

TRES MISERERES ANDALUCES DEL SIGLO XIX. VOL. I

JOSÉ LÓPEZ-CALO

El Miserere de Vicente Palacios

I. Edición crítica

II. Versión adaptada (Joám Trillo)

Granada, 2006

EL MISERERE DE VICENTE PALACIOS

Edita: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

© Catedral de Granada

© José López-Calo - Joán Trillo

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

Coordinación de la Edición: Centro de Documentación Musical de Andalucía

(Junta de Andalucía. Consejería de Cultura

Carrera del Darro, 29. 18010 Granada)

Imprime: Graficolor MINERVA

I. S. B. N.: 84-8266-617-7

Depósito Legal: C-1922/06

INDICE

	Pág.
Presentación: El Miserere de Semana Santa en Andalucía	7
INTRODUCCION	9
1. El autor y su obra	11
2. El Miserere; su uso en la Semana Santa	11
3. Los misereres de Vicente Palacios	13
4. "El Miserere de Palacios". A) La composición	15
5. "El Miserere de Palacios". B) Su estructura. Las partituras	16
6. "El Miserere de Palacios". C) Las partichelas	19
7. La presente edición	23
PARTITURAS. 1. Versión original	27
PARTITURAS. 2. Versión ampliada	147
Apéndice gráfico y documental	249

El Miserere de Semana Santa en Andalucía

Es universalmente conocida la solemnidad y devoción con que se celebra la Semana Santa en las ciudades y pueblos andaluces. Menos conocido es el hecho de que estas celebraciones tienen una importante historia, y que Andalucía siempre se distinguió, entre todas las regiones y pueblos de España, por sus celebraciones de la Semana Santa.

Una de las manifestaciones históricas más notables de la celebración de la Semana Santa en Andalucía, en los siglos pasados, era el salmo *Miserere*, que se cantaba al final de las solemnísimas funciones de "Tinieblas" en el Triduo Sacro (jueves, viernes y sábado santos, que se cantaban la víspera por la tarde; por tanto, el miércoles, jueves y viernes). Era ésta una práctica común en toda España. Pero Andalucía siempre se distinguió de modo particular en estas celebraciones. Destaca en este punto, entre todas las catedrales andaluzas, la de Córdoba, en cuyo archivo se conservan espectaculares Misereres de los siglos XVII y XVIII compuestos para un alto número de voces y "coros", llegando a las veinte y más voces reales, en cinco, seis y hasta siete "coros" distintos, cada uno de los cuales cantaba en diverso lugar del templo, creando así una "estereofonía" natural impresionante, propia del mejor Barroco. Varios de estos "Misereres" han sido ya publicados, gracias a una benemérita iniciativa de algunos musicólogos cordobeses y de la catedral de aquella ciudad. Igualmente en Jaén, donde se conservan también varios de estos notables "Misereres" de los siglos XVII y XVIII.

Esta tradición se continuó en el siglo XIX. Tres maestros de otras tantas catedrales andaluzas crearon "Misereres" que, por su excepcional calidad artística, no solamente quedaron en ellas como "clásicos", sino que otros templos, de diversas ciudades, hicieron copias de ellos para incorporar esas composiciones en sus celebraciones litúrgicas de la Semana Santa. Son, por orden cronológico, el de Vicente Palacios en Granada (1832), el de Hilarión Eslava en Sevilla (1835, con una revisión de algunos números en 1837) y el de Eduardo Ocón en Málaga (hacia 1865).

De esos tres el más famoso es el de Eslava, que se cantó en la catedral de Sevilla cada año, desde su creación, salvo dos interrupciones temporales: cuando la República y en tiempo del cardenal Segura. También el de Granada se cantó sin interrupción, durante casi un siglo, hasta que, hacia 1929, dejó de cantarse, siguiendo las orientaciones litúrgico-musicales del papa Pío X. Y también el de Ocón siguió cantándose, casi hasta nuestros días, e incluso hay de él una magnífica grabación discográfica, aunque desde hace años está descatalogada.

Así, pues, la Junta de Andalucía, dentro del plan que desde hace años viene desarrollando, de dar a conocer, en partituras modernas, su música histórica, comienza hoy la publicación de estos tres monumentos de la música andaluza, que son estos tres grandes Misereres.

Pero no quisiera conformarse con la simple publicación de las partituras, sino que se ha propuesto incluir, en cada volumen, amplias introducciones históricas, que coloquen en su adecuado contexto estas obras maestras de nuestra música. Estas introducciones serán también importantes para reconstruir, en base a documentos originales, la historia de cada una de estas composiciones.

Sólo me resta agradecer el Prof. Dr. D. José López-Calo su trabajo por la recuperación de esta joya de música histórica de Andalucía que es el Miserere del Maestro Palacios, que se suma a su largo catálogo de obras en pro de la historia de la música andaluza.

Reynaldo Fernández-Manzano
Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía

Introducción

- 1. El autor y su obra*
- 2. El Miserere; su uso en la Semana Santa*
- 3. Los misereres de Vicente Palacios*
- 4. “El Miserere de Palacios”. A) La composición*
- 5. “El Miserere de Palacios. B) Su estructura. Las partituras*
- 6. “El Miserere de Palacios”. C) Las partichelas*
- 7. La presente edición*

INTRODUCCION

1. El autor y su obra

Se desconocen los datos biográficos de Vicente Palacios anteriores a 1794; parece ser que era natural de Molina de Aragón y que fue niño de coro en la catedral de Zaragoza, donde era maestro de capilla Francisco Javier García, "El Españolito", ya que éste, cuando, en ese año de 1794, el magisterio de capilla de la catedral de Albarracín quedó vacante y el Cabildo de esa catedral le preguntó por alguien apto para cubrir la plaza, recomendó a Palacios, y con frases tan encomiásticas, que fue recibido inmediatamente, y por unanimidad de los capitulares votantes. De hecho, los escritores granadinos de comienzos del siglo XX, que conocían bien el tema, confirman esta suposición.

Permaneció en Albarracín solamente tres años, pues en 1797 fue elegido maestro de capilla de la catedral de Granada, y por cierto en unas muy reñidas oposiciones, entre 19 maestros de capilla y organistas de toda España, y a partir de entonces ya no se movería de Granada. Pero le tocó vivir los malos tiempos de la guerra de la Independencia, reinado de José Bonaparte y sobre todo el trienio liberal, cuando el Gobierno despojó a las catedrales, también a la de Granada, de todas sus posesiones, con lo que el Cabildo no podía pagar los salarios a los músicos y hasta tuvo que despedir a varios de ellos. Palacios llegó a tener que vivir, literalmente, de limosnas. Por añadidura tuvo siempre mala salud, hasta el extremo de que en diciembre de 1804 llegó a administrársele el Santo Viático y el Cabildo llegó a preparar todo lo referente a su entierro. Logró superar esa crisis, pero es bien fácil suponer lo débil que quedaría en su salud y lo apurado de su situación económica, después de haber gastado tanto en médicos y medicinas, lo que obligó al Cabildo a socorrerle con algunas limosnas para poder pagar las deudas más apremiantes y conseguir, al menos, mantenerse en lo esencial de la vida.

Y no obstante eso, fue un compositor prolífico y muy inspirado: las obras que compuso en los tres años de magisterio de Albarracín se conservan en el archivo de esa catedral y han sido catalogados por Muneta (Jesús María Muneta: *Catálogo del archivo de música de la catedral de Albarracín*, Teruel, 1984): misas, salmos, motetes, obras en castellano..., por un total de 35 composiciones, entre ellas un miserere a 8 voces e instrumentos. Las de Granada son más numerosas y han sido descritas en el primer volumen del catálogo de ese archivo de música que yo mismo he publicado en 1991: cinco misas, seis composiciones de difuntos, 20 salmos, incluidos 4 misereres, tres "cánticos" (dos *Magnificat* y un *Nunc dimittis*), nueve responsorios a la Santísima Virgen, 20 obras varias en latín y cuatro en español.

Falleció en Granada, después de larga enfermedad, y en la mayor miseria, el 7 de agosto de 1836; su cuerpo estaba tan deteriorado, que fue necesario enterrarlo antes del funeral, pues se descomponía con gran rapidez.

2. El Miserere; su uso en la Semana Santa

Es el salmo 50 de la Vulgata. Fue compuesto, según la tradición, por el rey David después de que el profeta Natán le hiciera ver el grave crimen que había cometido pecando

con Betsabé, la esposa de Urías, y haciendo perecer a éste en el combate, según se narra en los capítulos 11 y 12 del libro 2º de los Reyes.

Es un auténtico canto de penitencia, y así lo ha entendido siempre la Iglesia, que a lo largo de los siglos lo ha utilizado en las funciones penitenciales, en particular en algunas de la cuaresma. El texto, según lo trae la Vulgata y según lo usaron los compositores para ponerle música, es el siguiente, separando con un guión los dos hemistiquios en que está dividido cada verso y cuya división tenía gran importancia en el canto litúrgico:

Miserere mei, Deus, - secundum magnam misericordiam tuam.

Et secundum multitudinem miserationum tuarum - dele iniquitatem meam.

Amplius lava me ab iniquitate mea, - et a peccato meo munda me.

Quoniam iniquitatem meam ego cognosco, - et peccatum meum contra me est semper.

Tibi soli peccavi, et malum coram te feci, - ut iustificeris in sermonibus tuis, et vincas cum iudicaris.

Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum, - et in peccatis concepit me mater mea.

Ecce enim veritatem dilexisti; - incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi.

Asperges me hyssopo, et mundabor; - lavabis me, et super nivem dealbabor.

Auditui meo dabis gaudium et laetitiam, - et exultabunt ossa humiliata.

Averte faciem tuam a peccatis meis, - et omnes iniquitates meas dele.

Cor mundum crea in me, Deus, - et spiritum rectum innova in visceribus meis.

Ne proicias me a facie tua, - et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.

Redde mihi laetitiam salutaris tui, - et spiritu principali confirma me.

Docebo iniquos vias tuas, - et impii ad te convertentur.

Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis meae, - et exultabit lingua mea iustitiam tuam.

Domine, labia mea aperies, - et os meum annuntiabit laudem tuam.

Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique; - holocaustis non delectaberis.

Sacrificium Deo spiritus contribulatus; - cor contritum et humiliatum, Deus, non despicies.

Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua, Sion, - ut aedificentur muri Ierusalem.

Tunc acceptabis sacrificium iustitiae, oblationes et holocausta; - tunc imponent super altare tuum vitulos.

En la espiritualidad cristiana siempre fue considerado como uno de los más excelsos textos penitenciales. Pero no hay constancia de que en los primeros siglos se hiciese un uso particular de él en la liturgia. En la Semana Santa comenzó a añadirse, hacia finales del siglo XI, a los maitines y laudes del “triduo sacro” —jueves, viernes y sábado santos, en que se conmemoraba, de modo especial, la Pasión y muerte del Señor, y como preparación inmediata de la Pascua,— con una antífona de preparación, para la que se usó el gradual de la misa del Jueves Santo: *Christus factus est pro nobis oboediens usque ad mortem, - mortem autem crucis; - propter quod et Deus exaltavit illum, et dedit illi nomen quod est super omne nomen* — Cristo se hizo obediente hasta la muerte, y muerte de cruz; por lo cual también Dios lo exaltó y le dio un nombre sobre todo nombre.

En la primera noche se cantaba solamente la primera frase de la antífona, a la que se le añadía la segunda en la segunda noche y la última en la tercera. Después de la antífona se rezaba un Padre nuestro, “totum sub silentio” - todo él en silencio -, y luego el miserere “aliquantulum altius” - un poco más en alta voz, aunque todos los textos litúrgicos y los testimonios históricos insisten en que ese salmo *miserere*, propiamente, no se cantaba, sino que se semitonaba en voz semi-baja.

En España, como en el resto de Europa, se hizo así hasta finales del siglo XVI; de modo que, por ejemplo, cuando, en 1585, publicó Tomás Luis de Victoria su *Officium*

Hebdomadae Sanctae - El Oficio de la Semana Santa, que constituye, seguramente, la obra cumbre del gran polifonista español y una de las máximas creaciones de la música religiosa de todos los pueblos y de todos los tiempos, si bien puso música polifónica a todos los textos propios de la liturgia de esos días, y en particular compuso en rica polifonía el canto inmediato al *Miserere*, y por tantos motivos parecido a él, como es el cántico *Benedictus*, sin embargo, llegado al *miserere*, no le puso música polifónica, sino que lo dejó en un simple "fabordón", con sencillos acordes en una forma intermedia entre el canto y la recitación, y con apenas unas ligeras cadencias al final de cada verso. Nada más. Y no sólo eso, sino que, en una ulterior muestra de austeridad litúrgica, utilizó esa única versión para los *misereres* de los tres días. Sin duda alguna, el gran maestro consideró que cualquier otro adorno en la música desvirtuaría el espíritu que la Iglesia quiere dar a este canto eminentemente penitencial.

En cambio, desde que la estética barroca comenzó a entrar en la música religiosa española, en los últimos años del siglo XVI, y sobre todo desde comienzos del XVII, los compositores se volcaron en la composición de grandes obras para la Semana Santa, entre las que destacan, y de modo preferente, los *misereres*, particularmente el del primer día, el del jueves santo, que se cantaba al atardecer de la víspera, miércoles santo. Y así son numerosos los *misereres* españoles, algunos verdaderamente espectaculares, del siglo XVII, a doce, catorce y hasta mayor número de voces, a tres, cuatro y más "coros", cada uno de los cuales se colocaba en un diverso lugar del templo. En el siglo XVIII esta policoralidad espectacular fue abandonada, a favor de una mayor presencia de los instrumentos y sobre todo de un mayor virtuosismo vocal. Ésa fue la tendencia casi universal en España; pero en Andalucía, o al menos en algunas catedrales de Andalucía, en concreto en las de Córdoba y Jaén, siguieron componiéndose grandes *misereres* a muchas voces y coros durante la primera mitad del siglo XVIII, e incluso algo más tarde. En conjunto, en Andalucía el *Miserere* siguió cultivándose, en esa forma o en otras, de un modo más intenso que en las demás regiones españolas, culminando en los grandes *misereres* del siglo XIX, de los que el de Esclava de 1835-37 es el más famoso, pero no, de ningún modo, el único.

3. Los *misereres* de Vicente Palacios

Son, como ya queda dicho, cinco: uno de Albarracín y cuatro de Granada. Y es que desde que, a principios del siglo XVII, comenzó esta nueva era para el *miserere* de la Semana Santa en España, se introdujo la práctica, que pronto llegó a ser ley universal, de que el maestro de capilla tenía que componer un *miserere* nuevo aproximadamente cada dos años. También en Granada; de modo que, por citar sólo un documento, que tiene que ver directamente con Palacios, el 12 de marzo de 1803 el Cabildo aprobó y promulgó un "Reglamento que debe observarse por el maestro de capilla y todos los músicos de esta santa iglesia de Granada", que, en su nº 3, se dice que

"Tendrá obligación el maestro de capilla de componer un *miserere* cada dos años".

El de Albarracín es más sencillo que los de Granada; es a 8 voces en dos coros, como lo son los cuatro de Granada, es decir, un primer coro de solistas y el segundo para el coro propiamente dicho; en él los instrumentos son tan sólo dos violines y un bajón; pero tiene un acompañamiento polifónico para el arpa, pues en Semana Santa no se podía

tocar el órgano. Seguramente que no había en aquella catedral más que esos cuatro músicos instrumentistas, y parece que también el número de cantores era reducido.

De los de Granada conocemos la fecha exacta de composición: los tres primeros la ponen los papeles que de ellos se conservan en la catedral: 1798, 1804 y 1807; los del último —que es precisamente “el Miserere de Palacios”, que algunos materiales de la catedral llaman “Gran Miserere”,— no la tienen, pero la conocemos por otros documentos de que vamos a hablar inmediatamente y por los que consta que lo compuso en 1832.

Respecto del primero hay que decir que pensó en él apenas llegado a Granada a finales de 1797; de modo que cuando, el 23 de enero de 1798, se vio en cabildo un memorial suyo pidiendo licencia por treinta días, “que era el tiempo que juzgaba necesario para componer el miserere que se había de cantar en la próxima Semana Santa”, ya debía de tener parte de él compuesta; de todas formas, el Cabildo le concedió la licencia que pedía, que consistía en no tener que asistir a coro más que a determinadas horas o en ciertos días, a fin de disponer de más tiempo para la composición. Pasada la Semana Santa Palacios —que siempre tuvo mala salud, como ya queda dicho,— pidió y obtuvo del Cabildo un mes de licencia “para descansar del trabajo que había tenido en la próxima pasada Semana Santa”, pues aparte del esfuerzo que tiene que haberle supuesto componer una obra a 8 voces y orquesta, estaba el de dirigir tantas —y algunas tan largas y complejas— composiciones como entonces se cantaban en una catedral como la de Granada durante esos días solemnísimos.

Este miserere de 1798 es para ocho voces en dos coros, en el sentido que se acaba de mencionar, de solistas-coro, y para la orquesta habitual entonces en una catedral española grande: dos violines, viola, dos oboes, dos trompas, bajón, violón, contrabajo y “acompañamiento”. El bajón es “obligado”, es decir, tiene partes solísticas en algunos pasajes; el violón, el contrabajo y el acompañamiento son iguales. Se conserva la partitura autógrafa, con correcciones, que parece ser el primero y único borrador, pues nuestros maestros tenían una seguridad en la composición verdaderamente admirable y eran capaces de componer una obra tan compleja como ésta sin tener que hacer un borrador previo.

También del miserere de 1804 tenemos detalles de su composición en las actas capitulares. El Cabildo quería que ya en 1803 compusiese uno nuevo, a causa de la práctica de no repetir demasiado una misma composición, y así se lo encargó, por medio del canónigo “protector” de la música, el 18 de enero. Palacios respondió que no le daría tiempo. El Cabildo estudió el tema el 25 del mismo mes de enero; pensó incluso pedir uno al maestro de capilla de Zaragoza o al de Córdoba, pero al final acordó

“que Su Señoría [el canónigo “protector” de la música] dispusiese se cante este año algún otro miserere de los que hay en esta santa iglesia, y que haya más tiempo que no se haya oído (...), y que el maestro de capilla vaya, desde luego, componiendo el nuevo”.

Este acuerdo es importante, sobre todo si se tiene en cuenta lo que pasó luego con el “Gran Miserere” de 1832, que quedó como fijo y definitivo para casi cien años, mientras que el de 1798 da la impresión de que a los seis años parecía ya demasiado oído.

Vuelve a hablarse de esto el 17 de marzo de 1804: ese día el deán informó al Cabildo que el maestro estaba componiendo un nuevo miserere para la Semana Santa inmediata

y que era necesario que el Cabildo le concediese algunos días de licencia, pues él, el deán, ya le había concedido todos los que entraban en sus atribuciones. El Cabildo se la concedió hasta el domingo de Ramos. Ese segundo miserere es también para ocho voces y para la misma orquesta, sólo que en lugar de los dos oboes tiene dos flautas, y tiene dos bajones en vez del único que tenía el de 1798. Esos dos bajones son obligados; el violón y el contrabajo son iguales.

Del de 1807 no queda constancia alguna en las actas capitulares. Es decir, no queda noticia directa de él, pero su fecha consta por los materiales del archivo. Es también para ocho voces, pero en los instrumentos tiene una doble diferencia respecto de los dos anteriores, que lo hacen más "moderno": además de las flautas incluye el clarinete, un instrumento que parece que era nuevo en Granada; propiamente las partichelas de las flautas ponen, las dos, "flauta o clarinete" (1º, 2º), aunque el título dice que el miserere es "obligado de flautas y bajones"; también los bajones ponen, los dos, "fagot 1º (2º) o bajón", lo que implica que para entonces en Granada se estaba pasando del antiguo "bajón" al más moderno "fagot". En cambio, no tiene viola, que sí la tenían los anteriores. Los demás instrumentos no cambian. No es seguro que la partitura que se conserva de él sea autógrafa; están también las partichelas completas, tanto las de las voces como las de los instrumentos.

Finalmente, el de 1832, el "Gran Miserere", el que por anotonomasia es llamado "El Miserere de Palacios" y del que, por tanto, conviene hablar más en detalle.

4. "El Miserere de Palacios". A) La composición

Ante todo, sorprende que después de 1807 no hubiese vuelto Palacios a componer ningún miserere nuevo, ni el Cabildo le hubiese urgido a ello. La explicación más obvia para este hecho, no poco anómalo, pudiera estar en que, realmente, el tercer miserere hubiese gustado mucho más que los dos anteriores, por lo que el Cabildo se sentiría satisfecho con oírle todos los años siguientes; pero sin duda la verdadera razón de ese hecho extraño hay que buscarla en las consecuencias de la política de los Gobiernos españoles respecto de la Iglesia, a que ya se ha aludido, que dejaron a la catedral de Granada en una situación económica extremadamente apretada y, que tuvo muy graves consecuencias para Palacios. Un solo dato como confirmación de lo que pasó en aquellos años: en 1827, el Cabildo, en vista de que ya no tenía con qué pagar a los dependientes, pues el Gobierno seguía sin restituir a la catedral las posesiones de que la había despojado el Gobierno liberal, acordó, el 7 de diciembre, entre otras determinaciones referentes a los demás servidores de la catedral, en particular a los músicos, reducir la paga de 20 reales diarios que percibía el maestro, a solos 9 reales; el acta reconoce explícitamente que esos 20 reales se le daban al maestro "para sus alimentos"; él no tuvo más remedio que aceptar esa grave reducción de su sueldo, y únicamente pidió al Cabildo que no se la aplicase con efecto retroactivo a todo el trimestre, sino solamente a partir del 1º de aquel mes de diciembre, añadiendo que ello fuera

"sin perjuicio de que se le abonen las pequeñas porciones que puedan pertenecerle de aniversarios, capas, etc., como emolumentos de su prebenda".

El Cabildo le concedió las dos gracias que solicitaba, que no dejaban, sin embargo, de reducir al maestro a un estado económico poco menos que extremo, como se ve por este acuerdo capitular del 17 de diciembre de 1830:

"El prebendado maestro de capilla expuso la situación en que se halla, falta de recursos para atender al decoro y manutención de su persona, suplicando se le diese alguna cantidad, bien en calidad de ayuda de costa, o préstamo a descontar de su ha de haber; y se acordó comisionar al señor tesorero para que, de los fondos de patronatos destinados a limosnas, invirtiese el producto del presente año, según va entendido Su Señoría, supliéndose de cualquiera otro, caso de no hallarse efectiva la cantidad correspondiente a este objeto, igualmente que la cedida por el señor deán *in voce*".

Pero este acuerdo, ya de suyo tan humillante, pues reconoce que un maestro de la talla de Vicente Palacios tenía que vivir prácticamente de limosna, se vio todavía reforzado, con carácter restrictivo, por el acuerdo capitular del 22 del mismo mes y año:

"A indicación de un señor capitular se acordó que de la cantidad destinada a limosnas del fondo de patronatos, por lo respectivo al año que se resolvió en el anterior cabildo se diese al señor tesorero para equipo del señor prebendado maestro de capilla, se segregue la parte que pueda corresponder a los señores que no gusten cederla a este efecto".

En medio de tan triste estado, pues, compuso Palacios este nuevo miserere, que se estrenó en la Semana Santa de 1832 y que gustó tanto, que, como sucedería con el de Eslava en Sevilla de tres años más tarde, quedaría como "clásico" en la catedral de Granada, y prácticamente único durante casi un siglo.

5. "El Miserere de Palacios". B) Su estructura. Las partituras

Está compuesto, como los otros tres, para las ocho voces habituales, divididas en dos coros, siendo, como ya queda dicho, el primero de solistas y el segundo de relleno o *tutti*. La orquesta es más reducida que en los anteriores: dos violines, una flauta, un clarinete, dos trompas, dos bajones y acompañamiento.

Se conserva la partitura original, autógrafa, con correcciones e indicaciones del autor para las copias de las partichelas; lleva como título, simplemente, después de la invocación devota "J.[esús] M.[aría] J.[osé]", la palabra "Miserere", sin más; añadido de otra letra está el nombre escueto del autor: "Palacios"; son dos cuadernos, en formato apaisado, cosidos con hilo, con un total de 44 folios, numerados por el autor; el último quedó en blanco, pues la música termina en el 43v.

Hay además, en el archivo de la catedral, otras cuatro partituras. Todas son copias en limpio, sacadas, a lo que parece, directamente del original. La que con toda evidencia es la más antigua, que llamaremos *copia A*, reproduce algunas de las indicaciones del autor sobre cómo copiar determinados pasajes para las partichelas; tiene una portada con el título "Gran Miserere del maestro D. Vicente Palacios" y luego la firma de don Antonio Mateo (pero la partitura no es copia de Mateo, sino que es anterior a este organista de la catedral); está también copiada en papel pautado en formato horizontal, como lo están igualmente las otras dos que siguen, por un total de 84 páginas, numeradas por el copista; al final de cada parte anota el número de compases que contiene. La tercera partitura (*Copia B*) está encuadernada en tapas de media piel roja y lleva por título "Miserere del Mtro. Palacios. Partitura. Año 1926 se encuadernó"; da muestras de haber sido muy usada para la dirección; tiene añadiduras, a lápiz o en rojo, con indicaciones para la dirección y ha sido copiada por al menos dos amanuenses. La cuarta (*Copia C*), también

completa y también encuadernada con el lomo en piel, tiene la siguiente portada: "Miserere a 4 voces y segundo coro por el maestro D. Vicente Palacios. Año 1926". Finalmente, hay una quinta partitura para las ocho voces y órgano, completa, y un guión-partitura, para 3 voces y órgano, incompleto. Y aún habría que añadir que existen algunas copias más en alguna que otra catedral, e incluso iglesia parroquial, de otras ciudades o pueblos de Andalucía, incluidas la catedral de Cádiz y la colegiata de Jerez de la Frontera, pues, efectivamente, la fama de este *Miserere* fue muy grande y duradera.

Prescindiendo de esas copias de fuera de la catedral, hay que decir que las tres copias principales reproducen fielmente la original autógrafa, aunque la *Copia B* cambia la colocación de los instrumentos, poniendo los violines en los dos pentagramas superiores, y modificando algo los nombres de algunos instrumentos, pero no la música.

En las notas que siguen me referiré siempre, y solamente, a la partitura original, prescindiendo de las acomodaciones de las voces e instrumentos hechas en los casi cien años que la obra se usó en la catedral, de las que, sin embargo, hablaré en detalle en el apartado siguiente, a base de las partichelas que se conservan en la catedral.

Hay que empezar diciendo que Palacios, ni en este ni en ninguno de los otros *misereres*, puso música a la antífona *Christus*, como, en cambio, hicieron otros compositores españoles del siglo XIX, incluido Hslava.

La obra, en conjunto, consta de 11 números: 1. *Miserere*; 2. *Amplius*; 3. *Tibi soli*; 4. *Ecce enim veritatem dilexisti*; 5. *Auditui*; 6. *Cor mundum*; 7. *Redde mihi*; 8. *Libera me de sanguinibus*; 9. *Quoniam si voluisses*; 10. *Benige fac*; 11. *Tunc imponent*. Todos se alternan, a versículos, con el canto llano, excepto el último, en que el canto llano canta el primer hemistiquio o primera parte del verso y la composición coral-orquestal la segunda.

Todos los materiales históricos dicen que la obra es a ocho voces en dos coros —o a cuatro voces con un segundo coro, que quiere decir lo mismo—; pero la realidad es que es a nueve voces, ya que el tiple del primer coro está con mucha frecuencia dividido en primer tiple y segundo tiple, aunque ambos están escritos, en la partitura, en un único pentagrama. Otra observación de carácter general es que tiene menos partes *a solo* que otras composiciones similares contemporáneas. Ciertamente tiene muchos pasajes solísticos, incluso números enteros, pero son menos de lo que se estilaba en su tiempo en este tipo de obras de iglesia, y, desde luego, aun esas partes vocales son menos virtuosísticas que las que se encuentran en obras escritas por aquellos años para el uso en las iglesias. Y es que, en realidad, se trata de una obra donde el contrapunto imitativo abunda más de lo que era habitual entonces, aunque, por supuesto, tiene muchas partes en acordes verticales, homorítmicos.

El primer coro es, como ya queda dicho, para cuatro —en realidad cinco— solistas. Pero la voz que más pasajes solísticos tiene es, con diferencia, el tiple (es decir, el tiple 1º): no solamente es el que tiene más números solísticos —él solo, o con otras voces—, sino que también en las partes corales es el que con más frecuencia tiene frases *a solo*, o en diálogo con las demás voces. De las otras tres voces del primer coro el tenor y el bajo tienen sendos números *a solo*; el contralto no tiene ninguno.

De todas formas, esas partes solísticas, incluso en los números *a solo* o *a dúo*, nunca son demasiado difíciles, ni en absoluto ni en comparación con otras obras religiosas españolas de la época; lo mismo se puede decir de los instrumentos.

El segundo tiple del coro primero no es, propiamente, una nueva voz, y de hecho no era considerado como voz independiente en la nomenclatura de entonces. La verdad es que la mayor parte del tiempo duplica al tiple primero de ese primer coro, o al tiple del segundo coro. Pero en algunos casos sí es voz independiente. Y, desde luego, el n° 4, *Ecce enim veritatem dilexisti*, que es para dos triples, exige, en efecto, dos triples solistas en toda regla.

Y aunque la disposición de voces e instrumentos se ve en la partitura que se publica, creo que será conveniente resumirla aquí, para una mayor claridad y mejor comprensión del conjunto de la obra.

N° 1. *Miserere*. Es para las nueve voces, dos trompas en do, flauta, clarinete (en do), dos bajones, dos violines y acompañamiento.

En la segunda página, antes de comenzar las voces, tiene esta nota autógrafa, que se reproduce fotográficamente en la portada de la presente edición, y que también repite la *Copia A*:

"Se sacará un papel separado para el tiple de [sic] segundo de primer coro, al cual se le agregarán también las solfas y notas que van indicadas con la señal del N° 2, y se omitirá dicha agregación cuando se presente el N° 1".

N° 2. *Amplius*. Solo de tiple, dos violines, flauta, bajón y acompañamiento.

N° 3. *Tibi soli*, "a toda la capilla": Voces, violines, "flauta y clarinete" (los dos en un mismo pentagrama), dos trompas "in fefaut", dos fagotes (sic) y acompañamiento.

N° 4. *Ecce enim*. Dos triples, violines y acompañamiento.

N° 5. *Auditui meo*. Voces, "clarinetes 1° y 2°", "bajones", trompas "in fefaut" y acompañamiento. Al comienzo lleva esta nota en el primer coro: "El tiple 2° de 1° con el de 2° coro".

N° 6. *Cor mundum*. Primer coro (solistas), violines y acompañamiento.

N° 7. *Redde mihi*. Voces, violines, dos clarinetes, dos trompas "in fefaut", dos bajones y acompañamiento.

N° 8. *Libera me*. Solo de bajo, violines, flauta, bajón y acompañamiento.

N° 9. *Quoniam si voluisses*, "a toda la capilla": Voces, violines, dos clarinetes, dos bajones, dos trompas "in fefaut" y acompañamiento.

N° 10. *Benigne fac*. Solo de tenor, dos violines, "flauta y clarinete" (los dos en el mismo pentagrama), dos trompas en do, dos bajones y acompañamiento.

N° 11. *Tunc imponent*. "Final a toda la capilla": Voces, violines, dos clarinetes, dos trompas en do, dos bajones y acompañamiento.

N. B. 1. Las trompas están siempre en el pentagrama superior; debajo, los otros instrumentos de viento y los dos coros; el acompañamiento, en el último pentagrama.

N. B. 2. Está claro que los instrumentos de madera —flautas y clarinetes— eran intercambiables, y hasta parece que Palacios concibió en ambos casos dos instrumentos;

desde luego fue así en los clarinetes, pues en varios números los pide expresamente; en el de la flauta no lo es tanto. No se encuentran los oboes; tampoco las violas; y es que en aquel año de 1832 la capilla estaba muy disminuida de individuos y el Cabildo completamente falto de medios para suplir esa deficiencia.

6. “El Miserere de Palacios”. C) Las partichelas

Es indispensable estudiarlas en detalle, pues el miserere de Palacios tiene dos facetas que lo distinguen de casi todos los demás misereres de su tiempo, y no solamente de los de otros compositores, sino también de los que había compuesto él: que, por un lado, su música gustó tanto, que el Cabildo de Granada descartó, durante casi cien años, que se compusiese otro nuevo; pero que, por otro, nació gravemente imperfecto en los instrumentos, a causa de que aquel año, por la extremada penuria económica en que se movía la catedral, no era posible contratar más que a muy pocos instrumentistas. Ambos hechos hicieron que a lo largo de ese siglo de su permanencia “en cartel” los sucesivos maestros —y hasta parece que el propio Palacios desde el año siguiente al de su composición, si no ya en ese mismo año,— realizaran diversas adaptaciones para completar la a todas luces incompleta instrumentación original. Esos cambios vienen reflejados en las partichelas, por lo que es necesario estudiarlas en detalle.

Son numerosas las que existen en el archivo, pertenecientes a diversos períodos, que en las descripciones siguientes llamaré, con unas etiquetas un poco simplistas, pero exactas, “antiguas” y “modernas”; las primeras datan de la época del autor o de muy poco después; las segundas son de finales del siglo XIX, y hasta algunas del XX; incluso las hay que parecen autógrafas de don Valentín Ruiz-Aznar, que fue el último maestro de capilla que dirigió la composición, y ello en dos períodos bien distintos: el primero en los primeros años de su magisterio, hasta 1928 ó 29, en que se terminó la casi ininterrumpida tradición de casi un siglo, y el segundo después de la guerra española, una o dos veces. También las voces experimentaron algunos cambios, aunque menores que los instrumentos. En conjunto hay actualmente en el archivo las partichelas siguientes:

Voces, primer coro. Tiple 1º: Dos partichelas en clave de do en 1ª línea y tres en clave de sol. Tiple 2º: Tres en clave de do en 1ª línea y una en clave de sol. Alto: Dos, y las dos en clave de do en 3ª línea; una es más antigua y otra más moderna. Tenor: Tres, las tres en clave de do en 4ª línea; dos de ellas son más antiguas y una más moderna. Bajo: Cinco, de las cuales dos más antiguas y tres más modernas.

Voces, segundo coro. Tiple: Una sola, antigua. Alto: Tres, una antigua, en clave de do en 3ª línea, y dos modernas, una en clave de do y una en clave de sol. Tenor: dos, las dos modernas, pero una está en clave de do en 4ª línea y otra en clave de sol. Bajo: Dos, una antigua y una moderna.

Violín 1º: Cuatro antiguas y dos modernas. *Violín 2º:* Tres antiguas y tres modernas.

Viola: Dos, una antigua y otra moderna. La antigua —que parece de uno de los copistas de las otras partichelas antiguas (pero no de las originales)— no pone más que “Miserere a 9. Palacios. Viola”, y, añadido, “Catedral”; la moderna tiene esta portada: “Miserere mei Deus / Mtro Palacios / Viola, por el maestro de la capilla / catedral / D. Antonio Martín Blanca”, y en ella un sello de caucho: “Francisco Morente Montero. Beneficiado. S. I. M. Granada”. Las dos coinciden enteramente o casi.

Flauta y clarinete. En la partitura están en dos pentagramas, aunque con notas frecuentemente al unísono, señaladas “con la flauta...”, u otras fórmulas parecidas, que evitaban al maestro copiar dos veces la misma melodía; otras veces dicen que cantan “con el violín 1º”, etc. En los números 3 y 10 están los dos en un mismo pentagrama, como ya queda dicho. En más de la mitad de los números ya la partitura presupone explícitamente un segundo clarinete, como ya se ha visto.

En las partichelas hay los siguientes materiales:

1. Una partichela “antigua”, posiblemente de uno de los copistas de Palacios, que pone “clarinete y flauta”, y, añadido, “1º”; además de esa añadidura tiene otra a la derecha: “Clarinete 1º”.

La atribución a cada uno de los dos instrumentos, clarinete y flauta, en los distintos versos está hecha de la siguiente forma, siempre en esta partichela, que parece la más antigua:

Miserere, flauta; *Amplius*, flauta; *Tibi soli*, flauta; *Ecce enim*, tacet; *Auditui meo*, clarinete (pero antes tiene añadido, de escritura posterior: “Flauta y...”); *Cor mundum*, tacet; *Redde mihi*, clarinete (añadido “y flauta”); *Libera me*, flauta; *Quoniam*, clarinete; *Benigne fac*, flauta; *Libera me*, flauta; el nº 10 (“largo, despacio”, que no tiene título), flauta; *Tunc imponent*, clarinete (añadido “y flauta”).

Las dos primeras páginas de los versos *Miserere* y *Amplius*, están tachadas, toda la página, con lápiz rojo.

2. Una partichela del mismo copista de la anterior para “Clarinete 2º”. Pero tiene añadido, de letra posterior, “1º y 2º”.

En el *Amplius*, en que parece que “tacet”, está añadida una tira de papel pegada encima, con unas notas largas (pero que no llenan toda la composición), con la indicación “clarinete”. En *Auditui meo* le fue añadido al comienzo, de letra moderna: “Unísono los dos clarinetes”, y a partir del compás 13 se le han añadido, hasta el final, notas más pequeñas superiores, sin indicación alguna, pero que son claramente para el clarinete 1º; en *Redde mihi* lleva añadido, de letra moderna: “Unís.”, y, en otra añadidura: “(La segunda voz)”. En algunos pasajes lleva añadida una segunda voz superior, también en notas más pequeñas.

3. Una partichela moderna para “clarinete”, que reproduce, con toda fidelidad, la partitura original, pero que introduce un cambio importante: subdivide a veces las notas largas de la partitura. Tiene al comienzo el sello de caucho de Francisco Morente Montero, de que ya se ha hablado.

4. Una partichela “muy moderna”, que por la caligrafía se puede asegurar, casi con plena certeza, que sea autógrafa de don Valentín Ruiz-Aznar, para los versos *Auditui meo*, *Redde mihi*, *Quoniam si voluisses* y *Tunc imponent*, para “clarinete 1º, do”. Está en formato vertical y en otro tipo de papel de música diverso del de los otros materiales; es la única que está en este formato, junto con la descrita en el nº 7, que es, al parecer, también autógrafa de don Valentín.

5. Una partichela moderna para flauta. Tiene portada; es la única que la tiene, junto con la de la viola; pero es de copista diferente del de ésta. El título de esta portada es: “*Miserere* / del Mº Palacios / Flauta 2º”; pero le fue añadido en rojo “Flauta” y debajo,

de la mano que escribió muchas de las partichelas modernas (nº 3, nº 6...), se añadió todavía: "o clarinete 1º". Encima de todo hay añadido, en grandes letras rojas: "Flauta", y en sesgo a la derecha: "Flute".

Reproduce, con gran fidelidad, la partitura, pero con la importante advertencia del nº 3 respecto a la división de las notas largas; debe tenerse presente, a este respecto, que, como ya queda dicho, ambas partichelas son de copistas diferentes.

En el *Amplius* pone "tacet"; pero está añadido en lápiz rojo: "en otro papel"; en el *Auditui meo* reproduce fielmente la partitura en la parte del clarinete 2º, y lleva encima dos indicaciones a lápiz rojo: la primera dice: "Al papel del clarinete", y, al lado, en letras grandes, está esta otra indicación: "Sí", que parece destruir la de la primera; en *Cor meum*, que ponía "tacet", se le añadió: "Final del papel nuevo"; en *Redde mihi* —que reproducía la parte del clarinete— tiene añadido al comienzo en rojo: "No. Al papel viejo"; en el *Libera me*, en que había "tacet", lleva en rojo: "Al otro papel"; en *Quoniam*, añadido en rojo: "Sí"; en *Benigne fac*: "Sí", pero se le tachó esto y se añadió en rojo: "No. Papel viejo"; en *Tunc imponent*, añadido en rojo: "Sí, 8ª", y tiene la raya de octava aguda hasta el compás 5 inclusive.

6. Una partichela moderna, del mismo copista que la nº 3. Pone que es para "Flauta". Tiene al comienzo el sello de caucho de Francisco Morente Montero.

Está basada en la parte de la flauta de la partitura original, pero introduce cambios muy interesantes —octavas, terceras, sextas...

7. Una partichela muy moderna, en formato vertical, del mismo copista y con las mismas características del nº 4, es decir, parece que don Valentín Ruiz-Aznar. Es para "Flauta".

Incluye los siguientes números: Nº 1, *Miserere*; Nº 3 (sic), *Amplius*; nº 5 (sic), *Tibi soli*; Nº 8, *Libera me*; Nº 6 (añadido), *Cor mundum*; (Este nº 6 está añadido por otro copista).

Incluye también cambios respecto de la partitura y de las partichelas anteriores.

Trompas. Hay las siguientes partichelas:

1. Una más antigua, pero no de las del primer copista, sino algo posterior. Pone como título: "Gran Miserere del Mtro. Palacios [añadido: "a 8 voces"]". Trompas en fa".

Está en clave de sol y tiene las notas de las dos trompas en el mismo pentagrama. Tiene el sello de caucho de Francisco Morente Montero.

Incluye: "Nº 1"; "Nº 2. *Amplius*, a solo. Tacet"; "Nº 3. *Tibi soli peccavi*, en fa"; "Nº 4. *Ecce enim* [añadido: "Dúo de tiples"], en fa [añadido en lápiz rojo: "Mi b"]"; "Nº 5. *Auditui meo*, en fa"; "Nº 6 [añadido: "*Cor mundum*"], en fa"; "Nº 7. *Redde mihi*, en fa" (este "en fa" está entre paréntesis con lápiz rojo, y añadido, también en lápiz rojo, dentro del paréntesis: "Mal"), y todo él está tachado con rayas diagonales en lápiz rojo; "Nº 8. *Libera me*, a solo de bajo"; "Nº 9. *Quoniam si voluisses*, en fa", y entre paréntesis en lápiz rojo, "Mal", y está también todo él tachado a lápiz rojo); "Nº 10. *Benigne fac*" (añadido: "Solo de tenor"); "Final", añadido antes "*Tunc imponent*", y después: "Nº 11. Tutti".

Tiene todas las melodías transportadas una 4ª baja (en sol mayor, en vez del do mayor original).

2. Una partichela moderna para "Trompas en do", del mismo copista de los números 3 y 6 del clarinete-flauta, y con las mismas características.

3. Una partichela del mismo copista de los números 4 y 7 del clarinete-flauta, es decir, con toda probabilidad don Valentín Ruiz-Aznar, pero en formato apaisado, para "Trompas en fa", para los versos *Redde mihi* y *Quoniam*. Reproduce exactamente las partes respectivas de la partitura, pues ya en ellas las trompas están en fa.

Trombones. No están en la partitura. De ellos hay las tres partichelas siguientes:

1. Una moderna, claramente del siglo XX, para los trombones 1º y 2º. Tiene portada, pero es de amanuense diferente del que hizo las que han aparecido hasta ahora. Esa portada dice así: "Trombones 1º y 2º / Miserere / del Mtro. D. V. Palacios".

Están basados en los bajones originales, pero ofrecen pequeñas diferencias, adaptaciones, etc. En varios versos *tacent*.

2. Una para "Trombón 1º", que ha sido corregido por "Trombón bajo", que reproduce la parte del trombón 2º de la partichela anterior. La comenzó un copista, que parece diferente de todos los que han copiado las partichelas anteriores; pero este copista sólo escribió el número 1 completo y el nº 2, en que "tacet". A partir del nº 3 es copia del mismo que escribió el nº 3 del clarinete, etc., y que también escribió la partichela siguiente. Tiene al comienzo el sello de caucho de Francisco Morente Montero.

Tiene una particularidad notable: que en la parte superior derecha de la página 2 (la partichela la integra una hoja doble, o sea, 4 páginas) escribió, el mismo copista: "Trombón bajo" (y esta indicación no corresponde a comienzo de un número, sino a mitad del nº 5), y en cambio en la parte superior derecha de la página 3, que corresponde al comienzo del nº 9, pone: "Trompas".

3. Una para "Trombón bajo", toda escrita por el copista que completó la partichela anterior, así como la nº 3 del clarinete-flauta, etc.

Presenta variantes respecto de las dos anteriores en cuanto a altura de sonidos, etc. Al final, por el mismo copista: "Año 1926". Es la única que pone fecha.

Cornetín

Una partichela para cornetín, escrita por el mismo que hizo la anterior, así como la del nº 3 del clarinete-flauta, etc. Tiene una portada artística, hecha con plumilla, que parece impresa, no manuscrita. Es la única que tiene una tal portada. En ella tiene el sello de caucho de Francisco Morente Montero.

El instrumento está en si bemol; y esta indicación se encuentra al comienzo de cada número, no junto al nombre del instrumento, sino al comienzo de la música, y no en todos los números, sino sólo hasta el 7 inclusive.

Los números 1 y 11 están en re mayor, con dos sostenidos en la clave; los demás, todos con un sostenido, aparentemente en sol mayor, aunque alguno parece estar en otra tonalidad.

Su música es una adaptación de la del clarinete 2º.

7. La presente edición

He descrito las partichelas que se encuentran en el archivo de la catedral de Granada con un detalle que, sin duda, hacen que la descripción resulte farragosa y complicada; la hice así con la intención de presentar, en una visión de conjunto, los cambios principales introducidos por los maestros de la catedral —insisto: incluido don Valentín Ruiz-Aznar— en esta obra mítica, que, hay que repetirlo una vez más, nació, al revés de casi todas las demás composiciones de Palacios, y en general de las de nuestras catedrales, imperfecta, gravemente imperfecta, a causa de las dificultades ya mencionadas, por lo que el maestro se vio obligado a escribir la partitura para un conjunto orquestal reducidísimo, bien diverso del que él mismo usó en otras muchas composiciones suyas, cuando el Cabildo disponía de una orquesta completa, o al menos podía reclutar músicos suficientes para las ceremonias más solemnes.

La consecuencia fue que desde los días mismos de Palacios se trató de subsanar esa deficiencia preparando partichelas para otros instrumentos, a fin de completar un poco más la orquesta.

Ese proceso, pues, es el que queda resumido en la detallada descripción de las partichelas.

El doble hecho de que la obra perdurara en uso, prácticamente ininterrumpido, durante casi cien años, y que, por otra parte, hubiese nacido tan imperfecta en la instrumentación, que todos los maestros siguientes de la catedral, y al parecer Palacios mismo, intentasen completar la instrumentación, planteaba serias dudas sobre cómo preparar esta edición. Tres eran las opciones principales: prepararla exclusivamente a base de la partitura original, incluir en ella las añadiduras posteriores tal como aparecen en las partichelas, o hacer una adaptación de la orquesta, y aun de algunas partes vocales, acorde con lo que sugiere la música original, tanto la de las voces como la de los instrumentos.

Era claro que la primera opción era la más segura y menos problemática: significaba ofrecer la obra tal como la escribió el autor. Pero parece igualmente claro que ese planteamiento, si se fuera a tomar en su más estricta literalidad, significaba, más que un historicismo llevado a sus últimas consecuencias, casi una traición al espíritu con que siempre se interpretó esta obra, y seguramente que también al pensamiento del propio compositor, que, a lo que parece, fue el primero que, como ya queda dicho, introdujo, en los pocos años que le quedaban de vida después de su composición, los cambios que le permitían las circunstancias.

Pero tampoco se podía prescindir de la versión original. Siempre nos pareció, tanto a mí como a las demás personas que intervinieron en las diversas decisiones acerca del proyecto, que era indispensable hacer, ante todo, una edición crítica, auténtica y completa, de la partitura original, aunque también vimos claro que esa sola edición no bastaba y que, por tanto, debía ser completada.

La segunda opción se vio pronto que era irrealizable: son tantos los cambios que introducen las partichelas de los sucesivos arreglos, que harían imposible una partitura. Pensamos incluso en publicar en facsímil todas las partichelas, pero también descartamos esta idea, pues, realmente, no ofrecían una solución coherente a los varios problemas o pasajes más o menos conflictivos, y lo que siempre tuvimos en mente fue ofrecer una partitura que resultase utilizable para un coro y una orquesta actuales.

Así, pues, y tras largas consultas con varios compositores y musicólogos, en particular con don Reynaldo Fernández-Manzano, Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía, que patrocinaba el proyecto, con don José García Román y con el Profesor don Emilio Casares, de quien había partido la idea de esta publicación, decidimos reproducir en edición crítica la partitura original y encargar una orquestación a un compositor que fuera capaz de mantener, con todo rigor, el espíritu de la forma original con lo que realmente pide la música. Propuse, pues, el proyecto a un compositor de amplia experiencia en la composición y en la dirección de orquesta, y que, al mismo tiempo, posee un profundo conocimiento de la música religiosa, cual es el maestro Juan Trillo, quien aceptó el reto, y a quien desde aquí agradezco públicamente el esfuerzo que hizo para satisfacer mis deseos. Juntos decidimos las líneas básicas en que debíamos movernos, incluidos los pequeños, pero indispensables, cambios en algunos pasajes de las voces; por tres veces rehizo él la orquestación, y aun la adaptación de algunos pasajes vocales, después de estudiar yo lo que él había hecho y después de que los dos analizáramos y discutáramos mis propuestas, hasta que al final quedó una partitura que nos satisficiera plenamente a los dos.

Naturalmente, tanto el maestro Trillo como yo somos plenamente conscientes de que habrá no pocas personas que no estarán del todo de acuerdo con nuestro planteamiento, ni menos con el resultado final. Pero creo que hicimos, el maestro Trillo y yo, cuanto estaba en nuestra mano para lograr una partitura que mantenga, en su integridad, todo el espíritu de la obra del maestro Palacios y, al mismo tiempo, permita un aprovechamiento de los medios que hoy tenemos a nuestra disposición.

Respecto de la edición de la partitura original, que es la que se reproduce en primer lugar, tan sólo debo advertir que en ella incluyo también la viola, tomándola de la partichela más antigua, porque, si bien la partitura no la tiene, parece casi cierto que se la introdujo, si no ya en el "estreno" de 1832, sí inmediatamente después, y esto en vida del compositor, por lo que creo responde a la mente del propio maestro Palacios. Fuera de eso, la edición reproduce, con toda fidelidad, la partitura original, que, sobre ser suficientemente clara, no contiene errores ni pasajes dudosos.

Pedí también al maestro Trillo unas notas que explicaran un poco lo que él pretendía, que copio a continuación, haciéndolas enteramente mías:

El por qué de una revisión y reorquestación

Tenemos que reconocer que no es fácil justificar desde la visión histórica que hoy tenemos de la música del pasado (en este caso, además, muy reciente) la "re-composición" de una obra.

En primer lugar, hay que tener en cuenta que los medios con que contaban las capillas de música de las catedrales españolas en el siglo XIX eran muy escasos.

En la presente obra se puede apreciar esto con claridad: Sólo hay una flauta, han desaparecido los oboes, a los fagotes y clarinetes se les obliga a cubrir todos los huecos, las trompas quedan muy limitadas en sus posibilidades, pues la música ya no es la adecuada a la trompa natural, y faltan las violas. Prueba de todo esto son los arreglos continuos que han hecho los sucesivos maestros de capilla para completar la orquesta, o bien a medida de los instrumentos de que podían disponer en cada momento concreto.

Todo esto nos ha llevado a la conclusión de la oportunidad de completar la orquesta original. Y respecto a esto, tampoco parece fácil, a juzgar por el material que nos ha quedado, saber con precisión cuál era la orquesta original, pues nos han quedado copias de partes instrumentales que parecen originales, del tiempo del autor o casi, y sin embargo no están en la partitura autógrafa.

El estilo de este miserere es romántico, pero con una escritura y una concepción muy deudoras del clasicismo. Hay también una apreciable influencia del gusto italiano.

Considerando todo esto, la elección del tipo de orquesta nos parece obvia: una orquesta "moderadamente romántica" o "clásica tardía", es decir: las cuatro maderas a 2, metales también a 2, tímboles (un "miserere" tiene que tener tímboles) y cuerdas. De hecho, el mismo Palacios, cuando disponía de estos instrumentos en su orquesta, incluidos los trombones y los tímboles, los usa en sus composiciones: siempre usa las maderas duplicadas, incluidos los oboes; varias veces alguno de estos instrumentos es "obligado", es decir, con actuaciones solísticas importantes. Ésta es la orquesta de los números en los que participa, según la concepción original, toda la plantilla. En los números en los que el autor reduce el orgánico, hemos respetado su planteamiento, completando en algunos casos las maderas por parejas, para que en los pasajes no solísticos resultasen más llenas las armonías.

En cuanto a las voces, nos ha parecido innecesaria la parte del tiple 2º del primer coro, pues no llega a tener un verdadero papel y su tesitura es más la de contralto que la de tiple, sobre todo si pensamos en voces femeninas (que son las actualmente disponibles) y no en las de los niños. Así, pues, esta parte la asume, cuando es una parte real, el contralto; en los casos de relleno armónico ya no es necesaria, pues el resto de las voces son suficientes.

Considerando que los coros actuales no necesitan el apoyo de los solistas del primer coro, hemos suprimido la duplicación del segundo coro por el primero (solistas), menos en aquellos puntos donde el texto puede exigir la presencia de los dos coros.

* * * * *

Sólo me queda expresar mi más profundo agradecimiento a las personas que han tenido que ver con la concepción del proyecto y me han ayudado a su realización. En primer lugar, al Prof. Dr. D. Emilio Casares, Catedrático de Historia de la Música en la Universidad Complutense y Director del Instituto de Ciencias Musicales de la misma Universidad (ICCMU), de quien partió la idea de esta publicación, pues en 1992 me pidió que preparase, para la colección "Música Hispana", que él dirige en dicho Instituto, la edición de los cuatro grandes misereres españoles del siglo XIX: los de Eslava, Palacios, Ocón y Doyagüe, encargo del que la presente edición es el primer fruto y a la que espero sigan pronto las de los otros tres; igualmente al ya citado Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía, D. Reynaldo Fernández-Manzano, que desde el comienzo del proyecto se ofreció incondicionalmente a apoyarlo, por lo que se refería a los tres misereres andaluces que incluía, y que a lo largo de estos años me mostró un interés y apoyo que nunca agradeceré suficientemente; al ya también citado maestro García Román, por las muchas horas que dedicó al estudio del proyecto y por sus nume-

rosas observaciones que me fue haciendo, que a veces descendían a los mínimos detalles de pasajes vocales o instrumentales de la partitura y que tanto me sirvieron en mi trabajo; al maestro Juan Trillo, por su inteligencia y espíritu artístico en el trabajo que le pedí, y por su inextinguible paciencia en estudiar conmigo mis numerosas, y a veces nimias, observaciones de detalle del trabajo que estaba realizando; a don Carlos Delgado, Gerente de la imprenta Graficolor Minerva, por el esmero que ha puesto, él y el personal de la imprenta, en que la edición saliese con toda la perfección que fue posible; y, finalmente, a mi hermana, y colaboradora durante más de 40 años, María Teresa, por el apoyo constante que me prestó, a lo largo de las varias etapas por las que pasó el proyecto, y por sus siempre atinadas observaciones. Un agradecimiento particular me merece el Excmo. Cabildo de la catedral de Granada, que, con una generosidad modélica, no solamente me concedió un amplio permiso para publicar la partitura original, de la que es poseedor, sino que me permitió el estudio de todos los materiales del archivo, durante varias semanas, y hasta fotocopiar las diversas partituras y partichelas, para una mayor comodidad en mis estudios en torno a esta obra.

Santiago de Compostela-Granada, julio de 2006.

J. L. C.

Partituras

1. Versión original

1. Miserere mei

Largo no mucho. Majestuoso

Lento

Rehearsal mark 100

Flauta 1 *f* *p*

Clarinet 2 *f* *p*

Fagot 1 *f*

Fagot 2 *f*

Trompa en D *f*

Tiple 1

Tiple 2

Alto

Tenor

Bajo

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

Violines I *f* *p*

Violines II *f* *p*

Viola *f* *p*

Contrabajo *f* *p*

Loco

Fl 1

Fl 2

Fl 1

Fl 2

Trp

Tr 1

Tr 2

Alt

Tu

Bj

Dr

Alc

Dr

Bj

Vcl I

Vcl II

Va

Ch

The musical score is arranged in systems. The first system contains parts for Flute 1, Flute 2, Flute 1 (with a key signature change to one flat), Flute 2 (with a key signature change to one flat), Trumpet, and Trombone. The second system contains parts for Trombone 1, Trombone 2, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Baritone Saxophone. The third system contains parts for Drums, Alto Saxophone, Drums, and Baritone Saxophone. The fourth system contains parts for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is in 4/4 time and features dynamic markings like p (piano) and f (forte). The word "Loco" is written above the first system.

14

Fl 1 *p* *f* *p* *pp* *p*

Cl 2 *p* *f* *p* *pp* *p*

Fg 1 *p* *f* *p* *pp* *p*

Fg 2 *p* *f* *p* *pp* *p*

Tuba *p* *f* *pp* *p*

Fl 1

Fl 2

Alt

Tc

Bj

Tl

Alt

Tr

Dj

Vib 1 *p* *f* *p* *pp* *p*

Vib 2 *p* *f* *p* *pp* *p*

Va *p* *f* *p* *pp* *p*

Cb *p* *f* *p* *pp* *p*

[illegible]

Musical score for a symphony orchestra and vocal soloists. The score is divided into three systems.

System 1:

- Fl 1:** Flute 1, marked *flauto*.
- Cl 2:** Clarinet 2.
- Fg 1:** Fagotto 1.
- Fg 2:** Fagotto 2.
- Trpa:** Trompa (Trumpet).

System 2:

- Vi 1:** Violino 1.
- Vi 2:** Violino 2.
- Alt:** Alto.
- Ten:** Tenore.
- Ba:** Basso.

System 3:

- Vi 1:** Violino 1.
- Vi 2:** Violino 2.
- Vc:** Violoncello.
- Cb:** Contrabbasso.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (*f*, *p*, *flauto*, *Dulce*).

[illegible]

The musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi is presented in a standard orchestral format. It includes parts for a full orchestra and vocal soloists. The orchestration features woodwinds (Flute 1, Flute 2, Piccolo, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Baritone Saxophone), brass (Trumpet 1, Trumpet 2, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Bass Trombone, Euphonium, Tuba), strings (Violin 1, Violin 2, Viola, Cello/Double Bass), and vocal soloists (Tenor 1, Tenor 2, Alto, Bass). The score is in 3/4 time and includes lyrics in Italian. The vocal parts are written in a tenor clef, and the instrumental parts are in their respective staves. The score is divided into measures, with bar lines indicating the end of each measure. Dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano) are indicated throughout the score. The lyrics are written below the vocal staves, and the title "L'Espresso" is prominently displayed at the top.

Fl 1

Cl 2

Pg 1

Sx 2

Tpt 1

Tpt 2

Alc

Ts

Bj

Tr

Alc

Te

Bj

Vcl 1

Vcl 2

Va

Cb

re - re, mi se - re - re ma - i, De - us, se - cun - dum ma - gnas, se - cun - dum

se - cun - dum ma - gnas, se - cun - dum

se - cun - dum ma - gnas, se - cun - dum

se - cun - dum ma - gnas, se - cun - dum

se - cun - dum ma - gnas, se - cun - dum

se - cun - dum ma - gnas, se - cun - dum

mi - se - re - re ma - i, De - us,

mi - se - re - re ma - i, De - us,

mi - se - re - re ma - i, De - us,

mi - se - re - re ma - i, De - us,

Dolce

[illegible]

ma - gnus, se - cun - dum, ma - gnus, se - cun - dum, ma - gnus, se - cun - dum

[illegible]

Fl 1
Fl 2
Ob 1
Ob 2
Fg 1
Fg 2
Tpt 1
Tpt 2
Tr 1
Tr 2
Tn 1
Tn 2
Tb 1
Tb 2
Tc 1
Tc 2
Bj 1
Bj 2
Vln 1
Vln 2
Vla
Vcl
Cb

cor-di-am, mi-se-ri cor-di-am lu-dam se-cur-dum
mi-se-ri cor-di-am tu-am se-cur-dum
mi-se-ri cor-di-am tu-am se-cur-dum
cor-di-am, mi-se-ri cor-di-am tu-am se-cur-dum
mi-se-ri cor-di-am te-am se-cur-dum
mi-se-ri cor-di-am te-am se-cur-dum
mi-se-ri cor-di-am tu-am se-cur-dum
mi-se-ri cor-di-am tu-am se-cur-dum
mi-se-ri cor-di-am tu-am se-cur-dum
mi-se-ri cor-di-am tu-am se-cur-dum

[illegible]

The musical score is arranged in systems. The first system includes Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Piccolo (Pg. 1), Piccolo 2 (Pg. 2), and Trompani (Tpus). The second system includes Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Alto (Alt.), Tenor (Tc.), and Bass (B.). The third system includes Tenor (Tc.), Alto (Alt.), Tenor (Tc.), and Bass (B.). The fourth system includes Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Va.), and Cello/Double Bass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, f). The lyrics are in Romanian, and the title 'The Rose Tree' is written in English at the top.

Fl 1 *pp* *f* *f*
 Cl 2 *pp* *f* *f*
 Fg 1 *pp* *f* *f*
 Fg 2 *pp* *f* *f*
 Tpm *pp* *f* *f*
 Tr 1
 Tr 2 *f* mi - se - ri - cor - di - am
 Ali *f* mi - se - ri - cor - di - am
 Te *f* mi - se - ri - cor - di - am
 Bf *f* mi - se - ri - cor - di - am
 cor - di - am tu - am, *pp* mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am
 Tr *f* mi - se - ri - cor - di - am
 Alc *f* mi - se - ri - cor - di - am
 Te *f* mi - se - ri - cor - di - am
 Bf *f* mi - se - ri - cor - di - am
 Vla I *pp* *f* *f*
 Vla II *pp* *f* *f*
 Vn *pp* *f* *f*
 Cb *pp* *f* *f*

Fl. I

Cl. 2

Bs. I

Bs. 2

Trumpet

Tbn. 1

Tbn. 2

Alto

Tenore

Basso

Tbn. 3

Tbn. 4

Tbn. 5

Tbn. 6

Tbn. 7

Tbn. 8

Tbn. 9

Tbn. 10

Tbn. 11

Tbn. 12

Tbn. 13

Tbn. 14

Tbn. 15

Tbn. 16

Tbn. 17

Tbn. 18

Tbn. 19

Tbn. 20

Tbn. 21

Tbn. 22

Tbn. 23

Tbn. 24

Tbn. 25

Tbn. 26

Tbn. 27

Tbn. 28

Tbn. 29

Tbn. 30

Tbn. 31

Tbn. 32

Tbn. 33

Tbn. 34

Tbn. 35

Tbn. 36

Tbn. 37

Tbn. 38

Tbn. 39

Tbn. 40

Tbn. 41

Tbn. 42

Tbn. 43

Tbn. 44

Tbn. 45

Tbn. 46

Tbn. 47

Tbn. 48

Tbn. 49

Tbn. 50

Tbn. 51

Tbn. 52

Tbn. 53

Tbn. 54

Tbn. 55

Tbn. 56

Tbn. 57

Tbn. 58

Tbn. 59

Tbn. 60

Tbn. 61

Tbn. 62

Tbn. 63

Tbn. 64

Tbn. 65

Tbn. 66

Tbn. 67

Tbn. 68

Tbn. 69

Tbn. 70

Tbn. 71

Tbn. 72

Tbn. 73

Tbn. 74

Tbn. 75

Tbn. 76

Tbn. 77

Tbn. 78

Tbn. 79

Tbn. 80

Tbn. 81

Tbn. 82

Tbn. 83

Tbn. 84

Tbn. 85

Tbn. 86

Tbn. 87

Tbn. 88

Tbn. 89

Tbn. 90

Tbn. 91

Tbn. 92

Tbn. 93

Tbn. 94

Tbn. 95

Tbn. 96

Tbn. 97

Tbn. 98

Tbn. 99

Tbn. 100

Vcl. I

Vcl. II

Va.

Cb.

2. Amplius lava me

Andante comodo *Cresc.*

Flauto *f* *p* *f*

Fagot *f* *p* *f*

Tromba

Violini I *f* *p* *f*

Violini II *f* *p* *f*

Viola *f* *p* *f*

Contrabbajo *f* *p* *f*

The musical score is for a piece titled '2. Amplius lava me'. It is written for a full orchestra. The tempo is 'Andante comodo' and the dynamics range from 'f' (forte) to 'p' (piano), with a 'Cresc.' (crescendo) marking. The woodwinds (Flauto, Fagot, Tromba) and strings (Violini I, Violini II, Viola, Contrabbajo) all have parts. The brass (Tromba) plays sustained chords. The woodwinds and strings have more complex melodic lines. The score is in 3/4 time.

First system of a musical score. It consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a treble, a middle staff (likely for a second voice or instrument), and a bass staff. The music is in 4/4 time. The first system ends with a *Cresc.* marking. The second system begins with a *Cresc.* marking and continues with a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

Second system of a musical score. It consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a treble, a middle staff (likely for a second voice or instrument), and a bass staff. The music is in 4/4 time. The first system ends with a *Cresc.* marking. The second system begins with a *Cresc.* marking and continues with a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

12

Cresc.

p Am - pli - us, mi - pli - us, *Cresc.*

p

p

p

16

Cresc.

p

am - pli - us la - ve re, *Cresc.* mi, am - pli - us

p

p

p

p

21

Loco

p

Cresc.

lu - va - nie. *p* am - pli - us, am - pli - us, am - pli - us, am - pli - us. *Cresc.*

p

pp

p

p

p

30

pli - us lu - va - nie ab i - ni - qui - ta - te me - a, ab i - ni - qui - ta - te

p

p

p

p

p

57

me - a, et a pec - ca - to me - o, et a pec - ca - to me o mori - da me, et a pec -

58

ca - to, et a pec - ca - to, et a pec - ca - to me - o, et a pec - ca - to, et a pec - ca - to, et a pec -

61

p

And

And

ca - in me - a rui - da, mun - da me, et a pec - ca - to me - o,

p

p

p

p

62

p

p

et a pec - ca - to me - a rui - da, mun - da me, et a pec - ca - to me - o,

p

p

p

p

87 Cresc.

et a pec - ca - to re - o mun - da me, la - va, lo - va, mun - da me, *f* et a pec -

Cresc.

88

ca to, pec - ca - to re o mun - da, mun - da me, *f* et a pec - ca - to, pec - ca - to

f

[illegible]

100

p

8va

Less

p

ci - ri - da - nie. An - ti - us. et a - gu - sti - to, pos - ca - to

p

p

p

p

me - o, et a pec - ce - to me - a man - da me, mul - tu - la va,

man - da me

3. Tibi soli peccavi

The image displays a page from a musical score for the 'Miserere' by Giuseppe Verdi. The score is written for a large ensemble, including vocal soloists and a full orchestra. The tempo is marked 'Largo no mucho'. The vocal parts include Flute, Clarinet 2, Bassoon, Trombone, Trumpet 1, Trumpet 2, Alto, Tenor, and Bass. The instrumental parts include Violin I, Violin II, Viola, and Contrabass. The lyrics are in Spanish, and the score is in G major and 4/4 time. The vocal parts enter with the lyrics 'Ti - bi so - li pec - ca - vi, pec - ca -'.

Fl
 Cl 2
 Fg

Cresc.

Tpac

Tr 1
 Tr 2
 Alt
 Tr
 B1

vi. li - bi so - li, so - li pec - ca - vi.
 vi.
 vi.
 vi.

Coro
 Ti - bi su - li pec - ca - vi.

Tr
 Alt
 Tr
 B1

Cresc. *sfz* *sfz*

Vcl I
 Vcl II
 Vla
 Cb

Fl
Cl 1
Fl 2

Tuba
Tr 1
Tr 2
Alc
Tc
Bj

Ti
Alc
Tc
Bj

Vla I
Vla II
Va
Cb

The musical score is presented in two systems. The first system includes staves for Flute I (Fl I), Clarinet in B-flat (Cl Bb), Bassoon (Fag), Trombone (Tromba), Trumpet I (Tr I), Trumpet II (Tr II), Alto Saxophone (Alto sax.), Tenor Saxophone (Tenor sax.), and Double Bass (Basso). The second system continues with Flute II (Fl II), Alto Saxophone (Alto sax.), Tenor Saxophone (Tenor sax.), Double Bass (Basso), Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Viola), and Cello (Cello). The vocal parts are labeled T1, T2, A1, Te, B1, A2, Te, and B2. The lyrics are in Italian, starting with "ma - lum, ei ma - lum, et ma - lum, ei ma - lum, p et ma - lum co -". The music features various dynamics such as ff (fortissimo) and p (piano), and includes articulation marks like accents and slurs. The tempo is indicated as Adagio at the beginning.

Cresc.

Fl 1

Fl 2

Fag

Tpas

Ti 1
rău, cu rău te fe - ci, pec - ca vi,

Ti 2
lum co - rău te fe - ci, pec - ca vi, ut lu - su - B -

Alc
mă - lum co - rău te fe - ci, ut lu - su - fi - ce - re, pec - ca

Te
lum co - rău te fe - ci, pec - ca vi, pec - ca

Bj
lum co - rău te fe - ci, ut lu - su - ti - ce - ris, pec -

Ti
lum co - rău te fe - ci, pec - ca vi, ut lu - su - fi -

Alc
mă - lum co - rău te fe - ci, pec - ca

Te
lum co - rău te fe - ci, pec - ca

Bj
lum co - rău te fe - ci, pec - ca vi, pec -

Cresc.

Vi I

Vi II

Va

Ca

Fl
 Cl 2
 Fgs
 Tpas
 Tr 1
 Tr 2
 Alt
 Tr
 B1
 Tr
 Alt
 Tr
 B2
 Viol
 Viol
 Va
 Ch

pec - ca - vi, in ser-mo-ni-bus tu - is, et vin - cas cum iu - di -
 ce - ris, pec - ca - vi, in ser-mo-ni-bus tu - is, et vin - cas cum iu - di -
 vi, in ser-mo-ni-bus tu - is, pec - ca - vi, et vincas cum iu - di - ca - ris, et vin - cas cum iu - di -
 vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi, et vin - cas, et
 ce - vi, in ser-mo-ni-bus tu - is, et vin - cas cum iu - di - ca - ris, et
 ce - ris, pec - ca - vi, in ser-mo-ni-bus tu - is, et vin - cas cum iu - di -
 vi, in ser-mo-ni-bus tu - is, pec - ca - vi, et vincas cum iu - di - ca - ris, et vin - cas cum iu - di -
 vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi, et vin - cas, et
 ca - vi, pec - ca - vi, et vin - cas cum iu - di - ca - ris, et

0

Fl

Cl2

Fag

Tpas

Tr1

Cl1

Alti

Tr

Bj

Tr

Alc

Tr

Bj

Vi I

Vi II

Vc

Cb

vir - cas, et vin - cas cum iu - di - ca - ris, cum iu - di - ca -

vir - cas, et vin - cas cum iu - di - ca - ris, cum iu - di - ca -

ca - ris, cum iu - di - ca - ris, cum iu - di - ca -

vi, et vin - cas cum iu - di - ca - ris, cum iu - di - ca -

vin - cas cum iu - di - ca - ris, cum iu - di - ca -

vir - cas, et vin - cas cum iu - di - ca - ris, cum iu - di - ca -

ca - ris, cum iu - di - ca - ris, cum iu - di - ca -

vi, et vir - cas cum iu - di - ca - ris, cum iu - di - ca -

vin - cas cum iu - di - ca - ris, cum iu - di - ca -

[illegible]

51

Fl

Cl2

Fag

Tpm

Ti1

Ti2

Alc

Te

Bj

ca - ris, et vin - cas cum lu - di - ca - ris, et vin - cas cum lu - di -

ca - ris, et vin - cas cum lu - di - ca - ris, et vin - cas cum lu - di -

vincas cum lu - di - ca - ris, et vin - cas cum lu - di - ca - ris, et vin - cas cum lu - di -

cas, et vin - cas, et vin - cas cum lu - di - ca - ris cum lu - di -

vin - cas cum lu - di - ca - ris, et vin - cas, et vin - cas

Ti

Alc

Te

Bj

ca - ris, et vin - cas cum lu - di - ca - ris, et vin - cas cum lu - di -

vincas cum lu - di - ca - ris, et vin - cas cum lu - di - ca - ris, et vin - cas cum lu - di -

cas, et vin - cas, et vin - cas cum lu - di - ca - ris cum lu - di -

vin - cas, et vin - cas, et vin - cas, et vin - cas

Vla1

Vla2

Vc

Ch

[illegible]

[illegible]

4. Ecce enim

Andante cómodo

Tiples

Violines I

Violines II

Víola

Contrabajo

31

p Ec - ce, en - ce e - nim. ec ce

p Ec ce, ec - ce e - nim, ec ce

21

u - nim ve - ri - ta - tem, ve - ri - ta - tem di - le - xi - sti, ve - ri -

u - nim ve - ri - ta - tem, ve - ri - ta - tem di - le - xi - sti, ve - ri -

f *p* *p*

22

ta - tem, ve - ri - ta - tem di - le - xi - sti, ec - ce, ec - ce e - nim,

ta - tem, ve - ri - ta - tem di - le - xi - sti, ec - ce, ec - ce e - nim.

24

ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem, ve - ri - ta - tem di - le - xi - sti;

ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem di - le - xi - sti; io -

p

29

un - cer - ta et oc - cul - ta ma - ni - fe - sta - ti, ma - ni - fe -
 cer - ta et oc - cul - ta sa - ni - ta - ti - ae il - lu - ma - ni - fe -

43

sta - si - ni hi, mu - ni - fe - sa - ti, ma - ni - fe - sta - ti, ma - ni - fe - sta - ti
 sta - si - ni hi, ma - ni - fe - sta - ti, mu - ni - fe - sta - ti mi - lu - a - ni - fe - sta - ti

mi - lu, in - cer - ta et oc - cul - ta
 mi - lu, in - cer - ta et oc - cul - ta

[illegible][illegible]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is primarily in the vocal staves, with the piano providing harmonic support. The lyrics are written below the vocal staves.

5. Auditui meo

Allegro

Clarinete 1 *ff* *p*

Clarinete 2 *ff* *p*

Pagões *ff* *p*

Truques *ff* *p*

Vipile 1

Vipile 2

Alto

Tenor

Baixo

Vipile

Alto

Tenor

Baixo

Allegro

Violinos I *ff* *p*

Violinos II *ff* *p*

Viola *ff* *p*

Contrabaixo *ff* *p*

C11
 C12
 Fg
 Dgas
 T11
 T12
 A11
 Tc
 B1
 T1
 A1
 Tc
 B1
 V11
 V12
 V1
 C1

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 75-80) includes staves C11, C12, Fg, Dgas, T11, T12, A11, Tc, and B1. The second system (measures 81-84) includes staves T1, A1, Tc, and B1. The third system (measures 85-88) includes staves V11, V12, V1, and C1. The music is in 2/4 time and features complex melodic lines and harmonic textures.

13

CT1

CT2

FP

Tpas

So.u, *espressivo*

TI1

p Au - di - tu - i me ex - au - di - tu - i me - o da - bis gau - di - um et lac -

TI2

Alc

Te

Es

Tn

All

Tc

Uj

Vcl I

Vcl II

Vb

Cb

12

Clt I

Clt II

Fag

Tuba

Ti I

Ti II

Alc

To

Bj

Ti

Alc

Tr

Bj

Vcl I

Vcl II

Va

Cb

Solo, espressivo

Au-

ti - ant, *da - bis* *gau - di - um et* *lae ti - ti - ant,*

Cl1
 Cl2
 Fag
 Tpt1
 Tpt2
 Tr1
 Tr2
 Alb
 Tc
 B1
 Tr
 Alc
 Tr
 B1
 Vla I
 Vla II
 Va
 Cb

Tre - o, au - di - tu - i me u - da - tis, gau - di - um, gau - di - um et lae -
 di - lu - i me - o, au - di - tu - i me - o, ga - di - um et lae - ti - ti -

CT 1

CT 2

Fag

Trom

Tr 1

Tr 2

Alc

Tr

Bj

ti - ti - um, gau - di - um et lac - ri - si - am,

am - da - his gau - di - um et lac - ri - si - am.

p Au - di - tu - i

Tr

Alc

Tr

Bj

Vcl

Vcl II

Va

Cb

[illegible]

[illegible]

Violin I (Vln I) and Violin II (Vln II) parts. The Violin I part begins with a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. The Violin II part follows a similar pattern, providing harmonic support.

Vocal parts: Soprano (Sopr), Alto (Alto), Tenor (Ten), and Bass (Bass). The lyrics are: "et ex - sul - ta - bent os - sa, et ex - sul -". The vocal lines are written in a four-part setting, with each voice part having its own melodic line.

Vocal parts: Soprano (Sopr), Alto (Alto), Tenor (Ten), and Bass (Bass). The lyrics are: "et ex - sul - ta - bent os - sa, et ex - sul -". The vocal lines continue the four-part setting from the previous system.

Viola (Vla) and Cello (Cb) parts. The Viola part features a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. The Cello part provides a low, steady accompaniment.

ex - sul - tu - bunt os - sa hu - mi - li - a - ta. hu - mi - li - a - ta. hu - mi - li - a - ta.

Musical score for a large ensemble, featuring the following instruments and vocal parts:

- CU1** (Cymbal 1)
- CU2** (Cymbal 2)
- 2P** (Percussion 2)
- Tym** (Tympani)
- Tr 1** (Trumpet 1)
- Tr 2** (Trumpet 2)
- Alf** (Alf - vocal part, lyrics: a - la, hu - ni - li a la, *p* Au)
- Tr** (Trumpet)
- Tb** (Trombone)
- D** (Drum)
- A.S.** (Alto Saxophone)
- Tr** (Trumpet)
- Bj** (Bjorn)
- Vk I** (Violoncello I)
- Vk II** (Violoncello II)
- Va** (Viola)
- Cb** (Cello)

The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *p*, *pp*).

[illegible]

39

Cl 1

Cl 2

Fag

Tpas

T1.1

T1.2

Alt

Te

B1

T2

Alt

Te

B2

Vcl I

Vcl II

Vla

Ch

da - bis gau - di - um et lac - ri - ti - am, lac - ri - ti -

da - bis gau - di - um et lac - ri - ti - am, lac - ri - ti -

ti - ti - am, da - bis gau - di - um et lac - ri - ti - am, da - bis gau - di - um et lac - ri - ti -

ti - ti - am, da - bis gau - di - um et lac - ri - ti - am, da - bis gau - di - um et lac - ri - ti -

ti - ti - am, et lac - ri - ti - am, da - bis gau - di - um et lac - ri - ti -

da - bis gau - di - um et lac - ri - ti - am, et lac - ri - ti -

da - bis gau - di - um et lac - ri - ti - am, et lac - ri - ti -

da - bis gau - di - um et lac - ri - ti - am, et lac - ri - ti -

da - bis gau - di - um et lac - ri - ti - am, et lac - ri - ti -

[illegible]

Más suelto

Ci 1
Ci 2
Fag
Tpas
TI 1
TI 2
Alt
Tc
Bj

am: et ex - sul - ta - bunt os - sa,
 et ex - sul - ta - bunt os - sa,
 am: et ex - sul - ta - bunt os - sa,
 am: et ex - sul - ta - bunt os - sa,
 am: et ex - sul - ta - bunt os - sa,
 am: et ex - sul - ta - bunt os - sa,

et ex - sul - ta - bunt os - sa,
 et ex - sul - ta - bunt os - sa,
 et ex - sul - ta - bunt os - sa,
 et ex - sul - ta - bunt os - sa,
 et ex - sul - ta - bunt os - sa,
 et ex - sul - ta - bunt os - sa,

TI
Alt
Tc
Bj

et ex - sul - ta - bunt os - sa,
 am: et ex - sul - ta - bunt os - sa,
 et ex - sul - ta - bunt os - sa,
 et ex - sul - ta - bunt os - sa,
 et ex - sul - ta - bunt os - sa,
 et ex - sul - ta - bunt os - sa,

Más suelto

Vcl
Vla II
Va
Ch

[illegible]

137

Cl1 *p*

Cl2 *p*

Fg *p*

Tsar *p*

Tr1 *p* hu - mi - li - a - ta.

Tr2 *p* hu - mi - li - a - ta.

Alb *p* hu - mi - li - a - ta.

Tr *p* hu - mi - li - a - ta.

Bj *p* hu - mi - li - a - ta.

Fl *p* hu - mi - li - a - ta.

Alc *p* hu - mi - li - a - ta.

Tr *p* hu - mi - li - a - ta.

Bj *p* hu - mi - li - a - ta.

Vcl *p*

Vcl *p*

Va *p*

Cb *p*

Musical score page showing staves for various instruments and voices. The score is divided into three systems.

System 1 (Top):

- Cl 1:** Clarinet 1, Treble clef. Starts with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a crescendo to *f* (forte).
- Cl 2:** Clarinet 2, Treble clef. Starts with a dynamic marking of *pp* and a crescendo to *f*.
- Fg:** Flute, Treble clef. Starts with a dynamic marking of *pp* and a crescendo to *f*.
- Trpt:** Trumpet, Bass clef. Starts with a dynamic marking of *pp* and a crescendo to *f*.
- Ti 1:** Trombone 1, Treble clef. Remains mostly silent.
- Ti 2:** Trombone 2, Treble clef. Remains mostly silent.
- All:** Alto Saxophone, Treble clef. Remains mostly silent.
- Tr:** Tenor Saxophone, Treble clef. Remains mostly silent.
- Bj:** Baritone Saxophone, Bass clef. Remains mostly silent.

System 2 (Middle):

- Ti:** Trombone, Treble clef. Remains mostly silent.
- All:** Alto Saxophone, Treble clef. Remains mostly silent.
- Tr:** Tenor Saxophone, Treble clef. Remains mostly silent.
- Bj:** Baritone Saxophone, Bass clef. Remains mostly silent.

System 3 (Bottom):

- Vln I:** Violin I, Treble clef. Starts with a dynamic marking of *pp* and a crescendo to *f*.
- Vln II:** Violin II, Treble clef. Starts with a dynamic marking of *pp* and a crescendo to *f*.
- Vla:** Viola, Bass clef. Starts with a dynamic marking of *pp* and a crescendo to *f*.
- Cb:** Cello, Bass clef. Starts with a dynamic marking of *pp* and a crescendo to *f*.

6. Cor mundum

Largo na mucho

Tiple I
 Tiple II
 Alto
 Tenor
 Baixo

Cresc.

Violon I
 Violon II
 Viola
 Contrabaixo

Cor mundum ecc
 a in me, De
 a in me,
 in me,
 ecc - a. Cor mundum ecc
 a in me,
 Cor mundum ecc a in me,

The musical score is written for a choir and a string quartet. The vocal parts (Tiple I, Tiple II, Alto, Tenor, Baixo) are in the upper system, and the instrumental parts (Violon I, Violon II, Viola, Contrabaixo) are in the lower system. The tempo is marked 'Largo na mucho'. The score includes a 'Cresc.' (Crescendo) marking. The lyrics are in Portuguese and are repeated across the vocal parts. The instrumental parts provide a harmonic and rhythmic foundation for the vocal lines.

De - us, et spi - ri - tum re - ctum in - no - va, et spi - ri - tum re - ctum

De - us, et spi - ri - tum re - ctum in - no - va, re - ctum

De - us, et spi - ri - tum re - ctum

De - us, et spi - ri - tum re - ctum

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for four staves. The first staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff is the piano accompaniment, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The third staff is the piano accompaniment, starting with a bass clef and a key signature of one flat. The fourth staff is the piano accompaniment, starting with a bass clef and a key signature of one flat. The score includes a tempo marking "Allegretto" and a dynamic marking "Cresc.". The lyrics "The Rose Tree" are written below the vocal line.

f in - no-va *p* in vi - sce - ri - bus me - is *p* Cor - mun - dum
f in - no-va *p* in vi - sce - ri - bus me - is *p* Cor - mun - dum
f in - no-va *p* in vi - sce - ri - bus me - is *p* Cor - mun - dum
f in - no-va *p* in vi - sce - ri - bus me - is *p* Cor - mun - dum
f in - no-va *p* in vi - sce - ri - bus me - is *p* Cor - mun - dum

f *p* *p*

cre - a in me. De - us, et spi - ri - tum re - ctum in - no-va, in - no-va.
 cre - a in me. De - us, et spi - ri - tum re - ctum in - no-va, in - no-va.
 cre - a in me. De - us, et spi - ri - tum re - ctum in - no-va, in - no-va.
p cre - a in me. De - us, et spi - ri - tum re - ctum in - no-va, in - no-va.
 cre - a in me. De - us, et spi - ri - tum re - ctum in - no-va, in - no-va.

f

71

in - no - va *p̄* in vi - see - ri - bus me is *p̄* in vi - see - ri - bus

in - no - va *p̄* in vi - see - ri - bus me is *p̄* in vi - see - ri - bus

in - no - va *p̄* in vi - see - ri - bus me is *p̄* in vi - see - ri - bus

in - no - va *p̄* in vi - see - ri - bus me is *p̄* in vi - see - ri - bus

in - no - va *p̄* in vi - see - ri - bus me is *p̄* in vi - see - ri - bus

75

me is

me is

me is

me is

me is

me is

me is

me is

me is

me is

7. Redde mihi

Andante algo movido, expresivo, con gracia

Violín
Clarinete
Fagot
Trompa

Tiple 1
Tiple 2
Alto
Tenor
Bajo

Tiple
Alto
Tenor
Bajo

Andante algo movido, expresivo, con gracia

Violín I
Violín II
Viola
Contrabajo

Fl
Cl
Fg
Tpt

Cresc.
pp *f*

Ti1
Ti2
Alc
Te
Bj

Ts
All
Tr
Bj

Vcl
Vcl
Vn
Cb

Cresc.
pp *f*

15

Fls

Clb

Fdp

Eup

T11

p

Red - de, red - de mi - ni, red - de te - lu - lum su - lu - ris

T12

Alt

Tc

Bj

Tt

Alt

Tc

Bj

Vcl I

p

Vcl II

p

Va

Cb

f

Fla

Clar

Eup

Trom

Ti1

Ti2

Alt

Ten

Bj

Re - du - re - de mi - hi - red - de lae ti - ti - am se - lu -

Ti

Alt

Ten

Bj

Vcl I

Vcl II

Va

Cb

Fla

Cl

Pgs

Tpax

Tr 1

Tr 2

Alt

Tb

Bj

ta - ris tu - i, red - da, red - de mi - hi, red - de lac ti - ti - am

tu - ris tu - i, red - da mi - ni lac ti - ti - am

Red - de, red - de, red - de,

Red - de,

Red - de mi - ni, mi - hi lac ti - ti - am,

Ti

Alt

Tb

Bj

Vb I

Vb II

Va

Cb

Fls

Clu

Fgs

Tpos

Ti 1

Ti 2

Alt

Tb

Bj

Ti

alt

Tb

Bj

Vcl

Vcl II

Vcl

Cb

sa - lu - ta - ris tu - i, red - de, red - de, red - de, red - de luc

sa lu - ta - ris tu - i, rec - Co mi - hi luc ti - ti -

sa - lu - ta - ris tu - i, red - de mi - hi luc ti - ti -

red - de, red - de sa - lu - ta - ris tu - i, red - de mi - hi, red - de,

sa - lu - ta - ris tu - i, red - de, red - de mi - hi, red - de luc

Fls. *f*

Clc. *f*

Fgs. *f* *Larghetto*

Epac. *f*

111. *ti - ti-am, red - de mi - hi, red - de fac ti - ti-am sa - lu - ta - ris*

112. *am, red - de mi - hi, red - de fac ti - ti-am sa - lu - ta - ris*

Alc. *am, red - de mi - hi sa - lu - ta - ris, sa - lu -*

Te. *red - de, red - de mi - hi lac ti - ti-am sa - lu - ta - ris,*

Bj. *ti - ti-am, red - de, red - de mi - hi lac ti - ti-am sa - lu - ta - ris*

Tr. *Red - de mi - hi, red - de lac ti - ti-am sa - lu - ta - ris*

Alc. *Red - de mi - hi, mi - hi sa - lu - ta - ris, sa - lu -*

Te. *Red - de, red - de mi - hi lac ti - ti-am sa - lu - ta - ris,*

Bj. *Red - de, red - de, red - de mi - hi lac ti - ti-am sa - lu - ta - ris*

Vcl. *f*

Vcl. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

[illegible]

[illegible]

Fla

Clu

Fag

Unis

Trom

Ti I

Ti II

Alc

Tre

Bj

tu - i; et spi - ri - tu prin - ci -

tu - i; et spi - ri - tu prin - ci -

tu - i; et spi - ri - tu prin - ci -

tu - i; et spi - ri - tu prin - ci -

tu - i; et spi - ri - tu prin - ci -

Ti

Alc

Tre

Bj

tu - i; et spi - ri - tu prin - ci -

tu - i; et spi - ri - tu prin - ci -

tu - i; et spi - ri - tu prin - ci -

tu - i; et spi - ri - tu prin - ci -

Vcl I

Vcl II

Va

Cb

Fl
Ob
Eso

Trom

Tr I

Tr II

Alti

Ten

Bj

pa - li, et spi - ri - tu prin - ci - pa - li con - fir - ma me, con - fir - ma

Tu

Alti

Ten

Bj

pa - li, et spi - ri - tu prin - ci - pa - li con - fir - ma me, con - fir - ma

Vcl I

Vcl II

Vcl

Co

13

Fla

Clu

Fag

Tuba

Ti I

me, *p* et spi - ri - tu prin - ci - pa - li, et spi - ri - tu

Ti II

me, *p* et spi - ri - tu prin - ci - pa - li, et spi - ri - tu

Alt

me, *p* et spi - ri - tu prin - ci - pa - li, et spi - ri - tu

Tb

me, *p* et spi - ri - tu prin - ci - pa - li, et spi - ri - tu

Bj

me, *p* et spi - ri - tu prin - ci - pa - li, et spi - ri - tu

Ts

me, *p* et spi - ri - tu

Alt

me, *p* et spi - ri - tu

Tc

me, *p* et spi - ri - tu

Bj

me, *p* et spi - ri - tu

Vla I

p

Vla II

p

Vc

p

Ch

p

This musical score is for the 'Gloria in excelsis Deo' by Giuseppe Verdi, specifically the 'Gloria' section. It is a full orchestral score with vocal soloists. The score is written for a large ensemble, including a full orchestra (Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass) and vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The music is in 4/4 time and features a variety of musical styles, including a slow, solemn introduction, a fast, rhythmic section, and a final, grandiose section. The lyrics are in Italian, and the score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The vocal parts are written for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, with lyrics in Italian. The instrumental parts are written for Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is a full orchestral score with vocal soloists.

32

Fl.

Cl.

Fag.

Trom.

Ti I

Ti 2

Alt.

Ten.

Bj.

ma me, *f* et spi - ri - tu prin - ci - pa - li, et spi - ri - tu prin - ci -

Ti

Alt.

Ten.

Bj.

ma me, *f* et spi - ri - tu prin - ci - pa - li, et spi - ri - tu prin - ci -

Vcl.

Vcl. II

Va.

Ch.

This musical score is for the 'Gloria' section of Giuseppe Verdi's opera 'Aida'. It is a full orchestral score with vocal soloists. The score is written for a large ensemble, including a full orchestra (Flutes, Clarinets, Bassoons, Trombones, Trumpets, Violins, Violas, Cellos, and Double Basses) and vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The music is in 4/4 time and features a variety of musical styles, including a slow, solemn introduction, a fast, rhythmic section, and a grand, heroic finale. The lyrics are in Italian, and the score includes a full vocal line with lyrics for the Soprano, Alto, Tenor, and Bass soloists. The score is written for a large ensemble, including a full orchestra (Flutes, Clarinets, Bassoons, Trombones, Trumpets, Violins, Violas, Cellos, and Double Basses) and vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The music is in 4/4 time and features a variety of musical styles, including a slow, solemn introduction, a fast, rhythmic section, and a grand, heroic finale. The lyrics are in Italian, and the score includes a full vocal line with lyrics for the Soprano, Alto, Tenor, and Bass soloists.

[illegible]

[illegible]

Fla. *pp* *ff*

Clb. *pp* *ff*

Fag. *pp* *ff*

Tpac. *pp* *ff*

Tr 1 *pp* *ff* fir - ma me. con - fir - ma me. con - fir - ma me.

Tr 2 *pp* *ff* fir - ma me. con - fir - ma me. con - fir - ma me.

Alt. *pp* *ff* fir - ma me. con - fir - ma me. con - fir - ma me.

Tc. *pp* *ff* fir - ma me. con - fir - ma me. con - fir - ma me.

Bj. *pp* *ff* fir - ma me. con - fir - ma me. con - fir - ma me.

Tr. *pp* *ff* fir - ma me. con - fir - ma me. con - fir - ma me.

Alt. *pp* *ff* fir - ma me. con - fir - ma me. con - fir - ma me.

Tc. *pp* *ff* fir - ma me. con - fir - ma me. con - fir - ma me.

Bj. *pp* *ff* fir - ma me. con - fir - ma me. con - fir - ma me.

Vla. I *pp* *ff*

Vla. II *pp* *ff*

Vc. *pp* *ff*

Clb. *pp* *ff*

8. Libera me

Largo poco, casi Andante

Flute

Bassoon

Horn

Violin I

Violin II

Viola

Cello/Double Bass

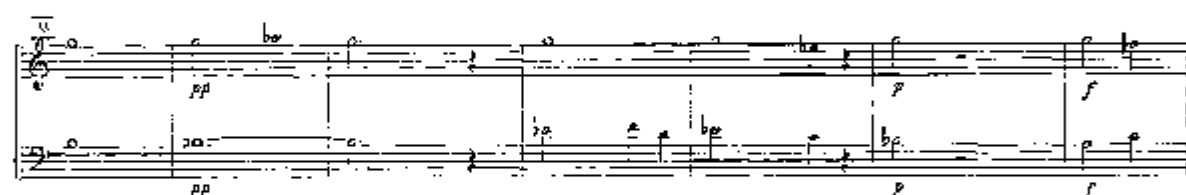
p

12

Li - be - ra me, E - be - ca me de san - gui - ni - bus, De - us,

13

De - us sa - lu - tis me - us, de san - gui - ni - bus, De - us sa - lu - tis me - us,



Musical score for a vocal and piano piece. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The second system has a vocal line and a piano accompaniment. The third system has a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Latin and are written below the vocal line. The dynamic markings are *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

Lyrics:

me, et ex-su-lu-bit lin-gua in-te-a lin-gua me-a in-sa-sa-ti-um
 u-am, u-sti-ci-a-ti-um, ju-sti-li-am, in-sa-ti-um u-

[illegible]

9. Quoniam si voluisses

Andante algo despacio *Cresc.*

Clarinetos
f *p* *f* *p* *p*

Fagotes
f *p* *f* *p* *p*

Trompas
f *p* *f* *p* *p*

Tiple 1
f Quo-ni - am, quo-ni - am, *p* quo-ni - am,

Tiple 2
f Quo-ni - am, quo-ni - am, *p* quo-ni - am,

Alto
f Quo-ni - am, quo-ni - am, *p* quo-ni - am,

Tenor
f Quo-ni - am, quo-ni - am, *p* quo-ni - am, si vo - lu -

Bajo
f Quo-ni - am, quo-ni - am, *p* quo-ni - am,

Tiple
f Quo-ni - am, quo-ni - am, *p* quo-ni - am,

Alto
f Quo-ni - am, quo-ni - am, *p* quo-ni - am,

Tenor
f Quo-ni - am, quo-ni - am, *p* quo-ni - am, si vo - lu -

Bajo
f Quo-ni - am, quo-ni - am, *p* quo-ni - am,

Andante algo despacio *Cresc.*

Violines I
f *p* *f* *p* *p*

Violines II
f *p* *f* *p* *p*

Viola
f *p* *f* *p* *p*

Contrabajo
f *p* *f* *p* *p*

Clu
 Fgs
 Tpa
 T1
 T2
 Al
 Te
 B1
 T1
 Al
 Te
 B1
 V1
 V2
 Va
 Co

quoniam si vo-lu-is ses, si vo-lu-is ses
 quoniam si vo-lu-is ses, si vo-lu-is ses sa-cri-fi-ci-um, sa-cri-fi-ci-um,
 quoniam si vo-lu-is ses, si vo-lu-is ses
 ve-ses, si vo-lu-is ses
 quoniam si vo-lu-is ses, si vo-lu-is ses sa-cri-fi-ci-um, de-dis-seri
 quoniam si vo-lu-is ses, si vo-lu-is ses
 quoniam si vo-lu-is ses, si vo-lu-is ses
 is-ses, si vo-lu-is ses
 quoniam si vo-lu-is ses, si vo-lu-is ses
 V1
 V2
 Va
 Co

f p
 f p
 f p
 f p

15

Cresc. *Cresc.*

Ch

Fps

f p *p* *p*

Tpas

f p *p*

VI I

non, non, *p* non de - le - cia-be-ris, non de-le - cia - be-ris, non, non, non,

VI II

non, non, *p* non de - le - cia-be-ris, non de-le - cia - be-ris, non, non, non,

Alt

non, non,

Ve

non, non,

Bj

non, non, *p* non de - le - cia-be-ris, de-le - cia - be - ris, non, non,

Tb

non, non,

Alt

non, non,

Tc

non, non,

Bj

non, non,

VI I

f p *f p* *p* *p* *Cresc.*

VI II

f p *f p* *p* *p* *Cresc.*

Va

f p *p* *p*

Cs

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

Non, non de-le-cia-be-ris, non, non de-le-cia-be-ris.

[illegible]

This musical score is for the opera 'L'Espresso' by Giuseppe Verdi. It features a vocal soloist (Soprano) and an orchestra. The score is in 3/4 time and is marked 'Cresc.' (Crescendo). The vocal soloist's part is written in the upper staves, and the orchestra's part is written in the lower staves. The lyrics are in Italian and are written below the vocal staves. The score is divided into measures by vertical bar lines. The vocal soloist's part is written in a single staff, and the orchestra's part is written in multiple staves. The lyrics are written below the vocal staves. The score is marked 'Cresc.' (Crescendo) at the beginning and end of the section. The vocal soloist's part is written in a single staff, and the orchestra's part is written in multiple staves. The lyrics are written below the vocal staves. The score is divided into measures by vertical bar lines.

11

Clk *f* *p* *p* *f*

Trp *f* *p* *p* *f*

Tras *f* *p* *p* *f*

Tr1 *f* *vi* be ris.

Tr2 *f* non de - le - cia be ris

Alt *f* non de - le - cia be ris.

Te *f* non de - le - cia be ris.

Bf *f* non de - le - cia be ris.

Ti *f* non de - le - cia be ris.

Alt *f* non de - le - cia be ris.

Te *f* non de - le - cia be ris.

Al *f* non de - le - cia be ris.

VI *f* *p* *p* *f*

VII *f* *p* *p* *f*

Vi *f* *p* *p* *f*

Cb *f* *p* *p* *f*

10. Benigne fac

Largo

Flute

Clarinet 1

Clarinet 2

Bassoon

Trumpet

Trombone

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Be - ni - gne fac, be - ni - gne fac, Do - mi - ne

111

re. in te - na, an ho - na ve - lun - ta - re tu a Sa - na. et ho - na la ho - na ve - lun - ta - re tu a Sa -

115

en. De - i - que be - ni - gre. be ri - que fac, Do - mi - ne, ex ho - na vo - lun - ta - te

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom four staves are for piano accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The vocal parts enter with a melodic line, while the piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation.

nu - e Si - on, Si - on, va - lun ta te nu a Si - on;

The second system continues the musical composition. It features the same vocal and piano staves. The vocal parts have a more active melodic line, and the piano accompaniment includes some arpeggiated figures. The system concludes with a repeat sign.

The third system shows the continuation of the piano accompaniment. The vocal parts are not present in this system, as they have concluded their previous phrase. The piano part continues with a steady rhythmic pattern.

The fourth system introduces a new vocal entry. The vocal parts begin a new melodic phrase, while the piano accompaniment continues its rhythmic support.

et ac - ci - de - ven - tur mu - ri. ae - di - fi - cen - tur mu - ri. In - du - sa - tur. Ge - nua tem, ul ae - ci - de -

The fifth system features a complex piano accompaniment with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a more active bass line. The vocal parts continue their melodic line over this accompaniment.

cen-tur, re, ze-di-fi-can-tur mu-ni, mi-ni Je-su sa-lem, re-ni-te-a-mi-sa-ty De

ni-gre, be-ni-gre-rae, Do-mi-ne, in-so-lu-ta-tu-te a-1 Si-on, ze-di-fi-can-tur

11

tra - ge, et an-ni - li - cen - tur mu - ni - te - ri - sa - lens, le - ni - sa - lens, le -

12

ni - sa - lens, le - ni - sa - lens, mu - ni - te - ri - sa - lens.

11. Tunc imponent

Largo

Clarinets
f

Flutes
f
Unisono

Trumpet
f

Tiple 1
f Tunc im - po - nent su - per al - ta - re, su - per al - ta -

Tiple 2
f Tunc im - po - nent su - per al - ta - re.

Alto
f Tunc im - po - nent su - per al - ta - re,

Tenor
f Tunc im - po - nent su - per al - ta - re, su - per al - ta -

Bajo
f Tunc im - po - nent su - per al - ta - re. su - per al -

Tiple
f Tunc im - po - nent su - per al - ta - re,

Alto
f Tunc im - po - nent su - per al - ta - re,

Tenor
f Tunc im - po - nent su - per al - ta - re,

Bajo
f Tunc im - po - nent su - per al - ta - re,

Largo

Violines I
f

Violines II
f

Viola
f

Contrabajo
f

[illegible]

This musical score is for the 'Gloria in excelsis Deo' by Giuseppe Verdi, specifically the section for the Gloria. It is a full score for a large vocal ensemble and orchestra. The score is written for the following parts:

- Vocal Soloists:**
 - Chorus (Ch):** Soprano and Alto parts.
 - First Tenor (T1):** Tenor part.
 - Second Tenor (T2):** Tenor part.
 - Alto (Alt):** Alto part.
 - Tenore (Te):** Tenor part.
 - Bass (Bj):** Bass part.
- Choir:**
 - Chorus (Ch):** Soprano and Alto parts.
 - First Tenor (T1):** Tenor part.
 - Second Tenor (T2):** Tenor part.
 - Alto (Alt):** Alto part.
 - Tenore (Te):** Tenor part.
 - Bass (Bj):** Bass part.
- Orchestra:**
 - Violins I (V1):** Violin part.
 - Violins II (V2):** Violin part.
 - Violas (Va):** Viola part.
 - Celli (Cb):** Cello part.
 - Bassi (Cb):** Bass part.

The score is written in 3/4 time and features a variety of musical styles, including a slow, solemn introduction, a fast, rhythmic section, and a final, grandiose section. The lyrics are in Italian and Latin, and the music is characterized by its dramatic and powerful sound.

11

Ck

Eys

Uffsoud

Tpas

Ti I

Ti 3

Alt

Te

Bj

los, su - per al - ta - re, su - per al - ta - re, su - per al - ta - re, al - ta - re tuum

Ti

Alt

Te

Uj

los, su - per al - ta - re, su - per al - ta - re, su - per al - ta - re, al - ta - re tuum

Vb I

Vb II

Va

Cb

This musical score is for the 'Gloria' section of Giuseppe Verdi's opera 'Requiem'. It is a full orchestral score with vocal soloists. The score is written for a large ensemble, including a full orchestra (strings, woodwinds, brass, and percussion) and a vocal soloist. The vocal parts are for Soprano (Soprano), Alto (Alto), Tenor (Tenore), and Bass (Basso). The instrumental parts are for Violins I and II, Violas, Cellos, Double Basses, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, and Tuba. The score is in 4/4 time and is written in the key of D major. The tempo is marked 'Allegro'. The score is for the 'Gloria' section, which is the third movement of the opera. The score is written in Italian. The lyrics are in Italian. The score is for the 'Gloria' section, which is the third movement of the opera. The score is written in Italian. The lyrics are in Italian. The score is for the 'Gloria' section, which is the third movement of the opera. The score is written in Italian. The lyrics are in Italian.

[illegible]

Cd
 Tpb
 Tjpb
 TII
 TII
 Alt
 Tc
 Bj
 Fl
 Alt
 Tc
 Bj
 Vcl
 Vcl II
 Va
 Cb

Partituras

2. Versión ampliada

Miserere

1. Miserere mei

Largo non molto. Maestoso

1 Flauto
1 Oboe
2 Clarineti (in Sib)
2 Fagotti
2 Corni (in Fa)
2 Trombe (in Sib)
2 Tromboni
4 Tuba

1 Alto
1 Contralto
1 Tenore
1 Basso

1 Sopranos
1 Contraltos
1 Tenors
1 Basses

Largo non molto. Maestoso

Violini
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

Musical score system 1, measures 31 to 42. The system consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, including triplets. Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, with similar rhythmic complexity. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat, with simpler rhythmic patterns. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a steady eighth-note accompaniment.

Musical score system 2, measures 43 to 48. This system consists of four empty staves, each with a treble clef and a key signature of one flat.

Musical score system 3, measures 49 to 54. This system consists of four empty staves, each with a treble clef and a key signature of one flat.

Musical score system 4, measures 55 to 60. The system consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat, with complex rhythmic patterns and dynamic markings like *f*, *p*, and *pp*. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, with similar complexity. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat, with simpler rhythmic patterns. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a steady eighth-note accompaniment.

19

Mi - se - re - re - re - re - i - De -

Mi - se - re - re - re - re - re - De -

Mi - se - re - re - re - re - re - De -

Mi - se - re - re - re - re - re - i - De -

System 1: Four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with complex melodic lines and dynamic markings like 'p' and 'f'.

System 2: Four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with complex melodic lines and dynamic markings like 'p' and 'f'.

System 3: A single staff with a melodic line and dynamic markings like 'p' and 'f'.

System 4: Four empty staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass).

System 5: Four staves with vocal lines and lyrics. The lyrics are: "mi - se - re - re me - De - us, mi - se - re - re me - De - us, mi - se - re - re me - De - us."

System 6: Four staves with complex melodic lines and dynamic markings like 'p' and 'f'.

25

mi - se re - re
nii - se re - re

mi - se re - re
nii - se re - re

mi - se re - re
nii - se re - re

mi - se re - re
nii - se re - re

The musical score is divided into three systems. The first system consists of two systems of piano accompaniment (treble and bass clef) and a vocal staff. The second system includes vocal staves with lyrics in Chinese and English, and piano accompaniment. The third system features a grand piano (GP) section with multiple staves for piano accompaniment.

System 1: Piano Accompaniment
 The piano part begins with a series of chords and arpeggios, marked with *p* (piano) and *f* (forte) dynamics. The vocal part enters with a melody in the treble clef.

System 2: Vocal and Piano
 The vocal part continues with the following lyrics:
 我 - 們 - 愛 - 上 - 了 - 你 - 我 - 們 - 愛 - 上 - 了 - 你
 We - love - you - we - love - you
 我 - 們 - 愛 - 上 - 了 - 你 - 我 - 們 - 愛 - 上 - 了 - 你
 We - love - you - we - love - you
 我 - 們 - 愛 - 上 - 了 - 你 - 我 - 們 - 愛 - 上 - 了 - 你
 We - love - you - we - love - you

System 3: Grand Piano (GP)
 The piano part continues with a complex, fast-paced accompaniment, marked with *p* and *f* dynamics.

10

11

re - re me - i, mi - se re re re, mi - se -

re - re me - i,

mi - se re se me - i,

mi - se re re, mi - se re re me - i,

mi - se re re, mi - se re re me - i,

mi - se re re, mi - se re re me - i,

mi - se re re, mi - se re re me - i,

mi - se re re, mi - se re re me - i,

mi - se re re, mi - se re re me - i,

mi - se re re, mi - se re re me - i,

mi - se re re, mi - se re re me - i,

[illegible]

ne - - - ra, mi - se re re no - - - ra i, Do - - - us, se - - - cun - dum, ut - - - gnam, se - - - cun - dum

se - - - cun - dum, ma - - - gnam, se - - - cun - dum

se - - - cun - dum, ma - - - gnam, se - - - cun - dum

se - - - cun - dum, ma - - - gnam, se - - - cun - dum

Musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) performing "Gloria - Kyrie eleison". The score shows measures 1 through 6. Measures 1-4 are instrumental introductions. Measure 5 begins the vocal entry with the lyrics "mi-se-re-re-mis-e De-us,". Measure 6 continues the vocal parts.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for five staves. The first staff is a vocal line in treble clef, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a piano accompaniment in treble clef, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The third staff is a piano accompaniment in bass clef, starting with a bass clef and a key signature of one flat. The fourth and fifth staves are piano accompaniment in bass clef, starting with a bass clef and a key signature of one flat. The score includes a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) in the second measure of the first staff. The music is in 4/4 time. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure contains the vocal melody and the piano accompaniment. The second measure contains the piano accompaniment. The third measure contains the piano accompaniment. The score is written in a standard musical notation style with notes, rests, and bar lines.

12

ma - ghami se cun - cum chu - pham, se cun - dam ma - gram. se - cun - dam

ma - ghami. se cun - cum ma - gram, se - cun - dam ma - gram.

ma - ghami. se cun - cum ma - gram, se - cun - dam in - gham.

ma - ghami, se cun - cum ma - gram, se cun - dam

mi - se - re - re me - i, De - u,

mi - se - re - re me - i, De - u,

mi - se - re - re me - i, De - u,

mi - se - re - re me - i, De - u,

84 *ff* *f*

ma gnam, se - cun - dum ma gnam, se - cun - dum, se - cun - dum, se - cun - dum

se - cun - dum ma - gnam se - cun - dum ma gnam, se - cun - dum ma - gnam, se - cun - dum ma - gnam, se - cun - dum ma - gnam

ff *f*

74

se - cun - dum ma - gnam,

ma - gnam, se - cun - dum ma - gnam,

ma - gnam, se - cun - dum ma - gnam,

cun - dum ma - gnam,

se - cun - dum ma - gnam, se - cun - dum ma - gnam tu - se - ri - ent - di - um,

se - cun - dum ma - gnam, se - cun - dum ma - gnam tu - se - ri - ent - di - um,

se - cun - dum ma - gnam, se - cun - dum ma - gnam tu - se - ri - ent - di - um,

se - cun - dum ma - gnam, se - cun - dum ma - gnam tu - se - ri - ent - di - um,

mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, tu - - - - am,

mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, tu - - - - am,

mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, tu - - - - am,

mi - se - ri - cor - di - am, mi - se - ri - cor - di - am, tu - - - - am,

19

f *p*

p

mi - se - ri - cor - di - a, mi - se - ri - cor - di - a,

mi - se - ri - cor - di - a,

mi - se - ri - cor - di - a,

se - cun - dum ma - gnam

se - cun - dum ma - gnam

se - cun - dum ma - gnam

se - cun - dum ma - gnam

f *p*

99

mi se ri cor di ams

mi se ri cor di ams tu

mi se ri cor di ams tu

103

cor - di - am, in - se - ri - cor - di - am.
 in - se - ri - cor - di - am,
 in - se - ri - cor - di - am.
 cor - di - am, in - se - ri - cor - di - am.
 in - se - ri - cor - di - am tu
 in - se - ri - cor - di - am tu
 in - se - ri - cor - di - am tu
 in - se - ri - cor - di - am tu

[illegible]

2. Amplius lava me

Andante comodo

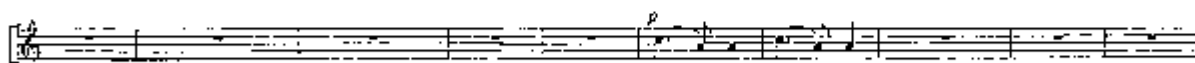
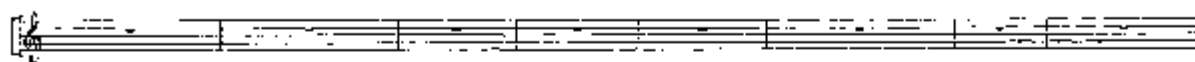
2 Flautas
2 Fagots
Tubo

Andante comodo

Violines
Viola
Violonchelos
Tromboni

11

The musical score is written for a symphonic band and orchestra. The top system includes parts for 2 Flutes, 2 Bassoons, and a Tuba. The bottom system includes parts for Violins (I and II), Viola, Violoncellos, and Trombones. The tempo is marked 'Andante comodo'. The score is in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 10. The second system starts at measure 11 and continues to the end of the page. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano) are indicated throughout the score.



Am - pli - us, ar - gi - us.



59

ni - qui tu - le me - a, et a pec - ca - to me - a, et a pec - ca - to me - a, et a pec -

63

ca - to, et a pec - ca - to, et a pec - ca - to me - a, et a pec - ca - to, et a pec - ca - to me - a

71

unh - - - da, mun - da, e, et il pec-ca-to re - o, et il pec-ca-to re - o mun-da, tra - da

72

CRUC.

re, et il pec-ca-to re - o, et il pec-ca-to re - o mun - da, tra - da, tra - da, mun - da

CRUC.

15

me, et a pec - ca - tu, pec - ca - to me - a mun - da, mun - da me, et a pec - ca - to, pec - ca - to me - a

16

mun - da, mun - da, mun - da oec, - la - va, la - va, na - ra - da me An - ti - pus,

17

104

et a pes - ca - to, pes - ca - to, in - te - re, et a pes - ca - to, in - te - re, mur - tu - re,

108

mun - da - re, et a pes - ca - to, in - te - re,

3. Tibi soli peccavi

Laureo non me'ba, si me'ba

2 Violini
 1 Oboi
 1 Clarinetto
 (in Sib)
 2 Fagotti
 1 Coro
 (in Fa)
 1 Tromba
 (in Ab)
 2 Tromboni
 Timpani
 Soprano
 Contralto
 Tenore
 Basso
 Seppia
 Contrabbasso
 Tromba
 Harp
 Violini
 Viola
 Violoncelli
 Contrabbasso

System 1: Four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with vocal lines and piano accompaniment. The music is in 4/4 time and features a key signature of one flat. The vocal lines are marked with 'f' (forte) and 'p' (piano) dynamics.

System 2: Four staves with vocal lines and piano accompaniment. The vocal lines include the lyrics "ca - vi, tu - li, su - li pec - ca vi." and "pe - ca - vi". The piano accompaniment is marked with "f" (forte) and "p" (piano) dynamics.

System 3: Four staves with vocal lines and piano accompaniment. The vocal lines are marked with "f" (forte) and "p" (piano) dynamics.

System 4: Four staves with vocal lines and piano accompaniment. The piano accompaniment features a complex, fast-moving texture with many sixteenth notes. The vocal lines are marked with "f" (forte) and "pp" (pianissimo) dynamics.

13

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

Ti - bi su - a pec - ca - ti

Ti - bi su - a pec - ca - ti

Ti - bi su - a pec - ca - ti

Ti - bi su - a pec - ca - ti

ad libitum

Ti - bi su - a pec - ca - ti

pp

pp

pp

pp

58

pp

ca - vi, pec - ca - vi, lu - bi - se - ti.

ti, pec - ca - vi.

vi, pec - ca - vi.

li pec - ca - vi.

sf

34

System 1 (Measures 34-37): Piano introduction. Measures 34-35 are marked *ff*. Measures 36-37 continue the piano texture.

System 2 (Measures 38-41): Vocal entry. Measures 38-41 contain the following lyrics:

et in se- culum, et in se- culum, et in se- culum, et
 in se- culum, et in se- culum, et in se- culum, et
 in se- culum, et in se- culum, et in se- culum, et
 in se- culum, et in se- culum, et in se- culum, et

System 3 (Measures 42-45): Piano accompaniment. Measures 42-43 are marked *ff*. Measures 44-45 are marked *pp*. Measures 46-47 are marked *sf*.

This musical score is for a choral and piano piece. It consists of six systems of staves. The first system includes a piano introduction with a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voices. The second system shows the vocal entries with the lyrics "mu - lum, et ma - lum." The third system continues the vocal parts with the lyrics "ma - lum, et ma - lum co - ses te fe - ci." The fourth system features the lyrics "ma - lum, et ma - lum co - ses te fe - ci." The fifth system includes the lyrics "ma - lum, et ma - lum co - ses te fe - ci." The sixth system shows the piano accompaniment with a complex rhythmic pattern.

The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are in Latin. The piano markings include *p* (piano) and *f* (forte).

The lyrics are:

mu - lum, et ma - lum.

ma - lum,

fe - ci.

ma - lum, et ma - lum co - ses te fe - ci.

ma - lum, et ma - lum co - ses te fe - ci.

ma - lum, et ma - lum co - ses te fe - ci.

33

pe-cc-a - - - vi, pe-cc-a - - - vi, pe-cc-a - - - vi, pe-cc-a - - - vi,
 et iu-sti-fi-ca - - - ri, in ser-mo-ni-bus lu - - - is, et
 pe-cc-a - - - vi, pe-cc-a - - - vi, pe-cc-a - - - vi, pe-cc-a - - - vi,
 et iu-sti-fi-ca - - - ri, in ser-mo-ni-bus lu - - - is,
 et, et iu-sti-fi-ca - - - ri, et ser-mo-ni-bus
 et, pe-cc-a - - - vi, pe-cc-a - - - vi, pe-cc-a - - - vi, pe-cc-a - - - vi,
 et, pe-cc-a - - - vi, pe-cc-a - - - vi, pe-cc-a - - - vi, pe-cc-a - - - vi, et
 et, pe-cc-a - - - vi, pe-cc-a - - - vi, pe-cc-a - - - vi, pe-cc-a - - - vi, et

This section contains the piano introduction and the first vocal entry. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, with a steady bass line in the left hand. The vocal melody enters in the first staff with a series of eighth notes, followed by a half note. The lyrics "et vi - cas" are written below the first vocal staff.

An empty musical staff, likely a placeholder for a second vocal part or a continuation of the piano accompaniment.

This system shows the vocal melody with lyrics. The lyrics are: "et vi - cas", "vin - ce rem tu - di - ca - ris", "cum tu - di - ca - ris", "et vi - cas", "pec - ca - ti", "cum in - di - ca - ris", "et vi - cas", "cum tu - di - ca - ris", "et vi - cas", "pec - ca - ti". The melody is written in a single staff with a treble clef.

This system continues the vocal melody with lyrics. The lyrics are: "et vi - cas", "pec - ca - ti", "cum in - di - ca - ris", "et vi - cas", "vin - ce rem tu - di - ca - ris", "cum tu - di - ca - ris", "et vi - cas", "pec - ca - ti", "cum in - di - ca - ris", "et vi - cas", "pec - ca - ti". The melody is written in a single staff with a treble clef.

This system shows the piano accompaniment. It features a complex rhythmic pattern in the right hand, with many sixteenth and thirty-second notes. The left hand has a steady bass line. The piano part is written in a grand staff with treble and bass clefs.

ca - ri, cum iu - di ca - ri, pec - ca - ri,
 ca - ri, cum iu - di ca - ri, in iu - sti - fi - ca - ri,
 cu - ri, cum iu - di ca - ri, pec - ca - vi, pec - ca - vi,
 ca - ri, cum iu - di ca - ri, in iu - sti - fi - ca - ri,
 ca - ri, cum iu - di ca - ri, in iu - sti - fi - ca - ri,
 ca - ri, cum iu - di ca - ri, pec - ca - vi, pec - ca - vi,
 ca - ri, cum iu - di ca - ri, pec - ca - vi, pec - ca - vi,
 ca - ri, cum iu - di ca - ri, pec - ca - vi, pec - ca - vi,

pec - ca - vi, et con - versus
 vin - cas cum in - i - qu - itate,
 et vis - cūs cum in - i - qu - itate - ris.
 cum in - i - qu - itate - ris,
 cum in - i - qu - itate - ris, et
 in - i - qu - itate - ris,
 vi, et vin - cas,
 vin - cas, pec - ca - vi, et vin - cas,
 vin - cas, pec - ca - vi, et vin - cas, et
 vin - cas, pec - ca - vi, et vin - cas, et
 vin - cas, pec - ca - vi, et vin - cas, et

53

et vin - cas cum tu - di ca - - ris, cum tu - di ca - -

ca - ris, et vin - cas cum tu - di ca - - ris, cum tu - di ca -

cum tu - di ca - - ris, cum tu - di ca - - ris, cum tu - di ca -

vin - cas, et vin - cas cum tu - di ca - -

tu - - ris, et vin - cas cum tu - di ca - - ris, cum tu - di ca -

et vin - cas cum tu - di ca - - ris, cum tu - di ca -

vin - cas cum tu - di ca - - ris, cum tu - di ca -

vin - cas, et vin - cas cum tu - di ca -

[illegible]

83

p *pp* *ff*

84

pp

85

pp

86

pp *pp* *pp* *pp*

pec - ca - vi,

pec - ca - vi,

pec - ca - vi,

pec - ca - vi,

87

p *pp*

Pec - ca - vi,

pec

li pec - ca - vi,

ca - vi,

li pec - ca - vi,

pec

88

pp *pp* *pp* *pp* *pp*

68 $\flat$ $\sharp$

pp

pp

pp

pp

ca - vi, pec - ca - vi.

pp

pec - ca vi pec - ca - vi.

ca - vi, pec - ca - vi.

vi, pec - ca

4. Ecce enim

Andante cristiano

Tiple

Contralto

Andante cristiano

Violins

Viola

Violoncellos

Contrabass

9

Ecce enim

Ecce enim

eu-ce e - nim. ce-ce e - nim ve - ri ta - tem, ve - ri - ta - tem d - e - xi-mi. ve - ri -
 ce-ce e - nim. ce-ce e - nim ve - ri ta - tem, ve - ri - ta - tem d - e - xi-mi. ve - ri -

ta - tem, ve - ri - ta - tem d - e - xi-mi, ce - ce, ce-ce e - nim, ce-ce e - nim ve - ri -
 ta - tem, ve - ri - ta - tem d - e - xi-mi, ce - ce. ce-ce e - nim. ce-ce e - nim ve - ri -

36

1. - ten-te - ri - to - ten-ti - e - xi - sui; in - cer - ta et ve - cul - ta re - ti - fe -
 sa - ba - oth di - - - fe - xi - ui; in - cer - ta et oc - cul - ta ad - pu - en - ri - ae

41

ma - sti, ma - ni - fe - sta - si mi hi, ma - ni - fe - sta - si, ma - ni - fe - sta - si ma - ni - fe - sta - si mi
 ta de ma - ni - fe - sta - si mi ta ma - ni - fe - sta - si ma - ni - fe - sta - si mi ta ma - ni - fe - sta - si mi

52

hī, in - cer - ta ē uc - cū - lu mā - nī - fe - ssa - vi, mā - nī - fe - ssa - vi mi -

hī, in - cer - ta ē uc - cū - lu mā - nī - fe - ssa - vi, mā - nī - fe - ssa - vi mi -

60

Sī, mā - nī - fe - ssa - vi, mā - nī - fe - ssa - vi mi -

Sī, mā - nī - fe - ssa - vi, mā - nī - fe - ssa - vi mi -

Allegro

5. Anditui meu

2 Flauti

2 Obei

1 Clarineti
(in Si b)

2 Faguri

2 Corni
(in Fa)

1 Trombe
(in Sib)

1 Tromboni

Timpuri

Soprani

Contralturi

Tenori

Basici

Soprani

Contralturi

Tenori

Basici

Allegro

Văgăni

Viole

Violonceli

Contrabasuri

This page contains five systems of musical notation. The first system consists of a treble and bass staff with a piano (p) marking. The second system consists of a treble and bass staff with a piano (p) marking. The third system consists of a treble and bass staff. The fourth system consists of a treble and bass staff. The fifth system consists of a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Musical score for a choir and orchestra. The score is written in G major and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics in French, and a piano accompaniment. The lyrics are: "Au - di - tu - o, ex - o - ni - tu - i me - o, da - bis gra - ti - am et be - ni - ti -". The score is divided into systems, with the vocal line and piano accompaniment on the first system, and the piano accompaniment on the second system.

First system of musical notation, measures 1-4. The vocal line begins with a melodic phrase in measure 3, marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Empty musical staves for measures 5-6.

Second system of musical notation, measures 5-8. The vocal line includes the lyrics: "ad... de - ho - spi - ti - ali - ti - am, mo - ri - tu -". The piano accompaniment continues with chords and a bass line. Dynamics include *p* and *f*.

Empty musical staves for measures 9-12.

Third system of musical notation, measures 13-16. The vocal line begins with a melodic phrase in measure 13, marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

33

37

di - ni - ti me - o da - bus gau - di - um, gau - di um et la - ti - ti - um, glo - ri - a - ti

di - ni - ti me - o da - bus gau - di - um et la - ti - ti - um, glo - ri - a - ti

46

Soprano
Tutti

ga - di - am ei te - u - - - - am, au - di - tu - i - ne - o, au - di - tu - i - ne - o

da - bis ga - di - am ei te - u - - - - am, au - di - tu - i - ne - o, au - di - tu - i - ne - o da - bis

da - bis ga - di - am ei te - u - - - - am, au - di - tu - i - ne - o, au - di - tu - i - ne - o da - bis

da - bis ga - di - am ei te - u - - - - am, au - di - tu - i - ne - o, au - di - tu - i - ne - o da - bis

51 52 53 54

55 56 57 58

et la - ti li - am;

glo - ri - a et la - ti li - am;

glo - ri - a et la - ti li - am;

59 60 61 62

et ex - sul - ta - bunt - os - ta, et ex - sul -

et ex - sul - ta - bunt - os - ta, et ex - sul -

et ex - sul - ta - bunt - os - ta, et ex - sul -

et ex - sul - ta - bunt - os - ta, et ex - sul -

63 64 65 66

sacra

sacra

sacra

sacra

sacra

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a four-part vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The vocal parts are arranged in four staves, and the piano accompaniment is written for the right and left hands. The score includes a key signature change to one sharp (F#) and a time signature change to 4/4. The lyrics are written below the vocal staves. The score is a full page of music, showing the beginning of the song.

Ja, hunt es - sa, er es - sel - ta - hunt es - sa, ja, hunt es - sa, er es - sel - ta - hunt es - sa, ja, hunt es - sa, er es - sel - ta - hunt es - sa.

A musical score for the song "The Rose Tree". It features five staves: two vocal parts (Soprano and Alto) at the top, and three piano accompaniment parts (Right Hand Treble, Left Hand Bass, and Piano Pedal). The music is written in G major and 6/8 time. The lyrics are printed below the piano part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The lyrics are: "The rose tree, the rose tree, / The rose tree, the rose tree, / The rose tree, the rose tree, / The rose tree, the rose tree."

[illegible]

75

76

tu - mi - li a - tu.

tu - mi - li a - tu, hu - ni - li a - tu.

tu - mi - li a - tu.

Ssu

Tsu

musical score for SATB choir and piano. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex arrangement with multiple staves for voices and piano accompaniment. The lyrics are in Latin, and the music is in G major and 3/4 time. The score includes a 'Sordina' marking and a 'Sordina' marking.

91

et te - le - gi - ani, ad - di - ti - o - me - o, au - di - tu - i me - o
 li - ti - ani, da - bis gra - tias et la -
 ad - di - ti - o - me - o, au - di - tu - i me - o da - bis gra - tias et la -
 au - di - ti - o - me - o, au - di - tu - i me - o da - bis gra - tias et la -
 li - ti - ani, au - di - tu - i me - o
 li - ti - ani, ad - di - ti - o - me - o
 li - ti - ani, ad - di - ti - o - me - o
 li - ti - ani, ad - di - ti - o - me - o

[illegible]

105

112

et ex - ul - ti - am, et ex - ul - ti - am,

et ex - ul - ti - am, et ex - ul - ti - am,

et ex - ul - ti - am, et ex - ul - ti - am,

et ex - ul - ti - am, et ex - ul - ti - am,

glo - ri - am ex - ul - ti - am, et ex - ul - ti - am,

glo - ri - am ex - ul - ti - am, et ex - ul - ti - am,

glo - ri - am ex - ul - ti - am, et ex - ul - ti - am,

glo - ri - am ex - ul - ti - am, et ex - ul - ti - am,

glo - ri - am ex - ul - ti - am, et ex - ul - ti - am,

glo - ri - am ex - ul - ti - am, et ex - ul - ti - am,

glo - ri - am ex - ul - ti - am, et ex - ul - ti - am,

glo - ri - am ex - ul - ti - am, et ex - ul - ti - am,

133

ta - tum es sa, et ex - sul - ta - tum es sa,

ta - tum es sa, et ex - sul - ta - tum es sa,

ta - tum es sa, et ex - sul - ta - tum es sa,

ta - tum es sa, et ex - sul - ta - tum es sa,

ta - tum es sa, et ex - sul - ta - tum es sa,

ta - tum es sa, et ex - sul - ta - tum es sa,

[illegible]

126

la - buci. hu - mi - li -

la - bunt. bu - na -

la - buci, su - mi - li - z - ta, hu - mi - li -

la - bunt, hu - mi - li

et ex-sul - ta - bunt, ex - sul - ta - bunt os -

et ex-sul - ta - bunt, ex - sul - ta - bunt os -

et ex-sul - ta - bunt, ex - sul - ta - bunt os -

et ex-sul - ta - bunt, ex - sul - ta - bunt os -

[illegible]

6. Cor mandora

The image displays a musical score for a vocal and instrumental ensemble. The top section, marked 'Larghetto e molto', features vocal staves for Soprano, Contralto, Tenor, and Basso. The Soprano part includes the lyrics 'Cor miun - dăm'. The bottom section, marked 'Largo non molto', features a piano accompaniment with staves for Violata, Violon, Violoncello, and Contrabajo. The piano part includes the lyrics 'Cor miun - dăm cre' and 'Cor miun - dăm cre'. The score is written in a major key and 4/4 time signature.

21

in - no-va in - xi sce - ri - bus me - is. Cum oas - dum
 in - no-va in xi sce - ri - bus me - is. Cum oas - dum
 in - no-va in xi sce - ri - bus me - is. Cum oas - dum
 in - no-va in xi sce - ri - bus me - is. Cum oas - dum

26

cre - a in me De - us, et spi - ri - tus re - ctum in - no-va, in - no-va,
 cre - a in me De - us, et spi - ri - tus re - ctum in - no-va, in - no-va,
 cre - a in me De - us, et spi - ri - tus re - ctum in - no-va, in - no-va,
 cre - a in me De - us, et spi - ri - tus re - ctum in - no-va, in - no-va,

31

p

in - no-va in vi-ſa - ri - bus me - is. in vi-ſa - ri - bus

p

in - no-va in vi-ſa - ri - bus me - is. in vi-ſa - ri - bus

p

in - no-va in vi-ſa - ri - bus me - is. in vi-ſa - ri - bus

p

in - no-va in vi-ſa - ri - bus me - is. in vi-ſa - ri - bus

p

p

p

32

p

me - is. is.

p

me - is. is.

p

me - is. is.

p

me - is. is.

p

p

p

p

7. Redde mihi

Andante un po' mosso, espressivo, ma con grazia

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarineti (in E♭)
2 Fagotti
2 Corni (in F)
Soprano
Contralto
Tenore
Basso

This system contains the first five staves of the musical score. The woodwind section (Flutes, Oboes, Clarinets in E-flat, Bassoons, and Horns in F) is active, playing melodic and harmonic lines. The vocal soloists (Soprano, Contralto, Tenore, and Basso) have empty staves, indicating they are not singing in this section.

Soprano
Contralto
Tenore
Basso

This system contains the next four staves, which are for the vocal soloists: Soprano, Contralto, Tenore, and Basso. The woodwind section is not present in this system, suggesting they are silent or their parts are on a different page.

Andante un po' mosso, espressivo, ma con grazia

Violini
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

This system contains the last four staves of the musical score, which are for the string section: Violini (Violins), Viole (Violas), Violoncelli (Violoncellos), and Contrabbassi (Double Basses). The strings are playing a rhythmic and harmonic accompaniment.

System 1: Four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with musical notation. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The system contains 8 measures of music.

System 2: Four staves with musical notation and lyrics. The lyrics are in Latin: "Red - de, red-de mi - hi, red - de in - ter - na - m sa - lu - ta - ti - o - nem i. red - de".

System 3: Four empty staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) for musical notation.

System 4: Five staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and a fifth staff) with musical notation. The system contains 8 measures of music.

[illegible]

mi - la - re - n - tre sa - lu - ra - ris. lu - red - de, cer - de nu - A... red - de la - re - si - am

no - bi. red - de la - re - n - tre sa - lu - ra - ris. red - de, red - de, red - de la - re - si - am

Red - de,

Red - de nu - bi, zoi - bi de - si - nu

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features five staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, a piano accompaniment in bass clef, and two additional staves at the bottom, likely for a second vocal part or a different instrument. The music is in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the bottom two staves.

34

su - lu - ta - ris tu - i, red - de, red - de, red - de, red - de ut - ri - ni-am, red - de mi - hi red - de lae -

su - lu - ta - ris tu - i, red - de mi - hi tu - i ni - am, red - de mi - hi red - de, red - de su - lu - ta - ris mi - ni - am, red - de mi - hi red - de, red - de mi - hi lae -

Red - de tu - hi, red - de lae -
Red - de mi - hi, mi - hi
Rec - de, red - de mi - hi lae
Rec - de, red - de, red - de mi - ni - lae -

Red - de tu - hi, red - de lae -
Red - de mi - hi, mi - hi
Rec - de, red - de mi - hi lae
Rec - de, red - de, red - de mi - ni - lae -

47

lu - ti-am, sa - lu - ta - re tu - i, lu - ti, red - de, red - de mi - hi, red - de mi - hi,

sa - lu - ta - re, sa - lu - ta - re, sa - lu - ta - re, sa - lu - ta - re, red - de mi - hi, red - de mi - hi, sa - lu - ti-am, sa - lu - ti-am

lu - ti-am, sa - lu - ta - re, sa - lu - ta - re, sa - lu - ta - re, sa - lu - ti-am, red - de mi - hi, red - de mi - hi, sa - lu - ti-am, sa - lu - ti-am

lu - ti-am, sa - lu - ta - re tu - i, red - de mi - hi, sa - lu - ti-am

sa - lu - ta - re, sa - lu - ta - re, sa - lu - ta - re, sa - lu - ti-am, red - de mi - hi, sa - lu - ti-am

lu - ti-am, sa - lu - ta - re, sa - lu - ta - re, sa - lu - ti-am, red - de mi - hi, sa - lu - ti-am

lu - ti-am, sa - lu - ta - re, sa - lu - ta - re, sa - lu - ti-am, red - de mi - hi, sa - lu - ti-am

21

ren - de - re, et tu - cum sa - lu - ta - ris, sa - lu - ta - ris tu - i.

sa - lu - ta - ris, sa - lu - ta - ris tu - i.

sa - lu - ta - ris, sa - lu - ta - ris tu - i.

sa - lu - ta - ris, sa - lu - ta - ris tu - i.

sa - lu - ta - ris, sa - lu - ta - ris, sa - lu - ta - ris, et spi - ri - tu prin - ci -

sa - lu - ta - ris, sa - lu - ta - ris, sa - lu - ta - ris, et spi - ri - tu prin - ci -

sa - lu - ta - ris, sa - lu - ta - ris, sa - lu - ta - ris, et spi - ri - tu prin - ci -

sa - lu - ta - ris, sa - lu - ta - ris, sa - lu - ta - ris, et spi - ri - tu prin - ci -

71

et spi-ri-tu prin-ci-pa-li

et spi-ri-tu prin-ci-pa-li

et spi-ri-tu prin-ci-pa-li

et spi-ri-tu prin-ci-pa-li

pa-li, et spi-ri-tu prin-ci-pa-li con fir-ma me, con fir-ma me, et spi-ri-tu

pa-li, et spi-ri-tu prin-ci-pa-li con fir-ma me, con fir-ma me, et spi-ri-tu

pa-li, et spi-ri-tu prin-ci-pa-li con fir-ma me, con fir-ma me, et spi-ri-tu

pa-li, et spi-ri-tu prin-ci-pa-li con fir-ma me, con fir-ma me, et spi-ri-tu

et spi-ri-tu prin-ci-pa-li, et spi-ri-tu prin-ci-

et spi-ri-tu prin-ci-pa-li, et spi-ri-tu prin-ci-

et spi-ri-tu prin-ci-pa-li, et spi-ri-tu prin-ci-

et spi-ri-tu prin-ci-pa-li, et spi-ri-tu prin-ci-

prin-ci-pa-li con-fi-ma-mus, con-fi-ma-mus, con-fi-ma-mus, et spi-ri-tu prin-ci-pa-li, et spi-ri-tu prin-ci-

prin-ci-pa-li con-fi-ma-mus, con-fi-ma-mus, con-fi-ma-mus, et spi-ri-tu prin-ci-pa-li, et spi-ri-tu prin-ci-

prin-ci-pa-li con-fi-ma-mus, con-fi-ma-mus, con-fi-ma-mus, et spi-ri-tu prin-ci-pa-li, et spi-ri-tu prin-ci-

prin-ci-pa-li con-fi-ma-mus, con-fi-ma-mus, con-fi-ma-mus, et spi-ri-tu prin-ci-pa-li, et spi-ri-tu prin-ci-

93

First system of musical notation, featuring piano introduction and vocal entry. The piano part consists of four staves (treble and bass clef). The vocal part enters on the first staff with a melody in G major, marked *p* (piano).

Second system of musical notation, featuring vocal entries with Latin lyrics. The piano part continues in the background. The vocal part consists of four staves, each with a different vocal line (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are: *pa-tri con - fir - ma - me, con - fir - ma - me, et spi-ri-tu prin-ci-pa-li.*

Third system of musical notation, featuring vocal entries with Latin lyrics. The piano part continues in the background. The vocal part consists of four staves, each with a different vocal line (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are: *pa-tri con - fir - ma - me, con - fir - ma - me, et spi-ri-tu prin-ci-pa-li con - fir - ma - me.*

Fourth system of musical notation, featuring piano accompaniment. The piano part consists of four staves (treble and bass clef). The vocal part continues in the background. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand.

113

113

con - fir - ma me. con - fir - ma me. con - fir - ma me.

con - fir - ma me. con - fir - ma me. con - fir - ma me.

con - fir - ma me. con - fir - ma me. con - fir - ma me.

con - fir - ma me. con - fir - ma me. con - fir - ma me.

con - fir - ma me. con - fir - ma me. con - fir - ma me.

con - fir - ma me. con - fir - ma me. con - fir - ma me.

con - fir - ma me. con - fir - ma me. con - fir - ma me.

con - fir - ma me. con - fir - ma me. con - fir - ma me.

8. Libera me

Largo poco, cantabile

1. Flauto

2. Fagotto

Hajo

Violini

Viola

Violoncello

Contrabbasso

8

15

Lo - he - ro me - ro me - de san gui - ni bus Deu - us,

22

De - us sa - lu - tis me - re, de - san gui - ni bus De - us sa - lu - tis me - re,

38

p

et ex-sul-ta - - - bit in - gua - re - - - et ex-sul-ta bit in - gua -

culcitra *voce*

39

p

re - a, lic - gua - re - a, li - be - ra - me ... de san - gui - ni - bus, De - us, De - us so - lus

p

41

me - a - ex - cel - sa - bi - li - gua - me - a - bi - li - gua - me - a -

49

st - u - di - um - in - sti - ti - tu - ti - on - em - in - sti - ti - um - in - sti - ti - um -

[illegible]

9. Quoniam si voluisses

Andante un pò lento

2 Flauti
2 Violini
1 Clarinetto (in Si b)
1 Fagotto
2 Corni (in Fa)
2 Trombe (in Si b)
2 Tromboni
Timpanti
Soprano
Contralto
Tenore
Basso
Organo
Soprano
Contralto
Tenore
Basso
Violini
Viola
Violoncelli
Contrabbassi

Quo - ni - am, Quo - ni - am, Quo - ni - am, Quo - ni - am si vo - lu -
 Quo - ni - am, Quo - ni - am, Quo - ni - am, Quo - ni - am si vo - lu -
 Quo - ni - am, Quo - ni - am, Quo - ni - am, Quo - ni - am si vo - lu -
 Quo - ni - am, Quo - ni - am, Quo - ni - am, Quo - ni - am si vo - lu

Andante un pò lento

7

First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is in 4/4 time. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff begins with a forte (*f*) dynamic. The third staff begins with a forte (*f*) dynamic. The system concludes with a piano (*p*) dynamic.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is in 4/4 time. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff begins with a piano (*p*) dynamic. The third staff begins with a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a piano (*p*) dynamic.

ly - la - cu - sis no de - le - ex - be - ris, non de - le -

ly - la - cu - sis no de - le - ex - be - ris, non de - le -

cu - sis no de - le - ex - be - ris, non, non, non, non de - le -

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is in 4/4 time. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff begins with a piano (*p*) dynamic. The third staff begins with a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a piano (*p*) dynamic.

non, non, non,

non, non, non,

non, non, non,

non, non, non,

non, non, non,

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is in 4/4 time. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff begins with a piano (*p*) dynamic. The third staff begins with a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a piano (*p*) dynamic.

ca-be-ri, non de-le ca-be-ri, non, non, non, non de-le ca-be-ri, non, non, non, non

ca-be-ri, non de-le ca-be-ri, non, non, non, non

This is a page of a musical score, likely for a vocal and piano piece. The score is written in French and consists of three systems of staves. The first system has four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The second system has four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The third system has four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are: "cra - be-ri-s, cra de - le cra - be-ri-s, cra de - le cra - be-ri-s, ho - to non... non, non... non, he - lo - ca - sais non, non, non, non, non." The score includes dynamic markings such as "p" (piano) and "pp" (pianissimo).

ris, non, non, non, non, non de-le-va be-ri-ri

10. Benigne far

Largo

2 Flautas
2 Oboes
2 Clarinetes [en Si]
2 Fagots
2 Trombas [en Fa]
Tener

Largo

Violines I
Violines II
Violas
Violonchelos
Contrabajos

Br - iv gne tra - be - ni gne fir - be - ni gne tra - mi -

triumph

delir

10

ne — , la be — ra, in No — na ve — lun — a — re tu — a, Si — on, in be — na, in

13

No — ra vo — lun — ta — re tu — a, Si — on. Be — ne — gne, be — ni — gne, be — ni — gne! Do — mi — ne, in

17

ho - na vo - lun - ta - te tu a, Si - ca, Si - an, vo - lun - ta - te tu a, Si - ca.

21

ut a - di - fi - cat - tur ius - ti, a di - fi - cat - tur ius - ti

28

ni - ra - tem, fe - nu - sa tem, ui - a - di - fi - cā - tem. ui - a - di - fi - cā - tem. ui - a - di - fi - cā - tem, ui - a - di - fi - cā - tem,

29

ni - ra - tem. Be - ni - gre, be - ri - que fac. De - ma - ne, in bo - na cu - lun - tu - le tu - e.

36

Si an: tu a- d- fi- cen- tur mu- ni- ut o- ri- fi- ce- iu- my ri- le- ru- sa- lem, le- ru- sa- lem, le- ru- sa-

37

lem. le- ru- sa- lem le- ru- sa- lem, le- ru- sa- lem, le- ru- sa- lem

38

lem. le- ru- sa- lem le- ru- sa- lem, le- ru- sa- lem, le- ru- sa- lem

11. Tunc inponet

Largo

1 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti
(in Sib) 1
2 Fagotti
2 Corni
(in Fa)
2 Trombe
(in Sib)
2 Tromboni
Timpali

Soprano
Tunc in - po - net, su - per al - ta - re, su - per al - ta

Contralto
Tunc in - po - net, su - per al - ta - re,

Tenore
Tunc in - po - net, su - per al - ta - re, su - per al - ta

Basso
Tunc in - po - net, su - per al - ta - re, su - per al

Soprano
Tunc in - po - net, su - per al - ta - re,

Contralto
Tunc in - po - net, su - per al - ta - re,

Tenore
Tunc in - po - net, su - per al - ta - re,

Basso
Tunc in - po - net, su - per al - ta - re,

Largo

Violini
Viola
Violoncelli
Contrabbassi

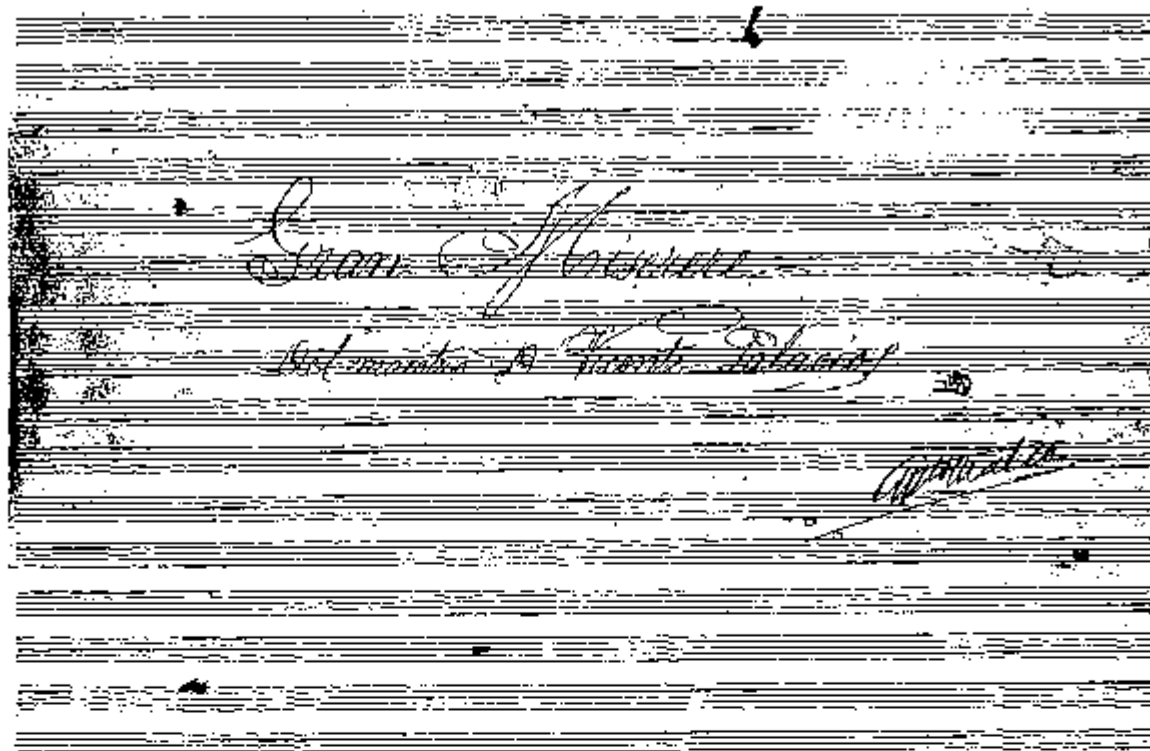
Allegro molto

ne, al - ta - re, al - ta re cum vi - tu - los. Su - per al - ta re, su - per al - ta re.
 su - per al - ta re, al - ta re cum vi - tu - los. Su - per al - ta re, su - per al - ta re.
 re, su - per al - ta re, al - ta re cum vi - tu - los. Su - per al - ta re, su - per al - ta re.
 ta re, su - per al - ta re, al - ta re cum vi - tu - los. Su - per al - ta re, su - per al - ta re,
 al - ta re, al - ta re cum vi - tu - los. Su - per al - ta re, su - per al - ta re,
 su - per al - ta re, al - ta re cum vi - tu - los. Su - per al - ta re, su - per al - ta re,
 su - per al - ta re, al - ta re cum vi - tu - los. Su - per al - ta re, su - per al - ta re,
 su - per al - ta re, al - ta re cum vi - tu - los. Su - per al - ta re, su - per al - ta re,
 su - per al - ta re, al - ta re cum vi - tu - los. Su - per al - ta re, su - per al - ta re,

Allegro molto

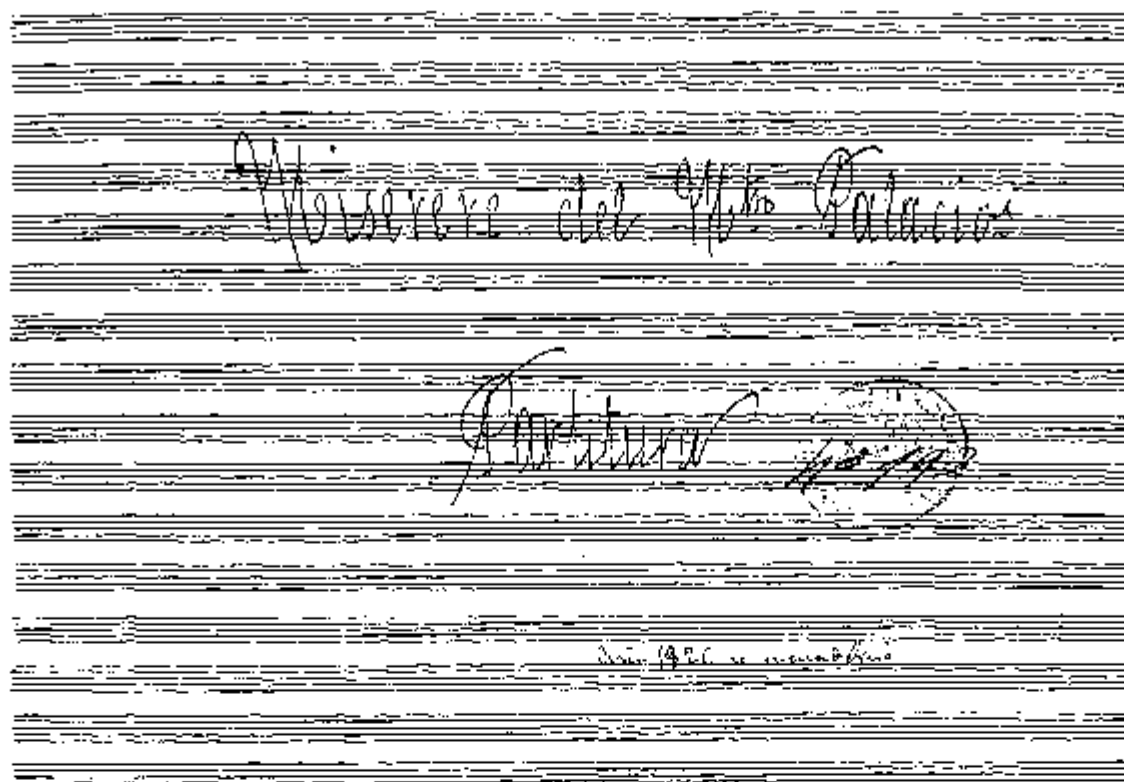
The image displays a page from a musical score for the 'Te Deum' by Johann Sebastian Bach. The score is written for a large ensemble, including vocal soloists and a full orchestra. The notation is in Latin, with lyrics such as 'su-per al-ta-re tu-um vi-tu-lus,' and 'su-per al-ta-re tu-um vi-tu-lus,'. The score is arranged in systems, with vocal parts on the top staves and instrumental parts on the bottom staves. The music is in a major key and 4/4 time. The lyrics are in Latin, and the score is in a standard musical notation with various musical symbols and dynamics.

Apéndice gráfico y documental



Handwritten musical notation on multiple staves, including notes, rests, and clefs. A large 'C' symbol is visible in the lower left corner.

Partituras. Copia A. Página de título y fol. 2v.



largo no mucho

Violoncello

Vcllo

Flauto

Clarinet

Fagot

Tuba

Timpani

Bateria

Organo

Arpa

Coro

Contrabajo

Partituras. Copia B. Portada y comienzo de la música.

Clarinete y flauta *Allegretto*

Flauta *Allegretto molto*

Flauta *Allegretto molto*

Eccellente tacet

Flauta y Clarinete *Allegretto*

Partichelas de la flauta-clarinete. Partichela nº 1, fols. 1r y 2r.

Wisniewski

Antes: Pulcinella

Flauta *no 10* *Largo*

8a

8a

8a

8a

8a

8a

8a

8a

8a

8a

8a

8a

Partichelas de la flauta-clarinete. Partichela n° 7.

Trompas en fa *Miserere* *Lucio Palacios*

Redde mihi *(Miserere de Palacios)*

Trompas en fa *triple, con ritmo*

sempre a 2

(pall)

Partichelas de las trompas. Partichelas n° 2 y 3.

Caballero

Trombones 1^o y 2^o

Miserere

del M^{te} D.^{no} Palacios

Miserere del M^{te} Palacios *Trombones 1^o y 2^o*

The musical score is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'f'. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Partichelas de los trombones. Partichelas n^o 1 y 2.



Cornetín.

Cornetín. No. 1. Música - Alberto Palacios

Largo y sonado

1/4?

Partichela del cornetín. Portada y comienzo de la música.

Algunos testimonios históricos

Nota preliminar. La continuada permanencia del *Miserere* de Palacios, en el tiempo y en el espacio, y los repetidos intentos de completar la partitura original, no sólo ocasionaron las sucesivas partituras y partichelas de las que acabo de presentar unos especímenes, sino que motivaron también diversos comentarios, de los que ofrezco a continuación algunas muestras. Casi todos provienen, como era de esperar, de Granada y de escritores granadinos, los cuales, como se ve, reflejan la realidad histórica de la imperfección con que nació la obra y los sucesivos intentos de completarla, aunque varios incurren en un error, que se perpetuó mucho en el tiempo, respecto de la textura original de la obra, que creían había sido concebida para tres voces. Añado también uno, no granadino, que juzgo importante, ya que, frente al localismo de los anteriores, éste fue escrito en Barcelona, y lo fue para ser publicado en una revista que se editaba en Valladolid y que era leída, ávidamente leída, en toda España; aparte de que, en ese año de 1909, en que se escribió y publicó, Pedrell era, para los músicos de Iglesia españoles, el maestro indiscutido, la autoridad suprema, cuya opinión sentaba cátedra; y la frase que le dedica a Palacios y a su *Miserere* demuestra bien a las claras que la fama de este autor y de esta composición habían rebasado ampliamente los límites geográficos, no sólo de Granada, sino de Andalucía entera. J. L. C.

"Aun después de escuchar las obras reseñadas [de Haydn, Rossini y Bernabé Ruiz] estoy persuadido de que los granadinos esperan algo que les sorprenda, un plato más gustoso, aunque sea menos succulento; y lo encuentran en el *Miserere* de Palacios. Obra no exenta de lunares, pero popular y espontánea como pocas. ¿Qué objeciones fundadas pueden hacer los Aristarcos a la misma...? ¿Que, escrita primeramente a dos tipes y bajo, al ampliarla y convertirla en cuarteto (y a veces en quinteto) duplicado, parecen suplementarios el tenor y el contralto, y en ciertos casos todo el interés está concentrado en las voces extremas, lo que hace peligrar su brillantez en la ejecución...? ¿que, por ese defecto de origen, la fuga *Redde* no completa bien sus entradas...? ¿que de vez en cuando suele haber repeticiones inoportunas y otras impropiedades poco excusables en un latino...? ¿que el *Audite meo* recuerda mucho la overtura de *Elisabetta* o el *Barbero* de Rossini, habiendo en el *Ecce enim* otro parecido con un "tercetto" de *Otello*, del mismo autor...? ¿que los clarinetes y trompas a veces están de adorno, y además de faltar *pizzicatos* y otros efectos de orquesta, que pudo añadir sin recargar la instrumentación, no siempre saca de la cuerda el partido que ofrece, pues careciendo la obra de viola y violonchelo, en el citado dúo de tipes, por ejemplo, los dos violines, que son las únicas partes acompañantes, se dedican con frecuencia a duplicar las voces, quedando el contrabajo a gran distancia y la armonía sin centro alguno, y, por último (lo que es más grave), que las frases no siempre están medidas y que hay algunas incorrecciones armónicas y hasta quintas reales...?

Mas aun sin desconocer ni negar nada de esto, para todo encuentro disculpa y siempre compartiré con mis paisanos el entusiasmo por el célebre *Miserere*. ¿Acaso a un verdadero genio no se pueden perdonar ciertas ligerezas...? Y, por ventura, ¿todas las épocas son iguales...? Coloquémonos en el año en que se escribió, y a la luz de la ilustración y principios que existían entonces ventílese este punto.

Los arreglos siempre son violentos, un *tour de force*, como hoy se dice; y no es extraño que Palacios, enamorado de su primer trabajo, quisiera insertarlo casi textual al ampliarlo para todas las voces, y como se viese cohibido, errar sin pensar. En defectos de prosodia y otros en la dicción nada hay que me extrañe: son debidos a la ignorancia de la época, no faltando quien cite algunos muy curiosos en el divino Mozart. Y en cuan-

to a plagios, considérese que Rossini fue el que dio segunda vida a Palacios, antes sólo influido por los clásicos, y que pudo incurrir en ellos por descuido. *Aliquando bonus dormitat Homerus*. Las leves faltas de armonía que se notan son también efecto de escribir deprisa y de cuidar poco la refundición de su obra. Y el escaso interés en clarinetes, trompas y algún otro instrumento, poco nos puede preocupar en tiempos en que, en las partituras más familiares en España y en muchas que llegaban del extranjero (hasta de Mozart), se leía "viola col basso", haciendo aquélla millares de octavas seguidas con éste, por dentro o por encima de la armonía, por no tomarse los autores la molestia de escribir a dicho instrumento su parte separada. Y tampoco se conocía bien por entonces la distribución de frases, hoy tan precisa, haciendo notar Eslava defectos de este orden en el mismo Haydn".

Ramón Noguera: "*Las Siete Palabras* de Haydn.- El *Stabat Mater* de Rossini.- El *Miserere* de Palacios.- *Los Siete Dolores de Nuestra Señora*, por D. Bernabé Ruiz", *La Ilustración Musical Hispanoamericana*, año I, nº 23, 30-12-1888.

"Palacios fue un hombre singular. De carácter extraño, pero franco y espontáneo, lo mismo motejaba a los músicos cuando no interpretaban bien una obra, que, abandonando el atril de la dirección en el coro de la catedral, abrazaba con lágrimas en los ojos a aquellos insignes cantores y músicos que tuvo la santa iglesia, entre los que sobresalían el gran tenor jerónimo P. Rafael, los primeros violines D. Francisco Valladar y D. Luis Viruega, y otros no menos notables. En una ocasión improvisaba el organista Lozano una sublime melodía durante la solemne ceremonia del alzar la Sagrada Forma en la misa; Palacios escuchaba, hincadas las rodillas, con todo respeto; pero lleno su corazón de entusiasmo artístico, exclamó, interrumpiendo la severa tranquilidad del templo: ¡Ese hombre está en el cielo...! Próximo a morir, aún murmuraban sus labios el sublime ¡*Misericordiam!* de su *Miserere*".

Francisco de Paula Valladar: *Apuntes para la Historia de la Música en Granada (...)* premiados por el Liceo de Granada en público certamen en octubre de 1897. Granada, 1922, pág. 65.

"El *Miserere* de Palacios se escribió para tres voces y acompañamiento de órgano. Algunos admiradores del maestro lo oyeron con asombro y aconsejaron al Cabildo catedral que Palacios convirtiese la modesta obra en lo que por su inspiración y grandeza le correspondía. Palacios, sin embargo, no la instrumentó con todo lo que después se ha agregado a su composición. Escribió un prodigioso violín Iº, introdujo fagotes, trompas, clarinetes y cuerda en diferentes números de la obra, así como el primero y el segundo coros. Después, en las épocas de admiración a ese *Miserere*, ya muerto el autor, se agregaron cornetines y trombones, hasta timbales, no siempre con exacto juicio y oportunidad.

La nota culminante de la obra es la inspiración; nadie como Palacios ha dicho *Miserere mei Deus, Misericordiam, Amplius lava me, Muri Ierusalem*, y otras frases del salmo. ¿Que no usaba o no dominaba, como los maestros de hoy, el contrapunto y la fuga...? La música ha de ser música hasta en los momentos más difíciles, es fama que dijo un gran compositor; y el sabio autor de la *Gallia*, Gounod, repitió muchas veces que cambiaría todas sus obras por ser el autor de la estupenda melodía *Dies irae, dies illa...*

Probemos un año a oír el *Miserere* de Palacios instrumentado por su discípulo Maqueda, con todos los elementos que se utilizan en la catedral de Cádiz el miércoles y jueves santos, y quizás se convenzan algunos de los que menosprecian esta inspiradísima obra".

Francisco de Paula Valladar: "De música religiosa. El *Miserere* del Mtro. Palacios", *La Alhambra*, año 21, 1918, 138-140.

"El Jueves Santo se cantó en la catedral el *Miserere* de Palacios, antes tan elogiado y querido como ahora criticado y considerado con indiferencia. He escrito mucho acerca de esta obra, admirable siempre, quieran o no los que prefieren las extravagancias modernas a la inspiración de nuestros grandes músicos, y quizá me muera sin conseguir lo que hace muchos años propuse: pedir a la catedral de Cádiz la partitura de ese *Miserere*, que allí se canta con gran solemnidad el miércoles y jueves santos, obra grandiosa del discípulo y admirador de Palacios, el granadino maestro Maqueda (hijo adoptivo y predilecto de Cádiz, aunque aquí nos hayamos olvidado de tan ilustre artista), y organizando una buena orquesta, un coro numeroso y solistas de facultades y condiciones, dar una o dos audiciones de ese *Miserere*, que no sólo es un portento de inspiración, sino que tiene mucho que admirar en la parte técnica, pues Palacios demostró que sabía manejar el contrapunto y aun la fuga, y dominar estos tecnicismos sin que las ideas melódicas perdieran su forma espontánea, acariciadas por el genio del arte. ¿Quién como Palacios dijo *Misericordiam, Tibi soli peccavi, Amplius lava me, Ierusalem*, y tantas otras fases inspiradísimas...? Por amor a Granada, a sus glorias y merecimientos, debírase acometer esta empresa de justicia".

Francisco de Paula Valladar: "Crónica Granadina", *La Alhambra*, año 25, 1922, pág. 16.

"Es extraordinario el número de cosas que se hacen por rutina, por la suprema razón del porque sí. Hace uno lo que hacen los demás, y todos acaban por hacer lo que hacen muchos (...).

Para cumplir como buenos, aunque de tarde en tarde nos soliviantemos rebelándonos contra tan necias imposiciones, ya que en determinados días comemos panecillos de *form de Sant Jaume*, sorbemos un helado en determinada horchatería, ¿por qué, vamos a ver, no hemos de tener también músicas rutinarias, músicas de rebaño?

Pues ya lo creo que tenemos músicas de esa clase y, además, músicos a quienes un mi amigo llama "idolillos", que todos, tú, lector, y yo también, hemos aplaudido, y son a la música lo que los *tortells* a la rutina.

Esas músicas, por supuesto todas muy malas y ordinariamente de género religioso, y los méritos de las músicas de esos idolillos, se han formado por conglomerados de rutina, como se forman todas las leyendas del rebaño. Ha dado uno en decir que tal localidad posee una admirable inspiración creada por el genio colosal de un Señor Don Cualquiera; la cosa ha cundido a otra localidad que quiere poseer otra inspiración más sonada todavía y..., ya tienen ustedes formada la leyenda de una de esas músicas piramidales y de sus autores los idolillos: una porción de personas crec, afirma y jura, sin comerlo ni beberlo, que todo eso es verdad y más claro que la luz del día, y ¡guay del que se atreva con tales leyendas, poniéndolas en cuarentena o mofándose de ellas! ¡Vaya usted a decirles, por ejemplo, a los mallorquines que el *Te Deum* del maestro Tortell es una *nenia* indigna del templo! ¡Si quiere perder la amistad de un granadino háblele usted mal del *Miserere* del maestro Palacios! ¡Que se atreva alguien con el buen Olleta, y no habrá zaragozano que no le arrime un buen pie de paliza al lucero del alba! ¡Que se presente un guapo a desfacer agravios de músicas rutinarias, y Bilbao defenderá airado a su Ledesma, Valencia a su Plasencia, Madrid a sus Prado, Martinchique, Calahorra, Cosme de Benito! (...).

Aquí en Barcelona tuvimos durante buen espacio de años la leyenda de la *Misa de aguinaldo* del idolillo Vilanova, leyenda del héroe por fuerza, si se considera la inclemente época de negación musical en que vivió (...).

Felipe Pedrell: "Idolillos", *Música Sacro Hispana*, año 2, 1909, 235-236.