Vera Constanza Nr. 10/ 2. Akt Nr. 11, Baronne: "Mon père pour la sagesse" = Vera Constanza Nr. 11). Partitura de seis Árias de la Ópera para voz y pianoforte "Laurette". |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1791 |
| FECHA DE EDICIÓN | 26.IV.1787-8.II.1793 |

⁸⁷⁰ Hay un adhesivo en el que pone: "Chez JH. NADERMAN, Editeur, Facteur de Harpe et autres Instrumens:/A PARIS./ Successeur du Citoyen Bouer, M.^d de Musique, Rue de la loi, à l'ancien caffè de Foy".

⁸⁷¹ Este texto puede tener errores porque hay palabras que son ilegibles.

CAPÍTULO III

**EL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE
MÚSICA REINA SOFÍA DE MADRID**

1. MANUSCRITOS

1.1 MÚSICA INSTRUMENTAL

1.1.1 Sinfonías (HOB. I)

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/9281 (2) [66] [3] |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº. 12./Sinfonia/Con Violini, Oboe, Corni, Viola, è Basso/Del Sig. ^{re} Giuseppe Haydn ⁸⁷² |
| TIPO DE PAPEL | Francesc Claramunt |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 26 (“Lamentatione”). Partichelas de la Sinfonía en Re m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ca. 1765 |
| FECHA DE LA COPIA | 1779-1809 |

⁸⁷² Hay un adhesivo con forma ovalada en el que pone: “PROPIEDAD/DEL/Conservatorio de Música y Declamación/De/Maria Cristina/L. 35 N. 72”. Los números del adhesivo son manuscritos. Al final de la leyenda aparece el incipit musical de la obra.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/16292 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº 7/Nº 4/Sinfonia A due/Violini. Oboes. Corni/Viola. E Basso/Dal S. ^{or} Haydem/Agustin Pech ⁸⁷³ |
| TIPO DE PAPEL | Francesc Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 39. Partichelas de la Sinfonía en Si b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1770 |
| FECHA DE LA COPIA | 1791-1800 |

⁸⁷³ Al final de la leyenda aparece el íncipit musical de la obra. No se sabe quién es Agustín Pech[y?], aunque pudo ser el dueño del ejemplar.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/9281 (1) [80] [6] |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº 44/Sinfonia/con, Violini, Oboe, Corni, Clarini, Viola,/Viloncelo, é Basso/del Sig. ^{re} Giuseppe Haydm ⁸⁷⁴ |
| TIPO DE PAPEL | Francesc Claramunt |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 42. Partichelas de dos manuscritos de la Sinfonía en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1771 |
| FECHA DE LA COPIA | 1779-1809 |

⁸⁷⁴ Hay un adhesivo con forma ovalado en el que pone: “PROPIEDAD/DEL/Conservatorio de Música y Declamación/De/Maria Cristina/L. 35 N. 13”. Los números del adhesivo son manuscritos. Al final de la leyenda aparece el íncipit musical de la obra.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/9281 (1) [77] [3] |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº.40./Sinfonía/Apagando Luces/Con Violini, Due Oboe, Corni, è Basso/Del Seg. ^{re} Giuseppe Haydn ⁸⁷⁵ |
| TIPO DE PAPEL | Francesc Claramunt |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 45 (“Abschieds-Symphonie”). Partichelas de la Sinfonía en Fa # m ⁸⁷⁶ |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1772 |
| FECHA DE LA COPIA | 1779-1809 |

⁸⁷⁵ Al final de la leyenda aparece el incipit musical de la obra. Detrás de la portada pone: “Lista de los papeles que tengo prestados:

-D.ⁿ Antonio tiene una de mis Sinfonías

-D- José Mill tiene dos sinfonías/

-El S.^{of} Robles tiene la parte principal de tres ó cuatro Conciertos de Violín/

-D.ⁿ Ignacio Ser[rano]tiene un juego de Cuartetos de romero y un juego de Trios de Pleyel/

-D.ⁿ José Mill tiene además el papael principal del 12º Concierto de Vioti de Violín/

-Dtro tiene un juego de Cuartetos de Wranitzki”.

⁸⁷⁶ Esta obra está transportada

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/9281 (2) [64] [1] |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº 10/Sinfonia/Con Violini, Oboes, Corni, Viola/è Basso/Del Sig. ^r Haydn ⁸⁷⁷ |
| TIPO DE PAPEL | Francesc Claramunt |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 49 (“La Passione”). Partichelas de la Sinfonía en Fa m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1768 |
| FECHA DE LA COPIA | 1779-1809 |

⁸⁷⁷ Hay un adhesivo con forma ovalado en el que pone: “PROPIEDAD/DEL/Conservatorio de Música y Declamación/De/Maria Cristina/L. 35 N. 5”. Los números del adhesivo son manuscritos. Al final de la leyenda aparece el incipit musical de la obra.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/9281 (1) [80] [7] |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº 48/ Sinfonia/Con, Violini, Oboe, Corni, Viola,/éBasso/del Sig. ^{re} Giuseppe Haydm ⁸⁷⁸ |
| TIPO DE PAPEL | Francesc Claramunt |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 52. Partichelas de la Sinfonía en Do m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1772/74 |
| FECHA DE LA COPIA | 1779-1809 |

⁸⁷⁸ Al final de la leyenda aparece el íncipit musical de la obra.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/9281 (1) [76 y 75] [2] |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº 39/ Sinfonia/con Violini,/Oboe, Corni, flauta/Viola e Basso/Del Sig. ^{re} Giuseppe Haydn ⁸⁷⁹ |
| TIPO DE PAPEL | Francesc Claramunt |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 54. Partichelas de dos manuscritos de la Sinfonía en Sol M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1771 |
| FECHA DE LA COPIA | 1779-1809 |

⁸⁷⁹ Hay un adhesivo con forma ovalado en el que pone: “PROPIEDAD/DEL/Conservatorio de Música y Declamación/De/Maria Cristina/L. 35 N. 31”. Los números del adhesivo son manuscritos. Al final de la leyenda aparece el íncipit musical de la obra.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/9281 (1) [73 y 74] [1] |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº 38/ Sinfonia/con Violini,/Oboe, Corni, Viola/E Basso/Del Sig. ^{re} Giuseppe Haydn ⁸⁸⁰ |
| TIPO DE PAPEL | Francesc Claramunt |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 57. Partichelas de dos manuscritos de la Sinfonía en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1774 |
| FECHA DE LA COPIA | 1779-1809 |

⁸⁸⁰ Hay un adhesivo con forma ovalado en el que pone: “PROPIEDAD/DEL/Conservatorio de Música y Declamación/De/Maria Cristina/L. 35 N. 31”. Los números del adhesivo son manuscritos. Al final de la leyenda aparece el íncipit musical de la obra.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/9281 (2) [65] [9] |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº.11/Sinfonia/Con Violines, Oboes, dos Fagots, trompas, Clarines, Viola y Baxo/Del Señor D ⁿ Josef Haydn./Violino Primo ⁸⁸¹ |
| TIPO DE PAPEL | Francesc Claramunt |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 69 (8. "Loudon"). Partichnelas de la Sinfonía en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1778/79 |
| FECHA DE LA COPIA | 1779-1809 |

⁸⁸¹ Hay un adhesivo con forma ovalado en el que pone: "PROPIEDAD/DEL/Conservatorio de Música y Declamación/De/Maria Cristina/L. 35 N. 6". Los números del adhesivo son manuscritos.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/9281 (2) [70] [7] |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº.27/Sinfonia/Con Violini, Oboe, flauto, Corni, fagotto, Viole/, e Basso/Del Sig. ^{re} Giuseppe Haydn ⁸⁸² |
| TIPO DE PAPEL | Francesc Claramunt |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 70. Partichelas de la Sinfonía en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1779 |
| FECHA DE LA COPIA | 1779-1809 |

⁸⁸² Al final de la leyenda aparece el íncipit musical de la obra.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/9281 (2) [69] [6] |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº.20Sinfonia/Con Violini, Oboe, flauto solo, fagotto, Corni, Viola/, e Basso/Del Sig. ^{re} Giuseppe Haydm ⁸⁸³ |
| TIPO DE PAPEL | Francesc Claramunt |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 71. Partichelas de la Sinfonía en Si M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ca. 1780 |
| FECHA DE LA COPIA | 1779-1809 |

⁸⁸³ Hay un adhesivo con forma ovalado en el que pone: "PROPIEDAD/DEL/Conservatorio de Música y Declamación/De/Maria Cristina/L. 35 N. 24". Los números del adhesivo son manuscritos. Al final de la leyenda aparece el íncipit musical de la obra.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/9281 (1) [79] [5] |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº.42./ Sinfonía/Con Violini, Oboe, flauta, Corni, fagotto/Viola, e Basso/Del Seg. ^{re} Giuseppe Haydn ⁸⁸⁴ |
| TIPO DE PAPEL | Francesc Claramunt |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 74. Partichelas de la Sinfonía en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1772 |
| FECHA DE LA COPIA | 1779-1809 |

⁸⁸⁴ Al final de la leyenda aparece el íncipit musical de la obra.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/9281 (1) [82] [8] |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº 41/Violino Primo/Sinfonía |
| TIPO DE PAPEL | Francesc Claramunt |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 76. Partichelas de la Sinfonía en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1782 |
| FECHA DE LA COPIA | 1779-1809 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/9281 (2) [68] [5] |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº.19/Sinfonia/Con Violini, Oboe, Corni, flauto, fagotto, Viola/, e Basso/Del Sig. ^{re} Giuseppe Haydn ⁸⁸⁵ |
| TIPO DE PAPEL | Francesc Claramunt |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 80. Partichelas de la Sinfonía en Re m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1784 |
| FECHA DE LA COPIA | 1779-1809 |

⁸⁸⁵ Al final de la leyenda aparece el íncipit musical de la obra.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/9281 (2) [72] [2] |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Num ^o XXXVII:/Sinfonia./con Violines, trompas, Oboes, Flautas, Fagot, Viola, y Baxo./del S. ^{or} . D ⁿ . Josef Haydn/Baso |
| TIPO DE PAPEL | Francesc Claramunt |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 81. Partichelas de la Sinfonía en Sol M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No post. 1784 |
| FECHA DE LA COPIA | 1779-1809 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | A.R.A. Leg. 3, N° 4 y 5 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Sinfonia para/Piano à 4 manos/n°. 7 Haydn. |
| TIPO DE PAPEL | Francesc Romamí |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 97 (1. "Londoner", für Klavier zu vier Hände). Partitura del arreglo para clave a cuatro manos de la Sinfonía en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1792 |
| FECHA DE LA COPIA | 1792-1833 |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/9281 (2) [71] [8] |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº.34/Sinfonia/Con Violini, Oboe Corni, fagotti, Viola/, e Basso/Del Sig. ^{re} Giuseppe Haydm ⁸⁸⁶ |
| TIPO DE PAPEL | Francesc Claramunt |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: F 14. Partichelas de dos manuscritos de la Sinfonía en Fa M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE LA COPIA | 1779-1809 |

⁸⁸⁶ Hay un adhesivo con forma ovalado en el que pone: "PROPIEDAD/DEL/Conservatorio de Música y Declamación/De/Maria Cristina/L. 35 N. 4". Los números del adhesivo son manuscritos. Al final de la leyenda aparece el íncipit musical de la obra.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/9281 (1) [78] [4] |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº.41./Sinfonía/Con Violini, Due Oboe, Corni, Viola/E Basso/Del Seg. ^{re} Giuseppe Haydn |
| TIPO DE PAPEL | Francesc Claramunt |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: G8. Partichelas de la Sinfonía en Sol M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No se conoce |
| FECHA DE LA COPIA | 1779-1809 |

1.1.2 Trío para pianoforte, violín y violonchelo (HOB. XV: 14)

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/16123 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | ⁸⁸⁷ Sonata de Piano forte/de Hayde con acomp ^{to} de violín/y/violoncello/41 ⁸⁸⁸ |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para pianoforte, violín y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 14. Partichelas de la Sonata para pianoforte, violín y violonchelo en La b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1790 |
| FECHA DE LA COPIA | ca.1792 |

⁸⁸⁷ En la portada aparecen las iniciales “L. V” rodeadas por un círculo. A la izquierda del círculo aparece lo que puede ser la firma del copista: “Velorof”.

⁸⁸⁸ En la siguiente hoja pone: “Nº 22/Sonata 1º/Allº Moderato”.

1.2 MÚSICA VOCAL. Misa (HOB. XXII: 4)

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/290 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Messe/A Grand Choeur/mise en Musiques par/M. Joseph Haydn/et exécutée en 1792 a Francfort/an Couronnement/de S. M. L'Empereur LeopoloII. |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Misa |
| CONTENIDO | HOB. XXII: 4. Partitura de la Misa para SATB y coro en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1766? |
| FECHA DE LA COPIA | ca.1792 |

2. IMPRESOS

2.1 MÚSICA INSTRUMENTAL

2.1.1 Sinfonías (HOB. I)

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/5747 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | SINFONIE/à/GrandOrchestre/composée/par./JOSEPH HAYDN/à Leipsic,/Chez Beritkopf & Härtel/Pr. 1 Trhlr. |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 1375 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 52. Partichelas de la Sinfonía en Do m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1772/74 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1809 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/2808 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | La Chasse/GRAND SIMPHONIE/en 10 Partie Obl./Composé par/M ^R IOSEPH HEYDN/oeuvre XXXIV/Deidée/A Son Altesse Monseigneur/LE PRINCE DE GALIZIN/Ministre Plenipotentiaire de/S. M. J. de toutes les Russies/prés la Cour Imp. Et Roÿ Apixex./par Son très humble et très/ obeisant serviteur Christoph/Torricella Marschand d'/Estampes et de Musique./se vendà Vienne chez/Christoph Torricella/Marchad et Editeur/de Musique xc./Prix 30./ ⁸⁸⁹ |
| LUGAR DE EDICIÓN | Viena |
| EDITOR | Christoph Torricella |
| NÚMERO DE PLANCHA | 20 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB I: 73 ("La Chasse"). Partichelas de la Sinfonía en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1781 ? |
| FECHA DE EDICIÓN | VII.1782 |

⁸⁸⁹ Hay un adhesivo en el que pone: "EN MADRID./En el primitivo almacén de Música de Chur-/ruvilla y Compañía, de calle de Relatores,/número 6, cuarto bajo".

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/5851 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | DU RÉPERTOIR/De la Loge Olympique/SINFONIE/PÉRIODIQUE/urée de l'Œuvre 51/DE/J. HAYDN,/Apparteuaut à la Loge Olympique/N° 3/Prix, 6. ⁸⁹⁰ |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Pierre Leduc |
| NÚMERO DE PLANCHA | 112 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 85 ("La Reine"). Partichelas de la Sinfonía en Si b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1785/86 |
| FECHA DE EDICIÓN | Entre 1788 y 1794 |

⁸⁹⁰ Esta fuente posee tres adhesivos en su portada en los que pone:

-Pegatina primera: "Chez le duc, au Magasin de Musique et d'Instruments à Paris./Rue neuve des petits Champs N° .1286. vis à vis Trésorerie/Et Rue du Roule à la Croix d'Or N° 290./Il envoyeen Prouvince toute especes de Musique Port franc en payant le prix marqué sur l'exemplaire".

-Pegatina segunda : "EN MADRID./En el primitivo almacen de Música de Chur-/ruvilla y Compañía, dcalle de Relatores,/número 6, quarto baxo".

-Pegatina tercera : "PROPIEDAD/DEL/Conservatorio de Música y Declamación/DE/Maria Cristina./L.34 N. 19".

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Roda-Leg 203-2414 (16) [3] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | S A M M L U N G/leichter/Klavierstücke/von/J.HAYDN/II HEFT/Leipzig im Musicalischen Bureau,/von A. Kühnel/Preis 16gr. |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Ambros Kühnel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 306 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 85 ^{IV} ("La Reine"). Partitura del arreglo para clave del 4º movimiento de la Sinfonía en Si b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1785/86 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1804 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Roda 784 [1] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | N. 6./SINFONIE/de Joseph Haydn/OPERA 80./Arrangés pour le Piano Forte/avec Accompagnement de Flutte, Violon et Basse/Par Lachnitt/Enregistre a la Bibliotheque Nationales selon la Loi du 19. Juillet 1793. V. S./PRIX 6 ^{FR} /A PARIS ⁸⁹¹ Chez H. Naderman, Editeur, Facteur de Harpe, et autres Instrumens;/A PARIS Rue d'Argenteuil, Butte des Moulins, à Apollon, et/ succeseur du C. ⁿ Boyer, M. ^d de Musique, Rue de la Loi, à l'ancien Caffé de foy |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean-Jéôme Imbault |
| NÚMERO DE PLANCHA | 618 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 93 (2. Londoner, für Klavier, Flöte, Violine und Baß). Partitura del arreglo para pianoforte con acompañamiento de flauta, violín y violonchelo (sólo conservado pianoforte) realizado por Lachnitt de la Sinfonía en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1791 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1796? |

⁸⁹¹ Hay un adhesivo en el que pone: "Chez H. Naderman, Editeur, Facteur de Harpe, et autres Instrumens;/A PARIS Rue d'Argenteuil, Butte des Moulins, à Apollon, et/succeseur du C.ⁿ Boyer, M.^d de Musique, Rue de la Loi, à l'ancien Caffé de foy".

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Inventario-Entreplanta [1] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | SONATE/à quatre mains/pour/Clavecin ou Piano=Forte/compoée par/J.HAYDN./Œuvre 81/Chez Breitkopf & Härtel/A Leipsic |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 2 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 94 (3. Londoner, “Mit dem Paukenschlag”, “The Surprise”, für Klavier zu vier Hände). Partitura del arreglo para clave a cuatro manos de la Sinfonía en Sol M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1795 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1791 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Inventario-Entreplanta [2] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | SONATE/à quatre mains/pour Clavecin ou Piano Forte/ omposée par/JOSEPH HAYDN./Œuvre LXXXVI/A Leipsic au Magasin de Musique de Chez Breitkopf & Härtel |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 97 (für Klavier zu vier Hände). Partitura del arreglo para clave a cuatro manos de la Sinfonía en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1792 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1796? |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Bolsillo-214 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | ŒUVRES/Haydn/EN PARTITIONS/SIMPHONIES/Tome ___/Gravés par Riehomme/A PARIS/Chez Pleyel, Auteur et Editeur de Musique,/Rue Neuve des Petits Champs N° 728. entre les Rues de la Loi, et Helvetius/In Aubert Scribesit. |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 99 (10. Londoner). Partitura de bolsillo de la Sinfonía en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1793 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1801-II.1803 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/573 [1] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | ESCUELA NACIONAL/DE/MÚSICA/SIX/SIMPHONIES/pour le Forté-piano/avec Accompagnement de Violon/et Basse ad-Libitum./composés/PAR J. HAYDN/ŒUVRE/PRIX 9. ^{FR} /Livre/A PARIS/ Chez Pleyel, Rue Neuve des Petits Champs, N°. 1286, vis-à-vis la Résorie Natio ^{le} /327 et 328 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 327 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 99 (10. Londoner, für Klaviertrio). Partichelas del arreglo para trío con pianoforte, violín y violonchelo de la Sinfonía en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1793 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1801-21.XII.1806 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/573 [2] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | ESCUELA NACIONAL/DE/MÚSICA/SIX/SIMPHONIES/pour le Forté-piano/avec Accompagnement de Violon/et Basse ad-Libitum./composés/PAR J. HAYDN/ŒUVRE/PRIX 9. ^{FR} /Livre/A PARIS/ Chez Pleyel, Rue Neuve des Petits Champs, N ^o . 1286, vis-à-vis la Résorie Natio ^{le} /327 et 328 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 327 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 100 (12. Londoner, "Militar", für Klaviertrio). Partichelas del arreglo para trío con pianoforte, violín y violonchelo de la Sinfonía en Sol M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1794 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1801-21.XII.1806 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/573 [3] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | ESCUELA NACIONAL/DE/MÚSICA/SIX/SIMPHONIES/pour le Forté-piano/avec Accompagnement de Violon/et Basse ad-Libitum./composés/PAR J. HAYDN/ŒUVRE/PRIX 9. ^{FR} /Livre/A PARIS/Chez Pleyel, Rue Neuve des Petits Champs, N°. 1286, vis-à-vis la Résorie Natio ^{le} /327 et 328 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 327 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB I: 101 (11. Londoner, “Die Uhr”, für Klaviertrio). Partichelas del arreglo para trío con pianoforte, violín y violonchello de la Sinfonía en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1794 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1801-21.XII.1806 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/573 [5] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | ESCUELA NACIONAL/DE/MÚSICA/SIX/SIMPHONIES/pour le Forté-piano/avec Accompagnement de Violon/et Basse ad-Libitum./composés/PAR J. HAYDN/ŒUVRE/PRIX 9. FR/Livre/A PARIS/Chez Pleyel, Rue Neuve des Petits Champs, N°. 1286, vis-à-vis la Résorie Natio ^{le} /327 et 328 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 327 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB I: 102 (9. Londoner, für Kaviertrio). Paritchelas del arreglo para trío con pianoforte, violín y violonchelo de la Sinfonía en Si b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1794 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1801-21.XII.1806 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Bolsillo-217 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | ŒUVRES/Haydn/EN PARTITIONS/SIMPHONIES/Tome ___/Gravés par Riehomme/A PARIS/Chez Pleyel, Auteur et Editeur de Musique,/Rue Neuve des Petits Champs N° 728. entre les Rues de la Loi, et Helvetius/In Aubert Scripsit. |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 102 (9. Londoner). Partitura de bolsillo de la Sinfonía en Si b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1794 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1801-II.1803 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Bolsillo-215 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | ŒUVRES/Haydn/EN PARTITIONS/Symphonies/Tome__4 /Gravés par Richomme /A PARIS/Chez Pleyel, Auteur et Editeur de Musique/Rue Neuve des Petits Champs N° 1286, vis-à-vis la Trésorerie Nati ^{le} |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 103 (8. Londoner, “Mit dem Paukenwirbel”). Partitura de bolsillo de la Sinfonía en Mi b M. |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1795 |
| FECHA DE EDICIÓN | VIII.1799-II.1803 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Bolsillo-211 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | ŒUVRES/Haydn/EN PARTITIONS/SIMPHONIES/Tome ___/Gravés par Riehomme/A PARIS/Chez Pleyel, Auteur et Editeur de Musique,/Rue Neuve des Petits Champs N° 728. entre les Rues de la Loi, et Helvetius/In Aubert Scribesit. |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 103 (8. Londoner, “Mit dem Paukenwirbel”). Partitura de bolsillo de la Sinfonía en Mi b M. |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1795 |
| FECHA DE EDICIÓN | VIII.1799- II.1803 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Bolsillo-216 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | ŒUVRES/Haydn/EN PARTITIONS/SIMPHONIES/Tome __Prix: 12 fr/Gravés par Riehomme/A PARIS/Chez Richault, Editeur et M ^a de Musique,/Boulevard Poissonnière, N ^o 16, au Premier/In Aubert Scripsit. |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Veuve Richault et Lèon Richault ⁸⁹² |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 103 (8. Londoner, “Mit dem Paukenwirbel”). Partitura de bolsillo de la Sinfonía en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1795 |
| FECHA DE EDICIÓN | VII.1825-14.XI.1841 |

⁸⁹² En el catálogo de Hoboken no aparece ningún ejemplar en partitura editado por Veuve Richault et Lèon Richault; no obstante sí que aparecen las ediciones de otros impresores (Hoboken: *Opus cit.* Vol. I, p. 218-220).

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/2809 |
| *IMPRESO | |
| PORTADA | Grande Sinfonie/de/IOSEPH HAYDN/Oeubre 95 ^{me} Liv: 1°/N° 1368.1369 Prix f3/Offenbach/chés Jean André. |
| LUGAR DE EDICIÓN | Offenbach am Main |
| EDITOR | Jean André |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 103 (8. Londoner, “Mit dem Paukenwirbel”). Partichelas de la Sinfonía en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1795 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1799 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/2809 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Grande Sinfonie/de/IOSEPH HAYDN/Oeuvre 95 ^{me} Liv: 1 ^o /Nº 1368.1369 Prix f3/Offenbach/chés Jean André. |
| LUGAR DE EDICIÓN | Offenbach am Main |
| EDITOR | Jean André |
| NÚMERO DE PLANCHA | 1368 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 103 (8. Londoner, “Mit dem Paukenwirbel”). Partichelas de la Sinfonía en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1795 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1799 ⁸⁹³ |

⁸⁹³ Se trata de la primera edición del HOB. I: 103 (Hoboken: *Opus cit.* Vol I, p. 218).

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/573 [4] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | SIX/SIMPHONIES/pour le Forté-piano/avec Accompagnement de Violon/et Basse ad-Libitum./Composés/PAR J. HAYDN/ ŒUVRE/PRIX 9. ^{FR} /2° Livre/A PARIS/Chez Pleyel, Rue Neuve des Petits Champs, N° 278 entre les rue de la Loi et Helvétius ⁸⁹⁴ |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 328 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 103 (8. Londoner, “Mit dem Paukenwirbel”, für Klaviertrio). Partichelas del arreglo para trío con pianoforte violín y violonchelo de la Sinfonía en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1795 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1800-21.XII.1806 |

⁸⁹⁴ Hay un adhesivo en el que pone: “En Casa de WELTIN, Muisco de Camera de S.M. fidelissima, se vende Musica Italiana, Almá, e Franceza para toda qualidade de Instrumentos, como tambien toda a qualidade de Instrumentos, e geralmente tudo o que se póde dizer a respeito de Música . Móra em Lisboa na rua de Teatro de S. Cartlos, defronte de Igreja dos Martyres, no primeiro andar”.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Bolsillo-212 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | ŒUVRES/Haydn/EN PARTITIONS/SIMPHONIES/Tome ___/Gravés par Riehomme/A PARIS/Chez Pleyel, Auteur et Editeur de Musique,/Rue Neuve des Petits Champs N° 728. entre les Rues de la Loi, et Helvetius/In Aubert Scripsit. |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 104 (7. Londoner, “Salomón”). Partitura de bolsillo de la Sinfonía en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1795 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1801-II.1803 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Bolsillo-213 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | OEUVRES/Haydn/EN PARTITIONS/SIMPHONIES/Tome _Prix: 12 fr/Gravés par Riehomme/A PARIS/Chez Richault, Editeur et M ^a de Musique,/Boulevard Poissonnière, Nº 16, au Premier/In Aubert Scripsit |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Veuve Richault et Léon Richault |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 104 (7. Londoner, "Salomon"). Partitura de bolsillo de la Sinfonía en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1795 |
| FECHA DE EDICIÓN | VII.1825-14.XI.1841 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Inventario-Extranjero H1 [6] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | SINFONIE/Re maj. (D dur)/composée /par/JOSEPH HAYDN/arrangé en/ Quatour/pour/2 Violons oU Flûte & Violon,/Viole et Violoncelle/Chez Breitkopf & Härtel à Leipsic./Pr 1 Rthlr. 12 Gr |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 4920 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 104 (7. Londoner, "Salomon", für Streichquartett). Partichelas del arreglo para Cuarteto de cuerda de la Sinfonía en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1795 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1829-1830 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/573 [6] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | SIX/SIMPHONIES/pour le Forté-piano/avec Accompagnement de Violon/et Basse ad-Libitum./composés/PAR J. HAYDN/ŒUVRE/PRIX 9 ^{FR} /Livre/A PARIS/ Chez Pleyel, Rue Neuve des Petits Champs, N°. 1286, vis-à-vis la Résorie Natio ^{le} /327 et 328 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 328 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB I: 104 (7. Londoner, "Salomon", für Klaviertrio). Partichelas del arreglo para trío con pianoforte, violín y violonchelo de la Sinfonía en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1793 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1801-21.XII.1806 |

2.1.2 Divertimento para cuatro voces (HOB. II: 39*)

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Iventario-Extranjero H1 [4] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Écho/POUR/Violons & 2 Violoncelles/COMPOSÉ/Pour être exécuté/en deux Appartements différents/par J. Haydn/PRIX 3 ^{FR} 15 ^f /A PARÍS/Chez IMBAULT M ^d de Musique de Leurs Magestés JJ et RR et Musicien honoraire de Leur Chapelle/du Mont d'Or Rue S ^t Honoré N°. 125 entre l'Hotel d'Aligre et la rue des Poulies/Et Péristile du Theatre del Opéra Comique Rue Favart N° 461 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean-Jérôme Imbault |
| NÚMERO DE PLANCHA | 405 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Divertimento para cuatro voces |
| CONTENIDO | HOB. II: 39* ("Echo"). Partichelas del Divertimento para dos violines y dos violonchelos en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1761? |
| FECHA DE EDICIÓN | ant. 10.XII.1794 |

2.1.3 Cuartetos de cuerda (HOB. III)

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/150 [violín I], 1/151 [violín II], 1/152 [viola], 1/153 [violonchelo] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Collection/COMPLETE/de/QUATOURS/D'HAYDN/Nouvelle Edition./Gravée par Richomme/A PARIS/ Chez Ignace Pleyel & Filis aîné, Boulevard Montmartre/Le Titre gravé par Aubert/Prix net 120 ^f |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 715 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cuarteto de cuerda |
| CONTENIDO | HOB III: 1-83. Partichelas de la colección completa de Cuartetos de cuerda |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Varias |
| FECHA DE EDICIÓN | 1806-1827 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Roda-Leg 203-2414 (16) [1] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | S A M M L U N G/leichter/Klavierstücke/von/ J.HAYDN/II HEFT/Leipzig im Musicalischen Bureau,/von A. Kühnel/Preis16gr. |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Ambros Kühnel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 306 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cuarteto de cuerda |
| CONTENIDO | HOB. III: 22 ^{III} (für Klavier). Partitura del arreglo para clave del 3 ^{er} movimiento del Cuarteto de cuerda op. 9 n° 4 en Re m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1769 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1804 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Roda–Leg 203-2414 (16) [2] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | S A M M L U N G/ leichter/Klavierstücke/von/ J.HAYDN/II HEFT/Leipzig im Musicalischen Bureau,/von A. Kühnel/ Preis16gr. |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Ambros Kühnel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 306 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cuarteto de cuerda |
| CONTENIDO | HOB. III: 24 ^{IV} (für Klavier). Partitura del arreglo para clave del 4º movimiento del Cuarteto de cuerda op. 9 nº 6 en La M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1769 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1804 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Bolsillo-206 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | -ŒUVRES/Haydn/EN PARTITIONS/QUATUORS /Prix : 9 ^f Tome __/Gravés par Lobry/A PARIS/Chez Pleyel, Auteur et Editeur de Musique/Rue Neuve des Petits Champs N° 1286, vis-à-vis la Trésorerie Nati ^{le} Sampierdarena |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cuarteto de cuerda |
| CONTENIDO | HOB. III: 31-33. Partitura de bolsillo de los Cuartetos de cuerda op. 20 n° 1-3 en Mi b M, Do M, Sol m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1772 |
| FECHA DE EDICIÓN | 5.III.1803-21.XII.1806 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/1580 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | ŒUVRES/Haydn/EN PARTITIONS/QUATOURS/Tome III ⁸⁹⁵ / Gravés par Lobry/A PARIS/Chez Pleyel, Auteur et Editeur de Musique/Rue Neuve des Petits Champs N° 1286, vis-à-vis la Trésorerie Nati ^{le} Sampierdarena |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cuarteto de cuerda |
| CONTENIDO | HOB. III: 31-33. Partitura de bolsillo de los Cuartetos de cuerda op. 20 n° 1-3 en Mi b M, Do M, Sol m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1772 |
| FECHA DE EDICIÓN | 5.III.1803-21.XII.1806 |

⁸⁹⁵ El número romano "III" no está impreso, sino que fue anotado posteriormente a mano.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Roda-Leg 200/2399 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | ŒUVRES/Haydn/EN PARTITIONS/QUATUORS/Tome 4 ⁸⁹⁶ /Gravés par Lobry/A PARIS/Chez Pleyel, Auteur et Editeur de Musique/Rue Neuve des Petits Champs N° 782. entre les Rues de la Loi, et Helvetius/Ecrit par Samperdarena |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cuarteto de cuerda |
| CONTENIDO | HOB. III: 35, 34, 36. Partitura de bolsillo de los Cuartetos de cuerda op. 20 n° 5, 4, 6 en Fa m, Re M, La M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1772 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1799-1800 |

⁸⁹⁶ El número romano “4” no está impreso, sino que fue anotado posteriormente a mano.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Bolsillo-209, Bolsillo-207 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | ŒUVRES/Haydn/EN PARTITIONS/QUATUORS/Prix : 9 ^f Tome __/Gravés par Lobry/A PARIS/Chez Pleyel, Auteur et Editeur de Musique/Rue Neuve des Petits Champs N° 1286, vis-à-vis la Trésorerie Nati ^{le} Sampierdarena |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cuarteto de cuerda |
| CONTENIDO | HOB. III: 35, 34, 36. Partitura de bolsillo de los Cuartetos de cuerda op. 20 n° 5, 4, 6 en Fa m, Re M, La M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1772 |
| FECHA DE EDICIÓN | 5.III.1803-21.XII.1806 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Bolsillo-210 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | ŒUVRES/Haydn/EN PARTITIONS/QUATUORS/Prix : 9 ^f Tome __/Gravés par Lobry/A PARIS/Chez Pleyel, Auteur et Editeur de Musique/Rue Neuve des Petits Champs N° 1286, vis-à-vis la Trésorerie Nati ^{le} Sampierdarena |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cuarteto de cuerda |
| CONTENIDO | HOB. III: 37, 39. Partitura de bolsillo de los Cuartetos de cuerda op. 33 nº 1, 3 en Si m, Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1778-81 |
| FECHA DE EDICIÓN | 5.III.1803-21.II.1806 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Roda–Leg 200-2402 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | ŒUVRES/Haydn/EN PARTITIONS/QUATUORS/Tome _ /Gravés par Lobry/A PARIS/Chez Pleyel, Auteur et Editeur de Musique/Rue Neuve des Petits Champs N° 782. entre les Rues de la Loi, et Helvetius/Ecrit par Samperdarena |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cuarteto de cuerda |
| CONTENIDO | HOB. III: 48, 45 y 46. Partitura de bolsillo de los Cuartetos de cuerda op. 50 n° 5, 2, 3 en Fa M, Do M, Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1787 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1799-1800 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Roda-Leg 200-2401 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | ŒUVRES/Haydn/EN PARTITIONS/QUATUORS/Tome _ /Gravés par Lobry/A PARIS/Chez Pleyel, Auteur et Editeur de Musique/Rue Neuve des Petits Champs N° 782. entre les Rues de la Loi, et Helvetius/Ecrit par Samperdarena |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cuarteto de cuerda |
| CONTENIDO | HOB. III: 49, 47, 44. Partituras de bolsillo de los Cuartetos de cuerda op. 50 n° 6, 4, 1 en Re M, Fa # m, Si b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1787 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1799-1800 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Inventario-Extranjero H1 [3] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/Quatours/Pour/Deux Violons, Alto et Basse/Compóses par/J. HAYDN/OEuvre 55/Prix 7 ^{fr 10} /A París/ ⁸⁹⁷ |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 210 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cuarteto de cuerda |
| CONTENIDO | HOB. III: 57, 61, 62. Partichelas de los Cuartetos de cuerda op. 54 n° 2 en Do M, op. 55 n° 2 (“Rasiermesserquartett”), 3 en Fa M, Si b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1788? |
| FECHA DE EDICIÓN | 1.I.1798-19.II.1803 |

⁸⁹⁷ Hay un adhesivo en el que pone: “Chez JH. NADERMAN, Editeur, Luthier, Facteur de Harpe et autres Instrumens:/A París./Successeur du Citoyen Boyer, M^d de Musique, Rue de la loi, a l’ancien caffè de Foy”. Bajo el adhesivo pone : “Chez Pleyel Rue Neuve des Petits Champs, N° 728 [tal vez este número es una equivocación porque la única dirección de Pleyel conocida que se corresponde con estas calles es en el n° 278], entre/rues de la Loi et Helvetius./Propietá de l’Editeur/Enregistré à la Bibliotheque Nationale 210”.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Roda-Leg 37-553 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/QUATUORS/ POUR/deux Violons Alto & Basse/pour/J: Haydn/ ŒUVRE 64. 1 ^e Libración PRIX 6 /Gravés par Riehomme./PARIS/Chez Pleyel, Rue Neuve des Petits Champs N° 728 ⁸⁹⁸ entre les Rues de la Loi et Helvétius./297 et 298 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 297 y 298 ⁸⁹⁹ |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cuarteto de cuerda |
| CONTENIDO | HOB. III: 63-68. Partichelas de los Cuartetos de cuerda op. 64 n° 5 (“Lerchenquartett”), 6, 1, 4, 3, 2 en Re M, Mi b M, Do M, Sol M, Si b M, Si m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1794 |
| FECHA DE EDICIÓN | entre 1799 y II-1803 |

⁸⁹⁸ Tal vez este número es una equivocación porque la única dirección de Pleyel conocida que se corresponde con estas calles es en el n° 278

⁸⁹⁹ Hay dos libros y cada uno tiene un número de plancha diferente. El primer libro contiene los cuartetos n° 63-65 y el segundo los n° 66-68.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 3/315 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | ŒUVRES/Haydn/EN PARTITIONS/QUATUORS/Prix 9 ^e f Tome__/Gravés par Lobry/A PARIS/Chez Pleyel, Auteur et Editeur de Musique,/rue Neuve des Petits Champs N ^o . 1286, vis-à-vis la Trésorerie Nati ^{le} ./Ecrit par Sampierdarena |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cuarteto de cuerda |
| CONTENIDO | HOB. III: 72-74. Partitura de bolsillo de los Cuartetos de cuerda op. 74 n ^o 1, 2, 3 (“Reiterquartett”) en Do M, Fa M, Sol m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1793 |
| FECHA DE EDICIÓN | 5.III.1803-21.XII.1806 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/17052 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois Nouveux/QUATRUORS/Pour deux Violons/Alto et Basse/par/J. HAYDN/Op. 76 1 ^{er} Livre Prix 9. ^{FR} /A PARIS ⁹⁰⁰ |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 273 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cuarteto de cuerda |
| CONTENIDO | HOB. III: 75-77. Partichelas de los Cuartetos de cuerda op. 76 n° 1, 2 (“Quintenquartett”), 3 en Sol M, Re m, Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1797 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1.I.1798-19.II.1803 |

⁹⁰⁰ En las partes de la viola y el bajo aparece escrito: “Chez Pleyel rue Neuve des Petits Champs N° 728 [tal vez este número es una equivocación porque la única dirección de Pleyel conocida que se corresponde con estas calles es en el n° 278] entre les rues/de la Loi et Helvetius./ Propriété de l’Editeur/ Enregistré à la Bibliothèque Natíoanale/273”. En las partes del violín I hay un adhesivo en el que pone : “Chez JH. NADERMAN, Editeur, Luthier, Facteur de Harpe et autres Instrumens:/A París./Successeur du Citoyen Boyer, M^d de Musique, Rue de la loi, a l’ancien caffé de Foy”. Debajo del adhesivo pone : “Chez Pleyel Rue Neuve des Petits Champs, N° 728 [tal vez este número es una equivocación porque la única dirección de Pleyel conocida que se corresponde con estas calles es en el n° 278], entre/rues de la Loi et Helvetius./Propriété de l’Editeur/ Enregistré à la Bibliotheque Nationale 210”.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Bolsillo-200, Bolsillo 205 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Quatuor 1 ^{er} /J. HAYDN/Op: 76. 1.er Livre |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cuarteto de cuerda |
| CONTENIDO | HOB. III: 75-77. Partitura de bolsillo de los Cuartetos de cuerda op. 76 n° 1, 2 (“Quintenquartett”), 3 en Sol M, Re m, Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1797 |
| FECHA DE EDICIÓN | VIII.1799-II.1803 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Bolsillo 205 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | ŒUVRES/Haydn/EN PARTITIONS/QUATUORS/Prix : 9 ^f Tome __/Gravés par Lobry/A PARIS/Chez Pleyel, Auteur et Editeur de Musique/Rue Neuve des Petits Champs N° 1286, vis-à-vis la Trésorerie Nati ^{le} Sampierdarena |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cuarteto de cuerda |
| CONTENIDO | HOB. III: 75-77. Partituras de bolsillo de los Cuartetos de cuerda op. 76 n° 1, 2 (“Quintenquartett”), 3 en Sol M, Re m, Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1797 |
| FECHA DE EDICIÓN | 5.III.1803-21.XII.1806 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Roda-Leg 37-554 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois Nouveaux/QUATUORS/Pour deux Violons/Alto & Basse/par/J. HAYDN/Op. 76 1 ^{er} Livre Prix 9 ^{FR} /A PARIS/Chez Pleyel Rue Neuve des Petits Champs, N° 728 ⁹⁰¹ entre les rues/de la Loi et Helvétius./Propriété de l'Editeur/enregistré à la Bibliothèque Nationale/273 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 273 y 305 ⁹⁰² |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cuarteto de cuerda |
| CONTENIDO | HOB. III: 75-80 (del HOB. III: 78, 79 y 80 sólo se conservan violín I, violín II y viola). Partichelas de los Cuartetos de cuerda op. 76 n° 1, 2 ("Quintenquartett"), 3, 4 (no se conserva violonchelo), 5 (no se conserva violonchelo), 6 (no se conserva violonchelo) en Sol M, Re m, Do M, Si M, Re M, Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1797 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1799-II.1803 |

⁹⁰¹ Tal vez este número es una equivocación porque la única dirección de Pleyel conocida que se corresponde con estas calles es en el n° 278.

⁹⁰² Hay dos libros y cada uno tiene un número de plancha diferente. El primer libro contiene los Cuartetos de cuerda n° 75-77 y el segundo los n° 78-80.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Inventario-Extranjero H1 [1] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | The Austrian Hymn.-“God preserve the Emperor” WITH FOUR VARIATIONS..-/BY HAYDN;/ARRANGED FOR THE PIANO-FORTE FROM HIS VIOLIN QUARTET, op. 76 |
| LUGAR DE EDICIÓN | [Londres?] |
| EDITOR | [Clementi, Banger, Collard, David & Collard?] ⁹⁰³ |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cuarteto de cuerda |
| CONTENIDO | HOB. III: 77 ^{II} (für Klavier) ⁹⁰⁴ . Partitura del arreglo para pianoforte del 2º movimiento del Cuarteto de cuerda op. 76 nº 3 (“Keiserquartett”) en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1797 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1815? |

⁹⁰³ En el catálogo de Hoboken no aparece ningún editor inglés, sin embargo sí que aparece como obra impresa editada en Alemania (Hoboken: *Opus cit.*, p. 434). No obstante no se puede saber con toda seguridad cuál fue el editor.

⁹⁰⁴ ANHANG ZUR GRUPPE XVII/Werke aus anderen Gruppen, bearbeitet für Klavier/Variations pour le Piano-Forte sur le Thème: Gott erhalte den Kaiser (Hoboken: *Opus cit.*, p. 799).

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/17053 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois Nouveux/QUATRUORS/Pour deux Violons /Alto et Basse/par/J. HAYDN/Op. 76 2 ^{er} Livre Prix 9. ^{FR} /A PARIS ⁹⁰⁵ |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 305 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cuarteto de cuerda |
| CONTENIDO | HOB. III: 78-80. Partichelas de los Cuartetos de cuerda op. 76 n° 4 (“Sunrise”), 5, 6 en Si M, Re M, Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1797 |
| FECHA DE EDICIÓN | [1800] |

⁹⁰⁵ En las partes de la viola y el basso aparece : “Chez Pleyel rue Neuve des Petits Champs N°. 728 [tal vez este número es una equivocación porque la única dirección de Pleyel conocida que se corresponde con estas calles es en el n° 278] entre les rues/de la Ioi et Helvetius./Propiété de l’Editeur/305 Enregistré à la Bibliothèque Natioanale”. En las partes del violín I hay un adhesivo en el que pone: Chez JH. NADERMAN, Editeur, Luthier, Facteur de Harpe et autres Instrumens:/A París./Successeur du Citoyen Boyer, M^d. de Musique, Rue de la loi, a l’ancien caffè de Foy.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Roda-Leg 200/2400 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | ŒUVRES/Haydn/EN PARTITIONS/QUATUORS/Tom_ /Gravés par Lobry/A PARIS/Chez Pleyel, Auteur et Editeur de Musique/Rue Neuve des Petits Champs N° 782. entre les Rues de la Loi, et Helvetius/Ecrit par Samperdarena |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cuarteto de cuerda |
| CONTENIDO | HOB. III: 78-80. Partitura de bolsillo de los Cuartetos de cuerda op. 76 n° 4 (“Sunrise”), 5, 6 en Si M, Re M, Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1797 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1800 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Bolsillo-201 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | ŒUVRES/Haydn/EN PARTITIONS/QUATUORS/Tome I./Gravés par Lobry/A PARIS /Chez Pleyel, Auteur et Editeur de Musique/Rue Neuve des Petits Champs N° 728. entre les Rues de la Loi, et Helvetius/Ecrit par Sampierdarena |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cuarteto de cuerda |
| CONTENIDO | HOB. III: 78-80. Partitura de bolsillo de los Cuartetos de cuerda op. 76 n° 4 (“Sunrise”), 5, 6 en Si M, Re M, Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1797 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1800 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Inventario-Entreplanta [3] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | SONATE/Pour le Pianoforte/A quatre mains/Arrangée de dernier quatuor/DE/JOSEPH HAYDN./à Leipsic/chez Breitkopf & Härtel/Pr. 12 Gr. |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 317 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cuarteto de cuerda |
| CONTENIDO | HOB. III: 83 (für Klavier zu vier Hände). Partitura del arreglo para clave a cuatro manos del Cuarteto de cuerda op. 103 en Re m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1803 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1806-1807 |

2.1.4 Divertimentos para tres voces (HOB. IV: 6*-11*)

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Inventario-Extranjero H1 [5] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Six/TRIOS/Pour Flute Violon et Basse/Composés/Par/J. HAYDN/Œuvre 59 ^m /Prix 7. ^{FR} 4. ^s /A PARIS./Chez le S ^r Sieber Musicien rue S ^t honore entre celles des Vieilles Etuve et celle D'orleans chez l' Apothicaire N ^o . 92. |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean-Georges Sieber |
| NÚMERO DE PLANCHA | 1091 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Divertimento para tres voces |
| CONTENIDO | HOB. IV: 6*-11*. Partichelas de los Divertimentos para flauta, violín y violoncello op. 100 en Re M, Sol M, Do M, Sol M, La M, Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1784 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1784-28.VII.1792 |

2.1.5 Tríos para pianoforte, violín (o flauta) y violonchelo

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1466 [12], S/1467 [12], S/1468 [12] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | <p>Oeuvres de J. Haydn./Cahier X/contenant/VIII Sonates pour le Pianoforte/V Sonates avec accompagnement de Violon et Violoncelle./III Sonates avec accompagnement de Violon/</p> <p>⁹⁰⁶Œuvres Complètes/del/JOSEPH HAYDN/Cahier X./Au Magasin de Musique de Breitkopf & Härtel/à Leipsic./</p> <p>⁹⁰⁷VIII Sonates pour le Pianoforte/V Sonates avec accompagnement de Violon et Violoncelle/ III sonates avec accompagnement de Violon./par/Joseph Haydn/</p> <p>⁹⁰⁸Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel,/à Leipsic. X</p> |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para pianoforte, violín (o flauta) y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 1. Partichelas de la Partita (Divertimento) para pianoforte, violín o flauta y violonchelo en Sol m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1766 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1815-1816 |

⁹⁰⁶ En la hoja siguiente aparece esta leyenda.

⁹⁰⁷ En la hoja siguiente aparece esta leyenda.

⁹⁰⁸ Tras los incipit musicales aparece esta leyenda.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1466 [11], S/1467 [11], S/1468 [11] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | <p>Oeuvres de J. Haydn./Cahier X/contenant/VIII Sonates pour le Pianoforte/V Sonates avec accompagnement de Violon et Violoncelle./III Sonates avec accompagnement de Violon/</p> <p>⁹⁰⁹Œuvres Completes/del/JOSEPH HAYDN/Cahier X./Au Magasin de Musique de Breitkopf & Härtel/à Leipsic./</p> <p>⁹¹⁰VIII Sonates pour le Pianoforte/V Sonates avec accompagnement de Violon et Violoncelle/III sonates avec accompagnement de Violon./par/Joseph Haydn/</p> <p>⁹¹¹Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel,/à Leipsic. X</p> |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para pianoforte, violín (o flauta) y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 2. Partichelas de la Sonata (Divertimento) para pianoforte, violín o flauta y violonchelo en Fa M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1769? |
| FECHA DE EDICIÓN | 1815-1816 |

⁹⁰⁹ En la hoja siguiente aparece esta leyenda.

⁹¹⁰ En la hoja siguiente aparece esta leyenda.

⁹¹¹ Tras los incipit musicales aparece esta leyenda.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1466 [20], S/1467 [20], S/1468 [20] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | 9 Pièces pour le Pianoforte/3 Sonates et I adagio Pour le Pianoforte seul/2 Sonates pour le Pianoforte avec accompagnement d'un violon et /3 Sonates pour le Pianoforte avec accompagnement/de Violon et Violoncelle./par/JOSEPH HAYDN./Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel,/à Leipsic./XII. |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para pianoforte, violín (o flauta) y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 3-5. Partichelas de los Divertimentos para pianoforte, violín y violonchelo en Do M, Re M, La M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1784 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1815-1816 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1466 [11], S/1467 [11], S/1468 [11] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | <p>Oeuvres de J. Haydn./Cahier X/contenant/VIII Sonates pour le Pianoforte/V Sonates avec accompagnement de Violon et Violoncelle./III Sonates avec accompagnement de Violon/</p> <p>⁹¹²Oeuvres Completes/del/JOSEPH HAYDN/Cahier X./Au Magasin de Musique de Breitkopf & Härtel/à Leipsic./</p> <p>⁹¹³VIII Sonates pour le Pianoforte/V Sonates avec accompagnement de Violon et Violoncelle/III sonates avec accompagnement de Violon./par/Joseph Haydn/</p> <p>⁹¹⁴Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel,/à Leipsic. X</p> |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para pianoforte, violín (o flauta) y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 3-5. Partichelas de la Sonata (Divertimento) para pianoforte, violín o flauta y violonchelo en Fa M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1769? |
| FECHA DE EDICIÓN | 1815-1816 |

⁹¹² En la hoja siguiente aparece esta leyenda.

⁹¹³ En la hoja siguiente aparece esta leyenda.

⁹¹⁴ Tras los incipit musicales aparece esta leyenda.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1466 [10], S/1467 [10], S/1468 [10] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | <p>Oeuvres de J. Haydn./Cahier X/contenant/VIII Sonates pour le Pianoforte/V Sonates avec accompagnement de Violon et Violoncelle./III Sonates avec accompagnement de Violon/</p> <p>⁹¹⁵Œuvres Complètes/del/JOSEPH HAYDN/Cahier X./Au Magasin de Musique de Breitkopf & Härtel/à Leipsic./</p> <p>⁹¹⁶VIII Sonates pour le Pianoforte/V Sonates avec accompagnement de Violon et Violoncelle/ III sonates avec accompagnement de Violon./par/Joseph Haydn/</p> <p>⁹¹⁷Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel,/à Leipsic. X</p> |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para pianoforte, violín (o flauta) y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 9. Partichelas de la Sonata para pianoforte, violín o flauta y violonchelo en La M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1795 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1815-1816 |

⁹¹⁵ En la hoja siguiente aparece esta leyenda.

⁹¹⁶ En la hoja siguiente aparece esta leyenda.

⁹¹⁷ Tras los incipit musicales aparecen esta leyenda.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1465 [4], S/1467 [4], S/1468 [4] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | <p>Oeuvres de J. Haydn./Cahier VI./contenant/V Sonates pour le Pianoforte/avec/ l'accompagnement de Violon et Violoncelle</p> <p>⁹¹⁸Œuvres Complètes/del/JOSEPH HAYDN/Cahier VI./Au Magasin de Musique de Breitkopf & Härtel/à Leipsic.</p> <p>⁹¹⁹VSonates pour le Pianoforte/avec/ l'accompagnement de un Violon et Violoncelle/ par/Joseph Haydn</p> <p>⁹²⁰Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel,/à Leipsic./VI</p> |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para pianoforte, violín (o flauta) y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 10. Partichelas de la Sonata (Tercetto) para pianoforte, violín y violonchelo en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1785 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1815-1816 |

⁹¹⁸ En la hoja siguiente aparece esta leyenda.

⁹¹⁹ En la hoja siguiente aparece esta leyenda.

⁹²⁰ Tras los incipit musicales aparece esta leyenda.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1466 [6], S/1467 [6], S/1468 [6] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | <p>Oeuvres de J. Haydn./Cahier VII./contenant/VI Sonates pour le Pianoforte/avec/ l'accompagnement de Violon et Violoncelle</p> <p>⁹²¹Oeuvres Completes/del/JOSEPH HAYDN/Cahier VII./Au Magasin de Musique de Breitkopf & Härtel/à Leipsic.</p> <p>⁹²²VI Sonates pour le Pianoforte/avec/ l'accompagnement de un Violon et Violoncelle/ par/Joseph Haydn</p> <p>⁹²³Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel,/à Leipsic./VII</p> |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para pianoforte, violín (o flauta) y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 18-20. Partichelas de las Sonatas (Tercettos) para pianoforte, violín y violonchelo en Si b M, La M, Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No post. 1794 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1815-1816 |

⁹²¹ En la hoja siguiente aparece esta leyenda.

⁹²² En la hoja siguiente aparece esta leyenda.

⁹²³ Tras los incipit musicales aparece esta leyenda.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1466 [7], S/1467 [7], S/1468 [7] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | <p>Oeuvres de J. Haydn./Cahier VII./contenant/VI Sonates pour le Pianoforte/avec/ l'accompagnement de Violon et Violoncelle</p> <p>⁹²⁴Œuvres Complètes/del/JOSEPH HAYDN/Cahier VII./Au Magasin de Musique de Breitkopf & Härtel/à Leipsic.</p> <p>⁹²⁵VI Sonates pour le Pianoforte/avec/ l'accompagnement de un Violon et Violoncelle/ par/Joseph Haydn</p> <p>⁹²⁶Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel,/à Leipsic./VII</p> |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para pianoforte, violín (o flauta) y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 11-13. Partichelas de las Sonatas (Tercettos) para pianoforte, violín y violonchelo en Si b M, La M, Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1789 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1815-1816 |

⁹²⁴ En la hoja siguiente aparece esta leyenda.

⁹²⁵ En la hoja siguiente aparece esta leyenda.

⁹²⁶ Tras los incipit musicales aparece esta leyenda.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/526 [1] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/SONATES/POUR FORTÉ-PIANO/avec Acomppagnement de Violon & Basse/COMPOSÉES/Par J : Haydn/OP. 56/Propriété de l'Editeur.-Gravés sur l'Original de l'Auteur./Prix 9 ^f /A PARIS. Chez Sieber fils M. ^d de Musique et d'Instrumens, Rue de la Loi N°. 1245./entre le Théâtre francais et la fontaine Traversiere. A la Flûte Enchantée/Enregistrées à la Bibliothèque Nationale./22 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Georges-Julien Sieber |
| NÚMERO DE PLANCHA | 22 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para pianoforte, violín (o flauta) y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 11-13. Partichelas de las Sonatas para pianoforte, violín y violonchelo (sólo conservado pianoforte) en Mi b M, Mi m, Do m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1789 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1799-10.I.1805 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1465 [5], S/1467 [5], S/1468 [5] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | <p>Oeuvres de J. Haydn./Cahier VI./contenant/V Sonates pour le Pianoforte/avec/ l'accompagnement de Violon et Violoncelle</p> <p>⁹²⁷Oeuvres Complètes/del/JOSEPH HAYDN/Cahier VI./Au Magasin de Musique de Breitkopf & Härtel/à Leipsic.</p> <p>⁹²⁸V Sonates pour le Pianoforte/ avec/ l'accompagnement de un Violon et Violoncelle/ par/Joseph Haydn</p> <p>⁹²⁹Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel,/à Leipsic./VI</p> |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para pianoforte, violín (o flauta) y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 17. Partichelas del Trío para pianoforte, violín o flauta y violonchelo en Fa M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1790 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1815-1816 |

⁹²⁷ En la hoja siguiente aparece esta leyenda.

⁹²⁸ En la hoja siguiente aparece esta leyenda.

⁹²⁹ Tras los incipit musicales aparecen esta leyenda.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/439 (11) [violín] y 1/440 (12) [violoncello] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | TROIS SONATES/pour le /Clavecin ou Piano-Forte/avec accompagnement/de Violon et Violoncelle/composées et dédiées/à Son Altesse Madame/LA PRINCESSE, DOUARIERE ESTERHAZY,/NÉE HOHENFELDT,/par/IOSEPH HAYDN./OEUVRE 78 ^{me} /Nº 839. Prix f 3-/A Offenbach sur le Mein, chez Jean. André |
| LUGAR DE EDICIÓN | Offenbach am Main |
| EDITOR | Johann André |
| NÚMERO DE PLANCHA | 839 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para pianoforte, violín (o flauta) y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 18-20. Partichelas de las Sonatas para pianoforte, violín y violonchelo (sólo conservado violín y violonchelo) en La M, Sol M, Si b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1794 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1795 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/526 [2] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | TROIS/SONATES/Pour le forte Piano/avec Accompagnement/de Violon & Violoncelle/PAR/J. HAYDN/ŒUVRE 86. PRIX 9. H/A PARIS/Chez DECOMBE Luthier, Editeur, Professeur, et M. ^d de Musique, Quai de l'Ecole N ^o . 10./51 ⁹³⁰ |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Mme Marie-Anne Baliat Decombe |
| NÚMERO DE PLANCHA | 51 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para pianoforte, violín (o flauta) y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 18-20. Partichelas de las Sonatas para pianoforte, violín y violonchelo (sólo conservado pianoforte) en La M, Sol m, Si b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No post.1794 |
| FECHA DE EDICIÓN | 20.X.1810-13.VII.1816 |

⁹³⁰ Hay un adhesivo en el que pone: "A BORDEAUX,/Chez BERGERET, Libraire et marchand de musique, fossés de l'Intendance".

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Roda 169 (4) |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/SONATES/POUR LE CLAVECIN OU FOTEPIANO/avec Acompagnement/de Violon et Bafse,/composées/PAR M ^R J. HAYDN./OEUVRE LXXI/A/Munic, Mannheim et Dusseldorf/chéz/J.M. GOETZ/Graveur et Editeur de Musique./A.P/Nº. 792.793.794. |
| LUGAR DE EDICIÓN | Mannheim/München/Düsseldorf |
| EDITOR | Johann Michael Götz |
| NÚMERO DE PLANCHA | 793 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para pianoforte, violín (o flauta) y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 19. Partichela de la Sonata para clave, violín y violonchelo (sólo conservado pianoforte) en Sol m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No post 1794 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1802? |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1465 [3], S/1467 [3] S/1468 [3] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | <p>Oeuvres de J. Haydn./Cahier VI./contenant/V Sonates pour le Pianoforte/avec/ l'accompagnement de Violon et Violoncelle</p> <p>⁹³¹Oeuvres Completes/del/JOSEPH HAYDN/Cahier VI./Au Magasin de Musique de Breitkopf & Härtel/à Leipsic.</p> <p>⁹³²V Sonates pour le Pianoforte/ avec/ l'accompagnement de un Violon et Violoncelle/ par/Joseph Haydn</p> <p>⁹³³Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel,/à Leipsic./VI</p> |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para pianoforte, violín (o flauta) y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 21-23. Partichelas de las Sonatas para pianoforte, violín y violonchelo en Do M, Mi b M, Re m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1794-95 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1815-1816 |

⁹³¹ En la hoja siguiente aparece esta leyenda.

⁹³² En la hoja siguiente aparece esta leyenda.

⁹³³ Tras los incipit musicales aparecen esta leyenda.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1465 [1], S/1467 [1], S/1468 [1] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | <p>Oeuvres de J. Haydn./Cahier III./contenant/VI Sonates pour le Pianoforte/avec/ l'accompagnement `d' un Violon et Violoncelle</p> <p>⁹³⁴Oeuvres Completes/del/JOSEPH HAYDN/Cahier III./Au Magasin de Musique de Breitkopf & Härtel/à Leipsic.</p> <p>⁹³⁵VI Sonates pour le Pianoforte/ avec/ l'accompagnement de un Violon et Violoncelle/par/Joseph Haydn</p> <p>⁹³⁶Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel,/à Leipsic./III</p> |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 2204 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para pianoforte, violín (o flauta) y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 24-26. Partichelas de las Sonatas para pianoforte, violín y violonchelo en Re M, Sol M, Fa # m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No post 1790 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1815-1816 |

⁹³⁴ En la hoja siguiente aparece esta leyenda.

⁹³⁵ En la hoja siguiente aparece esta leyenda.

⁹³⁶ Tras los incipit musicales aparecen esta leyenda.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 4-Gombau 7530 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | CLEMENTI & COMP ^{YS} ./Collection of/Rondos Hits/with/VARIATNIONS./Militarn Pieces./FOR THE/Piano Forte/By the most Esleemed/COMPOSERS./London. Printed by Clementi Banger. Collard, Davis, & Collard, Cheapside/57/Price 2 ⁹³⁷ . |
| LUGAR DE EDICIÓN | Londres |
| EDITOR | Clementi, Banger, Collard, David & Collard |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para pianoforte, violín (o flauta) y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 25 ^{III} (für Klavier). Partitura del arreglo para clave del 3 ^{er} movimiento de la Sonata para clave, violín y violonchelo en Sol M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No después de 1795 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1810-1830 |

⁹³⁷ Los números “57” y “2” no están impresos, sino anotado a mano en tinta. En la hoja siguiente pone: THE GIPSY RONDO./Composed by D^r. Haydn.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1465 [2], S/1467 [2], S/1468 [2] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | <p>Oeuvres de J. Haydn./Cahier III./contenant/VI Sonates pour le Pianoforte/avec/ l'accompagnement `d' un Violon et Violoncelle</p> <p>⁹³⁸Œuvres Completes/del/JOSEPH HAYDN/Cahier III./Au Magasin de Musique de Breitkopf & Härtel/à Leipsic.</p> <p>⁹³⁹VI Sonates pour le Pianoforte/avec/ l'accompagnement de un Violon et Violoncelle/ par/Joseph Haydn</p> <p>⁹⁴⁰Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel,/à Leipsic./III</p> |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para pianoforte, violín (o flauta) y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 27-29. Partichelas de las Sonatas para pianoforte, violín y violonchelo en Do M, Mi M, Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No post 1790 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1815-1816 |

⁹³⁸ En la hoja siguiente aparece esta leyenda.

⁹³⁹ En la hoja siguiente aparece esta leyenda.

⁹⁴⁰ Tras los incipit musicales aparecen esta leyenda.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/439 (12) [violín] y 1/440 (13) [violonchelo] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/SONATES/pour piano/AVEC/un Accompagnement de Violon et Violoncelle/Par/G. Haydn/Œuvre 87. PRIX 9. ^{FR} /A PARIS/ Chez LE DUC, Éditeur de Musique et fabricant de Eintro, du Magazin de Musique,/Rue Vivienne n° 41 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Pierre Leduc |
| NÚMERO DE PLANCHA | 343 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para pianoforte, violín (o flauta) y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 27-29. Partichelas de las Sonatas para pianoforte, violín y violonchelo (sólo conservados violín y violonchelo) en Do M, Mi M, Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1797 |
| FECHA DE EDICIÓN | 30.V.1803-27.III.1804 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Roda 784 [2] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/SONATES/Pour Clavecin ou Fote-Piano/Avec Violon et Violoncelle/Composés Par/J. Haydn/Oeuvre 73. Prix 9 ^{FR} /A PARIS/Chez Sieber Musicien rue honoré la Porte Cochere entre/le rues des Vieilles Etuve et D'orleans N°. 85. |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean-Georges Sieber |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para pianoforte, violín (o flauta) y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 27-29. Partichelas de las Sonatas para pianoforte, violín y violonchelo (sólo conservado pianoforte) en Do M, Mi M, Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1797 |
| FECHA DE EDICIÓN | ca. 1793-2.X.1797 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Roda 784 [3a] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/SONATES/Pour le Forte Pano/Avec accompagnement de Violon et Basse/par/J. HAYDN/Op. 93. Prix 9. ^{FR} /A PARIS/Chez Pleyel rue Neuve des Petites Champs N°. 728 entre les/Rues de la Loi et Helvetius./Propriété de l'Editeur/Enregistré à la Bibliothèque Nationale./269 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 269 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para pianoforte, violín (o flauta) y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 30. Partichela de la Sonata para pianoforte, violín y violonchelo (sólo conservado pianoforte) en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1795 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1799-II.1803 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1466 [9], S/1467 [9], S/1467 [9] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | <p>Oeuvres de J. Haydn./Cahier X./contenant/V Sonates pour le Pianoforte/V Sonates avec accompagnement de Violon et Violoncelle/III Sonates avec l'accompagnement de Violon</p> <p>⁹⁴¹Œuvres Complètes/del/JOSEPH HAYDN/Cahier X./Au Magasin de Musique de Breitkopf & Härtel/à Leipsic.</p> <p>⁹⁴²VIII Sonates pour le Pianoforte/V Sonates pour le Pianoforte/V Sonates avec accompagnement de Violon et Violoncelle/III Sonates avec l'accompagnement de Violon</p> <p>⁹⁴³Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel,/à Leipsic./X</p> |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para pianoforte, violín (o flauta) y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 30. Partichelas de la Sonata para pianoforte, violín o flauta y violonchelo en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1795 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1815-1816 |

⁹⁴¹ En la hoja siguiente aparece esta leyenda.

⁹⁴² En la hoja siguiente aparece esta leyenda.

⁹⁴³ Tras los incipit musicales aparecen esta leyenda.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1466 [8], S/1467 [8], S/1468 [8] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | <p>Oeuvres de J. Haydn./Cahier X./contenant/VIII Sonates pour le Pianoforte/V Sonates avec accompagnement de Violon et Violoncelle/III Sonates avec l'accompagnement de Violon</p> <p>⁹⁴⁴Oeuvres Complètes/del/JOSEPH HAYDN/Cahier X./Au Magasin de Musique de Breitkopf & Härtel/à Leipsic.</p> <p>⁹⁴⁵VIII Sonates pour le Pianoforte/V Sonates pour le Pianoforte/V Sonates avec accompagnement de Violon et Violoncelle/III Sonates avec l'accompagnement de Violon</p> <p>⁹⁴⁶Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel,/à Leipsic./X</p> |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Trío para pianoforte, violín (o flauta) y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 31. Partichelas de la Sonata para pianoforte, violín o flauta y violonchelo Mi b m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1795 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1815-1816 |

⁹⁴⁴ En la hoja siguiente aparece esta leyenda.

⁹⁴⁵ En la hoja siguiente aparece esta leyenda.

⁹⁴⁶ Tras los incipit musicales aparecen esta leyenda.

2.1.6 Sonatas para clave (HOB. XVI)

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1466 [15] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | 9 Pièces pour le Pianoforte/3 Sonates et I adagio Pour le Pianoforte seul/2 Sonates pour le Pianoforte avec accompagnement d'un violon et /3 Sonates pour le Pianoforte avec accompagnement/de Violon et Violoncelle./par/JOSEPH HAYDN ⁹⁴⁷ . |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sonata para pianoforte |
| CONTENIDO | HOB. XVI: 6 (“Divertimento per il Cembalo Solo”). Partitura de la Sonata para pianoforte en Sol M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1766 |
| FECHA DE EDICIÓN | [1806] |

⁹⁴⁷ Tras los íncipit musicales aparece escrito: “Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel, à Leipsic./XII”.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1466 [16] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | 9 Pièces pour le Pianoforte/3 Sonates et I adagio Pour le Pianoforte seul/2 Sonates pour le Pianoforte avec accompagnement d'un violon et /3 Sonates pour le Pianoforte avec accompagnement/de Violon et Violoncelle./par/JOSEPH HAYDN ⁹⁴⁸ . |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sonata para pianoforte |
| CONTENIDO | HOB. XVI: 14. Partitura de la Sonata para pianoforte en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1766 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1806 |

⁹⁴⁸ Tras los íncipit musicales aparece escrito: Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel, à Leipsic./XII.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1466 [19] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | 9 Pièces pour le Pianoforte/3 Sonates et I adagio Pour le Pianoforte seul/2 Sonates pour le Pianoforte avec accompagnement d'un violon et /3 Sonates pour le Pianoforte avec accompagnement/de Violon et Violoncelle./par/JOSEPH HAYDN ⁹⁴⁹ . |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sonata para pianoforte y violín |
| CONTENIDO | HOB. XVI: 15 (für Klavier und Violine). Partichelas de la Sonata para pianoforte y violín en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE EDICIÓN | 1815-1816 |

⁹⁴⁹ Tras los íncipit musicales aparece escrito: Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel, à Leipsic./XII.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1471[4] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./Cahier II./contenant :/XII Pieces pour le Pianoforte/XII Pièces/Pour le Piano-Forte/par/Joseph Haydn./Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel/à Leipsic/II ⁹⁵⁰ . |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 4244 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sonata para pianoforte |
| CONTENIDO | HOB. XVI: 20. Partitura de la Sonata para pianoforte op. 30 en Do m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1771? |
| FECHA DE EDICIÓN | 1825-1826 |

⁹⁵⁰ Tras los íncipit musicales aparece escrito: Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel, à Leipsic.
II.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/7040 (136) |
| IMPRESO | |
| PORTADA | SIX/SONATES/Pour le/Piano Forte/COMPOSÉES PAR/Joseph Haydn/ŒUVRE 13 PRIX ⁹⁵¹ |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sonata para pianoforte |
| CONTENIDO | HOB. XVI: 21-26. Partituras de las Sonatas para pianoforte op. 13 en Do M, Mi b M, Fa M, Re M, Mi b M, La M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1773 |
| FECHA DE EDICIÓN | VIII.1799-II.1803 |

⁹⁵¹ Hay un adhesivo en el que pone: “EN MADRID./Se vende por Juan Maus, Profesor de Música, que tiene igualmente de todas clases de Instrumentos de ayre. para las Músicas Militares. Calle de la Ballesta, esquina á la de S. Josef, Nº 9, q.^{to} baxo”. Debajo del adhesivo pone: “Chez PLEYEL, Editeur rue Neuve-des-Petits-Champs, Nº 728 [tal vez este número es una equivocación porque la única dirección de Pleyel conocida que se corresponde con estas calles es en el nº 278]/entres le rues de la Loi et Helvetius/K”.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1471[2] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./Cahier XI./contenant :/XII Sonates pour le Pianoforte/XII Sonates/Pour le Piano-Forte/par/Joseph Haydn ⁹⁵² . |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 4245 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sonata para pianoforte |
| CONTENIDO | HOB. XVI: 21-26. Partituras de las Sonatas para pianoforte op. 13 en Do M, Mi M, Fa M, Re M, Mi b M, La M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1773 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1825-1826 |

⁹⁵² Tras los incipit musicales aparece escrito: Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel, à Leipsic. XI.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1467 [13], S/1467 [14] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | <p>Oeuvres de J. Haydn./Cahier X./contenant/VIII Sonates pour le Pianoforte/V Sonates avec accompagnement de Violon et Violoncelle/III Sonates avec l'accompagnement de Violon</p> <p>⁹⁵³Œuvres Complètes/del/JOSEPH HAYDN/Cahier X./Au Magasin de Musique de Breitkopf & Härtel/à Leipsic.</p> <p>⁹⁵⁴VIII Sonates pour le Pianoforte/ V Sonates pour le Pianoforte/V Sonates avec accompagnement de Violon et Violoncelle/III Sonates avec l'accompagnement de Violon</p> <p>⁹⁵⁵Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel,/à Leipsic./X</p> |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sonata para pianoforte |
| CONTENIDO | HOB. XVI: 24-26 (für Klavier mit Violine). Partichelas del arreglo para pianoforte y violín de las Sonatas para pianoforte op. 13 en Re M, Mi b M, La M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1773 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1815-1816 |

⁹⁵³ En la hoja siguiente aparece esta leyenda.

⁹⁵⁴ En la hoja siguiente aparece esta leyenda.

⁹⁵⁵ Tras los incipit musicales aparecen esta leyenda.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1471[1] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./Cahier XI./contenant :/XII Sonates pour le Pianoforte/XII Sonates/Pour le Piano-Forte/par/Joseph Haydn ⁹⁵⁶ . |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 4245 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sonata para pianoforte |
| CONTENIDO | HOB. XVI: 27-32. Partituras de las Sonatas para pianoforte en Sol M, Mi b M, Fa M, La M, Mi M, Si m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1774 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1825-1826 |

⁹⁵⁶ Tras los incipit musicales aparece escrito: Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel, à Leipsic. XI.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1466 [14] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | 9 Pièces pour le Pianoforte/3 Sonates et I adagio Pour le Pianoforte seul/2 Sonates pour le Pianoforte avec accompagnement d'un violon et/3 Sonates pour le Pianoforte avec accompagnement/de Violon et Violoncelle./par/JOSEPH HAYDN ⁹⁵⁷ . |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sonata para pianoforte |
| CONTENIDO | HOB. XVI: 33. Partitura de la Sonata para pianoforte en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1777? |
| FECHA DE EDICIÓN | 1806 |

⁹⁵⁷ Tras los incipit musicales aparece escrito: Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel, à Leipsic./XII.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1471[3] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./Cahier II./contenant :/XII Pieces pour le Pianoforte/XII Pièces/Pour le Piano-Forte/par/Joseph Haydn./Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel/à Leipsic/II ⁹⁵⁸ . |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 4244 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sonata para pianoforte |
| CONTENIDO | HOB. XVI: 20. Partitura de la Sonata para pianoforte op. 30 en Do m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant.1780 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1825-1826 |

⁹⁵⁸ Tras los íncipit musicales aparece escrito: Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel, à Leipsic.
II.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1466 [18], S/1467 [18] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | 9 Pièces pour le Pianoforte/3 Sonates et I adagio Pour le Pianoforte seul/2 Sonates pour le Pianoforte avec accompagnement d'un violon et /3 Sonates pour le Pianoforte avec accompagnement/de Violon et Violoncelle./par/JOSEPH HAYDN ⁹⁵⁹ . |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sonata para pianoforte |
| CONTENIDO | HOB. XVI: 43 ^{bis} . Partichelas de la Sonata para pianoforte y violín en Sol M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1783 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1815-1816 |

⁹⁵⁹ Tras los íncipit musicales aparece escrito: Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel, à Leipsic./XII.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Roda 784 [3b] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/SONATES/Pour le Forte Pano/Avec accompagnement de Violon et Basse/par/J. HAYDN/Op. 93. Prix 9. ^H /A PARIS/Chez Pleyel rue Neuve des Petites Champs N°. 728 entre les/Rues de la Loi et Helvetius./Propriété de l'Editeur/Enregistré à la Bibliothèque Nationale./269 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 269 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sonata para pianoforte, violín y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XVI: 48 (für Klavier, Violine und Violoncello). Partitura del arreglo para pianoforte, violín y violonchelo (sólo conservado pianoforte) de la Sonata en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 10.III.1789 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1799- II.1803 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Roda 784 [3c] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/SONATES/Pour le Forte Pano/Avec accompagnement de Violon et Basse/par/J. HAYDN/Op. 93. Prix 9. ^H /A PARIS/Chez Pleyel rue Neuve des Petites Champs N°. 728 entre les/Rues de la Loi et Helvetius./Propriété de l'Editeur/Enregistré à la Bibliothèque Nationale./269 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 269 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sonata para pianoforte, violín y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XVI: 52 (für Klavier, Violine und Violoncello). Partichela del arreglo para pianoforte, violín y violonchelo (sólo conservado pianoforte) de la Sonata en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1794 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1799 y II.1803 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Roda 169 (5) |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Grande Sonate/POUR/Le Forte-Piano/Composée et Dediée/A/Mademoiselle Magdelaine de Kursdek/par/J. HAYDN/Ouvre 92. Prix 3 ^H /A PARIS/Chez B. VIGUERIE, Rue du Fauxbourg Montmartre, N°. 32./au Coin de celle Grange-Bateliere./Ecrit par Ribiere/69 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Bernard Viguerie |
| NÚMERO DE PLANCHA | 69 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sonata para pianoforte |
| CONTENIDO | HOB. XVI: 52. Partitura de la Sonata para pianoforte en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1794 |
| FECHA DE EDICIÓN | 19.X.1796-21.III.1801 |

2.1.7 Piezas para clave (HOB. XVII)

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1471[7] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./Cahier II./contenant :/XII Pieces pour le Pianoforte/XII Pièces/Pour le Piano-Forte/par/Joseph Haydn./Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel/à Leipsic/II ⁹⁶⁰ . |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 4244 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Pieza para pianoforte |
| CONTENIDO | HOB. XVII: 1. Partitura del Capricho para pianoforte en Sol M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1765 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1825-1826 |

⁹⁶⁰ Tras los incipit musicales aparece escrito: “Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel, à Leipsic. II.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1471[9] |
| IMPRESO | |
| ORTADA | Oeuvres de J. Haydn./Cahier II./contenant :/XII Pieces pour le Pianoforte/XII Pièces/Pour le Piano-Forte/par/Joseph Haydn./Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel/à Leipsic/II ⁹⁶¹ . |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 4244 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Pieza para pianoforte |
| CONTENIDO | HOB. XVII: 3. Partitura del Tema con variaciones para pianoforte en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1774 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1825-1826 |

⁹⁶¹ Tras los íncipit musicales aparece escrito: “Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel, à Leipsic. II”.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1471[6] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./Cahier II./contenant :/XII Pieces pour le Pianoforte/XII Pièces/Pour le Piano-Forte/par/Joseph Haydn/Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel/à Leipsic/II ⁹⁶² . |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 4244 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Pieza para pianoforte |
| CONTENIDO | HOB. XVII: 4. Paritutra de la Fantasía para pianoforte en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1789 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1825-1826 |

⁹⁶² Tras los íncipit musicales aparece escrito: Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel, à Leipsic.
II.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1471[8] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./Cahier II./contenant :/XII Pieces pour le Pianoforte/XII Pièces/Pour le Piano-Forte/par/Joseph Haydn./Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel/à Leipsic/II ⁹⁶³ . |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 4244 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Pieza para pianoforte |
| CONTENIDO | HOB. XVII: 5. Partitura del Tema con variaciones para pianoforte en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | XI.1790 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1825-1826 |

⁹⁶³ Tras los íncipit musicales aparece escrito: Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel, à Leipsic.
II.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1471[5] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./Cahier II./contenant :/XII Pieces pour le Pianoforte/XII Pièces/Pour le Piano-Forte/par/Joseph Haydn.[incipit musicales]/Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel/à Leipsic/II ⁹⁶⁴ . |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 4244 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Pieza para pianoforte |
| CONTENIDO | HOB. XVII: 6. Partitura del Tema con variaciones para pianoforte en Fa M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1793 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1825-1826 |

⁹⁶⁴ Tras los íncipit musicales aparece escrito: Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel, à Leipsic. II.

2.2 MÚSICA VOCAL

2.2.1 *Las Siete Palabras* (HOB. XX/2)

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/265 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | 1 ^{er} Livraison ⁹⁶⁵ ./Les sept dernières paroles de J. Ch. sur la croix,/ORATORIO,/Par le Célèbre/J. HAYDN,/à Quatre Voix, Solo et Choëuv,/PARTITION/en quatre Libraisons et toutes le Parties Séparées en/Italien avec la traduction française,/PAR P. PORRO,/Orgue ou Piano./LA PARTITION seule 30. ^f prix net pour les Souscripteurs. Toutes les PARTIES SÉPARÉES au meme prix de 30. ^f net./N.B. Pour les non Suscripteurs l’Ouvrage entier sera de 120. ^f /On souserit à Paris, chez P, PORRO, rue des Prouvaires, N°. 8./Affranchir les lettres |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Pierre-Jeans Porro |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | <i>Las Siete Palabras</i> |
| CONTENIDO | HOB. XX/2. (“Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze”: Friebert?, Vokalfassung). Partitura del Oratorio <i>Las Siete Palabras</i> para SATB |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No post. 1796 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1825 y 1834 |

⁹⁶⁵ En total hay tres libros con idénticas portadas.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/6590 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | J. Haydn's/ORATORIUM:/Die Worte des Erlösers am Kreuze/Partitur./LE SETTE ULTIME PAROLE DEL REDENTORE AL CROCE.(ORATORIO/da Giuseppe haydn./in Partitura. ⁹⁶⁶ DIE WORTE DES ERLOESERS/AM KREUZE/in Musik gesezt/Joseph Haydn./IN PARTITUR/Bey Breitkopf &Härtel in Leipzig ⁹⁶⁷ |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | <i>Las Siete Palabras</i> |
| CONTENIDO | HOB. XX/2. ("Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze": Friebert?, Vokalfassung). Partitura del Oratorio <i>Las Siete Palabras</i> para SATB |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No post. 1796 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1801 |

⁹⁶⁶ En la primera hoja tras la portada aparece este texto.

⁹⁶⁷ En la segunda hoja aparece un prólogo en el que se describen las circunstancias que rodearon al encargo de esta obra.

2.2.2 *Stabat Mater* (HOB. XX^{bis})

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Roda 852 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | ⁹⁶⁸ Du Repertoire de M Le Gros. Pensionnaire/Du Roy et Directeur du Consert Spirituel/STABAT MATER/A Quatre Coix et Choeurs/Dedié/Aux Amateurs/composés Par/M.JOSEPH.HAYDN./Maitre de Chappelle de S A S Monseigneur Le Prince Regnant d'Esterhazy/Exccuté pour la Premier Fois au Concert Spirituel le 9. auvril 1781./Gravé Par Richomme/Prix. 24 ^H /a. Paris. ⁹⁶⁹ |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Georges Julien Sieber |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Stabat Mater |
| CONTENIDO | HOB. XX ^{bis} . Partitura del <i>Stabat Mater</i> (Hymnus) para SATB y coro en Sol m |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1767 |
| FECHA DE EDICIÓN | 10.I.1800-1805 |

⁹⁶⁸ En la portada aparece la firma de Antonio Pérez y la fecha 20/9/45.

⁹⁶⁹ Hay una adhesivo en el que pone: "Chez SIEBER, (Gendre de le Due./au Magasin de Musique et d'Instruments,"/ Rue da la Loi (oi-devant Richelieu) vis-a-vis la Fontaine Traversiere N° 1245 ;/A la Flute enchantée".

2.2.3 Oratorios (HOB. XXI)

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Casal-Chapi 2480 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | La/Creation du Monde/Oratorio en Trois Parties/Musique de Haydn/Traduit de l'Allemand,/mis en Vers Francais par Joseph A. Ségur./Arrangé pour etre Exécuté au Théâtre dea Artes/PAR D. STEIBELT/(Exécuté le 3. Nivose an 9.°)1801. V.S.T.)/PRIX 36 ^{FR} /A PARIS ⁹⁷⁰ /A Lyon Chez Garnier, Place de la Comédie N°. 18./Billet, Sculp/I |
| LUGAR DE EDICIÓN | Lyon |
| EDITOR | Garnier |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Oratorio |
| CONTENIDO | HOB. XXI: 2 (“Die Schöpfung”, Klavier-Auszug). Partitura del Oratorio “La Creación” para STB y coro |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1796-1798 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1798-1811 ⁹⁷¹ |

⁹⁷⁰ Aquí aparece una firma con el nombre: “C. Erard” [Catherine-Barbe Marcoux Erard]. Hay un adhesivo en el que pone: “Chez JANET et COTELLE, M^{ds}. De Musique ordinaires du Roi et de la Famille Royale./Successeurs de M^r. Imbalut, Rue S.^t Honoré, N° 125, près celle des Poulies./El Rue Neuve des Petits Champs, N° 17, vis-à-vis la Trésorerie”. Debajo del adhesivo pone: “Propriété des Editeurs-enregistré a la Bibliotheque Naionale”.

⁹⁷¹ Hay tres editores reflejados en la portada de este ejemplar. En primer lugar aparece la firma de Catherine-Barbe Marcoux Erard, en segundo lugar la pegatina indica que estuvo en posesión de la editorial Société Janet & Cotelte y, en tercer lugar, al final de la portada se indica que el impreso fue editado en Lyon por Garnier. Para datar esta fuente se han tenido en cuenta los datos originales de la edición, es decir los que aparecen impresos en la portada y cuyo editor es Garnier.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/30 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | La/Creation du Monde/Oratorio en Trois Parties/Musique de Haydn/Traduit de l'Allemand,/mis en Vers Francais par Joseph A. Ségur./Arrangé pour etre Exécuté au Théâtre dea Artes/PAR D. STEIBELT/(Exécuté le 3. Nivose an 9. ^e) 1801. V.S.T.)/PRIX 36 ^{FR} /A PARIS/Chez J. DELAHANTE, Editeur de Musique, rue du Mail, N° 13./Propriété des Editeurs-enregistré a la Bibliotheque Naionale./A Lyon Chez Garnier, Place de la Comédie N°. 18./ Billet, Sculp/I ⁹⁷² |
| LUGAR DE EDICIÓN | París/Lyon |
| EDITOR | Jules-Sébastien Quatresolz Delahante/Garnier |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Oratorio |
| CONTENIDO | HOB. XXI: 2 (“Die Schöpfung”). Partitura del Oratorio “La Creación” para STB y coro |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1796-1798 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1801-VI.1840 |

⁹⁷² Hay una adhesivo ovalado en el que pone: “PROPIEDAD/DEL/Conservatorio de Música y Declamación/DE/Maria Cristina./L. 30 N. 3”. Más abajo hay otra pegatina igual pero más pequeña en la que pone: “PROPIEDAD/DEL/Conservatorio Nacional/DE/Muisca y Declamacion”. En la segunda hoja hay un grabado firmado abajo por: “Rapael V.P.'Romæ Gr. ^e par LL. Choffard l' año. 1801”.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/47 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | <p>LA/Création du Monde/ORATORIO EN TROIS PARTIES/Traduit de l'Allemand,/MIS EN VERS FRANÇAIS⁹⁷³/par Joseph A. Ségur./MUSIQUE D'HAYDN/ARRENGÉE POUR LE PIANO/Et pour le Théâtre des Arts,/PAR D. STEIBELT/Exécuté pour la 1^{re}.fois au Théâtre des Arts, le⁹⁷⁴/PRIX.</p> <p>⁹⁷⁵A PARIS, Chez M.^{elles} Erard, rue du Mail, N^o .37/Propièté des Éditeurs, enregistré à la Bib.^e Nat.^{le}/A Lyon, Chez Garnier Place de la comédie./6</p> |
| LUGAR DE EDICIÓN | París/Lyon |
| EDITOR | Catherine-Barbe Marcoux Erard/Garnier |
| NÚMERO DE PLANCHA | 6 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Oratorio |
| CONTENIDO | HOB. XXI: 2 (“Die Schöpfung”, Klavier-Auszug). Partitura del arreglo para clave y SSTBB del Oratorio “La Creación” |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1796-1798 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1798-1811 |

⁹⁷³ Aquí aparece una firma con el nombre: “C. Erard” [Catherine-Barbe Marcoux Erard].

⁹⁷⁴ Aparece tachado el texto : “3 Nivose an 9”. Aparece añadido en tinta el texto : “de la folia/ Francois”.

⁹⁷⁵ No se aprecia bien la cifra que indica el precio pero podría ser: “27”.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | GOMBAU 7533 (4) |
| IMPRESO | |
| PORTADA | LA CRÉATION/DU MONDE/ORATORIO/Composé Par/JOSEPH. HAYDN./Attangé en/Quintetti./Pour Deux Violons Deux Alto et Violoncelle/PAR/M. WRANIZKY./Elève de L'Auteur./Prix, 18 ^f /A. PARIS/Chez SIEBER et FILIS Rue des Filles S. ^t Thomas N° 21./Quartier Feydeau./enregistré à la Bibliothèque./1531 ⁹⁷⁶ |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Georges Julien Sieber |
| NÚMERO DE PLANCHA | 1531 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Oratorio |
| CONTENIDO | HOB. XXI: 2 (“Die Schöpfung“, für Streichquintett). Partitura del arreglo para Quinteto de cuerda del Oratorio “La Creación”. |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 796-1798 |
| FECHA DE EDICIÓN | 20.IV.1809-1.VIII.1834 |

⁹⁷⁶ Hay un adhesivo en el que pone: “PROPIEDAD/DEL/Conservatorio de Música y Declamación/DE/Maria Cristina./L. 45 N 7”.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1469 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | DIE JAHERESZEITEN/von /JOSEPH HAYDN/ Klavierauszug/Bey Breitkopf & Härtel in Leipzig/2. |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Oratorio |
| CONTENIDO | HOB. XXI: 3 (“Die Jahreszeiten“, Klavier-Auszug). Partitura del arreglo para clave, STB y coro del Oratorio “Las Estaciones” |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1801 |
| FECHA DE EDICIÓN | IV.1802 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1224 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | <p>⁹⁷⁷Le Quattro Stagioni/In Lingua tedesca, e Francese/Tradotta p. il Pian=Forte/Del/Celeberimo Maestro Gius=^eHaydn.</p> <p>⁹⁷⁸DER FRÜHLING./Die Einleitung stellt den Uebergang vom Winter zum Frühling vor./LE PRINTEMS./L'ouverture peint le passage de l'hyver au printems.</p> |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Oratorio |
| CONTENIDO | HOB. XXI: 3 ("Die Jahreszeiten", Klavier-Auszug). Partitura del arreglo para clave, STB y coro del Oratorio "Las Estaciones" |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1801 |
| FECHA DE EDICIÓN | IV-1802 |

⁹⁷⁷ Este texto aparece en la primera hoja manuscrito.

⁹⁷⁸ En la siguiente hoja aparece este texto ya impreso.

2.2.4 Misas (HOB. XXII)

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/6599 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./Messe N° 5./en Partition ⁹⁷⁹ Messe/à 4 Voix, avec accompagnement de 2 Violons, Viola et Basse, 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors,/2 Trompettes, Timbales et Orgue/composée par Joseph Haydn./N° V./Partition./Au Magsin de Musique de Breitkopf et Härtel,/à Leipsic./Pr. 4 Thaler. |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 613 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Misa |
| CONTENIDO | HOB. XXII: 5 (“Missa Cellensis”, “Caecilienmesse”). Partitura de la Misa para SATB y coro en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1766 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1807 |

⁹⁷⁹ Este texto aparece en la primera hoja tras la portada.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/6601 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./Messe N° 7./en Partition. ⁹⁸⁰ Messe/à 4 Voix/avec accompagnement de 2 Violons, Viola et Basse, 2 Hautbois, 2 Bassons,/2 Trompettes, Timbales et Orgue/composée/par/Joseph Haydn./N° VII./Partition./Chez Breitkopf Härtel,/à Leipsic,/Pr. 3 Thaler. |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 3454 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Misa |
| CONTENIDO | Hob. XXII: 8 (“Mariazeller Messe”). Partitua de la Misa (“Missa Celensis”) para SATB y coro en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1782 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1823 |

⁹⁸⁰ Este texto aparece en la primera hoja tras la portada.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/6596 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./Messe N° 2./en Partition. ⁹⁸¹ Messe/à 4 Voix, avec accompagnement de 2 Violons, Viola et Basse, une Flute, 2 Hautbois, 2 Clarinettes,/2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales et Orgue/composée par/Joseph Haydn./N° II./Partition./Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel,/à Leipsic |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Misa |
| CONTENIDO | HOB. XXII: 9 (“Missa in Tempore belli”, “Paukenmesse”). Partitura de la Misa para SATB y coro en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1796 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1808-1824 |

⁹⁸¹ Este texto aparece en la primera hoja tras la portada.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/6595 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./Messe N° 1./en Partition. ⁹⁸² Messe/à 4 Voix, avec accompagnement de 2 Violons, Viola et Basse, 2 Hautbois, 2 Clarinettes,/2 Bassons, 2 Trompettes, Timbales et Orgue/composée par/ Joseph Haydn./N° I./Partition./Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel,/à Leipsic,/Pr. 4 Thaler. |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Misa |
| CONTENIDO | HOB. XXII: 10 (“S ^{ti} Bernardei von Offida”, “Heiligmesse”). Partitura de la Misa para SATB y coro en Si b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1796 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1802 |

⁹⁸² Este texto aparece en la primera hoja tras la portada.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/6597 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./Messe N° 3./en Partition. ⁹⁸³ Messe/à 4 Voix, avec accompagnement de 2 Violons, Viola et Basse, une Flute, 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales et Orgue/composée par/ Joseph Haydn./N° III./Partition./Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel,/à Leipsic |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Misa |
| CONTENIDO | HOB. XXII: 11 (“Nelsonmesse”, “Missa en Angustijs”). Partitura de la Misa para SATB en Re m/Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 10.VII.31-VIII.1798 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1808-1824 |

⁹⁸³ Este texto aparece en la primera hoja tras la portada.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/6598 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./Messe N° 4./en Partition. ⁹⁸⁴ Messe/à 4 Voix, avec accompagnement de 2 Violons, Viola et Basse, 2 Hautbois, 2 Clarinettes,/2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales et Orgue/composée par/Joseph Haydn./N° IV./Partition./Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel,/à Leipsic |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Misa |
| CONTENIDO | HOB. XXII: 13 (“Schöpfungsmesse”). Partitura de la Misa para SATB y coro en Si b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1801 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1808-1824 |

⁹⁸⁴ Este texto aparece en la primera hoja tras la portada.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/6600 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./Messe N° 6./en Partition. ⁹⁸⁵ Messe/à 4 Voix, avec accompagnement de 2 Violons, Viola et Basse, une Flute, 2 Hautbois, 2 Clarinettes,/2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales et Orgue/composée par/Joseph Haydn./N° VI./Partition./Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel,/à Leipsic/Pr. 4 Thaler |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Misa |
| CONTENIDO | HOB. XXII: 14 (“Harmoniemesse”). Partitura de la Misa para SATB y coro en Si b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1802 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1808-1824 |

⁹⁸⁵ Este texto aparece en la primera hoja tras la portada.

2.2.5 Canciones a dos, tres y cuatro voces (HOB. XXV)

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1470 [9] [II, III] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./CahierVII/XV Arirs et Chansons/et/Ariane à Naxos/Scène/avec accompagnement du Pianoforte |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Canciones a dos voces |
| CONTENIDO | HOB. XXVa: 1, 2 (Zwei Duette: “Nisa et Tirsi”. “Guarda qui, che lo vedrai”, “Saper vorrei se m’ami”). Partituras de dos Duettos para ST y pianoforte |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1796 |
| FECHA DE EDICIÓN | ant. 1833 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1470 [10] [IV] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./CahierVII/XV Arirs et Chansons/et/Ariane à Naxos/Scène/avec accompagnement du Pianoforte |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Canciones a tres voces |
| CONTENIDO | HOB. XXVb: 1 (Dreistimmige Gesänge. "An den Vetter": K.W.Ramler). Partitura de una Canción para SAT y pianoforte |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. VII.1799 |
| FECHA DE EDICIÓN | ant. 1833 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1470 [3] [VIII, IX] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./Cahier IX./contenant/XXXIII Arirs et Chansons/avec/accompagnement du Pianoforte. |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cancines a tres voces |
| CONTENIDO | HOB. XXVb: 2, 4 (Dreistimmige Gesänge. “Daphnens einziger Fehler”: J.N. Götz, “An die Frauen”: übersetzt von Bürger). Partituras de dos Canciones para TTB y pianoforte |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1799 |
| FECHA DE EDICIÓN | ant. 1833 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1470 [12] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./CahierVII/XV Arirs et Chansons/et/Arianne à Naxos/Scène/avec accompagnement du Pianoforte |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Canciones tres voces |
| CONTENIDO | HOB. XXVb: 3 (“Betrachtung des Todes”: C.F. Gellert). Partitura de una Canción a tres voces para SAT y pianoforte |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. VII.1799 |
| FECHA DE EDICIÓN | ant. 1833 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1470 [11] [V, VI, VII] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./CahierVII/XV Arirs et Chansons/et/Ariane à Naxos/Scène/avec accompagnement du Pianoforte |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Canciones cuatro voces |
| CONTENIDO | HOB. XXVc: 4, 3, 2 (Veirstimmige Gesänge. “Die Beredsamkeit”: G.E.Lessing, “Alles hat seine Zeit”: nach dem Griechischen, “Die Harmonie in der Ehe”: J.N. Götz). Partituras de tres Canciones para SATB y pianoforte |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1796 ⁺ |
| FECHA DE EDICIÓN | ant. 1833 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1470 [4] [X, XI, XII, XIII] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./Cahier IX./contenant/XXXIII Arirs et Chansons/avec/accompagnement du Pianoforte |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Canciones a cuatro voces |
| CONTENIDO | HOB. XXVc: 5, 1, 6, 7 (Veerstimmige Gesänge. “Der Greis”: J.W.L. Greis, “Der Augenblick”: K.W. Ramler, “Die Warnung”, “Wider den Übermut”: C.F.Gellert). Partituras de cuatro Canciones para SATB y pianoforte |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1796 ⁺ |
| FECHA DE EDICIÓN | ant. 1833 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1470 [12] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./CahierVII/XV Arirs et Chansons/et/Ariane à Naxos/Scène/avec accompagnement du Pianoforte |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Canciones a cuatro voces |
| CONTENIDO | HOB. XXVc: 8 y 9 (Veirstimmige Gesänge. “Aus dem Danklied zu Gott”: C.F. Gellert, “Abendlied zu Gott”: C.F. Gellert). Partituras de dos Canciones para SATB y pianoforte |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1796 ⁺ |
| FECHA DE EDICIÓN | ant. 1833 |

2.2.6 Lieder y Cantatas con acompañamiento de pianoforte (HOB. XXVI)

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1470 [5] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./Cahier IX./contenant/XXXIII Arirs et Chansons/avec/accompagnement du Pianoforte |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Lieder |
| CONTENIDO | HOB. XXVIa: 17, 6, 13 (“Geistliches Lied”: unbekannt, “Der Gleichsinn”: George Wither, übersetzt von J.J. Eschenburg, “Jeder meint, der Gegenstand”: unbekannt; Ph.G. Bader?). Partitura de tres Lieder para voz y pianoforte |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1781/1784 |
| FECHA DE EDICIÓN | ant. 1833 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1470 [2] [I, II, III, IV, V, VI, VII] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./Cahier IX./contenant/XXXIII Arirs et Chansons/avec/accompagnement du Pianoforte. |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Lieder |
| CONTENIDO | HOB. XXVIa: 22, 21, 24, 20, 4, 3 (“Lob der Faulheit”: G.E. Lessing, “Das Leben ist ein Trau”: J.W.J. Gleim, “Auf meines Vaters Grab”: unbekannt, “Zufriedenheit”: J.W.L. Gleim, “Eine sehr gewöhnliche Geschichte”: Chr.F. Weisse, “Der erste Kuss”: J.G. Jacobi). Partituras de seis Lieder para voz y pianoforte |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1781/84 |
| FECHA DE EDICIÓN | ant. 1833 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1470 [7] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./Cahier IX./contenant/XXXIII Arirs et Chansons/avec/accompagnement du Pianoforte |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Lieder |
| CONTENIDO | HOB. XXVIa: 23, 16, 11, 10, 5, 7, 14, 8, 15 (“Minna”: J.J.Engel, “Gegenliebe”: G.A. Bürger, “Liebeslied”: G. Leon, “Die Landlust”: Stahl, “Die Verlassene”: unbekannt, “An Iris”: J.A. Weppen, “Lachet nicht, Mädchen”: unbekannt, “An Thyrsis”: Chr.M.v. Ziegler, “O liebes Mädchen, höre mich”: unbekannt). Partituras de nueve Lieder para voz y pianoforte |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1781/84 |
| FECHA DE EDICIÓN | ant. 1833 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1470 [6] [XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./Cahier IX./contenant/XXXIII Arirs et Chansons/avec/accompagnement du Pianoforte |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Lieder |
| CONTENIDO | HOB.: XXVIa: 25-30 (“Die Seejungfer”, “Rückerinnerung”, “Schäferlied”, “Die Verzweiflung”, “Pleasing Pain”, “Ermutterung”, “Die Treue”). Partituras de seis Lieder para voz y piano |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1794 |
| FECHA DE EDICIÓN | ant. 1833 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1470 [13] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./CahierVII/XV Arirs et Chansons/et/Ariane à Naxos/Scène/avec accompagnement du Pianoforte |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Lieder |
| CONTENIDO | HOB. XXVIa: 31-35 (Sechs ⁹⁸⁶ englische Kanzonetten. “Englisches Matrosenlied”, “Der Unherirrende”: Anne Hunter, “Nach Metastasio”: translated from the Italian of Metastasio, “Aus Shakespear”: Shakespeare. “Séller Blick”). Partituras de cinco Canzonettas inglesas para voz y pianoforte. |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1794-95 |
| FECHA DE EDICIÓN | ant. 1833 |

⁹⁸⁶ Falta la Kanzonetta nº 26.

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1470 [5] [XIV] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./Cahier IX./contenant/XXXIII Arirs et Chansons/avec/accompagnement du Pianoforte |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Lieder |
| CONTENIDO | HOB. XXVIa: 36 (“Content”). Partitura de un Lied para voz y pianoforte |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1794-95 |
| FECHA DE EDICIÓN | ant. 1833 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1470 [8] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./CahierVII/XV Arirs et Chansons/et/Ariane à Naxos/Scène/avec accompagnement du Pianoforte |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Lieder |
| CONTENIDO | HOB. XXVIa: 45 (“Ein Kleines Haus”). Partitura de un Lied para voz y pianoforte |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 20.VII.1801 |
| FECHA DE EDICIÓN | ant. 1833 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1470 [1] [I] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./Cahier IX./contenant/XXXIII Arirs et Chansons/avec/accompagnement du Pianoforte. |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Lieder |
| CONTENIDO | HOB. XXVIa: 46 (“Vergiß mein nicht bzw. Antwort auf die Frage eines Mädchens“). Partitura de un Lied para voz y pianoforte |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1796? |
| FECHA DE EDICIÓN | ant. 1833 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1470 [1] [I] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Arianna Naxo/Cantata/ a voce sola/con accompagnamento di Piano-forte/Del Celebre Maestro/G. Haydn/Classe I ^a Fasciolo 21 della Biblioteca di Música Moderna/Proprietá dell' Editore/N ^o 919/ Deposta alla C.R.Bibl ^a /Prezzo hir 4.50./MILANO/Presso GIO RICORDI Negoziante di Musica, Editore del C.R. Conservatorio e Proprietario della Musica del R. Teatro/allà Scalla, che tiene Stamperia, Archivio di Spartiti e Magazzino di Cembali di Viena e Monaco, nella C ^a . do S ^a . Marg ^a . N ^o 1118. |
| LUGAR DE EDICIÓN | Milán |
| EDITOR | Gio Ricordi |
| NÚMERO DE PLANCHA | A.B.919. |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cantata |
| CONTENIDO | HOB. XXVlb: 2 (Cantata "Ariadne auf Naxos"). Partitura de la Cantata "Ariadne auf Naxos" para soprano y pianoforte |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No post. 1789 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1820-1821 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | S/1470 [14] [XVI] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Oeuvres de J. Haydn./CahierVII/XV Arirs et Chansons/et/Ariane à Naxos/Scène/avec accompagnement du Pianoforte |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cantata |
| CONTENIDO | HOB. XXVIb: 2 (Kantate “Ariadne auf Naxos”). Partitura de la Cantata “Ariadne auf Naxos” para soprano y pianoforte |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No post. 1789 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1820-1821 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Inventario-Extranjero H1 [8] |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Der Fausenden so oft Freude gegeben/(What art expresses etc.)/für Gesang und Pianoforte/An Doctor Harrington, zu Erwiderung/der von ihm an J. Haydn gerichteten Verse und Musik/von J. HAYDN./Bey Breitkopf & Härtel in Lerpzig/Pr. 8 Gr. |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 506 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cantata |
| CONTENIDO | HOB. XXVIb: 3. ("Dr. Har(r)ingtons Compliment". "What art expresses and what Science praises Haydn the Theme of both to Heaven raises"). Partitura de "Dr. Har(r)ingtons Compliment" para soprano solo, coro (SSTB) y pianoforte |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1794 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1808 |

2.2.7 Cánones (HOB. XXVIIa: 1-10)

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Infanta B 304 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | DIE/heiligen Zehn Gebote/als/CANONS/in Musikgesetzt/und/seinem Freunde/Herr G.A. Gresinger/hönigl.Sächsischem Legationsrathé/zugeeignet/von/Joseph Haydn./Nach der Original-Handschrift des Componisten./Leipzig, bey Breitkopf &Härtel./Preis 8 gr. |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 1455 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cánones |
| CONTENIDO | HOB. XXVIIa: 1-10 (Geistliche Kanons: “Die heiligen zehn Gebote”). Partituras de diez Cánones |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1791+ |
| FECHA DE EDICIÓN | 1810 |

| LOCALIZACIÓN | |
|-----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de música de Madrid |
| SIGNATURA | Infanta B 305 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Die/ Zehn Gebote der Kunst/Zehn Canons/von/JOSEPH HAYDN/Pris 8 gr./Bey Breitkopf &Härtel in Leipzig. |
| LUGAR DE EDICIÓN | Leipzig |
| EDITOR | Breitkopf & Härtel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 1455 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cánones |
| CONTENIDO | HOB.: XXVIIa: 1-10 (Geistliche Kanons: “Die heiligen zehn Gebote”). Partituras de diez Cánones |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1791+ |
| FECHA DE EDICIÓN | 1810 |

CAPÍTULO IV

**LA BIBLIOTECA NACIONAL. MANUSCRITO.
MÚSICA INSTRUMENTAL.
SINFONÍA (HOB. I: 70^{III})**

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca Nacional de Madrid |
| SIGNATURA | M.2810 [164/119. Fol.77] |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Joan Roíg Comerían/ Bar[celo]na/1764./Buenas noches Caballero Juan/Contiene este cuaderno música de Psalterio, órgano, clave, piano y orquesta. Procede, según se ve arriba, de Barcelona y del año 1764 y siguientes./Barbieri/Hay minuetos que se dicen compuestos por/ Don Joaquín Montero |
| TIPO DE PAPEL | Francesc Guarro y Milà |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Claramunt |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 70 ^{III} . Partichelas del arreglo para clave del tercer movimiento de la Sinfonía en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1779 |
| FECHA DE LA COPIA | 1779+ |

CAPÍTULO V

LA BIBLIOTECA HISTÓRICA DE MADRID

1. MANUSCRITOS

1.1 MÚSICA INSTRUMENTAL. Sinfonías (HOB. III)

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca Histórica |
| SIGNATURA | MUS 631-5 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Aguirre/Son .10. Papeles/ LVI/Haydn / Sinfonía nº 5./en si bemol La Reyna/sinfonia./con Violines, Oboes, Trompas, Viola, Fagot/y Baxo./De El Señor D. ⁿ Jose Haiden ⁹⁸⁷ |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní, Francesc Romaní, Santi Serra/Romeu |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 85 (“La Reine”). Partichelas ⁹⁸⁸ de la Sinfonía en Si b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1785-1786 |
| FECHA DE LA COPIA | 1786-1833 |

⁹⁸⁷ Esta inscripción aparece en el contrabajo.

⁹⁸⁸ Partes conservadas: dos ejemplares del violín I, tres ejemplares del violín II, dos ejemplares de la viola, flauta, oboe I, dos ejemplares del oboe II, dos trompas, tres ejemplares del fagot, cuatro ejemplares del contrabajo (pero a uno le falta el movimiento final Presto).

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca Histórica |
| SIGNATURA | MUS 631-4 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | 8º./Violino 1º: N.8./Sinfonia/de Haydn |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní, sin identificar |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades, desconocida |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 92 (“Oxford”). Partichelas ⁹⁸⁹ del a Sinfonía en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1788? |
| FECHA DE LA COPIA | 1797-1833? |

⁹⁸⁹ Partes conservadas: dos ejemplares del violín I, tres ejemplares del violín II , viola, flauta, dos oboes, dos trompas, fagot, violonchelo y contrabajo.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca Histórica |
| SIGNATURA | Mus 631-3 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Día 22. de Marzo de 1818. N. 17. <u>16.</u> <u>Papeles/4º/N.17/Contrabajo/Sinfonia/de Hayden</u> ⁹⁹⁰ |
| TIPO DE PAPEL | Joan Guarro Fontanelles,Ramón Romaní,Santiago Serra |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Claramunt?,España-Cataluña-Capellades,España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 94 (3. Londoner, “Mit dem Pukenschlag”, “The Surprise“). Partichelas ⁹⁹¹ de la Sinfonía en Sol M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1791 |
| FECHA DE LA COPIA | 1818 |

⁹⁹⁰ En la parte del fagot (última hoja) aparece a lápiz: Juliá Eusebio/ Montes Carnaval/19 de Julio de 1828.

⁹⁹¹ Partes conservadas: dos ejemplares del violín I y II, viola, flauta, oboes I y II, trompas I y II, clarines I y II, fagot, violonchelo, contrabajo y timbales.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca Histórica |
| SIGNATURA | MUS 631-7 [1] ⁹⁹² |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | nº.13/4Para tragedias/Basso/Sinfonia/de hayden con Violines, Violas, Oboeses,/Clarinete, Falutas,trompas, falta/la trompa 2ª/Fagot, y Basos ⁹⁹³ |
| TIPO DE PAPEL | Miguel Elías y Oleguer Argemir/Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Ripollet/España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 99 (10. Londoner). Partichelas (sólo se conserva violín I, violín II y clarinete) ⁹⁹⁴ de la Sinfonía en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1793 |
| FECHA DE LA COPIA | 1793-1833 |

⁹⁹² Este ejemplar podría complementarse con la signatura 631-7 [2].

⁹⁹³ Este texto aparece en el contrabajo.

⁹⁹⁴ Partes conservadas: tres ejemplares del violín I, dos ejemplares del violín II, viola, clarinete y bajo. El segundo ejemplar del violín II posee la firma de García León.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca Histórica |
| SIGNATURA | MUS 631-2 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Rodrig ^z Año : 1805 Cruz 2 N°. 1º/Violin 2º/Sinfonía de Hayden:/:Opera 91: ⁹⁹⁵ |
| TIPO DE PAPEL | Miguel Elías y Oleguer Argemir, Ramón Romaní, Francesc Romaní i Soteras |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Ripollet, España-Cataluña-Capellades, España-Cataluña-Vallbona |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 101 (11. Londoner, “Die Uhr”). Partichelas ⁹⁹⁶ de la sinfonía en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1794 |
| FECHA DE LA COPIA | 1794-1831 |

⁹⁹⁵ En la parte de la viola (2ª hoja) pone a lápiz: “el día 23 de Septiembre del año de 1829 aciendo la comedia de la Empteomania se lebantó el [...]”.

⁹⁹⁶ Partes conservadas: dos ejemplares del violín I y II, viola, flauta, oboe I y II, clarinete I y II, trompas I y II, fagot, dos ejemplares del bajo.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca Histórica |
| SIGNATURA | MUS 631-8 [1] |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Haydem/Sinfonía nº 6./en si bemol/Op 91 nº 5 |
| TIPO DE PAPEL | Miguel Elías y Oleguer Argemir, Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Ripollet, España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 102 (9. Londoner). Partichelas ⁹⁹⁷ de la Sinfonía en Si b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1794 |
| FECHA DE LA COPIA | 1794-1833 |

⁹⁹⁷ Partes conservadas: dos ejemplares del violín I, tres ejemplares del violín II, viola, flauta y contrabajo. En un violín II pone a lápiz: “Día 31 de Diciembre de 1816/ Leon. En otro ejemplar del violín II pone a lápiz; Rodrig^z Cruz”.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca Histórica |
| SIGNATURA | MUS 631-6 [1] ⁹⁹⁸ |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Primero/Sinfonia/de Haiden/con violines, viola, oboeses, Flauta, Fagot, Cornos y Baso. |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 103 (8. Londoner, "Mit dem Paukenwirbel). Partichelas (sólo se conserva violín I y violín II ⁹⁹⁹) de la Sinfonías en Mi b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1795 |
| FECHA DE LA COPIA | 1796-1833 |

⁹⁹⁸ Este ejemplar podría complementarse con la signatura MUS 631-6 [2].

⁹⁹⁹ Partes conservadas: dos ejemplares del violín I, tres ejemplares del violín II.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca Histórica |
| SIGNATURA | MUS 631-9 [1] ¹⁰⁰⁰ |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Rodrig ^z N ^o : 1 ^o :/Cruz/Violin 2 ^{do} Principal/Sinfonia/del S: ^f Hayden ¹⁰⁰¹ |
| TIPO DE PAPEL | Miguel Elías y Oleguer Argemir, Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Ripollet, España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 104 (7. Londoner, “Salomón”). Partichelas ¹⁰⁰² de la Sinfonía en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1795 |
| FECHA DE LA COPIA | 1795-1833 |

¹⁰⁰⁰ Este ejemplar podría complementarse con la signatura MUS 631-9 [2].

¹⁰⁰¹ Este texto aparece en el violín II.

¹⁰⁰² Partes conservadas: viola, flauta, oboe I, oboe II, clarín, trompa I, trompa II y fagot.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca Histórica |
| SIGNATURA | MUS 631-1 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Baxo./Sinfonía/Haydem./Violines,Viola,Oboeses,Flauta,Clarinete, Trompas, Fagot y Baso ¹⁰⁰³ . |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB I: G 3. Partichelas ¹⁰⁰⁴ de la Sinfonía en Sol M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE LA COPIA | 1790 ⁺ |

¹⁰⁰³ En la segunda página del manuscrito a lápiz pone: "Salvatierra Díez".

¹⁰⁰⁴ Partes conservadas: cuatro ejemplares del violín I y II, viola, dos ejemplares del violonchelo, flauta, oboes I y II, clarinete, trompas I y II, fagot y dos ejemplares del bajo.

1.2 MÚSICA VOCAL. Ópera (HOB. XXVIII: 12)

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca Histórica |
| SIGNATURA | MUS 653-18 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Tercetto – De Giuseppe Haydn |
| TIPO DE PAPEL | Ramón Romaní, in identificar |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Catuña-Capellades, Italia? |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Ópera |
| CONTENIDO | HOB: XXVIII: 12 (“Armida”, Dramma eroico in 3 Akten: Jacopo Durandi). Partitura ¹⁰⁰⁵ y partichelas ¹⁰⁰⁶ de la Ópera (sólo conservado Tercetto del Acto II) “Armida” para SSTTB y conjunto instrumental |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1783 |
| FECHA DE LA COPIA | 1775-1833 |

¹⁰⁰⁵ Partes conservadas: dos trompas, dos oboes, dos flautas, fagot, dos violines, viola, Armida, Rinaldo Ubaldo y contrabajo.

¹⁰⁰⁶ Partes conservadas: cuatro ejemplares del violín I y II, viola, dos ejemplares del violonchelo, flauta, clarín, dos trompas y fagot. En el catálogo de Hoboken aparecen 2 oboes.

2. IMPRESOS. MÚSICA INSTRUMENTAL. Sinfonías (HOB. I)

| LOCALIZACIÓN | |
|----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca Histórica |
| SIGNATURA | MUS 631-7 [2] ¹⁰⁰⁷ |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Six/SIMPHONIES/à Grand Orchestre/COMPOSÉES/PAR/J. HAYDN/OPERA 91/Nº ?/PRIX 6/A PARIS /Chez Imbault M ^d Musique au Mont d Or Rue Honoré n° 200/entre la Rue des Poulies et la Maison d'Aligre/Et Péristile du Theatre de l'Opéra Comique Rue favart N° 461 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean-Jérôme Imbault |
| NÚMERO DE PLANCHA | 431 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 99 (10. Londoner). Partichelas ¹⁰⁰⁸ de la Sinfonía en Mi b M |
| FECHA DECOMPOSICIÓN | 1793 |
| FECHA DE EDICIÓN | 24.VII.1794-II.1799 |

¹⁰⁰⁷ Este ejemplar podría complementarse con la signatura MUS 631-7 [1].

¹⁰⁰⁸ Partes conservadas: flauta I, flauta II, oboe I, oboe II, fagot, trompa I en Es, violonchelo y contrabajo.

| LOCALIZACIÓN | |
|----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Biblioteca Histórica |
| SIGNATURA | MUS 631-8 [2] ¹⁰⁰⁹ |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Six/SIMPHONIES/à Grand Orchestre/COMPOSÉES/PAR/J. HAYDN/ OPERA 91/ N° 5/ PRIX 6/A PARIS/Chez Imbault M ^d de Musique au Mont d Or Rue Honoré n° 200/entre la Rue des Poulies et la Maisòn d'Alligre/Et Péristile du Theàtre de l'Opéra Comique Rue favart N° 461 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean-Jérôme Imbault |
| NÚMERO DE PLANCHA | 361 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 102 (9. Londoner). Partichelas ¹⁰¹⁰ de la Sinfonía en Si b M |
| FECHA DECOMPOSICIÓN | 1794 |
| FECHA DE EDICIÓN | 24.VIII.1794- II.1799 |

¹⁰⁰⁹ Este ejemplar podría complementarse con la signatura MUS 631-8 [1].

¹⁰¹⁰ Partes conservadas: violín I, violín II, oboe I, oboe II, trompa I, trompa II, fagot, violonchelo y contrabajo.

| LOCALIZACIÓN | |
|----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca Histórica |
| SIGNATURA | 631-6[2] ¹⁰¹¹ |
| IMPRESO | |
| PORTADA | fagot/Six/SIMPHONIES/à Grand Orchestre/COMPOSÉES/PAR/J. HAYDN/OPERA 91/PRIX 6/A PARIS/Chez Imbault M. de Musique au Mont de or rue Honoré n° 200/ entre la Rue des Poulies et la Maisòn d´Aligre/Et Péristile du Théâtre de l´Opéra Comique rue Favari ? N° 461 ? ¹⁰¹² |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean-Jérôme Imbault |
| NÚMERO DE PLANCHA | 131 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 103 (8. Londoner, “Mit dem Paukenwirbel). Partichelas (sólo se conserva violín I y violín II ¹⁰¹³) de la Sinfonías en Mi b M |
| FECHA DECOMPOSICIÓN | 1795 |
| FECHA DE EDICIÓN | 27.III.1799-XI.1802 |

¹⁰¹¹ Esta signatura se complementa con la signatura MUS 631-6 [2].

¹⁰¹² Esta portada no aparece el HOB.

¹⁰¹³ Partes conservadas: dos ejemplares del violín I, tres ejemplares del violín II.

| LOCALIZACIÓN | |
|----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Biblioteca Histórica |
| SIGNATURA | MUS 631-9 [2] ¹⁰¹⁴ |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Six/SIMPHONIES/à Grand Orchestre/COMPOSÉES/PAR/J. HAYDN/OPERA 91/Nº 6/ PRIX 6/A PARIS /Chez Imbault M ^d de Musique au Mont d Or Rue Honoré nº 200/entre la Rue des Poulies et la Maisòn d´Alligre/Et Péristile du Théâtre de l´Opéra Comique Rue Favart Nº 461 |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean-Jérôme Imbault |
| NÚMERO DE PLANCHA | 733 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | HOB. I: 104 (7. Londoner, “Salomón”). Partichelas (sólo se conserva el violín I, el contrabajo y el violonchelo) ¹⁰¹⁵ de la Sinfonía en Re M |
| FECHA DECOMPOSICIÓN | 1795 |
| FECHA DE EDICIÓN | 24.VIII.1794-II.1799 |

¹⁰¹⁴ Este ejemplar podría complementarse con la signatura MUS 631-9 [1].

¹⁰¹⁵ Partes conservadas: violín, contrabajo y violonchelo.

CAPÍTULO VI

**LA REAL ACADEMIA DE LAS BELLAS ARTES DE
SAN FERNANDO**

1. MANUSCRITO. MÚSICA INSTRUMENTAL. Sonata para pianoforte (HOB. XVI: 24)

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando |
| SIGNATURA | FJIM-1460 |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Variaciones de Pleyel. Aiden. Lidon.[...]/Mayo y Agosto de 1813/Sonata de Ayden [...]/Roman Jimeno/ Roman Jimeno Hijos/año 1892/ Yñigo Arnaez [...] ¹⁰¹⁶ |
| TIPO DE PAPEL | Sin identifica |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | Desconocida |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sonata para clave |
| CONTENIDO | HOB. XVI: 24. Partichela de la Sonata para pianoforte (sólo se conserva el primer movimiento ¹⁰¹⁷) op. 13 en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1773 |
| FECHA DE LA COPIA | 1813+ |

¹⁰¹⁶ En la última hoja de música y tras la una Sinfonía de Román Jimeno aparece escrito: “Día 16 de Febrero de 1815 me puso la ropa negra del Coro y por ser verdad/lo firmo yo Roman Ximeno Colegial de Santa Cruz”.

¹⁰¹⁷ Los sonidos iniciales del primer movimiento no coincide con el catálogo de Hoboken (Hoboken: *Opus cit.* Vol. I, p. 751).

2. IMPRESOS

2.1 MÚSICA INSTRUMENTAL

2.1.1 Divertimento para cuatro voces (HOB. II: 6)

| LOCALIZACIÓN | |
|----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando |
| SIGNATURA | FJIM-1899 [1] ¹⁰¹⁸ |
| IMPRESO | |
| PORTADA | ¹⁰¹⁹ Six/QUATUOR/A/deux VIOLONS, TAILLE,/et BASSE OBBLIGÉS/Composés par/GIUSEPPE HAYDN/a Vienne/Opera I./Pr. 8 s./LONDON/Printer & Sold by R., Bremner opposite/Somerfet House in the/STRAND. |
| LUGAR DE EDICIÓN | Londres |
| EDITOR | Robert Bremner |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Divertimento para cuatro voces |
| CONTENIDO | HOB. II: 6. Partichela del Divertimento para dos violines, viola y violonchelo (sólo conservado el violín I y II) en Mi b M |
| FECHA DECOMPOSICIÓN | ant. 1765 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1765+ |

¹⁰¹⁸ Perteneció al Westmorland.

¹⁰¹⁹ A la cabeza de la portada de este impreso aparece la siguiente firma: "S. Wells Thomson".

2. 1.1 Cuartetos de cuerda (HOB. III)

| LOCALIZACIÓN | |
|----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando |
| SIGNATURA | FJIM-1899 [2] ¹⁰²⁰ |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Six/QUATUOR/A/deux VIOLONS, TAILLE,/et BASSE OBBLIGÉS/Composés par/GIUSEPPE HAYDN/a Vienne/Opera I./Pr. 8 s./LONDON/Printer & Sold by R., Bremner opposite/Somerfet House in the/STRAND. |
| LUGAR DE EDICIÓN | Londres |
| EDITOR | Robert Bremner |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cuartetos de cuerda |
| CONTENIDO | HOB. III: 1-3, 6. Partichelas de los Cuartetos de cuerda (sólo conservado el violín I y II) op. 1 n° 1-3, 0 en Si b M, Mi b M, Re M, Mi b M |
| FECHA DECOMPOSICIÓN | 1750, 1767?, ca. 1760, ca. 1759 |
| FECHA DE EDICIÓN | ca. 1760?-1789 |

¹⁰²⁰ Perteneció al Westmorland.

| LOCALIZACIÓN | |
|----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando |
| SIGNATURA | FJIM-1934 ¹⁰²¹ |
| IMPRESO | |
| PORTADA | SIX SIMNPHONIES/OU/QUATUORS DIALOGUÉS/Pour deux Violons alto Viola/Et Baße obligés./COMNPOSÉS/Par/M. ^R HAY'EN./Maître de Musique a Vienne./Mis au jour par M. ^r DE LA CHEVARDIERE./Prix 9. ^H A PARIS/Chez M. ^r De la Chevardièrè rue du Roule à la Croix d'Or,/A LYON/Chez M. ^{ts} les Freres Le Goux successeurs de m. ^{me} de Bretonne Place des Cordeliers/Avec Privlège du Roy. |
| LUGAR DE EDICIÓN | París, Lion |
| EDITOR | Louis Balthasar de la Chevardièrè, André-Louis Le Goux |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cuartetos de cuerda |
| CONTENIDO | HOB. III: 1-4. Partichelas de los Cuartetos de cuerda (sólo conservado el violín I y II) op. 1 n° 1- 4 en Si b M, Mi b M, Re M, Sol M |
| FECHA DECOMPOSICIÓN | 1750,1767?, ca. 1760, ca. 1760 |
| FECHA DE EDICIÓN | X.1758?- 1785? |

¹⁰²¹ Perteneció al Westmorland

2.1.3 Tríos para clave [o pianoforte], violín y violonchelo (HOB. XV)

| LOCALIZACIÓN | |
|----------------------------|--|
| UBICACIÓN | Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando |
| SIGNATURA | FJIM-1900 ¹⁰²² |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/SONATES/Pour Clavecin ou Forté-Piano/Avec Violon et Violoncelle/Composeés Par/J. Haydn/Oeuvre 7 ³ . Prix. 9. ^H /Ou 87./A PARIS/Chez Sieber Musicien rue honoré la Porte Cochere entre les rues des Vieilles Etuve et D'orleans N°. 85. |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Jean-Georges Sieber ¹⁰²³ |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Tío para clave [o pianoforte], violín (o flauta) y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 27-29. Partichelas de las Sonatas para clave o pianoforte, violín y violonchelo (sólo conservado violín) ¹⁰²⁴ en Do M, Mi M, Mi b M |
| FECHA DECOMPOSICIÓN | ant. 1797 |
| FECHA DE EDICIÓN | 1797 |

¹⁰²² Perteneció al Westmorland.

¹⁰²³ En el catálogo de Hoboken no aparece ningún ejemplar de estas Sonatas editados por Sieber; (Hoboken: *Opus cit.* Vol. I, p. 712).

¹⁰²⁴ Probablemente la parte del violonchelo que falta en este ejemplar sea la que aparece en la signatura FJIM-37.

| LOCALIZACIÓN | |
|----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando |
| SIGNATURA | FJIM-37 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | Trois/SONATES/Pour le Forté Piano/avec.Acompag ^{nt} de Violon et Violoncelle/COMPOSÉES PAR/Joseph Haydn/Œuvre 87 ^e ./Prix 9 f ^t /A PARIS/Chez PLEYEL Auteur et Editeur de Musique Rue Neuve des Petits Champs N 13/Lettre I 3. ^e Livraison Pl. 60 Jusque y Compris 9 ⁶ . |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | No aparece |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Tío para clave [o pianoforte], violín (o flauta) y violonchelo |
| CONTENIDO | HOB. XV: 27-28. Partichelas de las Sonatas para clave o pianoforte, violín y violonchelo (sólo conservado violonchelo) en Do M, Mi M, Mi b M |
| FECHA DECOMPOSICIÓN | 1797 |
| FECHA DE EDICIÓN | 24.X.1807-1808 |

2.2 MÚSICA VOCAL. Oratorio (HOB. XXI: 2)

| LOCALIZACIÓN | |
|----------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando |
| SIGNATURA | M-1113 |
| IMPRESO | |
| PORTADA | LA CRÉATION/ORATORIO/Traduit de l'Allemand et mis en vers Français/PAR DESRIAUX/et en Italiens/par/Musique d'Haydn/Prix : 48. ^{fr} /Gravée par Lobry./A PARIS/Chez Pleyel, Auteur et Éditeur de Musique, Rue Neuve/des Petits Champs N° 1286, vis-à-vis la Trésorerie:/NB. Les notes écrites en peats caracteres sont mises pour les paroles/NB. Italiennes lors que la quantité des syllabes n'est pas la même qu'en français |
| LUGAR DE EDICIÓN | París |
| EDITOR | Ignace Pleyel |
| NÚMERO DE PLANCHA | 359 |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Oratorio |
| CONTENIDO | HOB.: XXI: 2 ("Die Schöpfung"). Partitura del Oratorio "La Creación" para STB, coro mixto y conjunto instrumental |
| FECHA DECOMPOSICIÓN | 1796-1798 |
| FECHA DE EDICIÓN | 5.III.1803-21.XII.1806 |

CAPÍTULO VII

EL MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES

MANUSCRITOS. MÚSICA VOCAL. Cantata (HOB. XXVIb: 2),
Misa (HOB. XXII: 8) y Ópera (HOB. XXVIII: 8a)

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Monasterio de las Descalzas Reales |
| SIGNATURA | MD/C/12 (4) |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Arianna/Anaxos/Cantata aboce sola Per il forte-Piano/del Signor/Haydn |
| TIPO DE PAPEL | Francesc Romaní i Soteras, Ramón Romaní, Santiago Serra |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Cantata |
| CONTENIDO | HOB. XXVIb: 2 (Cantata “Ariadne auf Naxos”). Partitura de la Cantata “Ariadne auf Naxos” para soprano y pianoforte |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | No post. 1789 |
| FECHA DE LA COPIA | Último tercio del s. XVIII- primer tercio del s. XIX |

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Monasterio de las Descalzas Reales |
| SIGNATURA | MD/C/12 (3) |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | De la R. ¹ Capp. ^a de las Descalz. ^s /Soprano di 1 ^o Coro/Misa/de/Haydn |
| TIPO DE PAPEL | Ramon Romaní |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Misa |
| CONTENIDO | HOB. XXII: 8 (“Mariazeller Messe”). Partitura de la Misa (“Missa Celensis”) para SATB, coro mixto y conjunto instrumental ¹⁰²⁵ en Do M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1782 |
| FECHA DE LA COPIA | 1775- princ. siglo XIX |

¹⁰²⁵ La plantilla instrumental difiere de la que aparece en el catálogo de Hoboken pues no posee las dos trompetas ni los timbales, en su lugar se le añaden dos trompas o clarines.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Monasterio de las Descalzas Reales |
| SIGNATURA | MD/C/90 (34) |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Cavatina/Haydn |
| TIPO DE PAPEL | Santiago Serra |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España- Cataluña- Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Ópera |
| CONTENIDO | HOB. XXVIII: 8a (“Laurette”, 1. Akt Nr. 5, Laurette: “Lisette”, “On peut rester sage”= “Vera Costanza” Nr. 6). Partitura para soprano y pianoforte de la Ópera “Lautette” |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | 1777/78 |
| FECHA DE LA COPIA | ca. 1801 |

TERCERA PARTE

ANEXOS

ANEXO I
RELACIÓN DE FIGURAS Y EJEMPLOS MUSICALES QUE APARECEN EN
LA PRIMERA PARTE

A) FIGURAS

| Fig. | Contenido | Pág. |
|-------------|--|-------------|
| 1 | <i>Ejemplares de obras impresas de Haydn conservadas en Madrid con adhesivos en sus portadas que informan sobre el lugar y la dirección donde fueron compradas</i> | 60 |
| 2 | <i>Fragmentos de anuncios puestos por el Almacén de la calle de Relatores en los que se oferta música de Haydn</i> | 61 |
| 3 | <i>Relación de obras de Haydn que aparecen en el inventario de existencias de la Librería de Antonio del Castillo (1788)</i> | 67 |
| 4 | <i>Copias manuscritas de obras de Haydn pertenecientes a la Colección Martorell (Biblioteca del Congreso en Washington)</i> | 72 |
| 5 | <i>Cuartetos de cuerda conservados en la Biblioteca Nacional procedentes de la Biblioteca del Palacio Real</i> | 77 |
| 6 | <i>Obras de Haydn que formaban parte de la colección musical de la condesa-duquesa de Benavente y Osuna en 1791</i> | 84 |
| 7 | <i>Filigrana de papel Romaní. EM:p. Sig.1124/661. Oboe II. Real Capilla. Música</i> | 115 |
| 8 | <i>Filigrana de papel Romeu. EM:p. Sig. 811/630. Fagot. Real Capilla. Música</i> | 116 |
| 9 | <i>Filigrana de papel Abad. EM:p. Sig. 1124/661. Real Capilla. Música</i> | 117 |
| 10 | <i>Filigrana de papel infantado. EM:p. Sig. 1124/661. Violonchelo. Real Capilla. Música</i> | 117 |
| 11 | <i>Sello en tinta representativo de la monarquía de Fernando VII (1829).EM:p. Sig. 814/641 y 642 [contrabajo]. Real Capilla. Música</i> | 119 |
| 12 | <i>Sello en tinta representativo de la monarquía de Fernando VII (1831).EM:p. Sig. 814/641 y 642 [contrabajo]. Real Capilla. Música</i> | 119 |
| 13 | <i>Ejemplares de obras impresas de Haydn conservadas en el E:Mpb con adhesivos en sus portadas que informan sobre el lugar y la dirección donde fueron compradas</i> | 123 |
| 14 | <i>Portada del índice alfabético de obras musicales que existen en el Archivo del Real Conservatorio de Música María Cristina que data de 1831-183. Biblioteca del E:Mc. Carece de signatura</i> | 125 |
| 15 | <i>Adhesivo que aparece en la portada de algunas de las fuentes de Haydn recopiladas en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Biblioteca del E:Mc. Sig. 1/9281 (2) (67) [4]</i> | 126 |
| 16 | <i>Número de ejemplares y países en los que se editó la música impresa de Haydn recopilada en la Biblioteca del E:Mc</i> | 129 |
| 17 | <i>Editores y países en los que fueron impresas las obras de Haydn que aparecen en Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional</i> | 135 |
| 18 | <i>Número de obras de Haydn, con especificación de número de arreglos, que aparecen en Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional</i> | 136 |
| 19 | <i>Obras de Haydn que aparecen en Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional</i> | 137 |
| 20 | <i>Obras de Haydn que aparecen en Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional que han sido arregladas para otra agrupación instrumental</i> | 138 |
| 21 | <i>Obras de Haydn existentes en la Biblioteca Nacional procedentes de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid</i> | 139 |
| 22 | <i>Fuentes de Haydn que aparecen en el Catálogo informatizado de la Biblioteca Nacional que proceden de la Colección Guelbenzu</i> | 140 |
| 23 | <i>Repertorio musical de Haydn conservado en la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid</i> | 147 |
| 24 | <i>Anuncios de venta de Las Siete Palabras de Haydn puestos en la «Gaceta de Madrid» por las librerías madrileñas de Barco y de Escribano</i> | 150 |
| 25 | <i>Versiones de Las Siete Palabras de Haydn y arreglos</i> | 153 |
| 26 | <i>Estructura de las Siete Palabras de Haydn y texto que le acompañan</i> | 154 |
| 27 | <i>Brunetti. Sinfonía nº 20/I. Esquema formal</i> | 186 |
| 28 | <i>Brunetti. Sinfonía nº 20/II. Esquema formal</i> | 189 |
| 29 | <i>Brunetti. Sinfonía nº 20/III. Esquema formal</i> | 191 |
| 30 | <i>Brunetti. Sinfonía nº 20/II-Minore. Plan armónico</i> | 192 |
| 31 | <i>Brunetti. Sinfonía nº 20/IV. Esquema formal</i> | 194 |
| 32 | <i>Brunetti. Sinfonía nº 26/IV. Esquema formal</i> | 199 |
| 33 | <i>Brunetti. Sinfonía nº 9/IV. Esquema formal</i> | 205 |
| 34 | <i>Brunetti. Sinfonía nº 21/IV. Esquema formal</i> | 210 |
| 35 | <i>Brunetti. Sinfonía nº 16/III. Esquema formal</i> | 215 |

B) EJEMPLOS

| Ej. | Contenido | Pág. |
|------------|---|-------------|
| 1 | <i>Nº 69/Sinfonia/Con Violini, Due Oboe, flauto, Due Viole/Cue fagotti, Due Corni, e Basso/Del Sig.^{re} Giuseppe Haydn. Biblioteca del E:Mc. Sig. 1/9281 (1) (83) [9]. Íncipit violín I</i> | 128 |
| 2 | <i>Nº 19/Sinfonia/con Violini, Oboe, Corni, Viola, e Basso/Del Sig.^{re} Giuseppe Haydn. Biblioteca del E:Mc. Sig. 1/9281 (2) (67) [4]. Íncipit violín I</i> | 128 |
| 3 | <i>67./Sygue Mynueto de Heyden. Biblioteca del E:Mc. Sig. Roda Leg 35 nº 504 bis [p. 67]. Íncipit</i> | 128 |
| 4 | <i>Fco Fran^{co}/Cuaderno de Rondones/para Organo compues^{tos}/Por Diferentes Autores/Dado en Lerida a los 21 de/F^{bre} de l Anyo/1799/Minue/Ayden. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Sig. MD/C/76 (6) – p. 29 (1). Íncipit</i> | 149 |
| 5 | <i>Brunetti. Sinfonía nº 20/I. Tema A (cc. 1-22)</i> | 187 |
| 6 | <i>Brunetti. Sinfonía nº 20/II. Tema A (cc. 1-10)</i> | 190 |
| 7 | <i>Brunetti. Sinfonía nº 20/III. [Quinteto] (cc. 1-4)</i> | 192 |
| 8 | <i>Brunetti. Sinfonía nº 20/III. Minore (cc 27-30)</i> | 193 |
| 9 | <i>Brunetti. Sinfonía nº 9/III. [Minore], primera parte (cc. 21-26)</i> | 204 |
| 10 | <i>Brunetti. Sinfonía nº 9/IV. Tema A (cc. 1-4)</i> | 207 |

ANEXO II

RECOPIACIÓN DE LAS REFERENCIAS A OBRAS MUSICALES DE HAYDN QUE APARECEN EN EL ÍNDICE DE 1824 DE LOS ARMARIOS QUE COMPONEN LA PAPELERA DE MÚSICA VOCAL E INSTRUMENTAL DE LA CONDESA-DUQUESA DE BENAVENTE¹⁰²⁶

| LEYENDA | OBRA | Nº EJEMPLARES |
|---|-----------|---------------|
| [3/1] Nº 1. Seis Sinfonías de Haydn marcadas con los números 1.2.3.4.5.6. | Sinfonías | 6 |
| [3/2] Nº 2. Seis id. [Sinfonías] de id. [Haydn] con los números 7.8.9.10.11.12 = faltan la 9ª. 10ª. 12ª. | Sinfonías | 3 |
| [3/3] Nº 3. Seis id. [Sinfonías] de id. [Haydn] con los números 13.14.15.16.17.18. | Sinfonías | 6 |
| [3/4] Nº 4. Seis id. [Sinfonías] de id. [Haydn] con los números 19.20.21.22.23.24 = faltan la 20ª. 21ª. 22ª. | Sinfonías | 3 |
| [3/5] Nº 6. Seis id. [Sinfonías] de id. [Haydn] con los números 31.32.33.34.35.36. = faltan la 35ª. 36ª. | Sinfonías | 4 |
| [3/6] Nº 7. Seis id. [Sinfonías] de id. [Haydn] con los números 37.38.39.40.41.42. = faltan la 39ª. 41ª. 42ª. | Sinfonías | 3 |
| [3/10] Nº 22. Seis Quartettos de Haydn. | Cuartetos | 6 |
| [3/11] Nº 31. Dos id. [Quartetos] de id. [Haydn] | Cuartetos | 2 |
| [3/13] Nº 43. Seis id. [Quartetos] de Haydn. | Cuartetos | 6 |
| [3/14] Nº 46. Seis Tríos de Haydn. | Tríos | 6 |
| [3/17] Sinfonía de Haydn mandada con el numero 25. | Sinfonía | 1 |
| [3/18] Yd. [Sinfonia] de id. [Haydn] con el nº 27. | Sinfonía | 1 |
| [3/19] Yd. [Sinfonia] de id. [Haydn] con el nº 28. | Sinfonía | 1 |

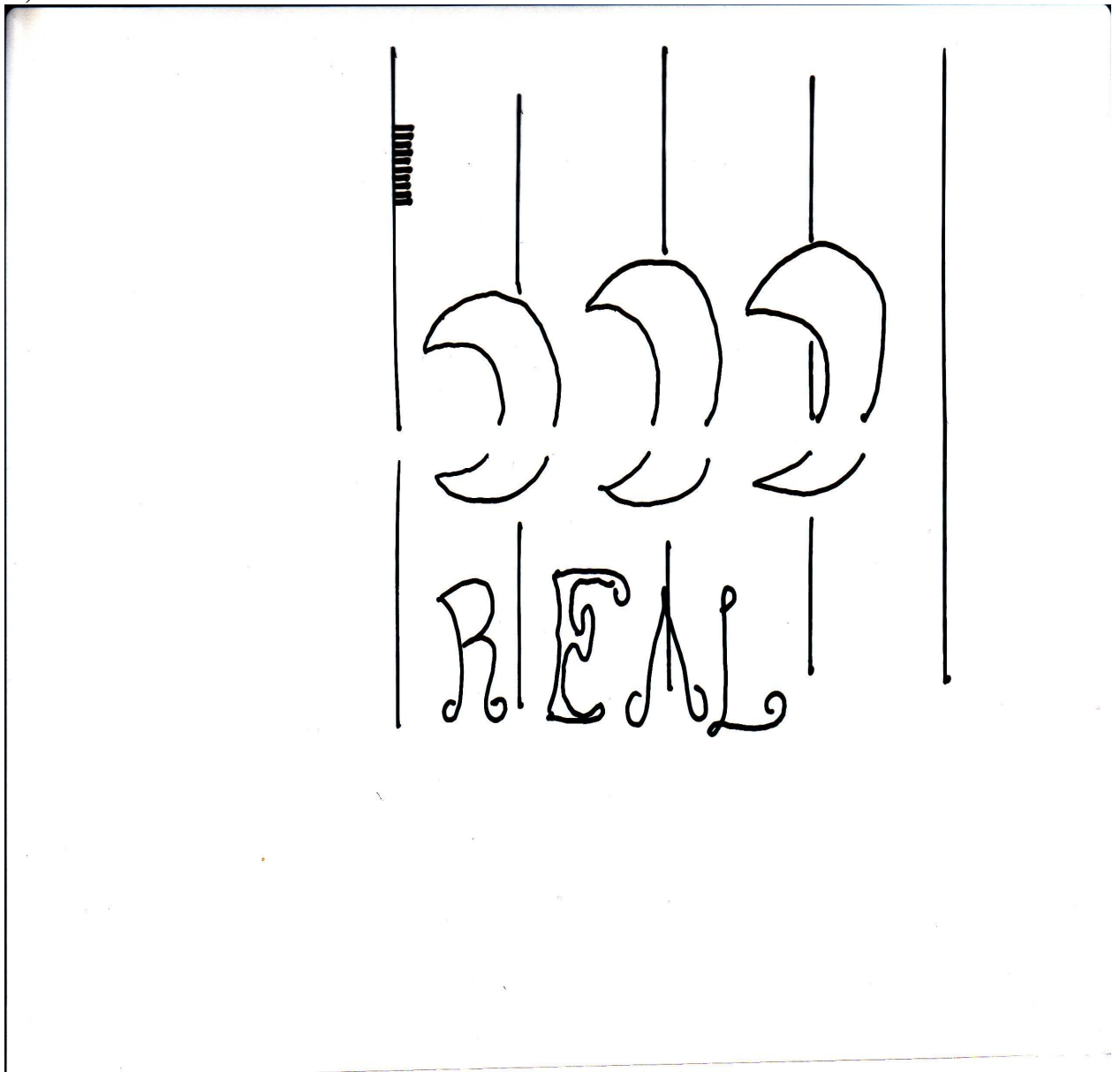
¹⁰²⁶ El apartado LEYENDA de esta tabla se basa en el artículo de Judith Ortega y en el libro de Juan Pablo Fernández (Ortega, Judith: “Repertorio musical en la casa de Benavente –Osuna. El *Yndice de música* de la Condesa-Duquesa de Benavente de 1824. Vol. XXVIII, nº 1, 2005, pp. 379-392. Fernández-Cortés, 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, SEdeM, 2007, pp. 444-456).

| LEYENDA | OBRA | Nº EJEMPLARES |
|---|--|---------------|
| [3/20] Yd. [Sinfonia] de id. [Haydn] con el nº 30. | Sinfonía | 1 |
| [3/21] Yd. [Sinfonia] de id. [Haydn] con el nº 40. | Sinfonía | 1 |
| [3/22] Yd. [Sinfonia] de id. [Haydn] con el nº 43. | Sinfonía | 1 |
| [3/23] Yd. [Sinfonia] de id. [Haydn] con el nº 44. | Sinfonía | 1 |
| [3/24] Yd. [Sinfonia] de id. [Haydn] sin nº. | Sinfonía | 1 |
| [3/34] Tres id. [Sinfonias] impresas de Haydn. | Sinfonía | 3 |
| [3/35] Otra id. [Sinfonía] de id. [Haydn] impresa y marcada con el nº 46 | Sinfonía | 1 |
| [3/39] Nº 9. Seis id. [Sinfonias] de id. [Haydn]. Juego 2º. | Sinfonías | 6 |
| [3/42] Nº 23. Seis quartettos de Haydn. Juego 3º. | Cuartetos | 6 |
| [3/43] Nº 25. Seis id. [quartetos] de id. [Haydn]. Juego 4º. | Cuartetos | 6 |
| [3/44] Nº 27. Seis id. [quartetos] de id. [Haydn]. Juego 4º. | Cuartetos | 6 |
| [3/45] Nº 28. Seis id. [quartetos] de id. [Haydn]. Juego 5º. | Cuartetos | 6 |
| [3/46] Nº 29. Seis id. [quartetos] de id. [Haydn]. Juego 6º. | Cuartetos | 6 |
| [3/53] Nº 45. Seis Tríos de Haydn. Juego 1º. | Tríos | 6 |
| [3/73] [Música impresa] Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Basse par Haydn. [...] | Cuartetos de cuerda | 3 |
| [3/75] Ariane dans l'isle de Naxos: Cantata a voix seule avec accompagnement de Piano Forte par Haydn [...] | Cantata Ariadna auf Naxos | 1 |
| [3/103] Tre Sonate per il Clavicémbalo, o Forte Piano con un Violino e Violoncello de Haydn. | Sonatas para clave o pianoforte con violín y violonchelo | 3 |
| [3/131] Seis cuartetos de Haydn: Juego 1º | Cuartetos | 6 |
| [3/271] Fantasía para forte piano o clave y para órgano de Haydn | Fantasía par pianoforte o clave y órgano | 1 |
| [3/281] Rondó de Haydn bailado en el Teatro de Madrid | Rondó | 1 |
| [3/283] Diez Sonatas de Haydn | Sonatas | 10 |
| [3/322] Le sette parole. Oratorio de Haydn | Oratorio <i>Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz.</i> | 1 |
| [3/347] Messa a quatro del Signore Haydn. Partes sueltas. | Misa | 1 |

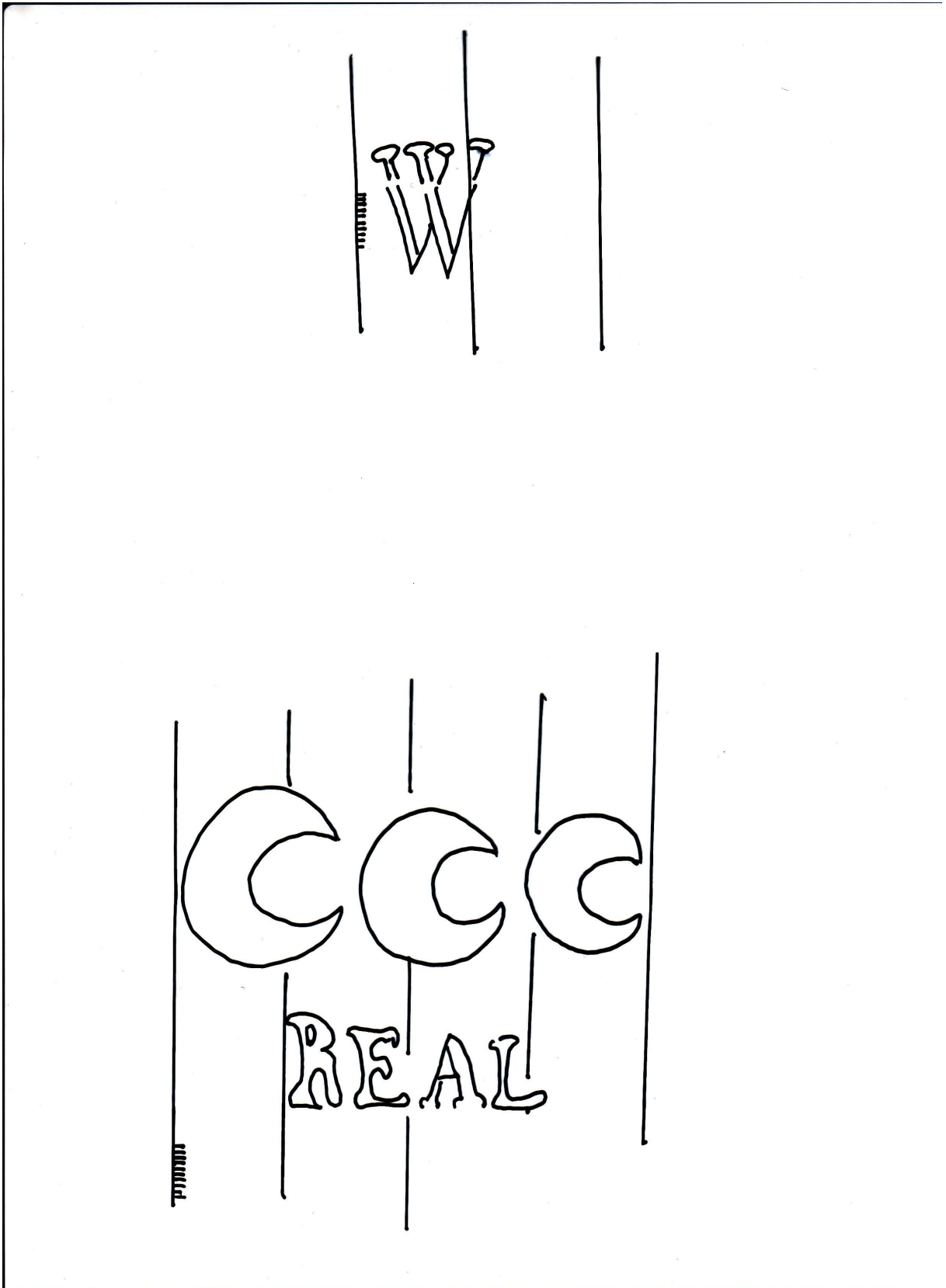
ANEXO III

FILIGRANAS, QUE APARECEN EN PAPEL DE FABRICANTES
DESCONOCIDOS, DE LAS COPIAS MANUSCRITAS DE OBRAS DE HAYDN
DEL ARCHIVO DEL PALACIO REAL DE MADRID

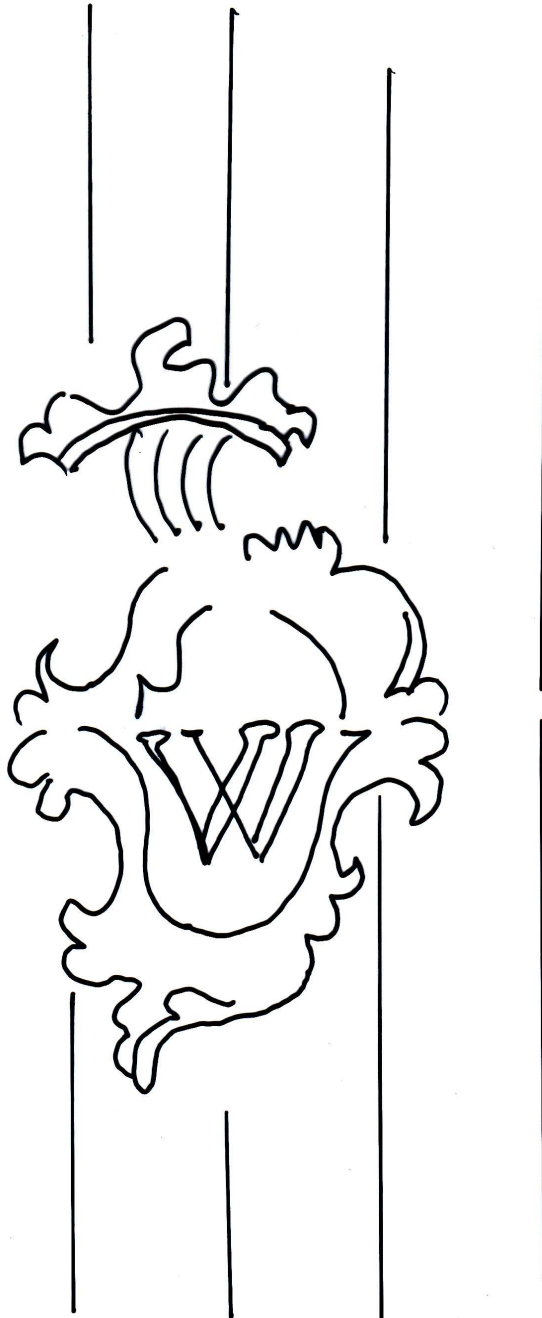
A) FILIGRANAS ITALIANAS



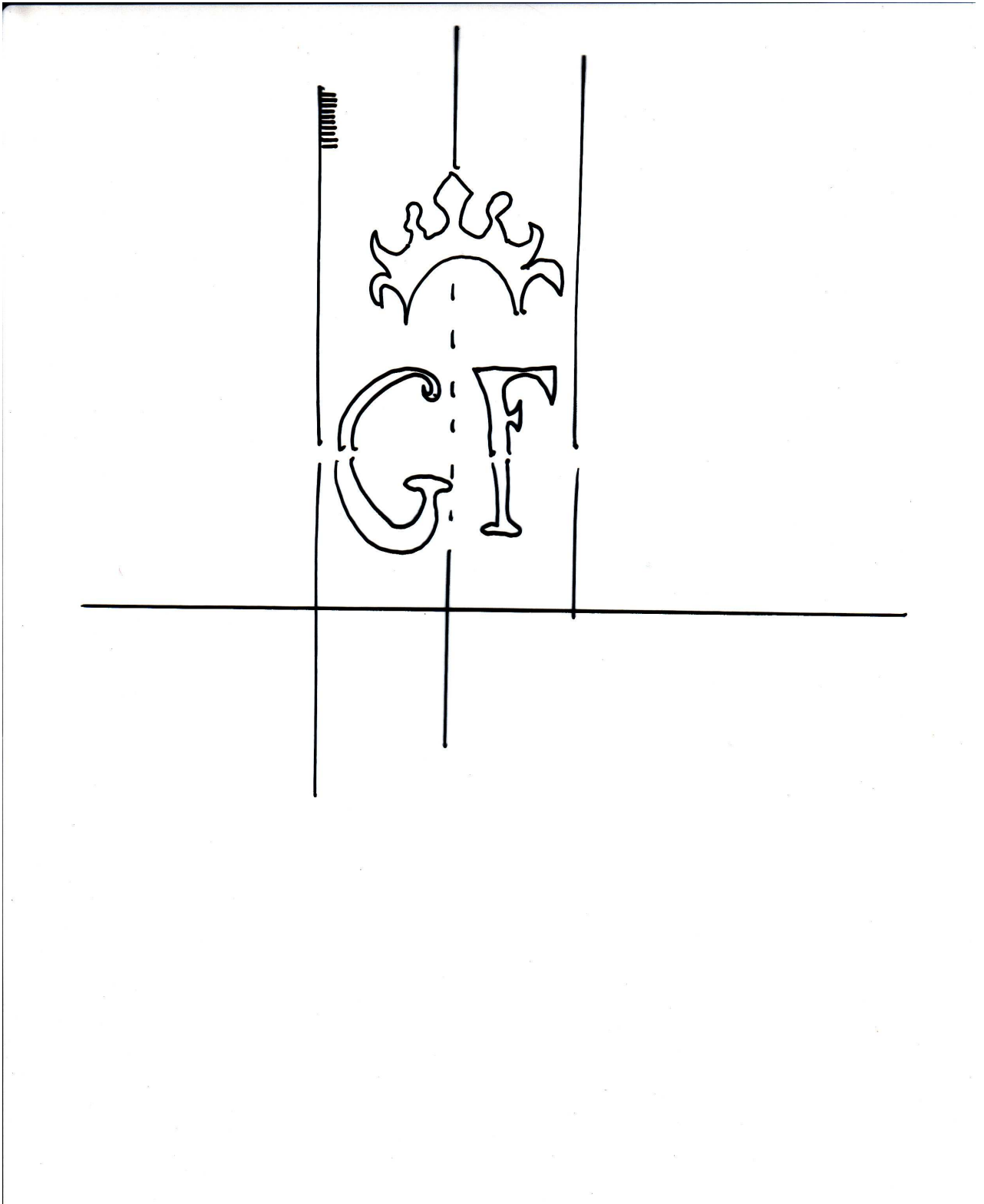
E:Mp. Sig. 810/624. Fagot. REAL CAPILLA. MÚSICA



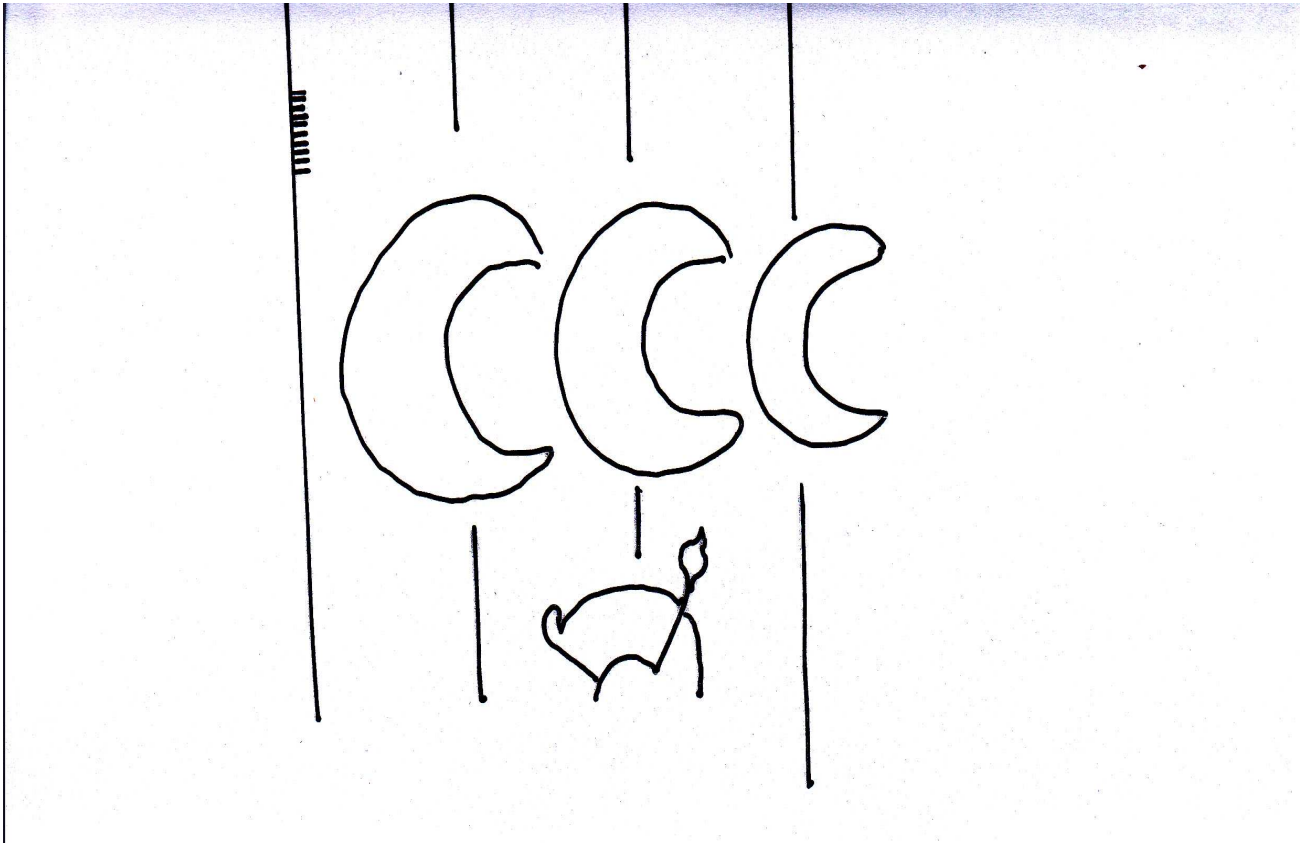
E: Mp. Sig. 810/624. Oboe I. REAL CAPILLA. MÚSICA



E:Mp. Sig. 1062/1969. Oboe II. REAL CAPILLA. MÚSICA



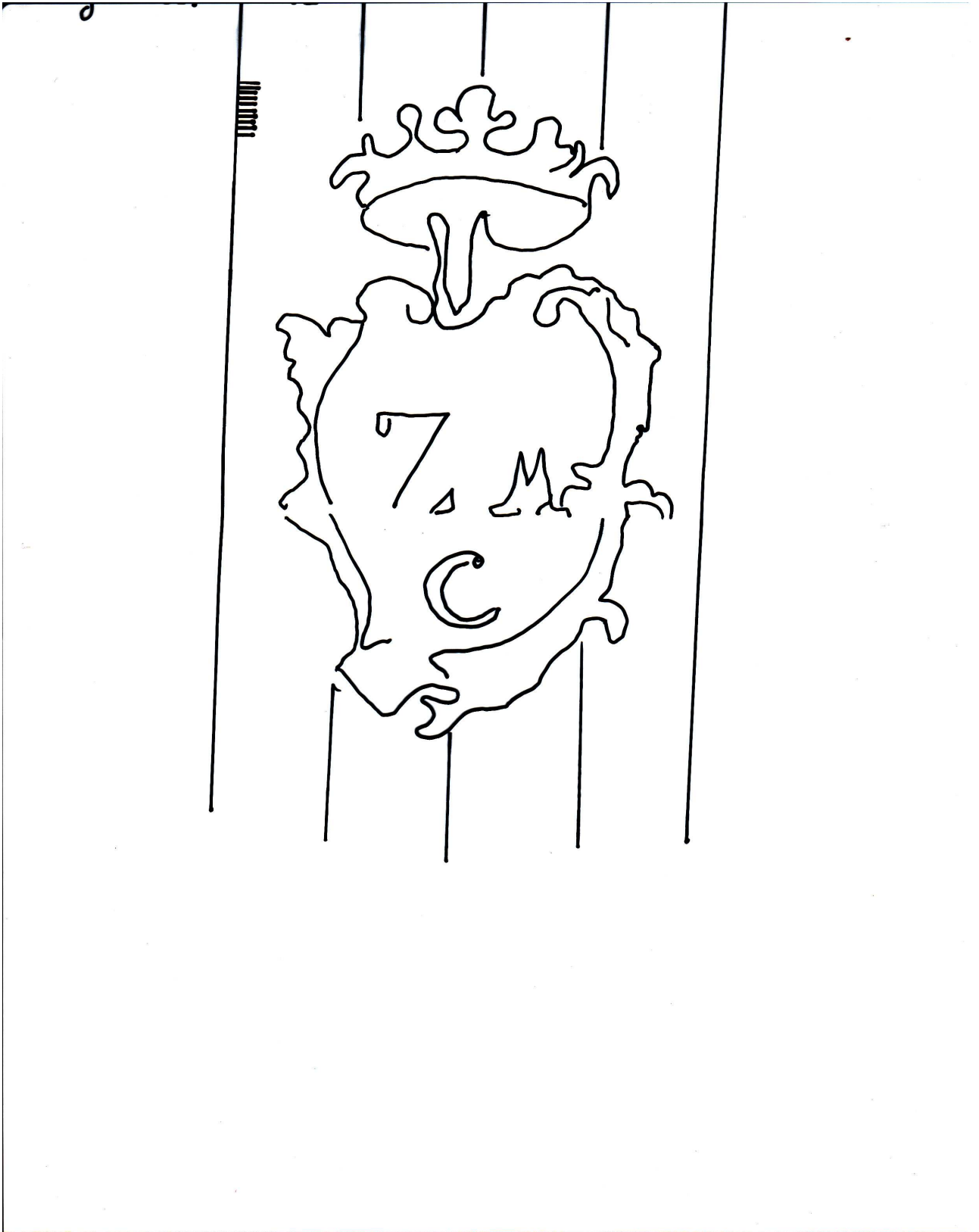
E:Mp. Sig. 816/648. Violín II. REAL CAPILLA. MÚSICA



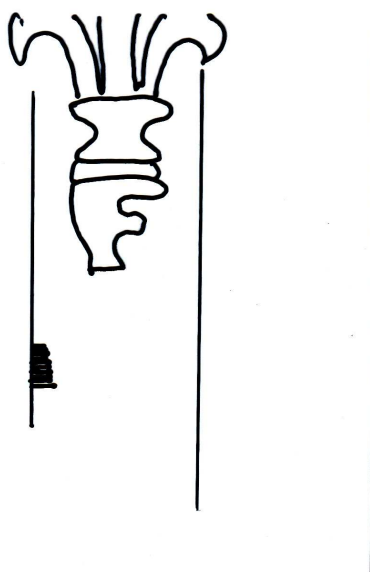
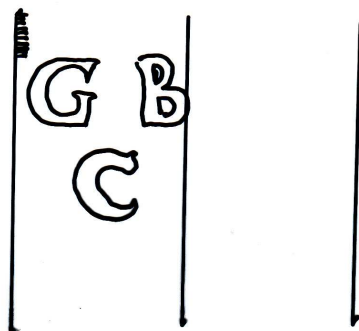
E: Mp. Sig. 810/624. Violín II. REAL CAPILLA. MÚSICA



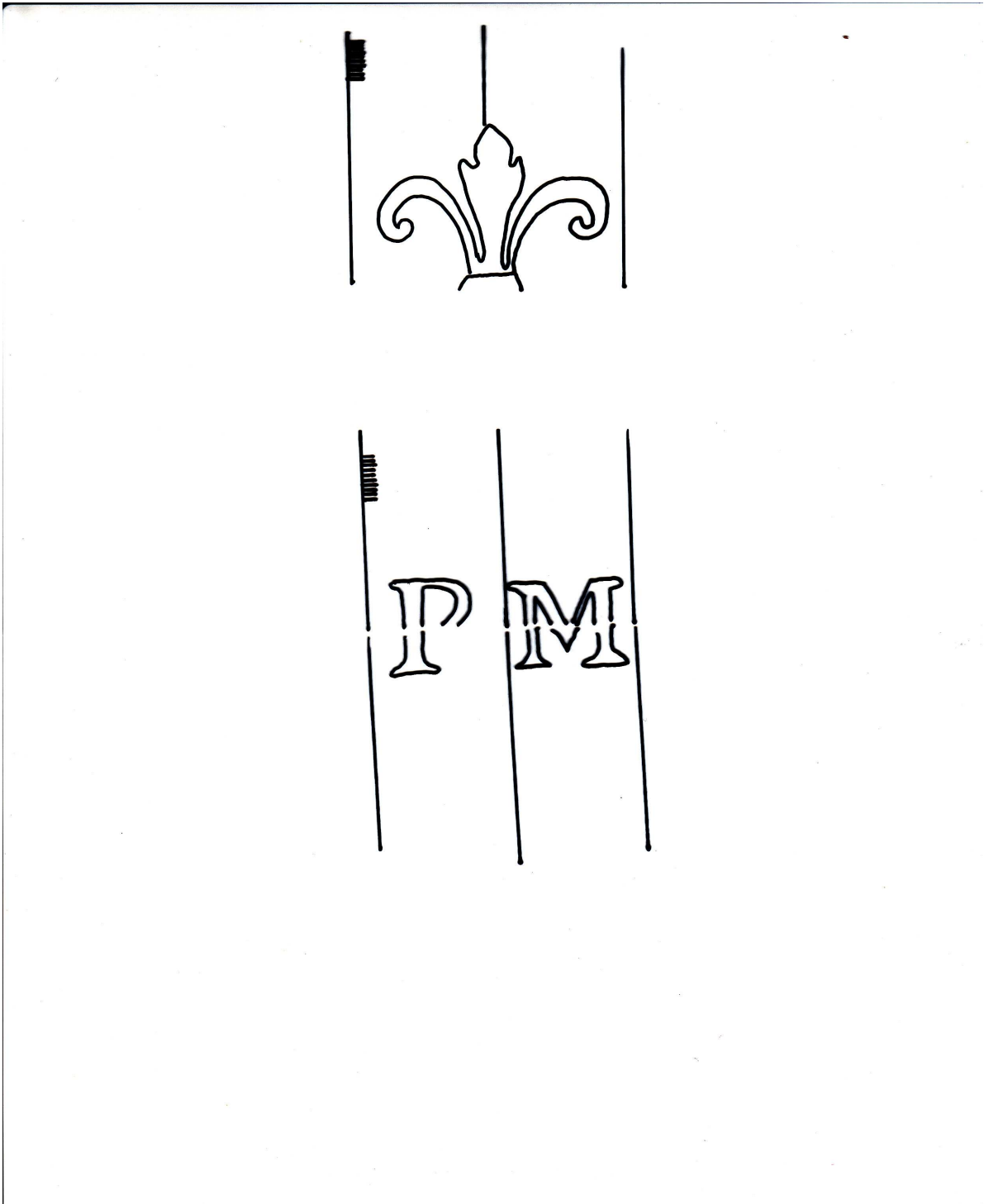
E:Mp. Sig. 810/624. Trompa I. REAL CAPILLA. MÚSICA



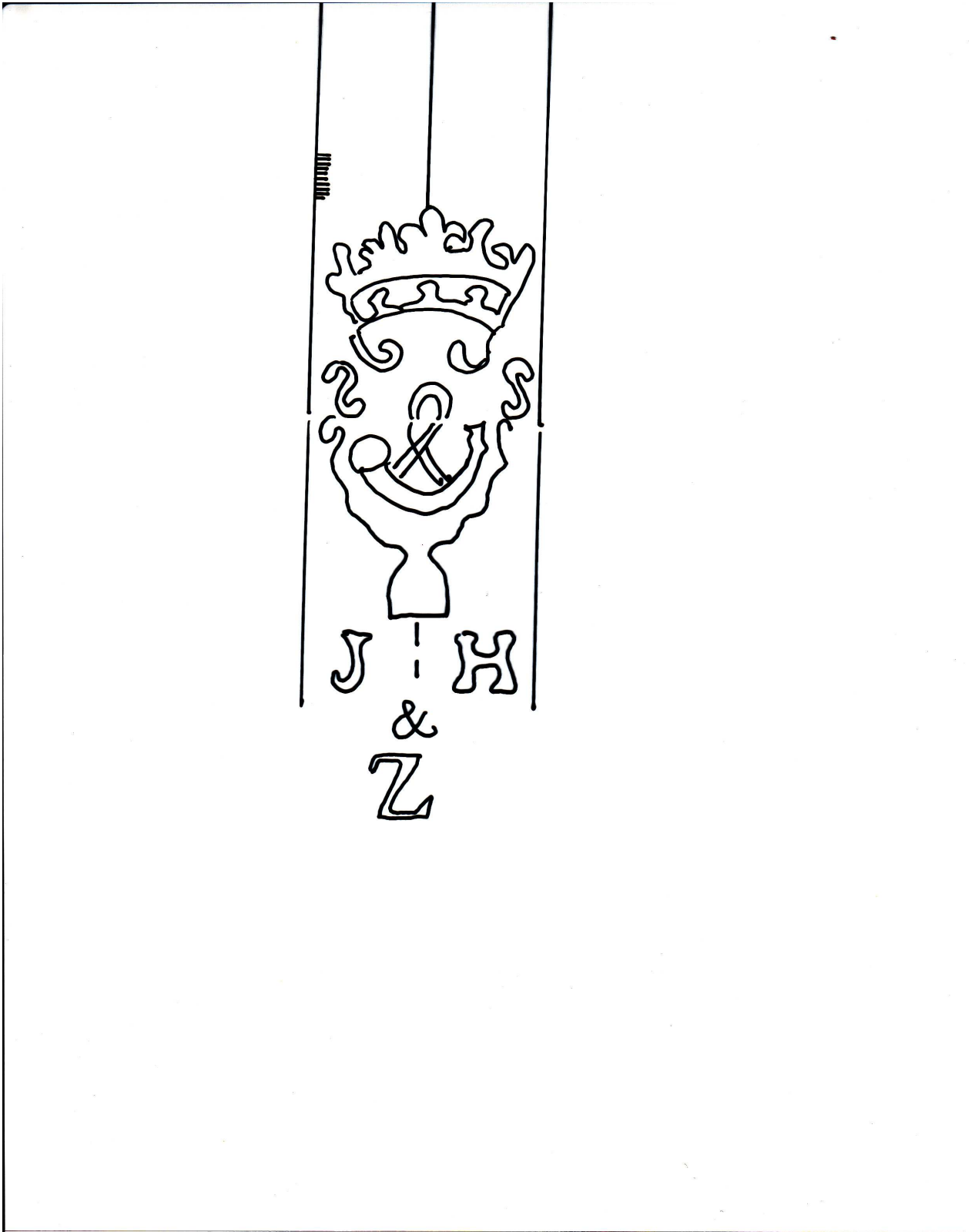
E:Mp. Sig. 810/624. Violín II. REAL CAPILLA. MÚSICA



Amp. Sig. 1064/1981. Contrabajo. REAL CAPILLA. MÚSICA

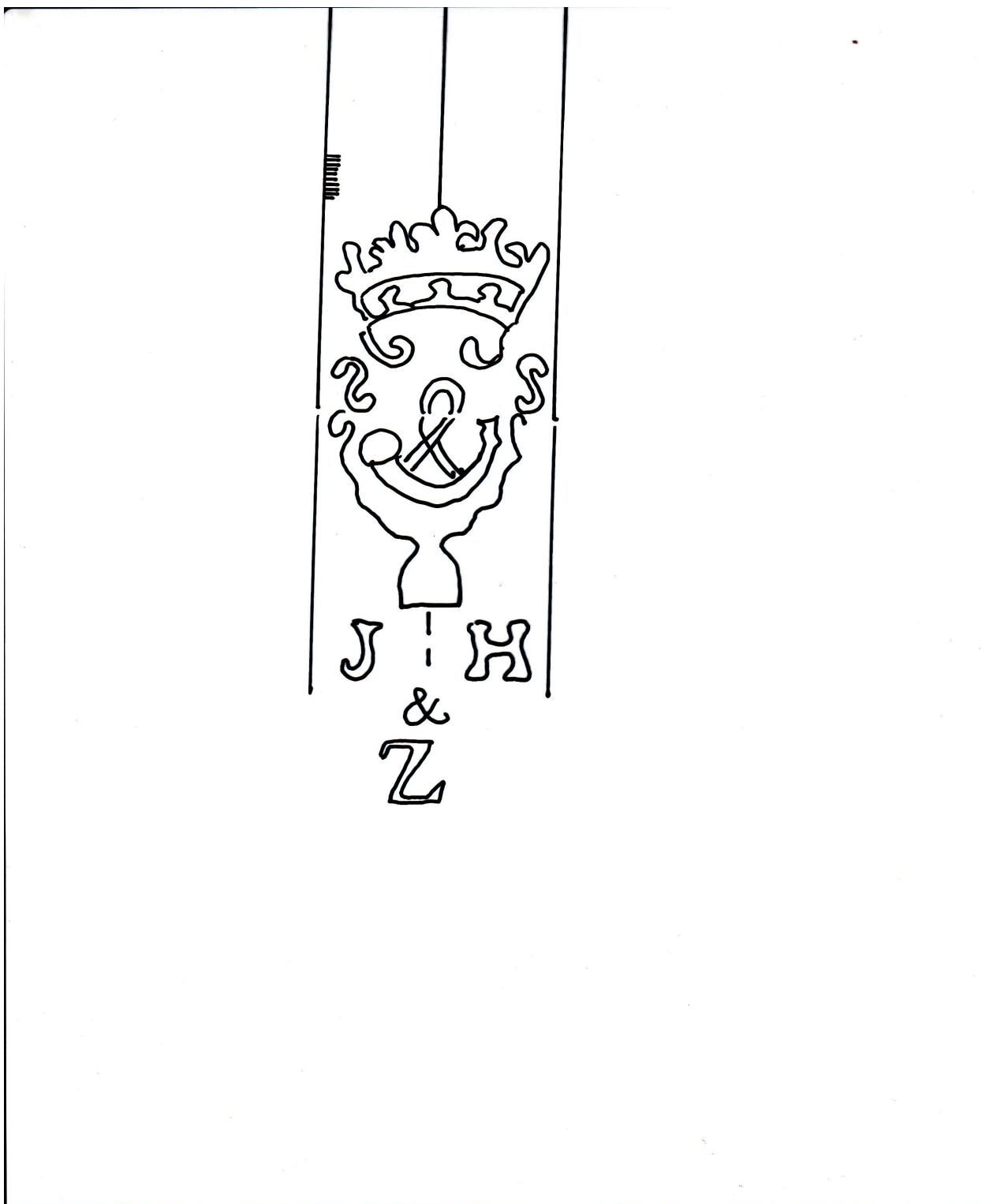


E:Mp. Sig. 810/625. Flauta. REAL CAPILLA. MÚSICA



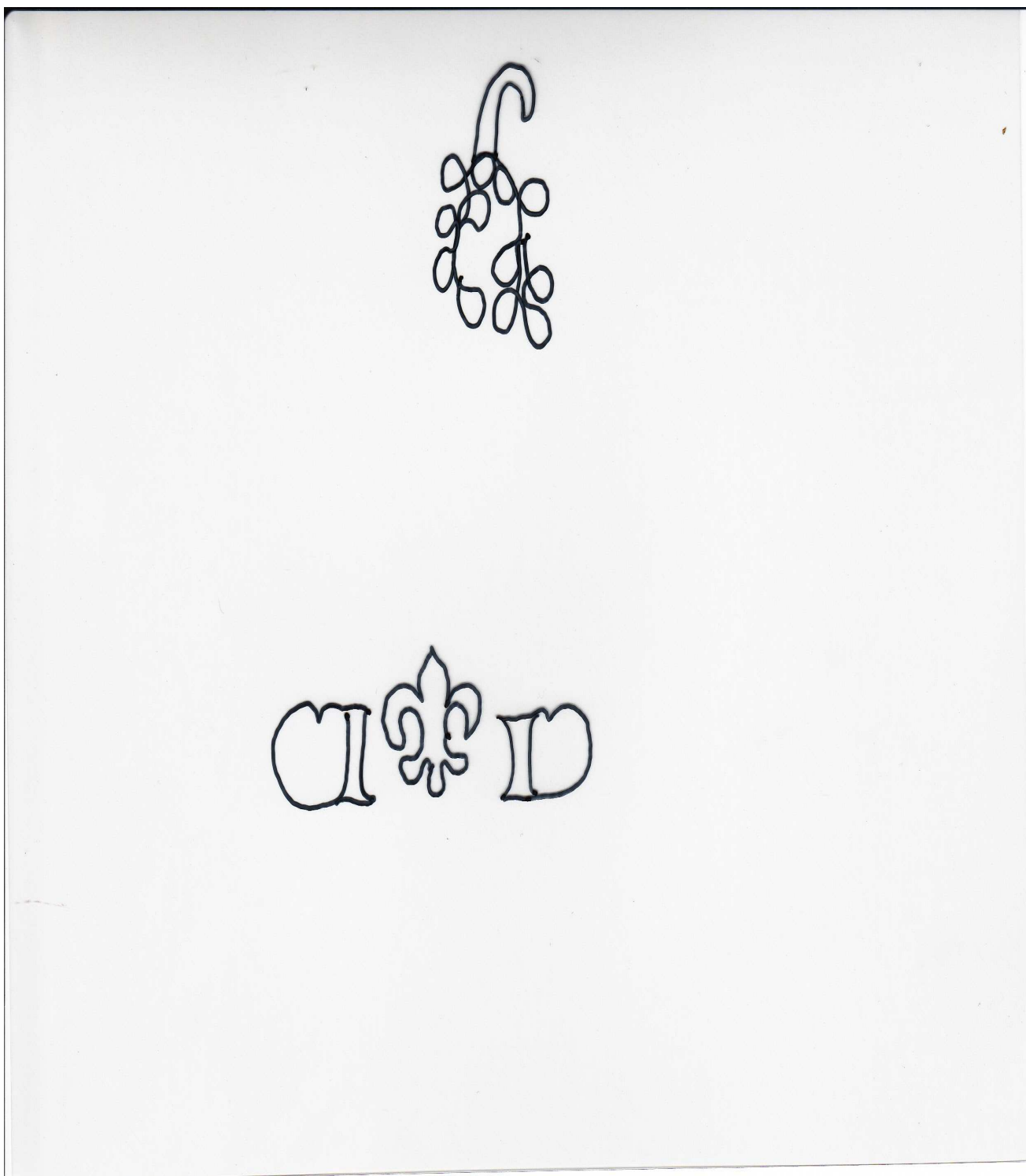
E:Mp. Sig. 810/625. Flauta. REAL CAPILLA. MÚSICA

B) FILIGRANA HOLANDESA?



E:Mp. Sig. 814/641 y 642. Flauta. REAL CAPILLA. MÚSICA

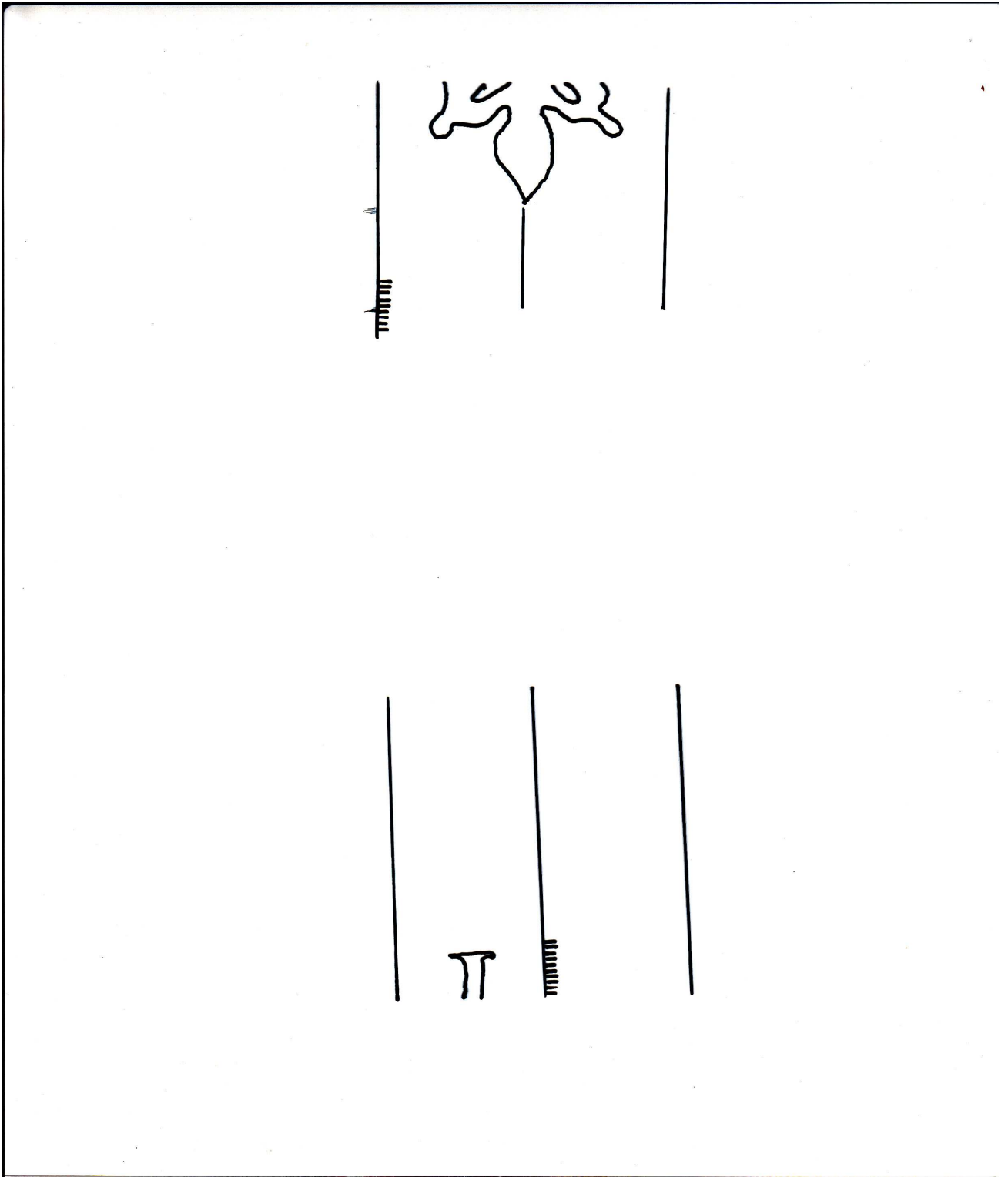
C) FILIGRANAS DE PROCEDENCIA DESCONOCIDA



E:Mp. Sig. 811/629. Coro 3°. REAL CAPILLA. MÚSICA

A R M^o

E:Mp. Sig. 1124/661. Alto 2º coro. REAL CAPILLA. MÚSICA



E:Mp. Sig. 1052/1847. REAL CAPILLA. MÚSICA

ANEXO IV
NÚMERO DE EJEMPLARES DE OBRAS DE HAYDN RECOPIADOS EN LA
BIBLIOTECA DEL PALACIO REAL DE MADRID

| MÚSICA INSTRUMENTAL | | | |
|--|---|--|---------------------|
| Nº EJEMPLARES | | | Nº TOTLA EJEMPLARES |
| SINFONÍAS | 23 (3 son arreglos para clave [o pianoforte], violín y violonchelo y 10 son arreglos para Cuarteto de cuerda) | | 23 |
| OBERTURAS | 6 | | 6 |
| MÚSICA DE CÁMARA | CUARTETOS DE CUERDA | 85 | 122 |
| | TRÍOS PARA DOS VIOLINES Y VIOLONCHELO | 5 | |
| | TRÍOS PARA CLAVE, VIOLÍN Y VIOLONCHELO | 32 (16 son arreglos para Cuarteto de cuerda) | |
| MÚSICA PARA CLAVE | <i>Las Siete Palabras</i> | 1 | 1 |
| MÚSICA VOCAL | | | |
| Nº EJEMPLARES | | | Nº TOTLA EJEMPLARES |
| ORATORIOS | -3 ejemplares de “La Creación” (dos son arreglos, uno para quinteto y otro para canto y piano) -1 ejemplar de “Las Estaciones” (es una arreglo para canto y clave) | | 6 |
| ÓPERAS | 2 ejemplares “Laurette” (es para voz y piano y un ejemplar es ms) | | |
| Nº TOTAL EJEMPLARES MÚSICA INSTRUMENTAL Y MÚSICA VOCAL | IMPRESOS | MANUSCRITOS | |
| | 157 | 1 | |
| | 158 | | |

ANEXO V

OBRAS DE HAYDN RECOPIADAS EN LA BIBLIOTECA DEL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID (1759-1833)

| SINFONÍAS | | | | | | | | | | |
|--------------------------------------|---------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--|--------------|-------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|
| HOB. I: | 26 | 39 | 42 | 45 | 49 | 52 | 54 | 57 | 69 | 70 |
| Nº EJEMPLARES | 1 MS ¹⁰²⁷ | 1 MS | 2 MS | 1 MS | 1 MS | 2 -1MS | 2 MS | 2 MS | 1 MS | 1 MS |
| HOB. I: | 71 | 73 | 74 | 76 | 80 | 81 | 85 | 93 | 94 | 97 |
| Nº EJEMPLARES | 1 MS | 1 | 1 MS | 1 MS | 1 MS | 1 MS | 2 | 1 | 1 | 2 -1MS |
| Nº ARREGLOS | | | | | | | 1 (Clave) | 1 (Clave, Fl. V. y Vc.) | 1 (Clave cuatro manos) | 2 (Clave cuatro manos) |
| HOB. I: | 99 | 100 | 101 | 102 | 103 | 104 | G8 | F14 | | |
| Nº EJEMPLARES | 2 | 1 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 MS | 2 MS | | |
| Nº ARREGLOS | 1 (1Trío con clave) | 1 (Trío con clave) | 1 (Trío con clave) | 1 (Trío con clave) | 1 (Trío con clave) | 2 (1 Trío con clave y 1 Cuarteto de cuerda) | | | | |
| Nº TOTAL ARREGLOS ¹⁰²⁸ | 12 | | | | | | | | | |
| Nº TOTAL EJEMPLARES | 43 (21 ms y 22 imp.) | | | | | | | | | |

¹⁰²⁷ Las siglas MS designan a los ejemplares que son manuscritos. Cuando se omiten dichas siglas el ejemplar es siempre impreso.

¹⁰²⁸ El Nº TOTAL DE ARREGLOS es una cantidad ya incluida en el Nº TOTAL DE EJEMPLARES; solamente se incluye en la tabla el apartado Nº TOTAL DE ARREGLOS para aclarar que entre los 40 ejemplares de Sinfonías hay 9 que son arreglos para una plantilla no orquestal.

CUARTETOS DE CUERDA

| | | | | | | | | | | |
|---|-----|--|------------------------------|---------------------------------------|----|----|--|----|----|----|
| HOB. III: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
| Nº EJEMPLARES | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| HOB. III: | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 |
| Nº EJEMPLARES | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| HOB. III: | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 |
| Nº EJEMPLARES | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| Nº ARREGLOS | | 1 (3 ^{er} mov.) (Clave) | | 1 (4 ^o mov.) (Clave) | | | | | | |
| HOB. III: | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 |
| Nº EJEMPLARES | 3 | 3 | 3 | 4 | 4 | 4 | 2 | 1 | 2 | 1 |
| HOB. III: | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 |
| Nº EJEMPLARES | 1 | 1 | 1 | 3 | 2 | 2 | 3 | 2 | 3 | 1 |
| HOB. III: | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 | 59 | 60 |
| Nº EJEMPLARES | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1 |
| HOB. III: | 61 | 62 | 63 | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 |
| Nº EJEMPLARES | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 1 | 1 |
| HOB. III: | 71 | 72 | 73 | 74 | 75 | 76 | 77 | 78 | 79 | 80 |
| Nº EJEMPLARES | 1 | 2 | 2 | 2 | 5 | 5 | 6 | 5 | 5 | 5 |
| Nº ARREGLOS | | | | | | | 1 (2 ^o mov.) Fortepiano | | | |
| HOB. III: | 81 | 82 | 83 | | | | | | | |
| Nº EJEMPLARES | 1 | 1 | 2 | | | | | | | |
| Nº ARREGLOS | | | 1 (Pianoforte 4 manos) | | | | | | | |
| Nº TOTAL ARREGLOS | 4 | | | | | | | | | |
| Nº TOTAL EJEMPLARES | 149 | | | | | | | | | |
| *151 con el Arreglo para Cuarteto de cuerda de la Sinfonía nº 104 | | | | | | | | | | |

| DIVERTIMENTOS | | | | | | |
|---------------------|---|----|----|----|-----|-----|
| HOB. | IV (para tres voces) | | | | | |
| Nº | 6* | 7* | 8* | 9* | 11* | 12* |
| Nº EJEMPLARES | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| HOB. | II (para cuatro o más voces) | | | | | |
| Nº | 39 | | | | | |
| Nº EJEMPLARES | 1 | | | | | |
| Nº TOTAL EJEMPLARES | 7 *8 con el arreglo de la Sinfonía nº 93 | | | | | |

| TRÍOS para pianoforte, violín y violonchelo | | | | | | | | | | | |
|---|-------------------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|--------------|
| HOB. XV: | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 |
| Nº EJEMPLARES | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |
| HOB. XV: | 14 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | |
| Nº EJEMPLARES | 1 MS | 1 | 2 | 3 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 |
| Nº ARREGLOS | | | | | | | | | | | 1 (Clave) |
| HOB. XV: | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | | | | | |
| Nº EJEMPLARES | 1 | 3 | 3 | 3 | 3 | 1 | | | | | |
| Nº TOTAL ARREGLOS | 1 | | | | | | | | | | |
| Nº TOTAL DE EJEMPLARES | 44(1 ms y 40imp.) | | | | | | | | | | |

| SONATAS PARA CLAVE | | | | | | | | | | |
|---------------------|---|----|-------------------|----|----|----|----|----|----|----|
| HOB. XVI: | 6 | 14 | 15 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 |
| Nº EJEMPLARES | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 2 | 2 | 3 | 3 | 3 |
| HOB. XVI: | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 35 | 36 | 37 |
| Nº EJEMPLARES | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| HOB. XVI: | 38 | 39 | 43 ^{bis} | 48 | 50 | 52 | | | | |
| Nº EJEMPLARES | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | | | | |
| Nº TOTAL EJEMPLARES | 36 * 40 con los arreglos de Sinfonías nº 94, 97 (2 ejemplares) y del Cuarteto de cuerda nº 83 | | | | | | | | | |

| PIEZAS PARA CLAVE | | | | | |
|---------------------|---|---|---|---|---|
| HOB. XVII | 1 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| Nº EJEMPLARES | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| Nº TOTAL EJEMPLARES | 5 *10 con los arreglos de los Cuartetos de cuerda nº 9, 77, de la Sinfonía nº 85 y del Trío con clave nº 25 | | | | |

| MISAS | | | | | | | | |
|---------------------|----------|---|---|---|----|----|----|----|
| HOB. XXII: | 4 | 5 | 8 | 9 | 10 | 11 | 13 | 14 |
| Nº EJEMPLARES | 1 MS | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| Nº TOTAL EJEMPLARES | 8 | | | | | | | |

| ORATORIOS | | |
|---------------------|--|--------------------------|
| HOB. | XX (7Palabras) | |
| Nº | 2 | |
| Nº EJEMPLARES | 2 | |
| HOB. | XXI | |
| Nº | 2 | 3 |
| Nº EJEMPLARES | 4 | 2 |
| Nº ARREGLOS | 1 (Quinteto de cuerda) 3 (clave y SSTTBB) | 2 (clave, STB y coro) |
| Nº TOTAL EJEMPLARES | 8 | |

| LIEDER Y CANTATAS CON ACOMPAÑAMIENTO DE CLAVE | | | | | | | | | | |
|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| HOB. XXVIa: | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 10 | 11 | 13 | 14 |
| Nº EJEMPLARES | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| HOB. XXVIa: | 15 | 16 | 17 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 |
| Nº EJEMPLARES | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| HOB. XXVIa: | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 |
| Nº EJEMPLARES | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| HOB. XXVIa: | 45 | 46 | | | | | | | | |
| Nº EJEMPLARES | 1 | 1 | | | | | | | | |
| Nº TOTAL EJEMPLARES | 35 | | | | | | | | | |

| CANCIONES a 2, 3 y 4 voces | | | | | | | | | |
|----------------------------|------|---|---|---|---|---|---|---|---|
| HOB. | XXVa | | | | | | | | |
| N° | 1 | 2 | | | | | | | |
| N° EJEMPLARES | 1 | 1 | | | | | | | |
| HOB. | XXVb | | | | | | | | |
| N° | 1 | 2 | 3 | 4 | | | | | |
| N° EJEMPLARES | 1 | 1 | 1 | 1 | | | | | |
| HOB. | XXVc | | | | | | | | |
| N° | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
| N° EJEMPLARES | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| N° TOTAL EJEMPLARES | 14 | | | | | | | | |

| CÁNONES | | | | | | | | | | |
|---------------------|----|---|---|---|---|---|---|---|---|----|
| HOB. XXVII. | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
| N° EJEMPLARES | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |
| N° TOTAL EJEMPLARES | 20 | | | | | | | | | |

| CANTATAS | | |
|---------------------|---|---|
| HOB. XXVIIb | 2 | 3 |
| N° EJEMPLARES | 2 | 1 |
| N° TOTAL EJEMPLARES | 3 | |

ANEXO VI
EDITORES QUE APARECEN EN LAS FUENTES IMPRESAS DE HAYDN
RECOPIADAS EN LA BIBLIOTECA DEL REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID (1759-1833)

| PAÍS | ALEMANIA | | | | | | | | | |
|---------------------------------------|-------------------------------|-------------|-------------------------|-------|--------------|---------|----------|--------|-----------------|---------|
| CIUDAD | LEIPZIG | | | | | | | | | |
| EDITOR | BREITKOPF & HÄRTEL | | | | | | | | | |
| OBRAS | SINF. | M. CÁMARA | M. PARA CLAVE | MISAS | STABAT MATER | ORATOR. | CANTATAS | LIEDER | CANC. CON PIANO | CÁNONES |
| Nº OBRAS | 4 (3arr.) | 1 Cc. (arr) | 25T. 27 S. 5 Frg. | 7 | 0 | 3 | 2 | 34 | 15 | 20 |
| Nº TOTAL | 140 | | | | | | | | | |
| EDITOR | KÜHNEL | | | | | | | | | |
| OBRAS | SINF. | M. CÁMARA | M. PARA CLAVE | MISAS | STABAT MATER | ORATOR. | CANTATAS | LIEDER | CANC. CON PIANO | CÁNONES |
| Nº OBRAS | 1 (arr.) | 2Cc (arr.) | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Nº TOTAL | 3 | | | | | | | | | |
| CIUDAD | OFFENBACH AM MAIN | | | | | | | | | |
| EDITOR | ANDRÉ | | | | | | | | | |
| OBRAS | SINF. | M. CÁMARA | M. PARA CLAVE | MISAS | STABAT MATER | ORATOR. | CANTATAS | LIEDER | CANC. CON PIANO | CÁNONES |
| Nº OBRAS | 1 | 0 | 3 T. | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Nº TOTAL | 4 | | | | | | | | | |
| CIUDAD | VIENA | | | | | | | | | |
| EDITOR | TORRICELLA | | | | | | | | | |
| OBRAS | SINF. | M. CÁMARA | M. PARA CLAVE | MISAS | STABAT MATER | ORATOR. | CANTATAS | LIEDER | CANC. CON PIANO | CÁNONES |
| Nº OBRAS | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Nº TOTAL | 1 | | | | | | | | | |
| CIUDAD | MANNHEIM, MÜNCHEN, DÜSSELDORF | | | | | | | | | |
| EDITOR | GÖTZ | | | | | | | | | |
| OBRAS | SINF. | M. CÁMARA | M. PARA CLAVE | MISAS | STABAT MATER | ORATOR. | CANTATAS | LIEDER | CANC. CON PIANO | CÁNONES |
| Nº OBRAS | 0 | 0 | 1 T. | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Nº TOTAL | 1 | | | | | | | | | |
| Nº TOTALDE OBRAS IMPRESAS EN ALEMANIA | 152 | | | | | | | | | |

| PAÍS | FRANCIA | | | | | | | | | |
|----------|----------------|-----------|---------------|-------|--------------|---------|----------|--------|-----------------|---------|
| CIUDAD | PARÍS | | | | | | | | | |
| EDITOR | PLEYEL | | | | | | | | | |
| OBRAS | SINF. | M. CÁMARA | M. PARA CLAVE | MISAS | STABAT MATER | ORATOR. | CANTATAS | LIEDER | CANC. CON PIANO | CÁNONES |
| Nº OBRAS | 11 (6 arr.) | 146 Cc. | 8 S. 1 T. | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Nº TOTAL | 166 | | | | | | | | | |
| EDITOR | SIEBER | | | | | | | | | |
| OBRAS | SINF. | M. CÁMARA | M. PARA CLAVE | MISAS | STABAT MATER | ORATOR. | CANTATAS | LIEDER | CANC. CON PIANO | CÁNONES |
| Nº OBRAS | 0 | 6 Div. | 6 T. | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Nº TOTAL | 14 | | | | | | | | | |
| EDITOR | RICHAULT | | | | | | | | | |
| OBRAS | SINF. | M. CÁMARA | M. PARA CLAVE | MISAS | STABAT MATER | ORATOR. | CANTATAS | LIEDER | CANC. CON PIANO | CÁNONES |
| Nº OBRAS | 2 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Nº TOTAL | 2 | | | | | | | | | |
| EDITOR | LEDUC | | | | | | | | | |
| OBRAS | SINF. | M. CÁMARA | M. PARA CLAVE | MISAS | STABAT MATER | ORATOR. | CANTATAS | LIEDER | CANC. CON PIANO | CÁNONES |
| Nº OBRAS | 0 | 0 | 3 T. | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Nº TOTAL | 3 | | | | | | | | | |
| EDITOR | VIGUERIE | | | | | | | | | |
| OBRAS | SINF. | M. CÁMARA | M. PARA CLAVE | MISAS | STABAT MATER | ORATOR. | CANTATAS | LIEDER | CANC. CON PIANO | CÁNONES |
| Nº OBRAS | 0 | 0 | 1 S. | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Nº TOTAL | 1 | | | | | | | | | |

| EDITOR | IMBAULT | | | | | | | | | |
|---------------------------------------|--------------|-----------|---------------|-------|--------------|---------|----------|--------|-----------------|---------|
| OBRAS | SINF. | M. CÁMARA | M. PARA CLAVE | MISAS | STABAT MATER | ORATOR. | CANTATAS | LIEDER | CANC. CON PIANO | CÁNONES |
| Nº OBRAS | 2 (1arr.) | 1 Div. | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Nº TOTAL | 3 | | | | | | | | | |
| EDITOR | DELAHANTE | | | | | | | | | |
| OBRAS | SINF. | M. CÁMARA | M. PARA CLAVE | MISAS | STABAT MATER | ORATOR. | CANTATAS | LIEDER | CANC. CON PIANO | CÁNONES |
| Nº OBRAS | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Nº TOTAL | 1 | | | | | | | | | |
| EDITOR | PORRO | | | | | | | | | |
| OBRAS | SINF. | M. CÁMARA | M. PARA CLAVE | MISAS | STABAT MATER | ORATOR. | CANTATAS | LIEDER | CANC. CON PIANO | CÁNONES |
| Nº OBRAS | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Nº TOTAL | 1 | | | | | | | | | |
| EDITOR | ERARD | | | | | | | | | |
| OBRAS | SINF. | M. CÁMARA | M. PARA CLAVE | MISAS | STABAT MATER | ORATOR. | CANTATAS | LIEDER | CANC. CON PIANO | CÁNONES |
| Nº OBRAS | | 0 | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Nº TOTAL | 2 | | | | | | | | | |
| EDITOR | DECOMBE | | | | | | | | | |
| OBRAS | SINF. | M. CÁMARA | M. PARA CLAVE | MISAS | STABAT MATER | ORATOR. | CANTATAS | LIEDER | CANC. CON PIANO | CÁNONES |
| Nº OBRAS | | | 3 T. | | | | | | | |
| Nº TOTAL | 3 | | | | | | | | | |
| Nº TOTALDE OBRAS IMPRESAS EN ALEMANIA | 196 | | | | | | | | | |

| | | | | | | | | | | |
|---|---|------------------|---------------------|-------|-----------------|---------|----------|--------|-----------------------|---------|
| PAÍS | GRAN BRETAÑA | | | | | | | | | |
| CIUDAD | LONDRES | | | | | | | | | |
| EDITOR | CLEMENTI, BAGER, COLLARD, DAVID & COLLARD | | | | | | | | | |
| OBRAS | SINF. | M. CÁMAR A | M. PARA CLAVE | MISAS | STABAT MATER | ORATOR. | CANTATAS | LIEDER | CANC. CON PIANO | CÁNONES |
| Nº OBRAS | 0 | 0 | 1 T. (arr.) | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| Nº TOTAL DE OBRAS IMPRESAS EN GRAN BRETAÑA | 1 | | | | | | | | | |

| | | | | | | | | | | |
|--|---------|------------------|---------------------|-------|-----------------|---------|----------|--------|-----------------------|---------|
| PAÍS | ITALIA | | | | | | | | | |
| CIUDAD | MILÁN | | | | | | | | | |
| EDITOR | RICORDI | | | | | | | | | |
| OBRAS | SINF. | M. CÁMAR A | M. PARA CLAVE | MISAS | STABAT MATER | ORATOR. | CANTATAS | LIEDER | CANC. CON PIANO | CÁNONES |
| Nº OBRAS | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 | 0 |
| Nº TOTAL DE OBRAS IMPRESAS EN ITALIA | 2 | | | | | | | | | |

ANEXO VII
ARREGLOS DE OBRAS DE HAYDN EXISTENTES EN LA BIBLIOTECA DEL
REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID (1759-1833)

| OBRAS ARREGLADAS | ARREGLOS | | | | | |
|------------------------|---|---|--|--|----------------|------------------------------|
| | PARA TRÍO CON PIANOFORTE, VIOLÍN Y VIOLONCELLO | PARA CUARTETO DE CUERDA | PARA QUINTETO DE CUERDA | PARA CLAVE Y OTROS INSTRUMENTOS | Nº DE ARREGLOS | Nº TOTAL DE OBRAS ARREGLADAS |
| Nº SINFONÍAS | 6 Signaturas: 1/573 [1-6] (HOB. I: 99-104) | 1 Signatura: Inventario- Extranjero H1 [6] (HOB. I: 104) | 0 | 3 (Para Clave 4 manos y 1 de ellos es copia manuscrita) Signaturas: Inventario-Entreplanta [1-2] (HOB. I: 94, 97 dos ejemplares) * Hay dos ejemplares del nº 97 y uno es copia manuscrita 1 (Para Clave) Signatura: Roda-Leg 203-2414(16)[3] (HOB. III: 85) 1 (Para Clave, Flauta, Violín y Violoncello) Signatura: Roda 784[1] (HOB. I: 93) Autor: Lachnith | 12 | 26 |
| Nº CUARTETOS DE CUERDA | 0 | 0 | 0 | 1 (Para Clave: 3 ^{er} mov.) Signatura: Roda-Leg 203-1414(16)[1] (HOB. III: 22) 1 (Para Clave: 4 ^o mov.) Signatura: Roda-Leg 203-1414(16)[2] (HOB. III: 24) 1 (Para Pianofoorte: 2 ^o mov.) Signatura: Inventario-Extranjero H1 [1] (HOB. III: 77) 1 (Para Pianofoorte a 4 manos) Signatura: Inventario-Entreplanta [3] (HOB. III: 83) | 4 | |
| Nº TRÍOS | 0 | 0 | 0 | 1 (Para Clave) Signatura: 4-Gombau 7530 HOB. XV: 25 | 1 | |
| Nº SONATAS PARA CLAVE | 2 Signaturas: Roda784[3b,3c] (HOB. XVI: 48, 52) | 0 | 0 | 3 (Para pianofoorte y violín) Signatura: S/1467[13-14] (HOB. XVI: 24-26) | 5 | |
| Nº ORATORIOS | 0 | 0 | 1 Signatura: 4 Gombau 7533 (4) (HOB. XXI: 2, "Die Schöpfung") Autor: M. Wranizky | 2 (Para Clave, STB y coro) Signaturas: S/1469, S/1224 (HOB. XXI: 3, "Die Jahreszeiten") 1 (Para Clave, SSTBB) Signatura: 1/47 (HOB. XXI: 2, "Die Schöpfung") Autor: Steibelt | 4 | |
| Nº TOTAL DE ARREGLOS | 8 | 1 | 1 | 16 | 26 | |

ANEXO VIII

NÚMERO DE EJEMPLARES DE OBRAS MUSICALES DE HAYDN RECOPIADOS EN LA BIBLIOTECA DEL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID (1759-1833)

| MÚSICA INSTRUMENTAL | | | |
|--|---------------------------------------|--------------|---------------------|
| Nº EJEMPLARES | | | Nº TOTLA EJEMPLARES |
| SINFONÍAS | 43 (21 son MS y 22imp) | | 43 |
| MÚSICA DE CÁMARA | CUARTETOS DE CUERDA | 149 | 156 |
| | DIVERTIMENTOS PARA 3 VOCES | 1 | |
| | DIVERTIMENTOS 4 O MÁS VOCES | 6 | |
| MÚSICA PARA CLAVE | TRÍOS CON CLAVE, VIOLÍN Y VIOLONCELLO | 44 (1 es MS) | 85 |
| | SONATAS | 36 | |
| | FRAGMENTOS PARA CLAVE | 5 | |
| MÚSICA VOCAL | | | |
| Nº EJEMPLARES | | | Nº TOTLA EJEMPLARES |
| MISAS | 8 (1 es MS) | | 90 |
| STABAT MATER | 1 | | |
| ORATORIOS | 6 | | |
| 7 p | 2 | | |
| CANTATAS | 3 | | |
| LIEDER | 35 | | |
| CANCIONES PARA 2, 3 Y 4 VOCES | 15 | | |
| CANONES | 20 | | |
| Nº TOTAL EJEMPLARES MÚSICA INSTRUMENTAL Y MÚSICA VOCAL | IMPRESOS | MANUSCRITOS | |
| | 351 | 23 | |
| 374 | | | |

ANEXO IX

FUENTES DE HAYDN RECOPIADAS EN MADRID DE AUTORÍA DUDOSA

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de Música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/9281 (1) (83) [9] |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº 69/Sinfonia/Con Violini, Due Oboe, flauto, Due Viole/Cue fagotti, Due Corni, e Basso/Del Sig. ^{re} Giuseppe Haydn ¹⁰²⁹ |
| TIPO DE PAPEL | Francesc Claramunt |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | Partichelas de la Sinfonías en FA M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE LA COPIA | 1779-1809 |

¹⁰²⁹ Al final de la leyenda aparece el íncipit musical de la obra.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de Música de Madrid |
| SIGNATURA | 1/9281 (2) (67) [4] |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Nº 19/Sinfonia/con Violini, Oboe, Corni, Viola, e Basso/Del Sig. ^{re} Giuseppe Haydn ¹⁰³⁰ |
| TIPO DE PAPEL | Francesc Claramunt |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | España-Cataluña-Capellades |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Sinfonía |
| CONTENIDO | Partichelas de la Sinfonías en Si b M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE LA COPIA | 1779-1809 |

¹⁰³⁰ Al final de la leyenda aparece el íncipit musical de la obra.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|---|
| UBICACIÓN | Real Conservatorio Superior de Música de Madrid |
| SIGNATURA | Roda Leg 35 nº 504 bis [p. 67] |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | <u>67</u> ./Sygue Mynueto de Heyden ¹⁰³¹ |
| TIPO DE PAPEL | Sin identificar |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | Desconocida |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Minué |
| CONTENIDO | Partitura de un Minué para tecla en Re M |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | Desconocida |
| FECHA DE LA COPIA | No post. 1818 |

¹⁰³¹ En la penúltima hoja del cuaderno, por detrás pone: “Este Cuaderno es para el Uso de/Don Antonio Navarro Colegial Leandro su Maestro Don Yndalencio Sorinao y Fuentes. Comero acopialo dia/24 de septiembre y lo concluyo dia 22 de octubre de 1818./[texto ilegible]”. En la última hoja por detrás pone: “Antonio el salto/Cuaderno de sonatas sin gusto p^a el uso de D.ⁿ Antonio Navarro/Antonio Amigo de los hombres Año de 1822 Sonatas Sin gusto/es de Dⁿ Antonio/Navarro amigo mio”.

| LOCALIZACIÓN | |
|------------------------------|--|
| UBICACIÓN | Monasterio de las Descalzas Reales |
| SIGNATURA | MD/C/76 (6) – p. 29 (1) |
| MANUSCRITO | |
| PORTADA | Fco Fran ^{co} /Cuaderno de Rondones/para Organo compues ^{tos} /Por Diferentes Autores/Dado en Lerida a los 21 de/F ^{bre} de l Anyo/1799/Minue/Ayden |
| TIPO DE PAPEL | Sin identificar |
| PROCEDENCIA DEL PAPEL | Sin identificar |
| OBRA | |
| TIPO DE OBRA | Minueto |
| CONTENIDO | Partitura de un Minueto para órgano. |
| FECHA DE COMPOSICIÓN | ant. 1799 |
| FECHA DE LA COPIA | 1799 |

ANEXO X

SUCESIÓN DE LOS MOVIMIENTOS DE LAS SINFONÍAS¹⁰³² DE HAYDN CONSERVADAS EN EL ARCHIVO DEL PALACIO REAL DE MADRID QUE BRUNETTI CONOCIÓ ORDENADAS CRONOLÓGICAMENTE

A) SINFONÍAS EN CUATRO MOVIMIENTOS

| HOB. I: | AÑO DE COMPOSICIÓN | MOVIMIENTOS | | | |
|------------|-----------------------|---------------------------------|---------------------------------|---|--|
| | | 1º | 2º | 3º | 4º |
| 11 | 1763 | Adagio cantabile | Allegro | Menuetto y Trio | Finale. Presto |
| 14 | ant. 1764 | Allegro molto | Andante | Menuetto y Trio | Finale. Allegro |
| 22 | 1764 | Adagio | Presto | Minuetto y Trio | Finale. Presto |
| 23 | 1764 | Allegro | Andante | Menuet y Trio | Finale. Presto assai |
| 24 | 1764 | (Allegro) | Adagio cantabile | Menuet y Trio | Finale (Allegro) |
| 34 | 1765? | Adagio | Allegro | Menuetto y Trio | Presto assai |
| 28 | 1765 | Allegro di molto | Poco Adagio | Menuet. Allegro molto y Trio | Presto assai |
| 29 | 1765 | Allegro (di Molto) | Andante | Menuetto. Allegretto | Finale. Presto |
| 38 | 1765? | Allegro molto | Andante molto | Menuetto y Trio | Allegro |
| 58 | 1766? | Allegro moderato | Andante | Menuetto alla Zoppo un poco Allegretto y Trio | Presto |
| 35 | 1767 | Allegro di molto | Andante | Menuetto, un poco Allegretto y Trio | Finale. Presto |
| 59 | 1768? | Presto | Andante più tosto Allegretto | Minuetto y Trio | Allegro assai |
| 49 | 1768 | Adagio | Allegro di molto | Menuet y Trio | Finale. Presto |
| 39 | 1769? | Allegro assai | Andante | Menuetto y Trio | Finale. Allegro molto |
| 47 | 1772 | [Allegro] | Un poco Adagio | Menuet al Rovverso y Trio al Rovverso | Finale. Presto assai |
| 48 | 1773? | Allegro | Adagio | Menuetto y Trio | Finale. Allegro |
| 51 | 1774 | Vivace | Adagio | Menuetto y Trio I y II | Finale. Allegro |
| 54 | 1774 | Adagio maestoso //Presto | Adagio assai | Menuet. Allegretto y Trio | Finale. Presto |
| 55 | 1774 | Allegro di molto | Adagio, ma semplicemente | Menuetto y Trio | Finale. Presto |
| 56 | 1774 | Allegro di molto | Adagio | Menuett y Trio | Finale. Prestissimo |
| 41 | 1770? | Allegro con spirito | Poco Andante | Menuetto y Trio | Presto |
| 57 | 1774 | Adagio // (Allegro di molto) | Adagio | Menuetto. Allegretto y Trio | Finale. Prestissimo |
| 53 | 1775? | Largo maestoso // Vivace | Andante | Menuet y Trio | Finale. Carpiccio. Moderato [Presto] |

¹⁰³² La fecha de composición de las Sinfonías ha sido tomada del catálogo temático de Hoboken, así como los tempos de los movimientos (Hoboken, Anthony van: *Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Vol. I. Mainz, B. Schott's Söhne, 1957, pp. 6-229).

| HOB. I: | AÑO DE COMPOSICIÓN | MOVIMIENTOS | | | |
|---------|--------------------|-------------------------------|-------------------------------------|---------------------------|---|
| | | 1° | 2° | 3° | 4° |
| 61 | 1776 | Vivace | Adagio | Menuet. Allegretto y Trio | Finale. Prestissimo |
| 63 | 1777? | Vivace | Allegretto più tosto Allegro | Menuetto y Trio | Presto |
| 66 | 1778-79 | Allegro con brio | Adagio | Menuetto y Trio | Finale. Presto |
| 67 | 1778-79 | Presto | Adagio | Menuetto y Trio | Finale. Allegro di molto |
| 69 | 1778-79 | Allegro vivace | Un poco Adagio, più tosto Andante | Minuetto y Trio | Finale. Presto |
| 70 | 1779 | Vivace con brio | Andante | Menuetto | Finale. Allegro con brio // Gugato. Allegro |
| 62 | 1780? | Allegro | Allegretto | Menuetto y Trio | Allegro |
| 71 | 1780 | Adagio // Allegro con brio | Adagio con Variazioni | Minuetto y Trio | Finale. Vivace |
| 74 | 1781? | Allegro | Adagio cantabile | Menuetto y Trio | Allegro assai |
| 75 | 1781? | Grave // Presto | Andante con Variazioni | Menuetto y Trio | Finale. Vivace |
| 72 | 1781 | Allegro | Andante | Menuetto y Trio | Andante//Presto |
| 73 | 1781? | Adagio // Allegro | Andante | Menuetto y Trio | Presto |
| 76 | 1782 | Allegro | Adagio | Menuetto y Trio | Fomale. Allegro ma non troppo |
| 77 | 1782 | Vivace | Andante sostenuto | Menuetto y Trio | Finale. Presto |
| 78 | 1782 | Vivace | Adagio | Menuetto y Trio | Finale. Presto |
| 80 | 1784 | Allegro spiritoso | Adagio | Menuetto y Trio | Finale. Presto |
| 81 | 1784 | Vivace | Andante | Menuetto y Trio | Allegro |
| 79 | 1784 | Allegro con spirito | Adagio cantabile // Un poco Allegro | Menuetto y Trio | Finale. Vivace |
| 87 | 1785 | Vivace | Adagio | Menuetto y Trio | Finale. Vivace |
| 83 | 1785 | Allegro | Andante | Menuetto y Trio | Finale. Vivace |
| 85 | 1785/86 | Adagio // Vivace | Romanze. Allegretto | Menuetto y Trio | Finale. Presto |
| 86 | 1786 | Adagio // Allegro | Largo | Menuetto y Trio | Finale. Allegro con spirito |
| 82 | 1786 | Vivace | Allegretto | Menuetto | Finale. Vivace assai |
| 88 | Ca.1787 | Adagio // Allegro | Largo | Menuetto y Trio | Finale. Allegro con spirito |
| 89 | 1787 | Vivace | Andante con moto | Menuet. Allegretto y Trio | Finale. Vivace assai |
| 90 | 1788 | Adagio // Allegro assai | Andante | Menuet y Trio | Allegro assai |
| 92 | 1788? | Adagio // Allegro con spirito | Adagio | Menuet y Trio | Finale. Presto |

B) SINFONÍAS EN TRES MOVIMIENTOS

| N° | AÑO DE COMPOSICIÓN | MOVIMIENTOS | | |
|----|--------------------|---------------------------|-----------------|--------------------------|
| | | 1° | 2° | 3° |
| 27 | 1764 | Allegro molto | Andante | Siciliano-Finale. Presto |
| 25 | 1765 | Adagio//Allegro | Menuetto y Trío | Presto |
| 26 | 1765 | Allegro assai con spirito | Adagio | Minué y Trío |

C) SINFONÍA EN SEIS MOVIMIENTOS

| N° | AÑO DE COMPOSICIÓN | MOVIMIENTOS | | | | | |
|----|--------------------|--------------------------|--------|-----------------|--------|--------|---------------------|
| | | 1° | 2° | 3° | 4° | 5° | 6° |
| 60 | 1775 | Adagio//Allegro di molto | Adagio | Menuetto y Trio | Presto | Adagio | Finale. Prestissimo |

ANEXO XI
LUGARES DONDE SE CONSERVAN LAS SINFONÍAS DE BRUNETTI¹⁰³³

| Nº | EJEMPLARES | LUGAR |
|----|---|--|
| 1 | Manuscrito original ¹⁰³⁴ | New York, Pierpont Morgan Library |
| 2 | Manuscrito original | New York, Pierpont Morgan Library |
| 3 | Manuscrito original | New York, Pierpont Morgan Library |
| 4 | Manuscrito original | New York, Pierpont Morgan Library |
| 5 | Manuscrito original | New York, Pierpont Morgan Library |
| 6 | Manuscrito original | New York, Pierpont Morgan Library |
| 18 | Manuscrito original | Washington, D.C., Library of Congress, Music Division |
| 20 | Manuscrito original | Berlín, Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung |
| | Copia manuscrita | Madrid, Archivo General del Palacio Real |
| 32 | Manuscrito original | Berlín, Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung |
| | Copia manuscrita | Washington, D.C., Library of Congress, Music Division |
| 13 | Manuscrito original | Berlín, Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung |
| | Copia manuscrita | Washington, D.C., Library of Congress, Music Division |
| 33 | Manuscrito original | Washington, D.C., Library of Congress, Music Division |
| 14 | Manuscrito original Dos copias manuscritas | Washington, D.C., Library of Congress, Music Division |
| 19 | Manuscrito original | Washington, D.C., Library of Congress, Music Division |
| | Copia manuscrita | Madrid, Archivo General del Palacio Real |
| 9 | Manuscrito original | New York, Pierpont Morgan Library |
| | Dos copias manuscritas | Madrid, Archivo General del Palacio Real |
| 37 | Copia manuscrita | Madrid, Archivo General del Palacio Real |
| 26 | Copia manuscrita | Madrid, Archivo General del Palacio Real |
| 7 | Manuscrito original | Berlín, Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung |
| | Copia manuscrita | Madrid, Archivo General del Palacio Real |
| 12 | Manuscrito original | Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens Främjande |

¹⁰³³ Esta tabla ha sido elaborada consultando el catálogo temático de Labrador López de Azacona (Labrador López de Azcona, Germán: *Gaetano Brunetti [1744-1798] Catálogo crítico, temático y cronológico*. Madrid, AEDOM, 2005, pp. 289-299).

¹⁰³⁴ Los manuscritos originales realizados por Brunetti no conservan la firma del compositor, aunque en su origen sí que la llevaron y están en partitura. Las copias manuscritas están en partichelas y no fueron realizadas por Brunetti sino por otro copista (*Ibid.*).

| Nº | EJEMPLARES | LUGAR |
|----|------------------------|---|
| 15 | Manuscrito original | Berlín, Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung |
| 22 | Manuscrito original | Washington, D.C., Library of Congress, Music Division |
| | Dos copias manuscritas | Madrid, Archivo General del Palacio Real |
| 23 | Manuscrito original | Washington, D.C., Library of Congress, Music Division |
| | Copia manuscrita | Madrid, Archivo General del Palacio Real |
| 24 | Manuscrito original | Washington, D.C., Library of Congress, Music Division |
| | Copia manuscrita | Madrid, Archivo General del Palacio Real |
| 25 | Manuscrito original | Rochester (N. Y.), Sibley Music Library, Eastman School of music, University of Rochester |
| | Copia manuscrita | Madrid, Archivo General del Palacio Real |
| 29 | Manuscrito original | Rochester (N. Y.), Sibley Music Library, Eastman School of music, University of Rochester |
| | Copia manuscrita | Madrid, Archivo General del Palacio Real |
| 30 | Manuscrito original | Washington, D.C., Library of Congress, Music Division |
| | Dos copias manuscritas | Madrid, Archivo General del Palacio Real |
| 31 | Manuscrito original | Washington, D.C., Library of Congress, Music Division |
| | Copia manuscrita | Madrid, Archivo General del Palacio Real |
| 8 | Manuscrito original | Berlín, Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung |
| | Dos copias manuscritas | Madrid, Archivo General del Palacio Real |
| 10 | Manuscrito original | Washington, D.C., Library of Congress, Music Division |
| | Copia manuscrita | Madrid, Archivo General del Palacio Real |
| 36 | Copia manuscrita | Madrid, Archivo General del Palacio Real |
| 21 | Copia manuscrita | Madrid, Archivo General del Palacio Real |
| 27 | Manuscrito original | Washington, D.C., Library of Congress, Music Division |
| | Copia manuscrita | Madrid, Archivo General del Palacio Real |
| 16 | Manuscrito original | Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens Främjande |
| | Copia manuscrita | Madrid, Archivo General del Palacio Real |
| 17 | Manuscrito original | Washington, D.C., Library of Congress, Music Division |
| | Copia manuscrita | Madrid, Archivo General del Palacio Real |
| 28 | Manuscrito original | Berlín, Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung |
| | Copia manuscrita | Madrid, Archivo General del Palacio Real |
| 35 | Copia manuscrita | Madrid, Archivo General del Palacio Real |
| 34 | Copia manuscrita | Madrid, Archivo General del Palacio Real |

ANEXO XII
SUCESIÓN DE LOS MOVIMIENTOS DE LAS SINFONÍAS DE BRUNETTI¹⁰³⁵
ORDENADAS CRONOLÓGICAMENTE
A) SINFONÍAS EN CUATRO MOVIMIENTOS

| Nº | AÑO | MOVIMIENTOS | | | |
|----|---------|---|--------------------------------|---|---------------------------|
| | | 1º | 2º | 3º | 4º |
| 18 | 1779 | Andantino//Allegro | Andantino | Quintetto. Allegro y [Minore] | Presto |
| 20 | 1779 | Allegro con brio | Andantino | Quintetto y Minore | Prestissimo |
| 32 | 1779-80 | Allegro moderato | Largo | Quintetto. Allegro y Minore | Presto |
| 13 | 1780 | Largo maestoso//Allegro con brio | Andantino | Taich. Quintetto. Allegro y Taich. Allegro | Presto |
| 33 | 1780 | Introduzione. Largo//Andantino | Allegro | Quintetto Allegretto y Minore | Allegro spiritoso |
| 14 | 1782-83 | Allegro | Andantino | Quintetto. Allegretto y Minore | Allegro non molto |
| 19 | 1782-83 | Allegro con brio | Andantino con variazioni | Quintetto y [Minore] | Presto |
| 9 | 1783 | Allegro con spirito | Larghetto con motto | Quintetto. Allegro di molto y [Minore] Allegro | Finale. Allegro non molto |
| 37 | 1783 | Allegro con brio | Andantino | Quintetto. Allegretto y [Minore] Allegro | Finale. Allegro di molto |
| 26 | 1783 | Larghetto//Allegro | Largo | Quintetto. Allegretto y [Minore] Allegretto | Finale. Allegro di Molto |
| 7 | 1783 | Larghetto con sordina//Allegro moderato | Andantino con motto | Largo sostenuto//Quintetto. Allegro y Minore. Allegro | Allegro |
| 12 | 1783 | Allegro spiritoso | Larghetto amoroso | Quintetto. Allegretto y Minore. Allegretto | Allegretto |
| 15 | 1783 | Allegro spiritoso | Andantino | Quintetto. Allegretto non molto y Minore | Presto |
| 22 | 1783 | Allegro vivace | Andantino amoroso | Quintetto. Allegro con motto y Allegro con motto | Allegro non molto |
| 23 | 1783 | Allegro | Larghetto amoroso | Quintetto. Allegro y Allegro | Finale. Allegro |
| 24 | 1783 | Allegro con spirito | Romance. Andantino | Quintetto. Allegro con motto y Minore | Finale. Presto |
| 25 | 1783 | Allegro | Andantino con molto | Quintetto. Allegro y Allegro | Allegro di molto |
| 29 | 1783 | Allegro spiritoso | Larghetto con un poco di motto | Quintetto. Allegretto y Minore. Allegretto | Allegro non molto |
| 31 | 1783 | Allegro vivace | Andantino | Quintetto. Allegro brillante y [Minore] Allegro brillante | Allegro non molto |
| 8 | 1783-86 | Adagio//Allegro con spirito | Larghetto amoroso | Quintetto. Allegro y [Minore] Allegro | Finale. Allegro di molto |

¹⁰³⁵ Esta tabla ha sido elaborada consultando el catálogo temático de Labrador López de Azacona (Labrador López de Azcona, Germán: *Gaetano Brunetti (1744-1798) Catálogo crítico, temático y cronológico*. Madrid, AEDOM, 2005, pp. 289-299).

| N° | AÑO | MOVIMIENTOS | | | |
|----|---------|-----------------------------------|--------------------------------|--|---------------------------|
| | | 1° | 2° | 3° | 4° |
| 10 | 1783-86 | Allegro spiritoso | Andantino con un poco di molto | Quinteto. Allegro y Minore. Allegro | Finale. Presto |
| 36 | 1783-86 | Largo//Allegro di molto//Largo | Andantino sostenuto | Quinteto. Allegretto y Minore. Allegretto | Allegro di molto |
| 21 | 1784 | Largo sostenuto//Allegro vivace | Andantino grazioso | Quinteto. Allegretto y Minore | Allegretto |
| 27 | 1787 | Allegro | Andantino ma con grazia | Quinteto. Allegretto y [Minore] Allegretto | Allegro vivace |
| 16 | 1789 | Allegro vivace | Larghetto espressivo | Quinteto. Allegro y [Minore] Allegro | Finale. Allegro non molto |
| 17 | 1789 | Allegro brioso | Largo espressivo | Quinteto. Allegro y [Minore] Allegro | Finale. Allegro spiritoso |
| 28 | 1789 | Allegro spiritoso | Andantino grazioso | Quinteto. Allegro non molto y [Minore] Allegro non molto | Finales. Allegro vivace |
| 35 | 1789 | Largo sostenuto//Allegro maestoso | Andantino con un poco di moto | Quinteto. Allegretto y [Minore] Allegretto | Finale. Allegro non molto |
| 34 | 1790 | Allegro | Andantino con motto | Quinteto. Allegretto y [Minore] Allegretto | Allegro vivace |

B) SINFONÍAS EN TRES MOVIMIENTOS

| N° | AÑO | MOVIMIENTOS | | |
|----|------|--------------------------|---|------------------|
| | | 1° | 2° | 3° |
| 1 | 1772 | Allegro | Andantino | Allegro assai |
| 2 | 1772 | Allegro spiritoso | Andantino affettuoso | Allegro assai |
| 3 | 1772 | Allegro maestoso | Andantino | Presto |
| 4 | 1772 | Largo//Allegro non molto | Andantino | Allegretto |
| 5 | 1772 | Allegro con brio | Andantino con motto | Allegro |
| 6 | 1772 | Allegro non molto | Cantabile con poco motto | Presto |
| 30 | 1783 | Allegro moderato | Largo maestro//Tempo di Minuetto y Trio | Rondeau. Allegro |

ANEXO XIII
PLANTILLA INSTRUMENTAL DE LAS SINFONÍAS DE BRUNETTI¹⁰³⁶
ORDENADAS CRONOLÓGICAMENTE

| Nº | AÑO | PLANTILLA |
|----|---------|--|
| 1 | 1772 | 2 oboes, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 2 | 1772 | 2 oboes, 2 flautas, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 3 | 1772 | 2 oboes, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 4 | 1772 | 2 oboes, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 5 | 1772 | 2 oboes, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 6 | 1772 | 2 oboes, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 18 | 1779 | 2 oboes, fagot, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 20 | 1779 | 2 oboes, fagot, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 32 | 1779-80 | 2 oboes, fagot, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 13 | 1780 | 2 oboes, fagot, 2 clarines, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo, timbales |
| 33 | 1780 | Violonchelo solista, 2 oboes, fagot, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 14 | 1782-83 | 2 oboes, fagot, 2 clarines, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 19 | 1782-83 | 2 oboes, fagot, 2 clarines, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 9 | 1783 | 2 oboes, 2 trompas, fagot, 2 violines, viola, bajo, timbales |
| 37 | 1783 | 2 oboes, 2 trompas, fagot, 2 violines, viola, bajo, timbales |
| 26 | 1783 | 2 oboes, fagot, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 7 | 1783 | 2 oboes, fagot, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 12 | 1783 | 2 oboes, fagot, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 15 | 1783 | 2 oboes, fagot, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 22 | 1783 | 2 oboes, fagot, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 23 | 1783 | 2 oboes, fagot, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 24 | 1783 | 2 oboes, fagot, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 25 | 1783 | 2 oboes, fagot, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 29 | 1783 | 2 oboes, fagot, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 30 | 1783 | 2 oboes, fagot, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 31 | 1783 | 2 oboes, fagot, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 8 | 1783-86 | 2 oboes, fagot, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 10 | 1783-86 | 2 oboes, fagot, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 36 | 1783-86 | 2 oboes, fagot, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 21 | 1784 | 2 oboes, fagot, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 27 | 1787 | 2 oboes, fagot, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 16 | 1789 | 2 oboes, fagot, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 17 | 1789 | 2 oboes, fagot, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 28 | 1789 | 2 oboes, fagot, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 35 | 1789 | 2 oboes, fagot, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |
| 34 | 1790 | 2 oboes, fagot, 2 trompas, 2 violines, viola, bajo |

¹⁰³⁶ Esta tabla ha sido elaborada consultando el catálogo temático de Labrador López de Azacona (Labrador López de Azcona, Germán: *Gaetano Brunetti (1744-1798) Catálogo crítico, temático y cronológico*. Madrid, AEDOM, 2005, pp. 289-299).