

***MÚSICA Y CEREMONIAL EN LAS
FIESTAS REALES DE PROCLAMACIÓN DE
ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA
(1746-1814)***

María J. de la Torre Molina

Volumen II

Índice Volumen II

Edición de obras musicales seleccionadas

1. Criterios generales de edición.....	5
2. Francisco Javier Gibert: <i>Te Deum</i> (1814).....	9
2.1. Texto literario.....	11
2.2. Música.....	13
2.3. Notas críticas.....	87
3. José Pons: <i>Credo, Sanctus y Agnus</i> de la <i>Misa en La Mayor</i> (c. 1814).....	111
3.1. Texto literario.....	113
3.2. Música.....	115
3.3. Notas críticas.....	209
4. Manuel Espinosa: <i>Libro de la Ordenanza de los toques de pífanos y tambores</i> (1761).....	225
4.1. Música.....	227
4.2. Notas críticas.....	252
5. Bailes.....	259
5.1. Música.....	261
5.2. Notas críticas.....	267
6. Fernando Sor: canción patriótica <i>Himno de la Victoria</i> (1808).....	269
6.1. Texto literario.....	271
6.2. Música.....	277
7. Fernando Sor: canción patriótica <i>Los defensores de la Patria</i> (c. 1810).....	281
7.1. Texto literario.....	283
7.2. Música.....	286
7.3. Notas críticas.....	289
8. B. Pérez: canción patriótica <i>Recuerdos del dos de mayo</i> (1810).....	291
8.1. Texto literario.....	293
8.2. Música.....	298
8.3. Notas críticas.....	311
9. Joaquín Tadeo de Murguía: canción patriótica <i>Himno a la Victoria “Venid vencedores”</i> (c. 1809).....	315
9.1. Texto literario.....	317
9.2. Música.....	323

Volumen II
Índice de tablas

Tabla 1. Abreviaturas de agrupaciones.....	5
Tabla 2. Abreviaturas de indicaciones de aire, matiz y texto.....	6

1. Criterios generales de edición

Las abreviaturas que aparecen en los originales y se mantienen actualmente (p, f, pp, ff, sf, cresc, D.C., etc.) aparecen tal cual en la transcripción. El resto de abreviaturas han sido desarrolladas según los criterios expuestos en la Tabla 1.

Tabla 1
Abreviaturas de agrupaciones

<i>Abreviaturas empleadas en los originales</i>	<i>Transcripción</i>
	
	
	
	
	
	
	
	
	
	
	
	
	Repetición de la palabra anterior
	Repetición del grupo anterior
	Repetición del grupo anterior

Las abreviaturas de indicaciones de aire, matiz y tempo que aparecen en los originales han sido desarrolladas según su uso actual, como se observa en la Tabla 2.

Tabla 2
Abreviaturas de indicaciones de aire, matiz y texto

Abreviaturas empleadas en los originales	Transcripción
Mod ^{to}	Moderato
And ^{te}	Andante
All ^{to}	Allegretto
Alle ^{tt}	Allegretto
All ^o	Allegro
p ^o	<i>p</i>
pmo	<i>pp</i>
m voce	<i>mezza voce</i>
f ^e	<i>f</i>
fte	<i>f</i>
fr	<i>f</i>
for.	<i>f</i>
fmo	<i>ff</i>
ffr	<i>ff</i>
dol	<i>dolce</i>
cr	<i>cresc</i>
cres	<i>cresc</i>
estac	staccato
estacato	staccato
∕∕	Se han repetido la/s palabra/s anterior/es
∕.	Se han repetido la/s palabra/s anterior/es

Las alteraciones accidentales que no aparecen en las *particellas* originales, pero que he considerado necesario incluir en la transcripción, han sido escritas con tipografía normal. En las notas a la transcripción indico qué alteraciones no estaban presentes en las *particellas* originales.

Las alteraciones de precaución incluidas por el copista aparecen entre paréntesis en la transcripción. Las alteraciones que no aparecen en el original, pero

Las alteraciones de precaución incluidas por el copista aparecen entre paréntesis en la transcripción. Las alteraciones que no aparecen en el original, pero que he considerado necesario añadir, aparecen en tamaño normal, pero comento en las notas su ausencia del original.

En esta edición, las corcheas y figuras de valor inferior que aparecen en las voces se presentan unidas en grupos cuando cantan la misma sílaba, aunque no estén unidas en el original. En las voces, se han suprimido las ligaduras que indicaban que varias notas cantaban la misma sílaba.

En las *particellas* originales de las obras analizadas, la entrada en solitario de una o dos partes vocales (dobladas o no por otro instrumento) se señala con las palabras “solo” y “dúo”, aunque estos términos no indican necesariamente que se trate de secciones virtuosísticas. En la edición, se han suprimido estas indicaciones porque resultan redundantes a la vista de la partitura general.

Francisco Javier GIBERT (Granadella, Lérida 1779-Madrid 1848)
Te Deum a 4 y a 8 con toda orquesta (1814)

(AGPR, Real Capilla, 1015/1407 [A] y [B])

2.1. Texto literario

Aplico en mi transcripción el texto normalizado de este canto de acción de gracias, tal y como aparece en el *Liber Usualis*¹.

Te Deum laudamus:
te Dominum confitemur.
Te aeternum Patrem
omnis terra veneratur.
Tibi omnes Angeli,
tibi Caeli et universae Potestates:
Tibi Cherubim et Seraphim
incessabili voce proclamant:
Sanctus:
Sanctus:
Sanctus:
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt Caeli et terra
majestatis gloriae tuae.
Te gloriosus Apostolorum chorus.
Te prophetarum laudabilis numerus:
Te Martyrum candidatus
laudat exercitus.
Te per orbem terrarum
sancta confitetur Ecclesia:
Patrem immensae majestatis:
Venerandum tuum verum,
et unicum Filium:
Sanctum quoque
Paraclitum Spiritum.
Tu Rex gloriae, Christe
Tu Patris sempiternus es Filius.
Tu ad liberandum suscepturus hominem,
non horruisti Virginis uterum.
Tu devicto mortis aculeo,
aperuisti credentibus regna caelorum.
Tu ad dexteram Dei sedes,
in gloria Patris.
Judex crederis esse venturus.
Te ergo quaesumus,
tuis famulis subveni,
quos pretioso sanguine redemisti.

¹ *Liber Usualis Missae et Officio pro Dominicis et Festis cum cantu gregoriano. ex editione Vaticana Adamussim excerpto et rhythmicis signis in subsidium cantorum a solesmensibus monachis diligenter ornato.* Paris, Desclèe, 1957, pp. 1832-1834 (*tonus solemnis*) y 1834-1837 (*tonus simplex*).

Aeterna fac
cum sanctis tuis in gloria numerari.
Salvum fac populum tuum Domine,
et benedic hereditati tuae.
Et rege eos, et extolle illos usque in aeternum.
Per singulos dies, benedicimus te.
Et laudamus nomen tuum in saeculum,
et in saeculum saeculi.
Dignare Domine die isto
sine peccato nos custodire.
Miserere nostri Domine,
miserere nostri.
Fiat misericordia tua
Domine super nos,
quemadmodum speravimus in te.
In te Domine speravi:
non confundar in aeternum.

Francisco Javier Gibert. *Te Deum* (1814): primera página de la *particella* original para oboe primero
(AGPR, Real Capilla, 1015/1407 [B], © Patrimonio Nacional)

The image shows a handwritten musical score for the first oboe part of the *Te Deum* by Francisco Javier Gibert. The score is written on ten staves. At the top left, it is titled "Oboe 1.º" and "All.º Moderato". The music is in 2/4 time and G major. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *f.*, *mf.*, *cr.*), and articulation marks (e.g., *sol.*, *cr.*). Measure numbers are circled and placed at the beginning of each line, ranging from 1 to 112. The notation is dense and characteristic of early 19th-century manuscript notation.

Francisco Javier Gibert. *Te Deum* (1814): primera página de la *particella* original para oboe segundo
(AGPR, Real Capilla, 1015/1407 [B], © Patrimonio Nacional)

Francisco Javier Gibert. *Te Deum* (1814): primera página de la *particella* original para bajos
(AGPR, Real Capilla, 1015/1407 [B] , © Patrimonio Nacional)

Bajones.
All. Mod. to

1 1A 16 20 21 23 25 28 31 33 35 38 41 43 45 48 51 53 56 59 61 63 66 69 71 74 77 80 83 86 89 92 95 98 101 104 107 110 112 114 116 118 121 123 125 127 130 133 135 137 140 143 145 147 150 153 155 157 160 163 165 167 170 173

Te exgo querimus: Face.

Francisco Javier Gibert. *Te Deum* (1814): primera página de la *particella* original para trompa primera (AGPR, Real Capilla, 1015/1407 [B] , © Patrimonio Nacional)

The image shows a page of handwritten musical notation for the first trumpet part of the *Te Deum* by Francisco Javier Gibert. The score is written on ten staves. At the top left, it is titled "Corni 1.º" and "Allegro mod. to". Below the title, there are markings for "G. n. C." and "A. f.". The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score includes numerous performance markings such as *mf*, *ff*, *cr.*, and *rit.*. Measure numbers are written in small circles above the notes, starting from 1 and ending at 150. The notation is in a cursive, handwritten style typical of early 19th-century manuscripts.

Francisco Javier Gibert. *Te Deum* (1814): primera página de la *particella* original para trompa segunda (AGPR, Real Capilla, 1015/1407 [B] , © Patrimonio Nacional)

The image shows a page of handwritten musical notation for the second cornet part of a Te Deum. The title at the top left is "Corni 2º". The tempo and dynamics markings are "All. Moderato" and "mf.". The score is written on ten staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings such as "mf." and "cr.". The score is numbered with measure numbers in circles, starting from 1 and ending at 164. The notation includes various musical symbols like slurs, accents, and articulation marks.

Francisco Javier Gibert. *Te Deum* (1814): primera página de la *particella* original 2 para violín primero (AGPR, Real Capilla, 1015/1407 [B], © Patrimonio Nacional)

Violin 1º
Allegro Moderato

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49

p. *cr.* *p.* *mf.* *cr.* *p.*

Francisco Javier Gibert. *Te Deum* (1814): primera página de la *particella* original 1 para violín segundo (AGPR, Real Capilla, 1015/1407 [B] , © Patrimonio Nacional)

Handwritten musical score for Violin 2, titled "Te Deum" by Francisco Javier Gibert (1814). The score is written on ten staves in G major and 2/4 time. It begins with the tempo marking "All.º Moderatto." and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like "dol." and "cres.". The score is numbered with measures 1 through 67.

Francisco Javier Gibert. *Te Deum* (1814): primera página de la *particella* original para tiple del primer coro (AGPR, Real Capilla, 1015/1407 [B] , © Patrimonio Nacional)

Tiple de 1.º Coro. 1-141
All.º Moderato. 4/4 2

Te Deum laudamus, te
Dominum confitemur, te aeternum Patrem
omnis terra veneratur, tibi Cherrim
et Seraphim, incessabili voce procla-
mant, Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus
Deus Sabaoth, Pleni sunt ce-
li et terra maiestatis gloriae tu-
e Profetarum laudabilis

Francisco Javier Gibert. *Te Deum* (1814): primera página de la *particella* original para contralto del primer coro (AGPR, Real Capilla, 1015/1407 [B], © Patrimonio Nacional)

Contralto de 1.º Coro.

All.º Moderato. 4/4

Duo

Te Deum lauda-mus, te De-um laudamus: te Dominum confitemur, te ce-
Solo
lestium Patrem, omnis terra veneratur,
tibi cherubim et sexaphim: in cessa-bili vo-
ce procla-mant, Sanctus, Sanctus, Sanctus; Dominus
Deus sabaoth, Pleni sunt ce-li et tex-
Solo
ta majestatis gloriae tuae, Te
glorio-sus Apo-sto-lo-rum apo-sto-lo-rum Chorus,

Francisco Javier Gibert. *Te Deum* (1814): primera página de la *particella* original para tenor del primer coro (AGPR, Real Capilla, 1015/1407 [B] , © Patrimonio Nacional)

Tenor de 1.º Coro.
All.º Moderato. $\frac{2}{4}$ 12 B *Duo*

Te Deum lauda - mus, te

Deum laudamus: te Dominum confite - mur,

te et exnum Patrem: omnis terra vena -

tur, tibi cherubim et seraphim: in ces -

sa - bili vo - ce procla - mant, Sanctus,

Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth,

Pleni sunt celi et terra, majes -

tativ gloxie tu - a, Te

16 21 23 14 28 36 *Solo* 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Francisco Javier Gibert. *Te Deum* (1814): primera página de la *particella* original para bajo del primer coro (AGPR, Real Capilla, 1015/1407 [B] , © Patrimonio Nacional)

Bajo de 1.º Coro.

All.º Modesto, 2/4

Te Deum laudamus, te
Dominum confitemur, te eternum Patrem,
omnis terra veneratur. Tibi omnes
Angeli, tibi caeli, et universe potes-
tates: Tibi cherubim et Seraphim: inces-
sabili voce proclamant, Sanctus,
sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth,
Pleni sunt caeli et terra: majestatis

Francisco Javier Gibert. *Te Deum* (1814): primera página de la *particella* original 1 para tiple del segundo coro (AGPR, Real Capilla, 1015/1407 [B], © Patrimonio Nacional)

Tiple de 2º Coro.
All.º Moderato

Te Deum laudamus; te
Dominum confitemur, te eternum Patrem:
omnis terra veneratur, Sanctus,
Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth,
Pleni sunt celi et terra:
majestatis gloriae tuae, te
Martyrum candidatus laudat exercitus,
sancta confitetur, sancta confite

Francisco Javier Gibert. *Te Deum* (1814): primera página de la *particella* original 1 para contralto del segundo coro (AGPR, Real Capilla, 1015/1407 [B] , © Patrimonio Nacional)

Contralto de 2.º Coro.
All.º Moderato.

Te Deum laudamus; te
Dominum confitemur, te
omnis terra veneratur, te
Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth,
Pleni sunt caeli et terra, majes-
tatis gloriae tuae, Te
Martyrum candidatus laudat exercitus,
sancta confitetur, sancta confite-

The image shows a handwritten musical score for a contralto. It consists of ten staves of music with lyrics written below. The score is titled "Contralto de 2.º Coro." and "Te Deum laudamus; te". The tempo is marked "All.º Moderato." and the key signature has one sharp (F#). The lyrics are: "Te Deum laudamus; te Dominum confitemur, te omnis terra veneratur, te Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth, Pleni sunt caeli et terra, majestatis gloriae tuae, Te Martyrum candidatus laudat exercitus, sancta confitetur, sancta confite-". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines, along with measure numbers in circles (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100).

Francisco Javier Gibert. *Te Deum* (1814): primera página de la *particella* original 1 para tenor del segundo coro (AGPR, Real Capilla, 1015/1407 [B] , © Patrimonio Nacional)

Tenore de 2.º Coro.
All. Moderato
Te Deum laudamus; te
Dominum confite - mur, te aeternum Patrem:
omnis terra venera - tur, Sanctus
sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth,
pleni sunt caeli et terra: maiestatis
gloriae tu - ae, Te Martyrum
candida - tus lau - dat exercitus,
sancta confitetur, sancta confite -

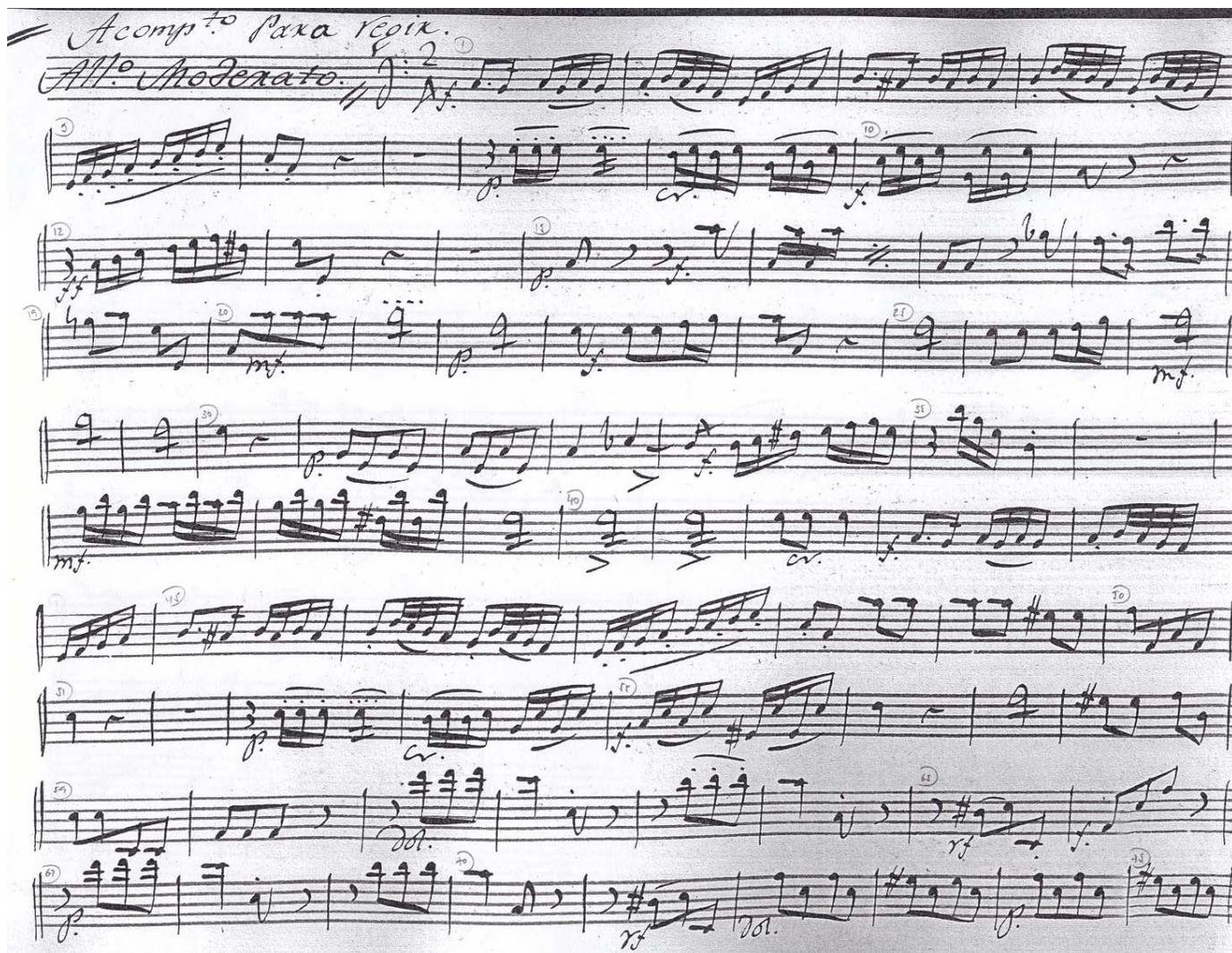
Francisco Javier Gibert. *Te Deum* (1814): primera página de la *particella* original 1 para bajo del segundo coro (AGPR, Real Capilla, 1015/1407 [B] , © Patrimonio Nacional)

Bajo de 2.º Coro.
All.º Moderato 4/4

Te Deum laudamus; te
Domini confitemur, te eternum Patrem:
omnis terra venera - tur, Sanctus,
Sanctus, Sanctus, Dominus Deus sabaoth,
Pleniunt celi et terra: majestatis
glorie tue, Te Martyrum
candida - tur lau - dat exercitus,
sancta confite - tur, sancta confite - tur ecclesi

The image shows a handwritten musical score for a Bass part in a 2nd Choir. The score is written on ten staves. It begins with a treble clef, a 4/4 time signature, and the tempo marking 'All.º Moderato'. The lyrics are in Latin and are written below the notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also some markings above the notes, possibly indicating fingerings or breath marks. The handwriting is in a cursive style typical of the early 19th century.

Francisco Javier Gibert. *Te Deum* (1814): primera página de la *particella* original para violón
(AGPR, Real Capilla, 1015/1407 [B] , © Patrimonio Nacional)



Francisco Javier Gibert. *Te Deum* (1814): primera página de la *particella* original para contrabajo
(AGPR, Real Capilla, 1015/1407 [B], © Patrimonio Nacional)



Francisco Javier Gibert. *Te Deum* (1814): primera página de la *particella* original para órgano
(AGPR, Real Capilla, 1015/1407 [B], © Patrimonio Nacional)

Organo.
All.º Mod.º

1 1A 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167

Te exo quæsumus: Tace.

Te Deum (1814)

Fuente: AGPR, Real Capilla, 1015/1407 [A] y [B]
Edición: María J. de la Torre Molina

Francisco Xavier Gibert (1779-1848)

Allegro moderato

Oboe 1^o
Oboe 2^o
Bajones
Trompa 1^o
Trompa 2^o
Violín 1^o
Violín 2^o
Primer coro
Tiple
Contralto
Tenor
Bajo
Segundo coro
Tiple
Contralto
Tenor
Bajo
Acompañamiento [Violón]
Contrabajo
Órgano

6

ob. 1^o *p* *cresc.* *f*

ob. 2^o *p* *cresc.* *f*

bns. ?

tp. 1^o *fp* *cresc* *f*

tp. 2^o *fp* *cresc* *f*

vn. 1^o *p* *cresc* *f*

vn. 2^o *p* *cresc* *f*

Ti. &

C. &

T. &

B. ?

Ti. &

C. &

T. &

B. ?

ac. [vln.] ? *p* *cresc* *f*

cb. ? *p* *cresc* *f*

órg. ?

Detailed description: This page of a musical score, numbered 32, contains staves for various instruments. The woodwind section includes two oboes (ob. 1^o and ob. 2^o), bassoons (bns.), two trumpets (tp. 1^o and tp. 2^o), and two violins (vn. 1^o and vn. 2^o). The brass section includes two tenors (Ti.), two cornets (C.), two trombones (T.), and two basses (B.). The string section includes two violins (ac. [vln.]), two cellos (cb.), and an organ (órg.). The score is divided into four measures. The woodwinds and strings play melodic lines with dynamics of *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte). The trumpets play a rhythmic pattern with dynamics of *fp* (fortissimo piano), *cresc*, and *f*. The brass and organ parts are mostly silent, indicated by question marks. The page number '32' is at the top left, and a measure number '6' is at the top of the first staff.

19

ob. 1^o

ob. 2^o

bns.

tp. 1^o

tp. 2^o

vn. 1^o
dolce *p* *f*

vn. 2^o
dolce *p* *f*

Ti.
con · fi · te · mur. Te aeter · num Pa · trem

C.
con · fi · te · mur. Te_ae · ter · num Pa · trem

T.
con · fi · te · mur. Te aeter · num Pa · trem o · mnis

B.
con · fi · te · mur. Te aeter · num Pa · trem

Ti.
con · fi · te · mur. Te aeter · num Pa · trem

C.
con · fi · te · mur. Te aeter · num Pa · trem

T.
con · fi · te · mur. Te aeter · num Pa · trem o · mnis

B.
con · fi · te · mur. Te aeter · num Pa · trem

ac. [vln.]
mf *p* *f*

cb.
mf *p* *f*

órg.

25

ob. 1°

ob. 2°

bns.

tp. 1°

tp. 2°

vn. 1°

vn. 2°

Ti.

C.

T.

B.

o • mnis te • rra ve • ne • ra • tur. Ti • bi o • mnes

Ti.

C.

T.

B.

o • mnis te • rra ve • ne • ra • tur.

ac. [vln.]

cb.

órg.

ff

ff

ff

dolce

dolce

p

p

mf

mf

p

p

32

ob. 1° *f* *mf*

ob. 2° *f* *mf*

bns. ?

tp. 1° *f* *mf*

tp. 2° *f* *mf*

vn. 1° *f* *mf*

vn. 2° *f* *mf*

Ti. *f* *mf*

C. *f* *mf*

T. *f* *mf*

B. *f* *mf*

An · ge · li, ti · bi Cae · li et u · ni · ver · sae po · tes · ta · tes: Ti · bi Che · ru ·

Ti. *f* *mf*

C. *f* *mf*

T. *f* *mf*

B. *f* *mf*

ac. [vln.] *f* *mf*

cb. *f* *mf*

órg. ?

38

ob. 1°

ob. 2°

bns.

tp. 1°

tp. 2°

vn. 1°

vn. 2°

Ti.

C.

T.

B.

bim et Se · ra · phim in · ces · sa · bi · li vo · ce pro · cla ·

bim et Se · ra · phim in · ces · sa · bi · li vo · ce pro · cla ·

Se · ra · phim in · ces · sa · bi · li vo · ce pro · cla ·

bim et Se · ra · phim in · ces · sa · bi · li vo · ce pro · cla ·

Ti.

C.

T.

B.

ac. [vln.]

cb.

órg.

43

ob. 1° *f*

ob. 2° *f*

bns. ?

tp. 1° *f*

tp. 2° *f*

vn. 1° *f*

vn. 2° *f*

Ti. mant: San · ctus: San · ctus: Sanc · tus Do · mi · nus

C. mant: San · ctus: Sanc · tus: Sanc · tus Do · mi · nus

T. mant: San · ctus: San · ctus: Sanc · tus Do · mi · nus

B. ? mant: San · ctus: San · ctus: Sanc · tus Do · mi · nus

Ti. San · ctus: San · ctus: Sanc · tus Do · mi · nus

C. San · ctus: San · ctus: Sanc · tus Do · mi · nus

T. San · ctus: San · ctus: Sanc · tus Do · mi · nus

B. ? San · ctus: San · ctus: Sanc · tus Do · mi · nus

ac. [vln.] ? *f*

cb. ? *f*

órg. ?

49

ob. 1°

ob. 2°

bns.

tp. 1°

tp. 2°

vn. 1°

vn. 2°

Ti.

C.

T.

B.

Ti.

C.

T.

B.

ac. [vln.]

cb.

örg.

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

fp

fp

p *cresc.*

De · us Sa · ba · oth. Ple · ni sunt Cae ·

De · us Sa · ba · oth. Ple · ni sunt Cae · li et

De · us Sa · ba · oth. Ple · ni sunt Cae ·

De · us Sa · ba · oth. Ple · ni sunt Cae · li et

De · us Sa · ba · oth. Ple · ni sunt cae ·

De · us Sa · ba · oth. Ple · ni sunt Cae · li et

De · us Sa · ba · oth. Ple · ni sunt Cae ·

De · us Sa · ba · oth. Ple · ni sunt Cae · li et

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

55

ob. 1° *f*

ob. 2° *f*

bns. *f*

tp. 1° *f*

tp. 2° *f*

vn. 1° *f* *dolce*

vn. 2° *f* *dolce*

Ti. *f*
li et te . rra ma . jes . ta . tis glo . ri . ae tu . . ae.

C. *f*
te . . . rra ma . jes . ta . tis glo . ri . ae tu . . ae.

T. *f*
li et te . rra ma . jes . ta . tis glo . ri . ae tu . . ae.

B. *f*
te . . . rra ma . jes . ta . tis glo . ri . ae tu . . ae.

Ti. *f*
li et te . rra ma . jes . ta . tis glo . ri . ae tu . . ae.

C. *f*
te . . . rra ma . jes . ta . tis glo . ri . ae tu . . ae.

T. *f*
li et te . rra ma . jes . ta . tis glo . ri . ae tu . . ae.

B. *f*
te . . . rra ma . jes . ta . tis glo . ri . ae tu . . ae.

ac. [vln.] *f*

cb. *f*

órg. *f*

61

ob. 1° *p* *ff*

ob. 2° *p* *ff*

bns. ?

tp. 1° *ff* *f*

tp. 2° *ff* *f*

vn. 1° *p* *f* *p*

vn. 2° *p* *f* *p*

Ti. &

C. &

T. &

B. ?

Ti. &

C. &

T. &

B. ?

ac. [vln.] *dolce* *rf* *f* *p*

cb. *dolce* *rf* *f* *p*

örg. ?

Te glo · ri ·

68

ob. 1°

ob. 2°

bns.

tp. 1°

tp. 2°

vn. 1°

vn. 2°

Ti.

C.

T.

B.

Ti.

C.

T.

B.

ac. [vln.]

cb.

org.

ff

ff

p

p

dolce

dolce

Te

o • sus A • pos • to • lo • rum, a • pos • to • lo • rum cho • rus:

Te

rf

dolce

rf

dolce

74

ob. 1°

ob. 2°

bns.

tp. 1°

tp. 2°

vn. 1°

vn. 2°

Ti.

C.

T.

B.

Ti.

C.

T.

B.

ac. [vln.]

cb.

órg.

Pro · phe · ta · rum lau · da · bi · lis nu · me · rus: Te Mar · ty · rum

p *f*

f

f

p *f*

f

p *f*

f

f

p *f*

f

80

ob. 1°

ob. 2°

bns.

tp. 1°

tp. 2°

vn. 1°

vn. 2°

Ti.

C.

T.

B.

Ti.

C.

T.

B.

ac. [vln.]

cb.

órg.

dolce

dolce

mf

mf

mf

mf

mf

mf

can · di · da · tus lau · dat e · xer · ci · tus. Te per or · bem te · rra ·

can · di · da · tus lau · dat e · xer · ci · tus. Te per or · bem te · rra ·

can · di · da · tus lau · dat e · xer · ci · tus. Te per or · bem te · rra ·

can · di · da · tus lau · dat e · xer · ci · tus. Te per or · bem te · rra ·

can · di · da · tus lau · dat e · xer · ci · tus.

can · di · da · tus lau · dat e · xer · ci · tus.

can · di · da · tus lau · dat e · xer · ci · tus.

can · di · da · tus lau · dat e · xer · ci · tus.

87

ob. 1^o *f* *ff*

ob. 2^o *f* *ff*

bns. *f*

tp. 1^o *f* *ff*

tp. 2^o *f* *ff*

vn. 1^o *f* *dolce*

vn. 2^o *f* *dolce*

Ti. *f*

C. *f*

T. *f*

B. *f*

rum san · cta con · fi · te · tur, san · cta con · fi · te · tur Ec · cle · si · a:

rum san · cta con · fi · te · tur, san · cta con · fi · te · tur Ec · cle · si · a:

rum, san · cta con · fi · te · tur, san · cta con · fi · te · tur, Ec · cle · si · a:

rum, san · cta con · fi · te · tur, san · cta con · fi · te · tur, Ec · cle · si · a:

rum, san · cta con · fi · te · tur, san · cta con · fi · te · tur, Ec · cle · si · a:

san · cta con · fi · te · tur, san · cta con · fi · te · tur, Ec · cle · si · a:

san · cta con · fi · te · tur, san · cta con · fi · te · tur, Ec · cle · si · a:

san · cta con · fi · te · tur, san · cta con · fi · te · tur, Ec · cle · si · a:

san · cta con · fi · te · tur, san · cta con · fi · te · tur, Ec · cle · si · a:

ac. [vln.] *f* *mf*

cb. *f* *mf*

órg. *f* *mf*

108

ob. 1^o & *ff*

ob. 2^o & *ff*

bns. ?

tp. 1^o &

tp. 2^o &

vn. 1^o & *f* *p*

vn. 2^o & *f* *p*

Ti. & quo · que Pa · ra · cli · tum Spi · ri · tum.

C. & #1 quo · que Pa · ra · cli · tum Spi · ri · tum.

T. & #1 quo · que Pa · ra · cli · tum Spi · ri · tum.

B. ? quo · que Pa · ra · cli · tum Spi · ri · tum.

Ti. & quo · que Pa · ra · cli · tum Spi · ri · tum.

C. & #1 quo · que Pa · ra · cli · tum Spi · ri · tum.

T. & #1 quo · que Pa · ra · cli · tum Spi · ri · tum.

B. ? quo · que Pa · ra · cli · tum Spi · ri · tum.

ac. [vln.] ? *f*

cb. ? *f*

órg. ?

115

ob. 1°

ob. 2°

bns.

tp. 1°

tp. 2°

vn. 1°

vn. 2°

Ti.

C.

T.

B.

Tu Pa· tris sem· pi· ter · nus es Fi · li ·

Tu Rex glo· ri· ae. Chri· ste.

Ti.

C.

T.

B.

ac. [vln.]

cb.

órg.

122

ob. 1^o *ff* *p*

ob. 2^o *ff* *p*

bns. ?

tp. 1^o *rf* *p* *rf* *p* *p*

tp. 2^o *rf* *p* *rf* *p* *p*

vn. 1^o *p*

vn. 2^o *p*

Ti. *mezza voce*
us. Tu ad li · be · ran · dum su · scep · tu · rus ho · mi · nem non hor · ru · is · ti non

C. *mezza voce*
Tu ad li · be · ran · dum su · scep · tu · rus ho · mi · nem non hor · ru · is · ti

T. *mezza voce*
us. Tu ad li · be · ran · dum, su · scep · tu · rus ho · mi · nem non hor · ru · is · ti, non

B. *mezza voce*
Tu ad li · be · ran · dum su · scep tu · rus ho · mi · nem non hor · ru · is · ti, non

Ti. &

C. &

T. &

B. ?

ac. [vln.] ? *p* *p*

cb. ? *p* *p*

órg. ?

129

ob. 1°
ob. 2°
bns.
tp. 1°
tp. 2°
vn. 1°
vn. 2°
Ti.
C.
T.
B.
Ti.
C.
T.
B.
ac. [vln.]
cb.
örg.

hor · ru · is · ti Vir · gi · nis u · te · rum.
non hor · ru · is · ti Vir · gi · nis u · te · rum. Tu de ·
hor · ru · is · ti Vir · gi · nis u · te · rum.
hor · ru · is · ti Vir · gi · nis u · te · rum.

ff *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f*

136

ob. 1°

ob. 2°

bns.

tp. 1°

tp. 2°

vn. 1°

vn. 2°

Ti.
Tu de · vi · cto tu de · vi · cto mor · tis a · cu · le · o, a · pe · ru · is · ti cre ·

C.
vi · cto tu de · vi · cto mor · tis a · cu · le · o, a · pe · ru · is · ti cre ·

T.
f Tu de · vi · cto mor · tis a · cu · le · o, a · pe · ru · is · ti cre ·

B.
f Tu de · vi · cto mor · tis a · cu · le · o, a · pe · ru · is · ti cre ·

Ti.
a · pe · ru · is · ti cre ·

C.
a · pe · ru · is · ti cre ·

T.
a · pe · ru · is · ti cre ·

B.
a · pe · ru · is · ti cre ·

ac. [vln.]

cb.

örg.

148

ob. 1°
ob. 2°
bns.
tp. 1°
tp. 2°
vn. 1°
vn. 2°
Ti.
C.
T.
B.
Ti.
C.
T.
B.
ac. [vln.]
cb.
org.

Reg · na Cae lo · rum.
Re gna Cae lo · rum.
re · gna Cae lo · rum.
Reg · na Cae lo · rum.

p *cresc* *f*
p *cresc* *f*
fp *cresc* *f*
fp *cresc* *f*
p *cresc* *f*

153

ob. 1°

ob. 2°

bns.

Musical notation for Oboe 1, Oboe 2, and Bassoon parts. The Oboe parts have a dynamic marking of *mf*. The Bassoon part has a question mark.

tp. 1°

tp. 2°

Musical notation for Trumpet 1 and Trumpet 2 parts. Both parts have a dynamic marking of *mf*.

vn. 1°

vn. 2°

Musical notation for Violin 1 and Violin 2 parts. The Violin 1 part has dynamic markings of *ff* and *mf*. The Violin 2 part has dynamic markings of *ff* and *mf*.

Ti.

C.

T.

B.

Tu ad dex · te · ram De · i

Tu ad dex · te · ram De · i

Tu ad dex · te · ram De · i

Tu ad dex · te · ram De · i

Vocal parts for Tenor (Ti.), Contralto (C.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are: "Tu ad dex · te · ram De · i".

Ti.

C.

T.

B.

Empty vocal staves for Tenor (Ti.), Contralto (C.), Tenor (T.), and Bass (B.).

ac. [vln.]

cb.

órg.

Musical notation for Accordion (ac. [vln.]), Cello (cb.), and Organ (órg.) parts. The Accordion and Cello parts have dynamic markings of *ff* and *mf*. The Organ part has a question mark.

158

ob. 1°
ob. 2°
bns.
tp. 1°
tp. 2°
vn. 1°
vn. 2°
Ti.
C.
T.
B.
Ti.
C.
T.
B.
ac. [vln.]
cb.
örg.

cresc. *ff* *f*

se · des, in glo · ri · a, in glo · ri · a Pa · tris, in glo · ri · a Pa ·

se · des, in glo · ri · a in glo · ri · a Pa · tris, in glo · ri · a Pa ·

se · des, in glo · ri · a, in glo · ri · a Pa · tris, in glo · ri · a Pa ·

se · des, in glo · ri · a, in glo · ri · a Pa · tris, in glo · ri · a Pa ·

cresc. *ff* *f*

cresc. *ff* *f*

f

164

ob. 1° *mf* *f*

ob. 2° *mf* *f*

bns. *mf*

tp. 1° *mf* *f* *f*

tp. 2° *mf* *f* *f*

vn. 1° *mf* *p* *f*

vn. 2° *mf* *p* *f*

Ti. tris. Ju · dex cre · de · ris,

C. tris. Ju · dex cre · de · ris, ju · dex cre · de · ris,

T. tris. Ju dex cre · de · ris, ju · dex cre · de · ris,

B. tris. Ju · dex cre · de · ris,

Ti. tris. Ju · dex cre · de · ris,

C. tris. Ju · dex cre · de · ris,

T. tris. Ju · dex cre · de · ris,

B. tris. Ju · dex cre · de · ris,

ac. [vln.] *mf* *p* *f*

cb. *mf* *p* *f*

órg. *mf*

[Tacent bns, Ti, T y B del Primer Coro, Ti, C, T y B del Segundo Coro y órg.]

Andante Sostenuto

177

Oboe 1°

Oboe 2°

Trompa 1°

Trompa 2°

Violín 1°

Violín 2°

Contralto

Acompañamiento [Violón]

Contrabajo

p dolce

p dolce

p

p

185

ob. 1° &

ob. 2° &

tp. 1° &

tp. 2° &

vn 1° & *p*

vn 2° & *p*

C. *cresc* *f*

er . . . go quae . su . mus,

ac. [vln.] *p*

cb. *p*

189

ob. 1°

ob. 2°

tp. 1°

tp. 2°

vn 1°

vn 2°

C.

te er • go quae • • su • mus, tu • is

ac. [vln.]

cb.

194

ob. 1°

ob. 2°

tp. 1°

tp. 2°

vn 1°

vn 2°

C.

ac. [vln.]

cb.

fa • mu • lis sub • ve • ni

198

ob. 1° *p*

ob. 2° *p*

tp. 1° *p*

tp. 2° *p*

vn 1° *dolce*

vn 2° *mf*

C.

ac. [vln.] *mf*

cb. *mf*

201

ob. 1°

ob. 2°

tp. 1°

tp. 2°

vn 1°

vn 2°

C.

ac. [vln.]

cb.

p

f

quos pre · ti · o · so

p

p

203

ob. 1°

ob. 2°

tp. 1°

tp. 2°

vn 1°

vn 2°

C.

ac. [vln.]

cb.

fp

fp

fp

fp

fp

fp

m

fp

fp

san · gui · ne, quos pre · ti · o · so san · gui · ne re · de · mis ·

207

ob. 1°

ob. 2°

tp. 1°

tp. 2°

vn 1°

vn 2°

C.

ac. [vln.]

cb.

p

p

p

p

p

p

p

p

•ti, quos pre • ti • o • so san • gui • ne re • de •

221

ob. 1^o
ob. 2^o
bns
tp. 1^a
tp. 2^a
vn 1^o
vn 2^o
Ti.
C.
T.
B.
Ti.
C.
T.
B.
ac. [vln]
cb.
órg.

san • ctis_ tu • is Sal • vum
san • ctis_ tu • is in glo • ri • a in glo • ri • a nu • me • ra • ri. Sal • vum
san • ctis_ tu • is in glo • ri • a in glo • ri • a nu • me • ra • ri. Sal • vum
san • ctis_ tu • is Sal • vum fac, sal • vum
san • ctis_ tu • is Sal • vum
san • ctis_ tu • is Sal • vum
san • ctis_ tu • is Sal • vum
san • ctis_ tu • is Sal • vum

p *pf* *f*
p *f*
p *f*

228

ob. 1°

ob. 2°

bns

tp. 1°

tp. 2°

vn 1°

vn 2°

Ti.

C.

T.

B.

fac po · pu · lum tu · um Do · mi · ne, et be · ne · dic he · re · di ·

Ti.

C.

T.

B.

fac po · pu · lum tu · um Do · mi · ne, et be · ne · dic he · re · di ·

ac. [vln]

cb.

örg.

250

ob. 1°

ob. 2°

bns

tp. 1°

tp. 2°

vn 1°

vn 2°

Ti.

C.

T.

B.

di · ci · mus te. Et lau · da · mus no · men tu · um,

di · ci · mus te. Et lau · da · mus no · men tu · um,

di · ci · mus te. Et lau · da · mus no · men tu · um,

di · ci · mus te. Et lau · da · mus no · men tu · um,

di · ci · mus te.

ac. [vln]

cb.

org.

pizz.

arco

pizz.

pizz

257

ob. 1°

ob. 2°

bns

tp. 1°

tp. 2°

vn 1°

vn 2°

Ti.

C.

T.

B.

Ti.

C.

T.

B.

ac. [vln]

cb.

örg.

pizz

arco

f

no • men tuum in sae • cu • lum, et in sae • cu • lum, et in sae • cu • lum

f *arco*

f *arco*

263

ob. 1°
ob. 2°
bns
tp. 1°
tp. 2°
vn 1°
vn 2°
Ti.
C.
T.
B.
Ti.
C.
T.
B.
ac. [vln]
cb.
örg.

sae · cu · li.
sae · cu · li.
sae · cu · li. Di · gna · re · Do · mi · ne
sae · cu · li.
sae · cu · li.

f *f* *p*
f *f* *p*
f *p*
f *p*
f *p*

270

ob. 1° &

ob. 2° &

bns ?

tp. 1° &

tp. 2° &

vn 1° &

vn 2° &

Ti. &

C. &

T. &

B. ?

Di · gna · re Do · mi · ne di · e i · sto si · ne pec · ca · to,

di · e i · sto, di · gna · re Do · mi · ne di · e i · sto si · ne pec · ca · to,

Ti. &

C. &

T. &

B. ?

Di · gna · re Do · mi · ne di · e i · sto si · ne pec · ca · to,

Di · gna · re Do · mi · ne di · e i · sto si · ne pec · ca · to,

Di · gna · re Do · mi · ne di · e i · sto si · ne pec · ca · to,

ac. [vln] ?

cb. ?

örg. ?

276

ob. 1°
ob. 2°
bns
tp. 1°
tp. 2°
vn 1°
vn 2°
Ti.
C.
T.
B.
Ti.
C.
T.
B.
ac. [vln]
cb.
órg.

si · ne pec · ca · to nos cus · to · di · re.
si · ne pec · ca · to nos cus · to · di · re.
si · ne pec · ca · to nos cus · to · di · re.
si · ne pec · ca · to nos cus · to · di · re.
si · ne pec · ca · to nos cus · to · di · re.
si · ne pec · ca · to nos cus · to · di · re.
si · ne pec · ca · to nos cus · to · di · re.

p
p
p
dolce
dolce

282

ob. 1°

ob. 2°

bns

tp. 1°

tp. 2°

vn 1°

vn 2°

Ti.

C.

T.

B.

Ti.

C.

T.

B.

ac. [vln]

cb.

órg.

p

mf

Mi · se · re · re no · stri Do · mi · ne,

Mi · se · re · re no · stri Do · mi · ne,

Mi · se · re · re no · stri Do · mi · ne,

Mi · se · re · re no · stri Do · mi · ne,

288

ob. 1^o *cresc* *f*

ob. 2^o *cresc* *f*

bns *p* *cresc* *f*

tp. 1^a *cresc* *f*

tp. 2^o *cresc* *f*

vn 1^o *p* *cresc* *f*

vn 2^o *p* *cresc* *f*

Ti. *p* *cresc* *f*
 mi • se • re • re no • stri. Fi • at mi • se • ri •

C. *p* *cresc* *f*
 mi • se • re • re no • stri. Fi • at mi • se • ri •

T. *p* *cresc* *f*
 mi • se • re • re no • stri. Fi • at mi • se • ri •

B. *p* *cresc* *f*
 mi • se • re • re no • stri. Fi • at mi • se • ri •

Ti. *p* *cresc* *f*
 mi • se • re • re no • stri. Fi • at mi • se • ri •

C. *p* *cresc* *f*
 mi • se • re • re no • stri. Fi • at mi • se • ri •

T. *p* *cresc* *f*
 mi • se • re • re no • stri. Fi • at mi • se • ri •

B. *p* *cresc* *f*
 mi • se • re • re no • stri. Fi • at mi • se • ri •

ac. [vln] *cresc* *f*

cb. *cresc* *f*

ôrg. *p* *cresc* *f*

295

ob. 1°

ob. 2°

bns

tp. 1°

tp. 2°

vn 1°

vn 2°

Ti.
C.
T.
B.

cor · di · a tu · a Do · mi · ne su · per nos, que · mad · mo · dum spe ·

Ti.
C.
T.
B.

cor · di · a tu · a Do · mi · ne su · per nos, que · mad · mo · dum spe ·

ac. [vln]

cb.

órg.

301

ob. 1°

ob. 2°

bns

tp. 1°

tp. 2°

vn 1°

vn 2°

pizz

Ti.

C.

T.

B.

.ra · vi·mus, spe · ra · vi·mus in te. non con·fun·dar in ae

.ra · vi·mus, spe · ra · vi·mus in te. In te Do·mi·ne spe ra · vi,

.ra · vi·mus, spe · ra · vi·mus in te. In te Do·mi·ne spe ra · vi,

.ra · vi·mus, spe · ra · vi·mus in te. non con·fun·dar in ae

Ti.

C.

T.

B.

.ra · vi·mus, spe · ra · vi·mus in te.

.ra · vi·mus, spe · ra · vi·mus in te.

.ra · vi·mus, spe · ra · vi·mus in te.

.ra · vi·mus, spe · ra · vi·mus in te.

ac. [vln]

cb.

org.

pizz

pizz

308

ob. 1° *f*

ob. 2° *f*

bns *f*

tp. 1° *f*

tp. 2° *f*

vn 1° *f* arco

vn 2° *f* arco

Ti. ter·num, in te Do · mi·ne spe · ra · vi: non con · fun · dar in_ ae ·

C. in te Do · mi·ne spe · ra · vi: non con · fun · dar in_ ae ·

T. in te Do · mi·ne spe · ra · vi: non con · fun · dar in_ ae ·

B. in te Do · mi·ne spe · ra · vi: non con · fun · dar in_ ae ·

Ti. in te Do · mi·ne spe · ra · vi: non con · fun · dar in_ ae ·

C. in te Do · mi·ne spe · ra · vi: non con · fun · dar in_ ae ·

T. in te Do · mi·ne spe · ra · vi: non con · fun · dar in_ ae ·

B. in te Do · mi·ne spe · ra · vi: non con · fun · dar in_ ae ·

ac. [vln] *f* arco

cb. *f* arco

órg. *f*

315

ob. 1° *p*

ob. 2° *p* *f*

bns *p*

tp. 1° *p*

tp. 2° *p*

vn 1° *pizz.* *arco* *f*

vn 2° *pizz.* *f*

Ti. *p* *f*

C. *p* *f*

T. *p* *f*

B. *p* *f*

Ti. *f*

C. *f*

T. *f*

B. *f*

ac. [vln] *pizz.* *arco* *f*

cb. *pizz.* *arco* *f*

órg. *f*

ter · num non con · fun · dar in ae · ter · num, non con · fun · dar

ter · num, non con · fun · dar in ae · ter · num, non con · fun · dar

ter · num non con · fun · dar in ae · ter · num, fun · dar

ter · num non con · fun · dar in ae · ter · num, fun · dar

ter · num fun · dar

ter · num non con · fun · dar

ter · num fun · dar

ter · num fun · dar

321

ob. 1°

ob. 2°

bns

tp. 1°

tp. 2°

vn 1°

vn 2°

Ti.
in ae . ter num.

C.
in ae . ter num.

T.
in ae . ter num.

B.
in ae . ter num.

Ti.
in ae . ter num.

C.
in ae . ter num.

T.
in ae . ter num.

B.
in ae . ter num.

ac. [vln]

cb.

órg.

2.3. Notas críticas

Para la edición, he manejado las dos versiones de la obra: la versión [A], que se conserva en partituras, y la versión [B], en *particellas*.

En la partitura editada, la disposición de las voces e instrumentos aparece normalizada según el uso actual. En la partitura original, las voces e instrumentos aparecen en el siguiente orden: trompas, oboes, violines, coros y bajo instrumental.

En la partitura original, las dos trompas están escritas en el mismo pentagrama y encima de este pentagrama se lee “Yn C”. Esta indicación se refiere a la afinación de las trompas (en do). En la versión en *particellas*, Gibert llama a la trompa 1ª y trompa 2ª “corni 1º” y “corni 2º”, respectivamente.

En la portadilla de la *particella* de los bajones hay una anotación, escrita por una mano diferente al copista principal, en la que se lee “fagot”.

Existen tres versiones de las *particellas* para violín primero, que denominaré “*particella* original 1 para violín primero”, “*particella* original 2 para violín primero” y “*particella* original 3 para violín primero”. En el original, las *particellas* 1 y 2 no llevan una denominación propia que permita diferenciarlas. En la *particella* original que denominé “3”, está escrito, además de “violín primero”, “Te Deum Laudamus. Mtro. Dⁿ. Fran^{co}. Xavier Gibert”.

Existen tres versiones de las *particellas* para violín segundo, que denominaré “*particella* original 1 para violín segundo”, “*particella* original 2 para violín segundo” y “*particella* original 3 para violín segundo”. En el original no llevan una denominación propia que permita diferenciarlas.

En la partitura original, las voces del primer y segundo coro están escritas en el mismo sistema. Para que los cantantes del segundo coro supiesen cuándo debían actuar, las intervenciones de la masa vocal completa (primer y segundo coro) se señalan con la palabra “todos” y las intervenciones en solitario del primer coro se señalan con la indicación “1º coro”. El segundo coro nunca canta en solitario.

Existen dos versiones de las *particellas* para tiple del segundo coro, que denominaré “*particella* original 1 para tiple del segundo coro” y “*particella* original 2 para tiple del segundo coro”. En el original no llevan una denominación propia que permita diferenciarlas.

Existen dos versiones de las *particellas* para contralto del segundo coro, que denominaré “*particella* original 1 para contralto del segundo coro” y “*particella* original 2 para contralto del segundo coro”. En el original no llevan una denominación propia que permita diferenciarlas.

Existen dos versiones de las *particellas* para tenor del segundo coro, que denominaré “*particella* original 1 para tenor del segundo coro” y “*particella* original 2 para tenor del segundo coro”. En el original no llevan una denominación propia que permita diferenciarlas.

Existen dos versiones de las *particellas* para bajo del segundo coro, que denominaré “*particella* original 1 para bajo del segundo coro” y “*particella* original 2

para bajo del segundo coro”. En el original no llevan una denominación propia que permita diferenciarlas.

En la portadilla de la *particella* del violón hay una anotación, de una mano distinta a la del copista principal, en la que se lee “violón”.

Existen tres versiones de las *particellas* para contrabajo, que denominaré “*particella* original 1 para contrabajo”, “*particella* original 2 para contrabajo” y “*particella* original 3 para contrabajo”. En la portadilla de las *particellas* originales que denomino 2 y 3, se lee, además de “contrabajo”, “Te Deum laudamus./ Mtro./ Dⁿ. Fran^{co}. Xavier Gibert”.

- cc- 1-6. En la partitura original, el violín segundo no tiene escritos estos compases. En el c. 1 está escrita la indicación “Un^{is}.” y, sobre las líneas de división de los compases, aparece el signo “ \neq ”.
- c. 3. En la *particella* original para violón y en la *particella* original 2 para contrabajo, no aparece la ligadura de articulación.
- c. 5. En la *particella* original 1 para violín primero no aparece la ligadura de articulación.
- c. 6. En la partitura original, partes de oboes y trompas, y en las *particellas* originales para oboes y trompas aparece la indicación “soli”.
En las *particellas* originales 1 para violín primero, las corcheas no están *picadas*.
- c. 8. En la *particella* original 1 para violín primero y en la *particella* original 3 para contrabajo, no aparece la primera ligadura de articulación.
En la *particella* original 1 para violín segundo, no aparecen las ligaduras de articulación y las semicorcheas no están *picadas*.
- cc. 9-10. En la *particella* original para oboe segundo, no aparecen indicaciones agógicas.
- c. 10. En las *particellas* originales 1 y 3 para violín primero, el primer grupo de fusas no lleva ligadura.
- c. 11. En las *particellas* originales para trompa primera y trompa segunda, el *do* es negra. Transcribo corchea siguiendo la partitura original y por paralelismo con los oboes, el violón y el contrabajo.
- c. 12. En la partitura original, está escrito el número “12” debajo del pentagrama del

contralto, para indicar el número del compás. El contralto empieza a cantar en el compás siguiente.

- c. 13. En la partitura original, parte de contralto, y en la *particella* original para contralto del primer coro aparece la indicación “duo”.

En la *particella* original para tenor del primer coro, aparece la indicación “duo” antes del *si* corchea.

- c. 14. En la partitura original, está escrito el número “14” debajo del pentagrama del tiple y debajo del pentagrama del bajo, para indicar el número del compás. El tiple y el bajo empiezan a cantar en el compás siguiente.

- c. 15. En las *particellas* originales para bajones, trompa primera y trompa segunda, no aparece el *forte*. Transcribo el *forte* por paralelismo con la partitura original, parte de trompas y por paralelismo con los oboes.

En la partitura original, parte de bajo instrumental, la primera corchea del compás está *picada*.

- c. 16. En la partitura original, parte de trompas, las corcheas no están *picadas*.

- c. 20. En las *particellas* originales 1 y 2 para contrabajo, la primera corchea del compás está separada de tres siguientes, que aparecen unidas en un grupo.

- c. 21. En la *particella* original 1 para contrabajo, las corcheas no están *picadas*.

- c. 22. La *particella* original 1 para violín segundo dobla al violín primero en este compás. Transcribo *re-mi-fa sostenido* las tres últimas semicorcheas del compás siguiendo las *particellas* originales 2 y 3 para violín segundo.

En la partitura original, parte de contralto, y en la *particella* original para contralto del primer coro, aparece la indicación “solo”.

- c. 23. En la partitura original, partes de violín primero, violín segundo y bajo instrumental, y en las *particellas* originales para violín primero, violín segundo, violón y contrabajo, la primera corchea del compás está separada de las demás corcheas que le siguen, que aparecen agrupadas.

En la *particella* original 1 para violín segundo, la primera nota del compás es *si*. Transcribo *sol* siguiendo las *particellas* 2 y 3 para violín segundo. En la *particella* original 1 para violín segundo, las notas *re-si* del acorde *re-si-sol* son negras con puntillo.

En la partitura original, parte de violín segundo, y en las *particellas* originales 2 y 3 para violín primero, las corcheas del compás están *picadas*.

En la partitura original, la cuerda de contralto se divide al cantar este compás: el contralto del primer coro canta *sol* negra con puntillo-*fa* corchea y el contralto del segundo coro canta tres *sol* corcheas y *fa* corchea.

- c. 25. En la partitura original, parte de trompas, las corcheas no están *picadas*.
- c. 27. En la *particella* original 1 y 2 para contrabajo, el primer *do* corchea está separado de las demás notas que le siguen, que aparecen unidas en un grupo.
- c. 30. En la partitura original, parte de bajo vocal, y en la *particella* original para bajo del primer coro, aparece la indicación “solo”.
- c. 34. En la partitura original, partes de violín primero y violín segundo; en las *particellas* originales para violín primero y violín segundo y en las *particellas* 1 y 2 para contrabajo, la primera semicorchea del compás está separada de las tres semicorcheas que le siguen, que aparecen agrupadas.
En el la partitura original, parte de bajo vocal, y en la *particella* original para bajo del primer coro, el *fa* no lleva alteración. Transcribo *fa sostenido* por razones de concordancia armónica.
- c. 35. En las *particellas* originales 1 y 2 para violín segundo, el *re* negra no está *picado*.
- c. 36. En la partitura original, parte de tenor, y en la *particella* original para tenor del primer coro, aparece la indicación “solo”.
- c. 37. En la partitura original, parte de violín primero, el sostenido del *do*⁵ está colocado debajo de la nota.
- c. 41. En la *particella* original 1 para violín primero no aparece el regulador.
- c. 43. En las *particellas* originales para violín primero no aparece la ligadura de articulación.
- cc. 43-47. En la partitura original, el violín segundo no tiene escritos estos compases.
En el c. 43 se lee “Un^o.  ” y, sobre las líneas de división de los demás compases, aparece el signo “”.
- c. 44. En la *particella* original para violón no aparece la ligadura de articulación. La incluyo en la transcripción por paralelismo con la *particella* original 1 para contrabajo y con el c. 2 del violón.

c. 45. En las *particellas* originales para violón y contrabajo, no aparece la ligadura de articulación sobre las cuatro semicorcheas. Transcribo la ligadura por paralelismo con la partitura original y con las *particellas* para violín primero y violín segundo.

c. 47. En la *particella* original 1 para violín primero no aparece la ligadura de articulación. He decidido incluirla en la transcripción siguiendo la *particella* original 2 para violín primero.

En la partitura original, parte de bajo instrumental, aparecen dos ligaduras de articulación. Cada una de ellas abarca cuatro semicorcheas. En la transcripción incluyo una sola ligadura por paralelismo con el c. 5 de la partitura original.

c. 51. En la partitura original, aparece la indicación “soli” entre los dos pentagramas de los oboes y sobre el pentagrama de las trompas. En las *particellas* originales para oboe primero, oboe segundo, trompa primera y trompa segunda aparece la indicación “soli” sobre este compás.

c. 53. En las *particellas* originales 1 y 2 para violín primero no aparece la primera ligadura de articulación.

c. 54. En la *particella* original 1 para violín primero, el *crescendo* está anotado entre el *fa* semicorchea y el *sol sostenido* fusa.

c. 55. En la *particella* original 1 para violín segundo, hay cuatro *mi* corcheas en este compás.

c. 59. En la partitura original, parte de trompas, la nota blanca es dudosa entre *mi* y *re*.

En la *particella* original para tiple del primer coro y en las *particellas* originales 1 y 2 para tiple del segundo coro, las notas *la* y *sol sostenido* negras están unidas mediante ligadura. La ligadura no aparece en la transcripción porque considero que no tiene sentido expresivo, sino que sólo indica que las dos notas cantan la misma sílaba.

En la *particella* original para tenor del primer coro y en las *particellas* originales 1 y 2 para tenor del segundo coro, las notas *do* y *si* negras están unidas mediante ligadura. La ligadura no aparece en la transcripción porque considero que no tiene sentido expresivo, sino que sólo indica que las dos notas cantan la misma sílaba.

c. 61. En la partitura original, parte de oboe segundo, no aparece la ligadura de articulación. Transcribo la ligadura siguiendo la *particella* original para oboe segundo.

- c. 62. En la partitura original, parte de violín segundo, el sostenido del *sol* del grupeto está colocado antes de la barra del compás.
- c. 65. En la *particella* original 2 para violín primero, la apoyatura es corchea.
- c. 66. En la *particella* original para oboe primero, el *sol* no lleva alteración.
En la partitura original, partes de violín primero y violín segundo, el *la*3 está separado de las dos corcheas anteriores.
En la partitura original, parte de contralto, y en la *particella* original para contralto del primer coro, aparece la indicación “solo”.
- c. 70. En la *particella* original 1 para contrabajo, el *do* corchea no está *picado*. En la transcripción aparece *picado* por paralelismo con el c. 62.
- c. 71. En la *particella* original 3 para violín segundo, no aparece la segunda apoyatura y las cuatro corcheas del compás están unidas en un grupo.
- c. 72. En la partitura original, parte de oboe primero, y en la *particella* original para oboe primero, el *sol* no lleva alteración. Transcribo *sol sostenido* por razones de concordancia armónica.
- c. 73. En la partitura original, parte de tenor, y en las *particellas* originales para tiple del primer coro y tenor del segundo coro, aparece la indicación “duo”.
- c. 78. En la partitura original, partes de violín primero y violín segundo, y en las *particellas* originales para violín primero, violín segundo, violón y contrabajo, la primera corchea del compás está separada de las cuatro fusas que le siguen.
- c. 80. En la *particella* original 2 para tiple del segundo coro, el *la* y *sol* corcheas no están unidos mediante ligadura.
- c. 83. En la partitura original, partes de oboes, trompas y violín primero, y en las *particellas* originales para oboe segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violín segundo, violón y contrabajo, la primera corchea del compás está separada de las corcheas que le siguen, que están agrupadas.
En la partitura original, parte de violín segundo, después del *si* corchea, se lee “Un^{is}.” y en la barra de compás aparece la indicación “ \neq ”

- c. 84. En la partitura original, parte de violín primero, y en las *particellas* originales para violín primero y violín segundo, el acorde *re-si-sol* corchea está separado de la corchea siguiente. En las *particellas* originales para violón y contrabajo, la primera corchea del compás está separada de las tres corcheas siguientes, que aparecen unidas en un grupo.
En la partitura original, parte de violín segundo, no está escrito el primer acorde (*re-si-sol* corchea), pero en la barra de compás aparece la indicación “ $\frac{1}{2}$ ”. Véase el comentario al c. 83.
- c. 87. En la partitura original, partes de violín primero y violín segundo, y en las *particellas* originales para violín primero, violín segundo, contrabajo y violón, la primera corchea del compás está separada de las dos semicorcheas que le siguen.
- cc. 87-88. En las *particellas* originales 1 y 3 para contrabajo, el primer *re* corchea de cada compás está seguido de dos semicorcheas. La *particella* original 2 para contrabajo dobla al violón. En la transcripción he seguido las *particellas* originales 1 y 3.
- c. 88. En la partitura original, parte de trompas, las corcheas no están *picadas*.
En las *particellas* originales 1 y 3 para contrabajo, la primera corchea del compás está separada de las dos semicorcheas que le siguen.
- c. 89. En la *particella* original 2 para violín primero y en las *particellas* originales para violín segundo, el *re* corchea no está *picado*. Transcribo el *picado* siguiendo la partitura original y las *particellas* originales 1 y 3 para violín primero.
- c. 90. En la *particella* original para bajo del primer coro, el *mi* y *fa* corcheas están unidos mediante ligadura. La ligadura no aparece en la transcripción porque considero que no tiene sentido expresivo, sino que sólo indica que las dos notas cantan la misma sílaba.
- c. 92. En la partitura original, partes de violín primero y violín segundo, y en las *particellas* originales para violín primero y violín segundo, el acorde *re-si-sol* corchea está separado de la corchea que le sigue.
En las *particellas* originales para violón y contrabajo, la primera corchea del compás está separada de las demás.
- c. 95. En la partitura original, partes de oboe primero y oboe segundo, y en la *particella* original para oboe primero y oboe segundo, la primera corchea del compás está

separada de las dos semicorcheas que le siguen.

En las *particellas* originales para violín segundo, el *forte* no aparece anotado en este compás, sino en el c. 96. En la transcripción está en este compás por paralelismo con el resto de instrumentos.

En las *particellas* originales para tiple del primer coro y contralto del primero coro, aparece la indicación “duo”.

En la partitura original para bajo instrumental, la indicación “*mf*” está anotada sobre la primera nota del compás.

- cc. 95-96. En la *particella* original 2 para violín primero, entre estos compases, escritos en dos páginas distintas, está escrita la indicación “V.S.” (*Volti subito*).
- c. 96. En la partitura original, parte de oboes, las corcheas no están *picadas*.
En las *particellas* originales para violín segundo, el *forte* aparece anotado en este compás.
- c. 97. En la partitura original, parte de trompas, y en la *particella* original para trompa segunda, las corcheas no están *picadas*. Transcribo las corcheas *picadas* por paralelismo con el c. 97 de la *particella* original para trompa primera y por paralelismo con los cc. 15, 16, 25, 88, 122, 124 y 174.
- c. 99. En la partitura original, parte de contralto, y en la *particella* original para contralto del primer coro aparece la indicación “solo”.
- c. 100. En la partitura original, parte de violín segundo, no aparece el *piano*.
- c. 104. En la *particella* original para tiple del primer coro, el *sol* y *si* corcheas están unidos mediante ligadura. La ligadura no aparece en la transcripción porque considero que no tiene sentido expresivo, sino que sólo indica que las dos notas cantan la misma sílaba.
- c. 106. En la partitura original, partes de oboe segundo y tenor, y en las *particellas* originales para oboe segundo, tenor del primer coro y tenor del segundo coro, el *do* no lleva alteración. Transcribo *do sostenido* por razones de concordancia armónica.
- c. 109. En la partitura original, partes de oboe primero y contralto, y en las *particellas* originales para oboe primero, contralto del primer coro y contralto del segundo coro, el *fa* no es sostenido. Transcribo *fa sostenido* por razones de concordancia armónica.
En las *particellas* originales 1 y 2 para tenor del segundo coro, el *re* es

natural. Transcribo *re sostenido* por paralelismo con la *particella* original para tenor del primer coro y por razones de concordancia armónica.

En la *particella* original 1 para violín primero y en las *particellas* originales 1 y 2 para violín segundo, el último *mi* del compás no está *picado*.

c. 110. En la *particella* original 1 para contrabajo, las corcheas están *picadas-ligadas*. En la transcripción, sigo la partitura original, parte de bajo instrumental, y las *particellas* originales 2 y 3 para contrabajo.

c. 111. En la partitura original, partes de violín primero, violín segundo y bajo instrumental, y en las *particellas* originales para violín primero, violín segundo, violón y contrabajo, aparecen en este compás una negra, un silencio de corchea con puntillo y tres fusas, de manera que sobra una fusa en el compás. Para subsanar este error, en la transcripción he sustituido el puntillo del silencio por un silencio de fusa.

En las *particellas* originales para contrabajo, las tres fusas no llevan ligadura de articulación.

c. 112. En las *particellas* originales para violín primero, no aparece la indicación “*f*”.

En la *particella* original 2 para violín segundo, el sostenido del *fa* del grupeto está colocado debajo de la nota.

cc. 112-113. En la partitura original, el violín segundo no tiene escritos estos compases. En el c. 112 se lee “*Unis*.” y sobre la barra de compás aparece el signo “ $\#$ ”.

c. 115. En la partitura original, partes de violín primero y violín segundo, y en las *particellas* originales para violín primero y violín segundo, aparecen en este compás tres corcheas, un silencio de semicorchea y tres fusas, de manera que sobra una fusa en el compás. Para subsanar este error, en la transcripción he sustituido el silencio de semicorchea por un silencio de fusa.

En la partitura original, parte de bajo instrumental, y en las *particellas* originales para violón y contrabajo, aparecen en este compás una corchea, un silencio de corchea, un silencio de corchea con puntillo y tres fusas, de manera que sobra una fusa. Para subsanar este error, en la transcripción he sustituido el puntillo del silencio por un silencio de fusa.

En las *particellas* originales para violín primero, en la *particella* original 3 para violín segundo y en la *particella* original 3 para contrabajo, las tres fusas no están unidas mediante ligadura. En la transcripción incluyo la ligadura por paralelismo con el c. 111 de las *particellas* originales para violín primero, c. 132

de las *particellas* originales 1 y 3 para violín primero y c. 115 de la *particella* original 1 y 2 para contrabajo.

En las *particellas* originales para contrabajo y violón, el *re* corchea no está *picado*. En la transcripción sigo la partitura original, parte de bajo instrumental.

- c. 116. En la *particella* original 3 para violín primero y en las *particellas* originales 2 y 3 para violín segundo, el sostenido del *fa* del grupeto está colocado debajo de la nota.

En la partitura original, parte de bajo vocal, y en la *particella* original para bajo del primer coro, aparece la indicación “solo”.

- cc. 116-117. En la partitura original, el violín segundo no tiene escritos estos compases. En el c. 116 se lee “Uni^s.” y sobre la barra de compás aparece el signo “✠”.

- c. 118. En la *particella* original para oboe segundo, no aparece la indicación “*p*” (piano). Transcribo *piano* por paralelismo con el oboe primero.

En la partitura original, parte de tenor, y en las *particellas* originales para tiple del primer coro y tenor del primer coro, aparece la indicación “duo”.

- c. 119. En las *particellas* originales para contrabajo, el *re* no está *picado*. En la transcripción mantengo el paralelismo con la *particella* original para violón y con el c. 119 del bajo instrumental de la versión en partitura y sigo el diseño del resto del pasaje, en el que todas las corcheas están *picadas*.

- c. 122. En la partitura original, parte de trompas, las corcheas no están *picadas*.

- c. 123. En la partitura original, partes de oboe primero y oboe segundo, y en las *particellas* originales 1 y 2 para contrabajo, las corcheas no están *picadas*. En la transcripción sigo las *particellas* originales para oboe primero y oboe segundo, la partitura original (parte de bajo instrumental), la *particella* original para violón y la *particella* original 3 para contrabajo.

- c. 124. En la partitura original, parte de trompas, las corcheas no están *picadas*.

- c. 125. En la partitura original, partes de oboe primero y oboe segundo, y en las *particellas* originales para contrabajo, las corcheas no están *picadas*. En la transcripción, sigo las *particellas* originales para oboe primero y oboe segundo y mantengo el paralelismo con el violón

- c. 127. En la partitura original, partes de bajo vocal y contrabajo, y en las *particellas*

originales para bajo del primer coro, violón y contrabajo, el *fa* no lleva alteración. Transcribo *fa sostenido* por razones de concordancia armónica.

En las *particellas* originales 1 y 3 para violín primero y en las *particellas* originales para violín segundo, no aparece la ligadura de articulación.

- c. 128. En la partitura original, parte de oboe primero, y en la *particella* original para oboe primero, el *fa* no lleva alteración. Transcribo *fa sostenido* por razones de concordancia armónica.

En la partitura original, parte de oboe primero, no figura la ligadura de articulación. Transcribo la ligadura siguiendo el c. 128 de la *particella* original para oboe primero

- c. 129. En la partitura original, partes de bajo vocal y contrabajo, y en las *particellas* originales para bajo del primer coro, violón y contrabajo, el *fa* no lleva alteración. Transcribo *fa sostenido* por razones de concordancia armónica.

En las *particellas* originales 1 y 3 para violín primero y en las *particellas* originales para violín segundo, no aparece la ligadura de articulación.

- c. 130. En la partitura original, parte de oboe primero, y en la *particella* original para oboe primero, no figura la ligadura de articulación. Transcribo la ligadura por paralelismo con el c. 128 de la *particella* original para oboe primero

- c. 131. En la *particella* original 1 para violín primero, los *si* corcheas están *picados*.

- c. 132. En la partitura original, partes de violín primero, violín segundo y bajo instrumental, y en las *particellas* originales para violín primero, violín segundo, violón y contrabajo, aparecen tres corcheas, un silencio de semicorchea con puntillo y tres fusas, de manera que sobra una semicorchea en el compás. Para subsanar este error, en la transcripción he sustituido el silencio de semicorchea con puntillo por un silencio de fusa.

En la *particella* original 2 para violín primero, en las *particellas* originales para violín segundo y en la *particella* original 1 y 3 para contrabajo, no aparece la ligadura de articulación sobre las fusas. Incluyo la ligadura en la transcripción siguiendo las *particellas* originales 1 y 3 para violín primero y la *particella* original 2 para contrabajo y por paralelismo con los cc. 111 y 115. Véase también el comentario a estos compases.

En la partitura original, parte de bajo instrumental, el sostenido del *fa* aparece debajo de la nota.

- c. 133. En la partitura original, parte de violín primero, el sostenido del *fa* del grupeto está escrito debajo de la nota.

- cc. 133-135. En la partitura original, el violín segundo no tiene escritos los cc. 133-134 ni la primera parte del c. 135. En el c. 133 se lee “Un^o. // “. Sobre la barra que divide los cc. 134-135 aparece el signo “ \neq ”.
- c. 134. En la *particella* original 2 para violín segundo, no aparece el “6” del seisillo.
- c. 136. En la partitura original, parte de violín primero, el sostenido del *sol* está escrito debajo de la nota.
- c. 140. En la partitura original, partes de oboe primero, oboe segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero y bajo instrumental, y en las *particellas* originales para oboe primero, oboe segundo, trompa primera, trompa segunda, violín primero, violón y contrabajo, la primera corchea del compás está separada de las tres corcheas que la siguen, que aparecen agrupadas.
- c. 142. En la *particella* original 2 para violín primero, el *sol* corchea no está *picado*.
- c. 145. En la partitura original, parte de violín primero, y en las *particellas* originales para violín primero la primera corchea del compás está separada de las dos semicorcheas que le siguen.
En la partitura original, parte de bajo instrumental, y en las *particellas* originales para violón y contrabajo, la primera corchea del compás está separada de las tres que le siguen, que aparecen agrupadas.
- c. 149. En la *particella* original 1 para violín segundo, el *re* negra lleva puntillo, de manera que sobra una corchea en el compás. Para subsanar este error, en la transcripción he suprimido el puntillo.
- c. 150. En la *particella* original 2 para violín primero, no aparece la primera ligadura de articulación.
En la partitura original, parte de violín segundo, y en las *particellas* originales para violín segundo, la primera semicorchea del compás está separada de las tres semicorcheas que le siguen.
- c. 151. En la partitura original, partes de oboe primero y oboe segundo, y en la *particella* original para oboe primero, no aparece el *crescendo*. Transcribo el *crescendo* por paralelismo con la *particella* original para oboe segundo.
En la *particella* original 1 para violín primero, la indicación “cr.” (*crescendo*) está situada debajo del primero grupo de semicorcheas.

En la *particella* original 3 para violín primero no aparece la primera ligadura de articulación.

- c. 152. En la partitura original, parte de violín primero, el sostenido del *do* está colocado sobre la nota.
- c. 154. En la partitura original, parte de violín segundo, y en las *particellas* originales para violín segundo, la primera semicorchea del compás está separada de las tres siguientes.
- c. 155. En la partitura original, parte de violín segundo, y en las *particellas* originales para contrabajo, el *sol* no está *picado*.
En la partitura original, parte de contralto, y en la *particella* original para contralto del primer coro, aparece la indicación “solo”.
- c. 156. En la *particella* original 1 para violín primero, aparece en este compás la indicación “p” (piano) y la indicación “mf” (*mezzo forte*) aparece en el compás 157.
- cc. 156-157. En la partitura original, parte de contralto, y en la *particella* original para contralto del primer coro, aparece un *sol* blanca sobre la línea divisoria del compás.
En la partitura original, parte de bajo instrumental, no aparecen las ligaduras de articulación. Incluyo las ligaduras en la transcripción por paralelismo con el c. 152.
- c. 157. En la partitura original, parte de violín primero, los sostenidos del *fa*⁴ y el *fa*⁵ están colocados debajo de las notas.
- cc. 157-158. En la partitura original, parte de trompas, el *sol*⁴ está ligado al *do*⁴ y *do*⁵
- c. 158. En la partitura original, parte de violín primero, el sostenido del *fa* del grupeto está colocado debajo de la nota.
- c. 161. En la *particella* original para oboe segundo, el *crescendo* está anotado debajo del *fa* corchea. En la transcripción aparece debajo del *mi* corchea por paralelismo con el oboe primero.
- c. 162. En la *particella* original 3 para violín segundo, el *forte* está escrito al final de este compás, después del último *re* semicorchea. En la partitura original, parte de bajo instrumental, no aparece el *fortissimo*, sino un *forte* sobre el segundo *re* del

compás.

- c. 163. En la partitura original, partes de violín primero y violín segundo, el *forte* está situado antes de la barra de compás. En la partitura original, parte de bajo instrumental y en las *particellas* originales para bajones, violón, contrabajo y órgano, no aparece el *forte*. Transcribo *forte* por paralelismo con el resto de las partes instrumentales
- c. 164. En las *particellas* originales para bajones, violón y órgano, no aparece anotado el *mezzo forte*. Transcribo el *mf* por paralelismo con el resto de las partes instrumentales.
- c. 165. En la *particella* original 2 para violín primero, no aparece la primera ligadura de articulación.
- cc. 165-166. En las *particellas* originales para oboe primero y oboe segundo, se lee “V.S.” (“Volti Subito”) al final de la página.
- c. 168. En la partitura original, partes de contralto y tenor, y en las *particellas* originales para contralto del primer coro y tenor del primer coro, aparece la indicación “duo”.
- c. 169. En la partitura original, partes de violín primero y violín segundo, y en las *particellas* originales para violín primero y violín segundo, la primera corchea del compás está separada de las tres siguientes.
- c. 170. En las *particellas* originales 1 para violín primero y 1 para violín segundo, el *do* corchea no está *picado*.
- c. 171. En la partitura original, partes de oboe primero y oboe segundo, y en las *particellas* originales para oboe primero y oboe segundo, la primera corchea del compás está separada de las tres que le siguen, que aparecen agrupadas.
- c. 174. En la partitura original, parte de trompas, las corcheas no están *picadas*.
En la partitura original, partes de violín primero y violín segundo, y en la *particella* original para violín primero y violín segundo, la primera corchea del compás está separada de las tres siguientes.
- cc. 176-177. En las *particellas* originales para oboe primero y oboe segundo, se lee “V.S.” (“Volti Subito”) al final de la página. Hay que tener en cuenta que, en la *particellas*, después del c. 176, hay doble barra y, en el caso del oboe

segundo, un espacio en blanco, lo que podría hacer pensar al instrumentista que la obra había terminado.

- c. 177. En las *particellas* originales 1 y 2 para violín segundo, no aparece la indicación “*dol.*” (*dolce*).
- c. 179. En las *particellas* originales para violín segundo no aparece la ligadura de articulación.
- c. 184. En la *particella* original para contralto, aparece la indicación “Solo”.
- c. 185. En la partitura original, parte de violín segundo, no aparece la ligadura de articulación. En la *particella* original 3 para violín primero, hay dos ligaduras de articulación: la primera abarca el grupo *sol sostenido-la-si* semicorchea y la segunda, las cuatro semicorcheas siguientes. Transcribo una la ligadura por paralelismo con el violín primero.
- c. 186. En la *particella* original para contralto, el *crescendo* está anotado en este compás.
- c. 187. En las *particellas* originales para violín segundo no aparece la ligadura de articulación. La incluyo en la transcripción por paralelismo con el violín primero.
- c. 189. En la partitura original, parte de violín primero, el *la* no está *picado*. En las *particellas* originales para violín segundo, el *do* no está *picado*. En la transcripción, mantengo el paralelismo con el violón y el contrabajo.
- c. 194. En las *particellas* originales, el violín primero toca el acorde *sol3-fa4* y el violín segundo, *si3* blanca. En la transcripción, sigo la partitura original
- cc. 194-195. En la partitura original, parte de bajo instrumental, en la *particella* original para violón y en las *particellas* originales 1 y 2 para contrabajo, no aparece la ligadura de articulación. Transcribo la ligadura por paralelismo con la *particella* original 3 para contrabajo.
- c. 195. En la partitura original, la primera nota del compás del violín primero es *do5* y la primera nota del compás del violín segundo, *mi4*.
En la partitura original, partes de violín primero y violín segundo, y en las *particellas* originales para violín primero y violín segundo, la primera semicorchea del compás está separada de las tres semicorcheas que le siguen. En las *particellas* originales 2 y 3 para violín, la primera semicorchea del compás está *picada*.

En la partitura original parte de violín segundo, no aparece la ligadura de articulación. Transcribo la ligadura por paralelismo con el violín primero y el contralto.

- c. 198. En las *particellas* originales para violín primero, no aparece la ligadura de articulación sobre el primer grupo de corcheas.
En la partitura original, parte de bajo instrumental, y en las *particellas* originales 1 y 2 para contrabajo, las corcheas no están *picadas*. En la transcripción sigo la *particella* original para violón y la *particella* original 3 para contrabajo.
- c. 200. En las *particellas* originales para violín primero, no aparece la ligadura de articulación sobre el primer grupo de semicorcheas.
- c. 201. En las *particellas* originales 1 y 3 para violín primero, no aparece la ligadura de articulación sobre las corcheas.
- c. 202. En la *particella* original 1 para violín primero, no aparece la ligadura de articulación sobre el primer grupo de semicorcheas.
- c. 204. En las *particellas* originales 2 y 3 para violín primero y en las *particellas* originales 1 y 2 para violín segundo, las corcheas están *picadas*. Transcribo las corcheas *picadas*-ligadas siguiendo la partitura original, *particella* original 1 para violín primero y la *particella* original 3 para violín segundo.
- c. 206. En la partitura original, el *fa* del grupeto lleva una alteración de precaución (sostenido).
- c. 207. En la partitura original, el violín primero y el violín segundo, después del silencio de corchea, tocan tres veces el acorde *sol3-re4* corcheas.
En las *particellas* originales 1 para contrabajo, las corcheas están *picadas*-ligadas.
- c. 210. En la partitura original, parte de bajo instrumental, en la *particella* original para violón y en las *particellas* originales 3 para contrabajo, no aparece la ligadura de articulación. La incluyo en la transcripción por paralelismo con las *particellas* originales 1 y 2 para contrabajo.
- c. 212. En la partitura original, partes de violín primero y violín segundo, aparecen dos ligaduras de articulación, una por cada grupo de semicorcheas. En la *particella* original 3 para violín segundo, también aparecen dos ligaduras de articulación,

pero la primera abarca el grupo *mi-fa-fa sostenido* semicorcheas y la segunda, el grupo siguiente.

- cc. 212-214. En la partitura original, el *mi* del contralto no está ligado.
- c. 213. En la partitura original, partes de violín primero y violín segundo, aparece una ligadura de articulación que abarca desde el *sol sostenido* hasta el *re sostenido*.
En las *particellas* originales 2 y 3 para violín primero, aparece una sola ligadura de articulación que abarca desde el *sol sostenido* hasta el *do sostenido* (*particella* original 2 para violín primero) y desde el *sol sostenido* hasta el *re* (*particella* original 3 para violín primero). En la *particella* original 1 para violín primero no aparece ninguna ligadura de articulación. En la transcripción incluyo dos ligaduras de articulación, una para cada grupo de semicorcheas, por paralelismo con las *particellas* originales para violín segundo.
- cc. 215-216. En las *particellas* originales 3 para violín segundo, se lee “V.S.” (“Volti Subito”) al final de la página.
- c. 222. En la partitura original, partes oboe primero, oboe segundo y trompas, y en las *particellas* originales para oboe primero, oboe segundo, trompa primera y trompa segunda, aparece la indicación “soli”. En la partitura original, aparece la indicación “duo” debajo del pentagrama del contralto. En las *particellas* originales para contralto del primer coro y tenor del primer coro, aparece la indicación “duo”.
- c. 226. En la partitura original, parte de bajo vocal, y en las *particellas* originales para bajo del primer coro, aparece la indicación “solo”.
- c. 227. En las *particellas* originales 1 y 2 para violín segundo no aparecen las ligaduras de articulación.
- c. 228. En la *particella* original para oboe primero, las corcheas están *picadas*.
- c. 231. En la *particella* original 1 para violín primero, el *sol* negra no está *picado*.
En la partitura original, parte de bajo instrumental, y en las *particellas* originales para violón y contrabajo, la primera corchea del compás está separada de las tres siguientes, que aparecen agrupadas.
- c. 237. En las *particellas* originales para violín primero aparece una ligadura de articulación, que abarca desde el *sol* hasta el *do sostenido* (en las *particellas* originales 1 y 2) y desde el *fa sostenido* hasta el *re* (en la *particella* original 3).

En la transcripción aparecen dos ligaduras de articulación por paralelismo con los cc. 237 y 239 de las *particellas* originales para violín segundo; con el c. 241 de la *particella* original 2 para violín primero y de las *particellas* originales para violín segundo; con los cc. 281, 283 y 285 de las *particellas* originales 1, 2 y 3 para violín segundo; con el c. 283 de la *particella* original 1 para violín primero; con el c. 285 de las *particellas* originales 1 y 2 para violín primero y con el c. 287 de las *particellas* originales 1 y 3 para violín primero y de la *particella* original 3 para violín segundo. Véanse también los comentarios a los cc. 239 y 241.

c. 238. En las *particellas* originales para oboe primero y oboe segundo, las corcheas están *picadas*. En la transcripción no aparecen *picadas* por paralelismo con el c. 240.

c. 239. En la *particella* original 2 para violín primero, el becuadro del último *do* del compás está colocado sobre la nota.

En las *particellas* originales para violín primero aparece una ligadura de articulación, que abarca desde el *sol* hasta el *re* (en la *particella* original 1), desde el *fa sostenido* hasta el *do sostenido* (en la *particella* original 2) y desde el *fa sostenido* hasta el *re* (en la *particella* original 3). En la transcripción aparecen dos ligaduras de articulación por paralelismo con los cc. 237 y 239 de las *particellas* originales para violín segundo; con el c. 241 de la *particella* original 2 para violín primero y de las *particellas* originales para violín segundo; con los cc. 281, 283 y 285 de las *particellas* originales 1, 2 y 3 para violín segundo; con el c. 283 de la *particella* original 1 para violín primero; con el c. 285 de las *particellas* originales 1 y 2 para violín primero y con el c. 287 de las *particellas* originales 1 y 3 para violín primero y de la *particella* original 3 para violín segundo. Véanse también los comentarios a los cc. 237 y 241.

c. 241. En las *particellas* originales 1 y 3 para violín primero aparece una ligadura de articulación, que abarca desde el *fa sostenido* hasta el *re* (en la *particella* original 1) y desde el *fa sostenido* hasta el *do sostenido* (en la *particella* original 3). En la transcripción aparecen dos ligaduras de articulación por paralelismo con los cc. 237 y 239 de las *particellas* originales para violín segundo; con el c. 241 de la *particella* original 2 para violín primero y de las *particellas* originales para violín segundo; con los cc. 281, 283 y 285 de las *particellas* originales 1, 2 y 3 para violín segundo; con el c. 283 de la *particella* original 1 para violín primero; con el c. 285 de las *particellas* originales 1 y 2 para violín primero y con el c. 287 de las *particellas* originales 1 y 3 para violín primero y de la *particella* original 3 para violín segundo. Véanse también los comentarios a los cc. 237 y 239.

c. 243. En las *particellas* originales para oboe primero, oboe segundo, trompa primera,

trompa segunda, violín primero, violín segundo, tiple del primer coro, contralto del primer coro, tenor del primer coro, bajo del primer coro, violín y contrabajo no aparece la indicación “*fp*”. Transcribo el *forte-piano* siguiendo la partitura original, partes de oboe primero, oboe segundo, trompas, violín primero, violín segundo, tiple, contralto, tenor y bajo. En las *particellas* originales para oboe primero, trompa primera, trompa segunda, violín y violón aparece un regulador, que considero innecesario transcribir al estar el *forte-piano*.

En la partitura original, parte de violín segundo, la ligadura de articulación está interrumpida por la plica del *la* blanca del tiple.

- c. 244. En las *particellas* originales para violín primero, el *mezzo-forte* está colocado debajo del primer sol corchea *picado*.
- c. 247. En las *particellas* originales para bajones, tiple del segundo coro, contralto del segundo coro, tenor segundo coro, bajo del segundo coro y órgano, no aparece la indicación “*f*”. En la transcripción incluyo el *forte* por paralelismo con las voces del primer coro.
- c. 251. En la partitura original, partes de oboe primero, oboe segundo y trompas, y en las *particellas* originales para oboe primero, oboe segundo, trompa primera y trompa segunda, aparece la indicación “*soli*”.
- c. 253. En la *particella* original 1 para violín segundo, las dos últimas notas del compás son *mi*. En la transcripción sigo las *particellas* originales 2 y 3 para violín segundo y mantengo el paralelismo con el c. 306.
- cc. 256-257. En la partitura original, parte de violín segundo, las corcheas no están *picadas*.
- c. 257. En la *particella* original 1 para violín segundo, las dos últimas notas del compás son *mi*. En la transcripción sigo la *particella* original 2 para violín segundo y guardo el paralelismo con los cc. 253 y 306.
- c. 258. En la *particella* original 2 para contrabajo, las corcheas no están *picadas*. La ausencia de los *picados* no afecta a la interpretación del pasaje, que debe ser tocado *pizzicato*.
- c. 259. En la *particella* original 2 para violín primero, en las *particellas* originales para violín segundo y en la *particella* original 2 para contrabajo, la primera negra del compás no está *picada*. La ausencia del *picado* no afecta a la interpretación del pasaje, que debe ser tocado *pizzicato*.

En la *particella* original 1 para violín segundo, las dos últimas notas del compás son *si*. En la transcripción sigo las *particellas* originales 2 y 3 para violín segundo.

- c. 267. En la *particella* original 1 para violín segundo no aparece la indicación “f”. La incluyo en la transcripción siguiendo las *particellas* originales 2 y 3 para violín segundo y por paralelismo con el violín primero. En las *particellas* originales para violón y contrabajo, el *forte* aparece sobre la primera nota del compás.
En la partitura original, parte de tenor, y en la *particella* original para tenor del primer coro, aparece la indicación “solo”.
- c. 268. En las *particellas* originales para violín segundo no aparece la indicación “p”. La incluyo en la transcripción por paralelismo con el violín primero.
- c. 271. En la partitura original parte de bajo instrumental, y en las *particellas* originales para violón y contrabajo, la primera corchea del compás está separada de las tres siguientes, que aparecen agrupadas.
- c. 274. En la partitura original partes de oboe primero, oboe segundo y bajo instrumental, y en las *particellas* originales para oboe primero, oboe segundo, violón y contrabajo, la primera corchea del compás está separada de las tres corcheas siguientes, que aparecen agrupadas.
- c. 276. En las *particellas* originales para violín segundo, no aparece la alteración de precaución.
- c. 279. En la partitura original partes de oboe primero y oboe segundo, y en las *particellas* originales para oboe primero y oboe segundo, la primera corchea del compás está separada de las tres corcheas que le siguen, que aparecen agrupadas.
- c. 280. En las *particellas* originales 1 y 2 para violín segundo, no aparece la ligadura de articulación sobre el grupo *si-la* semicorcheas. Incluyo la ligadura en la transcripción por paralelismo con el violín primero.
- c. 281. En las *particellas* originales 1 y 2 para violín primero, aparece una sola ligadura de articulación, que abarca desde el *sol sostenido* hasta el *re* natural (en la *particella* original 1) y desde el *la* hasta el *re sostenido* (en la *particella* original 2). En la *particella* original 3 para violín primero, aparecen tres ligaduras de articulación. La primera abarca las cuatro primeras notas del compás, la segunda el *re* y el *re sostenido* y la tercera el *mi* y el *re* natural. En la transcripción incluyo dos ligaduras de articulación, una por cada grupo de cuatro notas, por

paralelismo con los cc. 237 y 239 de las *particellas* originales para violín segundo; con el c. 241 de la *particella* original 2 para violín primero y de las *particellas* originales para violín segundo; con los cc. 281, 283 y 285 de las *particellas* originales 1, 2 y 3 para violín segundo; con el c. 283 de la *particella* original 1 para violín primero; con el c. 285 de las *particellas* originales 1 y 2 para violín primero y con el c. 287 de las *particellas* originales 1 y 3 para violín primero y de la *particella* original 3 para violín segundo.

- c. 282. En las *particellas* originales 1 y 2 para violín segundo, no aparece la ligadura de articulación sobre el grupo *do-mi* semicorcheas. Incluyo la ligadura en la transcripción siguiendo la *particella* original 3 para violín segundo y por paralelismo con el violín primero. En la partitura original, parte de violín primero y violín segundo y en las *particellas* originales para violín primero y violín segundo, los grupos *si-la* semicorcheas no llevan ligadura de articulación. Transcribo las ligaduras por paralelismo con el c. 284 de la partitura original.

En la *particella* original 1 para violín primero, no aparece la indicación “p”. La incluyo en la transcripción por paralelismo con el violín segundo.

- c. 283. En la partitura original, partes de violín primero y violín segundo, no aparecen las ligaduras de articulación. En la *particella* original 2 para violín primero, aparece una sola ligadura de articulación, que va desde el *sol sostenido* al *re sostenido*. En la *particella* original 3 para violín primero, aparecen tres ligaduras de articulación. La primera abarca las cuatro primeras notas del compás, la segunda el *re* y el *re sostenido* y la tercera el *mi* y el *re* natural. En la transcripción incluyo dos ligaduras de articulación, una por cada grupo de cuatro notas, por paralelismo con los cc. 237 y 239 de las *particellas* originales para violín segundo; con el c. 241 de la *particella* original 2 para violín primero y de las *particellas* originales para violín segundo; con los cc. 281, 283 y 285 de las *particellas* originales 1, 2 y 3 para violín segundo; con el c. 283 de la *particella* original 1 para violín primero; con el c. 285 de las *particellas* originales 1 y 2 para violín primero y con el c. 287 de las *particellas* originales 1 y 3 para violín primero y de la *particella* original 3 para violín segundo.

- c. 284. En la partitura original, partes de violín primero y violín segundo, y en las *particellas* originales para violín primero y violín segundo, los grupos *do-mi* semicorcheas no llevan las ligaduras de articulación. Transcribo las ligaduras por paralelismo con los cc. 238, 240 y 282. En las *particellas* originales para violín primero y violín segundo, los grupos *si-la* semicorcheas no llevan ligadura de articulación. Transcribo las ligaduras siguiendo la partitura original.

- c. 285. En la *particella* original 3 para violín primero, aparecen tres ligaduras de articulación. La primera abarca las cuatro primeras notas del compás, la segunda el *re* y el *re sostenido* y la tercera el *mi* y el *re* natural. En la transcripción incluyo dos ligaduras de articulación, una por cada grupo de cuatro notas, por paralelismo con los cc. 237 y 239 de las *particellas* originales para violín segundo; con el c. 241 de la *particella* original 2 para violín primero y de las *particellas* originales para violín segundo; con los cc. 281, 283 y 285 de las *particellas* originales 1, 2 y 3 para violín segundo; con el c. 283 de la *particella* original 1 para violín primero; con el c. 285 de las *particellas* originales 1 y 2 para violín primero y con el c. 287 de las *particellas* originales 1 y 3 para violín primero y de la *particella* original 3 para violín segundo.
- c. 286. En la partitura original, partes de violín primero y violín segundo, y en las *particellas* originales para violín primero y violín segundo, los grupos *do-mi* semicorcheas no llevan las ligaduras de articulación. Transcribo las ligaduras por paralelismo con los cc. 238, 240 y 282. En la *particella* original 1 para violín segundo, no aparece la indicación “rf”. La incluyo en la transcripción por paralelismo con el violín primero.
- c. 287. En la *particella* original 2 para violín primero y en las *particellas* originales 1 y 2 para violín segundo, aparece una sola línea de articulación que abarca desde el *do* al *fa* natural (en la *particella* original 2 para violín primero y en la *particella* original 1 para violín segundo) y desde el *do* hasta el *sol* (en la *particella* original 2 para violín segundo). En la transcripción aparecen dos líneas de articulación, una en cada grupo de cuatro semicorcheas, por paralelismo con los cc. 237 y 239 de las *particellas* originales para violín segundo; con el c. 241 de la *particella* original 2 para violín primero y de las *particellas* originales para violín segundo; con los cc. 281, 283 y 285 de las *particellas* originales 1, 2 y 3 para violín segundo; con el c. 283 de la *particella* original 1 para violín primero; con el c. 285 de las *particellas* originales 1 y 2 para violín primero y con el c. 287 de la *particella* original 1 y 3 para violín primero y de la *particella* original 3 para violín segundo.
En las *particellas* originales para violín primero y violín segundo, no aparece el regulador.
- cc. 287-288. En la partitura original, parte de oboe segundo, y en la *particella* original para oboe primero (sic), no aparece la ligadura de articulación. En la transcripción sigo la *particella* original para oboe segundo.
- cc. 291-292. En la partitura original, parte de violín segundo, estos compases están en blanco. Sobre la barra de compás aparece el signo “ \neq ”.

- c. 293. En la partitura original, parte de trompas, las corcheas no están *picadas*.
- c. 295. En la *particella* original 2 para violín primero, no aparece la ligadura de articulación sobre la segunda y tercera nota del compás (*la-sol sostenido* semicorcheas). En las *particellas* originales para violín primero, no aparecen las dos ligaduras de articulación sobre el segundo grupo de semicorcheas. Incluyo las ligaduras en la transcripción por paralelismo con el violín segundo.
- c. 296. En la *particella* original 2 para bajo del segundo coro, la primera nota del compás es *do* negra con puntillo y la segunda, *do* corchea con puntillo. En la transcripción sigo la *particella* original 1 para bajo del segundo coro, que mantiene el paralelismo con el c. 296 del bajo del primer coro y con el bajón y el órgano, que doblan al bajo del segundo coro.
- c. 300. En la *particella* original para oboe primero, el *fa* no lleva la alteración de precaución.
- c. 303. En la *particella* original 2 para violín primero, las notas *re* y *si* del acorde *re-si-sol* son negras con puntillo.
- c. 304. En la partitura original, aparece la indicación “duo” debajo del pentagrama del contralto. En la *particella* original para contralto del primer coro y tenor del primer coro, aparece la indicación “duo”.
- c. 306. En la partitura original, parte de bajo vocal, y en las *particellas* originales para tiple del primer coro y bajo del primer coro, aparece la indicación “duo”.
- c. 309. En la *particella* original para bajones, no aparece la indicación “f”. En la transcripción, incluyo el *forte* por paralelismo con el resto de los instrumentos.
- c. 315. En la partitura original partes de oboe primero y oboe segundo, y en las *particellas* originales para oboe primero y oboe segundo, la primera corchea del compás está separada de las tres corcheas que le siguen, que aparecen agrupadas.
En la *particella* original para bajones, no aparece la indicación “p”. En la transcripción, incluyo el *piano* por paralelismo con los otros instrumentos de viento.
- c. 319. En la *particella* original 2 para violín primero, los *re* corcheas no están *picados*. La ausencia del *picado* no afecta a la interpretación del pasaje, que debe ser tocado *pizzicato*.

María J. de la Torre Molina

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

- c. 320. En la *particella* original para oboe segundo, las corcheas están *picadas*.
- c. 321. En las *particellas* originales para oboe segundo y tenor del primer coro, el *mi* no lleva bemol. Transcribo *mi bemol* por razones de concordancia armónica.
En las *particellas* originales para bajo del primer coro, contralto del segundo coro y violón, el *la* no lleva bemol. Transcribo *la bemol* por razones de concordancia armónica.
En las *particellas* originales para tiple del primer coro y tiple del segundo coro, el *la* no lleva la alteración de precaución (becuadro). Transcribo el becuadro siguiendo la partitura original.

José PONS (Girona 1768-Valencia 1818).
Credo, Sanctus y Agnus Dei de la
Misa [en La Mayor] a 4 con 2º coro (c. 1814)

(Archivo de la Catedral de Málaga, Sección de Música, 142-1)

3.1. Texto literario

Aplico en mi transcripción el texto normalizado según la edición del *Liber Usualis*²

Credo

[Credo in unum Deum], Patrem omnipotentem,
factorem caeli et terrae,
visibilium omnium, et invisibilium.
Et in unum Dominum Jesum Christum,
Filius Dei unigenitum.
Et ex Patre natus ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero.
Genitum, non factum, consubstantialem Patri:
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines,
et propter nostram salutem
descendit de caelis.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine:
Et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis:
sub Pontio Pilato passus, et sepultus est.
Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas.
Et ascendit in Caelum:
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria,
judicare vivos et mortuos:
cuius regni non erit finis.
Et in Spiritum Sanctum Dominum,
et vivificantem:
qui ex Patre Filioque procedit.
Qui cum Patre et Filio simul adoratur,
et conglorificatur:
qui locutus est per Prophetas.
Et unam sanctam catholicam
et apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptista

² *Liber Usualis*, pp. 18 y ss.

María J. de la Torre Molina

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

in remissionem peccatorum.
Et exspecto resurrectionem mortuorum.
Et vitam venturi saeculi.
Amen.

Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:
miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:
miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:
dona nobis pacem.

Misa [en La Mayor] a 4 con 2º coro

(c. 1814)

Credo

Fuente: ACCM, Sección de Música, 142-1
Edición: María J. de la Torre Molina

José Pons
(1769-1819)

[Gregoriano: *Credo in unum Deum*]

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flauta 1ª, Flauta 2ª, Trompa 1ª en do, Trompa 2ª en do, Violín 1º, and Violín 2º. The second system includes parts for the First Choir (Primer coro) with Tenor and Bajo, and the Second Choir (Segundo coro) with Tiple, Alto, Tenor, and Bajo. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (D major). It begins with a dynamic of *f* and a tempo marking of **Allegro**. The lyrics for the choir parts are: "Pa trem, Pa trem o mni po".

4

fl 1^a & *f*

fl 2^a & *f*

tp 1^a &

tp 2^a &

vn 1^o & *p* *f*

vn 2^o & *p* *f*

T. & *p* *f*
 ten · tem, fa · cto · rem cae · li, cae · li et ter · rae, fa · cto · rem

B. ? & *p* *f*
 ten · tem, fa · cto · rem cae · li, cae · li et ter · rae,

Ti. & *f*
 ten · tem, cae · li et ter · rae, fa · cto · rem,

A. & *f*
 ten · tem, cae · li et ter · rae,

T. & *f*
 ten · tem, cae · li et ter · rae, fa · cto · rem,

B. ? & *f*
 ten · tem, cae · li et ter · rae,

9

fl 1^a & *ff* $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$

fl 2^a & *ff* $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$

tp 1^a & *ff* $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$

tp 2^a & *ff* $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$

vn 1^o & *ff* $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$

vn 2^o & *ff* $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$

T. & *ff* $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$
 cae · · · · · li, fa · · · cto · rem cae · li et

B. ? & *ff* $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$
 fa · cto · rem cae · li et ter · · · rae, et

Ti. & *ff* $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$
 cae · li et te · · · rrae, cae · · · li et

A. & *ff* $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$
 fa · cto · rem cae · li, fa · cto · rem cae · li et

T. & *ff* $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$
 cae · · · · · li, fa · · · cto · rem cae · li et

B. ? & *ff* $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$ $\text{U} \cdot$
 fa · cto · rem cae · li et ter · · · rae, et

13

fl 1^a & *f*

fl 2^a & *f*

tp 1^a & *p* *f*

tp 2^a & *p* *f*

vn 1^o & *p* *f*

vn 2^o & *p* *f*

T.
ter·rae, vi·si·bi·li·um_ o·mni·um

B.
ter·rae, vi·si·bi·li·um

Ti.
ter·rae, vi·si·bi·li·um

A.
ter·rae, vi·si·bi·li·um

T.
ter·rae, vi·si·bi·li·um

B.
ter·rae, vi·si·bi·li·um

19

fl 1^a

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T.

B.

Ti.

A.

T.

B.

o • mni • um et in • vi • si • bi • li • um, vi • si • bi • li • um,

o • mni • um et in • vi • si •

o • mni • um et in • vi • si •

o • mni • um et in • vi • si •

o • mni • um et in • vi • si •

o • mni • um et in • vi • si •

24

fl 1^a

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T.

B.

Ti.

A.

T.

B.

vi · si · bi · li · um o · mni · um, et in ·

· bi · li · um, vi · si · bi · li · um o · mni · um et in · vi · si ·

· bi · li · um, vi · si · bi · li · um o · mni ·

· bi · li · um, vi · si · bi · li · um, vi · si · bi · li · um o · mni · um

· bi · li · um, vi · si · bi · li · um et in ·

· bi · li · um, vi · si · bi · li · um o · mni · um et in · vi · si ·

29

fl 1^a

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T.

B.

Ti.

A.

T.

B.

vi . . . si . bi . li . um. Et

. bi . li . um, et in . vi . si . bi . li . um.

um et in . vi . si . bi . li . um.

et in . vi . si . bi . li . um, vi . si . bi . li . um.

. vi . . . si . bi . li . um.

. bi . li . um, et in . vi . si . bi . li . um.

35

fl 1^a & ##

fl 2^a & ##

tp 1^a & ## *ú.* *p*

tp 2^a & ## *ú.* *p*

vn 1^o & ##

vn 2^o & ##

T. & ## *ú.* in u· num_ Do· mi· num Je · sum_ Chri · stum,

B. ? ##

Ti. & ##

A. & ##

T. & ## *ú.*

B. ? ##

42

fl 1^a

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T.

B.

Ti.

A.

T.

B.

Fi · li · um De · i u · ni · ge · ni · tum, Fi ·

48

fl 1^a & *f*

fl 2^a & *f*

tp 1^a & *f*

tp 2^a & *f*

vn 1^o *sf p sf f p*

vn 2^o *sf p sf f p*

T. *li · um De · i, De · i u · ni · ge · ni · tum.*

B. *Et ex*

Ti.

A.

T.

B.

54

fl 1^a

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T.

B.

Ti.

A.

T.

B.

Pa · tre na tum, et ex Pa · tre na · tum

f *p* *f* *p*

61

fl 1^a

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T.

B.

an • te o • mni • a sae • cu la, an • • • te

Ti.

A.

T.

B.

66

fl 1^a

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T.

B.

Ti.

A.

T.

B.

De • um de__ De • o, lu • men_ de__

o • mni • a sae • cu • la.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 127, begins at measure 66. It features a woodwind section with two flutes (fl 1^a and fl 2^a), two trumpets (tp 1^a and tp 2^a), and two violas (vn 1^o and vn 2^o). The woodwinds and strings play a melodic line with a descending eighth-note pattern. The violas have a more active, rhythmic accompaniment. The vocal parts include Tenor (T.), Bass (B.), Tenor II (Ti.), Alto (A.), Tenor I (T.), and Bass II (B.). The lyrics are: "De • um de__ De • o, lu • men_ de__" for the Tenor and "o • mni • a sae • cu • la." for the Bass. The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature.

fl 1^a & $\sharp\sharp$

fl 2^a & $\sharp\sharp$

tp 1^a & $\sharp\sharp$

tp 2^a & $\sharp\sharp$

vn 1^o & $\sharp\sharp$

vn 2^o & $\sharp\sharp$

T. & $\sharp\sharp$

lu·mi·ne, De·um_ ve·rum de De·o_ ve·ro,

B. ? $\sharp\sharp$

Ti. & $\sharp\sharp$

A. & $\sharp\sharp$

T. & $\sharp\sharp$

B. ? $\sharp\sharp$

80

fl 1^a & *f* nī ū. nū.

fl 2^a & ū.

tp 1^a & *f*

tp 2^a & *f*

vn 1^o & *p sf p f*

vn 2^o & *p f*

T. & de De·o ve·ro, ve·ro. *f* Ge·ni·tum, no fa·ctum,

B. ? & *f* Ge·ni·tum, no fa·ctum,

Ti. & *f* Ge·ni·tum, no fa·ctum,

A. & Ge·ni·tum, no fa·ctum, no fa·ctum,

T. & Ge·ni·tum, no fa·ctum,

B. ? & *f* Ge·ni·tum, no fa·ctum,

86

fl 1^a

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T.

B.

Ti.

A.

T.

B.

ge · ni · tum, no fa · ctum, con · sub · stan · ti · a · lem

ge · ni · tum, no fa · ctum, con · sub · stan · ti · a · lem Pa · tri:

ge · ni · tum, no fa · ctum con · sub · stan · ti · a · lem Pa · tri:

ge · ni · tum, no fac · tum, con · sub · stan · ti · a · lem

con · sub · stan · ti · a · lem Pa · tri: per quem

ge · ni · tum, no fa · ctum, con · sub · stan · ti · a · lem Pa · tri:

91

fl 1^a

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T.

B.

Ti.

A.

T.

B.

Pa · tri: per quem o · mni · a fa · cta sunt, fa · cta

per quem o · mni · a fa · cta, fa · cta sunt, fa · cta

per quem o · mni · a fa · cta sunt, fa · cta

Pa · tri: per quem o · mni · a fa · cta sunt, fa · cta

o · mni · a fa · cta sunt, fa · cta sunt.

per quem o · mni · a fa · cta, fa · cta sunt, fa · cta

102

fl 1^a

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T.

B.

Ti.

A.

T.

B.

et propter nostram salutem de

et propter nostram salutem

108

fl 1^a & ##

fl 2^a & ##

tp 1^a & ## *f*

tp 2^a & ## *f*

vn 1^o & ## *f*

vn 2^o & ## *f*

T. & ##
scen · dit, de · scen · dit de cae · lis, de · scen · dit de

B. ? ##
tem de · scen · dit de cae · lis,

Ti. & ##
de · scen · dit de

A. & ##

T. & ##
de · scen · dit de

B. ? ##
scen · dit de

113



fl 1^a

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T.

B.

Ti.

A.

T.

B.

cae . . . lis, de cae . . . lis, de . . . de . sce . dit__ de__

cae . . . lis, de . scen . . . dit__ de__ cae . lis,

de . scen . dit__ de__ cae . lis, de .

cae . . . lis, de cae . . . lis, de .

cae . . . lis, de . scen . . . dit, de .

117



fl 1^a & ## ú.

fl 2^a & ## ú.

tp 1^a & ## ú.

tp 2^a & ## ú.

vn 1^o & ##

vn 2^o & ##

T. & ## cae . . . lis, de cae . . . lis, de .

B. ? ## cae . . . lis, de . scen . dit, de . scen . dit de . . .

Ti. & ## de . . . scen . dit de . . . cae . . . lis, de

A. & ## scen . dit, de . scen . dit de . . . cae . . . lis, de . scen . . .

T. & ## cae . . . lis, de cae . . . lis, de .

B. ? ## scen . . . dit, de . scen . dit, de . scen . dit de . . .

121

fl 1^a & $\text{F}\sharp\text{C}\sharp\text{G}\sharp$ \dot{u} . \dot{u} .

fl 2^a & $\text{F}\sharp\text{C}\sharp\text{G}\sharp$ \dot{u} . \dot{u} .

tp 1^a & $\text{F}\sharp\text{C}\sharp\text{G}\sharp$ \dot{u} . \dot{u} .

tp 2^a & $\text{F}\sharp\text{C}\sharp\text{G}\sharp$ \dot{u} . \dot{u} .

vn 1^o & $\text{F}\sharp\text{C}\sharp\text{G}\sharp$ \dot{u} . \dot{u} .

vn 2^o & $\text{F}\sharp\text{C}\sharp\text{G}\sharp$ \dot{u} . \dot{u} .

T. & $\text{F}\sharp\text{C}\sharp\text{G}\sharp$ \dot{u} . \dot{u} .
scen · dit de cae · · · · ·

B. ? $\text{F}\sharp\text{C}\sharp\text{G}\sharp$ \dot{u} . \dot{u} .
cae · · · · ·

Ti. & $\text{F}\sharp\text{C}\sharp\text{G}\sharp$ \dot{u} . \dot{u} .
cae · · · · ·

A. & $\text{F}\sharp\text{C}\sharp\text{G}\sharp$ \dot{u} . \dot{u} .
dit de cae · · · · ·

T. & $\text{F}\sharp\text{C}\sharp\text{G}\sharp$ \dot{u} . \dot{u} .
scen · dit de cae · · · · ·

B. ? $\text{F}\sharp\text{C}\sharp\text{G}\sharp$ \dot{u} . \dot{u} .
cae · · · · ·

Musical score for page 138, featuring woodwinds, strings, and vocal parts. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The woodwind section includes two flutes (fl 1^a and fl 2^a), two trumpets (tp 1^a and tp 2^a), and two violas (vn 1^o and vn 2^o). The vocal parts include Tenor (T.), Bass (B.), Tenor II (Ti.), Alto (A.), Tenor I (T.), and Bass II (B.). The lyrics are: "lis, de cae . . . lis." The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and a rehearsal mark *123* above the first flute staff. The vocal parts have lyrics: "lis, de cae . . . lis." and "lis, de cae . . . lis." with a question mark above the Bass part in the second system.

[Tacent: Fl 1^a; Fl 2^a; Tp 1^a; Tp 2^a; B del primer coro; Ti, A, T y B del segundo coro]

Larghetto

127

Violín 1^o

Violín 2^o

Tenor

=

129

vn 1^o

vn 2^o

T.

131

vn 1°

vn 2°

T. *a media.voz.*

Et in • car • na • • • • tus__

=

133

vn 1°

vn 2°

T.

est de Spi • ri • tu San • • • • •

136

vn 1°

U

vn 2°

T.

cto

ex Ma · ri · a

f *sf* *p*

=

139

vn 1°

vn 2°

T.

Vir · gi · ne, ex Ma · ri ·

sf *p*

141

vn 1°

vn 2°

T.

• a Vir • gi • ne:

=

144

vn 1°

vn 2°

T.

Et ho • mo fa • ctus est, et ho • mo fa • ctus

147

vn 1°

vn 2°

T.

est, fa • ctus est, fa • ctus

=

149

vn 1°

vn 2°

T.

est, fa • • ctus est.

U
W

U
W

U
W

[Tacent: Tp 1ª; Tp 2ª; Ti, A, T y B del segundo coro]

Larghetto

151

Flauta 1ª

Flauta 2ª

Violín 1º

Violín 2º

Tenor

Bajo

Cru · ci · fi · xus et · i · am pro no · bis: sub

Cru · ci · fi · xus et · i · am pro no · bis: sub

=

154

fl 1ª

fl 2ª

vn 1º

vn 2º

T.

B.

Pon · ti · o Pi · la · to pas · sus, pas · sus, pas ·

Pon · ti · o Pi · la · to pas · sus, pas · sus, pas ·

158

fl 1^a

fl 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T.

B.

pas · sus, et se · pul · tus, et se · pul · tus est.

· sus, et se · pul · tus est, se · pul · tus est.

Allegro non tanto

162

Flauta 1ª

Flauta 2ª

Trompa 1ª en do

Trompa 2ª en do

Violín 1º

Violín 2º

Primer coro

Tenor

Bajo

Segundo coro

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

168 147

fl 1^a &

fl 2^a &

tp 1^a ?

tp 2^a ?

vn 1^o & *p* *f* *p* *f*

vn 2^o & *p* *f* *p* *f*

T. & Et re · sur · re · xit, re · sur · re · xit ter · ti · a di · e, ter · ti · a di · e,

B. ? Et re · sur · re · xit, re · sur · re · xit ter · ti · a

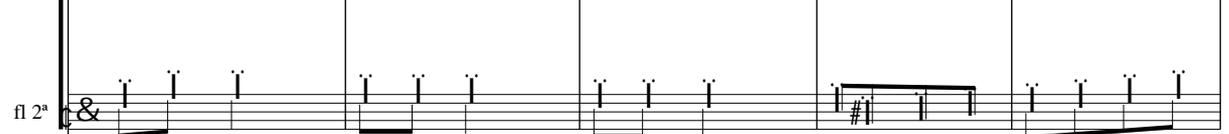
Ti. & Et re · sur · re · xit, re · sur · re · xit ter · ti · a *f*

A. & Et re · sur · re · xit, re · sur · re · xit ter · ti · a

T. & Et re · sur · re · xit, re · sur · re · xit ter · ti · a

B. ? Et re · sur · re · xit, re · sur · re · xit ter · ti · a

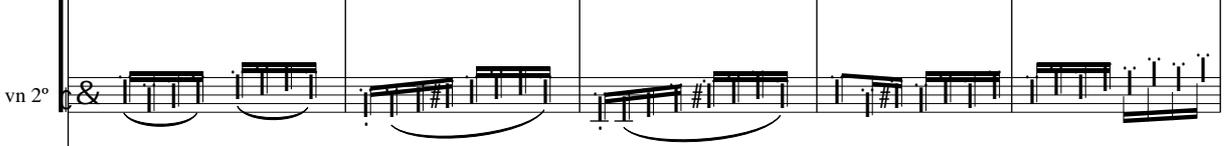
fl 1^a & 

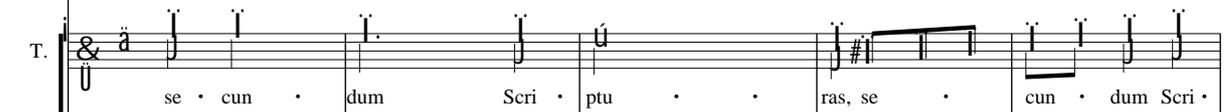
fl 2^a & 

tp 1^a ? 

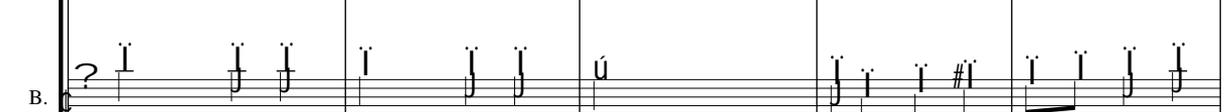
tp 2^a ? 

vn 1^o & 

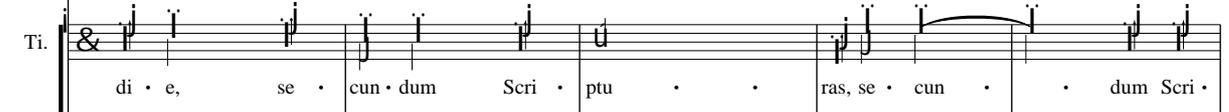
vn 2^o & 

T. & 

se • cun • dum Scri • ptu • • ras, se • cun • dum Scri •

B. ? 

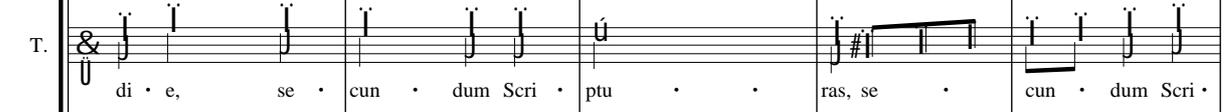
di • e, se • cun • dum Scri • ptu • • ras, se • cun • dum Scri •

Ti. & 

di • e, se • cun • dum Scri • ptu • • ras, se • cun • dum Scri •

A. & 

di • e, se • cun • dum Scri • ptu • ras, se • cun • dum Scri •

T. & 

di • e, se • cun • dum Scri • ptu • • ras, se • cun • dum Scri •

B. ? 

di • e, se • cun • dum Scri • ptu • • ras, se • cun • dum Scri •

180

fl 1^a & #i

fl 2^a &

tp 1^a ? ú

tp 2^a ? ú

vn 1^o &

vn 2^o &

p

T. & ú

ptu . . . ras.

B. ? i . . . ú

ptu . ras, Scri ptu . . ras.

Ti. & i . . . ú

ptu . ras, Scri . ptu . . ras.

A. & #i j . . . #i

dum Scri . ptu . . ras.

T. & ú

ptu . . . ras.

B. ? i . . . ú

ptu . ras, Scri ptu . . ras.

This musical score page contains measures 188 through 194. The instruments are arranged as follows:

- Flutes (fl 1^a, fl 2^a):** Both parts play a melodic line starting with a half note G4 (marked *f*), followed by a sixteenth-note triplet (A4, B4, C5), and then a half note D5 (marked *p*).
- Trumpets (tp 1^a, tp 2^a):** Both parts play a melodic line starting with a half note G4 (marked *f*), followed by a sixteenth-note triplet (A4, B4, C5), and then a half note D5 (marked *p*).
- Violins (vn 1^o, vn 2^o):** Both parts play a rhythmic accompaniment of sixteenth-note chords, starting with a half note G4 (marked *f*), followed by a sixteenth-note triplet (A4, B4, C5), and then a half note D5 (marked *p*).
- Woodwinds (T., B., Ti., A., T., B.):** All parts are silent, indicated by rests.

The score includes dynamic markings (*f* and *p*) and articulation marks such as accents and slurs. The key signature has one sharp (F#).

196

fl 1^a & *f*

fl 2^a &

tp 1^a ? *f*

tp 2^a ? *f*

vn 1^o & *f*

vn 2^o & # *p* *f*

T. & Et

B. ? Et

Ti. &

A. &

T. &

B. ?

204

fl 1^a

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T.

B.

Ti.

A.

T.

B.

f

f

sf

sf

i · te · rum ven · tu · rus est cum glo · ria,

i · te · rum ven · tu · rus est cum glo · ria,

212

fl 1^a & *f*

fl 2^a & *f*

tp 1^a ? *ff*

tp 2^a ? *ff*

vn 1^o & *p f f sf f sf*

vn 2^o & *p f*

T. & iu · di · ca · re vi · vos et mor · tu · os, et

B. ? iu · di · ca · re vi · vos et

Ti. & iu · di · ca · re vi · vos et

A. & iu · di · ca · re vi · vos et mor · tu · os, et

T. & iu · di · ca · re vi · vos et

B. ? iu · di · ca · re vi · vos et

218

ff

ff

ff

ff

ff

T.
mor • tu • os, iu • di • ca • re_ vi • vos, iu • di • ca • re_ vi • vos et

B.
mor • tu • os, iu • di • ca • re_ vi • vos, iu • di • ca • re_ vi • vos, vi • vos_et_

Ti.
mor • tu • os, iu • di • ca • re vi • vos, vi • vos et mor • tu • os_ et mor •

A.
mor • tu • os, iu • di • ca • re vi • vos, vi • vos et mor • tu • os, et

T.
mor • tu • os, iu • di • ca • re_ vi • vos, iu • di • ca • re_ vi • vos et

B.
mor • tu • os, iu • di • ca • re_ vi • vos, iu • di • ca • re_ vi • vos, vi • vos_et_

224

fl 1^a

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T.

B.

Ti.

A.

T.

B.

mor · tu · os: cu · ius re · gni, re · gni, cu · ius

mor · tu · os: cu · ius re · gni,

tu · os:

mor · tu · os

mor · tu · os:

mor · tu · os:

mor · tu · os:

232

fl 1^a *p* *f*

fl 2^a *p* *f*

tp 1^a *f*

tp 2^a *f*

vn 1^o *f*

vn 2^o *f*

T. re . gni, re . gni non e rit, non e rit

B. cu . ius re . gni non e rit fi .

Ti. non e rit fi .

A. non e rit

T. non e rit, non e rit

B. non e rit

239 #ú

fl 1^a &

fl 2^a &

tp 1^a ? ú

tp 2^a ? ú

vn 1^o &

vn 2^o &

p

T. &

fi . . nis, non e . rit fi . nis.

B. ? ú

. . nis, non e . rit fi . nis.

Ti. &

. . nis, non e . rit fi . nis.

A. & #ú

fi . . nis, non e . rit fi . nis.

T. &

fi . . nis, non e . rit fi . nis.

B. ? ú

fi . . nis, non e . rit fi . nis.

247

fl 1^a &

fl 2^a &

tp 1^a ?

tp 2^a ?

p

vn 1^o &

vn 2^o &

T. &

B. ?

Ti. &

A. &

T. &

B. ?

253

fl 1^a & *f*

fl 2^a & *f*

tp 1^a ? ú *f*

tp 2^a ? ú *f*

vn 1^o & ä #ñ *f* *p*

vn 2^o & *f* *p*

T. & ú

B. ?

Ti. &

A. &

T. & ú

B. ?

260

fl 1^a & *f*

fl 2^a & *f*

tp 1^a ? *pp* *f*

tp 2^a ? *pp* *f*

vn 1^o & *f* *p*

vn 2^o & *f*

T. & *ü*

B. ?

Ti. &

A. &

T. & *ü*

B. ?

268

fl 1^a & *p* *f*

fl 2^a & *p*

tp 1^a ? *p* *ff*

tp 2^a ? *p* *f*

vn 1^o & *f* *u*

vn 2^o & *f*

T. &

B. ?

Ti. &

A. &

T. & *Qui cum_*

B. ?

276 #

fl 1^a &

fl 2^a &

tp 1^a ? # ú

tp 2^a ? # ú

vn 1^o &

vn 2^o &

ff

T. &

B. ? #

qui cum Pa · tre et Fi · · li · o

Qui cum Pa · tre et Fi · li ·

Ti. &

Qui cum Pa · tre et Fi · · li · o

A. &

Qui cum Pa · tre et Fi · li · o si · mul,

T. &

Pa · tre et fi · li · o si · mul a · do · ra · tur, —

B. ? #

Qui cum pa · tre et Fi · li ·

281

fl 1^a # ú

fl 2^a # ú

tp 1^a ?# ú

tp 2^a ?# ú

vn 1^o #

vn 2^o #

T. #
si • mul a • do • ra • tur, a • do • ra • tur,

B. ?#
• o si • mul, si • mul a • do • ra • tur,

Ti. #
si • mul a • do • ra • tur, a • do • ra • tur,

A. #
si • mul a • do • ra • tur et con • glo •

T. #
a • do • ra • tur, a • do • ra • tur

B. ?#
• o si • mul, si • mul a • do • ra • tur,

287

fl 1^a

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T.

B.

Ti.

A.

T.

B.

et con · glo · ri · fi · ca · tur, et con · glo · ri · fi · ca · tur, et

et con · glo · ri · fi · ca ·

et con · glo · ri · fi · ca · tur: qui lo · cu · tus est per Pro ·

· ri · fi · ca · tur: qui lo · cu · tus est per Pro ·

et con · glo · ri · fi · ca · tur, et con · glo · ri · fi · ca · tur, et

et con · glo · ri · fi · ca ·

293

fl 1^a

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T.

B.

Ti.

A.

T.

B.

con·glo·ri·fi·ca·tur: lo·cu·tus est est per Pro·

· · tur: qui lo·cu·tus est, qui lo·cu·tus est per Pro·

phe·tas, qui lo·cu·tus est per Pro·phe·tas, per Pro·

phe·tas, qui lo·cu·tus est, lo·cu·tus est per Pro·

con·glo·ri·fi·ca·tur: lo·cu·tus est, est per Pro·

· · tur: qui lo·cu·tus est, qui lo·cu·tus est per Pro·

299

fl 1^a

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T.
phe · tas, per Pro · phe · tas.

B.
phe · tas, per Pro · phe · tas.

Ti.
phe · tas, per Pro · phe · tas.

A.
phe · tas, per Pro · phe · tas.

T.
phe · tas, per Pro · phe · tas.

B.
phe · tas, per Pro · phe · tas.

307

fl 1^a & #

fl 2^a & #

tp 1^a ? #

tp 2^a ? #

vn 1^o & #

vn 2^o & #

T. & #

B. ? #

Ti. & #

A. & #

T. & #

B. ? #

Et u • nam san • ctam ca • tho • li • cam et

Et u • nam san • ctam ca • tho • li • cam

f *p* *p* *f* *p*

solo *f*

315 #

fl 1^a & #

fl 2^a & #

tp 1^a ? # ú

tp 2^a ? # ú

vn 1^o & #

vn 2^o & #

T. & #

B. ? #

Ti. & #

A. & #

T. & #

B. ? #

a • po • sto • li • cam Ec • cle • si • am,

et a • po • sto • li • cam Ec • cle • si • am,

p

f

f

p

322

fl 1^a

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T.

B.

Ti.

A.

T.

B.

et a po sto li cam Ec

et a po sto li cam Ec

p

p

328 #

fl 1^a & #

fl 2^a & #

tp 1^a ?#

tp 2^a ?#

vn 1^o & #

vn 2^o & #

T. & #

B. ?#

cle · si · am, et a · po · sto · li · cam Ec · cle · si · am, Ec ·

· cle · si · am, et a · po · sto · li · cam Ec · cle · si · am, Ec ·

Ti. & #

A. & #

T. & #

B. ?#

335

fl 1^a

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T.
· cle · si · am.

B.
· cle · si · am.

Ti.

A.

T.

B.

342

fl 1^a & # ú ú í î f f

fl 2^a & # f

tp 1^a ?# f

tp 2^a ?# f

vn 1^o & # ä # ä # sf

vn 2^o & #

T. & # in re • mis • si •

B. ?# in re • mis • si •

Ti. & # in re • mis • si •

A. & #

T. & # in re • mis • si •

B. ?# ff in re • mis • si •

348

fl 1^a & # ú # ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú

fl 2^a & # ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú

tp 1^a ? # ú ú ú ú ú

tp 2^a ? # ú ú ú ú ú

vn 1^o & # ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú

vn 2^o & # ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú

T. & # ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú

B. ? # ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú

• o • nem pec • ca • to • • rum, in re • mis • si • o • nem pec • ca • to • •

Ti. & # ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú

A. & # ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú

T. & # ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú

B. ? # ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú ú

• o • nem, in re • mis • si • o • nem pec • ca • to • • • rum, in re •

in re • mis • si • o • nem, in re • mis • si • o • nem pec • ca •

• o • nem pec • ca • to • • rum, in re • mis • si • o • nem pec • ca • to • •

• o • nem, in re • mis • si • o • nem pec • ca • to • • • rum,

362 #

fl 1^a &

fl 2^a #

tp 1^a ? #

tp 2^a ? #

vn 1^o #

vn 2^o #

T. #

B. ? #

Ti. #

A. #

T. #

B. ? #

Et ex spec to re sur rec ti o

p

370 #

fl 1^a & #

fl 2^a & #

tp 1^a ? #

tp 2^a ? #

vn 1^o & #

vn 2^o & #

T. & #

B. ? #

Ti. & #

A. & #

T. & #

B. ? #

pp

p

pp

nem mor · tu · o · rum, mor · tu · o · rum, mor · tu · o · rum, mor · tu · o · rum,

mor · tu · o · rum, mor · tu · o · rum,

386

fl 1^a & ##

fl 2^a & ##

tp 1^a & ##

tp 2^a & ##

vn 1^o & ##

vn 2^o & ##

T. & ##

B. ? ##

Ti. & ##

A. & ##

T. & ##

B. ? ##

• men, A • • men, A • men, A • men, A • men, A •

p

p

391

fl 1^a

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T.

B.

Ti.

A.

T.

B.

men, A men, et vi tam ven tu ri sae cu li A men, A men, A

Et vi tam ven tu ri sae cu li. Amen, A

A men, A men, A men. et vi tam ven

Et vi tam ven tu ri sae cu li. A men, A

Et vi tam ven tu ri sae cu li. A men, A men, A

Et vi tam ven tu ri sae cu li. A men, A

395

fl 1^a

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T.

B.

Ti.

A.

T.

B.

• men, A • men

• men, A • men, A • men. et vi • tam ven • tu • ri sae • cu • li. A •

• tu • ri sae • cu • li. A • • men, A • men, A • men

• men. Et vi • tam ven • tu • ri sae • cu • li. A • men, A • • •

• men, A • men,

• men, A • men. Et vi • tam ven • tu • ri sae • cu • li. A •

399

fl 1^a

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T.

B.

Ti.

A.

T.

B.

• men, A • men, A • men, A • men, A • . . .

• men, A • men, A • men, Amen, A • men, A • men

A • . . . men, A • men,

• men, A • men, A • men, A • men, A • men. Et vi • tam ven •

• men, A • men, A • men, A • men, A • . . .

• men, A • men, A • men, Amen, A • men, A • men.

403

fl 1^a *sf*

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T.
men, et vi · tam ven · tu · ri sae · cu · li, et

B.
— et vi · tam ven · tu · ri sae · · · · · cu ·

Ti.
A · · · men, A · · · men, A ·

A.
· tu · ri sae · cu · li. A · men, A · men. Et vi · tam ven · tu · ri sae · cu ·

T.
men. Et vi · tam ven · tu · ri sae · cu · li, et

B.
— Et vi · tam ven · tu · ri sae · · · · · cu ·

411

fl 1^a & *f*

fl 2^a & *f*

tp 1^a & *f*

tp 2^a & *f*

vn 1^o *p* *f* *p*

vn 2^o *p* *f* *p*

T. *f*
• men, A • men, A • men, A • men,

B. *f*
• men, A • men, A • • men,

Ti. *f*
• men, A • men, A • men,

A. *f*
men, A • men, A • men,

T. *f*
• men, A • men, A • men,

B. *f*
• men, A • men, A • • men,

416

fl 1^a & *f*

fl 2^a & *f*

tp 1^a & *f*

tp 2^a & *f*

vn 1^o & *f*

vn 2^o & *f*

T. & *f*
A · men, A · men, A · men, et vi · tam ven ·

B. ? & *f*
A · men, A · · men. et vi · tam ven ·

Ti. & *f*
A · men, A · men, A · men. et vi · tam ven ·

A. & *f*
A · men, A · men, A · men. Et vi · tam ven ·

T. & *f*
A · men, A · men, A · men. Et vi · tam ven ·

B. ? & *f*
A · men, A · · men. Et vi · tam ven ·

Sanctus

Andante

Flauta 1ª *f*

Flauta 2ª *f*

Trompa 1ª en do *p*

Trompa 2ª en do *p*

Violín 1º *p* *sf* *p* *sf*

Violín 2º *p* *sf* *p* *sf*

Primer coro

Tenor *San*

Bajo *San*

Segundo coro

Tiple *San*

Alto *San*

Tenor *San*

Bajo *San*

fl 1^a *f*

fl 2^a *f*

tp 1^a *f*

tp 2^a *f*

vn 1^o *p sf f*

vn 2^o *f*

T
San · ctus San · ctus, San · ctus, San · ctus,

B
San · ctus, San · ctus, San · ctus,

Ti
San · ctus, San · ctus, San · ctus,

A
San · ctus_ San · ctus, San · ctus_

T
San · ctus, San · ctus, San · ctus,

B
San · ctus, San · ctus, San · ctus,

7

fl 1^a

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T

B

Ti

A

T

B

San · ctus

Do · mi · nus

San · ctus

San · ctus.

San · ctus.

San · ctus.

San · ctus

p

p

p

12

fl 1^a & *f*

fl 2^a & *f*

tp 1^a & *p* *ff*

tp 2^a & *p* *ff*

vn 1^o & *f*

vn 2^o & *f*

T & De · us De · us Sa · ba · oth. *f* Ple · ni sunt

B ? *p* Do · mi · nus De · us Sa · ba · oth. *f* Ple · ni sunt

Ti & Ple · ni sunt

A & *f* Ple · ni sunt

T & Ple · ni sunt

B ? *f* Ple · ni sunt

fl 1^a *17* & $\sharp\sharp$ ú. #i i. j. ú. ————— ú.

fl 2^a & $\sharp\sharp$ ni i. i. j. #i i. ä j. i. i. ä j.

tp 1^a & $\sharp\sharp$ ú. i. i. j. i. i. ä j. i. i. i.

tp 2^a & $\sharp\sharp$ ú. i. i. j. i. i. ä j. i. i. i.

vn 1^o & $\sharp\sharp$ *sf*

vn 2^o & $\sharp\sharp$

T & $\sharp\sharp$ ni i. i. #i i. j. #i i. ä j. #i j. ä ä j.
 cae · li et ter · ra, et ter · ra, et ter · ra, ple

B ? $\sharp\sharp$ ni ú i. i. j. i. i. ä j. i. i. ä #j.
 cae · li, ple · ni sunt cae · li et ter · ra, ple

Ti & $\sharp\sharp$ i. i. j. i. i. ————— ú. ————— ú.

A & $\sharp\sharp$ i. i. j. i. i. ä j. i. j. #j.

T & $\sharp\sharp$ ni i. i. #i i. j. #i i. ä j. #i j. ä ä j.
 cae · li et ter · ra, et ter · ra, et ter · ra, ple ·

B ? $\sharp\sharp$ ni ú i. i. j. i. i. ä j. i. i. ä #j.
 cae · li, ple · ni sunt cae · li et ter · ra, ple

Allegro

27

fl 1^a & *p*

fl 2^a & *p*

tp 1^a & *p*

tp 2^a & *p*

vn 1^o & *f*

vn 2^o & *f*

T *p* glo · ria · a tu a. Ho · san · na, ho · san · na, ho · san · na, *f*

B ? glo · ri · a tu · a. Ho · san · na in ex ·

Ti Ho · san · na in ex ·

A Ho · san · na in ex ·

T Ho · san · na in ex ·

B Ho · san · na in ex ·

34

fl 1^a

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T

B

Ti

A

T

B

ho · san · na, ho · san · na in ex · cel · sis,

· cel · sis, ho · san · na in ex · cel · sis, ho ·

· cel · sis, ho · san · na in ex ·

· cel · sis, ho · san · na

· cel · sis, in ex · cel · sis,

· cel · sis, ho · san · na in ex · cel · sis, ho ·

39

fl 1^a

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T

B

Ti

A

T

B

san · na, ho · san · na in ex · cel · sis. Hos · sis, in ex · cel · sis, Ho · cel · sis, in ex · cel · sis, in ex · cel · sis, in ex · cel · sis, ho · san · sis, in ex · cel · sis, ho · san · na in ex · cel · sis, ho ·

43

fl 1^a

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T

B

Ti

A

T

B

sa . . . na in__ ex . cel . sis, in ex .

. sa . . na in ex . cel . . . sis in__ ex .

cel . . . sis, in__ ex . cel . . . sis, in ex .

. . . na in ex . cel . . . sis, in ex .

san . . . na in__ ex . cel . sis, in ex .

san . . na in ex . cel . . . sis in . ex .

Agnus Dei

Flauta 1ª *f*

Flauta 2ª *f*

Trompa 1ª en do *p*

Trompa 2ª en do *p*

Violín 1º *p* *sf* *p* *sf*

Violín 2º *p* *sf* *p* *sf*

Primer coro

Tenor *Ag*

Bajo *Ag*

Segundo coro

Tiple *Ag*

Alto *Ag*

Tenor *f Ag*

Bajo *Ag*

Andante

fl 1^a *f*

fl 2^a *f*

tp 1^a *f*

tp 2^a *f*

vn 1^o *f*

vn 2^o *f*

T *f*
 A · gnus_ De · i, A · gnus De · i, qui tol · lis pec · ca · ta

B *f*
 A · gnus De · i, qui tol · lis pec · ca · ta

Ti *f*
 A · gnus_ De · i, qui tol · lis pec · ca · ta

A *f*
 A · gnus De · i, qui tol · lis pec · ca · ta

T *f*
 A · gnus De · i, qui tol · lis pec · ca · ta

B *f*
 A · gnus De · i, qui tol · lis pec · ca · ta

7

fl 1^a

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T

B

Ti

A

T

B

p

p

p

p

p

mun • di:

mi • se • re •

mun • di:

mi • se •

mun • di:

13

fl 1^a & *f*

fl 2^a & *f*

tp 1^a & *ff*

tp 2^a & *ff*

vn 1^o & *f*

vn 2^o & *f*

T & *f*
re, mi · se · re · re no · bis. A · gnus De · i, qui

B ? & *f*
· re · re no · bis. A · gnus De · i, qui

Ti & *f*
A · gnus De · i, qui

A & *f*
A · gnus De · i, qui

T & *f*
A · gnus De · i, qui

B ? & *f*
A · gnus De · i, qui

18

fl 1^a

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T

B

Ti

A

T

B

tol · lis pec · ca · ta, pec · ca · ta, pec · ca · ta

tol · lis, qui tol · lis pec · ca · ta, pec · ca · ta

tol · lis pec · ca · ta, pec · ca · ta, pec · ca · ta

tol · lis pec · ca · ta, pec · ca · ta, pec · ca · ta

tol · lis pec · ca · ta, pec · ca · ta, pec · ca · ta

sf

22

fl 1^a

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T

B

Ti

A

T

B

mun • di: mi • se • re • re

mun • di: mun • di: mun • di: mun • di:

Allegro

fl 1^a *p*

fl 2^a *p*

tp 1^a *p*

tp 2^a *p*

vn 1^o *f* *p*

vn 2^o *f* *p*

T
re · re no · bis. A · gnus De · i, qui tol · lis pec · ca · ta

B
no · bis. qui tol · lis pec · ca · ta mun · di,

Ti

A

T

B

36

fl 1^a

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T

B

Ti

A

T

B

mun·di, pec·ca·ca

qui tol·lis pec·ca·ta mun·di, pec·

40

fl 1^a & $\sharp\sharp$ \acute{u} . \sharp \grave{a} \acute{u} . f \acute{u} .

fl 2^a & $\sharp\sharp$ \acute{u} . f \acute{u} .

tp 1^a & $\sharp\sharp$ \acute{u} . \acute{u} .

tp 2^a & $\sharp\sharp$ \acute{u} . \acute{u} .

vn 1^o & $\sharp\sharp$ \acute{a} \acute{u} . f \acute{u} .

vn 2^o & $\sharp\sharp$ \acute{u} . f \acute{u} .

T & $\sharp\sharp$ \acute{u} . \acute{u} . \acute{u} . \acute{u} .

B ? $\sharp\sharp$ \acute{u} . \acute{u} . \acute{u} . \acute{u} .

Ti & $\sharp\sharp$ \acute{u} . \acute{u} . \acute{u} . \acute{u} .

A & $\sharp\sharp$ \acute{u} . \acute{u} .

T & $\sharp\sharp$ \acute{u} . \acute{u} . \acute{u} .

B ? $\sharp\sharp$ \acute{u} . \acute{u} . \acute{u} .

ta mun · di: do · · na no · · ·

· ca · · ta mun · di: do · · na no · · bis

do · na no · bis pa · ·

do · na

do · · na no · · ·

do · · na no · · bis

47

fl 1^a

fl 2^a

tp 1^a

tp 2^a

vn 1^o

vn 2^o

T

B

Ti

A

T

B

no · bis pa · · cem, do · na no · bis pa · cem.

no · bis pa · · cem, do · na no · bis pa · cem.

no · bis pa · · cem, do · na no · bis pa · cem.

no · bis pa · · cem, do · na no · bis pa · cem.

no · bis pa · · cem, do · na no · bis pa · cem.

3.3. Notas críticas

Credo

- c. 1. En las *particellas* originales para trompa primera y trompa segunda sólo aparecen dos sostenidos en la armadura. Puesto que la tonalidad de la obra es La Mayor, he optado por añadir el tercer sostenido a la armadura de las trompas.
En la *particella* original para trompa segunda no aparece la indicación “f”. Transcribo el *forte* por paralelismo con el resto de las partes.
- c. 6. En las *particellas* originales para violín segundo, el grupo *si corchea-la-si* semicorcheas no está unido con ligadura. En la transcripción incluyo la ligadura por paralelismo con el c. 6 del violín primero y con el c. 45 del violín segundo, que es idéntico al c. 6.
- c.12. En las *particellas* originales para flauta segunda y trompa primera, el *la* blanca no lleva puntillo, a pesar de que es la única nota que aparece en ese compás. La ausencia del puntillo es posiblemente un error del copista.
- c. 16. En la *particella* original para tenor del primer coro, la última nota del compás es una *la*. Transcribo *si* por razones de concordancia armónica.
- c. 21. En la *particella* original para trompa primera, el *sol* no lleva becuadro. En la transcripción, el *sol* es becuadro por razones de concordancia armónica.
- c. 22. En la *particella* original para flauta primera, la primera nota del compás es dudosa entre *fa* y *sol*. Transcribo *sol* por razones de concordancia armónica.
- c. 29. A pesar del paralelismo rítmico que la trompa primera y la trompa segunda guardan a lo largo de la obra, las *particellas* originales en este compás presentan un *re* negra y dos silencios de negra en la trompa primera, mientras que la trompa segunda tiene un *re* blanca con puntillo. He respetado estos valores en la transcripción.
- c. 33. En la *particella* original para flauta primera, el *mi* es natural. Transcribo *mi sostenido* por razones de concordancia armónica.
- cc. 41-42. En la *particella* original para violín segundo, las dos primeras corcheas de cada compás están separadas de las cuatro siguientes, posiblemente porque éstas últimas están escritas en abreviatura. En la transcripción presento unidas las seis corcheas por paralelismo con los cc. 41 y 42 del violín primero. También puede establecerse un paralelismo con los cc. 1 y 2 del violín

segundo y los cc. 1, 2, 123 y 124 del violín primero, en los que aparece la misma figuración rítmico-melódica y las seis corcheas van unidas en el original.

- cc. 44-45. En la *particella* original para violín primero, las dos primeras corcheas de cada compás no están unidas mediante ligadura, las dos corcheas siguientes no aparecen *picadas* y los dos grupos corchea-dos semicorcheas no están unidos mediante ligadura. La transcripción se ha hecho por paralelismo con los cc. 44-45 del violín segundo y con los cc. 5-6 del violín primero (idénticos a los cc. 44-45).
- c. 47. En la *particella* original para tenor del primer coro sobra un silencio de negra.
- c. 53. En las *particellas* originales para violín primero y violín segundo, las figuras rítmicas que aparecen exceden la duración del compás. Para subsanar esta incongruencia, he optado en mi transcripción por sustituir el puntillo que acompaña al silencio de corchea del original por un silencio de fusa.
- c. 54. En las *particellas* originales para violín primero y violín segundo, las figuras rítmicas que aparecen exceden la duración del compás. Para subsanar esta incongruencia, he optado en mi transcripción por sustituir el puntillo que acompaña al silencio de corchea del original por un silencio de fusa y convertir el *la* fusa con puntillo del original en *la* semicorchea con puntillo.
En la *particella* original para violín primero, las dos notas que siguen al silencio no están unidas mediante ligadura. En la transcripción aparece la ligadura por paralelismo con el c. 54 del violín segundo.
- c. 55. En la *particella* original para violín primero y violín segundo, el primer *re* corchea y el *re* semicorchea están unidos mediante barra.
- c. 56. En la *particella* original para violín primero, el *la* corchea no lleva puntillo. Se trata probablemente de un error del copista.
- c. 58. En las *particellas* originales para trompa primera y trompa segunda, el *sol* no lleva becuadro. Transcribo *sol* becuadro por razones de concordancia armónica y por paralelismo con los dos violines.
En las *particellas* originales para trompa primera y trompa segunda, las tres corcheas no están unidas mediante ligadura. En la transcripción incluyo la ligadura por paralelismo con los dos violines.
En la *particella* original para violín segundo, el *sol* corchea está separado de las dos corcheas siguientes. En la transcripción, las tres corcheas aparecen

unidas por paralelismo con el c. 58 del violín segundo y porque están unidas mediante ligadura en el original.

- c. 61. En las *particellas* originales para trompa primera y trompa segunda, el *sol* no lleva becuadro. Transcribo *sol* becuadro por razones de concordancia armónica y por paralelismo con los dos violines.

En las *particellas* originales para trompa primera y trompa segunda, las tres corcheas no están unidas mediante ligadura. En la transcripción incluyo la ligadura por paralelismo con los dos violines.

En la *particella* original para violín primero, el *si* corchea está separado de las dos corcheas siguientes. En la transcripción, las tres corcheas aparecen unidas por paralelismo con el c. 58 del violín primero.

- c. 63. En las *particellas* originales para violín primero y violín segundo, las figuras rítmicas que aparecen exceden la duración del compás. Para subsanar esta incongruencia, he adoptado la misma solución que en el c. 53: sustituir el puntillo que acompaña al silencio de corchea en el original por un silencio de fusa.

En la *particella* original para violín segundo, las tres fusas no están unidas mediante ligadura. En la transcripción aparecen unidas con ligadura por paralelismo con el c. 63 del violín primero.

- cc. 63-66. En las *particellas* originales para trompa segunda, aparece una ligadura que une el *re* blanca con puntillo del c. 64 con el *re* blanca con puntillo del c. 66. En mi transcripción, he optado por unir con ligaduras los tres *re* blanca con puntillo de los cc. 64-66.

- c. 69. En la *particella* original para violín segundo, las dos negras no están *picadas* y las dos corcheas no están unidas mediante ligadura. En la transcripción presento las dos negras *picadas* y las dos corcheas unidas mediante ligadura por paralelismo con el c. 69 del violín primero.

- c. 70. En la *particella* original para violín segundo, las tres notas del compás no están unidas mediante ligadura. En la transcripción sí lo están por paralelismo con los cc. 70 y 73 del violín primero.

- c. 73. En la *particella* original para violín segundo, las tres notas del compás no están unidas mediante ligadura. En la transcripción sí lo están por paralelismo con los cc. 70 y 73 del violín primero.

- c. 79. En la *particella* original para violín primero, el *sol* no lleva becuadro. Transcribo *sol* becuadro por razones de concordancia armónica.

María J. de la Torre Molina.

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

- c. 85. En las *particellas* originales para tenor del primer coro, la primera nota del compás es un *mi*. Transcribo *re* por razones de concordancia armónica.
En las *particellas* originales para flauta primera, alto del segundo coro y bajo del segundo coro, el *sol* no aparece becuadro. Transcribo *sol* becuadro por razones de concordancia armónica.
- c. 86. En las *particellas* originales para flauta primera y bajo del primer coro, el *sol* no aparece becuadro. Transcribo *sol* becuadro por razones de concordancia armónica.
- c. 87. En las *particellas* originales para violín primero y violín segundo, las figuras rítmicas que aparecen exceden la duración del compás. Para subsanar este error, he adoptado la misma solución que en los cc. 53 y 63: sustituir el puntillo que acompaña al silencio de corchea del original por un silencio de fusa.
En las *particellas* originales para violín primero y violín segundo, las tres fusas no están unidas mediante ligadura. En la transcripción sí lo están por paralelismo con el c. 63 del violín primero y del violín segundo.
- c. 89. En la *particella* original para trompa primera, el *sol* no es becuadro. Transcribo *sol* becuadro por concordancia armónica y paralelismo con la flauta primera.
- cc. 92-94. En las *particellas* originales para trompa primera, aparece una ligadura que une el *mi* blanca con puntillo del c. 92 con el *mi* blanca con puntillo del c. 94. En mi transcripción, he optado por unir con ligaduras los tres *mi* blanca con puntillo de los cc. 92, 93 y 94.
- c. 93. En la *particella* original para tiple del segundo coro, la primera corchea del compás está separada de las tres siguientes. En la transcripción aparecen las cuatro corcheas unidas porque cantan la misma sílaba.
- c. 94. En la *particella* original para tenor del primer coro, una ligadura une la última semicorchea del primer tiempo del compás con la negra siguiente. Posiblemente, la ligadura no tiene en este caso un sentido expresivo, sino que indica que las dos notas cantan la misma sílaba. No obstante, he optado por respetarla en la transcripción.
En la *particella* original para bajo del primer coro y bajo del segundo coro el *mi* y el *sol* negras están unidos mediante ligadura. Posiblemente, en este caso la ligadura no tiene un sentido expresivo, sino que indica que las dos notas cantan la misma sílaba, por lo que no la incluyo en la transcripción.
- c. 95. En la *particella* original para tenor del segundo coro, aparecen a partir de este compás cuatro silencios de breve (16 compases de silencio). Sin embargo, debajo aparece en número “14” (14 compases de silencio). He optado por transcribir 16

María J. de la Torre Molina.

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

compases de silencio para que el tenor del segundo coro tenga el mismo número de compases en esta sección que el resto de las partes.

En la *particella* original para bajo del primer coro, el *sol* y *la* negras no están *picados*. Los transcribo *picados* por paralelismo con el resto de las voces.

- c. 96. En las *particellas* originales para alto y bajo del segundo coro, la nota de este compás no está *picada*. No transcribo el *picado* por paralelismo con el resto de las partes.
- c. 108. En las *particellas* originales para violín segundo y tenor del primer coro, los *do* no llevan becuadro. En la transcripción aparecen becuadro por razones de concordancia armónica.
- c. 109. En las *particellas* originales para violín primero, los *do* corcheas no llevan becuadro. En la transcripción aparecen becuadro por razones de concordancia armónica. Sí aparecen becuadro en el c. 109 del tenor del primer coro.
- c. 113. En las *particellas* originales para tenor del primer coro, las dos últimas corcheas aparecen en un grupo distinto de las cuatro primeras. En la transcripción, las seis corcheas están unidas porque cantan la misma sílaba.
En las *particellas* originales para bajo del segundo coro, las dos últimas corcheas están en un grupo distinto de las cuatro primeras. En la transcripción, las seis corcheas están unidas porque cantan la misma sílaba.
En las *particellas* originales para bajo del segundo coro, el segundo *do* corchea está ligado a la siguiente nota (*mi* corchea). En este caso parece claro que la ligadura no tiene un sentido expresivo, sino que indica que las dos notas cantan la misma sílaba, a pesar de aparecer en grupos distintos. En la transcripción, he optado por suprimir la ligadura. Esta solución se basa además en el paralelismo con el c. 113 del tenor del primer coro y del tenor del segundo coro, donde no aparece la ligadura.
- c. 117. En las *particellas* originales para tenor del primer coro, las dos primeras corcheas aparecen separadas de las otras cuatro. En la transcripción, las seis corcheas están unidas porque cantan la misma sílaba.
- c. 121. En la *particella* original para tenor del segundo coro, las cuatro últimas corcheas aparecen unidas. En la transcripción, aparecen separadas en grupos de dos porque cantan dos sílabas distintas.
- cc. 133-136. En la sección *Et incarnatus*, la *particella* original para violín primero tiene un compás menos que las *particellas* del resto de las partes. Si la transcripción se hiciese de acuerdo con la *particella* original, surgirían

numerosos problemas de concordancia armónica. He llegado a la conclusión de que el copista omitió un compás, posiblemente el c. 135. En la transcripción, he reconstruido ese compás siguiendo la línea de descenso cromático que venían realizando todas las partes

- c. 136. En la *particella* original para violín primero, el calderón está colocado sobre todo el compás.
- c. 152. En la *particella* original para flauta primera, la ligadura que arranca en el *fa* negra termina entre las dos corcheas siguientes. En la transcripción, la ligadura termina en la primera corchea por paralelismo con el c. 152 de la flauta segunda.
- c. 158. En la *particella* original para flauta primera, el *do* es natural. Transcribo *do sostenido* por razones de concordancia armónica y por paralelismo con el c. 158 del tenor.
- c. 162. En las *particellas* originales para las voces, la indicación de tempo es “All^o no mucho”.
- En las *particellas* originales, la trompa primera y trompa segunda tienen un sostenido en la armadura desde este compás hasta el c. 384, mientras que el resto de las partes no tienen alteraciones en sus armaduras. En la transcripción, la armadura de las trompas no tiene alteraciones hasta el c. 275. Desde el c. 275, las trompas tienen un sostenido en la armadura. Lo añadido en ese compás por paralelismo con el resto de las partes (en las *particellas* en el c. 275 todas las partes añaden un sostenido a su armadura). La transcripción de las alteraciones no queda afectada, puesto que las trompas no tocan ningún *fa* entre los cc. 162 al 275.
- c. 170. En la *particella* original para alto del segundo coro, la última corchea es un *fa*. Transcribo *sol* por razones de concordancia armónica.
- c. 176. En la *particella* original para violín segundo, la ligadura que comienza en el *re* semicorchea termina en el *si* semicorchea.
- c. 177. En la *particella* original para violín segundo, la ligadura que comienza en el *do* semicorchea termina en el *sol* semicorchea.
- c. 182. En la *particella* original para violín primero, el *fa* es natural. Transcribo *fa sostenido* por razones de concordancia armónica.
- c. 190. En la *particella* original para flauta primera, el *fa* es natural. Transcribo *fa sostenido* por razones de concordancia armónica.

María J. de la Torre Molina.

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

- c. 192. En la *particella* original para violín segundo, la ligadura que comienza en el *re* semicorchea termina entre el *si* y el *la* semicorcheas. En la transcripción la ligadura abarca el grupo de las cuatro semicorcheas por paralelismo con los cc. 192 y 194 del violín primero.
- c. 194. En la *particella* original para violín segundo, la ligadura que comienza en el *re* semicorchea termina en el *si* semicorchea. En la transcripción la ligadura abarca el grupo de las cuatro semicorcheas por paralelismo con los cc. 192 y 194 del violín primero.
- c. 218. En las *particellas* originales para flauta primera y flauta segunda, el *fa* es natural. Transcribo *fa sostenido* por razones de concordancia armónica.
- cc. 222-223. En la *particella* original para violín primero aparece escrita al final de la página (entre los compases 222 y 223) la indicación “V.P.” (Volti Presto) para indicar al instrumentista que la obra continuaba y que debía pasar la página rápidamente
- c. 225. En la *particella* original para flauta primera, el *fa* es natural. Transcribo *fa sostenido* por razones de concordancia armónica.
- c. 230. En la *particella* original para violín primero, el primer *la* corchea no está *picado*. En la transcripción aparece *picado* por paralelismo con el c. 230 del violín segundo y con el c. 228 del violín primero y del violín segundo.
- c. 231. En la *particella* original para violín primero, la duración de las figuras excede la duración del compás: corchea con puntillo, corchea y silencio de negra. Para subsanar este error, he optado por suprimir el puntillo en la transcripción.
- c. 233. En la *particella* original para violín primero, el *fa* es natural. Transcribo *fa sostenido* por razones de concordancia armónica.
- c. 235. En la *particella* original para flauta primera, el *fa* es natural. Transcribo *fa sostenido* por razones de concordancia armónica.
- c. 243. En la *particella* original para flauta segunda, el *fa* es natural. Transcribo *fa sostenido* por razones de concordancia armónica.
- c. 271. En la *particella* original para violín segundo, el *fa* es natural. Transcribo *fa sostenido* por razones de concordancia armónica.

María J. de la Torre Molina.

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

c. 272. En las *particellas* originales para flauta primera no aparecen las ligaduras de articulación. Transcribo las ligaduras por paralelismo con la flauta segunda y el violín segundo.

En las *particellas* originales para flauta segunda y violín segundo, el *fa* es natural. Transcribo *fa sostenido* por razones de concordancia armónica.

c. 273. En la *particella* original para flauta segunda, las cuatro figuras aparecen unidas en un grupo.

c. 275. En las *particellas* originales para todas las partes no hay doble barra, sino una simple línea divisoria de compás. El cambio de armadura se indica colocando un sostenido sobre la quinta línea al principio del compás.

En las *particellas* originales para trompa primera y trompa segunda, no hay cambio de armadura, porque el *fa sostenido* aparece en la armadura de las trompas desde el principio de la sección “Et resurrexit” (véase nota al c. 162).

c. 282. En la *particella* original para flauta primera, la tercera corchea es una nota dudosa entre *fa* y *sol*. Transcribo *sol* por razones de concordancia armónica.

c. 295. En la *particella* original para tiple del primer coro, el segundo *do* del compás (*do* corchea) es sostenido. Transcribo *do* becuadro por razones de concordancia armónica.

c. 302. En las *particellas* originales para violín primero y violín segundo, las figuras rítmicas que aparecen exceden la duración del compás. Para subsanar este error, he adoptado la misma solución que en los cc. 53, 63 y 87: sustituir el puntillo que acompaña al silencio de corchea del original por un silencio de fusa.

c. 308. En la *particella* original para violín primero no aparece ningún signo de articulación. Transcribo la primera corchea *picada* y las demás ligadas por paralelismo con el c. 308 del violín segundo y el c. 315 del violín primero y del violín segundo.

En la *particella* original para tenor del primer coro el *do* es natural. Transcribo *do sostenido* por razones de concordancia armónica.

c. 310. En la *particella* original para violín primero, las fusas no llevan ligadura. Sí llevan ligadura en la transcripción por paralelismo con el c. 310 del violín segundo.

c. 314. En la *particella* original para tenor del primer coro la ligadura finaliza entre las dos semicorcheas.

María J. de la Torre Molina.

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

- c. 319. En la *particella* original para violín primero, el *do* es natural. Transcribo *do sostenido* por razones de concordancia armónica y paralelismo con el violín segundo.
- cc. 321-322. En la *particella* original para violín segundo, aparece un signo de repetición entre estos dos compases. En la transcripción, la repetición está resuelta para poder cuadrar la parte del violín segundo con las demás.
- cc. 321-324. En la *particella* original para violín segundo hay una ligadura que comienza en la primera semicorchea de cada compás y termina en la quinta semicorchea de cada compás, lo que parece ilógico. En la transcripción he optado por prolongar la ligadura hasta la última nota de cada compás, aunque también podrían haberse colocado dos ligaduras por compás (una por cada grupo de semicorchea).
- c. 325. En la *particella* original para tenor del primer coro, el *do* es natural. Transcribo *do sostenido* por razones de concordancia armónica.
- c. 330. En la *particella* original para violín primero no aparece ligadura. He optado por ponerla en la transcripción por paralelismo con el c. 330 del violín segundo.
- c. 331. En la *particella* original para violín segundo no aparece ligadura. He optado por ponerla en la transcripción por paralelismo con el c. 331 del violín primero.
- c. 336. En la *particella* original para violín segundo, el *do* es natural. Transcribo *do sostenido* por razones de concordancia armónica.
- c. 353. En la *particella* original para tenor del primer coro, el *do* es natural. Transcribo *do sostenido* por paralelismo con el tenor del segundo coro y por razones de concordancia armónica.
- c. 357. La *particella* original para trompa segunda parece que omite este compás (véase nota a los cc. 383-384). Transcribo en este compás *la* blanca con puntillo por paralelismo con la trompa primera, a la que la trompa segunda imita prácticamente durante todo el Credo.
- c. 358. En las *particellas* originales para tenor del primer coro y tenor del segundo coro, el *sol* es natural. Transcribo *sol sostenido* por paralelismo con la flauta primera y por razones de concordancia armónica.

María J. de la Torre Molina.

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

- cc. 372-373. En la *particella* original para tenor del primer coro, los dos *do* negras no están unidos mediante ligadura. En la transcripción incluyo la ligadura para mantener el diseño sincopado de todo el pasaje. Es posible que la ligadura no aparezca en original para evitar confusiones sobre la aplicación del texto (las dos notas deben cantar dos sílabas distintas).
- c. 381. En la *particella* original para flauta segunda, el *la* es natural. Transcribo *la sostenido* por paralelismo con el tenor del primer coro (a quien dobla la flauta segunda desde el c. 377) y para mantener el descenso cromático que caracteriza a todo el pasaje.
- cc. 382-383. En la *particella* original para tenor del segundo coro, el cambio de *tempo* está anotado sobre la barra de compás.
- c. 383. En las *particellas* originales para flauta primera, flauta segunda, trompa segunda (c. 382 de su *particella*), violín primero, violín segundo, tenor del primer coro, bajo del primer coro, tiple del segundo coro, alto del segundo coro, tenor del segundo coro y bajo del segundo coro aparecen tres figuras: negra y dos corcheas. El calderón está situado sobre la negra y la primera corchea. En la transcripción aparece sobre la negra.
- cc. 383-384. En la *particellas* originales no hay doble barra entre estos dos compases.
En la *particella* original para trompa segunda, el cambio de armadura y de compás se produce en el c. 383. La trompa segunda tiene un compás menos que el resto de las partes (422 compases en vez de 423). Sin duda se trata de un error del copista. Creo que el compás que falta es el c. 357 (véase nota a este compás).
En las *particellas* originales para trompa primera y trompa segunda, sólo aparecen dos sostenidos en la armadura a partir del c. 384 (c. 383 en la trompa segunda). Puesto que la tonalidad del fragmento que abarca desde el c. 384 hasta el final del Credo es La Mayor, he optado por añadir el tercer sostenido en la armadura de las trompas. La transcripción de las alteraciones no se ve modificada porque las trompas no tocan ningún *sol* hasta el final del *Credo*.
En las *particellas* originales para trompa segunda, tiple del segundo coro y alto del segundo coro, no aparece la nueva indicación de *tempo*.
- c. 384. En las *particellas* originales para violín primero y bajo del primer coro, la indicación de *tempo* aparece en este compás.
- cc. 383-384 y ss. En la sección *Et vital ventura saeculi*, escrita en compás de seis por ocho, el copista no emplea nunca el silencio de negra con puntillo. En

María J. de la Torre Molina.

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

el caso de que una parte del compás esté entera en silencio, siempre aparece silencio de negra seguido de silencio de corchea. En la transcripción sí aparecen silencios de negra con puntillo para facilitar la lectura de la partitura.

c. 389. En la *particella* original para violín segundo, las corcheas no están *picadas*. En la transcripción aparecen *picadas* por paralelismo con el violín primero.

cc. 411-412. En la *particella* original para violín primero no aparecen las ligaduras de articulación. Transcribo las ligaduras por paralelismo con el violín segundo.

En la *particella* original para violín primero, las corcheas no están *picadas*. Las transcribo *picadas* por paralelismo con el violín segundo.

cc. 415-416. En la *particella* original para violín primero no aparecen las ligaduras de articulación. Transcribo las ligaduras por paralelismo con el violín segundo.

En la *particella* original para violín primero, las corcheas no están *picadas*. Las transcribo *picadas* por paralelismo con el violín segundo.

Sanctus

c. 1. En las *particellas* originales para trompas sólo aparecen dos sostenidos en la armadura. Puesto que la tonalidad de la obra es La Mayor, he optado por añadir el tercer sostenido a la armadura de las trompas.

La *particella* original para tenor del primer coro lleva la indicación “Larg^{to}.” (Larghetto). En el resto de las *particellas* la indicación de tempo es “And^{te}”, que es por la que he optado en la transcripción.

c. 4. En las *particellas* originales para alto, no aparece la ligadura entre *mi* y *la*. He optado por colocar la ligadura en la transcripción entre estas dos notas porque el diseño de este compás es similar al del c. 3 del tenor, donde sí aparece la ligadura.

cc. 8-9. En las *particellas* originales para violín segundo, no aparece la ligadura que une las cuatro semicorcheas. La he añadido en la transcripción porque la ligadura está asociada en el *Credo* y en el *Agnus* a esta figuración rítmico-melódica: véanse en el *Credo* los cc. 1-3, 8, 9, 23 y 27 del violín primero y los cc. 1-3, 11, 23 y 24 del violín segundo y las notas a los cc. 8-9 del *Agnus*.

En las *particellas* originales para violín segundo, no aparece la señal de abreviatura de cuatro corcheas, pero sí cuatro *picados* bajo la figura de blanca.

María J. de la Torre Molina.

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

Por este motivo y por paralelismo con los cc. 8, 9, 23, 24 y 27 del violín primero y con los cc. 11, 23 y 24 del violín segundo, he optado por transcribir cuatro corcheas *picadas*.

- c. 11. En las *particellas* originales para violín primero, no aparece la ligadura que une las cuatro semicorcheas. La he añadido en la transcripción por los mismos motivos que en los cc- 8-9 del violín segundo.

En las *particellas* originales para violín primero, las cuatro corcheas no llevan *picado*. He optado por añadir el *picado* en la transcripción por paralelismo con los cc. 8, 9, 23, 24 y 27 del violín primero y con los cc. 8, 9, 11, 23 y 24 del violín segundo.

- c. 14. En las *particellas* originales para violín segundo y tenor del primer coro, el *do* no lleva becuadro. En la transcripción aparece *do* becuadro por razones de concordancia armónica.

- c. 17. En las *particellas* originales para flauta segunda, tenor del primer coro, tenor del segundo coro y bajo del segundo coro, el *do* no lleva becuadro. En la transcripción aparece *do* becuadro por razones de concordancia armónica.

En las *particellas* originales para alto, el *sol* no lleva becuadro. En la transcripción aparece *sol* becuadro por razones de concordancia armónica.

- c. 18. En las *particellas* originales para tenor del segundo coro, el primer *re sostenido* parece que lleva un puntillo, así que sobra media parte en el compás. Por la posición en la que aparece el supuesto puntillo (a la derecha debajo de la nota) es posible que sea una mancha de tinta.

- c. 19. En las *particellas* originales para tenor del primer coro, el *re* es natural. En la transcripción aparece *re sostenido* por razones de concordancia armónica.

- c. 21. En las *particellas* originales para alto, en el segundo y tercer tiempo del compás, aparece un *sol* negra con puntillo ligado a un *sol* corchea, lo cual es ilógico. Puede tratarse de un error del copista en la aplicación de la ligadura o de un intento del copista de subsanar un error previo (copiar las dos notas en lugar de una blanca). En la transcripción, he optado por ignorar la ligadura por paralelismo con el resto de las voces (que toan o cantan una corchea como última figura del compás).

- c. 24. En las *particellas* originales para violín primero, no aparece la ligadura que une las cuatro semicorcheas. La he añadido en la transcripción por los mismos motivos que en el c. 11 del violín primero.

María J. de la Torre Molina.

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

- c. 30. En las *particellas* originales para todas las voces, el calderón está colocado sobre las dos primeras figuras del compás.
En la *particellas* originales para flauta primera y flauta segunda, después del calderón se lee “All^{to}” (Allegretto). Pero el resto de las voces llevan la indicación “All^o” (Allegro), que es la que por la que he optado en la transcripción.
- c. 32. En las *particellas* originales para tiple aparece *si*. He optado por transcribir *la* por razones de concordancia armónica. También podría haberse transcrito *do*.
- c. 34. En las *particellas* originales para tenor del segundo coro, nota confusa entre *do* y *re*. Considero que debe ser *do* por razones de concordancia armónica.
- cc. 39-41. Interpreto, por paralelismo con la trompa primera y por razones de concordancia armónica, que en la *particella* original para trompa segundo faltan tres compases de silencio. La *particella* original para trompa segunda pasa directamente del c. 38 a la nota que he transcrito en el c. 42.
- c. 42. En la *particella* original para violín primero, el *la3* no lleva puntillo.
- c. 43. En la *particella* original para violín primero, el *re3* no lleva puntillo.
- c. 44. En las *particellas* originales para flauta primera, aparecen dos silencios de corchea. En la transcripción he optado por sustituirlos por un silencio de negra para facilitar la lectura.

Agnus

- c. 1. En las *particellas* originales para trompas sólo aparecen dos sostenidos en la armadura. Puesto que la tonalidad de la obra es La Mayor, he optado por añadir el tercer sostenido a la armadura de las trompas.
- c. 5. En la *particella* original para tenor del primer coro, la sílaba “De” parece estar aplicada al *mi*. He optado por aplicarla al *fa* en la transcripción por la agrupación que tienen las notas en la *particella* (el *fa* corchea está unido al *mi* y al *re* semicorcheas). Si realmente “De” se cantara sobre *mi*, el *fa* no debería estar unido a *mi* en el original. Otra razón es el paralelismo con el alto y el tenor del segundo coro.
- cc. 8-9. En la *particella* original para violín segundo, no aparece la ligadura que une las cuatro semicorcheas. La he añadido en la transcripción porque la ligadura está

María J. de la Torre Molina.

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

asociada en el *Credo* y en el *Agnus* a esta figuración rítmico-melódica: véanse en el *Agnus* los cc. 1-3, 8, 9, 11, 23 y 24 del violín primero y los cc. 1-3, 11, 23 y 24 del violín segundo y las anotaciones a los cc. 8-9 y 11 del *Credo*

En la *particella* original para violín segundo, las cuatro corcheas no llevan *picado*. He optado por añadir el *picado* en la transcripción por paralelismo con los cc. 8, 9, 11, 23, 24 y 27 del violín primero y con los cc. 11, 23 y 24 del violín segundo.

- c. 9. En la *particella* original para violín primero, las cuatro corcheas aparecen confusas entre *do* y *re*. Las he transcrito *do* por paralelismo con los cc. 9-10 del violín segundo.
- c. 14. En la *particella* original para violín primero no aparecen ligaduras. Transcribo las dos ligaduras por paralelismo con el c. 14 del violín primero del *Sanctus*.
- c. 17. En la *particellas* originales para flauta segunda, tenor del coro primero, bajo del coro primero, tenor del coro segundo y bajo del coro segundo, los *do* no llevan becuadro. En la transcripción aparecen *do* becuadro por razones de concordancia armónica.
En la *particella* original para alto el *sol* no lleva becuadro. En la transcripción aparece *sol* becuadro por razones de concordancia armónica.
- c. 20. En la *particella* original para tenor del primer coro, el *la* es sostenido. Transcribo la natural por paralelismo con el tenor del segundo coro y por razones de concordancia armónica.
- c. 27. En la *particella* original para violín primero, no aparece la ligadura que une las cuatro semicorcheas. La he añadido en la transcripción por las mismas razones que en los cc. 8-9 del violín segundo.
- c. 28. En la *particella* original para violín segundo no aparecen ligaduras. Transcribo las dos ligaduras por paralelismo con el c. 28 del violín segundo del *Sanctus*.
- c. 30. En las *particellas* originales para todas las voces, el calderón está colocado sobre las dos primeras figuras del compás.
- c. 32. En la *particella* original para violín primero, el *la*⁴ lleva puntillo, lo que, métricamente, resulta ilógico.
- c. 38. En la *particella* original para violín primero, el *la*³ no lleva puntillo.

María J. de la Torre Molina.

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

- c. 47. En la *particella* original para bajo del segundo coro la sílaba “pa” parece estar aplicada al *la*. En la transcripción, he optado por colocarla sobre el *sol* por las razones expuestas en el c. 5 (tenor del primer coro). En este caso, el paralelismo se establece con el bajo del primer coro.

Manuel Espinosa (Andújar, Jaén c. 1730-Madrid 1810)
*Libro de la Ordenanza de los toques de pífanos y tambores que se
tocan, nuevamente en la Infantería Española (1761)*

(BNE, Sala Barbieri, M. 2791)

[1]
La generala
 (s. XVIII)

Fuente: ESPINOSA, Manuel. *Libro de la ordenanza de los toques de pifanos y tambores que se tocan nuevamente en la Infantería Española*. Manuscrito, 1761 (BNE, Sala Barbieri, M 2791), ff. 1v-2r.
 Edición: María J. de la Torre Molina

Musical score for the first system, measures 1-6. It features three staves: Pífano 1°, Pífano 2°, and Tambor. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The Pífano parts consist of rhythmic patterns of vertical strokes with stems, while the Tambor part consists of horizontal strokes with stems. A first ending bracket is indicated above the first measure.

=

Musical score for the second system, measures 7-14. It features three staves: pif. 1°, pif. 2°, and tam. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The Pífano parts include a melodic line with a fermata and a dynamic marking 'f' in measure 7, followed by rhythmic patterns. The Tambor part continues with horizontal strokes. A first ending bracket is indicated above measure 15.

=

Musical score for the third system, measures 15-18. It features three staves: pif. 1°, pif. 2°, and tam. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The Pífano parts continue with rhythmic patterns and a melodic line with a fermata and a dynamic marking 'f' in measure 17. The Tambor part continues with horizontal strokes. A first ending bracket is indicated above measure 18.

[2]
La asamblea
(s. XVIII)

Fuente: ESPINOSA, Manuel. *Libro de la ordenanza de los toques de pifanos y tambores que se tocan nuevamente en la Infantería Española*. Manuscrito, 1761 (BNE, Sala Barbieri, M 2791), ff. 2v-3r.
Edición: María J. de la Torre Molina

Musical score for the first system, measures 1-6. It features three staves: Pifano 1°, Pifano 2°, and Tambor. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Pifano parts consist of dotted rhythms. The Tambor part includes a sequence of rhythmic patterns: a dotted quarter note followed by eighth notes, a dotted quarter note followed by eighth notes, a dotted half note, a dotted half note, a dotted half note, and a dotted quarter note followed by eighth notes.

=

Musical score for the second system, measures 7-12. It features three staves: pif. 1°, pif. 2°, and tam. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Pifano parts continue with dotted rhythms. The Tambor part includes a sequence of rhythmic patterns: a dotted quarter note followed by eighth notes, a dotted quarter note followed by eighth notes, a dotted half note, a dotted half note, a dotted half note, and a dotted quarter note followed by eighth notes.

=

Musical score for the third system, measures 25-30. It features three staves: pif. 1°, pif. 2°, and tam. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Pifano parts continue with dotted rhythms. The Tambor part includes a sequence of rhythmic patterns: a dotted quarter note followed by eighth notes, a dotted quarter note followed by eighth notes, a dotted half note, a dotted half note, a dotted half note, and a dotted quarter note followed by eighth notes.

31

pif. 1°

pif. 2°

tam.

The musical score consists of three staves. The top two staves are for pif. 1° and pif. 2°, both in G major (one sharp) and 2/4 time. The pif. parts play a rhythmic melody of eighth notes. The bottom staff is for tam. (tambores) and plays a melody with vowels: i, ä, ü, ü, i, ä, i, i.

La marcha granadera (s. XVIII)

Fuente: ESPINOSA, Manuel. *Libro de la ordenanza de los toques de pífanos y tambores que se tocan nuevamente en la Infantería Española*. Manuscrito, 1761 (BNE, Sala Barbieri, M 2791), ff. 3v-4r.
Edición: María J. de la Torre Molina

Musical score for the first system, measures 1-6. It features three staves: Pífano 1° (top), Pífano 1° (middle), and Tambor (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Pífano parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Tambor part provides a rhythmic accompaniment with a pattern of eighth notes and rests, starting with a 'ú' (drum roll) and followed by 'A' (drum roll) and 'ú' (drum roll) markings.

=

Musical score for the second system, measures 7-18. It features three staves: pif. 1° (top), pif. 2° (middle), and tam. (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measures 7-16 are marked with a double bar line and repeat signs. The Pífano parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Tambor part provides a rhythmic accompaniment with a pattern of eighth notes and rests, starting with a 'ú' (drum roll) and followed by 'A' (drum roll) and 'ú' (drum roll) markings.

=

Musical score for the third system, measures 19-24. It features three staves: pif. 1° (top), pif. 2° (middle), and tam. (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measures 19-24 are marked with a double bar line and repeat signs. The Pífano parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Tambor part provides a rhythmic accompaniment with a pattern of eighth notes and rests, starting with a 'ú' (drum roll) and followed by 'A' (drum roll) and 'ú' (drum roll) markings.

[4]
El alto
(s. XVIII)

Fuente: ESPINOSA, Manuel. *Libro de la ordenanza de los toques de pífanos y tambores que se tocan nuevamente en la Infantería Española*. Manuscrito, 1761 (BNE, Sala Barbieri, M 2791), f. 4r.
Edición: María J. de la Torre Molina

The musical score is arranged in three staves. The top two staves are for flutes (Pífano 1° and Pífano 2°) and the bottom staff is for the drum (Tambor). All staves are in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The flute parts consist of eighth and sixteenth notes, with some rests. The drum part features a sequence of notes and rests, including a note with a question mark in the first measure and a note with a sharp sign in the third measure. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

[5]
La retreta
 (s. XVIII)

Fuente: ESPINOSA, Manuel. *Libro de la ordenanza de los toques de pífanos y tambores que se tocan nuevamente en la Infantería Española*. Manuscrito, 1761 (BNE, Sala Barbieri, M 2791), ff. 4v-5r.
 Edición: María J. de la Torre Molina

Musical score for the first system of 'La retreta'. It consists of three staves: Pífano 1º, Pífano 2º, and Tambor. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Pífano 1º and 2º staves use a common time signature (&). The Tambor staff uses a common time signature (&) with a question mark above it. The music features rhythmic patterns with stems and beams, and some notes have accents.

=

Musical score for the second system of 'La retreta'. It consists of three staves: pif. 1º, pif. 2º, and tam. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The pif. 1º and 2º staves use a common time signature (&). The tam. staff uses a common time signature (&) with a question mark above it. The music features rhythmic patterns with stems and beams, and some notes have accents. Measure numbers 7 and 17 are indicated above the first and second staves respectively.

=

Musical score for the third system of 'La retreta'. It consists of three staves: pif. 1º, pif. 2º, and tam. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The pif. 1º and 2º staves use a common time signature (&). The tam. staff uses a common time signature (&) with a question mark above it. The music features rhythmic patterns with stems and beams, and some notes have accents. Measure number 20 is indicated above the first staff.

[6]
El bando
 (s. XVIII)

Fuente: ESPINOSA, Manuel. *Libro de la ordenanza de los toques de pífanos y tambores que se tocan nuevamente en la Infantería Española*. Manuscrito, 1761 (BNE, Sala Barbieri, M 2791), f. 5v.
 Edición: María J. de la Torre Molina

Musical score for the first system of "El bando". It consists of three staves: Pífano 1º, Pífano 2º, and Tambor. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Pífano parts feature a series of eighth notes, while the Tambor part features a rhythmic pattern of eighth notes followed by a half note.

=

Musical score for the second system of "El bando". It consists of three staves: pif. 1º, pif. 2º, and tam. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Pífano parts feature a series of eighth notes, while the Tambor part features a rhythmic pattern of eighth notes followed by a half note. The system includes a repeat sign and a first ending bracket.

=

Musical score for the third system of "El bando". It consists of three staves: pif. 1º, pif. 2º, and tam. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Pífano parts feature a series of eighth notes, while the Tambor part features a rhythmic pattern of eighth notes followed by a half note. The system includes a repeat sign and a first ending bracket.

[7]
La llamada
 (s. XVIII)

Fuente: ESPINOSA, Manuel. *Libro de la ordenanza de los toques de pífanos y tambores que se tocan nuevamente en la Infantería Española*. Manuscrito, 1761 (BNE, Sala Barbieri, M 2791), f. 6r.
 Edición: María J. de la Torre Molina

Musical score for the first system of "La llamada". It consists of three staves: Pífano 1º, Pífano 2º, and Tambor. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The flute parts play a melodic line with a dynamic marking of *m.* (mezzo). The drum part uses rhythmic notation with letters 'A' and 'ü' above the notes, indicating specific drum patterns.

=

Musical score for the second system of "La llamada". It consists of three staves: pif. 1º, pif. 2º, and tam. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The flute parts end with a double bar line and a repeat sign. The drum part continues with rhythmic notation. The system concludes with a *[Fin]* marking and a *D.C.* (Da Capo) instruction.

[8]
La fajina
 (s. XVIII)

Fuente: ESPINOSA, Manuel. *Libro de la ordenanza de los toques de pifanos y tambores que se tocan nuevamente en la Infantería Española*. Manuscrito, 1761 (BNE, Sala Barbieri, M 2791), f. 6v.
 Edición: María J. de la Torre Molina

Musical score for the first system of "La fajina". It consists of three staves: Pífano 1°, Pífano 2°, and Tambor. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Pífano 1° staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a 2/4 time signature. The Pífano 2° staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a 2/4 time signature. The Tambor staff begins with a bass clef, a sharp sign, and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings such as *mp*.

=

Musical score for the second system of "La fajina". It consists of three staves: pif. 1°, pif. 2°, and tam. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The pif. 1° staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a 2/4 time signature. The pif. 2° staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a 2/4 time signature. The tam. staff begins with a bass clef, a sharp sign, and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings such as *mp*. A rehearsal mark "11" is present at the beginning of the pif. 1° staff.

[9]

La bandera o tropa

(s. XVIII)

Fuente: ESPINOSA, Manuel. *Libro de la ordenanza de los toques de pífanos y tambores que se tocan nuevamente en la Infantería Española*. Manuscrito, 1761 (BNE, Sala Barbieri, M 2791), f. 7r.
Edición: María J. de la Torre Molina

Musical score for the first system, featuring three staves: Pífono 1°, Pífono 2°, and Tambor. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Pífono 1° and Pífono 2° parts are written in treble clef with a common time signature (&). The Tambor part is written in bass clef with a common time signature (&). The Pífono 1° part begins with a double bar line and a repeat sign. The Pífono 2° part begins with a double bar line and a repeat sign. The Tambor part begins with a double bar line and a repeat sign. The Pífono 1° part has a fermata over the final note. The Pífono 2° part has a fermata over the final note. The Tambor part has a fermata over the final note.

=

Musical score for the second system, featuring three staves: pif. 1°, pif. 2°, and tam. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The pif. 1° and pif. 2° parts are written in treble clef with a common time signature (&). The tam. part is written in bass clef with a common time signature (&). The pif. 1° part begins with a double bar line and a repeat sign. The pif. 2° part begins with a double bar line and a repeat sign. The tam. part begins with a double bar line and a repeat sign. The pif. 1° part has a fermata over the final note. The pif. 2° part has a fermata over the final note. The tam. part has a fermata over the final note.

[10]
La marcha de fusileros
 (s. XVIII)

Fuente: ESPINOSA, Manuel. *Libro de la ordenanza de los toques de pifanos y tambores que se tocan nuevamente en la Infantería Española*. Manuscrito, 1761 (BNE, Sala Barbieri, M 2791), ff. 7v-8r.
 Edición: María J. de la Torre Molina

First system of the musical score. It consists of three staves: Pífano 1º, Pífano 2º, and Tambor. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Pífano parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing up and down. The Tambor part features a pattern of eighth notes with stems pointing up and down, and some notes are marked with a question mark.

=

Second system of the musical score. It consists of three staves: pif. 1º, pif. 2º, and tam. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Pífano parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing up and down. The Tambor part features a pattern of eighth notes with stems pointing up and down, and some notes are marked with a question mark. The system includes measure numbers 6 and 17.

=

Third system of the musical score. It consists of three staves: pif. 1º, pif. 2º, and tam. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Pífano parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing up and down. The Tambor part features a pattern of eighth notes with stems pointing up and down, and some notes are marked with a question mark. The system includes measure number 19.

The musical score is for three percussion instruments: pif. 1°, pif. 2°, and tam. The music is in 2/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The score is divided into three measures. The first measure contains a series of eighth notes. The second measure contains a series of eighth notes with a dynamic marking of **f**. The third measure contains a series of eighth notes with a dynamic marking of **f**. The tam. part has a question mark above the first measure, indicating an uncertain or optional part.

[11]
La marcha de las Guardias Valonas
 (s. XVIII)

Fuente: ESPINOSA, Manuel. *Libro de la ordenanza de los toques de pifanos y tambores que se tocan nuevamente en la Infantería Española*. Manuscrito, 1761 (BNE, Sala Barbieri, M 2791), ff. 8v-9r.
 Edición: María J. de la Torre Molina

Carlos Juliá
 (activo después de 1736 y 1756)

Musical score for the first system of "La marcha de las Guardias Valonas". The score is arranged for three parts: Pífano 1º, Pífano 2º, and Tambor. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Pífano parts use a simplified notation with stems and dots, while the Tambor part uses a drum notation with vertical stems and horizontal bars.

=

Musical score for the second system of "La marcha de las Guardias Valonas". The score is arranged for three parts: pif. 1º, pif. 2º, and tam. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Pífano parts use a simplified notation with stems and dots, while the Tambores part uses a drum notation with vertical stems and horizontal bars.

240

Musical score for measures 25-27. The score is for three parts: pif. 1°, pif. 2°, and tam. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The first two parts (pif. 1° and pif. 2°) are in 2/4 time and feature a melody of eighth notes. The third part (tam.) is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth notes. The score is marked with a repeat sign at the beginning of each measure.

=

Musical score for measures 28-31. The score is for three parts: pif. 1°, pif. 2°, and tam. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The first two parts (pif. 1° and pif. 2°) are in 2/4 time and feature a melody of eighth notes. The third part (tam.) is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth notes. The score is marked with a repeat sign at the beginning of each measure.

=

Musical score for measures 32-35. The score is for three parts: pif. 1°, pif. 2°, and tam. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The first two parts (pif. 1° and pif. 2°) are in 2/4 time and feature a melody of eighth notes. The third part (tam.) is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth notes. The score is marked with a repeat sign at the beginning of each measure.

[12]

La asamblea que tocan los Guardias Españoles
(s.XVIII)

Fuente: ESPINOSA, Manuel. *Libro de la ordenanza de los toques de pífanos y tambores que se tocan nuevamente en la Infantería Española*. Manuscrito, 1761 (BNE, Sala Barbieri, M 2791), ff. 9v-10r.
Edición: María J. de la Torre Molina

Musical score for Pífanos 1º and 2º, measures 1-6. The score is in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). The notation consists of vertical stems with flags, indicating a rhythmic pattern of eighth notes. The first measure includes a common time signature (&) and a sharp sign (#).

=

Musical score for píf. 1º and 2º, measures 7-12. The notation continues with vertical stems and flags. Measure 7 is marked with a '7' above the staff. The key signature remains one sharp.

=

Musical score for píf. 1º and 2º, measures 13-27. The notation continues with vertical stems and flags. Measure 13 is marked with a '13' above the staff, and measure 27 is marked with a '27' above the staff. The key signature remains one sharp.

32

pif. 1°

pif. 2°

=

38

51

pif. 1°

pif. 2°

=

57

pif. 1°

pif. 2°

[13]

Calacuerda

(s. XVIII)

Fuente: ESPINOSA, Manuel. *Libro de la ordenanza de los toques de pífanos y tambores que se tocan nuevamente en la Infantería Española*. Manuscrito, 1761 (BNE, Sala Barbieri, M 2791), f. 10v.
Edición: María J. de la Torre Molina

1

[Pífono 1º]

[Pífono 2º]

[Tambor]

=

6

[pif. 1º]

[pif. 2º]

[tam.]

=

11

[pif. 1º]

[pif. 2º]

[tam.]

15

[pif. 1°] &

[pif. 2°] &

[tam.] ?

[14]
La oración
 (s. XVIII)

Fuente: ESPINOSA, Manuel. *Libro de la ordenanza de los toques de pífanos y tambores que se tocan nuevamente en la Infantería Española*. Manuscrito, 1761 (BNE, Sala Barbieri, M 2791), f. 11r.
 Edición: María J. de la Torre Molina

[Pífano]

[pif.]

[pif.]

y sigue *La diana*

[15]
La Diana
 (s. XVIII)

Fuente: ESPINOSA, Manuel. *Libro de la ordenanza de los toques de pifanos y tambores que se tocan nuevamente en la Infantería Española*. Manuscrito, 1761 (BNE, Sala Barbieri, M 2791), f. 11v.
 Edición: María J. de la Torre Molina

Musical score for the first system, featuring three staves: Pífano 1°, Pífano 2°, and Tambor. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The Pífano parts consist of rhythmic patterns of eighth notes, while the Tambor part features a similar pattern with a 1/2 time signature change in the second measure.

=

Musical score for the second system, featuring three staves: [pif. 1°], [pif. 2°], and [tam.]. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The Pífano parts continue with rhythmic patterns, and the Tambor part includes a 1/2 time signature change in the second measure.

=

Musical score for the third system, featuring three staves: [pif. 1°], [pif. 2°], and [tam.]. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The Pífano parts continue with rhythmic patterns, and the Tambor part includes a 1/2 time signature change in the second measure.

La misa

(s. XVIII)

Fuente: ESPINOSA, Manuel. *Libro de la ordenanza de los toques de pifanos y tambores que se tocan nuevamente en la Infantería Española*. Manuscrito, 1761 (BNE, Sala Barbieri, M 2791), f. 12r.
Edición: María J. de la Torre Molina

Pífano 1º

Pífano 2º

Tambor

=

pif. 1º

pif. 2º

tam.

=

pif. 1º

pif. 2º

tam.

[17]
La baqueta
(s. XVIII)

Fuente: ESPINOSA, Manuel. *Libro de la ordenanza de los toques de pífanos y tambores que se tocan nuevamente en la Infantería Española*. Manuscrito, 1761 (BNE, Sala Barbieri, M 2791), f. 12v.
Edición: María J. de la Torre Molina

[Pífono]

The musical notation for the Pífono part is written on a single staff. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. The notation consists of a series of rhythmic patterns represented by vertical stems with flags, indicating a specific drumming sequence. The piece concludes with a double bar line.

[pif.]

The musical notation for the pif. part is written on a single staff. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. The notation consists of a series of rhythmic patterns represented by vertical stems with flags, indicating a specific drumming sequence. The piece concludes with a double bar line.

La orden

(s. XVIII)

Fuente: ESPINOSA, Manuel. *Libro de la ordenanza de los toques de pifanos y tambores que se tocan nuevamente en la Infantería Española*. Manuscrito, 1761 (BNE, Sala Barbieri, M 2791), f. 12v.
Edición: María J. de la Torre Molina

[Pífano]

Musical notation for the first staff, labeled [Pífano]. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation consists of a series of vertical stems with flags, representing drum beats. A 'U' symbol is placed above the first measure, and a '9' is placed above the eighth measure. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

[pif.]

Musical notation for the second staff, labeled [pif.]. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation consists of a series of vertical stems with flags, representing drum beats. A '11' is placed above the first measure, and a '17' is placed above the sixth measure. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

La diana sola

(s. XVIII)

Fuente: ESPINOSA, Manuel. *Libro de la ordenanza de los toques de pifanos y tambores que se tocan nuevamente en la Infantería Española*. Manuscrito, 1761 (BNE, Sala Barbieri, M 2791), f. 13r.
Edición: María J. de la Torre Molina

Pffano 1°

Pffano 2°

Tambor

=

pif. 1°

pif. 2°

tam.

7

pif. 1°

pif. 2°

tam.

#

#

#

®

®

®

María J. de la Torre Molina

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

4.2. Notas críticas

Aspectos generales

En todas las piezas del manuscrito original, escritas para dos pífanos y tambor, la llave abarca los tres instrumentos.

Las piezas del manuscrito original contenidas en los ff. 1v-10v y 13r finalizan con una barra de repetición doble “ : ||: ” .

La generala

c. 20. En el manuscrito original, parte de pífano primero, aparecen dos semicorcheas, una corchea con puntillo, una fusa y una semicorchea, de manera que sobra una fusa en el compás. Para subsanar este error, he sustituido la última semicorchea por una fusa.

La asamblea

En el manuscrito original, después del título, aparece escrito “para marchar”.

c. 7. En el manuscrito original, parte de tambor, hay una negra, un silencio de semicorchea y una semicorchea, de manera que falta una corchea en el compás. Para subsanar este error, transcribo silencio de corchea con puntillo.

c. 35. En el manuscrito original, parte de pífano segundo, hay dos semicorcheas y dos corcheas, de manera que falta una corchea en el compás. Para subsanar este error, transcribo corcheas las dos primeras notas del compás.

El alto

c. 4. En el manuscrito original, el tambor toca una blanca, mientras que los pífanos primero y segundo tocan una negra con puntillo. Para subsanar este error, he transcrito blancas el *sol* del pífano primero y el *si* del pífano segundo.

María J. de la Torre Molina

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

La retreta

- c. 24. En el manuscrito original, el tambor toca una negra con puntillo, de manera que falta una corchea en el compás. Para subsanar este error y por paralelismo con los pifanos, he transcrito *la* negra y silencio de negra.

El bando

- c. 8. En el manuscrito original, partes de pífano primero y pífano segundo, falta una corchea en el compás. Para subsanar este error, en la transcripción sustituyo el silencio de corchea del original por un silencio de negra.
- En el manuscrito original, parte de tambor, este compás está ocupado por una negra y tres semicorcheas, de manera que falta una semicorchea en el compás. Para subsanar este error, y por paralelismo con los cc. 6, 17 y 20, he incluido un silencio de semicorchea antes del grupo de tres semicorcheas.

La llamada

En el manuscrito, original, al principio y al final de la obra aparece escrito en todas las partes el signo “”. Al final de la obra, están escritas en todas las partes las palabras “vuelve al principio”. Interpreto que el autor quería indicar que la obra debía repetirse, por lo que en la transcripción he sustituido estos signos por un *Da Capo*.

La fajina

- c. 13. En el manuscrito original, parte de pífano segundo, hay dos semicorcheas, una corchea con puntillo y una semicorchea, de manera que falta una corchea en este compás. Para subsanar este error, transcribo corcheas las dos primeras notas del compás.

La marcha de fusileros

- c. 24. En el manuscrito original, parte de pífano primero, hay un borrón y una tachadura que afecta al *si* negra y que impide determinar si esta nota lleva o no apoyatura.

En el manuscrito original, parte de pífano segundo, hay dos semicorcheas, una corchea con puntillo y una semicorchea, de manera que falta una corchea en este compás. Para subsanar este error, transcribo corcheas las dos primeras notas del compás.

La marcha de las Guardias Valonas

- c. 31. En el manuscrito original, parte de pífano primero, no aparece la ligadura de articulación. Incluyo la ligadura en la transcripción por paralelismo con el pífano segundo.

En el manuscrito original, parte de pífano segundo, el compás está ocupado por una negra y tres corcheas, de manera que sobra una corchea. Para subsanar este error, en la transcripción, por paralelismo con el pífano primero, transcribo las corcheas como semicorcheas y coloco delante de ellas un silencio de semicorchea.

La asamblea que tocan los Guardias Españoles

En el manuscrito original, están escritas, al lado del título, las palabras “que no está con paseada [sic] para marchar”.

Calacuerda

En el manuscrito original, no están escritos los nombres de los instrumentos. En la transcripción, tomo como referencia la plantilla del resto de las piezas del cuaderno que tienen tres instrumentos.

En el manuscrito original, la parte del tambor está escrita con unos caracteres musicales más delgados que los caracteres de los pifanos.

En el manuscrito original, parte de tambor, no aparecen los “3” ni los corchetes de los tresillos.

- c. 1. En el manuscrito original, parte de tambor, falta un silencio de negra al principio del compás.

María J. de la Torre Molina

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

- c. 3. En el manuscrito original, partes de pífano primero y pífano segundo, aparece una negra y tres corcheas, de manera que sobra una corchea en este compás. Interpreto que las tres corcheas forman un tresillo.
- c. 8. En el manuscrito original, parte de pífano segundo, hay una mancha encima del *fa* negra que podría confundirse con un *picado*.
- c. 11. En el manuscrito original, partes de pífano primero y pífano segundo, aparece una negra y tres corcheas, de manera que sobra una corchea en este compás. Interpreto que las tres corcheas son en realidad un tresillo.
- c. 12. En el manuscrito original, partes de pífano primero y pífano segundo, aparecen seis corcheas, de manera que sobran dos corcheas en este compás. En la transcripción, las corcheas aparecen agrupadas en dos tresillos.
- c. 14. En el manuscrito original, partes de pífano primero y pífano segundo, aparece una negra y tres corcheas, de manera que sobra una corchea en este compás. Interpreto que las tres corcheas forman un tresillo.
- c. 17. En el manuscrito original, partes de pífano primero y pífano segundo sólo hay una negra en el compás. Para subsanar este problema, en la transcripción añado un silencio de negra al final del compás.

La oración

En el manuscrito original, aparecen trazados tres pentagramas, que no llevan escritos los nombres de sus instrumentos, pero sólo está escrito el pentagrama superior. En la transcripción he suprimido los pentagramas correspondientes a los otros dos instrumentos.

La Diana

- c. 5. En el manuscrito original, parte de pífano primero, la apoyatura aparece escrita sobre el *la* corchea con puntillo y no se precisa cuál es su sonido.

La misa

En el manuscrito original, las barras de repetición aparecen indicadas mediante el signo ”#“.

- c. 5. En el manuscrito original, partes de pífano primero y pífano segundo, la segunda mitad del compás está ocupada por un silencio de negra y un silencio de corchea.

La baqueta

En el manuscrito original, no se precisa el instrumento que debe interpretar la obra y las barras de repetición aparecen indicadas mediante el signo ”#“.

La orden

En el manuscrito original, no se precisa el instrumento que debe interpretar la obra y las barras de repetición aparecen indicadas mediante el signo ”#“.

La diana sola

En el manuscrito original, aparece una barra de repetición doble “:||:” inmediatamente después de la indicación de compás.

- c. 2. En el manuscrito original, parte de tambor, el *re* corchea del compás es *staccato*. No transcribo el *staccato* por paralelismo con el c. 4 y el resto de las partes del c. 2.
- cc. 3-4. En el manuscrito original, parte de pífano primero, las notas del grupo *re* corchea con puntillo-*do* semicorchea-*re* corchea no están unidas mediante ligadura. Transcribo la ligadura por paralelismo con el c. 1 y con el c. 3 del pífano segundo.
- c. 4. Después de este compás, aparece un calderón escrito sobre cada uno de los pentagramas.

María J. de la Torre Molina

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

c. 8. En el manuscrito original, parte de tambor, el primer *re* corchea del compás es *staccato*. No transcribo el *staccato* por paralelismo con el c. 6 y el resto de las partes del c. 8.

Bailes

La Pastoril

(Contradanza, mediados del siglo XVIII)

Fuente: MINGUET E IROL, Pablo. *El noble arte de danzar a la francesa y a la española*. Madrid, s.a., p. 17.
Edición: María J. de la Torre Molina

Pablo Minguet e Irol
(Activo entre 1733 y 1775)

1

5

9

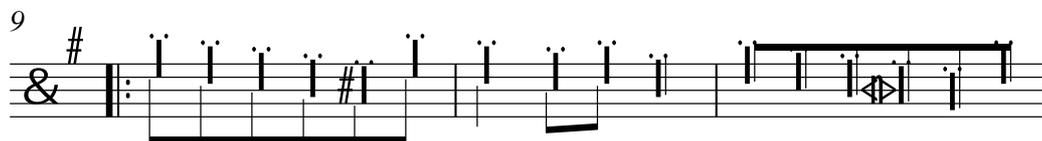
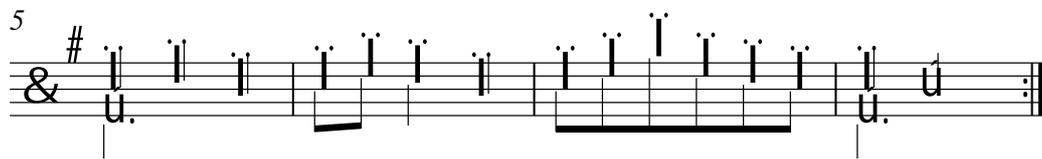
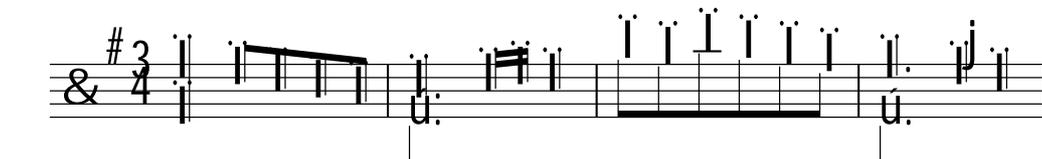
13

16

Demostración del minué regular que se baila
(mediados del siglo XVIII)

Fuente: MINGUET E IROL, Pablo. *El noble arte de danzar a la francesa y a la española*. Madrid, s.a., p. 25.
Edición: María J. de la Torre Molina

Pablo Minguet e Irol
(Activo entre 1733 y 1775)



[*Los matachines*]

(mediados del siglo XVIII)

Fuente: MINGUET E IROL, Pablo. *El noble arte de danzar a la francesa y a la española*. Madrid, s.a., p. 59.
Edición: María J. de la Torre Molina

Pablo Minguet e Irol
(Activo entre 1733 y 1775)

Clarín [1°]

Clarín [2°]

=

clr [1°]

clr [2°]

=

clr [1°]

clr [2°]

=

clr [1°]

clr [2°]

La miscelánea

(Contradanza francesa, siglo XVIII)

Fuente: *Varias contradanzas con sus músicas y explicación de todas sus figuras.*
 Manuscrito, s.a. (BNE, Sala Barbieri, Mss. 918),
 contradanzas francesas, n° 7, ff. 7v-8r.
 Edición: María J. de la Torre Molina

1

5

19

25

36 Seguidillas

38

42 Fandango

La turca
(Contradanza francesa, siglo XVIII)

Fuente: *Varias contradanzas con sus músicas y explicación de todas sus figuras.*
Manuscrito, s.a. (BNE, Sala Barbieri, Mss. 918),
contradanzas francesas, n° 8, ff. 7v-8r.
Edición: María J. de la Torre Molina

1

6

19

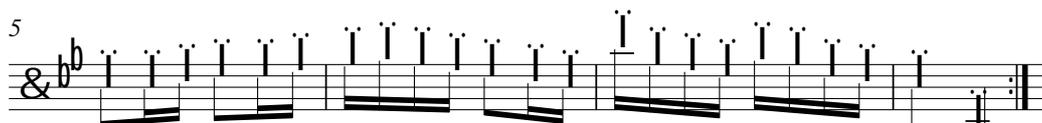
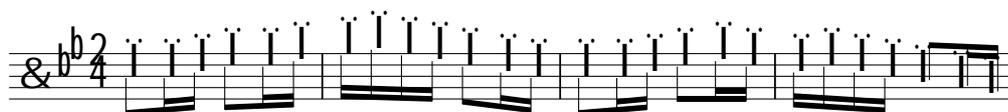
20

24

Detailed description: The image displays four staves of musical notation for the dance 'La turca'. Each staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a 6/8 time signature. The notation consists of a single melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first staff (measures 1-5) starts with a quarter rest followed by a quarter note, then a series of eighth notes. The second staff (measures 6-19) continues the melody, ending with a double bar line and repeat signs. The third staff (measures 20-23) continues the melody. The fourth staff (measures 24-27) concludes the piece with a final cadence.

El baile inglés (Contradanza inglesa, siglo XVIII)

Fuente: *Varias contradanzas con sus músicas y explicación de todas sus figuras.*
Manuscrito, s.a. (BNE, Sala Barbieri, Mss. 918),
contradanzas francesas, n° 7, f. 8r.
Edición: María J. de la Torre Molina



5.2. Notas críticas

Aspectos generales

En el impreso de Minguet y en el manuscrito *Varias contradanzas con sus músicas* no se indica el instrumento que debe interpretar la música.

La notación empleada en las obras es ortocrónica, excepto los sostenidos, que se indican con el signo “ ✕ ”. No se emplean indicaciones dinámicas ni agógicas.

La Pastoril (contradanza)

c. 19. En la partitura impresa original no aparecen los silencios.

Demonstración del minuete regular que se baila

En la partitura impresa original, la doble barra de repetición, cuando aparece en el interior de la pieza, se indica con el signo “ † ”.

c. 4. En la partitura impresa original, falta una corchea en este compás. Para subsanar este error, transcribo *re* negra con puntillo en vez del *re* negra del original. También podría optarse por transcribir *re-do-si* negras.

Los matachines

En la partitura impresa original, aparece como indicación de compás el número 3.

La miscelánea (contradanza francesa)

c. 25. En el manuscrito original el *do* no lleva alteración. En la transcripción he optado por respetar la versión original.

María J. de la Torre Molina

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

c. 26. En el manuscrito original, este compás está incompleto, por lo que, después de la repetición, se tocan inmediatamente las seguidillas.

c. 42. En el manuscrito original, no aparece la doble barra.

La turca (contradanza francesa)

c. 27. En el manuscrito original, la negra y el silencio de negra no llevan puntillo.

Fernando Sor (Barcelona 1779-París 1839)
***Himno de la Victoria* (1808)**

En: *Poesías patrióticas de Don Juan Bautista Arriaza*.
Londres, T. Bensley, 1810, partituras, pp. 1-3

6.1. Texto literario

A continuación, reproduzco el texto completo del poema de Juan Bautista Arriaza, según la versión recogida en la reimpresión londinense de las *Poesías patrióticas*, pp. 41-51.

CORO

*Venid ¡Vencedores,
De la Patria honor!
Recibid el premio
De tanto valor¹.*

Tomad los laureles
Que habéis merecido,
Los que os han rendido
Moncéy y Dupont:
 Vosotros, que fieles
Habéis acudido
Al primer gemido
De nuestra opresión.

*Venid ¡Vencedores,
De la Patria honor!
Recibid el premio
De tanto valor².*

Venganza os llamaba
De sangre inocente;
Alzásteis la frente
Que jamás temió:
 Y al veros los dueños
De tantas conquistas
Huyen como aristas
Que el viento arrolló.

*Venid ¡Vencedores,
De la Patria honor!
Recibid el premio*

¹ La cursiva es original.

² En el original, el estribillo sólo se escribe completo la primera vez.

María J. de la Torre Molina

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

De tanto valor.

Vos de una mirada
Que echasteis al Cielo
Parasteis el vuelo
Del Águila audaz.
Y al polvo arrojasteis
Con iras bizarras
Las alas y garras
Del ave rapaz.

*Venid ¡Vencedores,
De la Patria honor!
Recibid el premio
De tanto valor.*

Llegad ya Provincias,
Que valéis naciones,
Ya vuestros pendones
Deslumbran al Sol:
Pálido el tirano
Tiembla, y sus legiones
Muerden los terrones
Del suelo español.

*Venid ¡Vencedores,
De la Patria honor!
Recibid el premio
De tanto valor.*

Son a vuestras plantas
Alfombra serena
Laureles de Jena
Palmas de Austerlitz:
Son cantos de gloria
Volver los cautivos
Sus gritos altivos
En llanto infeliz.

*Venid ¡Vencedores,
De la Patria honor!*

María J. de la Torre Molina

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

*Recibid el premio
De tanto valor.*

¡O qué hermosos vienen!
¡Su porte quan fiero!
¡Cuál suena el acero!
¡Cuál brilla el arnés!
Estos son guerreros
Valientes y bravos,
Y ya no esclavos
Del yugo francés.

*Venid ¡Vencedores,
De la Patria honor!
Recibid el premio
De tanto valor.*

Gloria ¡o flor del Betis!
Que habéis bien probado
El brío heredado
Del suelo natal:
Que allí sin cultivo
Crece y se levanta
Del triunfo la planta
La oliva inmortal.

*Venid ¡Vencedores,
De la Patria honor!
Recibid el premio
De tanto valor.*

Funesto es el día
Francés orgulloso
Y el campo ominoso
Que pisas también:
La sombra de Alfonso
Con iras más bravas,
Su gloria en las Navas
Defiende en Bailén.

Venid ¡Vencedores,

María J. de la Torre Molina

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

*De la Patria honor!
Recibid el premio
De tanto valor.*

Salve, honor del Turia,
Del Marte centellas
Pues vivos como ellas
Al triunfo voláis:
La hueste enemiga
Rompéis imprevistos
Y apenas sois vistos
Victoria cantáis.

*Venid ¡Vencedores,
De la Patria honor!
Recibid el premio
De tanto valor.*

Gloria ¡o valerosos
Del solar manchego!
¡O cuan bello riego
Dais a vuestra miés!
Los surcos se vuelven
Sepulcro a tiranos;
Sangrientos los granos
Se mecen después.

*Venid ¡Vencedores,
De la Patria honor!
Recibid el premio
De tanto valor.*

Y en tanto en el Ebro
Los pechos son muros,
Que atienden seguros
Morir o vencer:
Siempre el sol los halla
Lidiando con gloria;
Siempre con victoria
Los deja al caer.

María J. de la Torre Molina

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

*Venid ¡Vencedores,
De la Patria honor!
Recibid el premio
De tanto valor.*

¡O cuan claros veo
Brillar en sus ojos
Los fieros enojos
Que van a vengar!
¡O cuánto trofeo
Que ganó su espada
Verá consolada
La Patria en su altar!

*Venid ¡Vencedores,
De la Patria honor!
Recibid el premio
De tanto valor.*

¡O Patria, respira
De males prolijos,
Descansa en los hijos
Que el cielo te dio!
Ni temas que el arte
Falte a su fortuna,
Soldados la cuna
Naciendo los vio.

*Venid ¡Vencedores,
De la Patria honor!
Recibid el premio
De tanto valor.*

Ya vengada, solo
Libertad y gloria
Dejará en memoria
Tu agravio en Madrid.
Tiempo es ya que altiva
La frente levantes,
Pues llegan triunfantes
Los hijos del Cid.

María J. de la Torre Molina

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

*Venid ¡Vencedores,
De la Patria honor!
Recibid el premio
De tanto valor.*

Ninfas vengan lauros
Frescos, verdes, bellos,
Enjugad con ellos
Tan noble sudor.

Ni olvidéis la oliva,
Que es planta sonora,
Ni aún alguna rosa
Que os brinde el amor

CORO

*Venid ¡Vencedores,
De la Patria honor!
Recibid el premio
De tanto valor.*

Himno de la Victoria

(1808)

Fuente: *Poesías patrióticas de Don Juan Baustista de Arriaza*.
London, T. Bensley, 1810, partituras, pp. 1-3.
Edición: María J. de la Torre Molina

Música: Fernando Sor (1779-1839)
Texto: Juan Bautista Arriaza (1770-1837)

Andante ma non troppo

[Voz]

[Tecla]

=

5

p

=

8

%
Coro

Ve · nid ven · ce · do · res_ co · lum · nas_ de ho

f

13

nor, la Patria os de_el pre · mio_ de tan · to va ·

Musical score for measures 13-16. The vocal line is in G major (one flat) and 4/4 time. The lyrics are: "nor, la Patria os de_el pre · mio_ de tan · to va ·". The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a more rhythmic line in the left hand.

=

17

lor.

mp

Musical score for measures 17-19. The vocal line contains the word "lor." followed by a long rest. The piano accompaniment is marked *mp* and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes in both hands.

=

20

f *fz p*

Musical score for measures 20-23. The piano accompaniment is marked *f* and *fz p*. The right hand has a melodic line with some chromaticism, while the left hand has a rhythmic accompaniment.

25

Solo

To ·

fine

=

30

mad los lau · re · les que ha · béis me · re · ci · do los que os han ren

=

35

· di · do Mon sey y Du · pont Vo · so · tros que fie · les ha

40

béis a • cu • di • do al pri • mer ge • mi • do de nues • tra ope • sión, vo

=

46

• so • tros_ que fie • les_ ha • béis a • cu • di • do al

=

50

pri • mer ge • mi • do de nues • tra ope • sión.

D.C. al segno

Fernando Sor (Barcelona 1779-París 1839)
Los defensores de la Patria (c. 1810)

En: *Poesías patrióticas de Don Juan Bautista Arriaza*.
Londres, T. Bensley, 1810, partituras, pp. 4-5

7.1. Texto literario

A continuación, reproduzco el texto de este poema de Juan Bautista Arriaza, según la versión recogida en la reimpresión londinense, pp. 55-58¹.

MOTE [sic]

Vivir en cadenas
¡Quan triste vivir!
Morir por la Patria
*¡Qué bello morir!*²

Partamos al campo
Que es gloria el partir,
La trompa guerrera
Nos llama a la lid.

La Patria oprimida,
Con ayes sin fin,
Convoca a sus hijos,
Sus ecos oíd

Coro. *Vivir en cadenas*
¡Quan triste vivir!
Morir por la Patria
*¡Qué bello morir!*³

¡Quién es el cobarde,
De sangre tan vil,
Que en rabia no siente
Sus venas hervir!

¡Quién rinde sus sienas
A un yugo servil,
Viviendo entre esclavos,
Odioso vivir!

Coro. *Vivir en cadenas*
¡Quan triste vivir!

¹ Arriaza llamó a clasificó este poema de “Canción cívica”.

² La cursiva es original.

³ En las repeticiones, sólo está escrita la primera frase del estribillo.

María J. de la Torre Molina

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

Morir por la Patria
¡Qué bello morir!

Placeres, halagos,
Quedaos a servir
A pechos indignos
De honor varonil:
Que el hierro es quien solo
Sabrá redimir
De afrenta al que libre
Juró ya vivir.

Coro. Vivir en cadenas
¡Quan triste vivir!
Morir por la Patria
¡Qué bello morir!

A Dios, hijos tiernos
Cual flores de abril,
A Dios dulce lecho
De esposa gentil.
Los brazos, que en llanto
Bañáis al partir,
Sangrientos, con honra,
Veréislos venir.

Coro. Vivir en cadenas
¡Quan triste vivir!
Morir por la Patria
¡Qué bello morir!

Más tiemble el tirano
Del Ebro y el Rhin,
Si un astro a los buenos
Protege feliz.
Si el hado es adverso,
Sabremos morir...
Morir por FERNANDO⁴
Y eternos vivir.

⁴ Las versales son originales.

María J. de la Torre Molina

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

Coro. *Vivir en cadenas*
¡Quan triste vivir!
Morir por la Patria
¡Qué bello morir!

Sabrá el suelo patrio
De rosas cubrir
Los huesos del fuerte
Que expire la lid:
Mil ecos gloriosos
Dirán: Yace aquí
Quien fue su divisa
Triunfar o morir.

CORO
Vivir en cadenas
¡Quan triste vivir!
Morir por la Patria
¡Qué bello morir!

Los defensores de la Patria

(c. 1810)

Fuente: *Poesías patrióticas de Don Juan Bautista Arriaza*.
London, T. Bensley, 1810, partituras, pp. 4-5.
Edición: María J. de la Torre Molina

Música: **Fernando Sor (1778-1839)**
Texto: **Juan Bautista Arriaza (1770-1837)**

Andante

% *Coro*

[Voz] 

Vi · vir en_ ca · de · nas quan_

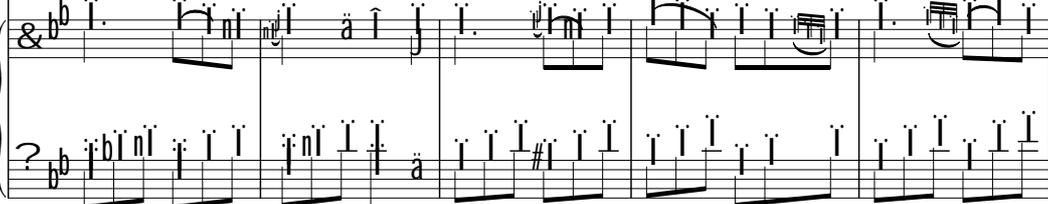
[Tecla] 

=

5



tris · te_ vi · vir, mo · rir por_ la Pa · tria_ qué be · llo_ mo



10

•rir. _____ Solo •

Par •

fine

=

15

•ta • mos_ al cam • po, ques glo • ria_el par • tir _____ la trom • pa_gue

=

20

rre • ra _____ nos_ lla • ma_a _____ la_ lid _____ la Pa • tria_ o •

24

• pri • mi • da con a • yes_ sin fin_____ con • vo • ca_a_ sus

=

28

hi • jos sus e • • cos_ o • íd.

D.C. al segno

7.3. Notas críticas

- c. 3. En la partitura original, el puntillo del *si* negra está escrito en el segundo espacio
- c. 8. En la partitura original, los dos últimos *si* corcheas están unidos mediante ligadura. La ligadura no parece tener un sentido expresivo ni tampoco sirve para unir los dos sonidos, que están separados por un *grupeto*.
- c. 10. En la partitura original, el *do* negra y el *si* corcheas están unidos mediante ligadura. En la transcripción de la parte del instrumento de tecla, he suprimido la ligadura, porque considero que no tiene sentido expresivo. La he mantenido en la parte de voz para indicar que las dos notas cantan la misma sílaba.
- c. 16. En la partitura original, el texto dice “cam-po ques”, en vez de “campo que es”. En la transcripción, he optado por respetar este texto.
- c. 18. En la partitura original, aparecen dos silencios de corchea. Transcribo silencio de negra para facilitar la lectura.
- c. 22. En la partitura original, aparecen dos silencios de corchea. Transcribo silencio de negra para facilitar la lectura.
- c. 26. En la partitura original, aparecen dos silencios de corchea. Transcribo silencio de negra para facilitar la lectura.

B. Pérez
Recuerdos del dos de mayo (c. 1810)

En: *Poesías patrióticas de Dn . Juan Bautista Arriaza.*
Londres, T. Bensley, 1810, partituras, pp. 6-17

8.1. Texto literario

A continuación, reproduzco el texto de este poema de Juan Bautista Arriaza, según la versión recogida en la reimpresión londinense de las *Poesías patrióticas*, pp. 61-65¹.

CORO

*¡Día terrible, lleno de gloria
Lleno de sangre, lleno de horror!
Nunca te ocultes a la memoria
De los que tengan Patria y honor².*

VOZ

I.

Éste es el día que con voz tirana
Ya sois esclavos la ambición gritó
Y el noble pueblo, que lo oyó indignado,
Muertos sí, dijo, pero esclavos no³.
El hueco bronce asolador del mundo
Al vil decreto se escuchó tronar
Mas el puñal, que a los tiranos turba,
Aún más tremendo comenzó a brillar.

*Coro ¡Día terrible, lleno de gloria
Lleno de sangre, lleno de horror!
Nunca te ocultes a la memoria
De los que tengan Patria y honor⁴.*

II.

¹ Arriaza denomina a este poema “Canción elegíaca”.

² La cursiva es original.

³ La cursiva es original.

⁴ En las repeticiones, el “Coro” no aparece escrito completo.

María J. de la Torre Molina

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

¡Ay cómo viste tus alegres calles,
Tus anchas plazas, infeliz Madrid!
En fuego y humo parecer volcanes,
Y hacerse campos de sangrienta lid!
La lealtad y la perfidia armada
Se vio aquel día con furor luchar,
Volviendo el pueblo generosa guerra
Por la que aleve le asaltó en su hogar.

*Coro ¡Día terrible, lleno de gloria
Lleno de sangre, lleno de horror!
Nunca te ocultes a la memoria
De los que tengan Patria y honor.*

III.

¿Y a quién afrentas proponéis, tiranos?
¿A quién el miedo imagináis rendir?
¡Al fiel *Daoíz*, al leal *Velarde*⁵,
Que nunca saben honor sin vivir?
El mundo aplaude su respuesta hermosa:
Tender el brazo al tronador metal,
Morir hollando los contrarios muertos,
Y ser de gloria a su nación señal.

*Coro ¡Día terrible, lleno de gloria
Lleno de sangre, lleno de horror!
Nunca te ocultes a la memoria
De los que tengan Patria y honor.*

IV.

Temblando vimos al francés impío,

⁵ La cursiva es original.

María J. de la Torre Molina

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

Que en cien batallas no turbó la faz,
De tanto joven, que sin armas fiero,
Entre las filas se le arroja audaz.

Víctimas buscan sus airadas manos:
Mas el engaño le arrancó el puñal;
Y ¡ay! que si el día fue funesto y duro,
Aún más la noche se enlutó fatal.

*Coro ¡Día terrible, lleno de gloria
Lleno de sangre, lleno de horror!
Nunca te ocultes a la memoria
De los que tengan Patria y honor.*

V.

¡Noche terrible, al angustiado padre
Buscando el hijo que en su hogar faltó!
¡Noche cruel para la tierna esposa,
Que yermo el lecho de su amor se halló!
¡Noche fatal en que preguntan todos
Y a todos el llanto por respuesta dan!
Noche en que truena de la Parca el fallo,
Y ¡ay! dicen todos ¿¡quiénes morirán!>?⁶

*Coro ¡Día terrible, lleno de gloria
Lleno de sangre, lleno de horror!
Nunca te ocultes a la memoria
De los que tengan Patria y honor.*

VI.

Sensibles hijas de la hermosa Gades,
Pues sois modelos de filial piedad,
Los ojos, llenos de ternura y gracia,

⁶ La cursiva es original.

María J. de la Torre Molina

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

Volved en llanto a la infeliz Ciudad:
Ved a la muerte nuestros caros hijos
Entre verdugos el traidor llevar
Y el odio presten a vuestros ojos rayos
Si de dolor ya no podéis llorar.

*Coro ¡Día terrible, lleno de gloria
Lleno de sangre, lleno de horror!
Nunca te ocultes a la memoria
De los que tengan Patria y honor.*

VII.

Esos que veis, que maniatados llevan
Al bello prado, que el placer formó,
Son los primeros corazones grandes
En que su fuego la libertad prendió.
Vedlos cuán firmes a la muerte marchan
Y el noble ejemplo de morir nos dan
Sus cuerpos yacen en sangrienta pira,
Sus almas libres al Empíreo van.

*Coro ¡Día terrible, lleno de gloria
Lleno de sangre, lleno de horror!
Nunca te ocultes a la memoria
De los que tengan Patria y honor.*

VIII.

Por mil heridas sus abiertos pechos
Oíd cuál [sic] gritan con horrenda voz:
*Venganza, hermanos, y la madre España
Nunca sea presa del francés feroz⁷.*
Entre las sombras de tan triste noche

⁷ La cursiva es original.

María J. de la Torre Molina

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

Este gemido se escuchó vagar.
Gozad en paz ¡ó del suplicio gloria!
Que aun brazos quedan que os sabrán vengar.

CORO

*¡Día terrible, lleno de gloria
Lleno de sangre, lleno de horror!
Nunca te ocultes a la memoria
De los que tengan Patria y honor.*

Recuerdos del dos de mayo

(1810)

Fuente: *Poesías Patrióticas de Don Juan Bautista Arriaza*.
London, T. Bensley, 1810, partituras, pp. 6-17.
Edición: María J. de la Torre Molina

Música: B. Pérez
Texto: Juan Bautista Arriaza (1770-1837)

Allegro Spiritoso

[Voz] & $\text{b}\flat$ C

[Tecla] & $\text{b}\flat$ C *p.*

=

5 & $\text{b}\flat$

& $\text{b}\flat$ *cresc.* *f*

=

8 & $\text{b}\flat$ *f* W

Di . . .

& $\text{b}\flat$ *f* W

11

• a te · rri · ble lle · no de

=

14

glo · ria. LLe · · · no de

=

18

san · gre, lle · no de ho · rror!_ LLe · no de ho ·

21

ror!

Nunca te o

=

24

cul · tes a la me mo · ria

=

27

de los que ten · gan Patria y ho ·

30

nor de los que ten • gan

33

Patria y ho • nor.

=

37

Solo

Éste es el día — que con voz ti •

41

•ra • na ya sois es •

=

43

• cla • vos la_am • bi • ción gri •

=

45

tó.

48

Y el_noble pueblo que lo_o.yó_in dig

=

51

na do muer tos sí, di jo, pero es

=

54

cla vos no

fz

56

Muer · tos sí, di · jo, pero es ·

=

58

cla · vos no. El hue · co

=

61

bron · ce a · so · la · dor del mundo.

64

Al vil de cre to

=

66

se es cu chó tro nar.

=

68

Al vil de cre to

70

se_es · cu · chó tro · nar. Mas el pu·

=

73

ñal que_a los ti · ra · nos turba aún más tre ·

=

77

men · do co_men · zó a bri · llar,

80

— aún — más — tre • men • do

=

82

Coro *ff* *U* *U* *U*

co_men • zó a bri • llar. Dí • a te•

=

85

•rri • ble lle • no de glo • • ria,

89

lle . . no de san . gre,

=

92

llo de ho . rror! lle no de ho . rror!

=

95

Nunca te o .

97

• cul • tes a la me•

=

99

• mo • ria de los que ten • gan

cresc.

cresc.

=

102

Patria y ho • nor, de los que

105

ten • gan Patria y ho • nor.

=

108

8.3. Notas críticas

- c. 6. En la partitura original, los *re*³ no son bemoles. Los transcribo bemoles por razones de concordancia armónica.
- c. 7. En la partitura original, los *do*³ no son bemoles. Los transcribo bemoles por razones de concordancia armónica.
En la partitura original, la segunda ligadura termina en el *do* corchea. En la transcripción termina en el *si* bemol semicorchea por paralelismo con el grupo de semicorcheas anterior y con el c. 6.
- c. 10. En la partitura original, el *forte* está escrito sólo en la parte del instrumento de tecla.
- cc. 11-12. En la partitura original, parte de voz, el texto está aplicado “ter-ri”. En la transcripción, he separado las sílabas de forma correcta.
- c. 12. En la partitura original, el silencio de blanca está anotado sobre la segunda línea.
- c. 14. En la partitura original, la indicación *fz* y el regulador están escritos sólo en la parte del instrumento de tecla.
- c. 18. En la partitura original, el silencio de blanca está anotado sobre la segunda línea.
En la partitura original no aparecen las ligaduras de expresión. Transcribo las ligaduras por paralelismo con el c. 12.
- c. 23. En la partitura original, el *forte* está escrito sólo en la parte de voz.
- c. 24. En la partitura original, parte del instrumento de tecla, el *la*⁴ no es becuadro.
Transcribo *la* becuadro por razones de concordancia armónica.
- c. 26. En la partitura original, el *la*⁵ no es becuadro. Transcribo *la* becuadro por razones de concordancia armónica.
- c. 27. En la partitura original, parte de voz, falta el primer tiempo del compás.
Transcribo silencio de negra en esa parte por paralelismo con los cc. 31 y 100.
- cc. 28-29. En la partitura original, parte del instrumento de tecla (mano izquierda) las primeras corcheas de cada grupo están ligadas a la nota blanca. En la transcripción he suprimido la ligadura porque es innecesaria.

- c. 30. En la partitura original, parte del instrumento de tecla, el último grupo de semicorcheas está escrito en clave de fa.
- c. 32. En la partitura original, parte de voz, el *fa* no es sostenido. Transcribo *fa sostenido* por paralelismo con la parte del instrumento de tecla y por razones de concordancia armónica. En la partitura original, parte del instrumento de tecla, el *la2* aparece becuadro, pero el *la3* no lleva becuadro. Transcribo becuadro el *la3* por razones de concordancia armónica.
- cc. 42-44. En la partitura original, parte del instrumento de tecla, el segundo y el cuarto grupo de semicorcheas de cada compás están indicados mediante abreviatura.
- c. 45. En la partitura original, parte del instrumento de tecla, el *la4* no lleva becuadro. Transcribo *la* becuadro por razones de concordancia armónica.
- c. 50. En la partitura original, parte del instrumento de tecla, el *fa*, *sol* y *re* son naturales. Transcribo *fa*, *sol* y *re bemoles* por razones de concordancia armónica.
- c. 51. En la partitura original, parte de voz, el *do* es natural. Transcribo *do bemol* por razones de concordancia armónica.
- cc. 52-58. En la partitura original, parte del instrumento de tecla, el segundo y el cuarto grupo de semicorcheas de cada compás están indicados mediante abreviatura.
- c. 55. En la partitura original, la indicación *fz* está escrita sólo en la parte del instrumento de tecla.
- cc. 63-68. En la partitura original, parte del instrumento de tecla, el segundo y el cuarto grupo de semicorcheas de cada compás están indicados mediante abreviatura.
En la partitura original, parte del instrumento de tecla (mano izquierda) las primeras corcheas de cada grupo están ligadas a la nota blanca. En la transcripción he suprimido la ligadura porque es innecesaria.
- c. 67. En la partitura original, no aparece el regulador en la parte del instrumento de tecla.
- c. 71. En la partitura original, la indicación *p* aparece escrita sobre la parte de la mano derecha del instrumento de tecla.
- cc. 72-78. En la partitura original, parte del instrumento de tecla, las corcheas no aparecen *picadas*. Las transcribo *picadas* por paralelismo con el c. 71.

- c. 77. En la partitura original, parte de voz, no aparece la ligadura de articulación. Transcribo la ligadura por paralelismo con los cc. 73 y 75, quizás para evitar confusiones en la aplicación del texto.
- cc. 82-83. En la partitura original, hay un espacio entre entre estos dos compases. En ese espacio esté escrita la indicación “Cho^s.”, que interpreto como “coro/s”.
- c. 83. En la partitura original, la indicación *ff* está escrita sólo en la parte del instrumento de tecla.
- c. 90. En la partitura original, parte para instrumento de tecla (mano derecha), falta la última semicorchea del compás. Transcribo *re* corchea por paralelismo con el coro, al que la mano derecha del instrumento de tecla dobla en casi toda la obra.
- c. 95. En la partitura original, parte del instrumento de tecla, el *la5* no es becuadro. Transcribo *la* becuadro por razones de concordancia armónica.
- c. 99. En la partitura original, parte del instrumento de tecla, el *la5* no es becuadro. Transcribo *la* becuadro por razones de concordancia armónica.
En la partitura original, la indicación “cres” (crescendo) está escrita en este compás, en el pentagrama de la parte de voz, debajo del silencio de blanca.
- c. 103. En la partitura original, parte del instrumento de tecla, el último grupo de semicorcheas está escrito en clave de fa.

Joaquín Tadeo de MURGUÍA (Irún 1759-Málaga 1836)
Himno a la victoria *Venid, vencedores* (c. 1809)

En: Murguía, Joaquín Tadeo de.
*La música considerada uno de los medios más eficaces
para excitar el patriotismo y el valor.*
Málaga, Luis de Carreras, 1809, pp. 15-16

9.1. Texto literario

A continuación, reproduzco el texto de este poema de Juan Bautista Arriaza, según la versión recogida en *La música considerada uno de los medios más eficaces para exaltar el patriotismo y el valor*, pp. 17-18.

*Venid vencedores
de la Patria honor,
recibid el premio
de tanto valor¹.*

Tomad los laureles,
que habéis merecido,
los que os han rendido
Moncey y Dupont.

Vosotros que fieles
habéis acudido
al primer quejido
de nuestra opresión

Venganza os llamaba
de sangre inocente:
alzasteis la frente
que jamás temió.

Y al veros los dueños
de tantas conquistas
huyen, como aristas
que el viento arrolló

*Venid vencedores
de la Patria honor,
recibid el premio
de tanto valor.*

Vos, de una mirada
que echásteis al Cielo,
parasteis al vuelo
del águila audaz;

¹ La cursiva es original.

María J. de la Torre Molina

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

Y al polvo arrojasteis
con iras bizarras
las alas y garras
del ave rapaz

*Venid vencedores
de la Patria honor,
recibid el premio
de tanto valor.*

Llegad ya provincias,
que valéis naciones,
ya vuestros pendones
deslumbran al Sol:

Pálido el tirano
tiembla y sus legiones
muerden los terrones
del suelo español.

*Venid vencedores
de la Patria honor,
recibid el premio
de tanto valor.*

Son a vuestras plantas
alfombra serena
laureles de Jena
palmas de Austerlitz:

Son cantos de gloria
volver los cautivos
sus gritos altivos
en llanto infeliz

*Venid vencedores
de la Patria honor,
recibid el premio
de tanto valor.*

¡Oh, qué hermosos vienen!

María J. de la Torre Molina

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

¡su porte cuan fiero!
¡cuál suena el acero!
¡cuál brilla el arnés!

Estos son guerreros
valientes y bravos
y no los esclavos
del yugo francés.

*Venid vencedores
de la Patria honor,
recibid el premio
de tanto valor.*

Gloria ¡o flor del Betis!
que habéis bien probado
el brío heredado
del suelo natal:

Que allí sin cultivo
crece y se levanta
del triunfo la planta,
la cliva inmortal.

*Venid vencedores
de la Patria honor,
recibid el premio
de tanto valor.*

Funesto es el día,
francés orgulloso,
y el campo ominoso
que pisas, también:

La sombra de Alfonso,
con iras más bravas,
su gloria en las Navas
defiende en Bailén.

*Venid vencedores
de la Patria honor,
recibid el premio*

María J. de la Torre Molina

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

de tanto valor.

Salve, honor del Turia,
de Marte centellas,
pues vivos como ellas
al triunfo voláis:

La hueste enemiga
rompéis imprevistos;
y apenas sois vistos
victoria cantáis

*Venid vencedores
de la Patria honor,
recibid el premio
de tanto valor.*

Gloria ¡o valerosos
del solar manchego!
¡O cuán bello riego
dais a vuestra mies!

Los surcos se vuelven
sepulcro a tiranos
sangrientos los granos
se mecen después.

*Venid vencedores
de la Patria honor,
recibid el premio
de tanto valor.*

Y en tanto, en el Ebro
los pechos son muros,
que atienden seguros
morir o vencer:

Siempre el sol los halla
lidiando con gloria,
siempre con victoria
los deja caer.

María J. de la Torre Molina

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

*Venid vencedores
de la Patria honor,
recibid el premio
de tanto valor.*

¡O cuán claros veo
brillar en tus ojos
los fieros enojos
que van a vengar!

¡O cuánto trofeo
que ganó su espada,
verá consolada
la Patria en su altar!

*Venid vencedores
de la Patria honor,
recibid el premio
de tanto valor.*

¡O Patria, respira
de males prolijos:
descansa en los hijos
que el cielo te dio:

Ni temas que el arte
falte a su fortuna:
soldados la cuna
naciendo los vio.

*Venid vencedores
de la Patria honor,
recibid el premio
de tanto valor.*

Ya vengada, solo
libertad y gloria
dejará tu memoria
tu agravio en Madrid.

Tiempo ya es que altiva
la frente levantes;

María J. de la Torre Molina

Música y ceremonial en las fiestas reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)

pues llegan triunfantes
los hijos del Cid.

*Venid vencedores
de la Patria honor,
recibid el premio
de tanto valor.*

Himno a la victoria "Venid vencedores"

(c. 1809)

Transcripción: María J. de la Torre Molina
Fuente: MURGUÍA, J. T. *La música considerada como uno de los medios más eficaces para exaltar el patriotismo y el valor.*
Málaga, Luis de Carreras, 1809, pp. 17-18.
Edición: María J. de la Torre Molina

Música: Joaquín Tadeo de Murguía (1759-1836)
Letra: Juan Bautista de Arriaza (1770-1837)

Andante

Coro

Ve · nid ven · ce · do · res de la Pa · tria, Pa · tria ho · nor re · ci

Ve · nid ven · ce · do · res de la Pa · tria, Pa · tria ho · nor re · ci

Ve · nid ven · ce · do · res de la Pa · tria, Pa · tria, ho · nor re · ci

Fortepiano

6

coro

bid_ el pre · mio de tan · to, de tan · to va · lor.

bid_ el pre · mio de tan · to, de tan · to va · lor.

bid_ el pre · mio de tan · to, de tan · to va · lor.

Pfte

[Fin]

1ª copla

12 **Andante**

[Voz]

To • mad los lau • re • les que_ha •

[Fortepiano]

=

15

v

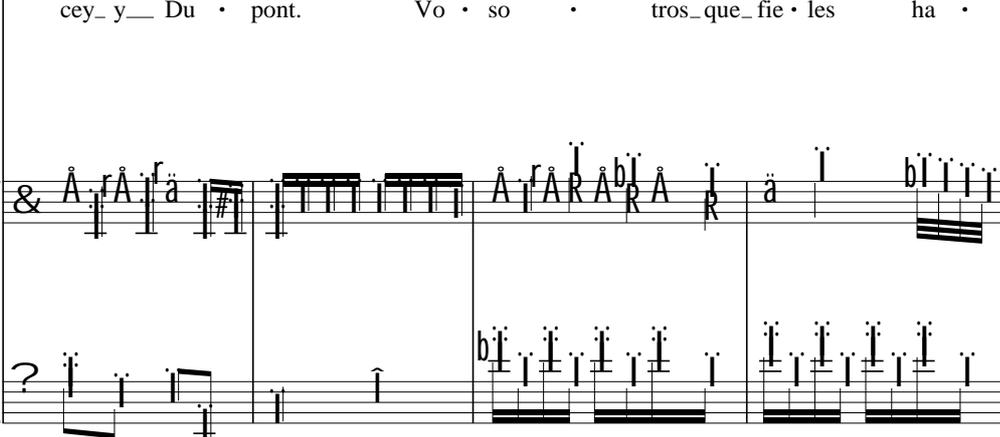
béis me • re • ci • do los_ que_os_ han__ren • di • do Mon •

Pfte

19

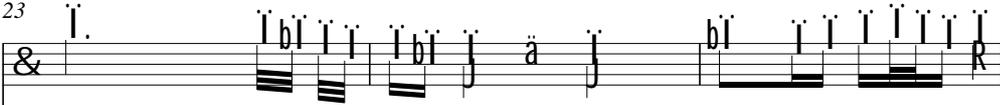
v & 

cey_ y_ Du · pont. Vo · so · tros_ que_ fie · les ha ·

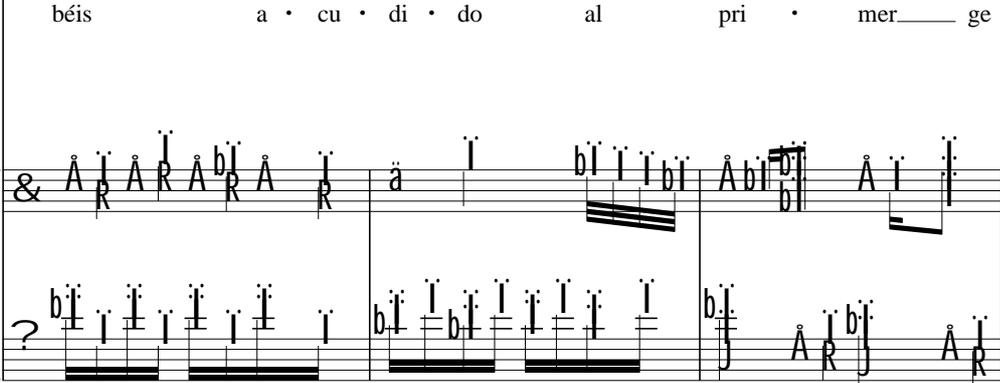
Pfte 

=

23

v & 

béis a · cu · di · do al pri · mer_ ge

Pfte 

26 D.C. al Coro

v &

mi · do___ de___ nues · tra_o · pre · sión.

Pfte

[2ª y sucesivas coplas]