FRANCESC VALLS
(*ca.* 1671-1747)

Misa *Ut queant laxis* a 8 voces con instrumentos y continuo

EDICIÓN CRÍTICA DE
MARIANO LAMBEA

FRANCESC VALLS

Misa *Ut queant laxis* a 8 voces con instrumentos y continuo

Biblioteca de Catalunya, M. 1489/3

CORO I
Tiple 1º
Tiple 2º
Alto
Tenor

CORO II
Tiple
Alto
Tenor
Bajo

Clarín 1º (*in D*)
Clarín 2º (*in D*)
Tímpano (*in D*)
Violín 1º/Oboe 1º
Violín 2º/Oboe 2º
Violón[*]
Oboe 1º
Oboe 2º

Acompañamiento al Órgano para el Coro II

Acompañamiento para los Oboes[**]

Acompañamiento para los Violines, Clarines y Capilla

Acompañamiento Continuo

[*] Únicamente en *Gratias agimus tibi* (cc. 1-25).
[**] Acompañamiento obviable en caso de que se omitan los oboes que duplican a los violines.

ÍNDICE

Introducción..... iv
La misa *Ut queant laxis*..... vii
Voces e instrumentos..... viii
Aspectos de la notación..... x
Indicaciones..... x
Calderones..... x
Ligaduras..... x
Alteraciones..... x
Cifrado..... xi
Compases y su transcripción..... xii
Acompañamiento..... xiv
Tono..... xv
Cromatismos..... xvi
Estilos musicales..... xvi
Estilo musical de la misa *Ut queant laxis*..... xvi
Aplicación del texto a la música..... xviii
Relación música-texto..... xix
Crítica de la edición..... xx
Referencias..... xxii
Transcripciones de obras de Francesc Valls incluidas en Digital CSIC..... xxiii

Misa *Ut queant laxis*, a 8..... 1
Kyrie
1. *Kyrie eleison*, a 8..... 1
2. *Christe eleison*, a 6..... 13
3. *Kyrie eleison*, a 8..... 22
Gloria
4. *Gloria in excelsis Deo*, a 8..... 33
5. *Gratias agimus tibi*, a solo y a 8..... 50
6. *Qui tollis peccata mundi*, a 4 y a 8..... 72
7. *Quoniam tu solus Sanctus - Cum Sancto Spiritu*, a 8..... 84
Credo
8. *Patrem omnipotentem*, a 8..... 102
9. *Et incarnatus est*, a 4..... 118
10. *Crucifixus - Et resurrexit - Et ascendit*, a 8..... 119
Sanctus
11. *Sanctus*, a 8..... 149
Agnus Dei
12. *Agnus Dei*, a 8..... 157

Partichelas
Acompañamiento Oboes
Acompañamiento Órgano Coro II
Acompañamiento Violines, Clarines y Capilla
Bajo continuo
Clarín 1º
Clarín 2º
Oboe 1º
Oboe 2º
Timbal
Violín 1º
Violín 2º
Violón

Introducción

El objeto de la presente publicación es la edición crítica de la misa *Ut queant laxis* de Francesc Valls. Dedicaremos el espacio de que disponemos para tratar los diversos aspectos de la transcripción a notación moderna, ya que el interés prioritario que nos mueve es poner a disposición de los intérpretes de nuestros días una edición fiable y rigurosa. Intentaremos combinar el rigor musicológico que atiende a la máxima fidelidad hacia el manuscrito original, con el aspecto práctico de la edición que permita su interpretación sin dificultad alguna. Sin embargo, tampoco queremos dejar pasar la oportunidad de referir algunos detalles, por breves y conocidos que sean, sobre la vida y obra del maestro.

Francesc Valls i Galan (*ca.* 1671-1747) está considerado como el compositor y teórico más importante de la música barroca catalana. Su biografía y su obra han sido objeto de estudio por parte de la musicología, tanto desde los comienzos de esta disciplina, como hasta el momento actual. Musicólogos de nuestros tiempos como Francesc Bonastre, Josep Dolcet, José López-Calo, Antonio Martín Moreno, Josep Pavia, Lothar Siemens o Álvaro Torrente, entre otros, se han acercado a la figura del maestro. Todos coinciden en idéntica opinión: Valls es un excelente compositor, un maestro de capilla relevante y un teórico de la música incisivo y pragmático. Pero la justa valoración de Valls en la historia de la música no es suficiente, si atendemos a la cantidad y calidad de su obra conservada; hay que abordar, sin mayor demora, la publicación de sus *Opera omnia* para que los intérpretes tengan más composiciones a su disposición destinadas a conciertos y grabaciones. Lo que hemos escuchado hasta el presente de la obra de Valls es una pequeña parte del conjunto de su producción. La musicología catalana tiene que dar definitivamente ese paso, aun a sabiendas de la dificultad de la empresa, ya que la producción de Valls es inmensa, toda manuscrita y desperdigada por numerosos archivos y bibliotecas.[1]

El gran prestigio del que gozó Valls en su época, y la estima que le profesamos en la nuestra, puede cimentarse en los siguientes aspectos:

Una obra muy abundante, ampliamente copiada, difundida y transmitida en su tiempo y conservada en muchos archivos, que comprende todas las tipologías de la música en latín, además de una cantidad ingente de música en lengua romance (más religiosa que profana).

La permanencia durante treinta años en un puesto tan relevante como el de Maestro de Capilla de la Catedral de Barcelona le permitiría componer la mayor parte de sus obras en unas condiciones óptimas para el desarrollo de su técnica compositiva, abriendo nuevos caminos y perspectivas, superándose constantemente como compositor e influyendo en las generaciones posteriores.

La redacción de su tratado *Mapa Armónico Práctico*[2] en los últimos años de su vida constituye el compendio final de toda una trayectoria dedicada al arte musical. En sus

---

[1] Se conservan obras suyas en Albarracín, Astorga, Barcelona, Canet de Mar, Cervera, Girona, Lleida, Madrid, Málaga, Manresa, Montserrat, Munich, Pamplona, Tortosa, Seu d'Urgell, Valencia, Vilafranca del Penedés, etc.

[2] Francesc VALLS. *Mapa Armónico Práctico.* Edición facsímil de Josep PAVIA I SIMÓ. Barcelona: CSIC, 2002. Esta edición ha sido realizada a partir del ejemplar conservado en la Biblioteca de la Universitat de Barcelona bajo la signatura Ms. 783. Pavia refiere también una copia incompleta en la Biblioteca de Catalunya, signatura M. 680 (*Op. cit.*, p. 13). Citaremos el *Mapa* por el folio del propio tratado y, entre corchetes, por la página de la edición facsímil, teniendo en cuenta que numeraremos en cifras romanas los folios que comprenden la portada, la carta de Gregorio Santisso Bermúdez, el prólogo de Valls y el índice, ya que hay discrepancias en la numeración original (fols. Ir-XIIIv [pp. 15-40). A partir del Capítulo I, el tratado ya tiene una numeración correcta que citaremos en arábigos). Los subrayados son del propio Valls. Otra copia del *Mapa* se halla disponible en la Biblioteca Digital Hispánica de la BNE: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000013569&page=1> [consulta 09-11-2019]. Quizá la copia de la BNE tenga una caligrafía más cómoda de leer que la del ejemplar editado en facsímil; sin embargo, las manchas de tinta que han traspasado el papel hacen ilegibles muchas palabras y confunden también innumerables notas musicales. Por último, recurriremos al *Diccionario de Autoridades* (*Aut.*) para aquellas palabras en las citas de Valls que, a nuestro

páginas recoge su amplísima experiencia como maestro de capilla y compositor, y afirma sus postulados con la inclusión de ejemplos prácticos extraídos de sus propias obras y de las de los compositores más importantes contemporáneos a él, sin olvidar las citas pertinentes de otros teóricos. La lectura del *Mapa* nos permite un conocimiento penetrante y lúcido de su propia obra y también de la que se componía en su época, dentro y fuera de Catalunya. Él mismo demuestra su conocimiento de la música europea y lo refiere en las páginas inicales de su tratado:

> en los tiempos antecedentes eran las reglas comunes a todas las naciones, como lo puede observar el curioso en los muchos libros impresos de autores italianos, españoles, franceses y alemanes y varios manuscritos que todavía existen entre los estudiosos de la música.
> […] emprendí el trabajo de revolver libros y mirar con cuidado las obras manuscritas de los autores más clásicos y de mayores créditos […] sin dejar todos los que pude ver de los extranjeros, entresacando de las acertadas composiciones de unos y otros lo más selecto para fundamentar mi opinión y corroborarla con ejemplares de ellos mismos […].
> No negaré que los franceses en composiciones eclesiásticas de tres a cuatro voces tienen unos pensamientos delicados para la expresión de la letra, aunque son muy prolijos en la repetición de ella; unos pasos extraños y bien proseguidos según lo pide el asunto, y que en lo patético[3] están muy capaces siendo ésta una de las principales y esenciales partes de la buena composición […].
> Exceden los italianos a todas las naciones en el buen gusto e idea de la música teatral, vistiendo los afectos que exprime el verso con gran propiedad, ya sea triste, alegre, serio, jocoso, airado, etc., y también en el enlace de los instrumentos con que adornan aquella composición.[4]

Y, también, citando nombres propios de compositores franceses: "Y para la música latina véanse los autores franceses, como Vernier [Bernier], Campra y otros, que tienen algunos motetes admirables para el templo".[5]

No cabe duda de que el *Mapa* es una guía segura para adentrarnos en la técnica compositiva de la música del siglo XVIII. Con esa intención lo escribió el maestro.

Valls no es amigo de la erudición gratuita ni de la especulación. Su tratado es eminentemente pragmático con preceptos fáciles de entender y más fáciles de aplicar. En muchos lugares de su libro hallaremos frases similares a ésta: "Puse estos ejemplares para facilitar la enseñanza del principiante." Su tributo intelectual a la corriente ilustrada es mesurado. Su interés primordial es la música, no tanto la teoría. Valls puede sacrificar un precepto, una regla ante un recurso expresivo novedoso, siempre que el resultado sonoro sea satisfactorio. Así lo dice al inicio del *Mapa*: "otros tan austeros y tan atados a las reglas pueriles que ni una pequeña transgresión toleran, pero ni la excepción permitida en todas las facultades a lo general de ellas".[6] Y más adelante:

> Confieso que, en algunas de ellas, hay algunas relajaciones de las reglas, de golpes prohibidos unas voces con otras, y también en algunas salidas de falsas, que no son buenas con todas las voces; pero cualquiera que no lo sienta bien, hágase cargo de la dificultad y hallará que es un pequeño borrón en una tabla grande, y que si miramos

---

juicio, precisen una aclaración o matización de su sentido. Modernizamos la ortografía tanto para el *Mapa* como para *Aut*.

[3] "Pathético. Lo que seriamente mueve los afectos y excita el ánimo a la alegría o a la tristeza" (*Aut*.).

[4] Fols. V y VIIv [pp. 23 y 28].

[5] Fol. 109v [p. 258].

[6] Fol. Vv [p. 24].

> los autores antiguos, hallaremos ejemplares que abonarán[7] lo que yo practiqué en estas fugas, cánones y trocados. Lo que debo advertir al nuevo compositor es que en caso [de que] mezcle algunas de estas composiciones en misas o salmos o en otras obras, procure antes probarlo con voces naturales o artificiales, y, en caso [de que] no venga muy ajustado al oído, lo deje, aunque estén según las reglas, porque lo demás es martirizar a los oyentes; para su estudio atienda a la observancia de los preceptos y procure avivar el discurso, aunque siempre será mejor lo que suene mejor, porque la música se inventó para regalo del oído y no para irritarle.[8]
>
> No vaya tan atado a las reglas […] que, por no dar una 5ª u 8ª contra lo que prescriben, deje de ejecutar la entrada de un paso u otro cualquier primor.[9]

Observará el lector que hemos dirigido el discurso de Valls hasta aquí para enlazar con la célebre controversia de la misa *Scala Aretina*. Esta misa ha pasado a la historia de la música universal por su indudable calidad artística, y a la historia de la musicología por generar un gran polémica de índole técnica y estética con derivaciones, incluso, de carácter político. No nos extenderemos en referir esa controversia, sobradamente conocida y estudiada por otros colegas, y que, recientemente, ha sido objeto de una exposición en la Biblioteca de Catalunya.[10]

Como se sabe, la causa de la confrontación fue debida a una disonancia de novena introducida por Valls sin la preparación que exigía la preceptiva musical de la época para este intervalo (concretamente en el *Qui tollis*, Coro II, tiple 1º, compás 11). A grandes rasgos diremos que para los músicos de mentalidad conservadora fue una violación de las reglas de la composición, inamovibles desde hacía bastantes décadas; mientras que para otros, de carácter más libre y progresista, significó una licencia y una superación de esas reglas con fines únicamente artísticos, encaminados a dotar a la música de una nueva capacidad expresiva más acorde con los tiempos modernos. La derivación política de la disputa hay que observarla en el contexto de la Guerra de Sucesión (1700-1714). Valls, partidario del Archiduque Carlos, pudo percatarse de que su disonancia musical fue objeto de mayor crítica por parte de compositores y maestros afines a la dinastía borbónica representada por Felipe V.

Para los músicos inmovilistas, aferrados a la teoría, la disonancia sin preparación era una transgresión; para Valls, en cambio, un "primor". Veámoslo:

> Este primor, para ser bien recibido y bien interpretado, necesita de ejecutarse en dos voces que sean agudas o graves y que las dos estén cerca,[11] para que, sin dificultad en el estilo de cantar, puedan trocar los lugares y ocupar la una el lugar que dejó la otra, que, sin esta circunstancia, no es permitida su práctica, pues, siendo las voces desiguales, verbigracia, el tiple y tenor o bajo, con dificultad se podrá cantar por ser difícil su entonación.[12]

---

[7] "Abonar. Aprobar y dar por buena alguna cosa y asegurarla por tal" (*Aut.*).

[8] Fol. 92r [p. 223].

[9] Fol. 96r [p. 231].

[10] En los primeros meses del pasado año de 2014, la Biblioteca de Catalunya dedicó una exposición a la famosa controversia: Rosa MONTALT y Montse MOLINA. *Missa Scala Aretina. Acords i desacords*. <http://www.bnc.cat/Visita-ns/Exposicions/Missa-Scala-Aretina.-Acords-i-desacords> [consulta 05-05-2019]. La bibliografía sobre la polémica puede consultarse en el artículo sobre Valls escrito por Francesc BONASTRE y Montserrat URPÍ en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999-2002, vol. X, pp. 703-707.

[11] Por ejemplo, Tiple 1º y Tiple 2º, como es el caso de la misa *Scala Aretina.*

[12] Fol. 56v [p. 152].

Hasta aquí los aspectos que han cimentado la enorme celebridad de Valls en su época, y, repetimos, la admiración que suscita en la nuestra. Son aspectos breves, tratados de manera concisa, ya que no podemos extendernos más.

La misa *Ut queant laxis*

La misa *Ut queant laxis* se conserva manuscrita en la Biblioteca de Catalunya bajo la signatura M. 1489/3.[13]

Nuestro objetivo ha sido realizar una edición práctica de esta misa, sancionando diversos aspectos de la transcripción con el soporte teórico que el propio Valls expuso en su *Mapa*.

Como es sabido la misa *Ut queant laxis* debe su nombre al primer verso del himno a San Juan, que Guido d'Arezzo (991-*ca.* 1050) tomó para denominar las notas de la escala musical. Permítasenos una brevísima incursión en la teoría musical de los siglos pasados.

Pietro Cerone (1566-1625), en el epígrafe "Quién inventase las sílabas de las seis voces musicales; de donde las sacase; y con qué ocasión" de su tratado *El Melopeo y maestro* (1613), lo explica de la siguiente manera: "las letras gregorianas que estaban sobre de las primeras sílabas de cada principio de verso y medio verso, iban subiendo de grado o arreo, formando los verdaderos términos y perfectos intervalos musicales". Y añade más adelante: "Guido Aretino […] después de haber examinado muy bien el dicho canto, y considerado la orden de las siete letras, aplicó a las letras las sílabas que estaban debajo y enfrente de las dichas notas del himno."[14]

Por su parte, Andrés Lorente (1634-1703), en el capítulo titulado "Invención de las seis voces que usamos en la música" de su tratado *El porqué de la música* (1672), dice: "Guido Aretino […], examinando con gran devoción, el himno de S. Joan Baptista, halló seis sílabas, en el principio de cada verso, la suya; y le pareció convenir a las consonancias músicas […]. El himno dice así:

Ut. Ut queant laxis,
Re. Resonare fibris,
Mi. Mira gestorum,
Fa. Famuli tuorum,
Sol. Solve polluti,
La. Labi reatum, etc.

Se hallarán en este himno las seis voces de la música, mirando la primera sílaba de cada verso por su orden".[15]

Y, por último, Pablo Nassarre (1650-1730), en el capítulo titulado "De los rudimentos del canto llano […] hasta Guido Aretino, y cómo éste inventó la escala, que hoy está puesta en práctica" de su tratado *Escuela música* (1724), dice: "[Guido Aretino], deseando facilitar más la enseñanza del canto llano, tomó del himno de San Juan la primera sílaba de

[13] Disponible en acceso abierto en la página web de la BC, en el siguiente enlace: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/musicatedra/id/12378> [consulta 09-11-2019]. Nuestra introducción, en catalán, así como la transcripción musical se hallan catalogadas en la BC y están disponibles en acceso abierto, en el siguiente enlace: <https://botiga.bnc.cat/?product=missa-ut-queant-laxis)> [consulta 09-11-2019].

[14] Pedro CERONE. *El melopeo y maestro. Tractado de música theórica y prática.* Nápoles: Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613. Edición facsímil de F. Alberto GALLO. Bologna: Forni editore, 1969, 2 vols. Vol. I, pp. 270-271. Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica de la BNE: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000015030&page=1> [consulta 09-11-2019].

[15] Andrés LORENTE. *El porqué de la música.* Alacalá de Henares: Nicolás de Xamares, 1672. Edición facsímil de José Vicente GONZÁLEZ VALLE. Barcelona: CSIC, 2002, pp. 18-19. Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica de la BNE: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000060634&page=1> [consulta 09-11-2019].

cada verso de las letras, y de todas ellas compuso los siete signos que hoy componen la mano".[16]

La escala musical resultante: *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, de seis sonidos (denominada también hexacordo, "Scala Aretina" y mano musical) es utilizada por Valls como *cantus firmus*, tanto en la misa *Ut queant laxis* como en la propia misa *Scala Aretina*.[17] Sobre este *cantus firmus* trataremos más adelante, cuando nos refiramos al estilo de la misa.

Voces e instrumentos

Atendiendo a los manuscritos conservados, la plantilla de la misa *Ut queant laxis* estaría formada, en su origen, por las siguientes voces e instrumentos, que citamos literalmente:

"Coro I: Tiple 1º, Tiple 2º, Alto, Tenor.

Coro II: Tiple, Alto, Tenor, Bajo.

Coro III: Tiple, Alto, Tenor, Bajo.

Clarín 1º, Clarín 2º, Tímpano, Violín 1º/Oboe 1º, Violín 2º/Oboe 2º, Violón [únicamente en *Gratias agimus tibi* (compases. 1-25)], Oboe 1º, Oboe 2º.

Acompañamiento al Órgano para el Coro II.

Acompañamiento para los Aubueses [*sic*].

Acompañamiento para los Violines, Clarines y Capilla.

Acompañamiento Continuo".

Hacemos constar a continuación algunas indicaciones sobre las voces e instrumentos de la misa.

Coro II: Bajo (perdido; utilizamos el Bajo del Coro III).

Acompañamiento al órgano para el 2º Coro.

Obue [*sic*] 1º, Obue 2º, Timpana [*sic*] (el papel suelto del tímpano, o timbal, consta de dos páginas, en una de las cuales viene el estribillo y aria de un villancico a Santo Tomás de Aquino, titulado "Respire sonoro", del propio Valls (M. 1470/15). Este villancico está incompleto, y, es posible que también esté incompleta la parte del tímpano de nuestra misa, ya que sólo comprende el *Kyrie* y el *Gloria*. Las partes de estos dos oboes están escritas por un copista diferente al resto de la misa. El copista de la misa *Ut queant laxis* es el mismo que el de la *Scala Aretina*, y de otras muchas obras de Valls conservadas en la BC. Sobre los oboes es interesante este párrafo del maestro en su *Mapa*: "Cuando los oboes toquen solos procure que no vayan por lo muy alto del instrumento porque no chillen, ni por lo muy bajo tampoco; lo más propio será que todo lo que fueren solos, vaya su música dentro [de] las cinco líneas y, si fuere necesario, añadirle una por arriba. Tocando unidos con los violines se disimulará lo que se ha dicho."[18] Y sobre el timbal, apunta Valls: "Cuando en una obra grande como misa, salmo o motete, además de los violines, oboes y flautas, se le añaden clarines o trompas con distintos coros, […] y, si con esta bulla de instrumentos, quisiere añadir los timbales, como el lugar sea espacioso y grande, harán mucho más juego. El temple de estos instrumentos se regula según los clarines [véase a continuación el tercer coro]."[19]

Coro III: Tiple, Alto, Tenor, Bajo (estas voces duplican el Coro II con las siguientes particularidades: todas omiten el *Christe*. El Alto, además, omite los pasajes comprendidos entre los compases 26-49 en *Gratias agimus tibi*, y entre los compases 37-53 en *Quoniam*; en

---

[16] Pablo NASSARRE. *Escuela música según la práctica moderna*. Zaragoza: Diego de Larumbe, 1724. Edición facsímil de Lothar SIEMENS. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1980, 1ª parte, p. 95. Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica de la BNE: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014534&page=1> [consulta 09-11-2019].

[17] Véanse estas dos ediciones de la misa *Scala Aretina*: Francisco VALLS. *Missa Scala Aretina*. Publicada por José LÓPEZ-CALO. Kent: Novello, 1975. Y Francesc Valls. *Misa Scala Aretina*. Edición crítica de Mariano Lambea. En Digital CSIC, 2018: <http://hdl.handle.net/10261/159966> [consulta 09-11-2019].

[18] Fol. 144v [p. 328].

[19] Fol. 145v [p. 330].

este último pasaje hay un error en el compás 45 que no reviste mayor importancia. Afortunadamente hemos podido utilizar este bajo para suplir el del Coro II que no se ha conservado, a pesar de que omite el *Christe*, como hemos señalado. La razón es muy sencilla: Valls compuso esta parte a 6 voces: Tiple 1º, Alto y Tenor del Coro I, y Tiple, Alto y Tenor del Coro II. Este tercer coro es un coro de capilla, equiparable a los ripienos utilizados por compositores italianos. Así lo explica el maestro: "Acostumbran los italianos trabajar sus obras no más que a cuatro voces y después echarle un ripieno (que es duplicar aquellas voces que viene a ser como un coro de capilla), lo que han tomado ya en España los compositores de poca monta por ahorrar trabajo; entonces, cuando canten todas las voces, pueden entrar los violines y todos los demás instrumentos que hubiere, con lo que se hace un lleno de música muy bueno que en templos grandes sale admirablemente, pero advierta que siempre que estas composiciones fueren a mayor número de voces y sin ripienos, serán más armoniosas y tendrán más de magisterio; que lo demás sólo es bueno para la cortedad de las capillas de música, y siempre de los compositores."[20]

Violín 1º, Violín 2º (ambos violines traen sus respectivas partes duplicadas; se han confrontado entre sí y las variantes resultantes se han recogido en la crítica de la edición). El pasaje comprendido entre los compases 1-25 en *Gratias agimus tibi* viene escrito en un papel aparte exclusivamente para un Violín 1º, con una señal específica semejante a una cruz y la indicación "ojo". Se da la circunstancia de que este mismo pasaje consta también en la hoja del Continuo, escrito una 8ª baja, en clave de *Do* en 4ª línea y para un Violón). Sobre el uso de los violines citamos este párrafo del maestro, entre otros que incluye en su tratado: "Los violines puede ponerlos como quisiere, pues siendo los ejecutores diestros de cualquier manera es su operación muy grata al oído. Cuando acompañen un lleno de muchas voces, póngalos en positura alta para que resalte su armonía, que, de esta manera, muchas veces se encontrarán sobre la 8ª todas sus compuestas, tricompuestas y cuatricompuestas consonantes, con que será la melodía triplicada o cuadruplicada. Si las voces son pocas, omítalo, para no confundirlas."[21]

Aubue [*sic*] 1º (duplica el Violín 1º con las siguientes particularidades: omite el *Christe*; omite también los compases 1-52 al inicio del *Qui tollis*, así como los compases 30-43 de *Patrem omnipotentem*; error de omisión en la primera parte del compás 39 del *Agnus Dei*). Aubue 2º (duplica el Violín 2º con las siguientes particularidades: omite el *Christe*; omite también los compases 1-52 al inicio del *Qui tollis*; errores sin importancia en los compases 15-16 del segundo *Kyrie* y en el compás 27 del *Sanctus*). Sobre la duplicación de estos oboes con los violines dice Valls: "El estilo de música entre violines, oboes y flautas casi es el mismo, pues lo que ejecuta el violín, lo practica el oboe y la flauta, y, por ordinario, violines y oboes en un lleno de música tocan una misma parte."[22]

Acompañamiento para los Aubueses [*sic*]. Acompañamiento obviable en caso de que se omitan los oboes que duplican a los violines.

Clarín 1º, Clarín 2º. Estas partes, y el tímpano, están escritas un tono más bajo que el resto de la misa. En nuestra transcripción los mantenemos en ese tono y ponemos la indicación *in D* entre paréntesis. Téngase en cuenta que, en la crítica de la edición, citaremos el nombre de las notas sin transportar. Respecto a la afinación de los clarines conviene citar este párrafo de Valls: "Estos dos instrumentos [se refiere a clarines y trompas] se pueden bajar de tono, por lo cual sus tañedores tienen unos cañutos del mismo metal que les encajan por tal efecto. […] En los italianos la apuntación es natural, mas los alemanes los apuntan con clave de Gsolreut sin ningún sostenido y, con el cañuto que le añaden, vienen a tocar punto alto de lo que pinta."[23]

---

[20] Fol. 145v-146r [pp. 330-331].
[21] Fol. 144v-145r [pp. 328-329].
[22] Fol. 144 [pp. 327-328].
[23] Fol. 144v [p. 328].

Acompañamiento Continuo. Dos ejemplares con la misma música y con mínimas variantes que carecen de importancia. En ambas partes consta un pasaje para Violón en los compases 1-25 en *Gratias agimus tibi*, como ya hemos comentado al tratar de los violines.

Sobre la música instrumental que acompaña a la vocal, comenta el maestro lo siguiente: "En cualquier composición eclesiástica o profana hágase cargo el compositor que lo principal de ella son las voces y que los instrumentos no son más que un adorno que se le añade y, en este supuesto, no aconsejo se siga la moda presente, que es empezar los instrumentos con una introducción o apertura muy larga, y las más veces impertinente, y separada de la obra que se ha de cantar."[24]

En nuestra transcripción no hemos incluido el tercer coro vocal ni la música de los oboes que duplican a los violines, en aras de ofrecer una edición más manejable y cómoda. Albert Recansens, Director musical del *ensemble* La Grande Chapelle, propone dos alternativas para la interpretación de esta misa. Una formación mínima con 8 cantantes, 2 violines, 2 oboes, 2 clarines, bajón, arpa, violón, 2 órganos y timbal. Y una formación real o completa con 12 cantantes, 4 violines, 4 oboes, 2 clarines, bajón, arpa, violón, 2 órganos y timbal. Para cualquiera de estas dos opciones es útil nuestra edición.

Aspectos de la notación

Indicaciones

En la misa *Ut queant laxis* vienen las siguientes indicaciones (algunas de ellas añadidas, quizá, posteriormente).

Indicaciones agógicas (movimiento): "largo", "despacio", "aire", "allegro", "presto".

Indicaciones dinámicas (intensidad): no constan.

Otras indicaciones: "sencillo",[25] "volver presto".

Se regulariza y unifica la ubicación de estas indicaciones en la transcripción, ya que hay disparidad de criterios en las diferentes partes, tanto por el compás exacto en el que conviene que consten, como en algunos coros o acompañamientos que no siempre traen estas indicaciones.

Calderones

Se incluyen o se regularizan los calderones al final de las diferentes partes o secciones de la misa.

Ligaduras

Muchas ligaduras de expresión ya vienen indicadas en los manuscritos. Nosotros nos hemos limitado a regularizar su uso, y en las ocasiones en las que el copista las ha omitido, las hemos dispuesto atendiendo al criterio musical más lógico y expresivo; pero, como en otros aspectos, los intérpretes tienen la última palabra.

Las ligaduras que son vestigio de la notación cuadrada se indican en la transcripción con el correspondiente corchete horizontal.

Alteraciones

Es un tópico decir que las alteraciones siempre resultan problemáticas de transcribir en la música manuscrita de los siglos pasados. Pero es una realidad, también; y a nosotros nos ha costado más de un quebradero de cabeza. En la misa vienen bastantes alteraciones, y

[24] Fol. 146r [p. 331].

[25] Para el término "sencillo" citamos esta observación de Valls en su *Mapa*: "La música, que se reparta en los tres coros y, en particular, entre el primero y segundo que, por estar más abrigados de los acompañamientos y ser las voces más sencillas, se ajusta y percibe mejor que no en el coro de capilla, donde a lo menos se hallan duplicadas las partes" (Fol. 110 [pp. 259-260]). Así sucede en el *Christe eleison*, a 6, de nuestra misa. En la *Scala Aretina* también viene este indicación en el segundo *Kyrie eleison*.

gran número de ellas son de precaución, lo cual genera ciertas incongruencias al trasladarlas a nuestro sistema de escritura. En la época de Valls era muy normal escribir un bemol o un sostenido en función de becuadro para impedir que el cantante, por inercia, alterara determinadas notas. En ocasiones sería por inercia, pero, en otras, el cantante, por decisión propia, alteraba las notas con la consiguiente reprobación del maestro Valls: "pareciéndole al cantante que aquella 6ª ó 3ª había de ser mayor, le pone el sostenido, con lo que sale una música disonantísima, no por falta del compositor; sí, por la ignorancia bachillera[26] del cantante".[27]

Por otra parte, también era muy utilizado el intervalo de cuarta disminuida que muchas veces se especifica, y otras se sobreentiende. Nuestra notación no contempla estas salvedades, como tampoco contempla preparar un cromatismo ascendente alterando la primera nota, la cual no viene alterada en la armadura (esta circunstancia la hemos hallado en numerosas ocasiones en la *Scala Aretina*). Todo ello es un problema y una confusión para quienes transcribimos esta música, porque en todo momento nuestro deseo ferviente es que el intérprete no tenga dudas. Por esta razón nos ha sido necesario omitir muchas alteraciones de este tipo en la transcripción, algunas de ellas añadidas posteriormente. En cualquier caso, la voluntad de Valls no se ha visto trasgredida en ningún momento.

Las alteraciones incluidas por nosotros van siempre encima de la nota. Estas alteraciones pueden ser consecuencia de la aplicación de la semitonía subintelecta o pueden ser simplemente de precaución. En la transcripción incluiremos, pues, únicamente, aquellas que consideramos que son útiles para evitar cualquier error.

En la misa *Ut queant laxis* viene muy pocas veces el signo becuadro escrito según nuestra notación moderna. En la misa *Scala Aretina*, sin embargo, no viene en ninguna ocasión. Ya hemos comentado que en la época era normal utilizar el bemol y el sostenido en función de becuadro en determinadas ocasiones, y como tales han de transcribirse. Valls dice lo siguiente sobre este aspecto: "En lo largo de esta obra, en muchas partes se hallará el sustenido, habiendo de ser *bcuadrado* en los signos de *b,fab,mi* y *elami*, cantando por *Natura* y *Bmol*, y debo advertirlo: porque fue seguir el estilo antiguo cuando no se reparaba en estas nimiedades y comprendo que se puede criticar".[28]

Para concluir con este tema de las alteraciones diremos que, en caso de duda, puede consultarse el manuscrito original en acceso abierto en la web de la Biblioteca de Catalunya, circunstancia impensable hace unas décadas, pero que ahora permite todo tipo de confrontaciones con absoluta facilidad; entre ellas, también, la cuestión de la semitonía subintelecta, siempre tan ardua y problemática.

Cifrado

En ocasiones existen incongruencias entre los cifrados de los acompañamientos, ya que en algunos constan y en otros no. Los hemos unificado todos para que no surjan equívocos en la interpretación. Es posible que haya algún error puntual en los cifrados originales pero hemos decidido no modificarlos, ni ofrecer tampoco nuestra versión, porque, como sucede con la resolución del acompañamiento (ver más abajo), la fijación definitiva del cifrado es tarea para el intérprete que conoce, mejor que nadie, la disposición, el ensamblaje y el discurso armónico de toda la obra.

En la notación de la época es normal que saltos de cuarta ascendente (o quinta descendente) en el acompañamiento lleven el cifrado 3b. Este b está en función de becuadro y se utiliza para impedir que, por inercia, se haga sostenida la tercera del acorde, la cual actuaría, podríamos decir, a guisa de sensible en estos enlaces. Y también es normal que, en

[26] "Bachiller. Comúnmente, y por vilipendio, se da este nombre, y se entiende por el que habla mucho fuera de propósito y sin fundamento" (*Aut.*).

[27] Fol. 100r [p. 239].

[28] Fol. 22v [p. 84].

algunos cifrados, en determinadas ocasiones, el bemol equivalga al becuadro. Siempre hemos de proceder, pues, con atención en estos cifrados.

Compases y su transcripción

Hemos puesto el íncipit de los manuscritos al principio de la obra como se hace habitualmente. Después nos ha parecido innecesario incluirlo en cada parte de la misa, puesto que, a continuación, ya damos explicaciones suficientes sobre los compases y su transcripción a notación moderna.

Valls utiliza los siguientes compases en la misa *Ut queant laxis*, cuyas definiciones y uso extraemos del *Mapa*:

C: "tiempo menor o compasillo".[29]

Transcripción C: mantenemos los mismos valores, es decir, una semibreve (redonda), dos mínimas (blancas), etc., al compás.

C3/2: "proporción menor". "Los extranjeros usan este tiempo en música que sea muy pausada".[30]

Transcripción 3/2: mantenemos los mismos valores, es decir, una semibreve perfecta (redonda con puntillo), tres mínimas (blancas), etc., al compás.

Φ3/2: "proporción o ternario mayor […] el valor de las figuras es la mitad menos que en la proporción menor".[31]

Transcripción 3/2: reducimos los valores a la mitad. En teoría deberíamos transcribir por 3/1 pero las figuras resultantes son especialmente dilatadas, ya que en un compás entraría una cuadrada con puntillo, tres redondas, seis blancas, etc., y esta figuración, en partes instrumentales, no es cómoda, ni natural, para los intérpretes actuales.

C3/4: "El tiempo ternario que se sigue, llamado *Tripla*, es una proporción menor diminuta: una mínima con puntillo, un compás; tres semínimas, seis corcheas, etc. […este compás] sirve para explicar la velocidad de la música".[32]

Deberíamos transcribir este compás por nuestro 3/4, manteniendo los mismos valores, es decir, una mínima (blanca) con puntillo, tres semínimas (negras), etc., al compás; pero ello no es posible, ya que en la única parte de la misa en la que aparece este compás, que es en el *Crucifixus*, debe equipararse al Φ3/2 de los coros y, en consecuencia, transcribirse por 3/2, como hemos hecho nosotros con resultado correcto. También existe la posibilidad de que la inclusión de este compás sea un error por parte del copista y lo haya confundido con el C3/2.

C6/4: "sexquiáltera". "De los tiempos más modernos y su uso. Sobre el binario y el ternario hallaron los autores modo cómo unas veces mezclarlos y otras disminuirles el valor de sus notas en el mismo tiempo. A esto llamaron sexquiálteras en general; inventóse esto para dar más variedad y hermosura a sus composiciones. La sexquiáltera es contenida dentro de otro tiempo. Como dije, unas veces es binario; otras ternario. Las contenidas sobre el tiempo menor o compasillo son sobre dos mínimas, la de seis semínimas, doce corcheas, 24 semicorcheas un compás".[33] De lo cual deducimos nosotros que, si en el compasillo C entran dos mínimas, cuatro semínimas, etc. (dos blancas, cuatro negras, etc.), cuando aparezca la sexquiáltera C6/4 entrarán tres mínimas, seis semínimas, etc., (tres blancas, seis negras, etc.). Esto sucede, por ejemplo, en los clarines, violines, oboes y tímpano, en el *Gloria in excelsis Deo*, donde se alternan sucesivamente C6/4 y C.

Decimos sucesivamente, no simultáneamente, porque si alguna parte de la misa viniera escrita en C6/4 y C de manera simultánea para instrumentos y voces, entonces

[29] Fol. 225r [p. 489].
[30] Fol. 225r-v [pp. 489-490].
[31] Fol. 225v [p. 490].
[32] Fols. 226v-227r [pp. 492-493].
[33] Fol. 226r [p. 491].

tendríamos que transcribir el C6/4 como C, pero utilizando tresillos de manera constante. Hemos de tener en cuenta también algo muy importante, y es que algunas partes de la misa vienen escritas en proporción menor C3/2 y en sexquiáltera C6/4, con lo cual ambos compases se homologan ya que comprenden los mismos valores. En consecuencia, transcribimos la sexquiáltera C6/4 por nuestro 3/2, en toda la misa y con toda normalidad y aceptación.

12/8, en realidad debería escribirse C12/8: "Otra [sexquiáltera] hay, y muy usada, […] que es sobre dos mínimas, o cuatro semínimas, entran 12 corcheas, 24 semicorcheas, etc., y ésta también es sujeta al compás binario […] se señala de esta manera C12/8".[34] Antes de proseguir hemos de puntualizar que esas dos mínimas, al transcribirlas, han de ser dos blancas con puntillo y las cuatro semínimas, cuatro negras con puntillo. Y las 12 corcheas han de ir repartidas en cuatro tresillos, porque se da el caso de que Valls utiliza esta sexquiáltera en partes de la misa que cantan simultáneamente en C y en 12/8. Véase, por ejemplo, el *Crucifixus*.

Por lo tanto, transcribimos esta sexquiáltera 12/8 (insistimos: debería escribirse C12/8) en C, en toda la misa, pero utilizando tresillos cuando es necesario. Y avala nuestro proceder el propio Valls, ya que en el *Christe eleison* y en *Patrem omnipotentem*, ambos escritos en C, escribe numerosos tresillos de corchea, obviando indicar expresamente la sexquiáltera; incluso en el violín 1º del *Credo* los tresillos son de semicorcheas.

Ello nos lleva a comentar que en la misa *Ut queant laxis*, Valls reserva los compases de sexquiáltera únicamente para partes instrumentales. Para las voces recurre al compasillo, a la proporción menor y a la proporción mayor.

Por otra parte, al tratar del estilo eclesiástico (más adelante lo citaremos), Valls dice lo siguiente: "En esta música eclesiástica puede valerse del tiempo ternario mayor o menor, pero huya[35] de las sexquiálteras, ahora sean sobre el binario o ternario, por ser sus aires peligrosos para la música eclesiástica".[36] Entendemos que el maestro diferenciaría entre voces y partes instrumentales para la utilización de estos compases.

En resumen, transcribimos toda la misa en C y en C3/2. Y no tiene que preocuparse el director musical de esta uniformidad, en el sentido de que pueda inducirle a una interpretación plana, sin matices en el movimiento. Las indicaciones agógicas que hemos mencionado anteriormente se bastan y sobran para despejar cualquier duda acerca del movimiento de esta obra. Así como las observaciones del propio Valls sobre la manera en que la música ha de expresar el sentido del texto (más abajo abundaremos sobre este tema). Por otra parte, tradicionalmente, siempre se ha equiparado el movimiento lento con valores largos y el rápido con valores breves, pero esto es relativo y aquí no tiene lugar porque hemos obviado transcribir la proporción mayor en 3/1. Sea como fuere, recogemos unos fragmentos sobre el movimiento escritos por nuestro compositor:

> Hágase cargo [el maestro de capilla], y procure penetrar el aire que pide aquella composición que gobierna, así suya como la ajena, porque muchas veces experimentará que un poco más o menos vivo el compás le da todo el espíritu que requiere o se le quita. En música eclesiástica, la que sea de Difuntos o Semana Santa, es muy del caso vaya a espacio y lentamente. En las demás del año se gobernará según lo pidiere aquella composición, sea latín o romance.
>
> Hice estas advertencias por haber reparado que los más gobiernan la música según su complexión y genio. Los flemáticos[37] con tanta lentitud y pausa que la hacen

[34] Fol. 226r [p. 491].

[35] "Huir. Significa también evitar, no hacer una cosa mala o no concurrir a lo que puede tener riesgo o inconveniente" (*Aut.*).

[36] Fol. 162r [p. 363].

[37] "Flemático. Significa también perezoso, tardo y detenido en las operaciones" (*Aut.*).

> pesada a todos los oyentes. Los coléricos[38] la llevan tan rápida que no solo no se percibe la letra, pero ni casi las consonancias y disonancias de aquella composición. El medio en todo es quien se lleva los aciertos.[39]

Especificamos los compases que utiliza el maestro en su misa, señalando la parte en la que constan:

Kyrie

1. *Kyrie eleison*: C.

2. *Christe eleison*: C. Obsérvense los abundantes tresillos de corchea anotados específicamente como tales.

3. *Kyrie eleison*: C.

Gloria

4. *Gloria in excelsis Deo*: C3/2 y C. Excepto clarines, violines, oboes y tímpano que alternan C6/4 y C.

5. *Gratias agimus tibi*: 12/8, C, C3/2 y C para los coros. El resto de partes utilizan indistintamente C3/2 y C6/4.

6. *Qui tollis peccata mundi*: C3/2 y C para los coros. El resto de partes utilizan C6/4 y 6/4 [*sic*] para C3/2.

7. *Quoniam tu solus Sanctus - Cum Sancto Spiritu*: Φ3/2 y C para los coros. El resto de partes utilizan C3/2 para Φ3/2. El clarín 2º trae C6/4 por error.

Credo

8. *Patrem omnipotentem*: C. Obsérvense los tresillos de corchea (en los instrumentos) y de semicorchea (en el violín 1º), ambos anotados específicamente como tales.

9. *Et incarnatus est*: C.

10. *Crucifixus - Et resurrexit - Et ascendit*: Φ3/2 y C para los coros. El resto de partes utilizan C3/4 y C3/2 para Φ3/2. Y C y 12/8 para C.

Sanctus

11. *Sanctus*: C.

Agnus Dei

12. *Agnus Dei*: C.

Acompañamiento

En nuestra edición no hemos resuelto ningún acompañamiento. Los intérpretes de nuestros días son los encargados de realizar este cometido, y lo hacen con total solvencia. Nuestra versión nunca podría igualar a la de quienes se dedican a ello habitualmente. En nuestra modesta opinión, la realización del acompañamiento no es tarea para un musicólogo.

Para el maestro Valls "es el acompañamiento una parte general y, como compendio de toda aquella composición, sacada de las partes fundamentales de ella para sustentar y mantener todas aquellas voces entonadas".[40] Después de esta definición de carácter funcional nos interesan, además, otros comentarios de Valls sobre el acompañamiento que atañen a su composición e interpretación. Citamos:

> Tiene obligación el acompañante de poner sobre el bajo continuo todas las especies consonantes en las partes principales del compás, y siempre que mueva el bajo de salto. Pero, débensele también señalar con guarismos todas las especies mayores y menores, así terceras como sextas y todas las ligaduras [retardos] que tuviere la obra para que se conformen voces y acompañamiento. […]

---

[38] "Colérico. Por analogía vale encendido en cólera, poseído y tomado de ella, enojado y transportado, y arrebatado en ira y enojo" (*Aut.*).

[39] Fol. 224v [p. 488].

[40] Fol. 105v [p. 250].

> Puede el compositor, aunque la música sea a muchas voces, poner otro bajo más profundo en el acompañamiento para que sea más armoniosa aquella modulación; y, en caso de algunas de aquellas habilidades de trocados, fugas, cánones que estén dentro [de] la obra, es necesario lo haga para la más buena armonía. No esté siempre atado a que el acompañamiento diga lo mismo que el bajo, porque muchas veces será más armonioso vaya con cualquiera de las voces intermedias que con el mismo bajo, singularmente cuando éste ligue o tenga otras especies que necesiten que el acompañamiento las abrigue para su mejor sonoridad, como en las habilidades que se acabaron de expresar.
> También es bueno, cuando los bajos van glosando, poner otro acompañamiento llano y fácil, o bien poner no más que los golpes al dar y alzar del compás, porque si la glosa es de corcheas o semicorcheas rara vez irán unidos, porque unos son prontos en la ejecución y otros tardos, con que es muy difícil concordarles.
> Hágase cargo el acompañante de que, cuando acompañe una voz sola, debe huirla siempre, y poner solo una tercera voz, que cante graciosamente, con lo que se hace siempre una música admirable y se demuestra la habilidad del instrumentista, y más si se acompaña con el órgano, donde se comprenden distintamente la voz que canta el bajo y la tercera voz. Cuando la música fuere a dúo podrá hacer lo mismo, que será siempre lo mejor.
> Esto es contra el estilo introducido de algunos años a esta parte, tocando el violín u oboe lo mismo que canta la voz, que solo sirve de embarazarla y no añadirle armonía.[41]

Tono

Para conocer el tono en el que está escrita la misa *Ut queant laxis* hemos consultado las indicaciones que ofrece al respecto el maestro Valls:

> Del conocimiento de los doce tonos en música figurada y sus diapasones naturales, transportados y accidentales, su apuntación antigua y moderna.
> […] Lo primero se atenderá su final en todo lo que sean misas, motetes y villancicos y en cualquiera composición, menos en los salmos y cánticos. Lo segundo se verá la apuntación de las claves, y principalmente, la del bajo, que es de la que dependen todas las demás voces, aunque esta circunstancia no es tan principal como la primera. Con todo, va siempre unida a ella y rara vez se halla música, que el diapasón del tono sobre que está hecha no corresponda a la apuntación de las claves. En la siguiente tabla se hallarán todos los diapasones y apuntación de claves naturales, transportados y accidentales, según lo antiguo y moderno para los doce tonos, y según la opinión de Zarlino, Cerone y Kircher.[42]

Atendiendo, pues, a la mencionada "tabla", la misa está compuesta en el tono 11º accidental por duro (final: *re*; armadura: *fa* # y *do* #), excepto el *Et incarnatus est* que está en el tono 1º natural (final: *re*; armadura sin alteraciones).

Claves: Tiples (*Do* en 1ª). Alto (*Do* en 3ª). Tenor (*Do* en 4ª). Acompañamiento continuo (*Fa* en 4ª) Transcripción: sin transporte.

Añade Valls que "los tonos accidentales más practicables serán los que tengan menos bemoles o sostenidos. Los demás han menester mucha reflexión por parte del compositor para que su música no atormente los oídos, y más si en ella entran instrumentos de viento".[43]

---

[41] Fol. 106r [p. 251].
[42] Fols. 17r-18r [pp. 73-75].
[43] *Ibidem.*

Cromatismos

En la misa *Ut queant laxis* se dan varios cromatismos (ascendentes y descendentes) en voces e instrumentos; aunque significativamente en menor cantidad que en la *Scala Aretina*.

Señalamos los siguientes, entre otros:

Christe eleison: Violín 2º, c. 3 (descendente).

Qui tollis peccata mundi: Violín 2º y Oboe 2º, c. 7; Tiple 1º, Tenor y Acompañamiento continuo, c. 18 (ascendentes). Violín 2º y Oboe 2º, cc. 23-24 (descendente).

Como se sabe, este recurso expresivo se emplea para enfatizar el sentido del texto. Sobre los géneros de la música en uso en la época, Valls dice lo siguiente:

> De los tres géneros, diatónico, cromático y enharmónico, que hay en la música.
> […] El diatónico procede por tonos y semitonos mayores. El cromático por semitonos mayores y menores. El enharmónico por diesis que son dos comas y media y por ditonos. […] Sobre del género diatónico se fundó todo el Canto Gregoriano, pero, después, con el tiempo, se fueron introduciendo algunos intervalos del género cromático. Estos dos géneros unidos son los que sirven para cualquiera composición, de pocas o muchas voces, que por eso Lorente llama a esta música semicromática, pues el diatónico, por sí solo, es desabrido, y el cromático, áspero.
> […]
> [Tras el ejemplo que pone del género enharmónico, no le falta humor al maestro para decir lo siguiente]: Ésta es la composición enharmónica que ofrecí. Repito lo que ya dije: que no siendo con estos instrumentos [de arco], y aun con gran cuidado en los ejecutores, será dificultosísima su práctica; aunque hay algunas voces y instrumentistas que son tan desentonados que naturalmente tocan o cantan enharmónicamente, que no hay oídos que lo puedan sufrir.[44]

Estilos musicales

Sobre los estilos musicales de la época Valls refiere los que citan Kircher y Ulloa. Por su interés los mencionamos aquí:

> *Eclesiástico, canónico y motético* son para el templo.
> *Fantástico* para música de instrumentos.
> *Madrigalesco* para villancicos y demás poesía vulgar.
> *Melismático* puede ser eclesiástico y profano.
> *Coraico* es el que sirve para bailes y danzas.
> *Dramático o recitativo* sirve para poesías de verso heroico, propio para comedias y tragedias.
> *Metabólico* puede ser también eclesiástico y profano.[45]

Valls incluye ejemplos de estos estilos, y de otros, que convendría transcribir y estudiar. En realidad, sería de mucha utilidad transcribir todos los ejemplos musicales que trae el maestro en su tratado, así como realizar una edición moderna del *Mapa*, ya sea impresa o virtual. Es ésta una idea de nuestro colega Bernat Cabré que estamos llevando a cabo en la actualidad.[46]

Estilo musical de la misa *Ut queant laxis*

La misa pertenece al estilo *Eclesiástico suelto*. Valls lo explica de la siguiente manera:

---

[44] Fols. 207v-212v [pp. 454-464].

[45] Fols. 160v-161r [pp. 360-361].

[46] Véase Francesc VALLS. *Mapa Armónico Práctico*. Transcripción de Mariano LAMBEA con la colaboración de Bernat CABRÉ. En: Digital CSIC, 2017, Capítulos I-XIV <http://hdl.handle.net/10261/144450> y 2019, Capítulo XV <http://hdl.handle.net/10261/173706> [consultas 09-11-2019].

> El estilo eclesiástico se divide en dos especies que son ligado y suelto. Estilo ligado es el que, teniendo por fundamento el canto gregoriano, se trabaja sobre sus notas, o bien toma los intentos del mismo canto llano. A esta especie se reducen los salmos, himnos y cánticos del rezo eclesiástico, que para ser perfectamente música, para el culto divino, no sólo debe estar hecha sobre el canto llano de los salmos y cánticos, a lo menos, mucha parte de ella, pero su composición debe ser grave y devota […], sin movimientos apresurados por la diminución de las figuras para que las palabras puedan percibirse.
> […] Estilo eclesiástico suelto es el que no tiene precisión de canto llano, y que es elección propia del compositor como son las misas y motetes, pero en lo grave y devoto debe seguir las condiciones de los salmos y cánticos, y para esto valerse de intentos no apresurados para que se comprenda la letra, y en caso que haya algunos, siendo breve el compás, procure que no sobre cada punto se ponga una sílaba, sino que, sobre cada sílaba haya algunos puntos ligados. Toda la música que hay en los libros de atril, misas, salmos y cánticos, de que se sirven en las santas iglesias, es de estilo eclesiástico, y toda la de voces solas de dos o tres coros, de 100 años a esta parte, también lo es.[47]

En efecto, la "elección propia del compositor" ha sido el hexacordo *ut, re, mi, fa sol, la* para la construcción de la misa *Ut queant laxis*; de la misma manera que lo es para la misa *Scala Aretina*. Referir todos los lugares de ambas misas en los que aparece este *cantus firmus* sería prolijo, aunque reconocemos su interés y utilidad. Téngase en cuenta que el hexacordo aparece de varias maneras: ascendente, descendente, con valores largos o breves, de manera completa o fragmentada, en ocasiones, incluso, imitado o levemente insinuado, en diversas tonalidades, en tiempo fuerte del compás o de forma sincopada, sin ornamento alguno o con algunas notas que lo embellecen, en estilo fugado o en canon, a distancia de medio compás o de un compás, a diferentes intervalos, en fin, en toda esa suerte de habilidades contrapuntísticas que el propio Valls refiere en muchos lugares de su tratado y a las que dedica dos capítulos expresamente: "Cap. XVI. De diferentes habilidades que se hallan en la música. Trocados, fugas y cánones"[48] y "Cap. XXIII. Del modo cómo pueden practicarse en la composición las habilidades de fugas, cánones y trocados".[49]

Traemos a colación las palabras de López-Calo sobre la misa *Scala Aretina*, en este tema que tratamos:

> Valls usa el hexacordo en sus dos formas, ascendente y descendente, pero siempre de forma extremadamente lógica. Así, por ejemplo, en el primer Kyrie lo usa siempre ascendente, en el Christe siempre descendente y en el segundo Kyrie de nuevo ascendente, pero no ya con la insistencia del primero, sino casi esporádicamente, hasta el punto de dar, en cierto sentido, la impresión de querer ser sólo un recuerdo o eco de lo anterior. De todos modos, se puede decir que Valls se aparta, conscientemente, de la práctica, frecuente en el siglo XVI (Palestrina…), de usar el hexacordo en su forma completa –subida y bajada, seguidas– en la misma voz. Al prescindir de esta forma a arco, Valls obtiene de su tema unas posibilidades dinámicas y expresivas que, por su carácter conclusivo, no permite el tema completo. Naturalmente, el *cantus firmus* no está usado ininterrumpidamente, sino que hay pasajes, a veces largos, sin él, lo que permite al compositor mayor libertad formal y expresiva, por ejemplo en el comienzo mismo de la misa.[50]

---

[47] Fols. 161r-163r [pp. 361-365].

[48] Fols. 65r-92r [pp. 169-223].

[49] Fols. 122r-129r [pp. 283-297].

[50] Francisco VALLS. *Missa Scala Aretina.* Publicada por José LÓPEZ-CALO. Kent: Novello, 1975, p. [2] de la Introducción.

Y por nuestra parte añadimos que en la *Ut queant laxis* se observa idéntica estrategia para el *Kyrie*.

Citaremos un párrafo de Valls, en lo que parece una declaración de intenciones, acerca de la composición de misas con *cantus firmus*:

> Pero ni italianos ni franceses en sus composiciones eclesiásticas, y aun en muchas de romance, tienen lo que las españolas de científicas y sólidas, esto es, tomar un paso o tema, y muchas veces, sólo para una obra larga como una misa, proseguirle con valentía[51], añadirle una y muchas diferentes intenciones, introducirla ahora un canon, fugas, trocados, jugando los bajos en los coros armónicos, unas veces imitándose unos a otros, otras remedándose, acompañándoles las demás voces, dejando aquella composición perfectísima y llena con 8, 10 ó 12 voces, y todas ordenadas con gran artificio, y gran limpieza de todo lo que prohibe el arte acá en España. Estas circunstancias no se hallan en las composiciones extranjeras, pues raras veces pasan de cuatro a cinco voces, y éstas se duplican en los que se llaman ripienos que sirven como de un coro de capilla, que también se halla practicado por muchos maestros españoles, porque no cuesta trabajo; pero fáltale más armonía. Y, por último, lo que han procurado los autores españoles es que su música sea agradable al oído y deleite el entendimiento del que es científico en ella.[52]

Con estas palabras podemos interpretar que el maestro se está refiriendo concretamente a sus dos misas emblemáticas con el mismo motivo conductor y, quizá, las más famosas de su amplia producción: *Scala Aretina* y *Ut queant laxis*.

Aplicación del texto a la música

Los musicólogos que transcribimos música de siglos pasados sabemos los inconvenientes, a veces, insalvables, que presenta la correcta aplicación del texto a la música. Algunos copistas, en su desidia, no facilitan precisamente este aspecto de la transcripción. Y casi siempre es más dificultoso aplicar el texto a la música en obras en romance que en obras en latín. Por fortuna, en la misa *Ut queant laxis* apenas hemos tenido problemas en este aspecto, debido a la pericia y esmero del copista. En aquellos pasajes en los que ha habido algún desajuste, hemos intentado subsanarlo con lógica y coherencia. Si nos ha faltado habilidad para ello, el intérprete sabrá suplirla con su experiencia.

El bajo del Coro III no trae el texto[53]. Lo incluimos nosotros en la transcripción. Sobre la ausencia de texto en el bajo de la *Scala Aretina* dice López-Calo:

> Única anomalía aparente: que el bajo del 3er coro no tiene texto, estando destinado, a lo que parece, para un instrumento, probablemente el fagot. Esto último, que hemos calificado de 'anomalía aparente', es un fenómeno extraño, pero tan frecuente, que casi era normal en la música española de aquel tiempo. […] es un hecho históricamente comprobado que no sólo existían buenos bajos en los coros catedralicios españoles de entonces, sino que siempre había varios, y que se ponía sumo cuidado en que al menos uno fuera de calidad superior, para cantar los solos. No sabemos cómo explicarnos este enigma, aunque a su estudio hayamos dedicado particular atención. […] los bajos, según documentos inequívocos, no sólo cantaban siempre en los coros de las catedrales españolas, sino que eran considerados indispensables en ellos. […] hemos puesto texto también a esa voz; pero sin introducir modificación alguna en las notas, ni siquiera en las más graves, ya que esto

[51] "Valentía. Se llama asimismo la fantasía o viveza de la imaginación con que se discurre gallardamente y con novedad en alguna materia" (*Aut.*).

[52] Fols. 11v-12r [pp. 28-29].

[53] El Bajo del Coro II no se ha conservado.

> lo hará mejor el maestro director, según las posibilidades de los cantores de que disponga.[54]

Relación música-texto

Dejaremos que el propio Valls nos transmita su pensamiento sobre este tema de capital importancia para la correcta y artística interpretación de la música barroca. Dice el maestro en su *Mapa*:

> Del modo cómo se han de explicar y vestir los afectos que expresa la letra en la composición música.
> […] Consiste esta gran circunstancia en entender bien el sentido de la letra, así de latín como de romance; no en lo material de las palabras, sino en lo formal del concepto, pues quien esté atado a lo material de ellas hará tantos yerros cuantas fueren las sílabas […].
> Suponiendo al compositor instruido, en uno y otro idioma, vamos a ver los más de los afectos que son necesarios para la composición que, según Kircher, son *Amor, Dolor, Alegría, Llanto y Tristeza, Ira, Presunción*. El P. Ulloa añade a estos afectos las circunstancias siguientes: *Gradación, Complexio, Contraposición, Ascensión, Descenso, Fuga, Asimilación, Abrupción repentina*. Todo lo ha de acompañar la música para que el concento[55] vaya hermanado con el acento[56].
> […] ha de estar advertido el compositor, en el modo de gobernar aquella música, cuando se cante, toda la que fuese dolorosa, triste o lúgubre, la rija muy despacio; si es alegre o festiva vaya el compás aprisita, pero no tanto que no se perciba la letra. Este cuidado es necesario al maestro de capilla, pues de él depende el acierto o el yerro de echar a rodar lo que se canta. Como se oye tan a menudo esta falta gravísima, por eso lo prevengo.
> Reglas generales para que la música explique los afectos que expresa la letra.
> Cuando estos afectos se hayan de explicar con una voz sola será mucho más fácil que con tres o cuatro, pues tiene gran dificultad que todas puedan conspirar a un mismo fin, pero el sabio compositor debe poner todo su cuidado en esta circunstancia por ser la más principal, como he dicho.
> Si las expresiones son tristes, dolorosas, etc., ponga las voces en posición baja, use de las 3$^{as.}$ y 6$^{as.}$ menores. Las ligaduras de 7ª, 4ª y 9ª, también menores, que todo es muy del caso, como también que las voces sean contraltos, tenores y bajos.
> Si los afectos fueren alegres, festivos, etc., las voces (si son tiples serán del caso) vayan altas. Las ligaduras, y especies imperfectas, mayores.
> Cuando se hayan de explicar los elementos; el aire y el fuego: altas las voces; el agua y la tierra: las voces bajas.
> La oscuridad, tienieblas y horrores también en positura baja. El cielo, el monte, alturas, collados: las voces altas. El valle, el profundo, el abismo, etc.: bajas.
> Los afectos de *Ira, Arrogancia, Presunción, Desesperación*, etc., pueden explicarse llevando las voces altas y las notas menores con puntillos. Y los de humillación en positura baja y música pausada. Los afectos de *Admiración* con algunas pausas en voces e instrumentos.
> […]
> En toda la composición que fuese lúgubre y triste será muy del caso, cuando la letra lo permita, callen todas las voces e instrumentos, aguardando alguna pausa, porque con esta suspensión se concilia la atención del auditorio y se expresa más el afecto.[57]

---

[54] VALLS. *Missa Scala Aretina. Op. cit.*, pp. [3-4] de la Introducción.

[55] "Concento. Canto acordado, armonioso y dulce que resulta de diversas voces concertadas" (*Aut.*).

[56] "Accento músico. La suavidad y dulzura de la voz, el modo con que el músico entona y canta, según reglas y puntos de música" (*Aut.*).

[57] Fols. 212v-220v [pp. 464-480].

Crítica de la edición

En la redacción de las notas críticas hemos intentado ofrecer una explicación a los errores detectados. Creemos que no es necesario, ni conveniente, constatar absolutamente todas las incidencias que surgen en los manuscritos. En consecuencia, omitimos aquéllas que, por su escasa relevancia, no tienen interés musicológico ni importancia musical. En nuestra opinión, el rigor musicológico no consiste, únicamente, en la relación continua y exhaustiva de enmiendas intrascendentes, sino, también, y entre otras cosas, en la aplicación del sentido común y en la flexibilidad.

La misa *Ut queant laxis* es una obra extensa y compleja, y cabría esperar más enmiendas en la transcripción, pero afortunadamente no ha sido así. En este sentido, podemos concluir diciendo que el copista ha realizado bien su labor.

2. *Christe eleison*

Acompañamiento a los Violines, Clarines y Capilla. C. 29: La primera nota de este compás es un *si* en el manuscrito. Es un error. Transcribimos por *la* que es la nota que corresponde.

3. *Kyrie eleison*

Oboe 1º. C. 50: *Re* en el manuscrito. Creemos que lo lógico es que sea *fa*; así lo sugerimos nosotros en la transcripción.

Aubue 2º (copia no transcrita). CC. 15-16: Las corcheas (c. 15) y la negra (c. 16) son *do* en esta copia, mientras que en el violín 2º son *la*, que es la nota que corresponde.

4. *Gloria in excelsis Deo*

CORO I

Tiple 1º. C. 31: En el manuscrito este *re* viene sin puntillo; lo añadimos nosotros.

Violín 1º. C. 57: La última nota de este compás es un *re* en el manuscrito. Transcribimos por *mi* que es la nota que corresponde y que consta, además, en las copias del violín 1º y del aubue 1º.

Tímpano. CC. 73-77: Hay problemas en este fragmento que podrían alargarse hasta el final de esta parte (c. 81). Confiamos en que la solución propuesta por nosotros sea la correcta; pero, quizá, haya otras alternativas que el director pueda contemplar y aplicar.

5. *Gratias agimus tibi*

CORO I

Tiple 1º. C. 9: *Mi* # en el manuscrito. Creemos que se trata de un error y omitimos esta alteración en la transcripción. Algo similar ocurre en el compás 13, si bien el # no figura tan claramente al lado de la nota *mi*.

Alto. C. 85: El manuscrito trae pausa de corchea. Es un error. Transcribimos por pausa de mínima que es el valor que corresponde.

Tímpano. C. 80: En el manuscrito falta una pausa de mínima que completamos.

CC. 81-88: En este fragmento sobra una pausa de semibreve en el manuscrito, que, obviamente, no transcribimos.

6. *Qui tollis peccata mundi*

Acompañamiento a los violines, clarines y capilla. C. 13: Restituimos una corchea que falta en el manuscrito.

7. *Quoniam ti solus Sanctus - Cum Sancto Spiritu*

CORO I

Tiple 1º. CC. 76-77: Por error el manuscrito trae dos compases más de silencio que, obviamente, no transcribimos.

CORO II

Tenor. C. 21: El manuscrito trae pausa de mínima. Transcribimos por pausa de semibreve que es el valor que corresponde.

Tímpano. C. 70: En el manuscrito falta una pausa de semibreve que completamos.

8. *Patrem omnipotentem*

CORO I

Tiple 2º. C. 59: Este compás es un compás de silencio en el manuscrito, pero se trata de un error.

CORO II

Alto. C. 65: Llamamos la atención sobre este *do* becuadro que trae el manuscrito y que mantenemos en la transcripción, a pesar de la cuarta aumentada o tritono que genera con el *fa* # siguiente, y, sobre todo, a pesar, también, del choque disonante con el *do* # del tenor del primer coro. Pero Valls dice lo siguiente en su *Mapa*:

> *No puede dar mi sobre fa o al contrario; ni el contrapunto podrá estar en sostenido y el canto llano en el blando*. Esta regla es sin ninguna excepción, siempre que una voz esté en 8ª de otra por ser disonantísima, sobrándole un semitono menor. Tiene lugar la excepción siempre que una voz esté en 5ª falsa o tritono con el bajo, o con cualquiera de las demás voces, como ya se dijo en otro lugar.[58]

Puede verse también una disonancia similar en el segundo *Kyrie eleison*. C. 25: El tiple 2º y el tenor del primer coro traen *do* natural contra el *do* # del alto del segundo coro.

10. *Crucifixus - Et resurrexit - Et ascendit*

CORO I

Tiple 2º. C. 29: El *do* negra es un *si* en el manuscrito.

Clarín 1º. C. 21: La segunda nota de este compás es un *si* en el manuscrito. Es posible que sea un error; transcribimos por *do*.

Clarín 2º. C. 132: El manuscrito trae *re-mi-re* para el segundo tresillo. Creemos que se trata de un error y transcribimos por *mi-fa-mi*. Véanse los dos compases siguientes.

Violines y *Oboes*. CC. 1-9: Hay un problema de escritura (o de valores de las notas) en estos compases. Creemos que el problema radica en la errónea interpretación por parte del copista de los compases C3/4 y C3/2. Sin embargo, musicalmente no hay ninguna incongruencia y todo funciona correctamente; se trata sólo de una cuestión paleográfica.

Oboe 1º. C. 55: *Do* # en el manuscrito. Es alteración de precaución que, en realidad, no es necesaria, ya que está presente en la armadura. Podríamos mantenerla en la transcripción, como hemos hecho en otros lugares, pero como ambos oboes no la traen en los compases 22-24, la omitimos para unificar criterios.

Oboe 2º. C. 88: La segunda nota de este compás es un *sol* en el manuscrito. Es un error; transcribimos por *fa* que es la nota que corresponde.

Acompañamiento al Órgano para el Coro II. CC. 38-45: Añadimos una pausa de semibreve que falta en el manuscrito.

Acompañamiento Continuo. CC. 41-42: El manuscrito trae *do* becuadro y *re* #, lo cual da una segunda aumentada ascendente. El tenor del primer coro invierte este intervalo y canta una séptima disminuida descendente. El texto dice "*mortuos*" y Valls, en su *Mapa*, justifica así el uso de esta disonancia:

> Los tránsitos [intervalos] prohibidos en fol. 3, [*sic*] a más de la 5ª falsa y tritono que acabo de explicar, son la 2ª superflua de un tono y un semitono menor, distancia de

[58] Fol. 46r [p. 131].

> trece comas; es incantable y, como a tal, prohibido en la composición; también el de 3ª diminuta de dos semitonos mayores. La 6ª mayor y 5ª superflua se toleran. Los primeros no se permiten por la dificultad de su entonación; todo esto se entiende en la composición del paso suelto y lo demás que se trabajare de estudio. Mas, cuando [el discípulo] esté capaz en la composición, podrá usar de todos estos tránsitos por el motivo de expresión de letra u otro motivo racional que conduzca al buen gusto o a algún fin particular, porque en la era presente todos son cantables y se practican en instrumentos y voces."[59]

C. 70: El *fa* viene sostenido en el ejemplar que utilizamos para la edición y becuadro en la copia. Optamos por poner el becuadro evitando así el tritono que tendría lugar desde el *do* becuadro del compás anterior.

10. *Agnus Dei*

CORO I

Alto. C. 31: Añadimos una pausa de semínima que falta en el manuscrito.

Referencias

Francesc VALLS. *Missa Ut queant laxis*. Biblioteca de Catalunya, signatura M. 1489/3. <http://mdc.csuc.cat/cdm/ref/collection/musicatedra/id/12378> [consulta 09-11-2019].

Francesc VALLS. *Missa Ut queant laxis*. Edició musical a cura de Mariano Lambea. Barcelona: Biblioteca de Catalunya: Departament de Cultura, 2019. <https://botiga.bnc.cat/?product=missa-ut-queant-laxis)> [consulta 09-11-2019].

Francesc VALLS. *Mapa Armónico Práctico*. Biblioteca Digital Hispánica de la BNE: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000013569&page=1> [consulta 09-11-2019].

Pedro CERONE. *El melopeo y maestro. Tractado de música theórica y prática*. Nápoles: Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613. Edición facsímil de F. Alberto GALLO. Bologna: Forni editore, 1969, 2 vols. Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica de la BNE: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000015030&page=1> [consulta 09-11-2019].

Francisco VALLS. *Missa Scala Aretina*. Publicada por José LÓPEZ-CALO. Kent: Novello, 1975.

Diccionario de Autoridades. Madrid: Editorial Gredos, 1976, 3 vols. Edición facsímil del *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, 1726-1739.

Pablo NASSARRE. *Escuela música según la práctica moderna*. Zaragoza: Diego de Larumbe, 1724. Edición facsímil de Lothar SIEMENS. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1980, 1ª parte, p. 95. Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica de la BNE: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014534&page=1> [consulta 09-11-2019].

Francesc BONASTRE y Montserrat URPÍ. "Valls, Francisco". En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999-2002, vol. X, pp. 703-707.

Andrés LORENTE. *El porqué de la música*. Alacalá de Henares: Nicolás de Xamares, 1672. Edición facsímil de José Vicente GONZALEZ VALLE. Barcelona: CSIC, 2002, pp. 18-19. Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica de la BNE: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000060634&page=1> [consulta 09-11-2019].

Francesc VALLS. *Mapa Armónico Práctico*. Edición facsímil de Josep PAVIA I SIMO. Barcelona: CSIC, 2002.

Antonio Teodoro ORTELLS. *Mil años ha que cantamos*. Estudio y edición de Mariano LAMBEA y Lola JOSA. En: Digital CSIC, 2011, <http://hdl.handle.net/10261/36640> [consulta 09-11-2019].

[59] Fol. 46v [p. 132].

Francesc VALLS. *Mapa Armónico Práctico*. Transcripción de Mariano LAMBEA con la colaboración de Bernat CABRE. En: Digital CSIC, 2017.

Capítulos I-XIV: <http://hdl.handle.net/10261/144450> y 2019, Capítulo XV: <http://hdl.handle.net/10261/173706> [consultas 09-11-2019].

Francesc VALLS. *Misa Scala Aretina*. Edición crítica de Mariano LAMBEA. En Digital CSIC, 2018: <http://hdl.handle.net/10261/159966> [consulta 09-11-2019].

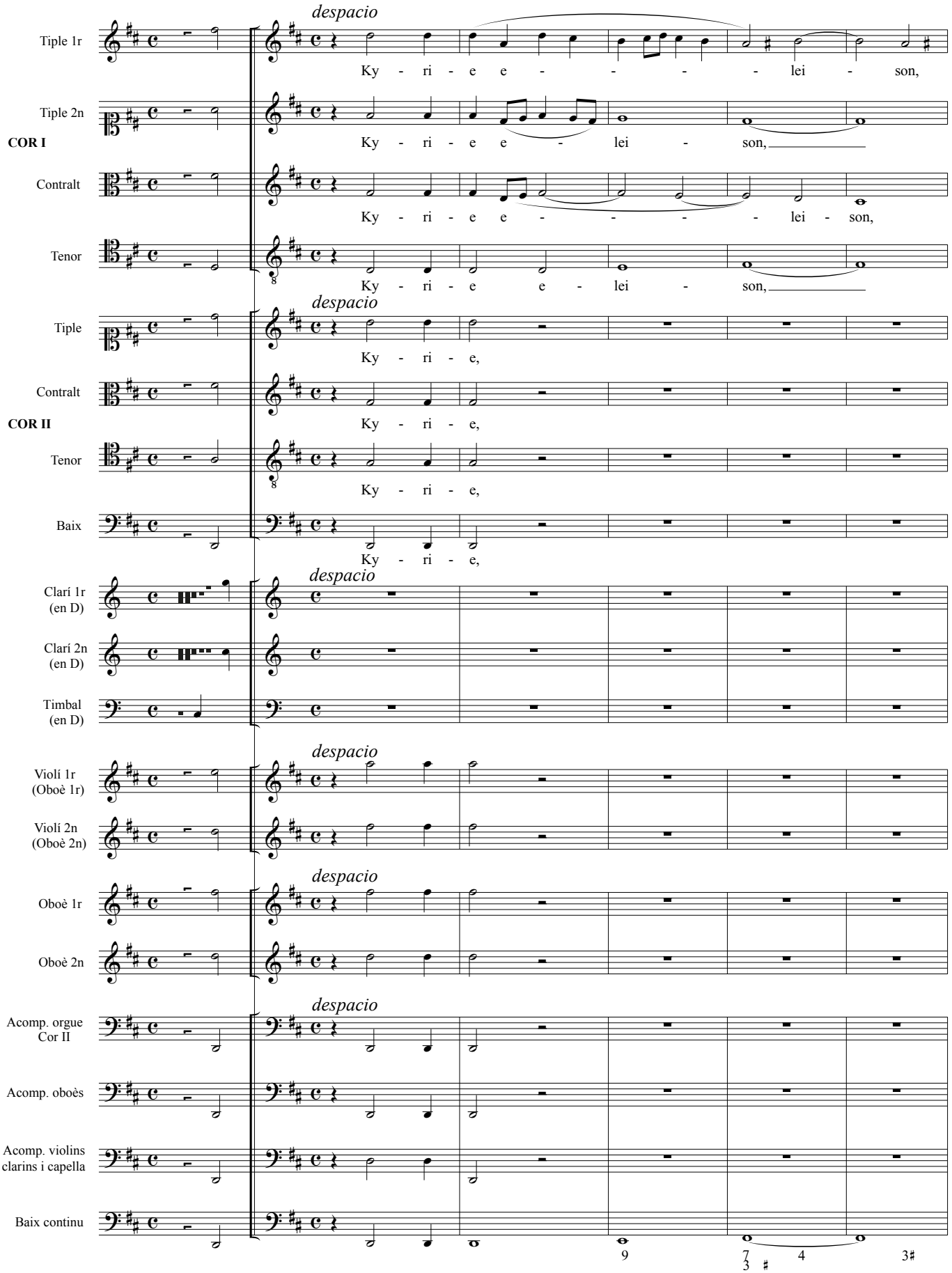
Transcripciones de obras de Francesc Valls incluidas en Digital CSIC

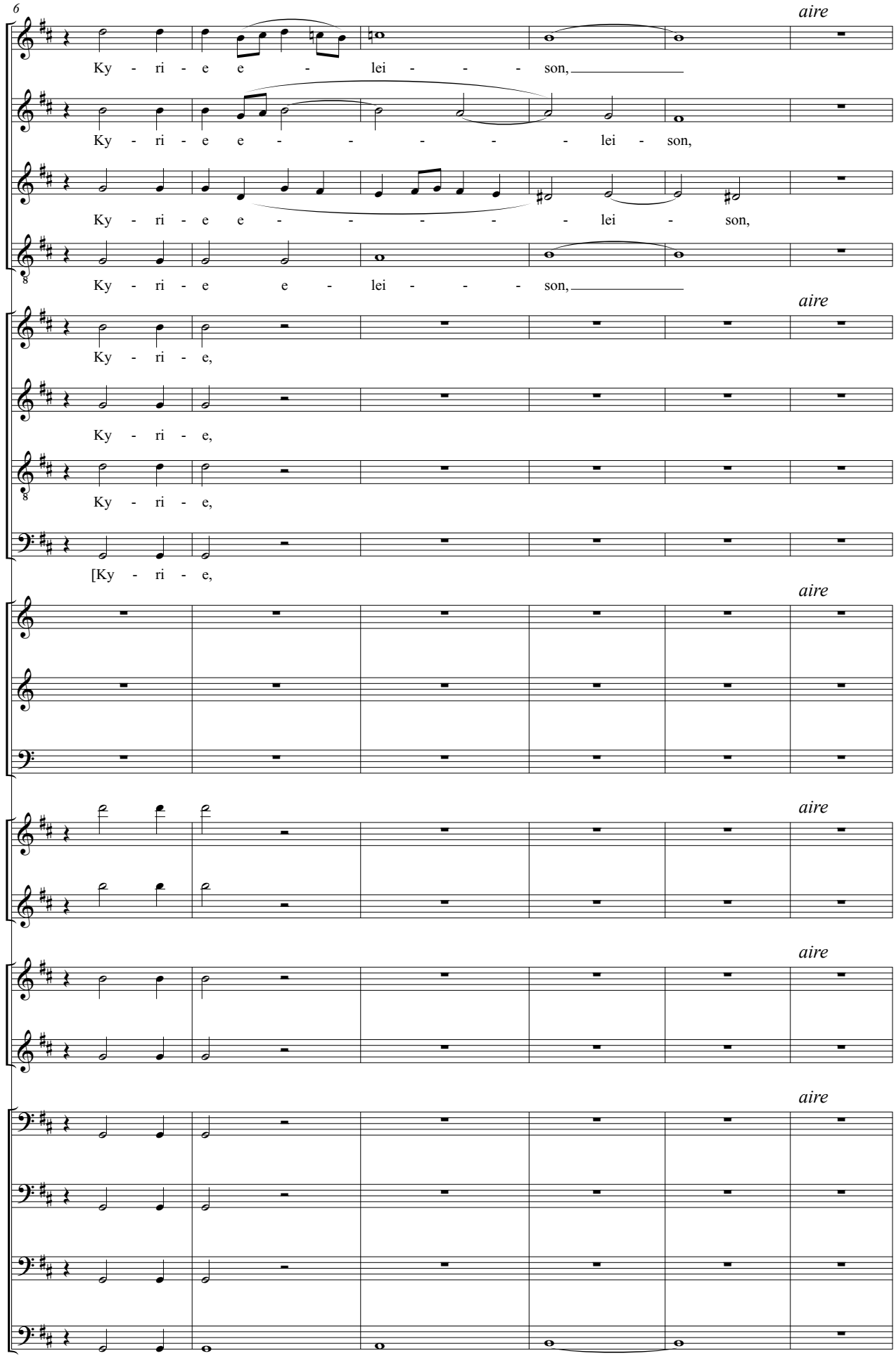
https://digital.csic.es	[consultas 09-11-2019]
A dónde, oh, corazón	http://hdl.handle.net/10261/168645
Afuera, cuidados	http://hdl.handle.net/10261/168644
Ah del pastor que guarda	http://hdl.handle.net/10261/168658
Al aire con vivo ardor	http://hdl.handle.net/10261/149521
Ausente de tus ojos	http://hdl.handle.net/10261/138299
Ave Maria	http://hdl.handle.net/10261/86455
Cándida rosa	http://hdl.handle.net/10261/168656
De Lamentatione Jeremiae	http://hdl.handle.net/10261/86456
De un puro ardor abrasada	http://hdl.handle.net/10261/168655
Del vulgo florido	http://hdl.handle.net/10261/168653
En aplauso feliz del mayor triunfo	http://hdl.handle.net/10261/168659
En el misterioso circo	http://hdl.handle.net/10261/86454
En tan sagrado misterio	http://hdl.handle.net/10261/168657
Entre tantos que encierra el Olimpo	http://hdl.handle.net/10261/168662
Guárdate, dueño hermoso	http://hdl.handle.net/10261/168660
In honorem Beatissimae Mariae Virginis	http://hdl.handle.net/10261/86616
Inteligencias puras	http://hdl.handle.net/10261/168640
Jilguerillo que el aire	http://hdl.handle.net/10261/138294
La perla preciosa	http://hdl.handle.net/10261/138612
Lauda Sion Salvatorem	http://hdl.handle.net/10261/86617
Monterilla de plumas	http://hdl.handle.net/10261/168642
Ninfas que en bosques sagrados	http://hdl.handle.net/10261/138619
Parad, suspended las iras (a lo divino)	http://hdl.handle.net/10261/168624
Parad, suspended las iras (a lo humano)	http://hdl.handle.net/10261/168622
Qué feliz acento	http://hdl.handle.net/10261/149522
Rompa del aire la diáfana esfera	http://hdl.handle.net/10261/149523
Sancta et immaculata	http://hdl.handle.net/10261/86619
Si para recobrarse tu belleza	http://hdl.handle.net/10261/168661
Sombras cobardes	http://hdl.handle.net/10261/149524
Surrexit pastor bonus	http://hdl.handle.net/10261/86620
Tu luz celestial envía	http://hdl.handle.net/10261/168638
Una púrpura florida	http://hdl.handle.net/10261/168654

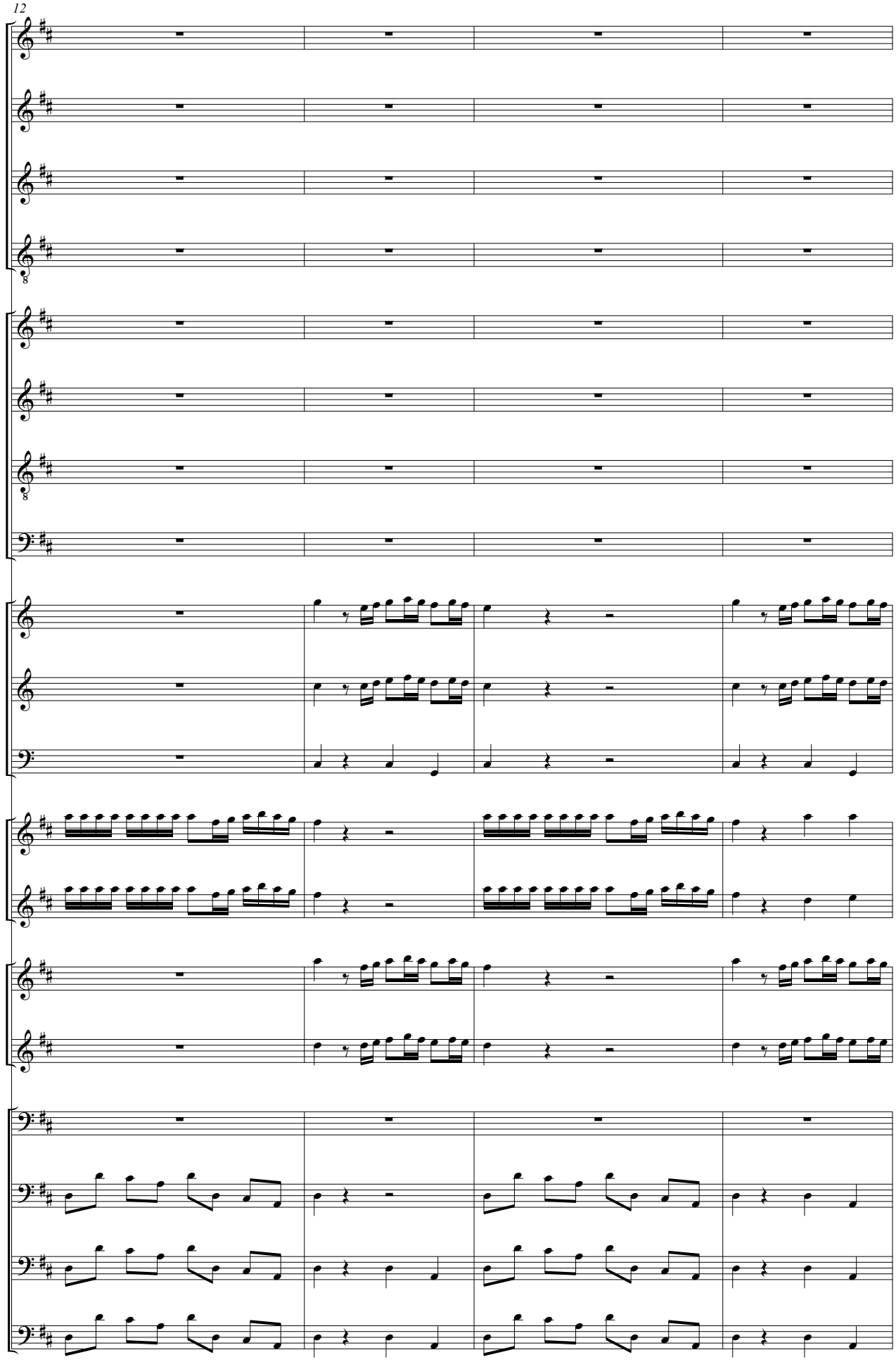
Missa “Ut queant laxis”

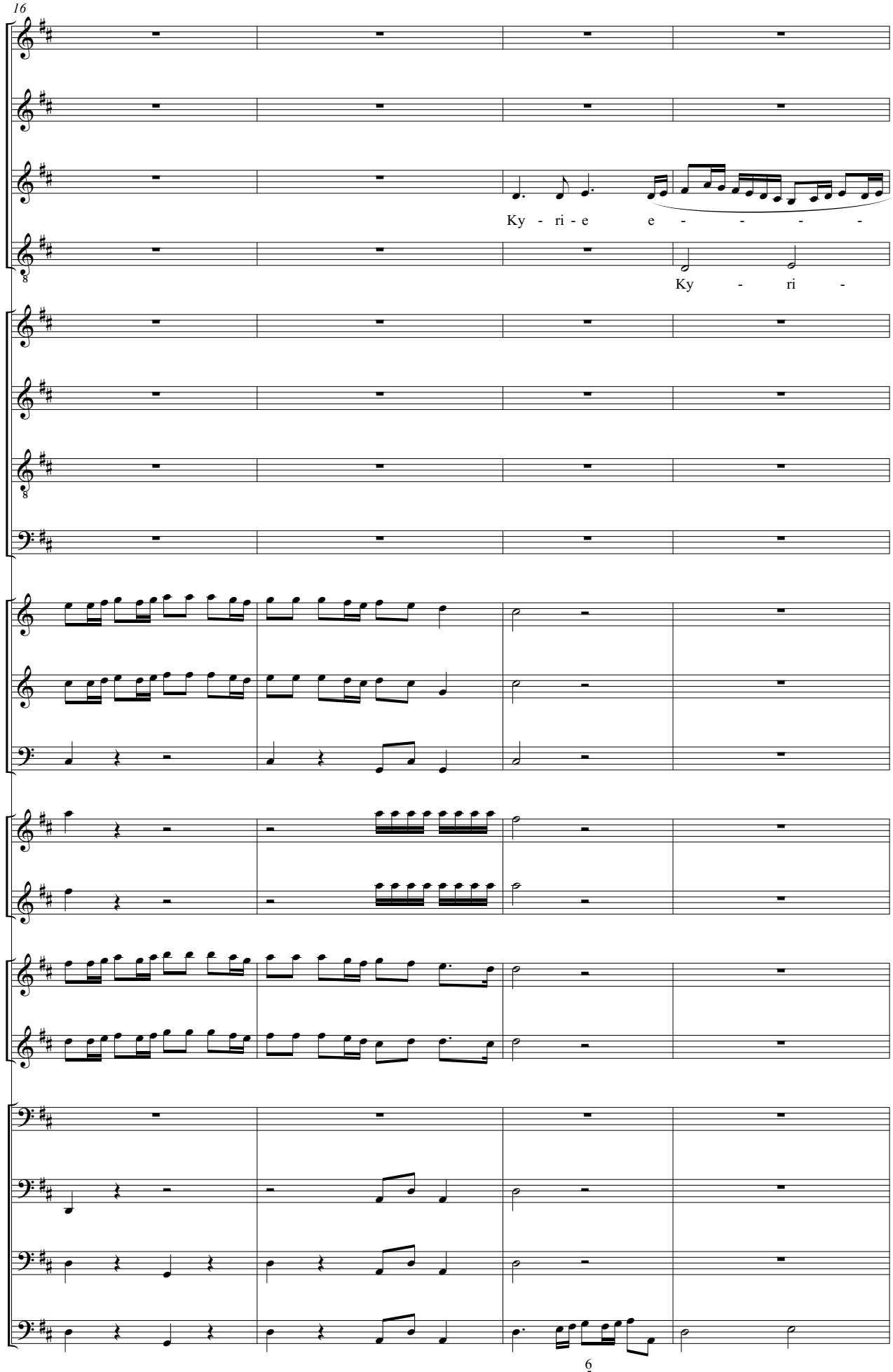
1. Kyrie eleison, a 8

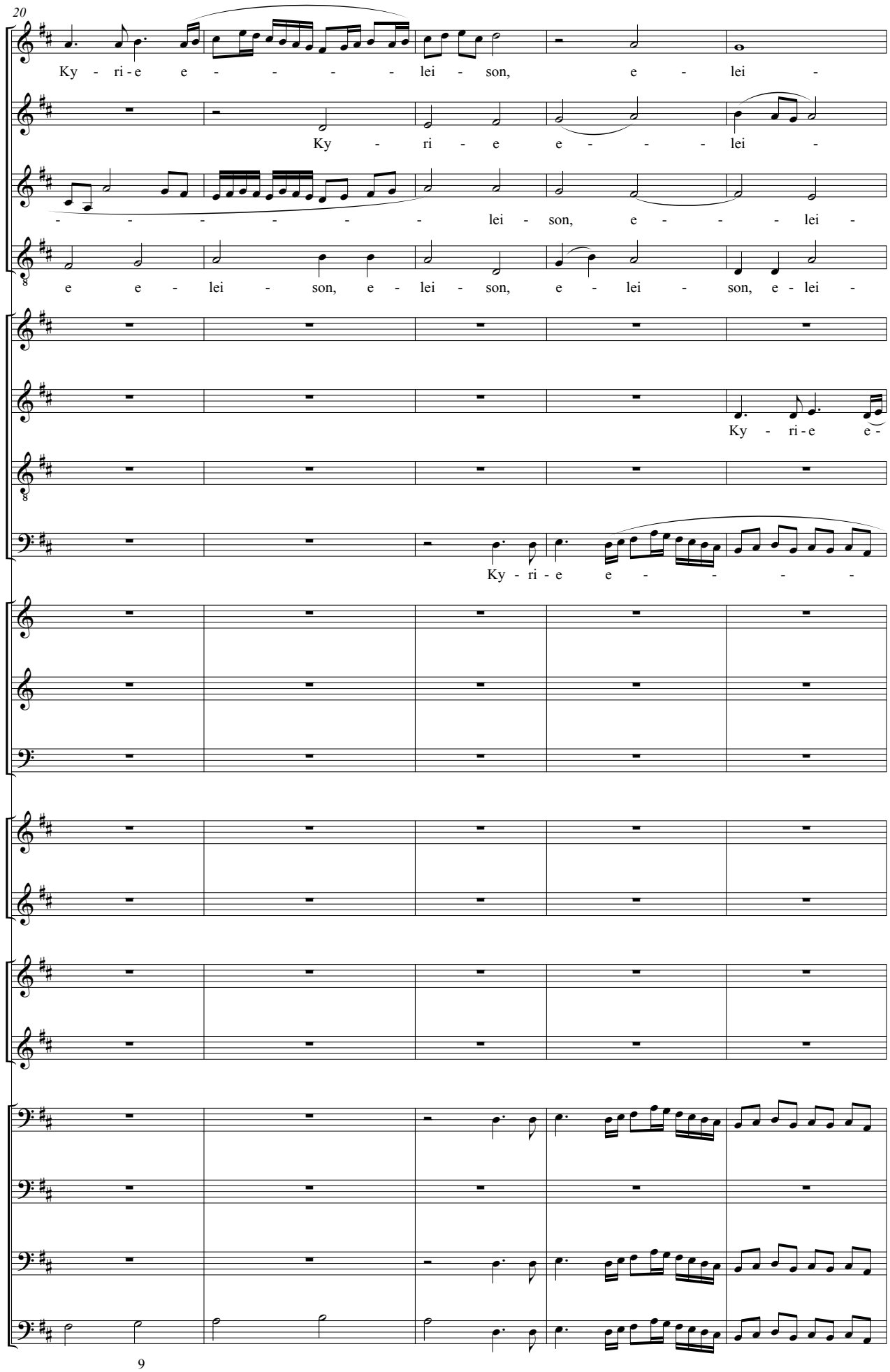
Música: Francesc Valls
Edició musical: Mariano Lambea (CSIC-IMF)

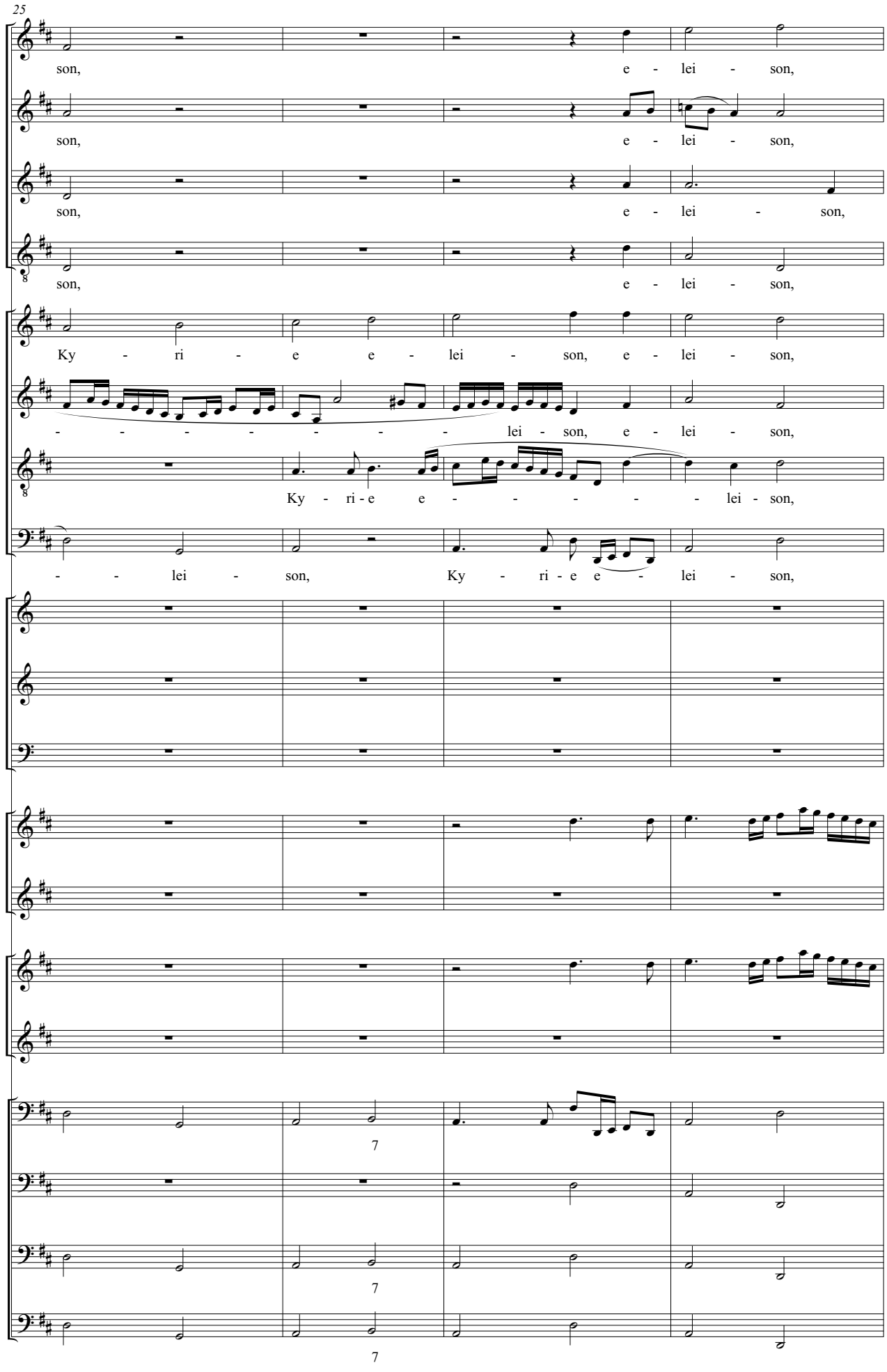


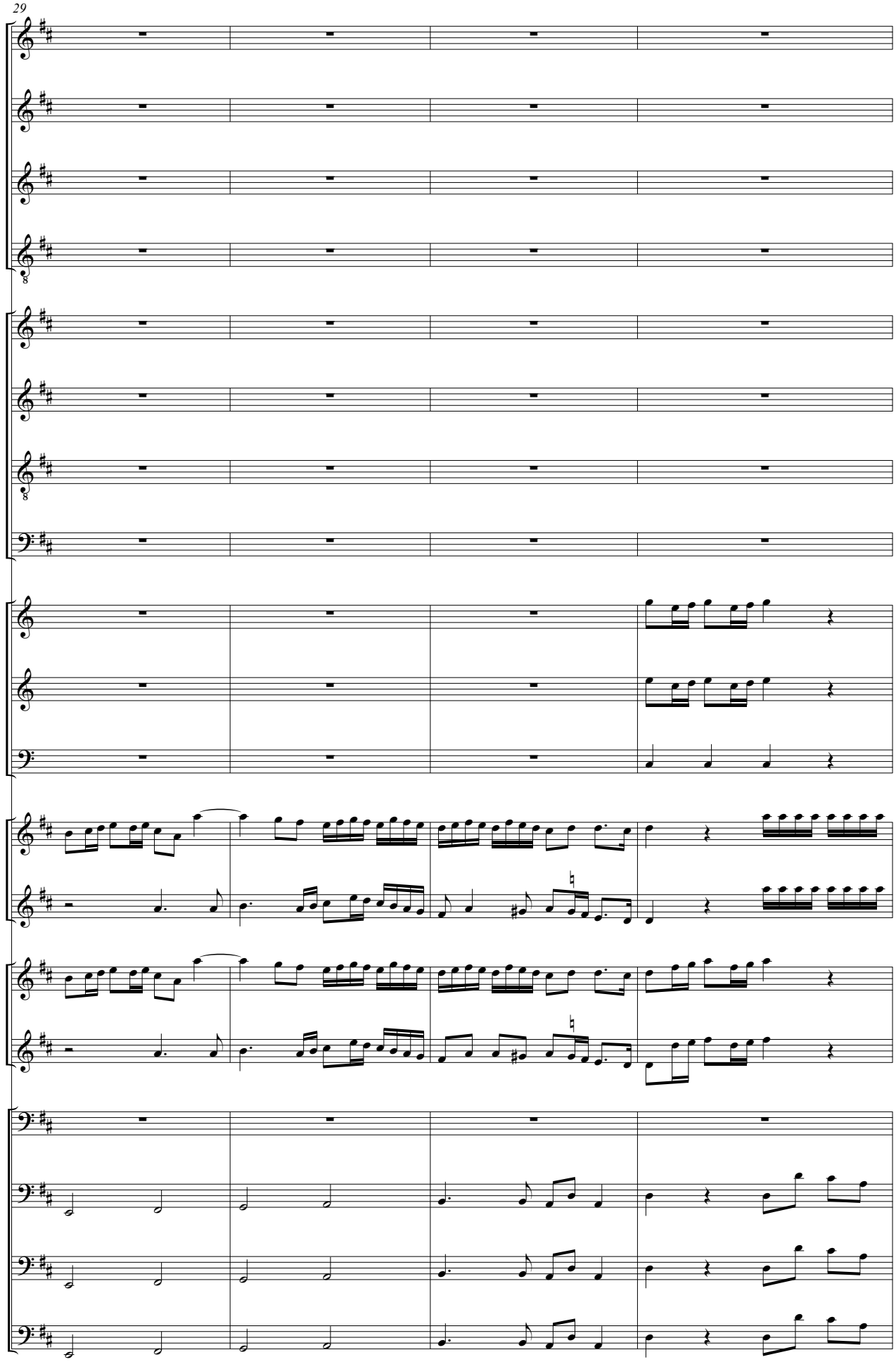

6
aire
Ky - ri - e e - lei - - - son,
Ky - ri - e e - - - - - - lei - son,
Ky - ri - e e - - - - - - lei - son,
Ky - ri - e e - lei - - - son,
aire
Ky - ri - e,
Ky - ri - e,
Ky - ri - e,
[Ky - ri - e,
aire
aire
aire
aire

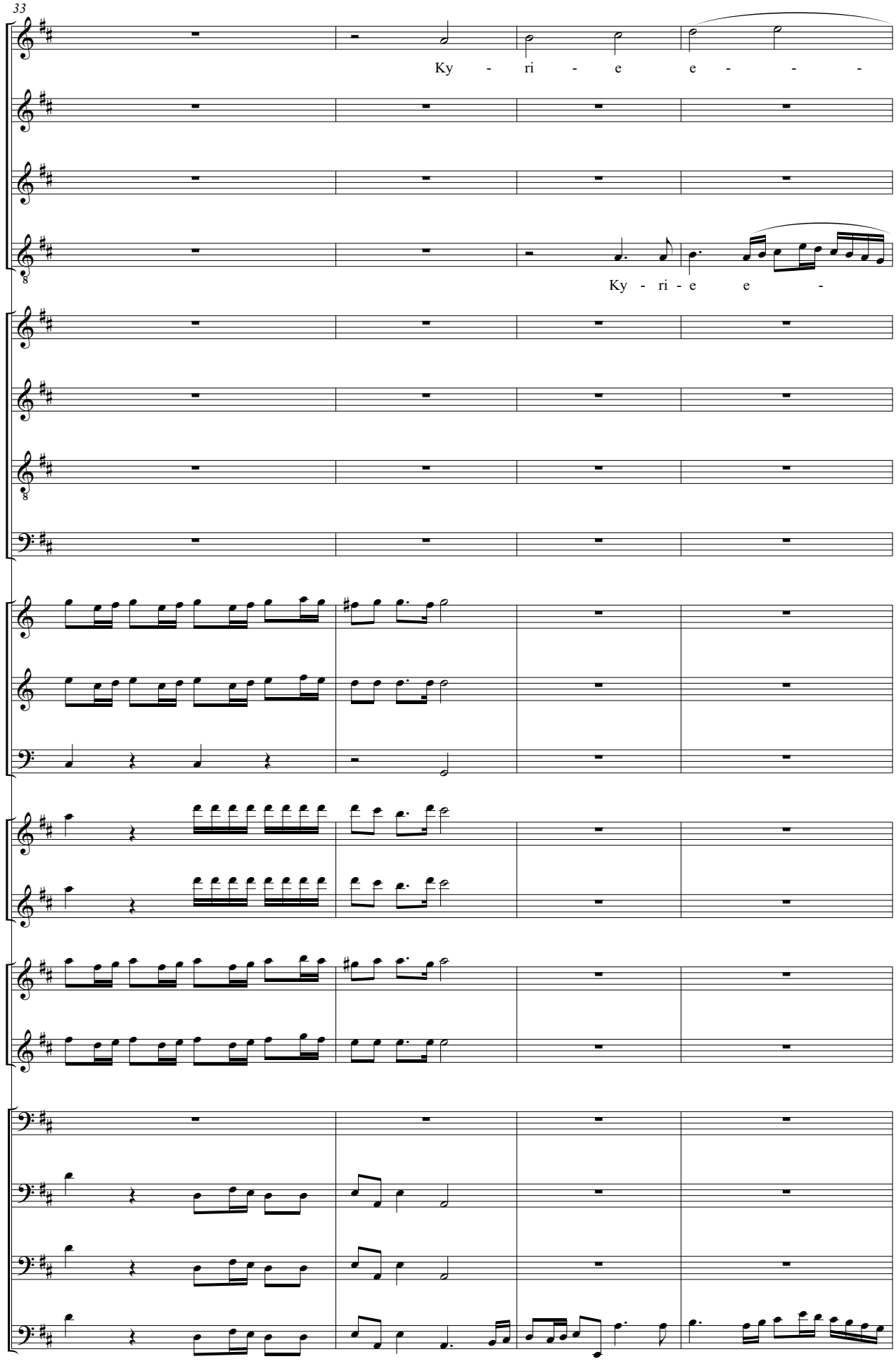

12

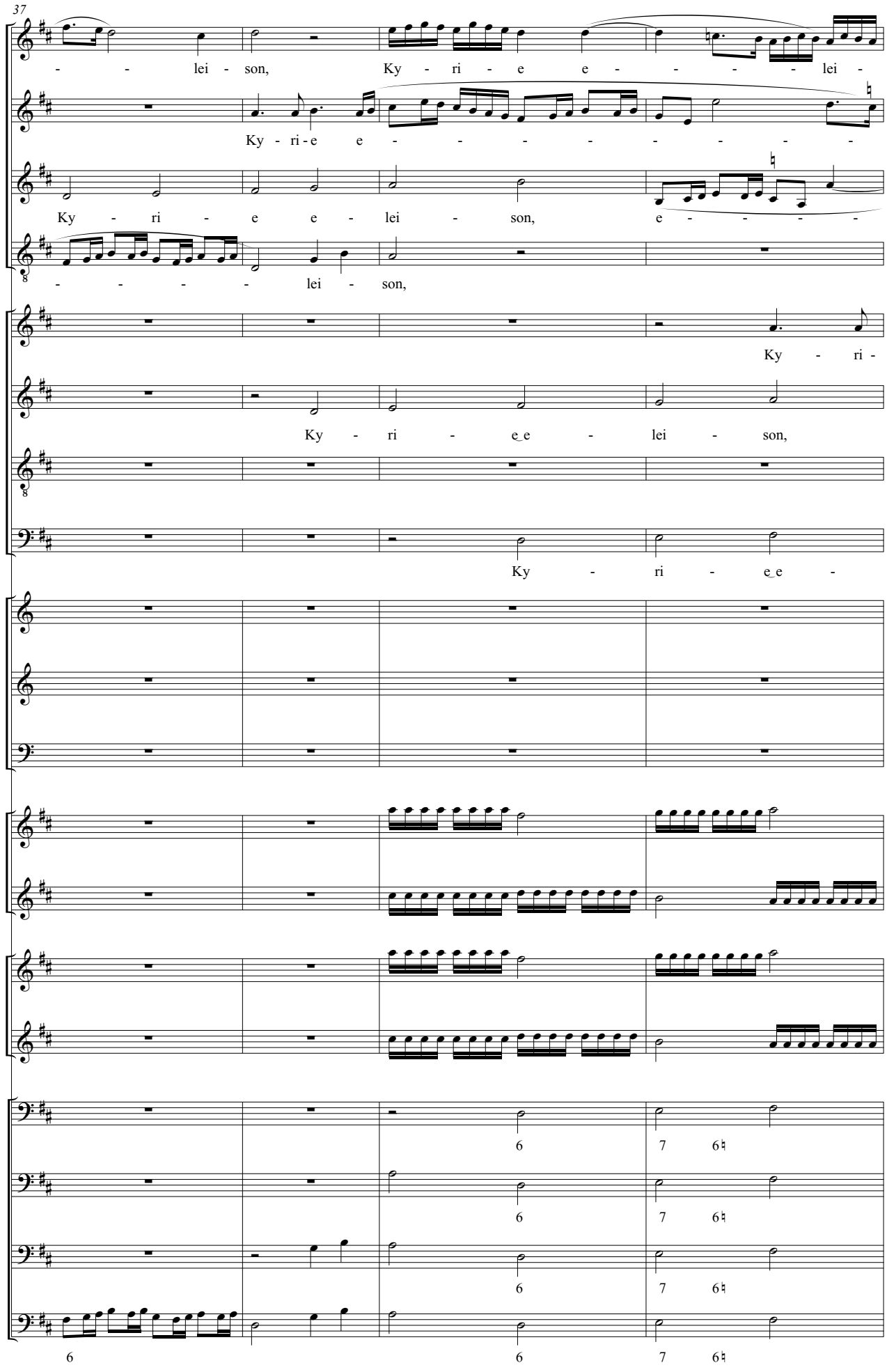

16
Ky - ri - e e - - - - -
Ky - ri -

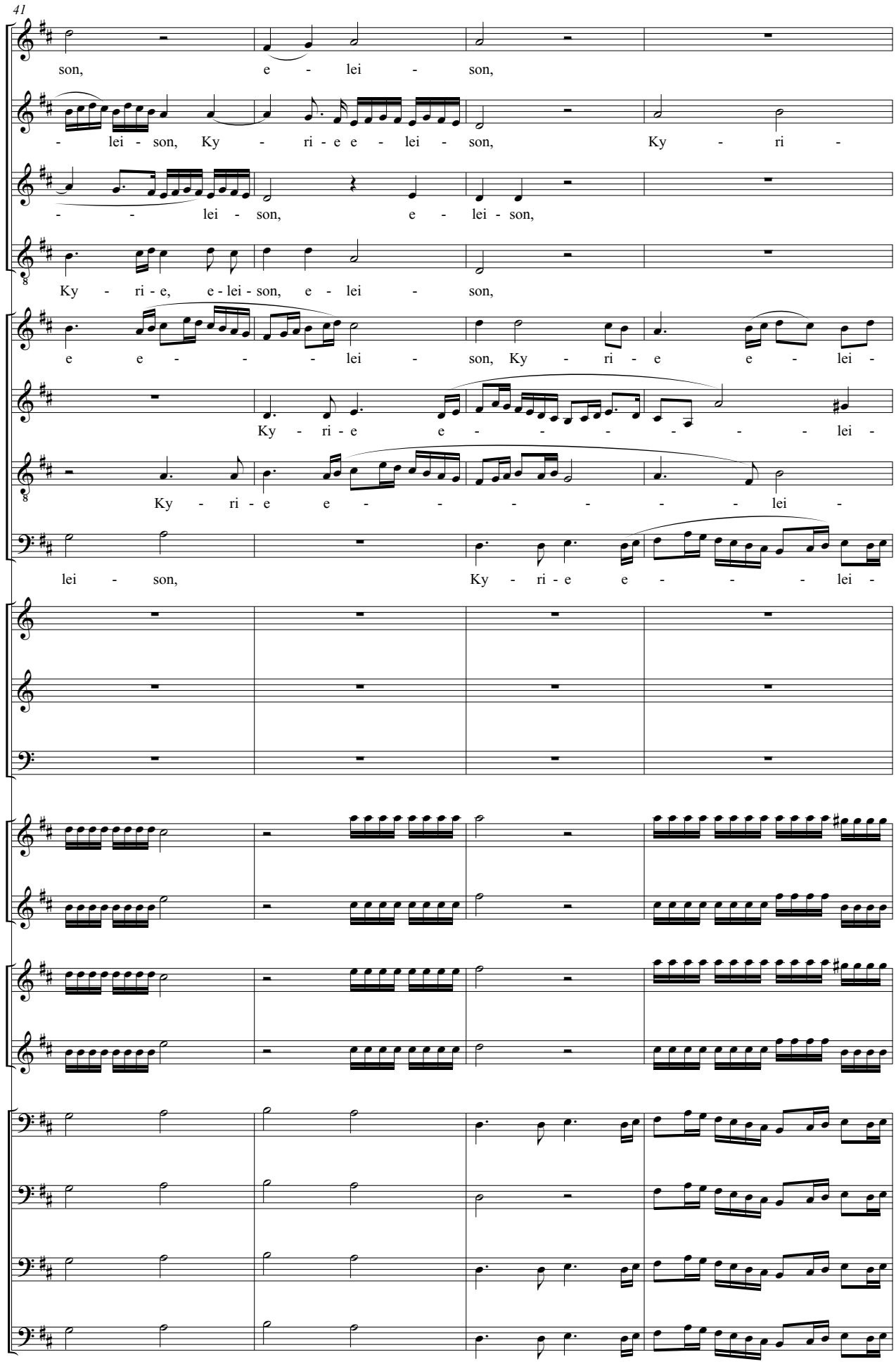

20
Ky - ri - e e - - - - - lei - son, e - lei -
Ky - ri - e e - - - - lei -
- - - - - - - lei - son, e - - - - lei -
e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei -
Ky - ri - e e -
Ky - ri - e e - - - - -

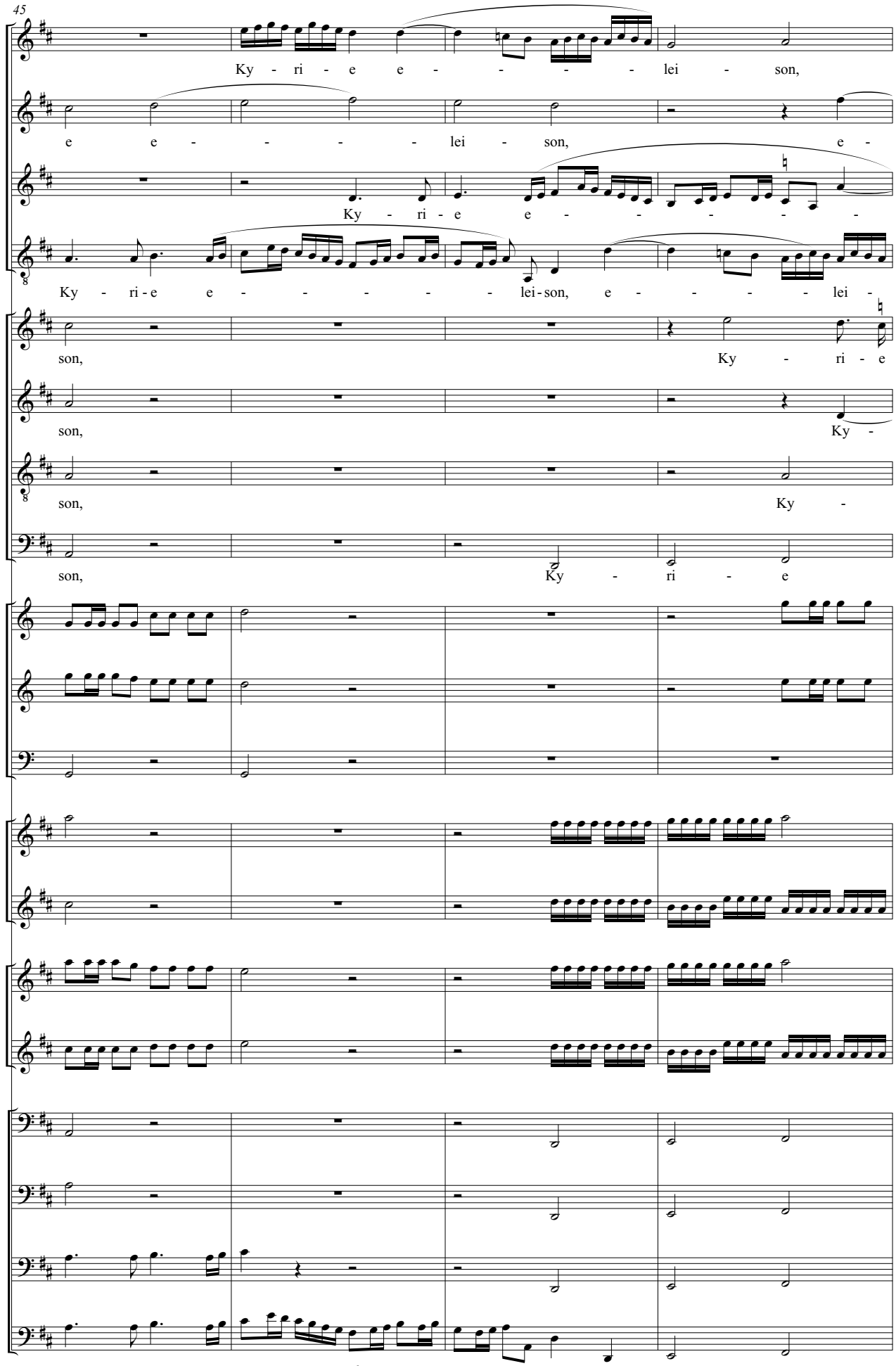

25
son, e - lei - son,
son, e - lei - son,
son, e - lei - son,
son, e - lei - son,
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,
- - - - - - - lei - son, e - lei - son,
Ky - ri - e e - - - - - lei - son,
- - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,
7
7
7

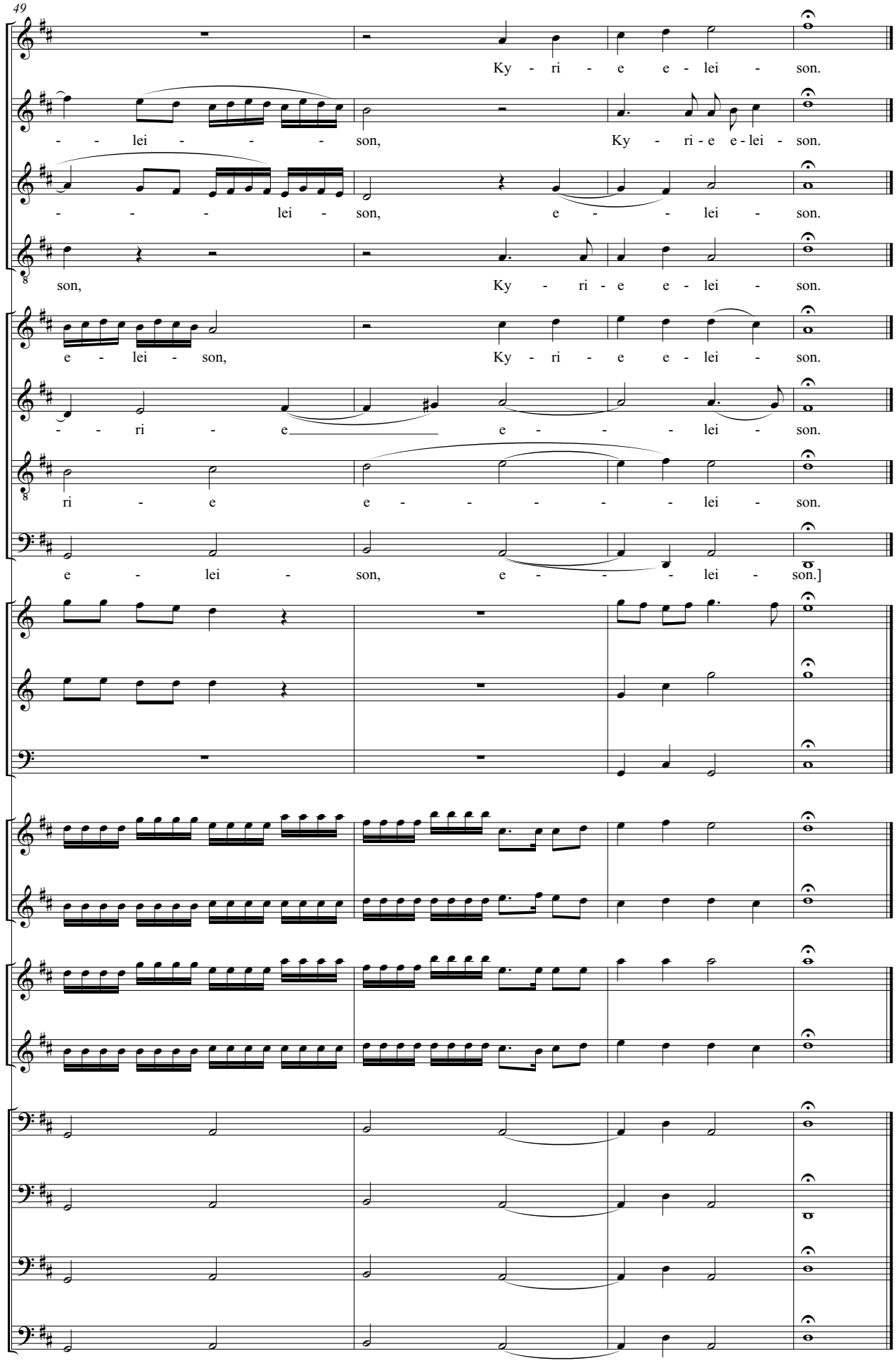

29


33
Ky - ri - e e - - -
Ky - ri - e e -

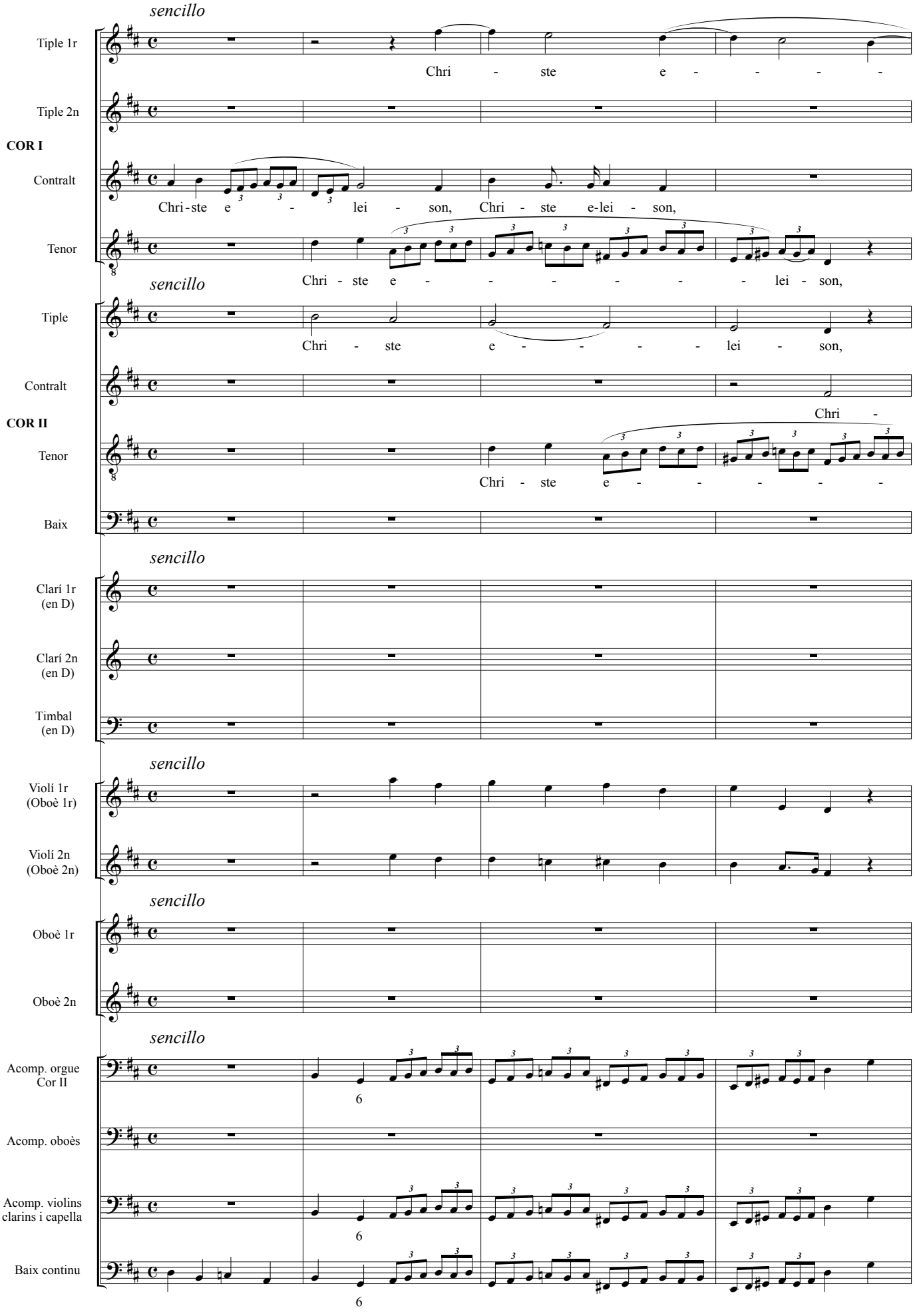

37
- - lei - son, Ky - ri - e e - - - - lei -
Ky - ri - e e - - - - - - - - -
Ky - ri - e e - lei - son, e - - - - -
- - - - - lei - son,
Ky - ri -
Ky - ri - e e - lei - son,
Ky - ri - e e -
6
7 6♮
6
7 6♮
6
7 6♮
6
6
7 6♮

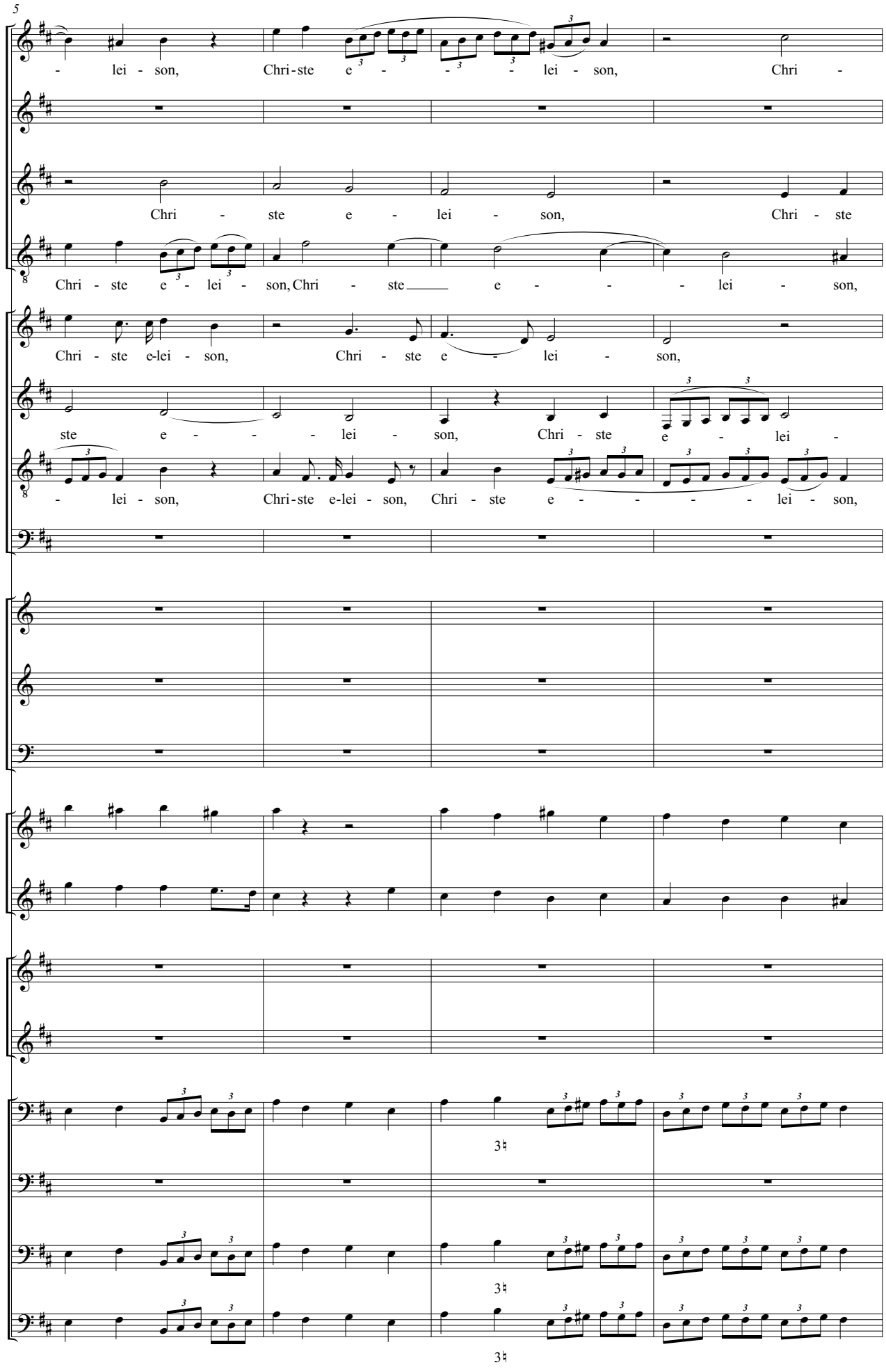

41
son, e - lei - son,
- lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -
- - lei - son, e - lei - son,
Ky - ri - e, e - lei - son, e - lei - son,
e e - - - lei - son, Ky - ri - e e - lei -
Ky - ri - e e - - - - - - - lei -
Ky - ri - e e - - - - - lei -
lei - son, Ky - ri - e e - - - lei -

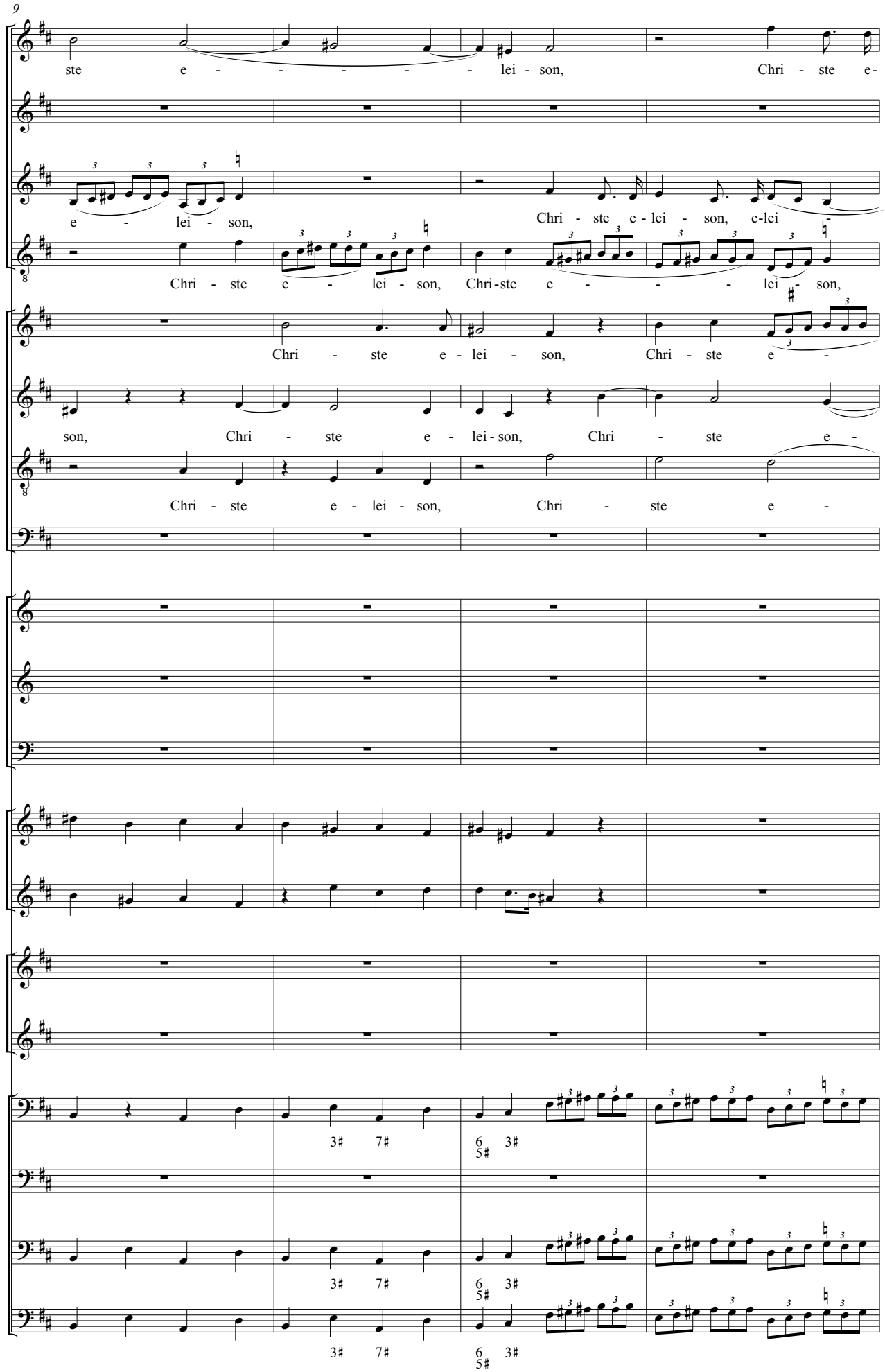

45
Ky - ri - e e - - - - - lei - son,
e e - - - - - lei - son, e -
Ky - ri - e e - - - - - -
Ky - ri - e e - - - - - lei - son, e - - - - - lei -
son, Ky - ri - e
son, Ky -
son, Ky -
son, Ky - ri - e

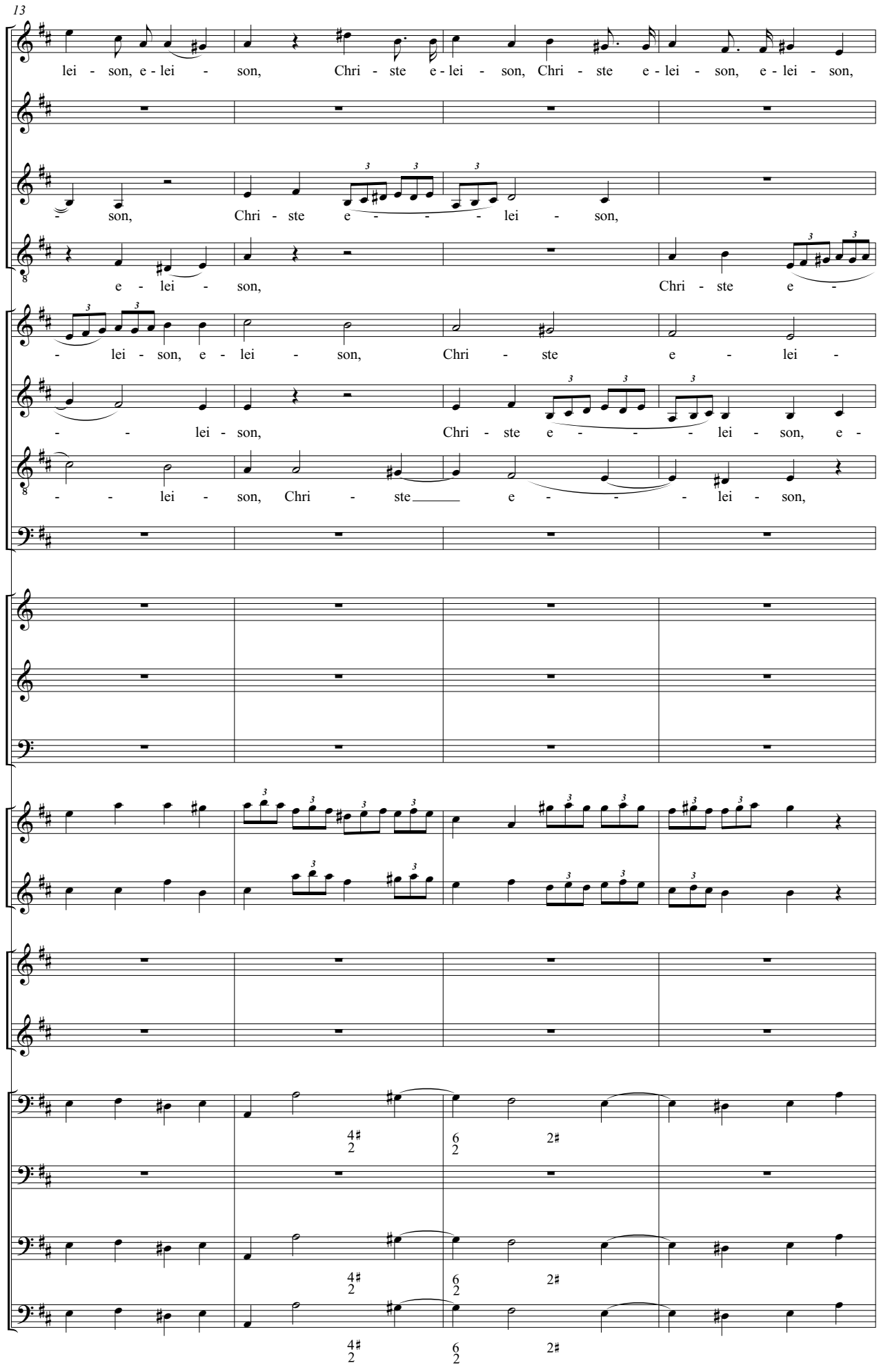

49
Ky - ri - e e - lei - son.
- - lei - - - son, Ky - ri - e e - lei - son.
- - - - lei - son, e - - lei - son.
son, Ky - ri - e e - lei - son.
e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.
- - ri - e e - - - lei - son.
ri - e e - - - - - lei - son.
e - lei - son, e - - - lei - son.]

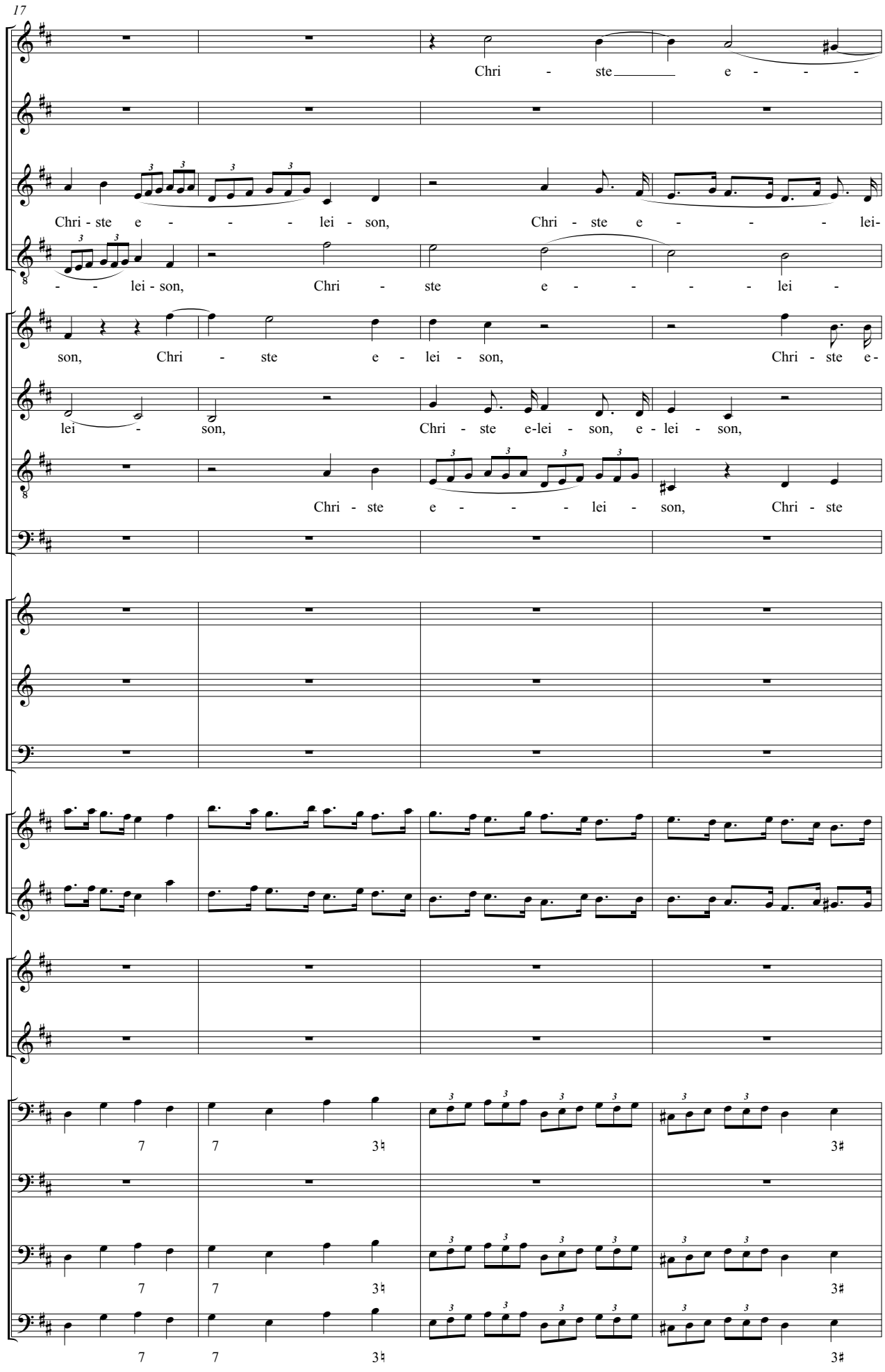
2. Christe eleison a 6

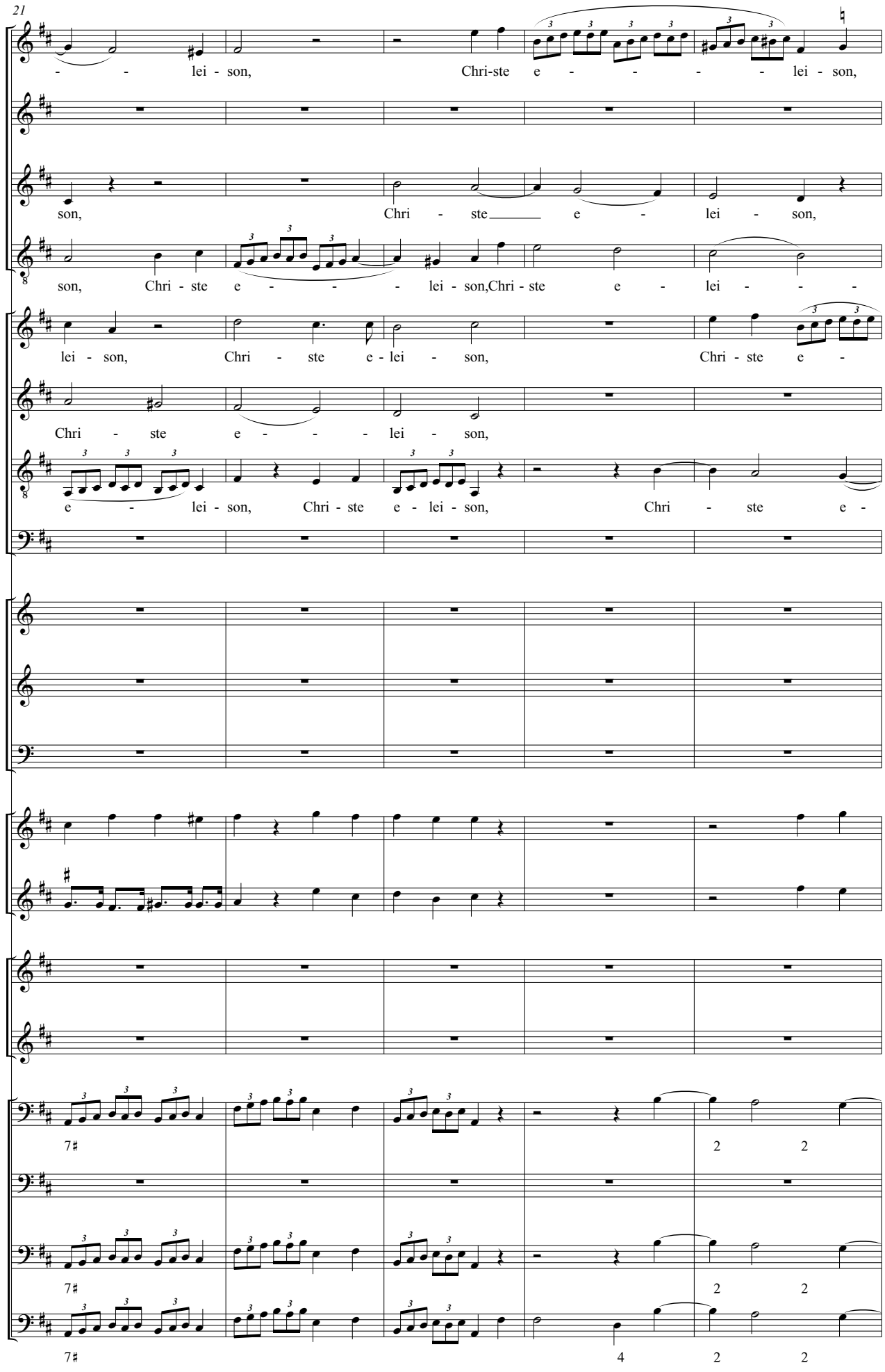


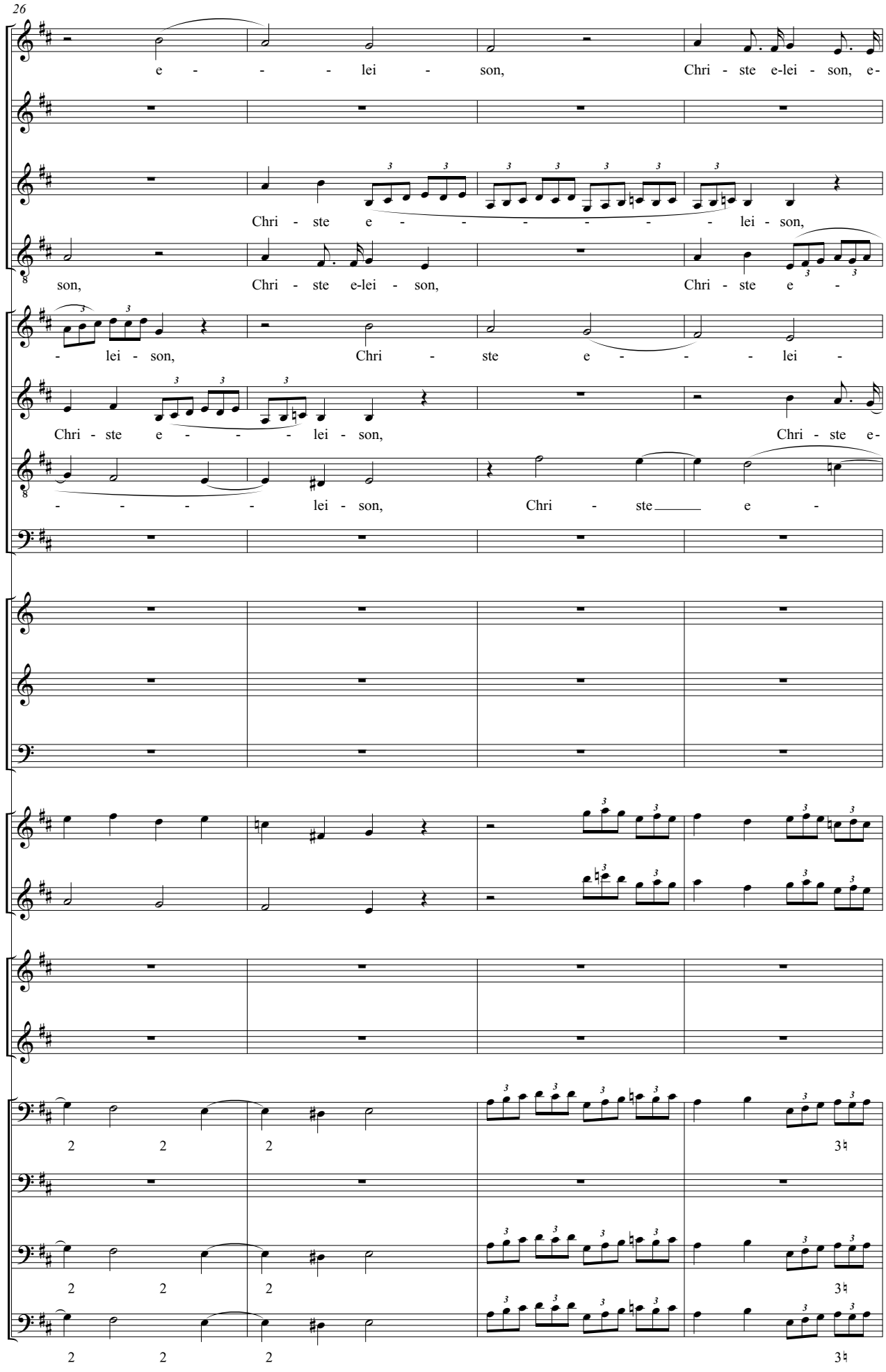

5
- lei - son, Chri-ste e - - - lei - son, Chri -
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - - - lei - son,
Chri - ste e-lei - son, Chri - ste e - lei - son,
ste e - - - lei - son, Chri - ste e - lei -
- lei - son, Chri-ste e-lei - son, Chri - ste e - - - - lei - son,

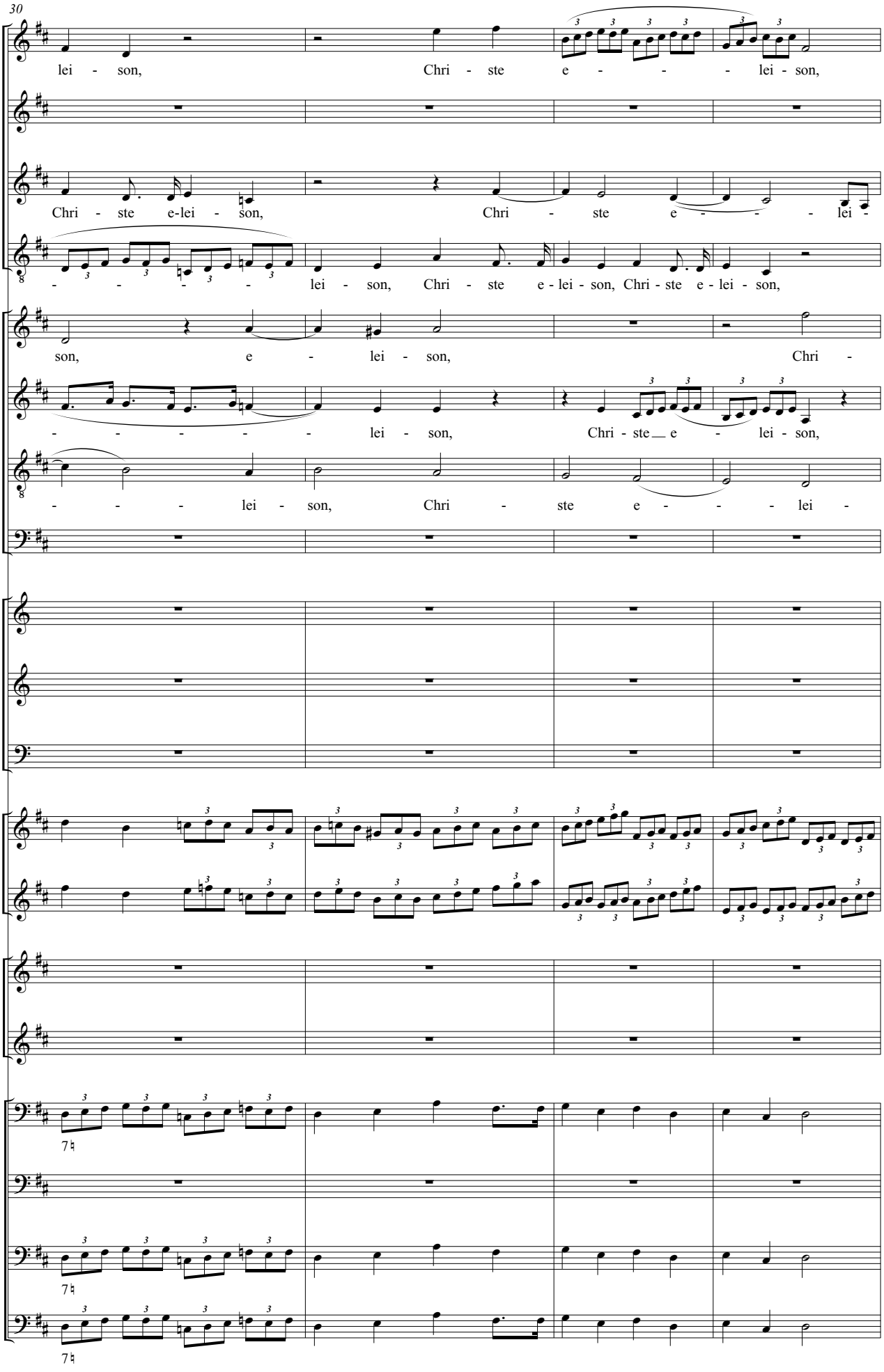

9
ste e - - - - - lei - son, Chri - ste e-
e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, e-lei -
Chri - ste e - lei - son, Chri-ste e - - - lei - son,
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -
son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -
3# 7# 6 3# 5#
3# 7# 6 3# 5#
3# 7# 6 3# 5#

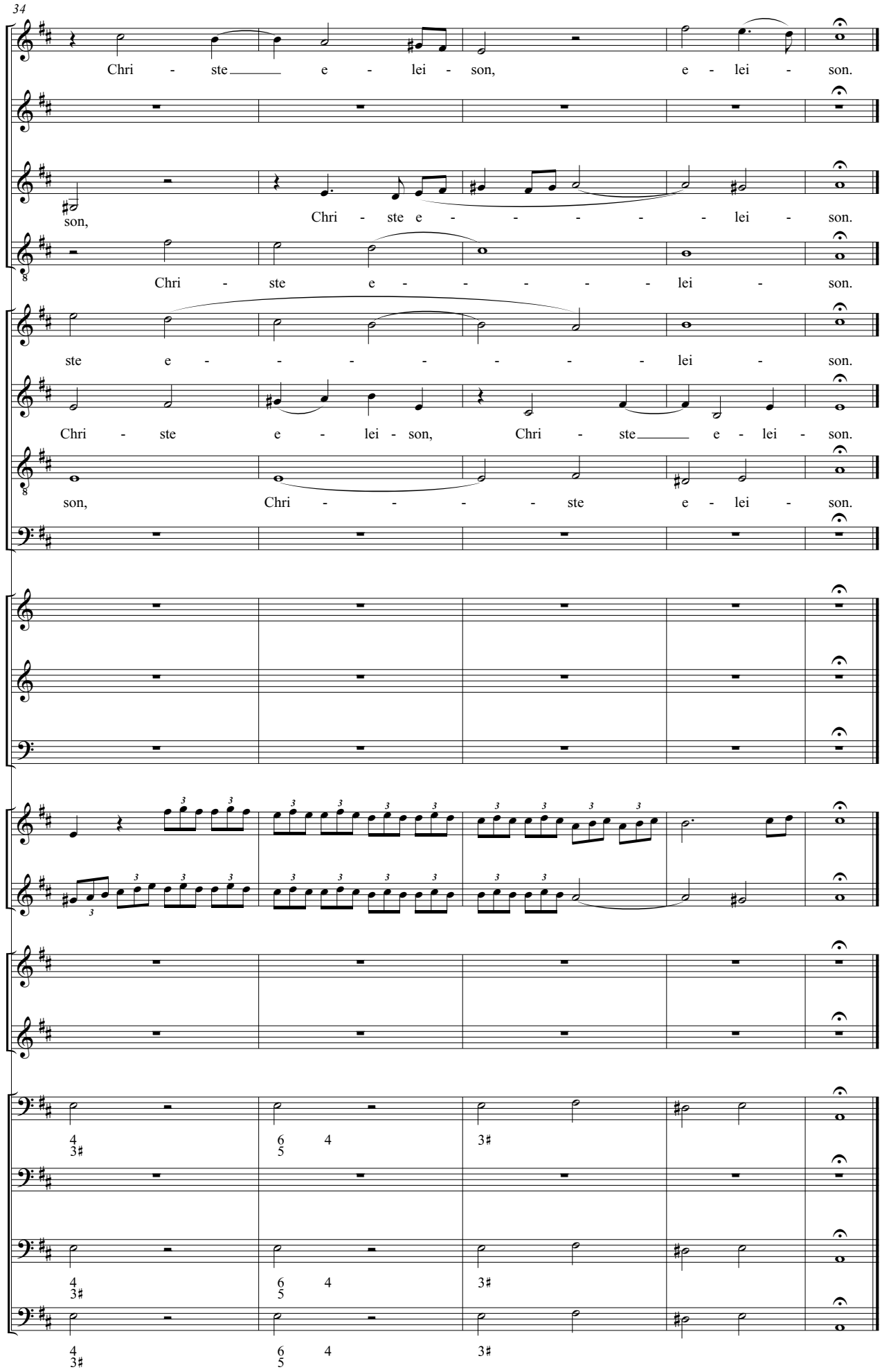

13
lei - son, e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, e - lei - son,
- son, Chri - ste e - - - lei - son,
e - lei - son, Chri - ste e -
- lei - son, e - lei - son, Chri - ste e - lei -
- - lei - son, Chri - ste e - - - lei - son, e -
- - lei - son, Chri - ste e - - - lei - son,


17
Chri - ste e - - - -
Chri - ste e - - - lei - son, Chri - ste e - - - lei-
- - lei - son, Chri - ste e - - - - lei -
son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e-
lei - son, Chri - ste e-lei - son, e - lei - son,
Chri - ste e - - - lei - son, Chri - ste
7 7 3♮ 3♯
7 7 3♮ 3♯
7 7 3♮ 3♯

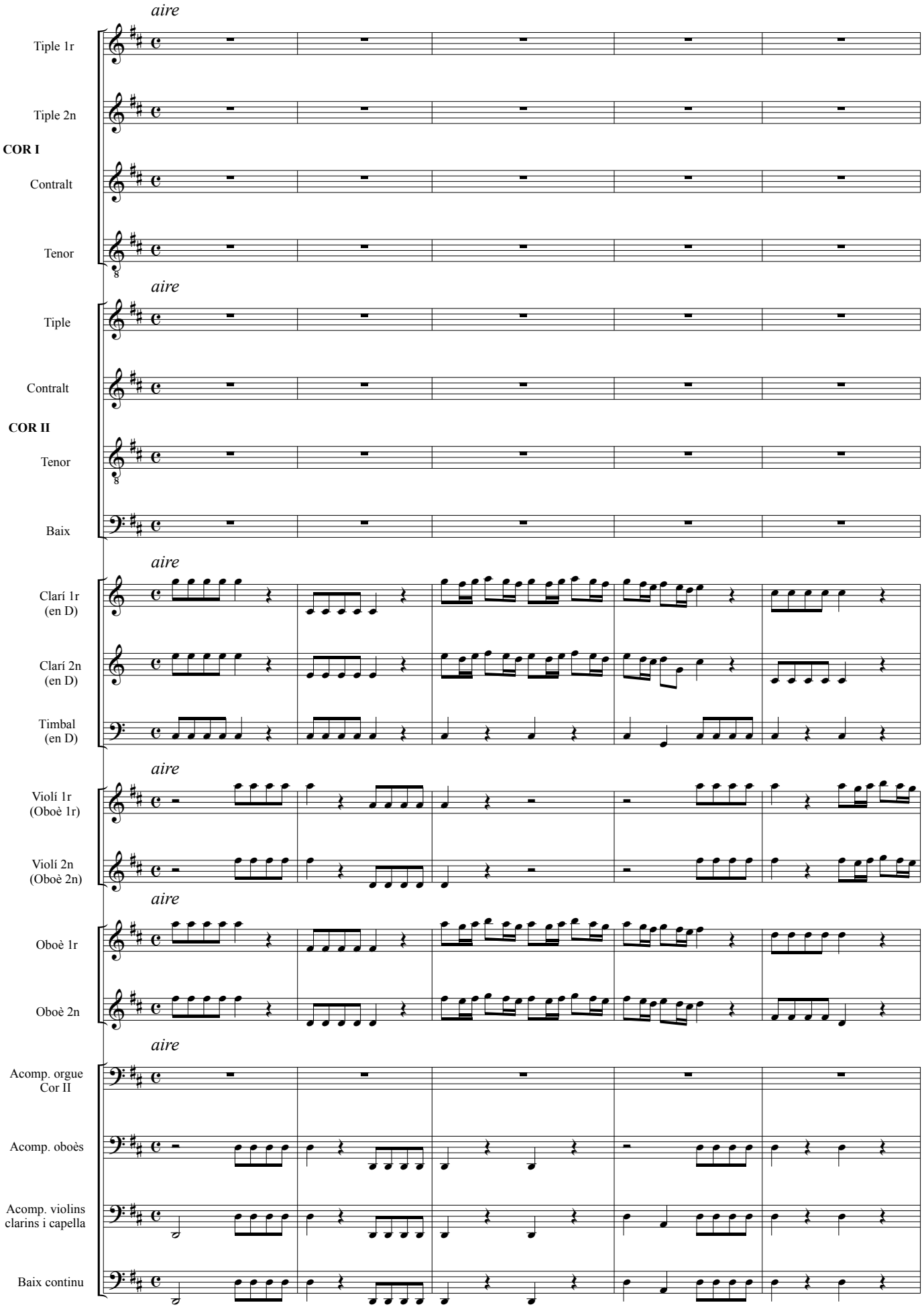

21
- - lei - son, Chri-ste e - - - - lei - son,
son, Chri - ste e - lei - son,
son, Chri - ste e - - - lei - son,Chri - ste e - lei - - -
lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -
Chri - ste e - - - lei - son,
e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -
7#
2 2
7#
2 2
7#
4 2 2

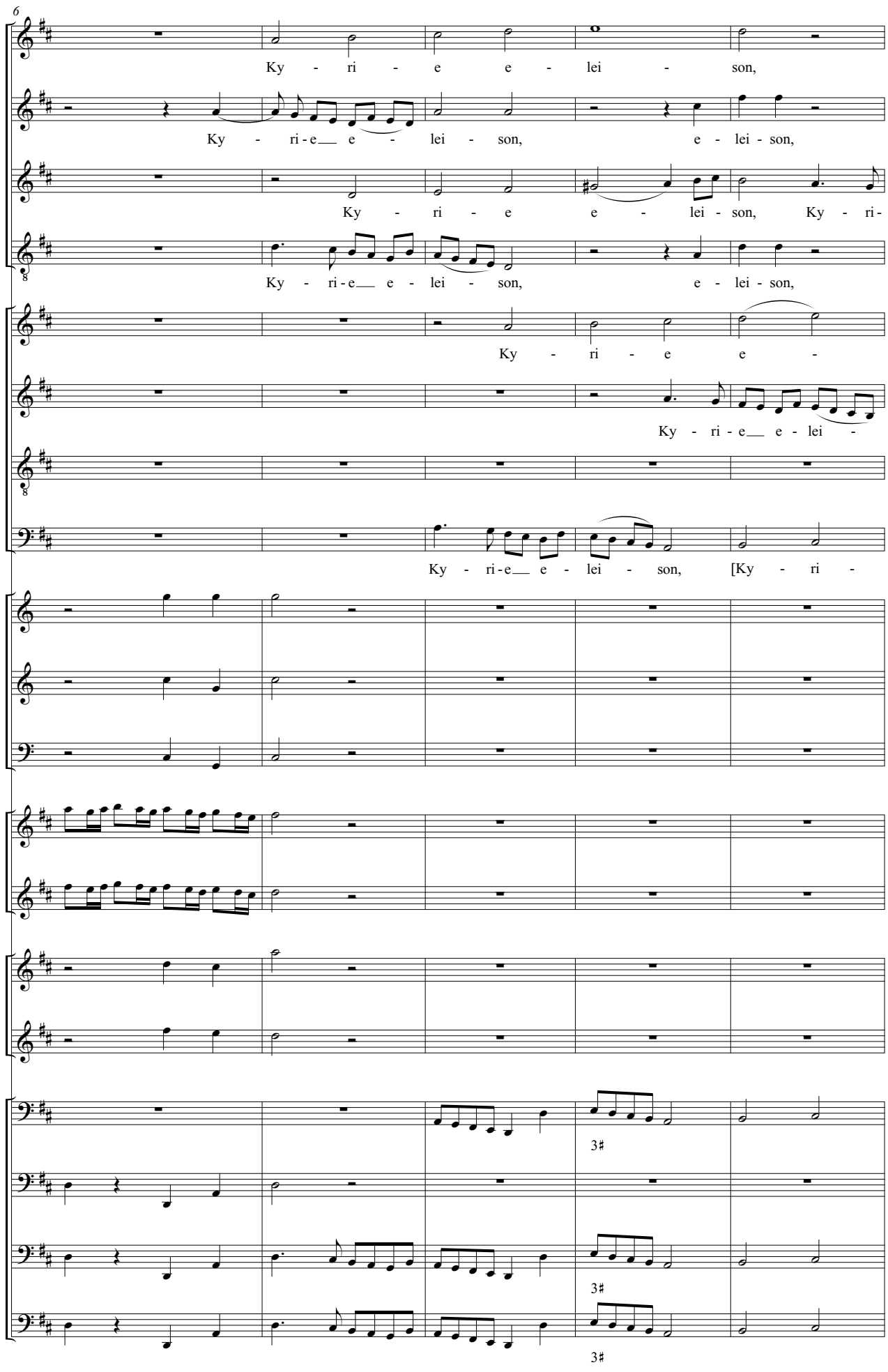

26
e - - - lei - son, Chri - ste e-lei - son, e-
Chri - ste e - - - - - - lei - son,
son, Chri - ste e-lei - son, Chri - ste e -
- lei - son, Chri - ste e - - - - lei -
Chri - ste e - - - - lei - son, Chri - ste e-
- - - - - lei - son, Chri - ste e -
2 2 2 3
2 2 2 3
2 2 2 3

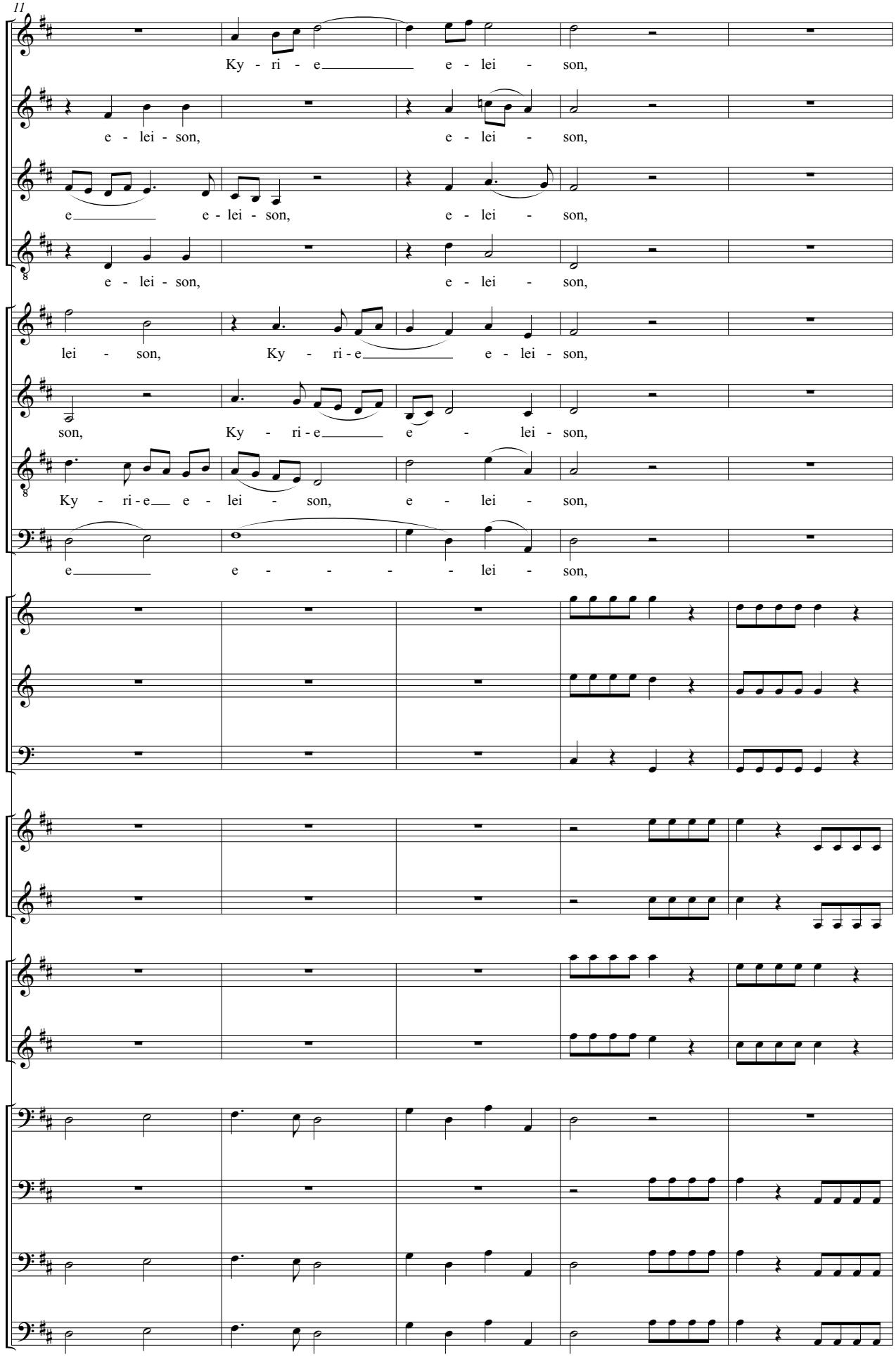

30
lei - son, Chri - ste e - - - lei - son,
Chri - ste e-lei - son, Chri - ste e - - - lei -
- - - - - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,
son, e - lei - son, Chri -
- - - - - lei - son, Chri - ste e - lei - son,
- - - lei - son, Chri - ste e - - - lei -

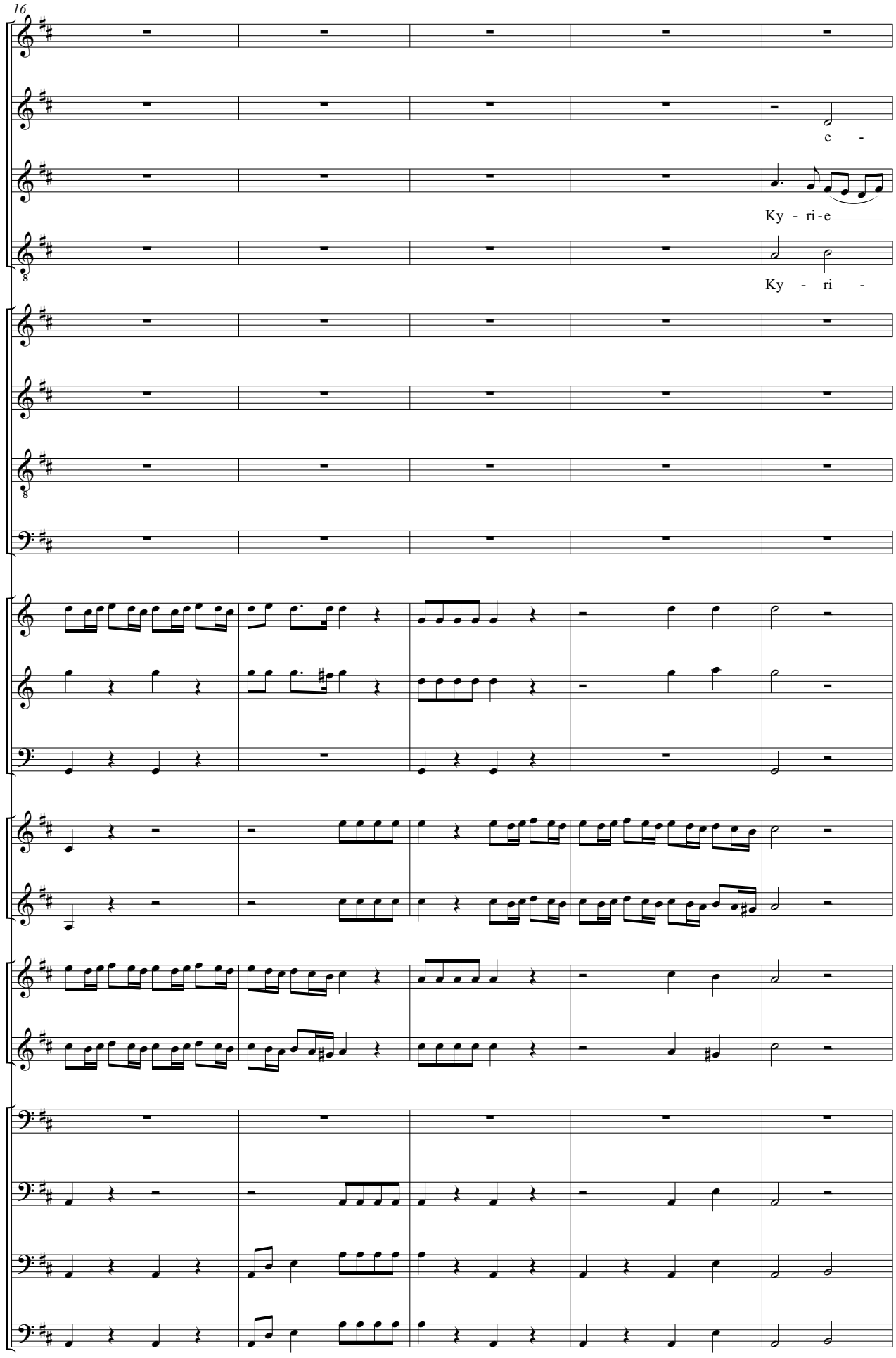

34
Chri - ste e - lei - son, e - lei - son.
son, Chri - ste e - - - - - - lei - son.
Chri - ste e - - - - - lei - son.
ste e - - - - - - - lei - son.
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son.
son, Chri - - - - ste e - lei - son.

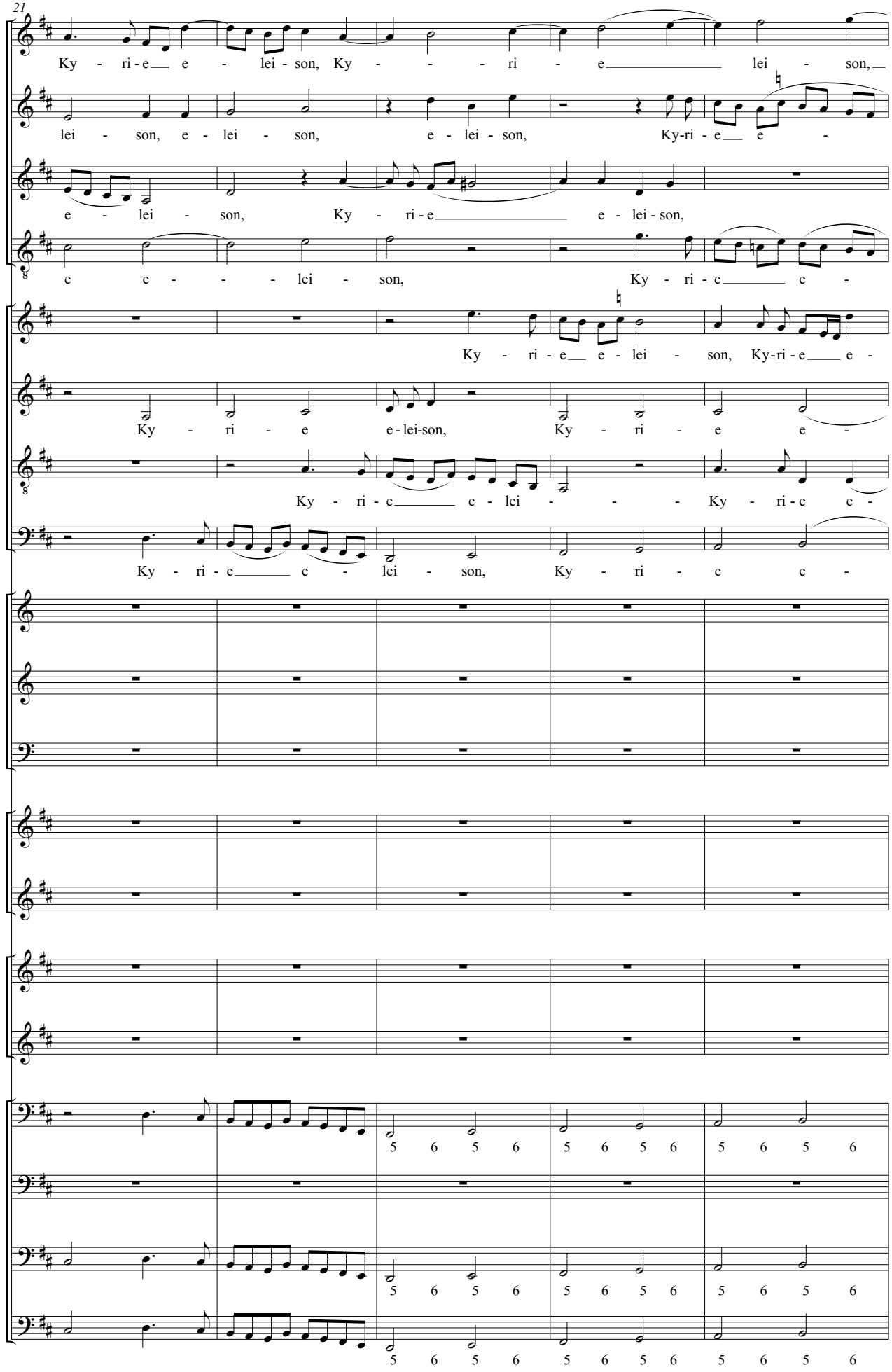
3. Kyrie eleison a 8

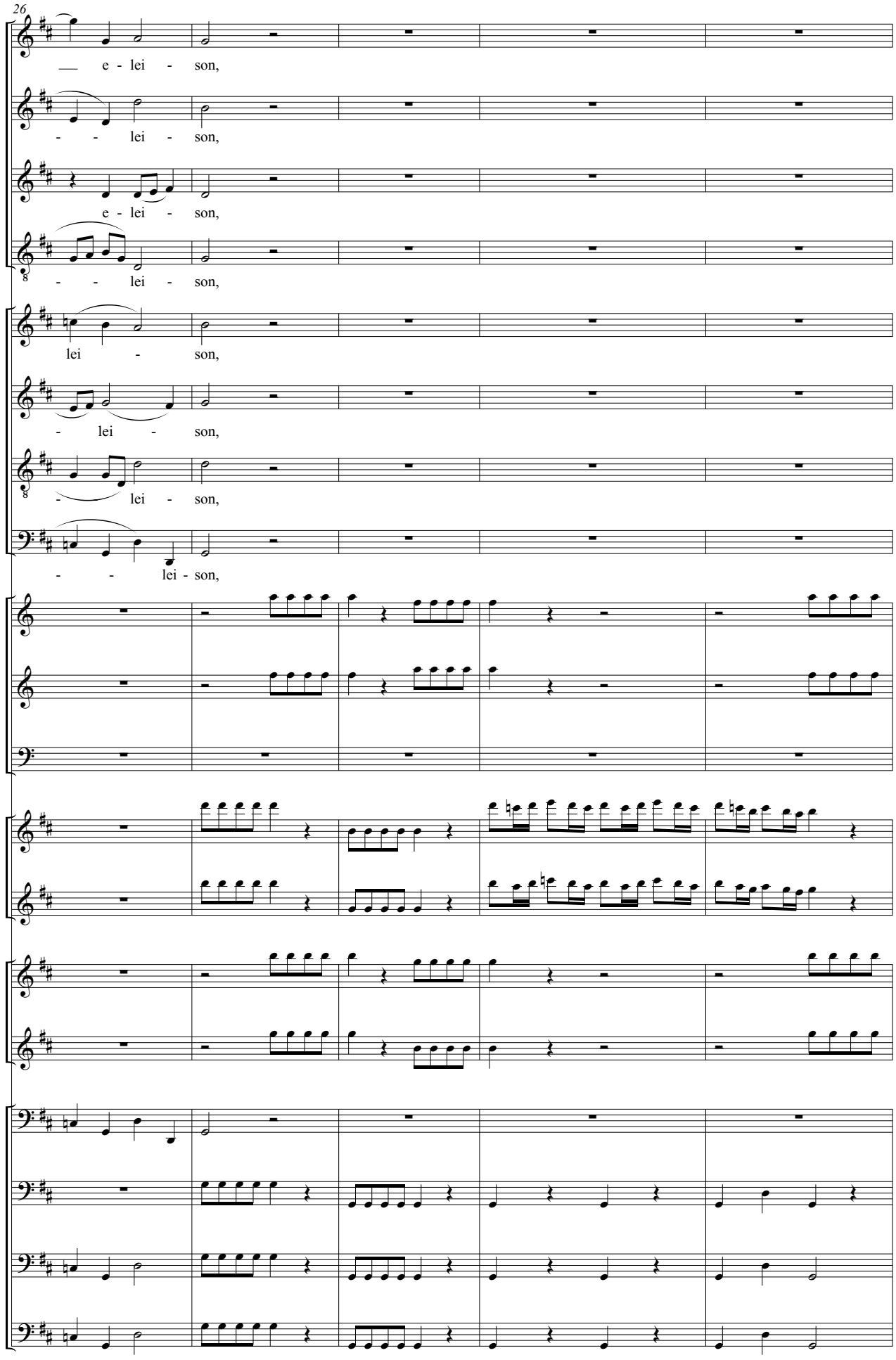


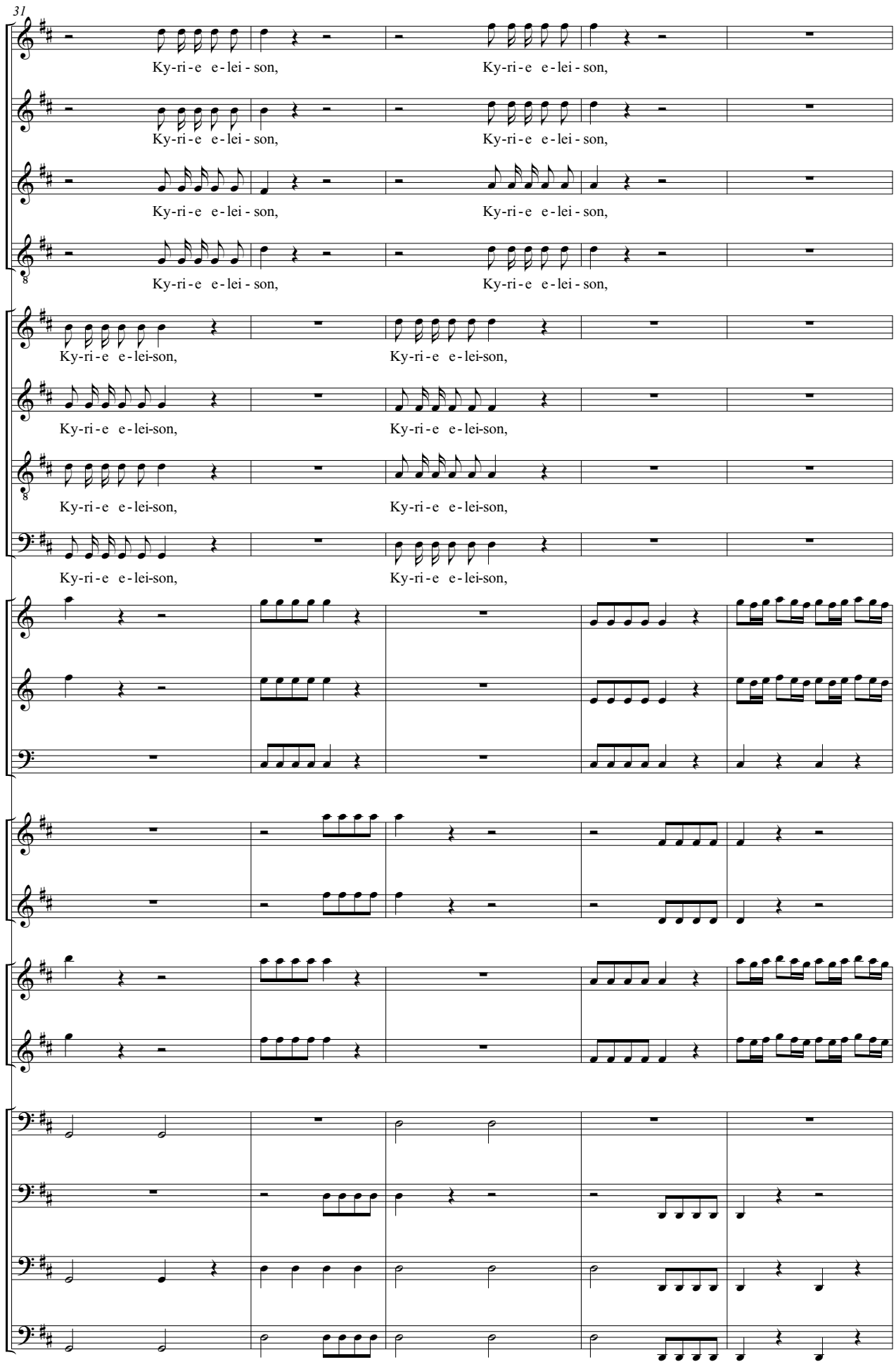

6
Ky - ri - e e - lei - son,
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,
Ky - ri - e e -
Ky - ri - e e - lei -
Ky - ri - e e - lei - son, [Ky - ri -
3#
3#
3#

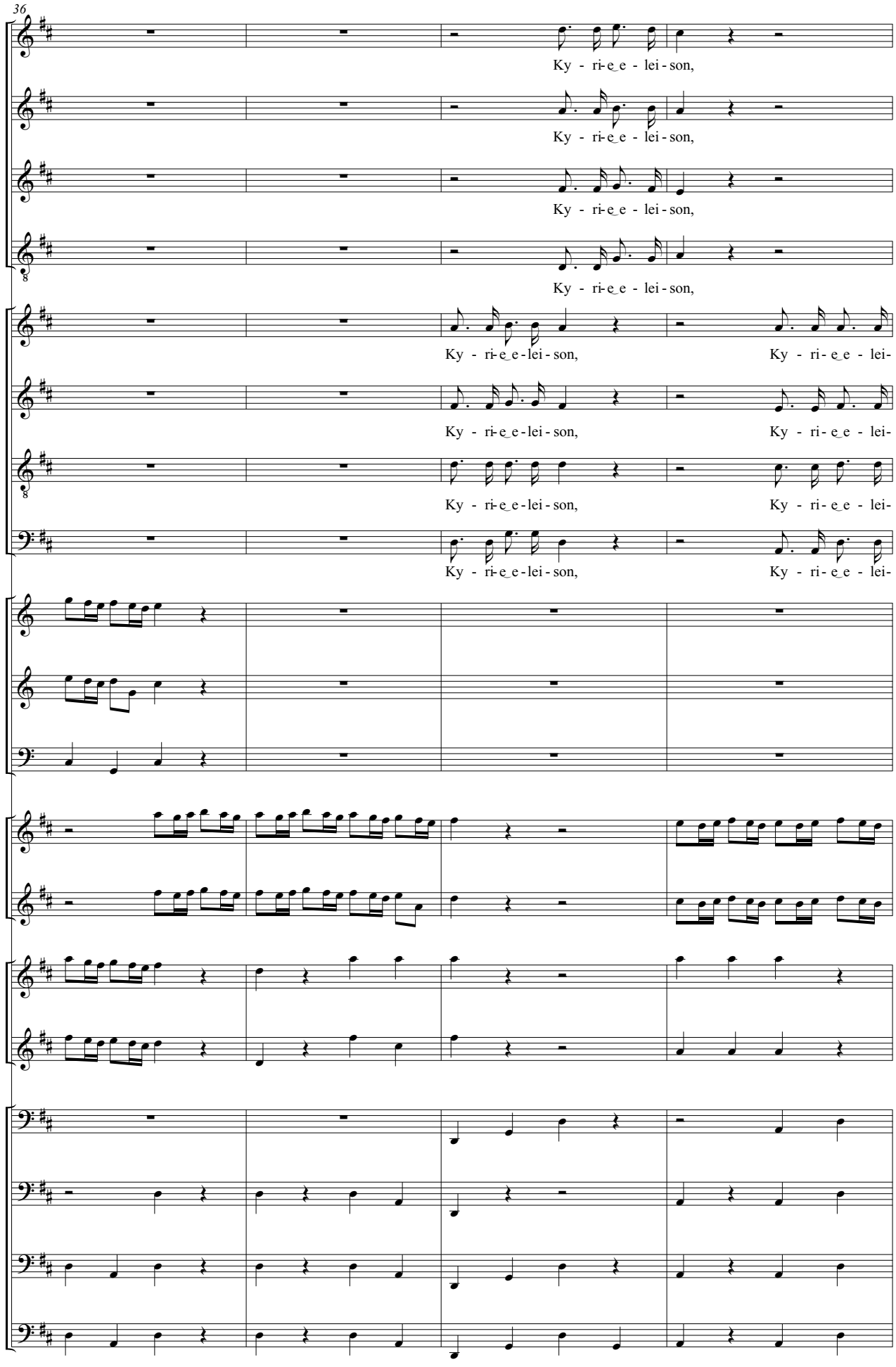

11
Ky - ri - e e - lei - son,
e - lei - son, e - lei - son,
e e - lei - son, e - lei - son,
e - lei - son, e - lei - son,
lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,
son, Ky - ri - e e - lei - son,
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,
e e - - - - lei - son,

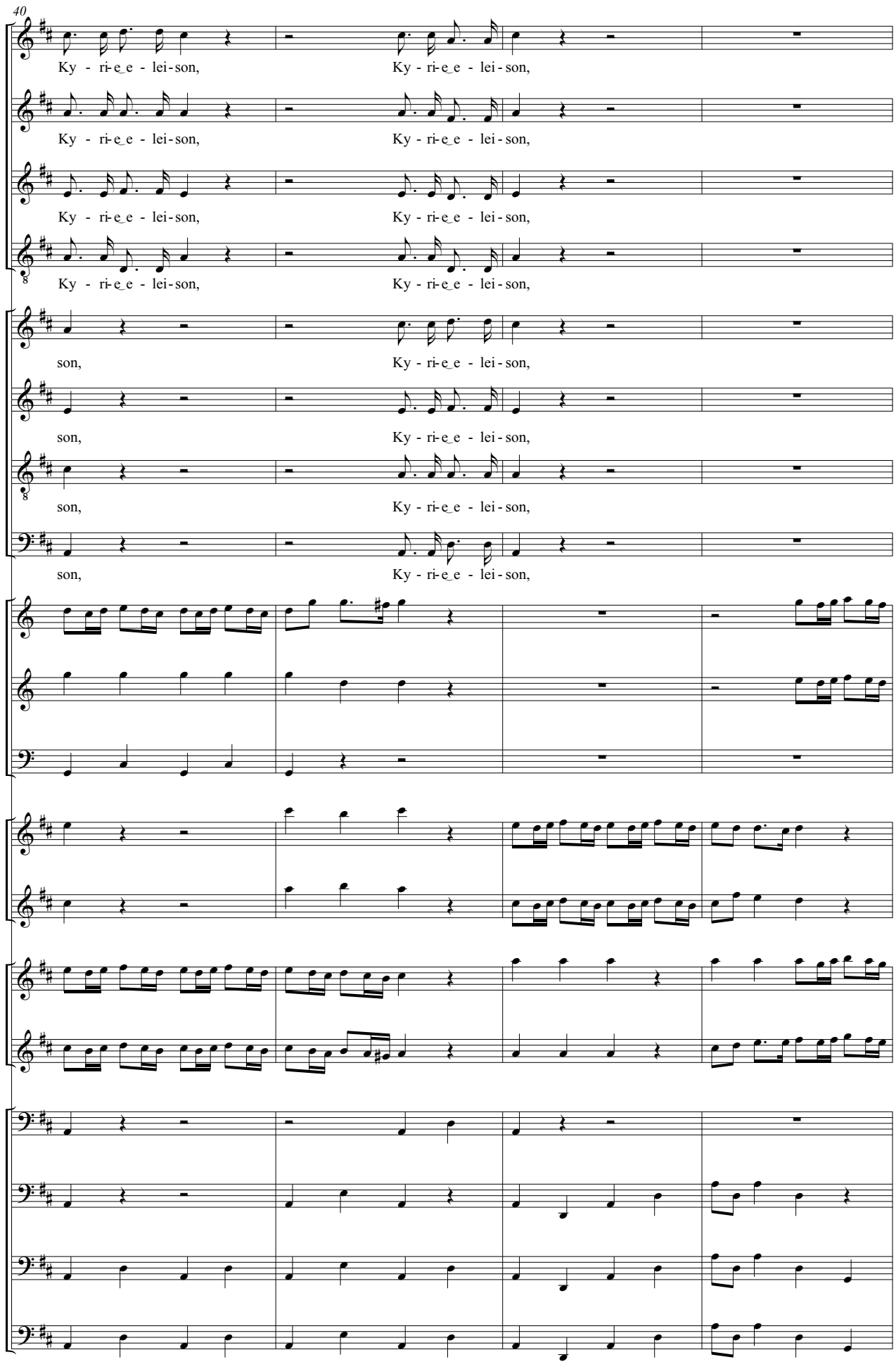

16
e -
Ky - ri-e
Ky - ri -

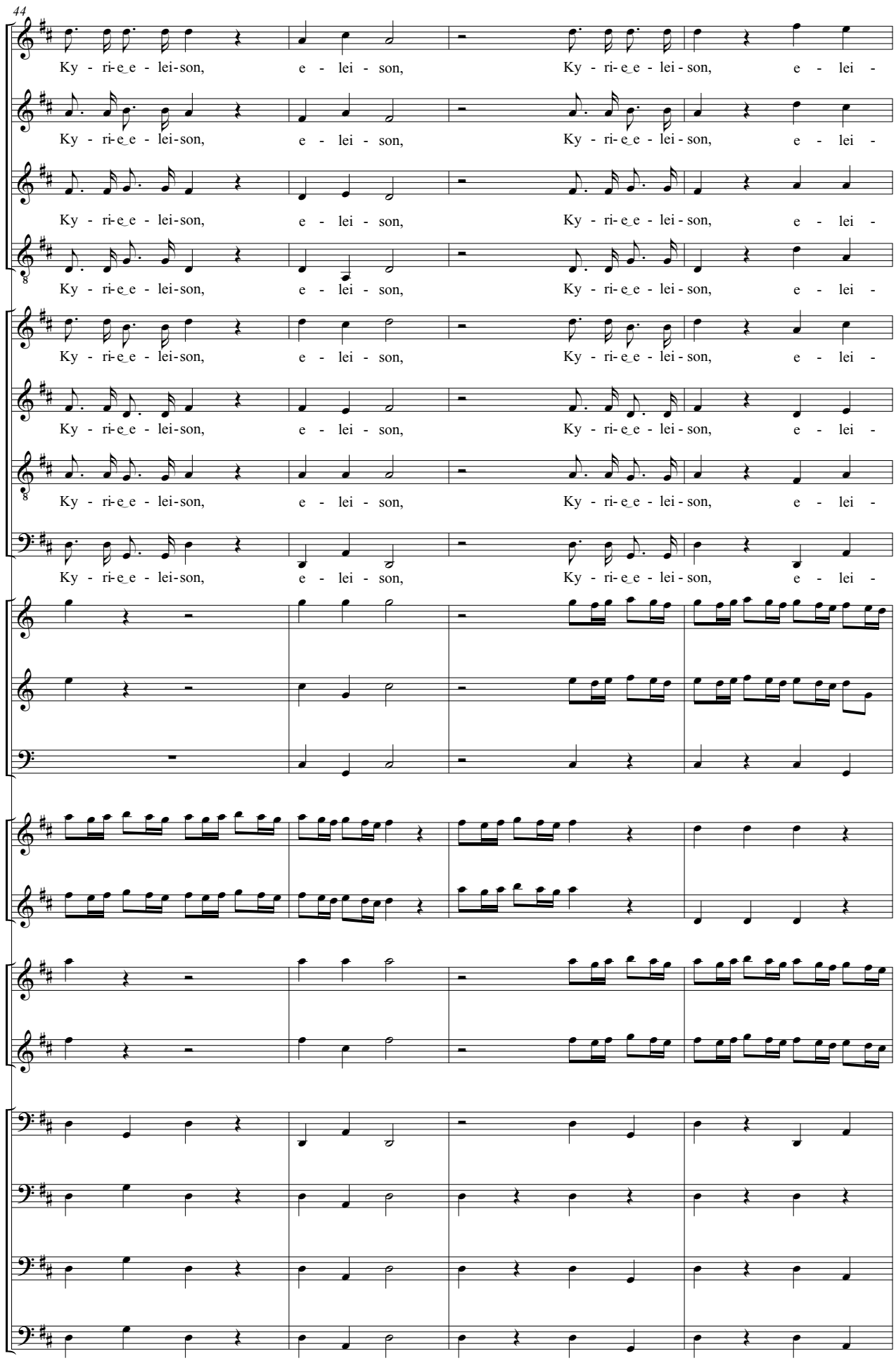

21
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - - - - ri - e lei - son,
lei - son, e - lei - son, e - lei - son, Ky-ri - e e -
e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,
e e - - - lei - son, Ky - ri - e e -
Ky - ri - e e - lei - son, Ky-ri - e e -
Ky - ri - e e-lei-son, Ky - ri - e e -
Ky - ri - e e - lei - - - Ky - ri - e e -
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -
5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6
5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6
5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6

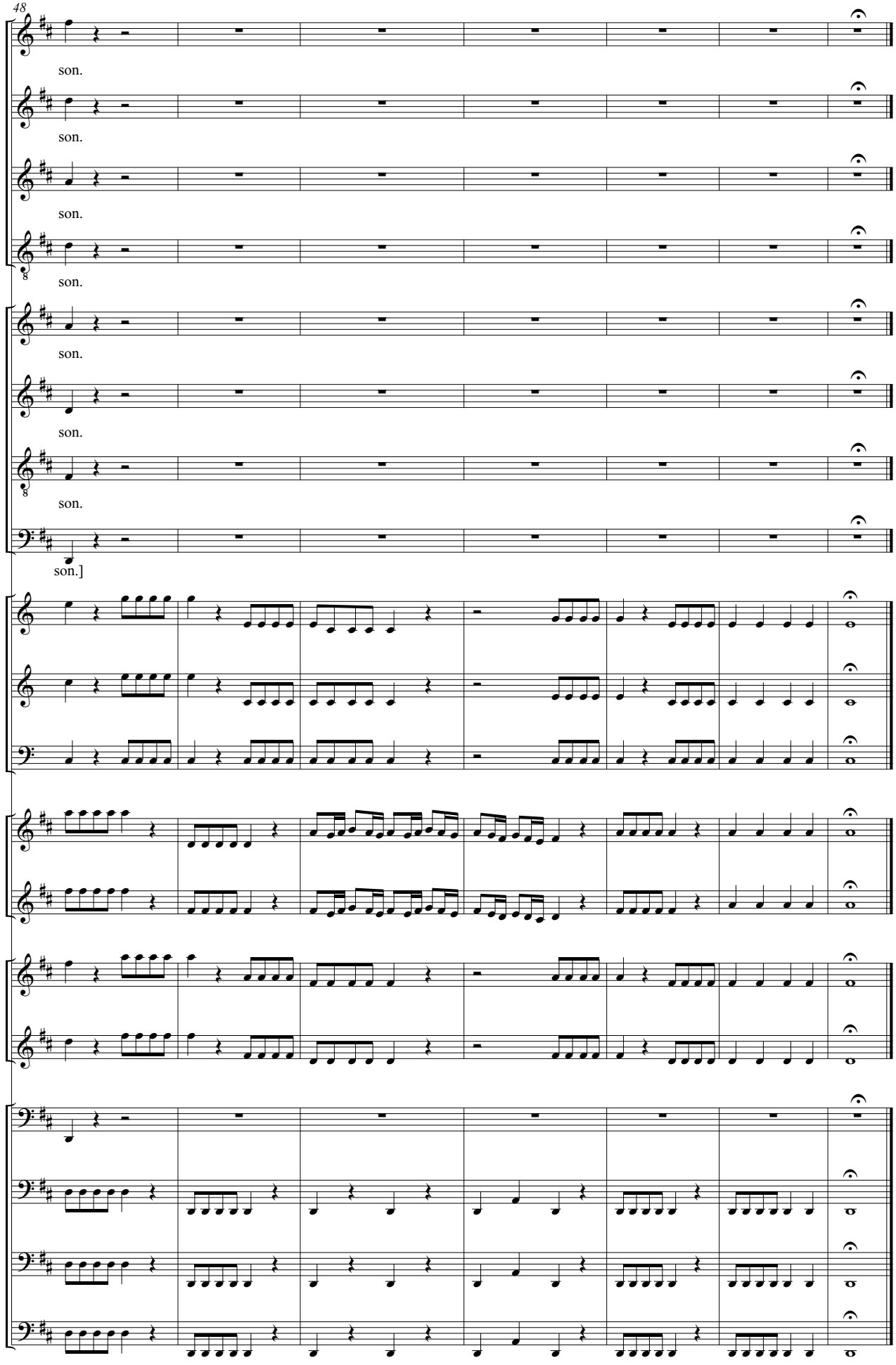

26
e - lei - son,
- - lei - son,
e - lei - son,
- - lei - son,
lei - son,
- lei - son,
- lei - son,
- - lei - son,


31
Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son,
Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son,
Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son,
Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son,
Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son,
Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son,
Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son,
Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son,

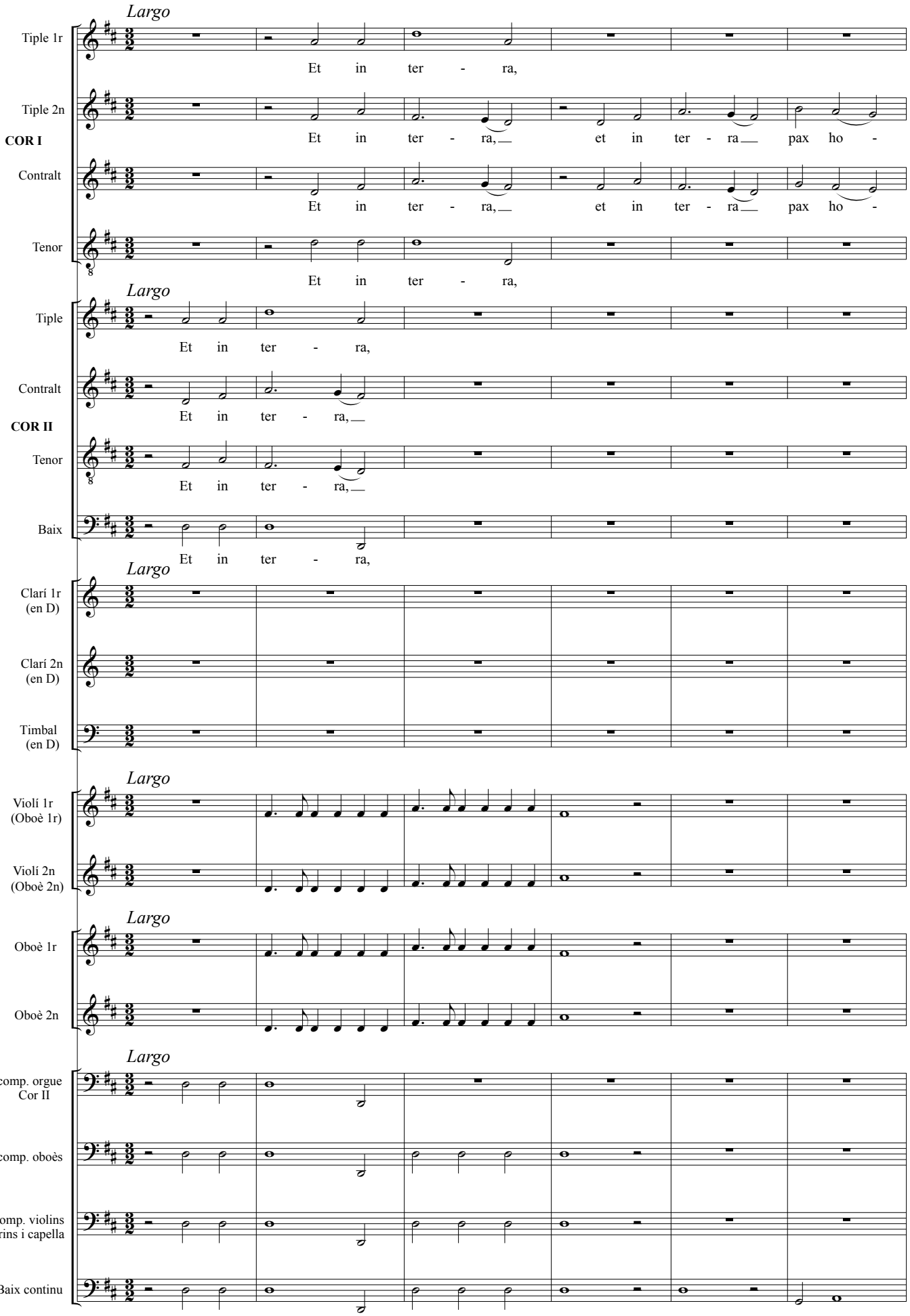

36
Ky - ri-e_e - lei - son,
Ky - ri-e_e - lei - son,
Ky - ri-e_e - lei - son,
Ky - ri-e_e - lei - son,
Ky - ri-e_e-lei - son,
Ky - ri-e_e - lei-
Ky - ri-e_e-lei - son,
Ky - ri-e_e - lei-
Ky - ri-e_e-lei - son,
Ky - ri-e_e - lei-
Ky - ri-e_e-lei - son,
Ky - ri-e_e - lei-

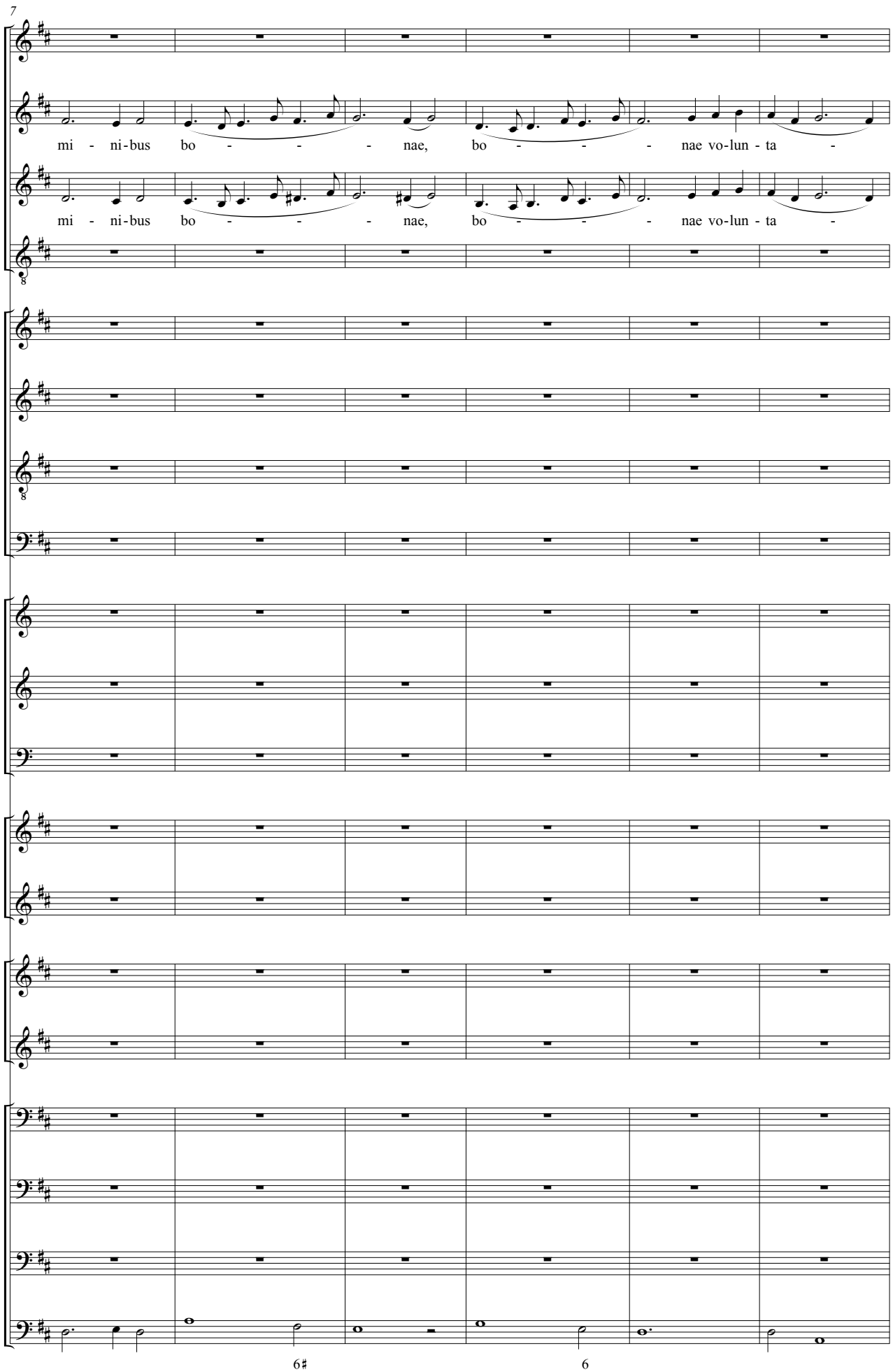

40
Ky - ri-e_e - lei-son, Ky - ri-e_e - lei-son,
Ky - ri-e_e - lei-son, Ky - ri-e_e - lei-son,
Ky - ri-e_e - lei-son, Ky - ri-e_e - lei-son,
Ky - ri-e_e - lei-son, Ky - ri-e_e - lei-son,
son, Ky - ri-e_e - lei-son,
son, Ky - ri-e_e - lei-son,
son, Ky - ri-e_e - lei-son,
son, Ky - ri-e_e - lei-son,

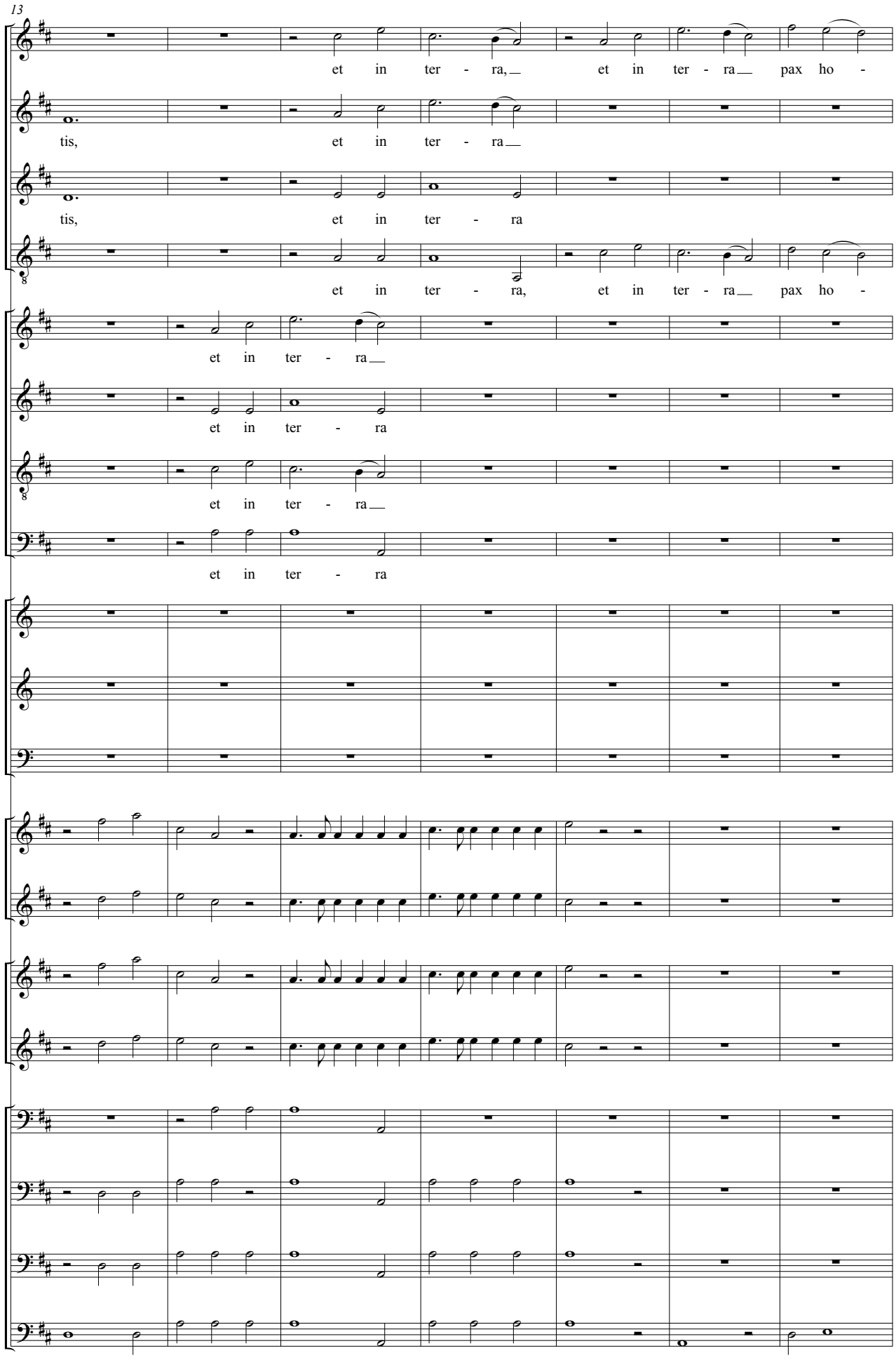

44
Ky - ri-e_e - lei-son, e - lei - son, Ky - ri-e_e - lei-son, e - lei -
Ky - ri-e_e - lei-son, e - lei - son, Ky - ri-e_e - lei-son, e - lei -
Ky - ri-e_e - lei-son, e - lei - son, Ky - ri-e_e - lei-son, e - lei -
Ky - ri-e_e - lei-son, e - lei - son, Ky - ri-e_e - lei-son, e - lei -
Ky - ri-e_e - lei-son, e - lei - son, Ky - ri-e_e - lei-son, e - lei -
Ky - ri-e_e - lei-son, e - lei - son, Ky - ri-e_e - lei-son, e - lei -
Ky - ri-e_e - lei-son, e - lei - son, Ky - ri-e_e - lei-son, e - lei -

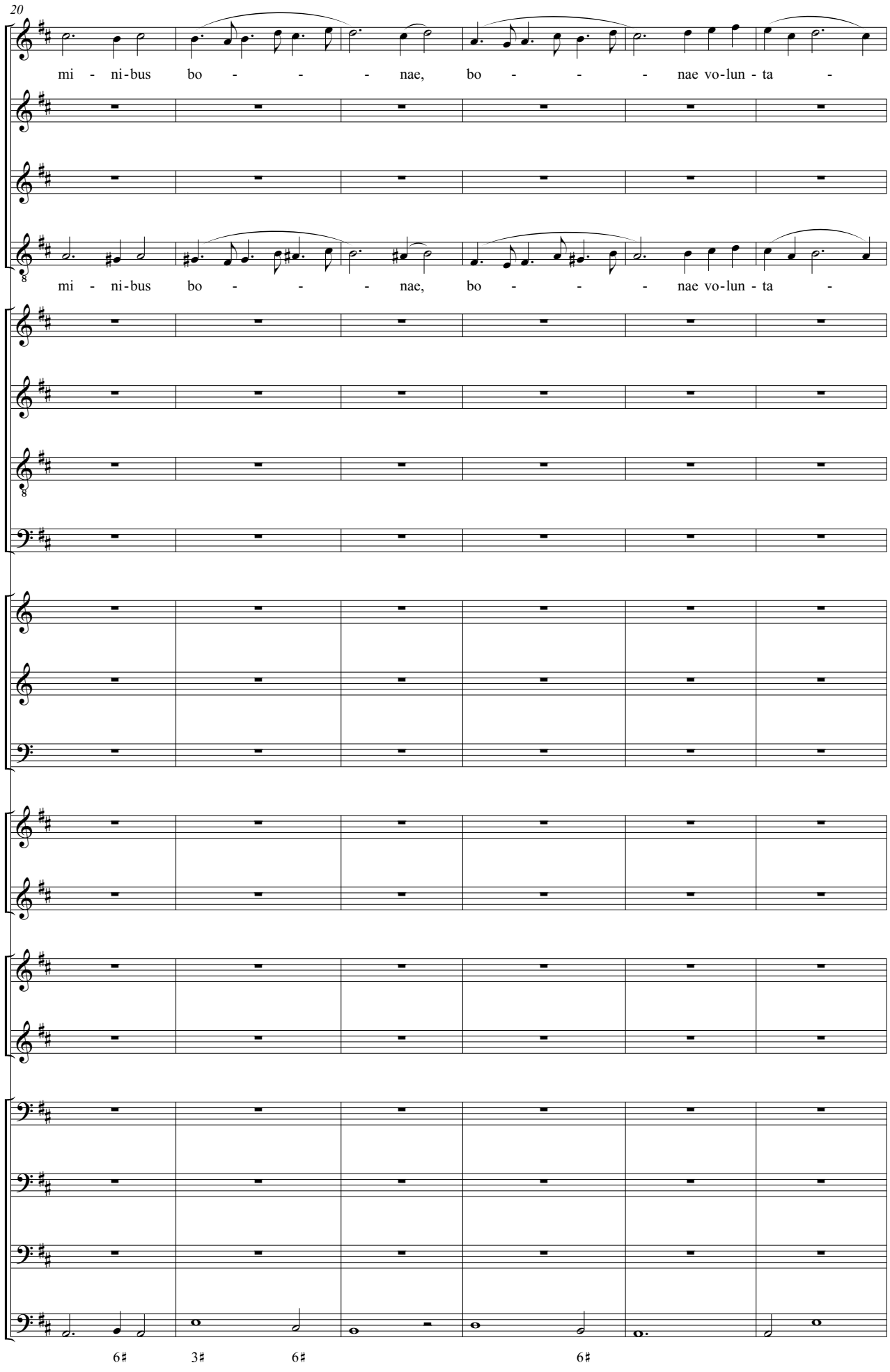

48
son.
son.
son.
son.
son.
son.
son.
son.
son.]

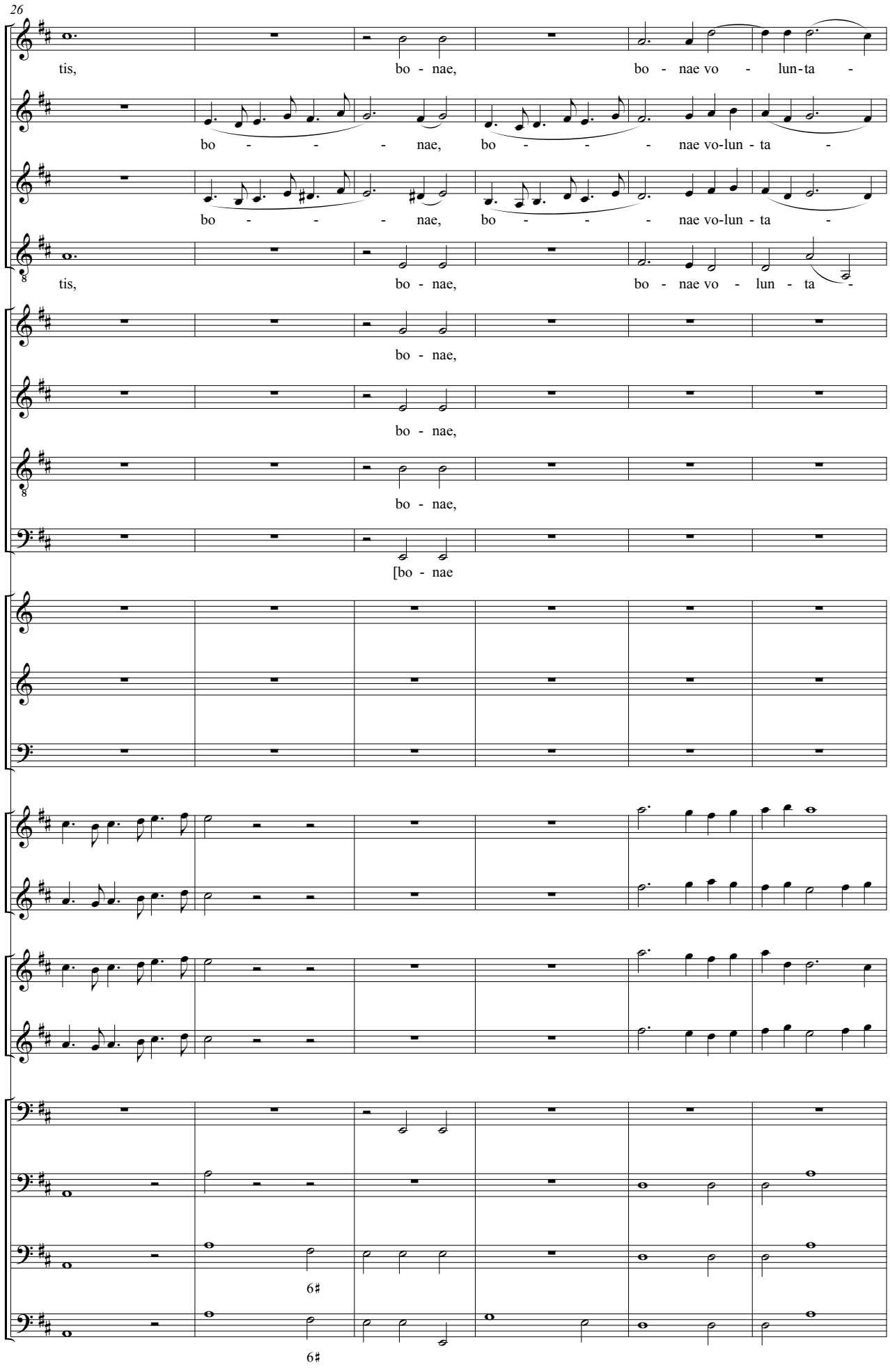
4. Gloria in excelsis Deo, a 8

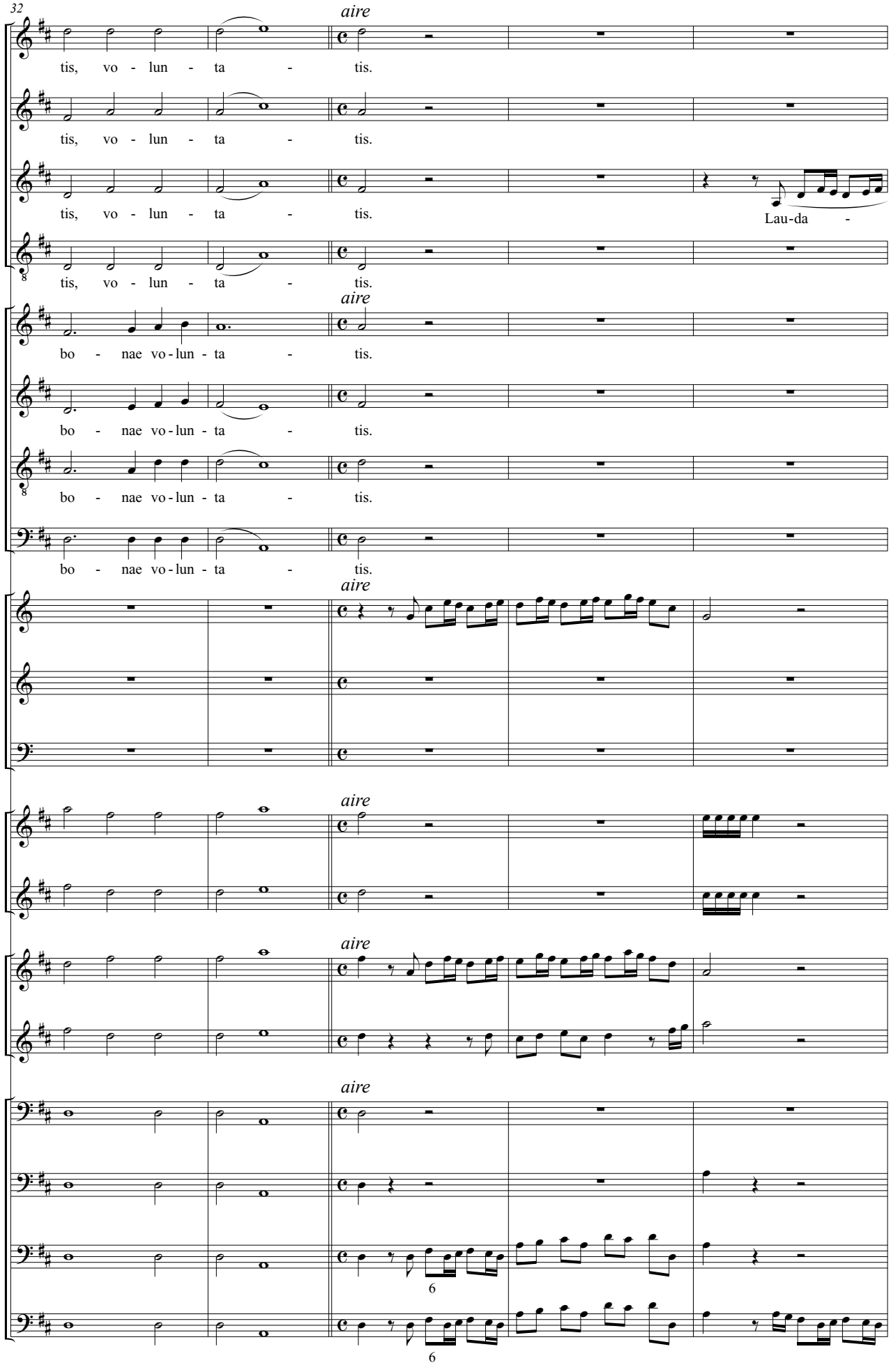


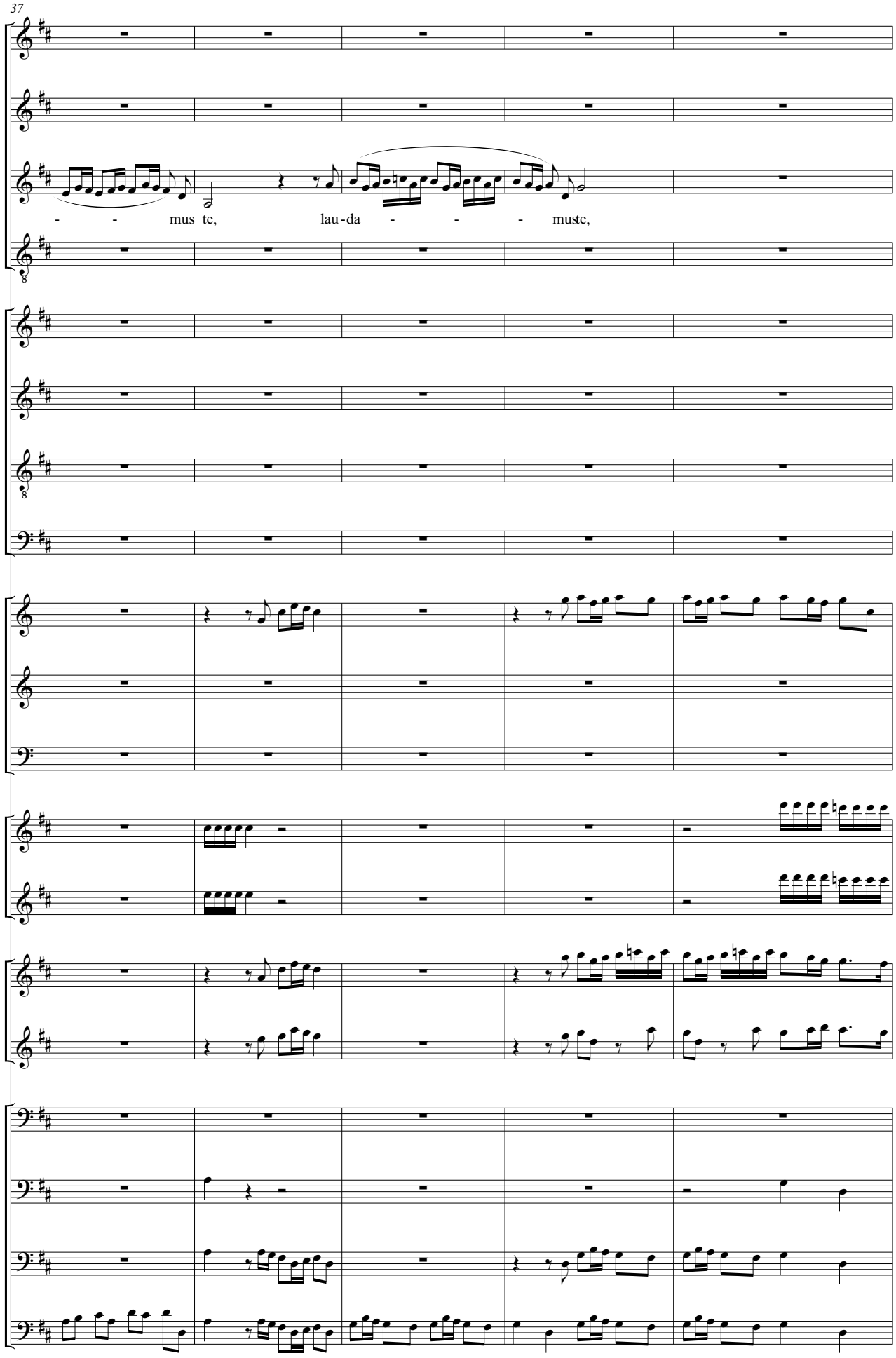

7
mi - ni-bus bo - - - nae, bo - - - nae vo-lun - ta -
mi - ni-bus bo - - - nae, bo - - - nae vo-lun - ta -
8
8
6♯
6

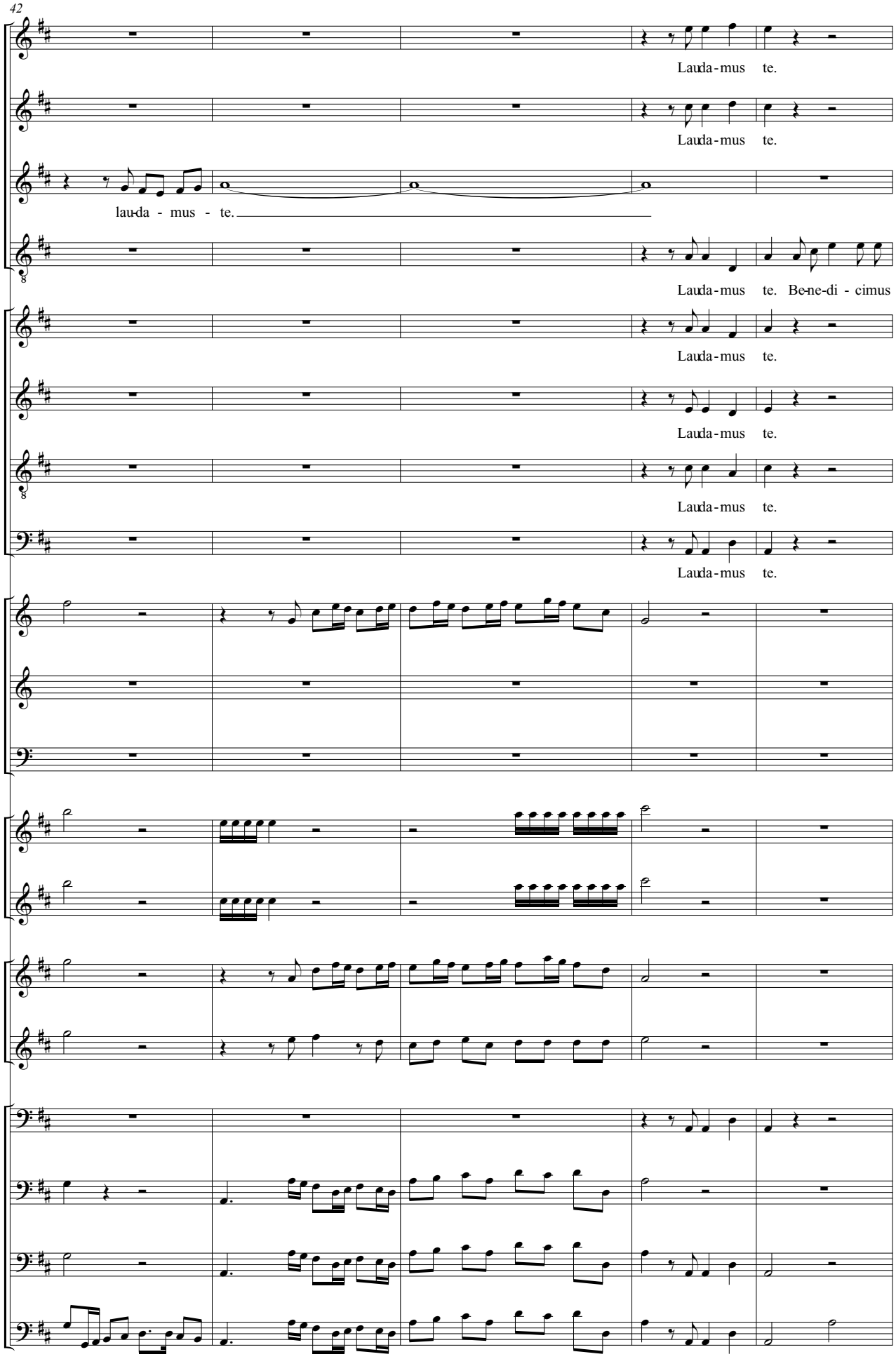

13
et in ter - ra, et in ter - ra pax ho -
tis, et in ter - ra
tis, et in ter - ra
et in ter - ra, et in ter - ra pax ho -
et in ter - ra
et in ter - ra
et in ter - ra
et in ter - ra

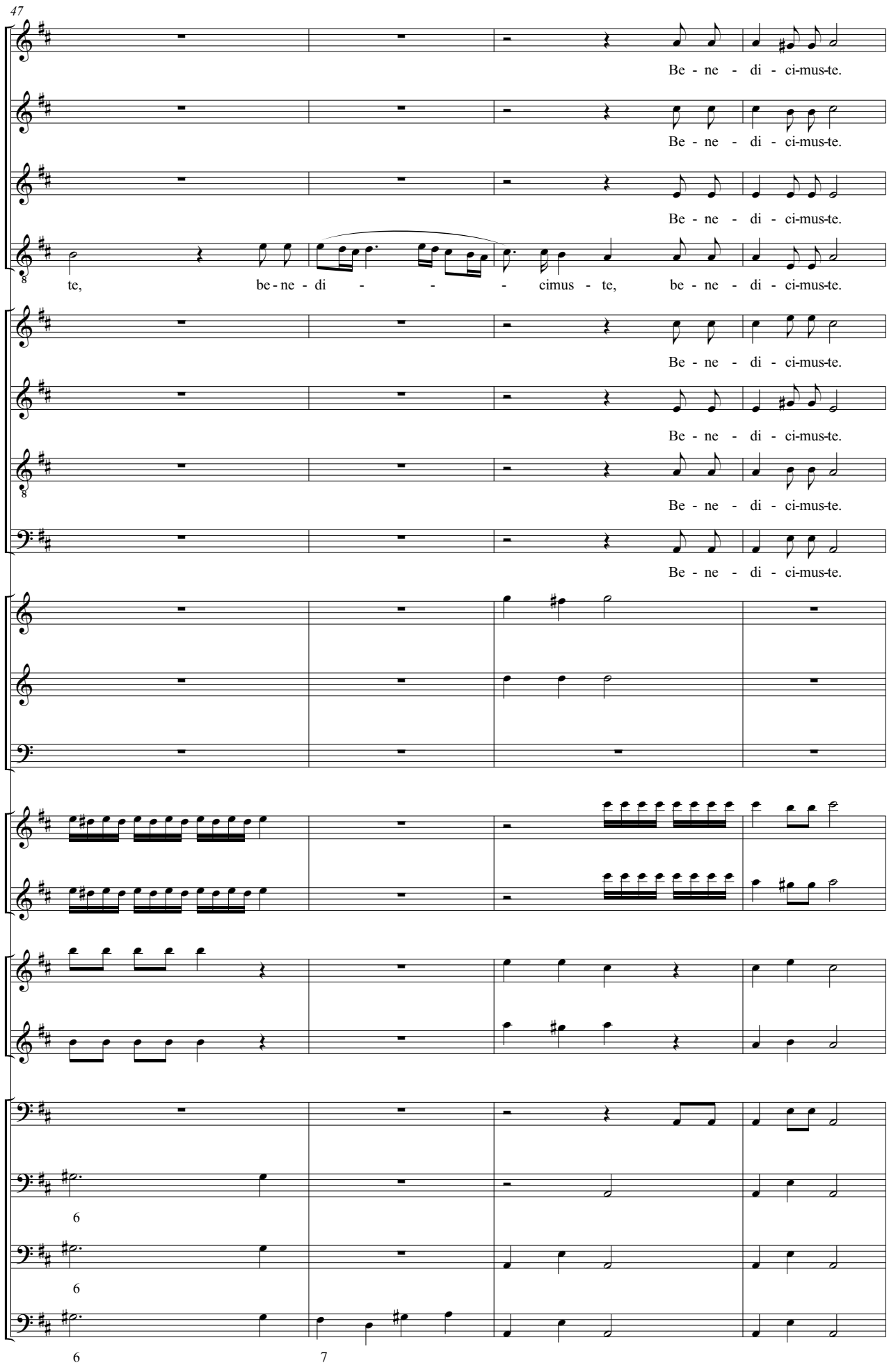

20
mi - ni-bus bo - - - - nae, bo - - - - nae vo-lun - ta -
mi - ni-bus bo - - - - nae, bo - - - - nae vo-lun - ta -
6♯ 3♯ 6♯ 6♯

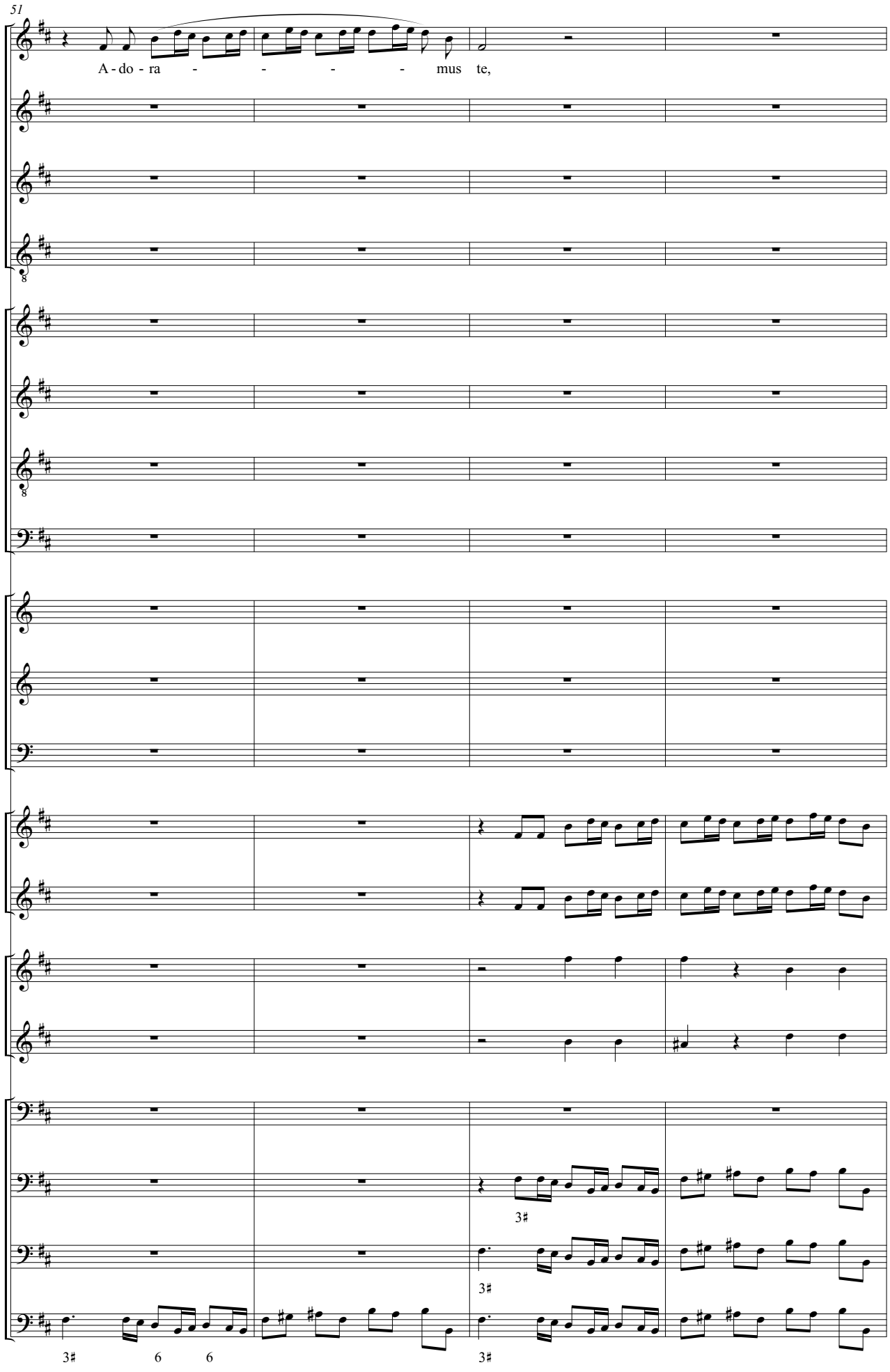

26
tis,
bo - nae,
bo - nae vo - lun-ta -
bo - - - - nae,
bo - - - - nae vo-lun - ta -
bo - - - - nae,
bo - - - - nae vo-lun - ta -
tis,
bo - nae,
bo - nae vo - lun - ta -
bo - nae,
bo - nae,
bo - nae,
[bo - nae
6♯
6♯

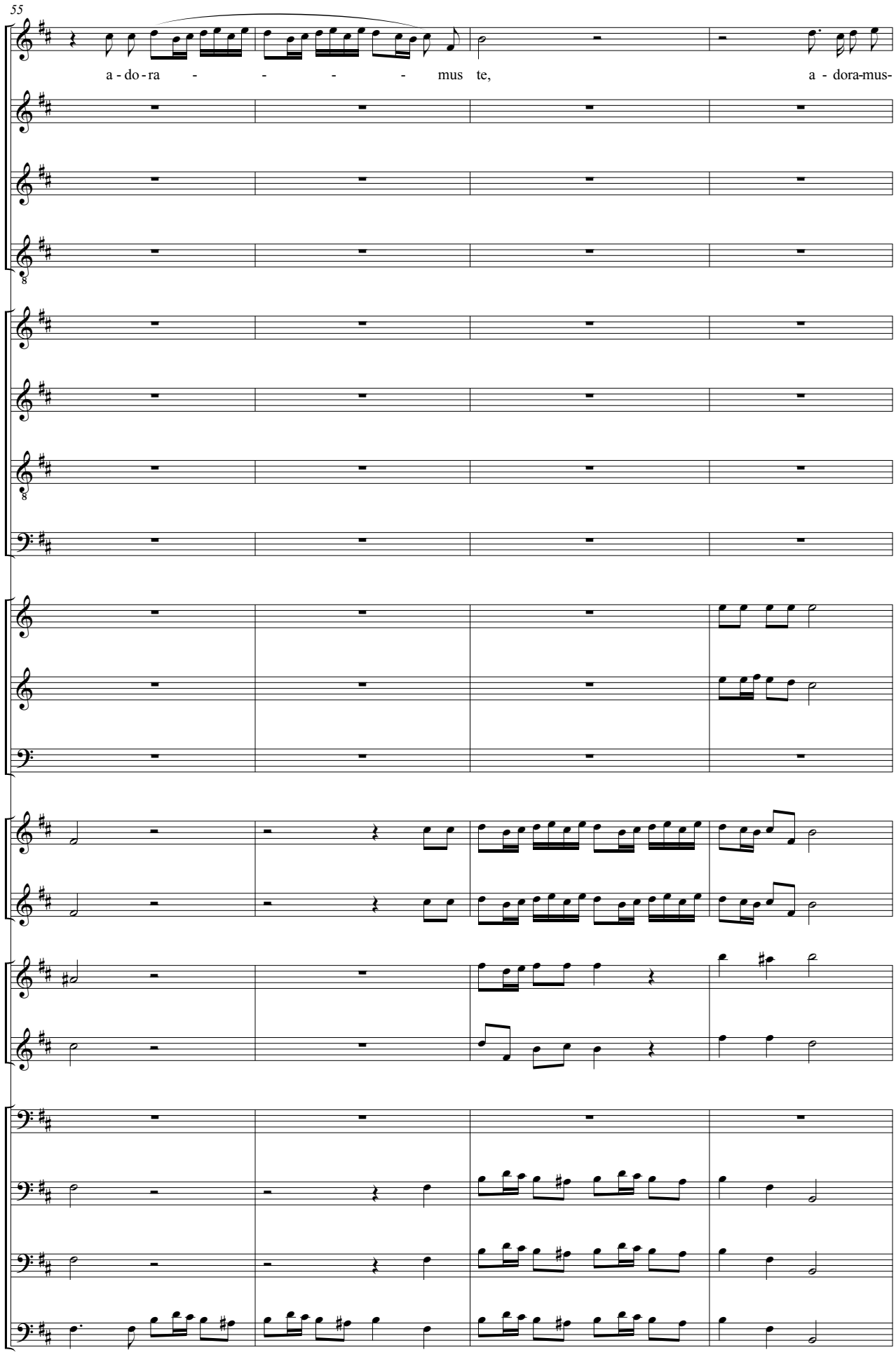

32
aire
tis, vo - lun - ta - tis.
tis, vo - lun - ta - tis.
tis, vo - lun - ta - tis.
Lau-da -
tis, vo - lun - ta - tis.
aire
bo - nae vo-lun - ta - tis.
bo - nae vo-lun - ta - tis.
bo - nae vo-lun - ta - tis.
bo - nae vo-lun - ta - tis.
aire
aire
aire
aire
6
6

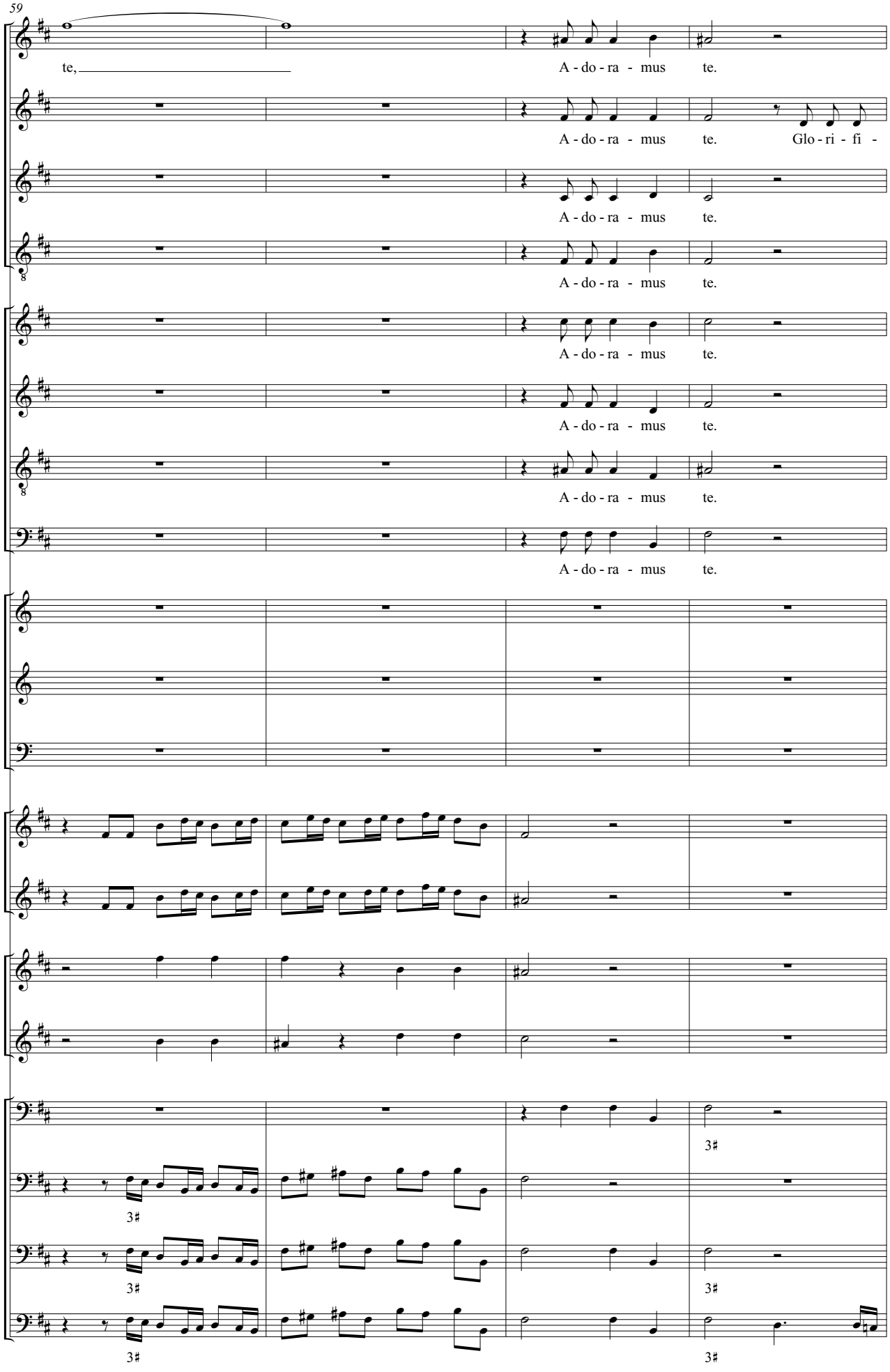

37
- - mus te, lau-da - - - muste,

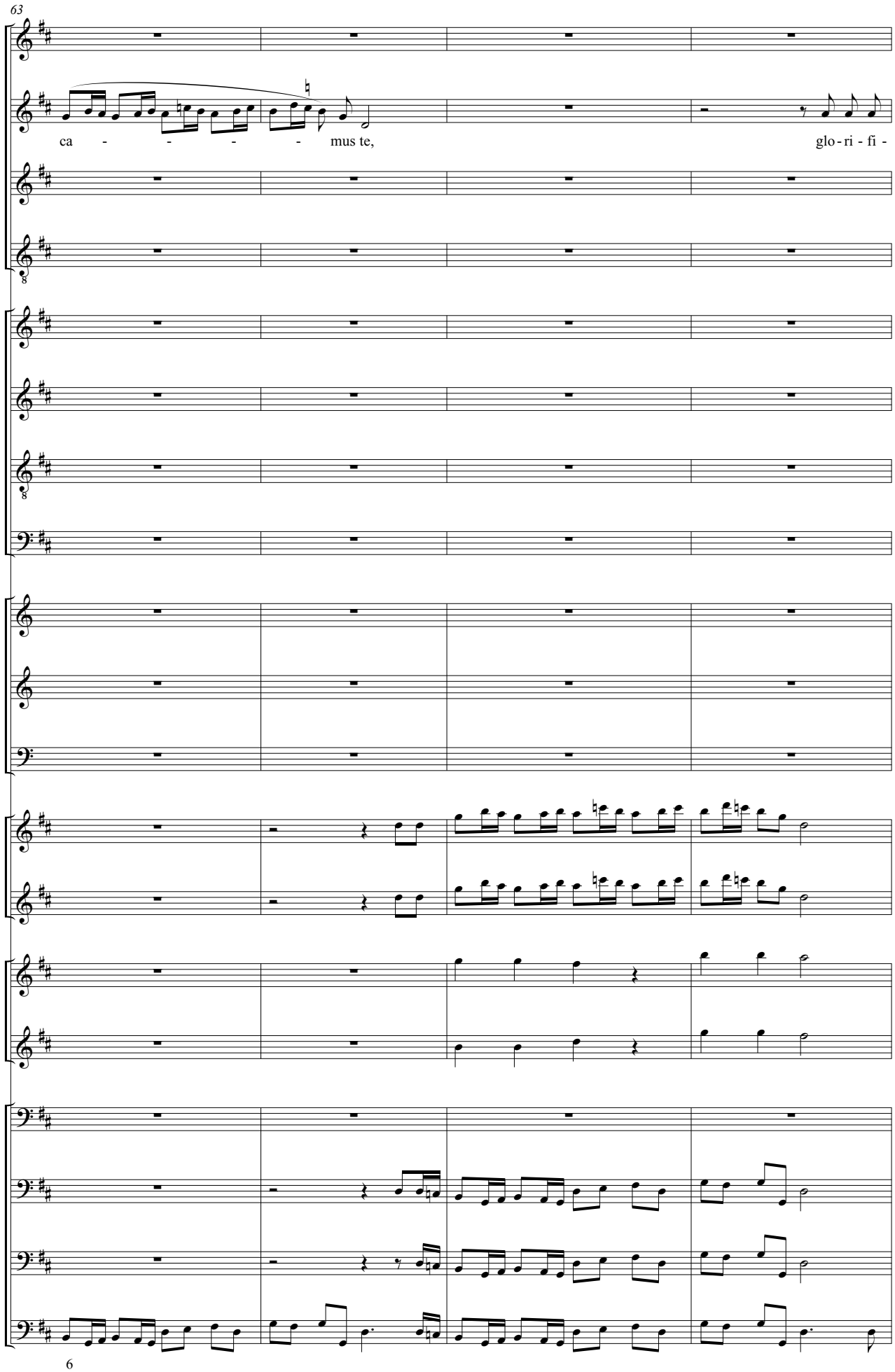

42
Lauda-mus te.
Lauda-mus te.
lau-da - mus - te.
Lauda-mus te. Be-ne-di - cimus
Lauda-mus te.
Lauda-mus te.
Lauda-mus te.
Lauda-mus te.

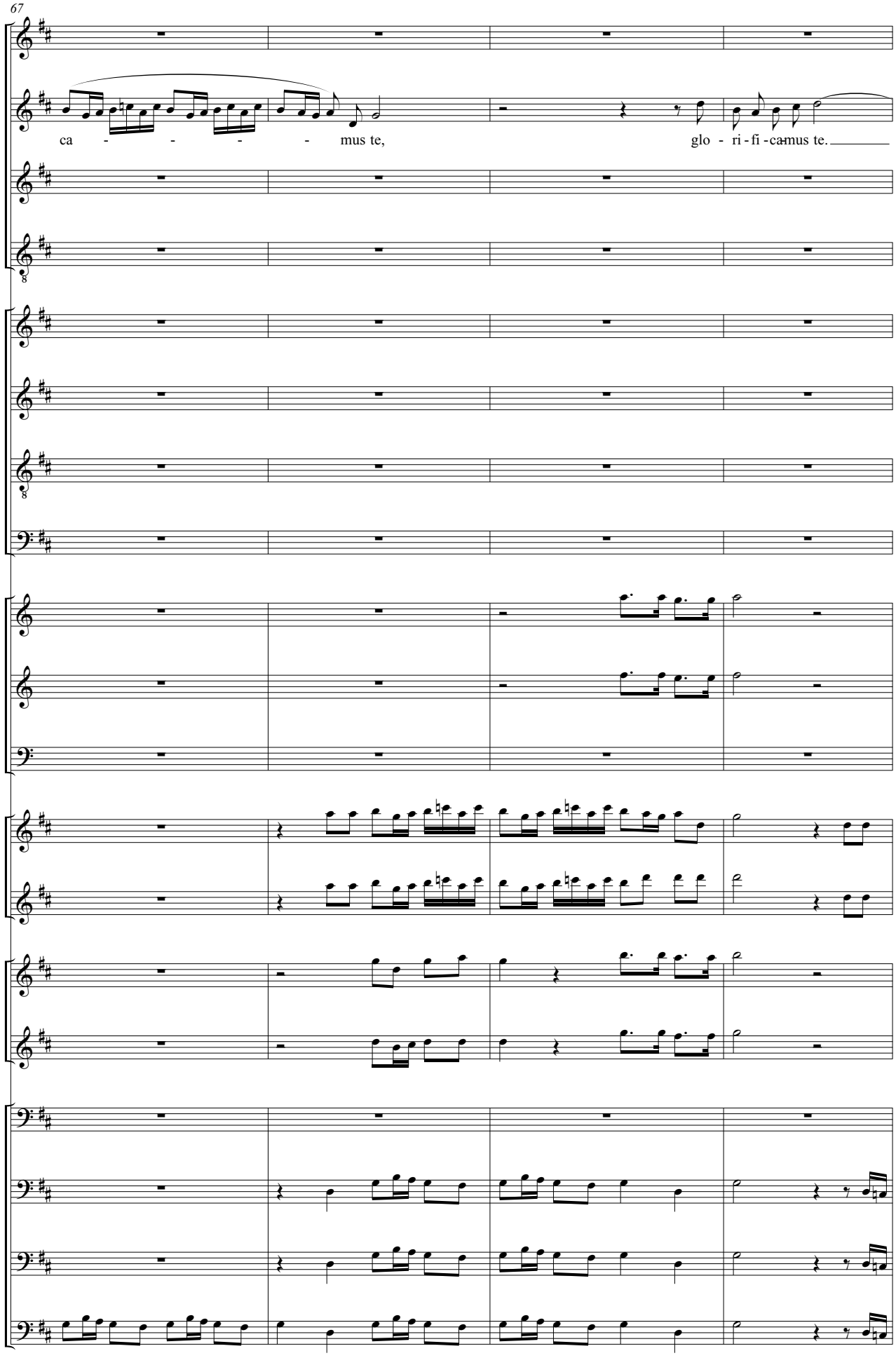

47
Be - ne - di - ci-mus-te.
Be - ne - di - ci-mus-te.
Be - ne - di - ci-mus-te.
te, be - ne - di - - - cimus - te, be - ne - di - ci-mus-te.
Be - ne - di - ci-mus-te.
Be - ne - di - ci-mus-te.
Be - ne - di - ci-mus-te.
Be - ne - di - ci-mus-te.
6
6
6
7

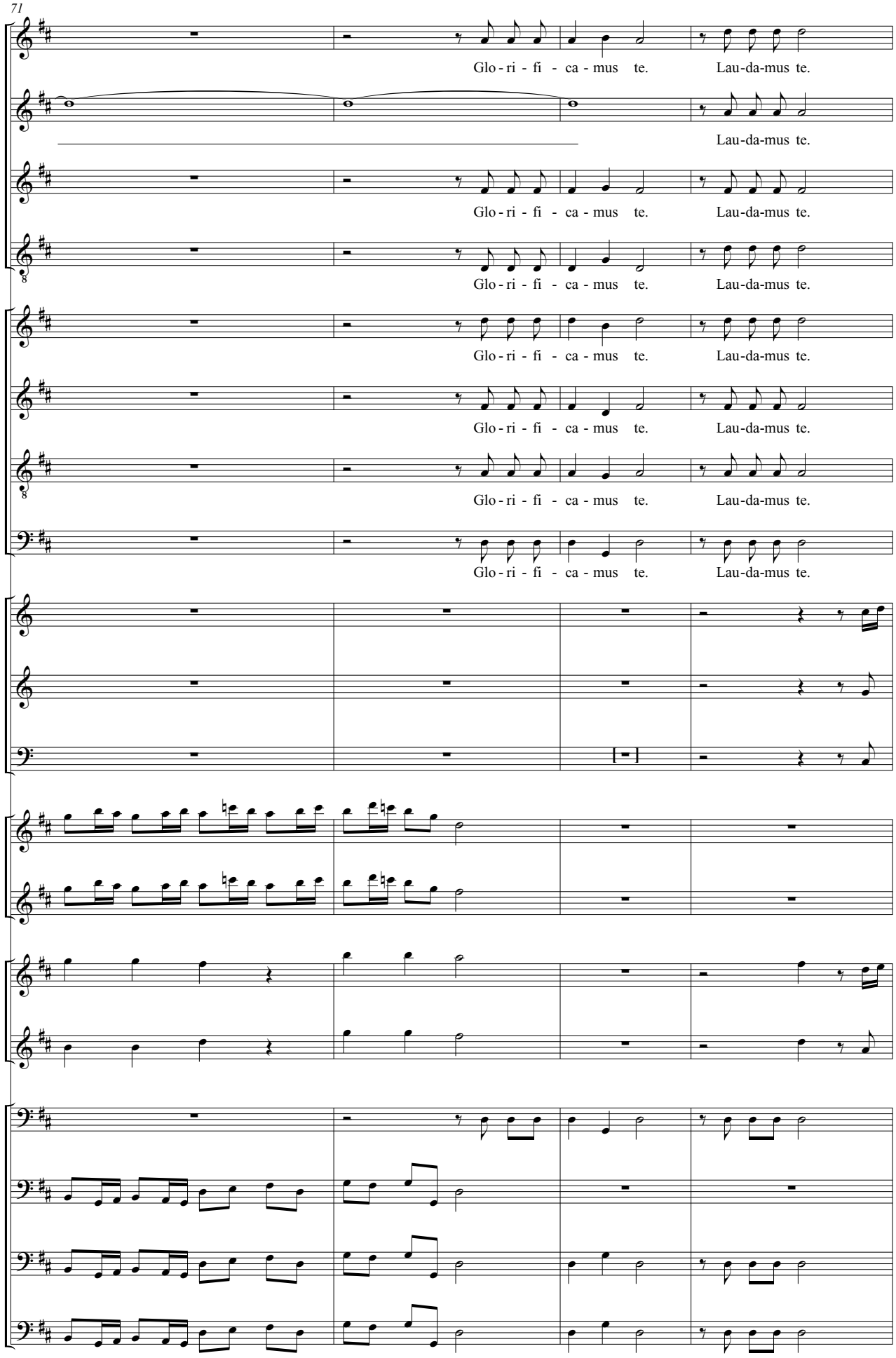

51
A - do - ra - - - - mus te,
3#
3#
3#
6
6

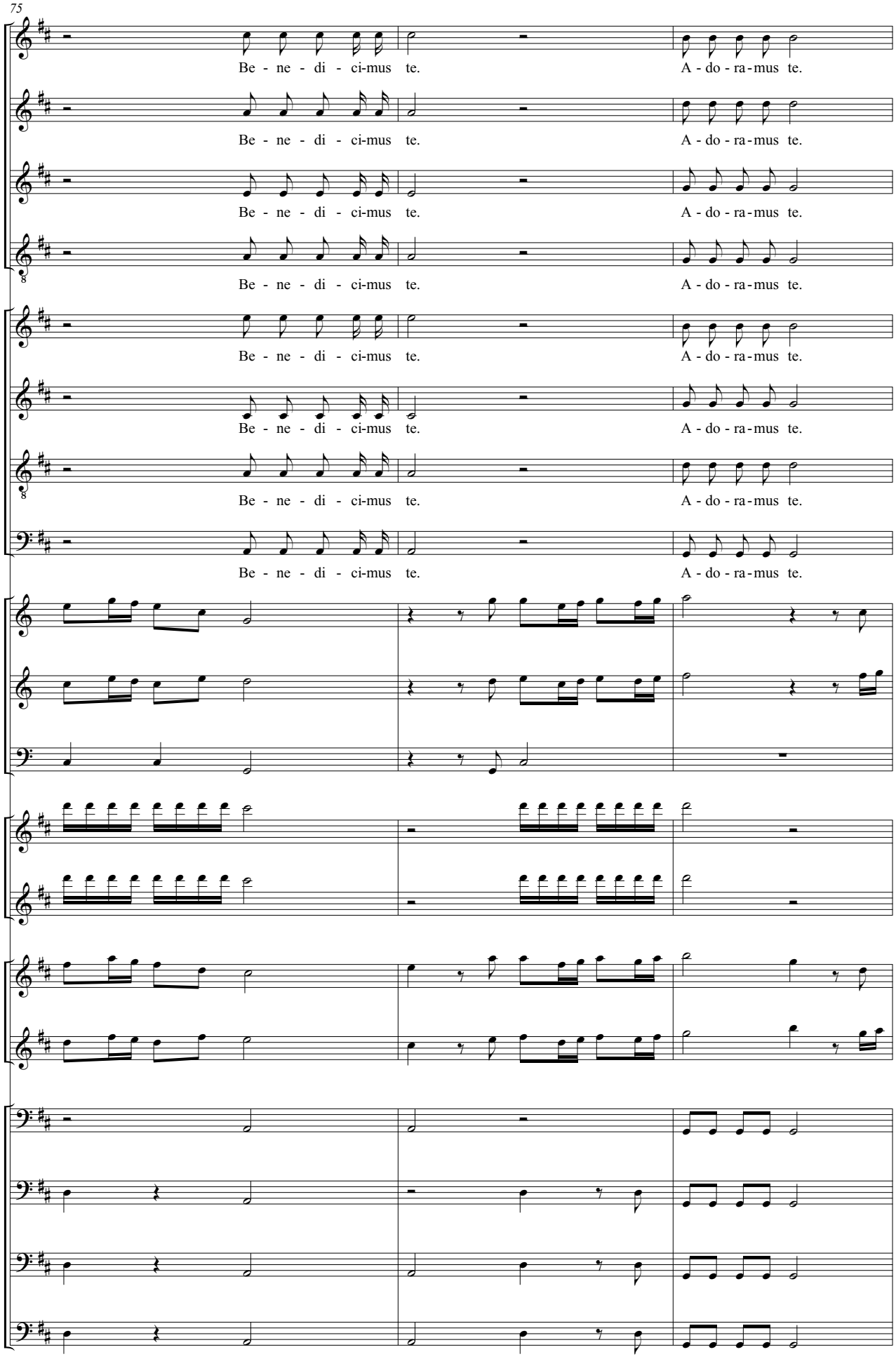

55
a - do - ra - - - - - mus te, a - dora-mus-

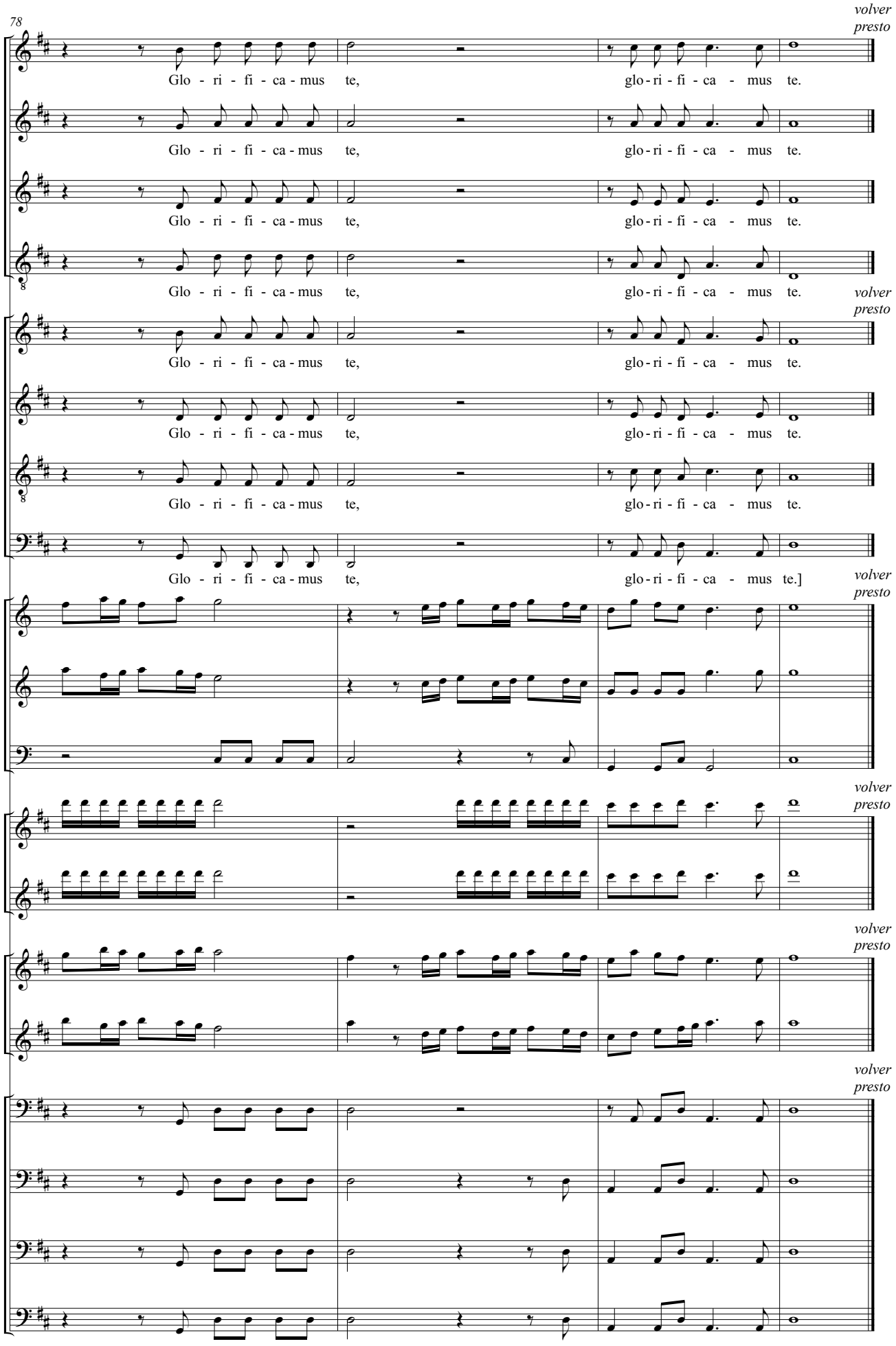

59
te,
A - do - ra - mus te.
A - do - ra - mus te. Glo - ri - fi -
A - do - ra - mus te.
A - do - ra - mus te.
A - do - ra - mus te.
A - do - ra - mus te.
A - do - ra - mus te.
A - do - ra - mus te.
3#
3#
3#
3#
3#
3#


63
ca - - - - mus te,
glo - ri - fi -

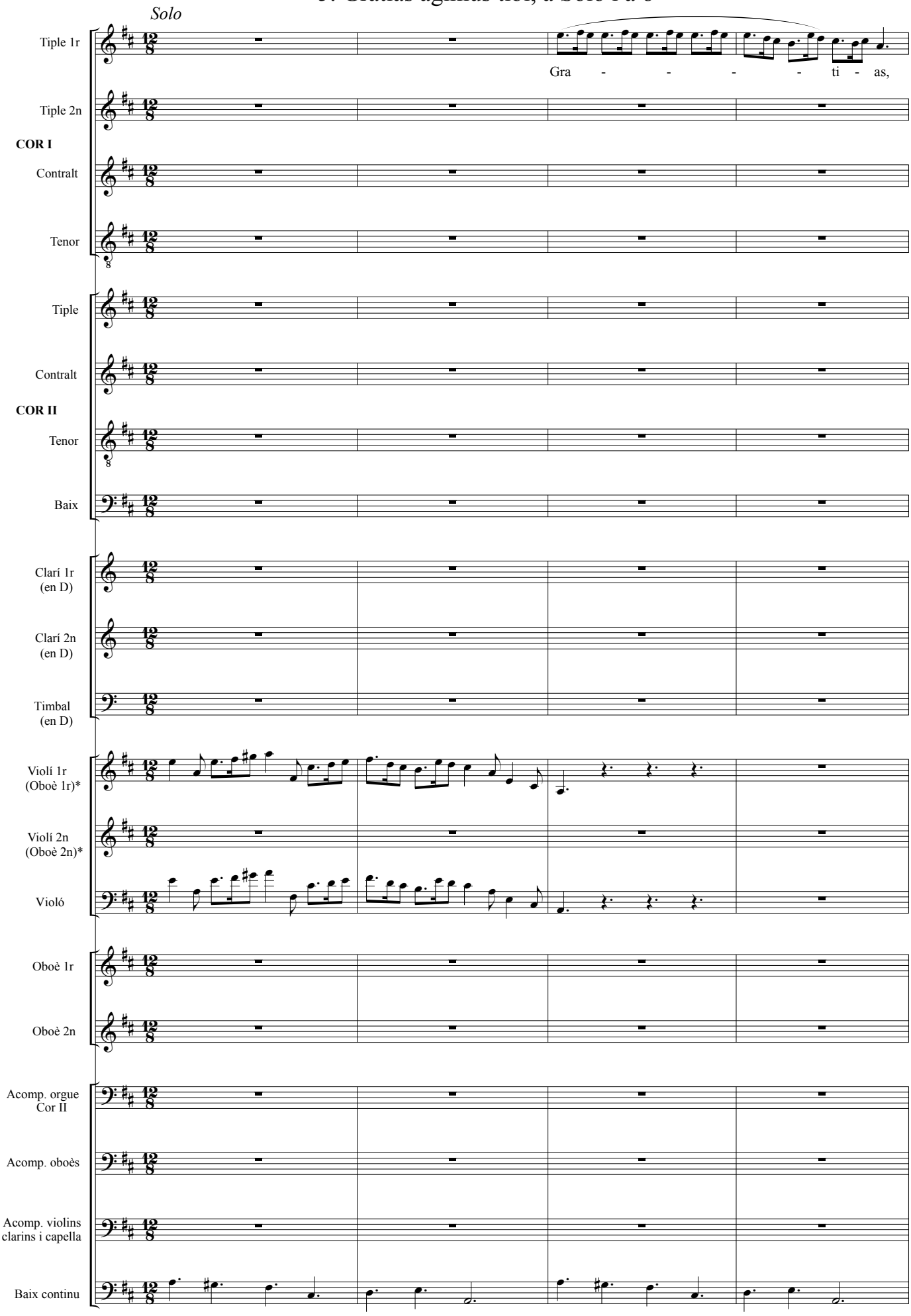

67
ca - - - - - mus te,
glo - ri - fi - ca - mus te.


71
Glo - ri - fi - ca - mus te.
Lau-da-mus te.
Glo - ri - fi - ca - mus te.
Lau-da-mus te.
Glo - ri - fi - ca - mus te.
Lau-da-mus te.
Glo - ri - fi - ca - mus te.
Lau-da-mus te.
Glo - ri - fi - ca - mus te.
Lau-da-mus te.
Glo - ri - fi - ca - mus te.
Lau-da-mus te.
Glo - ri - fi - ca - mus te.
Lau-da-mus te.

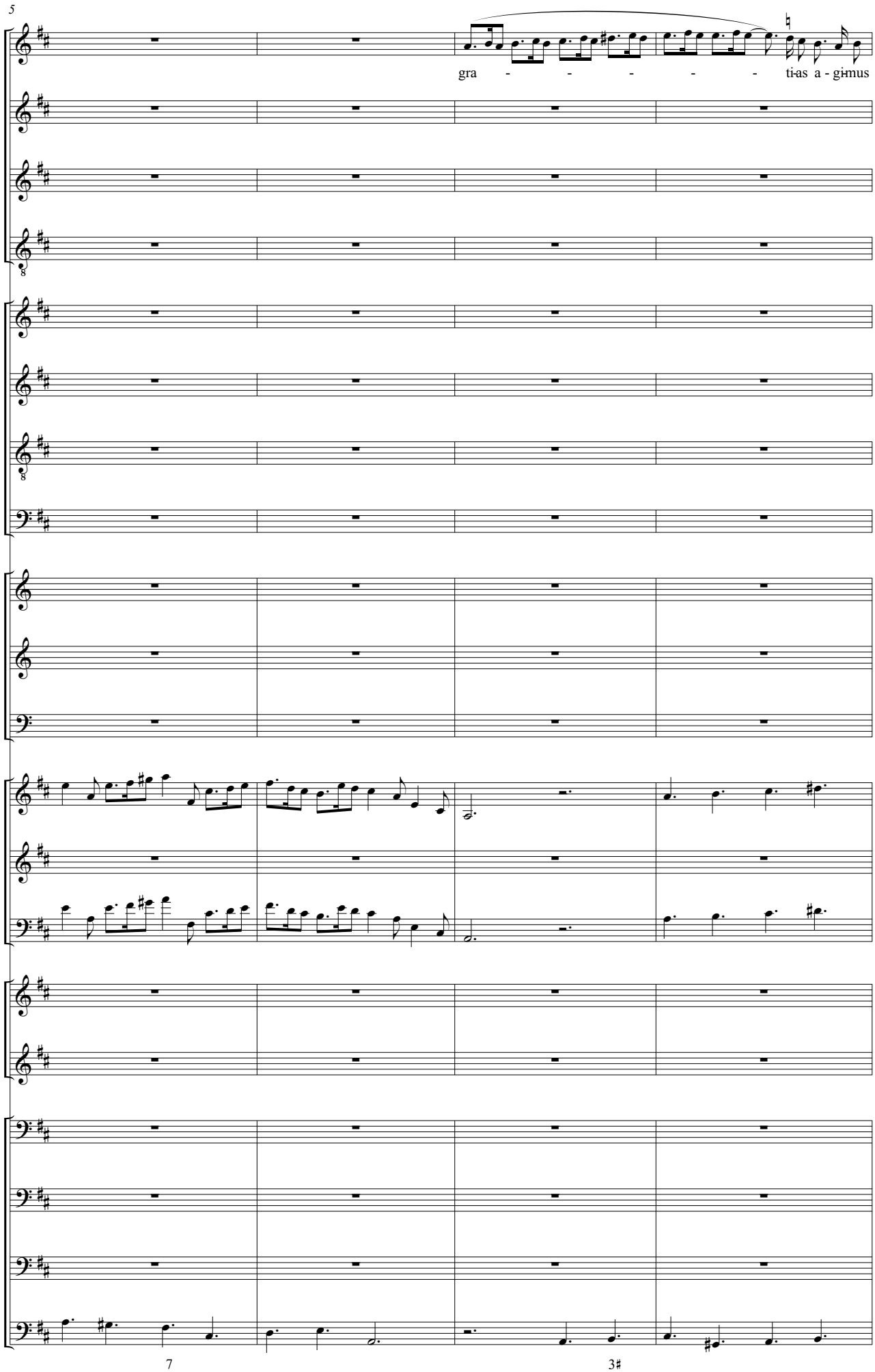

75
Be - ne - di - ci-mus te.
A - do - ra-mus te.
Be - ne - di - ci-mus te.
A - do - ra-mus te.
Be - ne - di - ci-mus te.
A - do - ra-mus te.
Be - ne - di - ci-mus te.
A - do - ra-mus te.
Be - ne - di - ci-mus te.
A - do - ra-mus te.
Be - ne - di - ci-mus te.
A - do - ra-mus te.
Be - ne - di - ci-mus te.
A - do - ra-mus te.


78
volver
presto
Glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te.
Glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te.
Glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te.
Glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te.
volver
presto
Glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te.
Glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te.
Glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te.
Glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te.]
volver
presto
volver
presto
volver
presto
volver
presto

5. Gratias agimus tibi, a Solo i a 8



* Oboès 1r i 2n omesos entre els compassos 1 i 25.

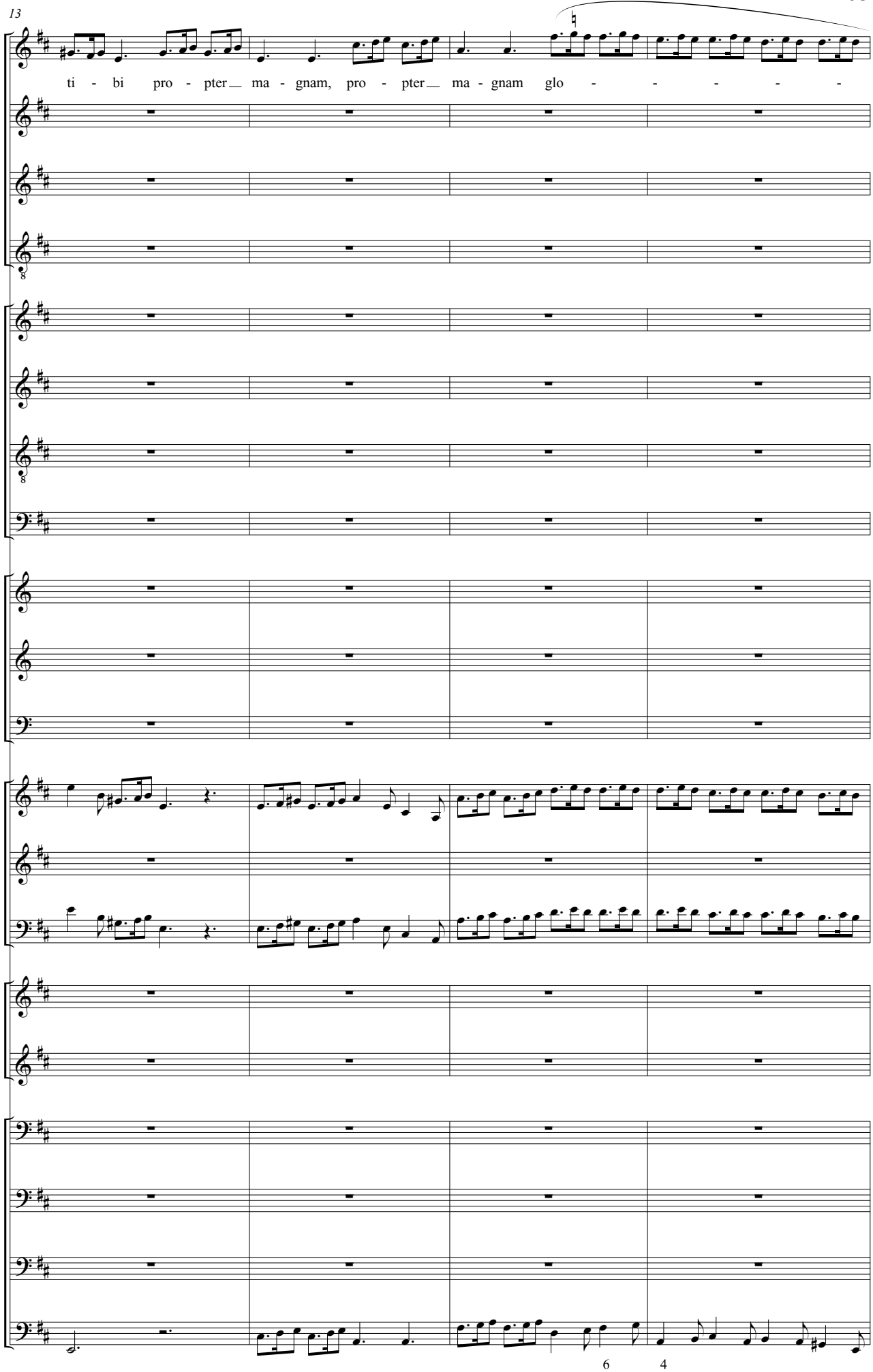

5
gra - - - - - ti-as a - gi-mus
7
3♯

9

ti - bi, gra - - - - - ti - as a - gi-mus

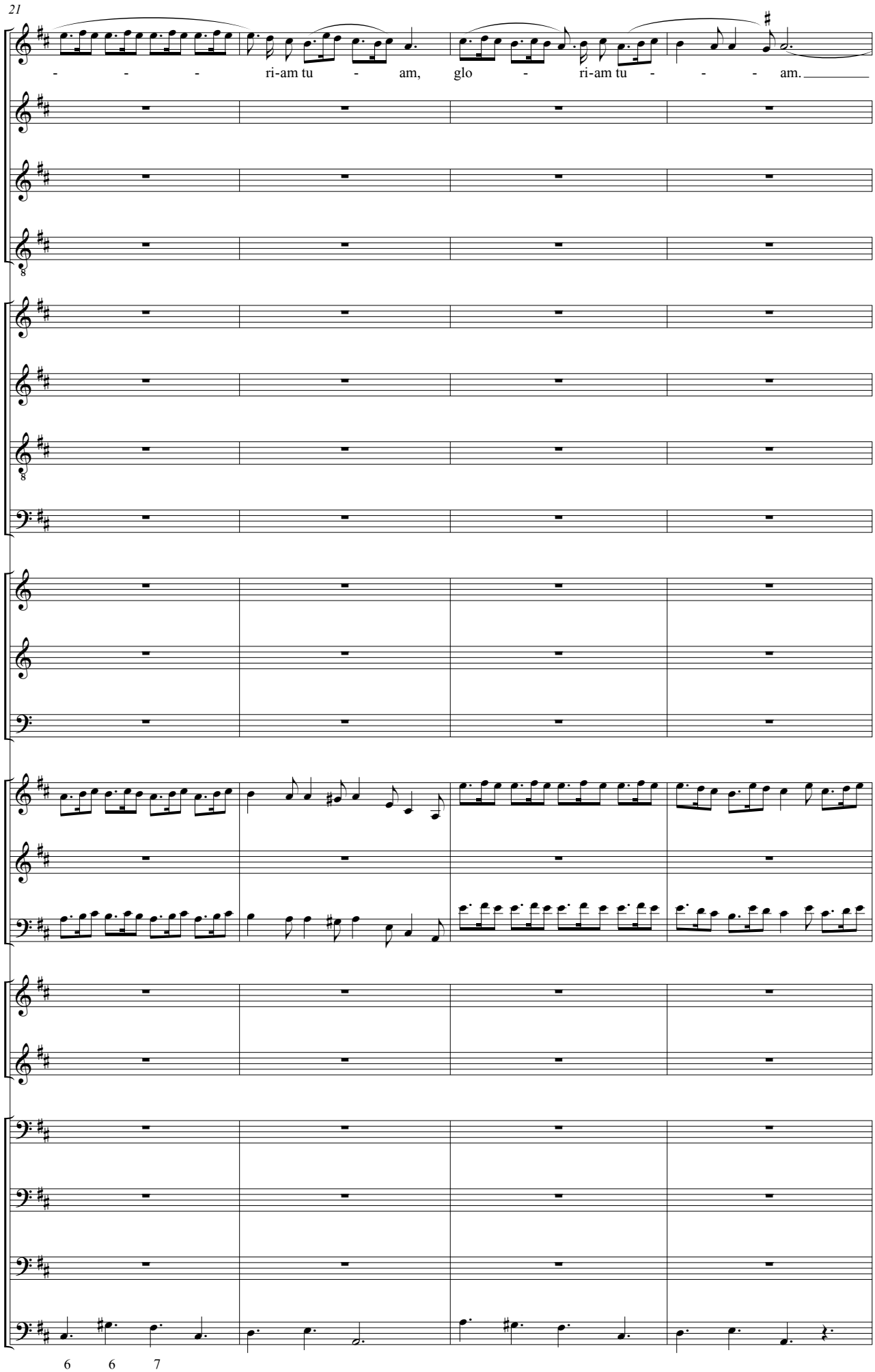
8

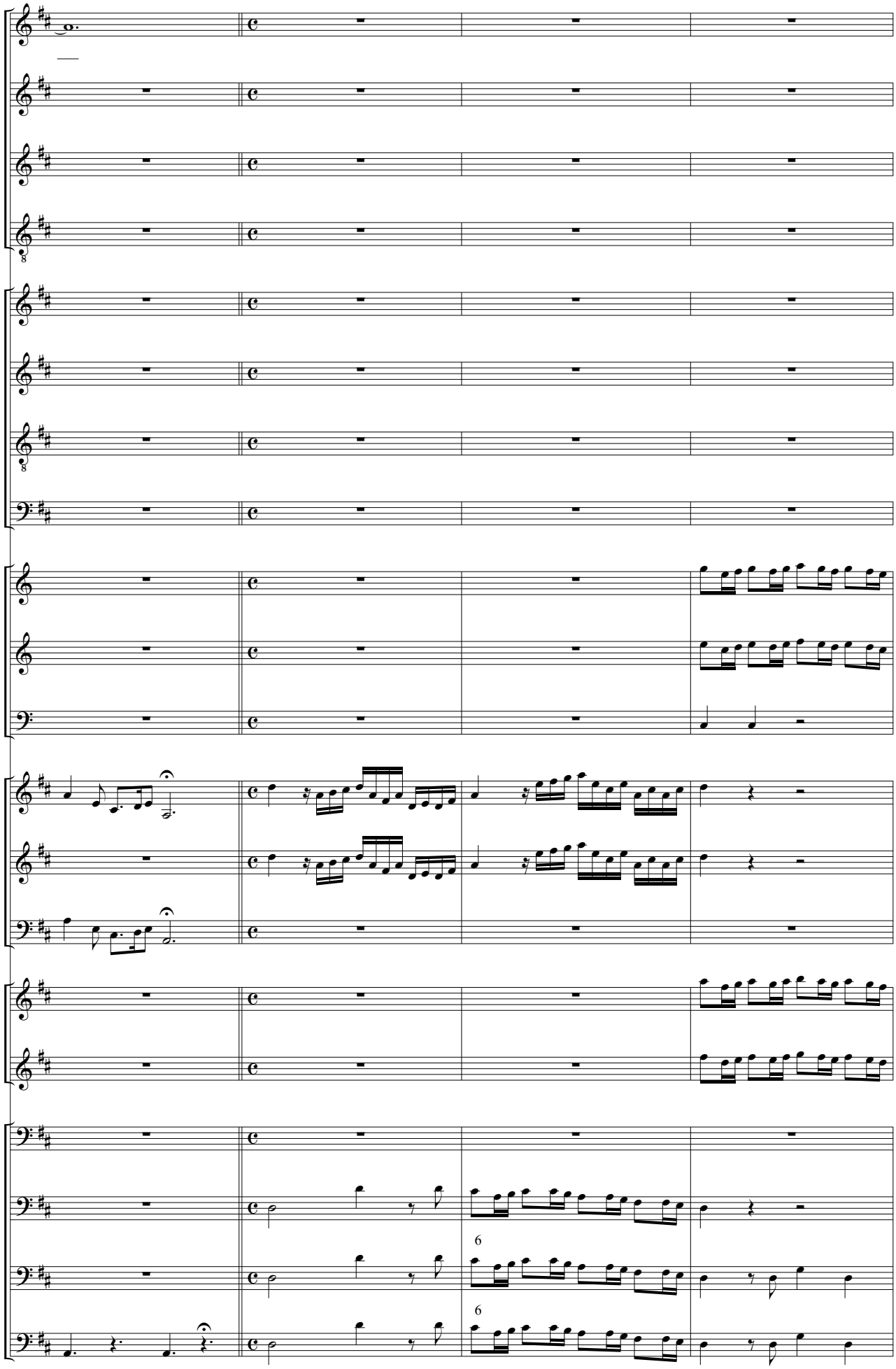
8


13
ti - bi pro - pter ma - gnam, pro - pter ma - gnam glo - - - - -

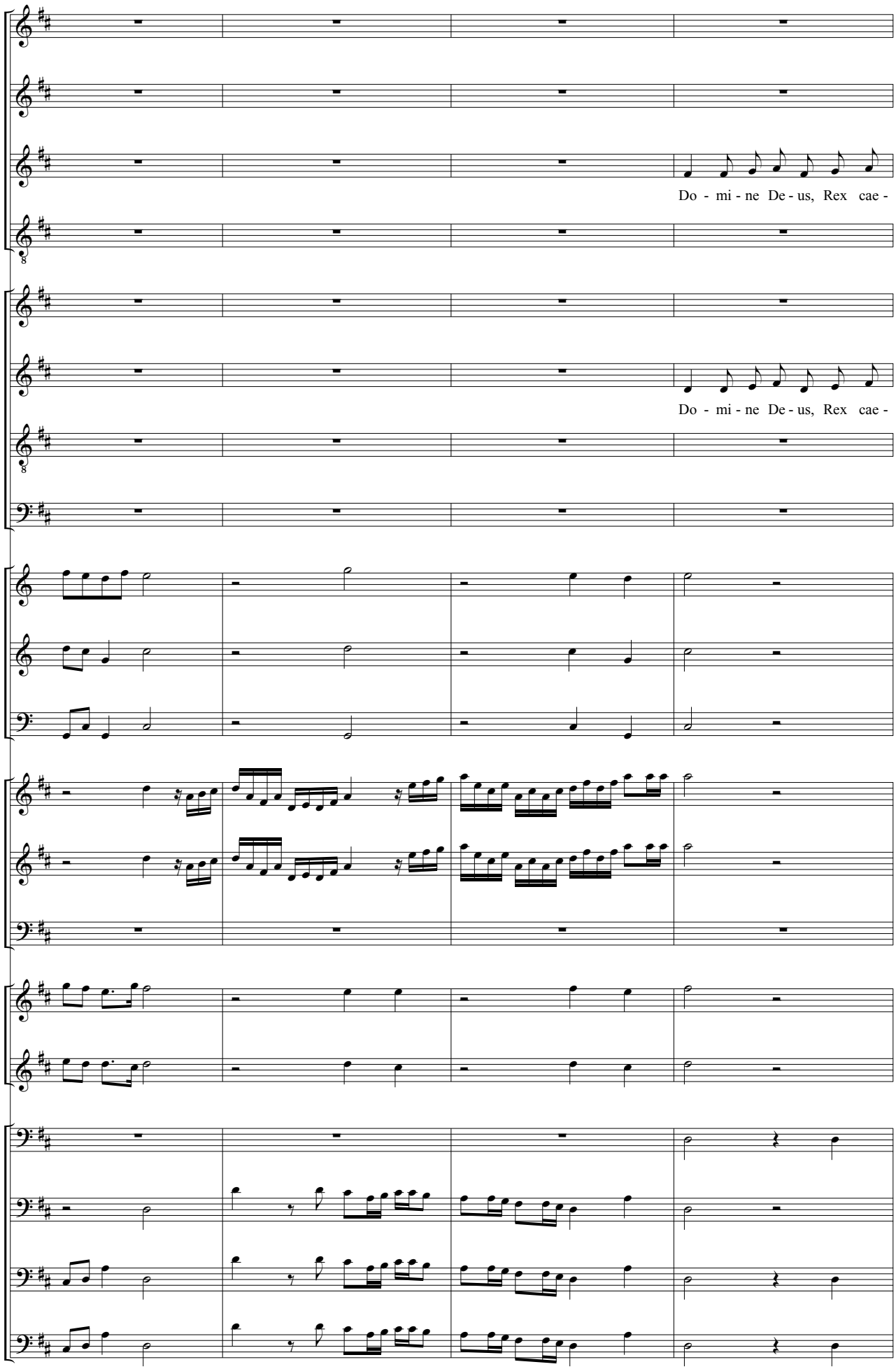
17

- riam tu - am, pro - pter ma - gnam, pro - pter ma - gnam glo -


21
- - - ri-am tu - am, glo - ri-am tu - - - am.
6 6 7


6
6
6

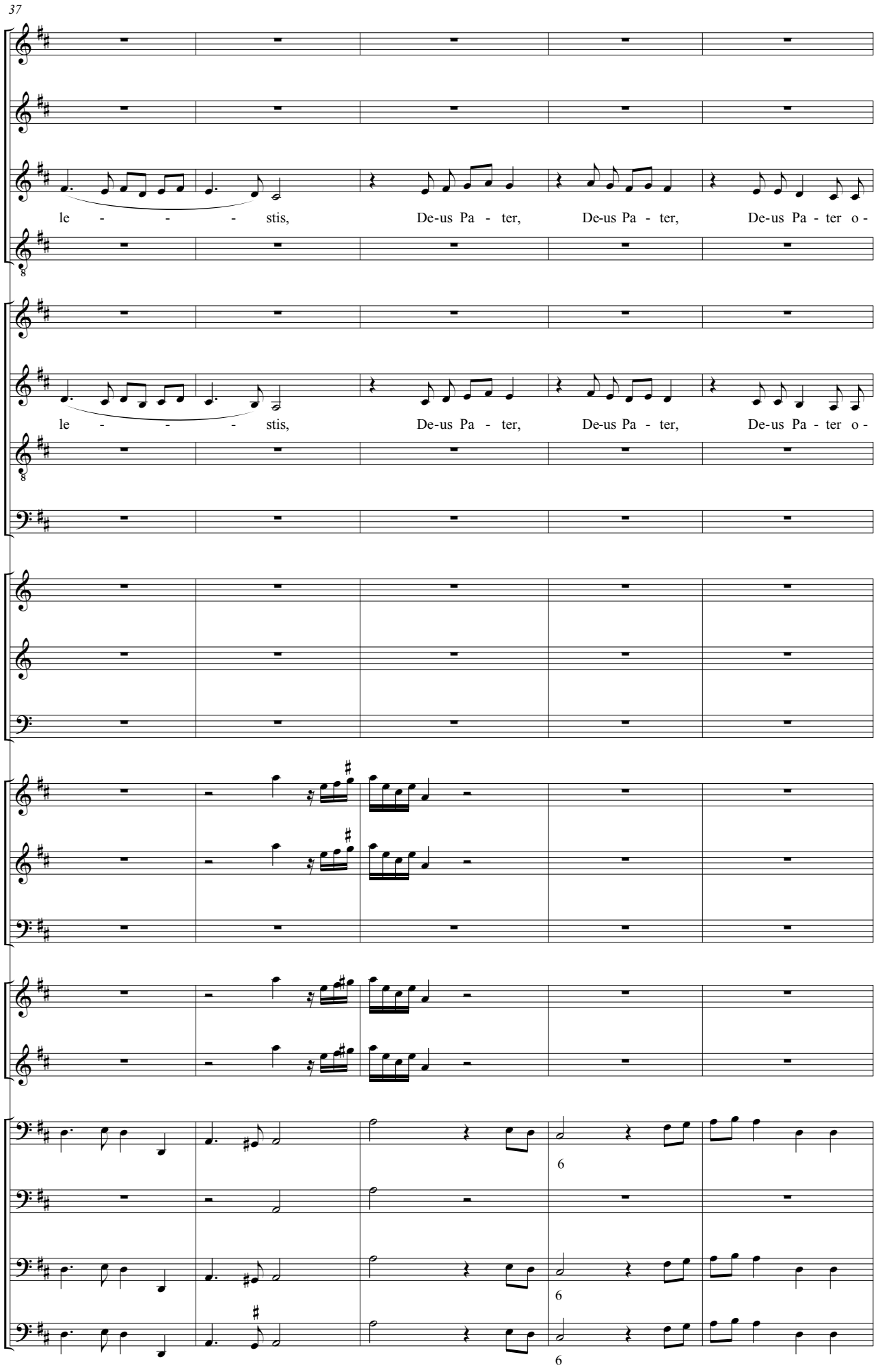
29

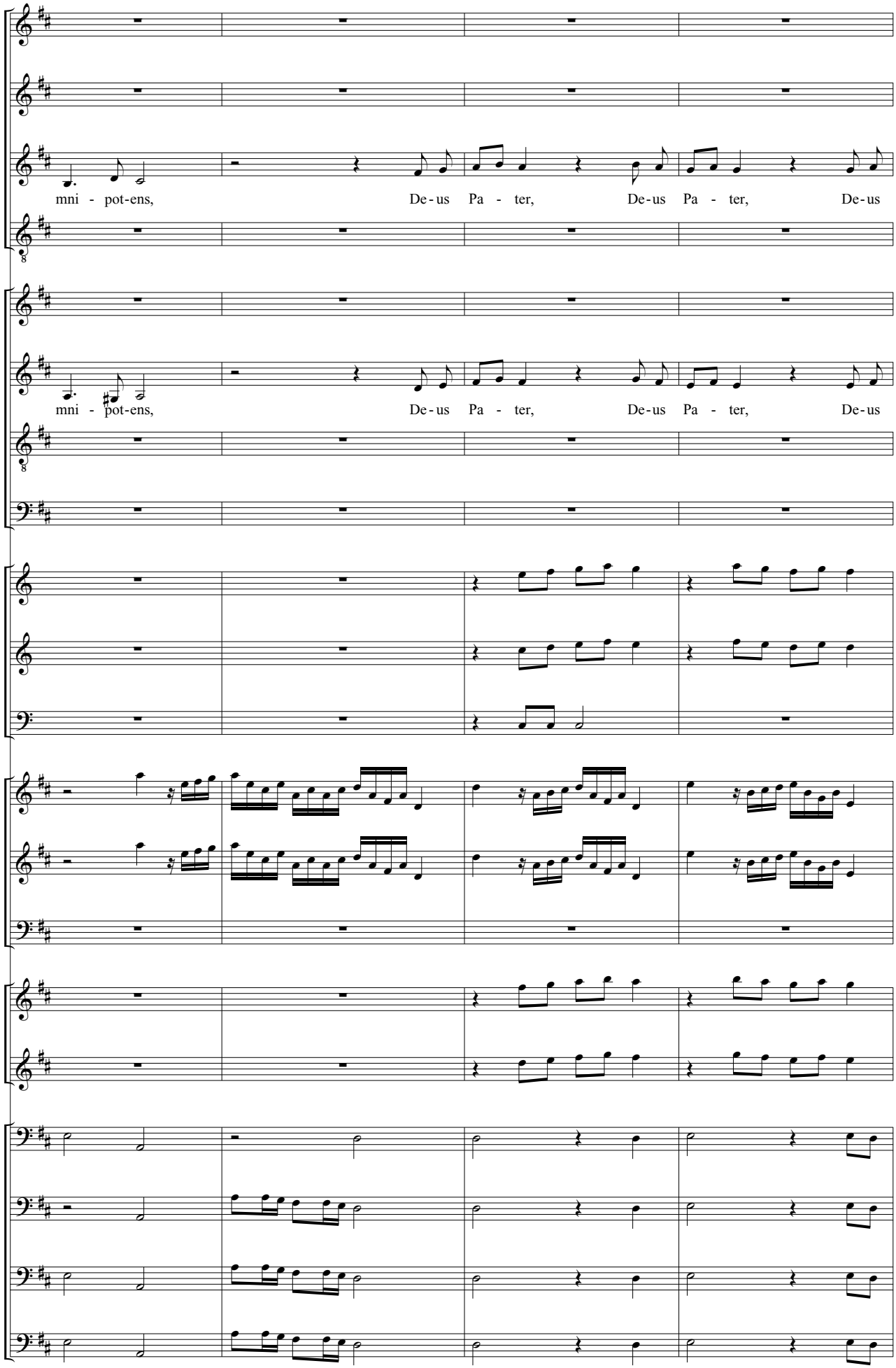


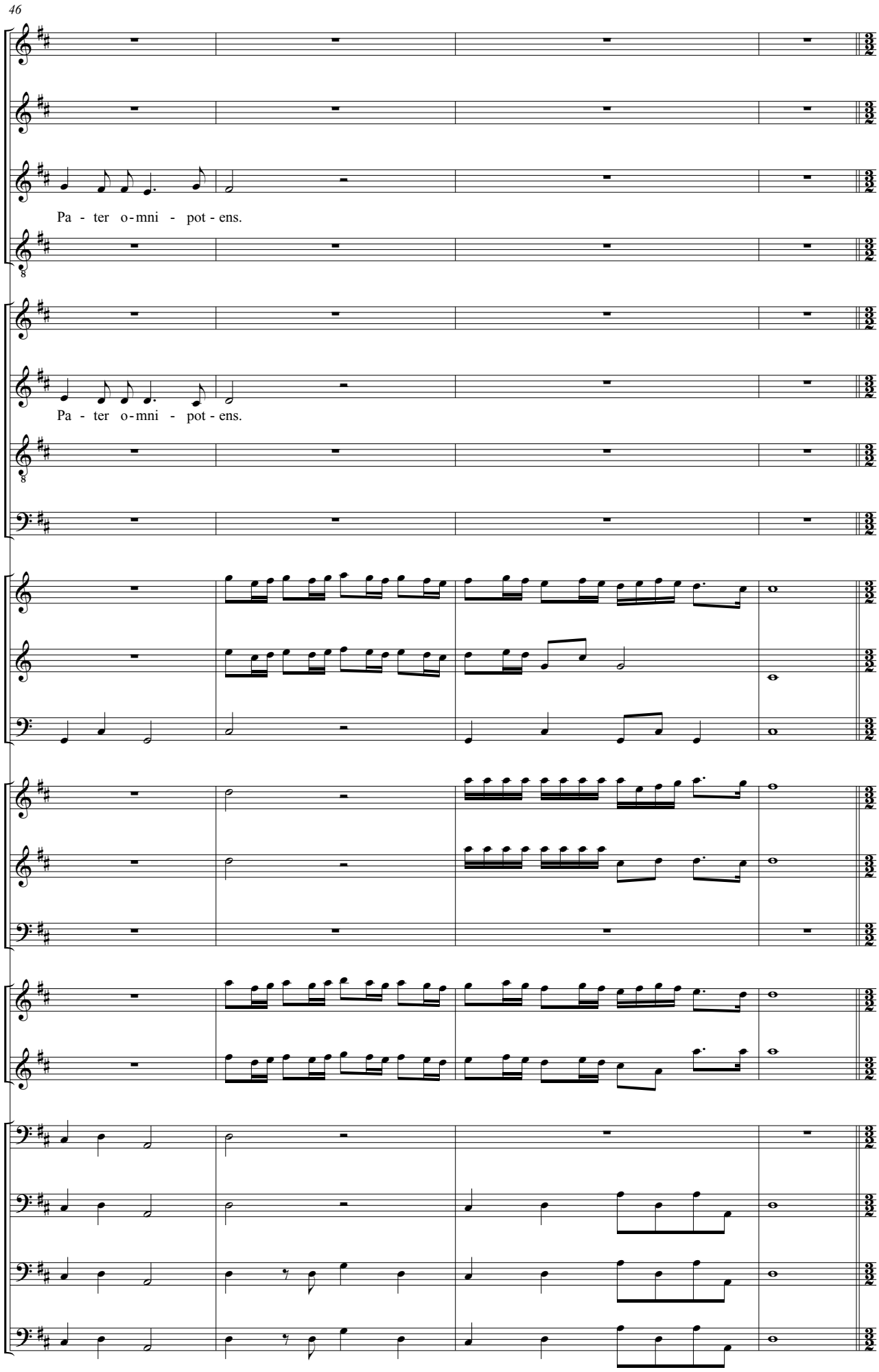
33

le - - - - - stis, Do - mi - ne De - us, Rex cae -

le - - - - - stis, Do - mi - ne De - us, Rex cae -


37
le - - - - stis, De-us Pa - ter, De-us Pa - ter, De-us Pa - ter o -
le - - - - stis, De-us Pa - ter, De-us Pa - ter, De-us Pa - ter o -
6
6
6


mni - pot-ens, De-us Pa - ter, De-us Pa - ter, De-us
mni - pot-ens, De-us Pa - ter, De-us Pa - ter, De-us


46
Pa - ter o-mni - pot - ens.
Pa - ter o-mni - pot - ens.

50

despacio

Do - mi-ne Fi - li,__ Do - mi-ne Fi - li u-ni-ge - ni-

Do - mi-ne Fi - li,

Do - mi-ne Fi - li,

Do - mi-ne Fi - li,__ Do - mi-ne Fi - li u-ni-ge - ni-

despacio

Do - mi-ne Fi - li,__

Do - mi-ne Fi - li,__

Do - mi-ne Fi - li,

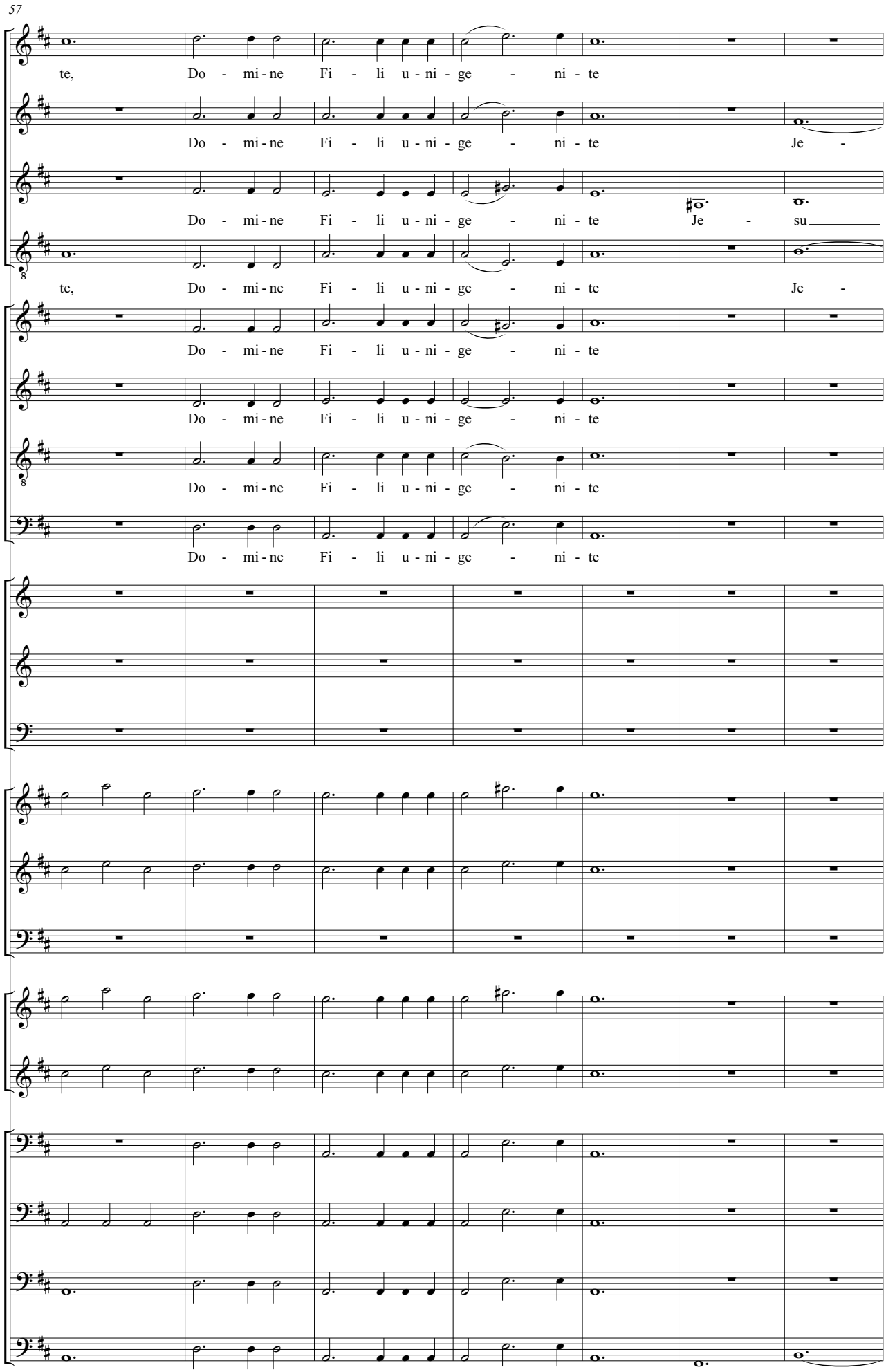
Do - mi-ne Fi - li,

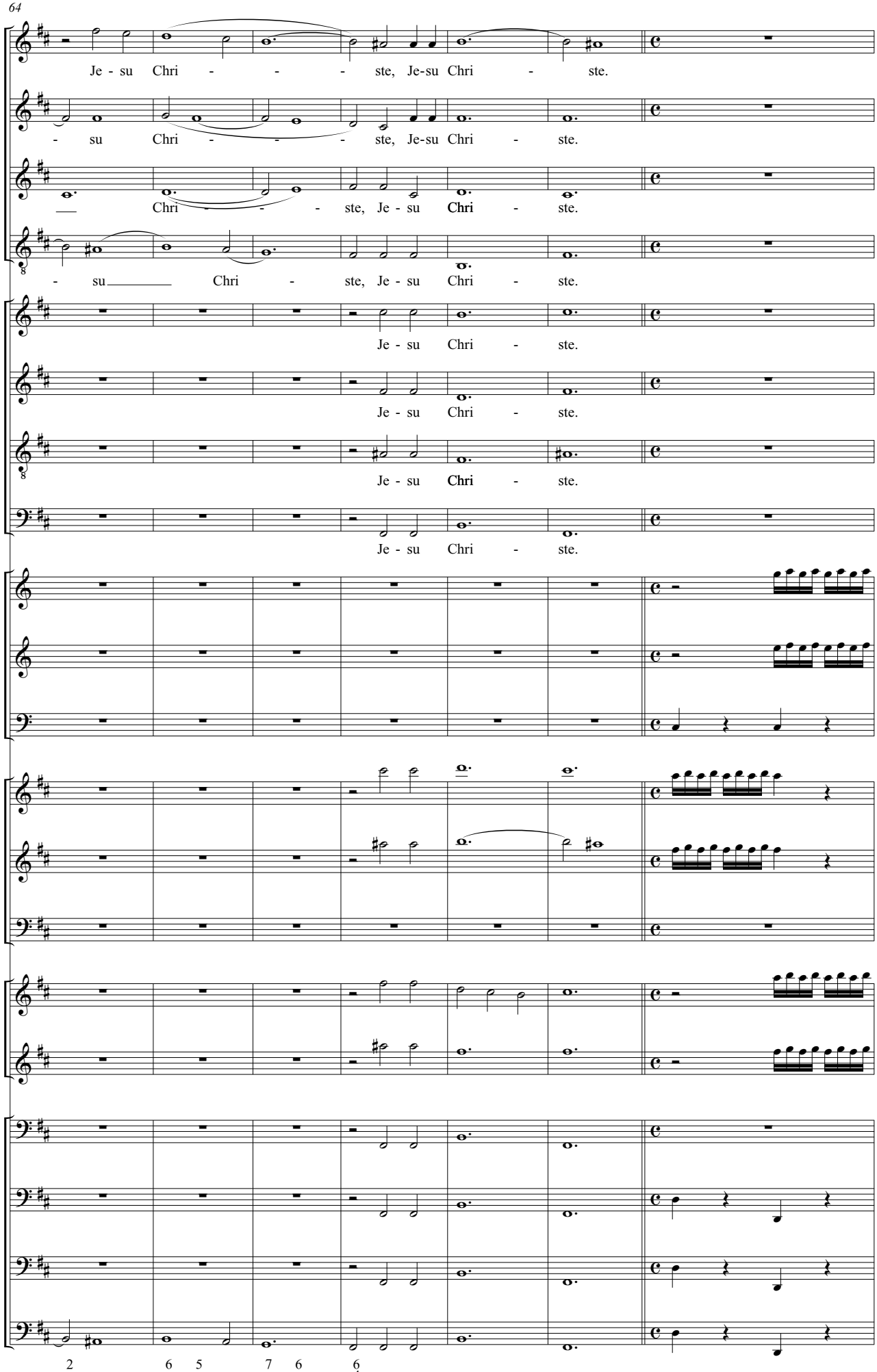
despacio

despacio

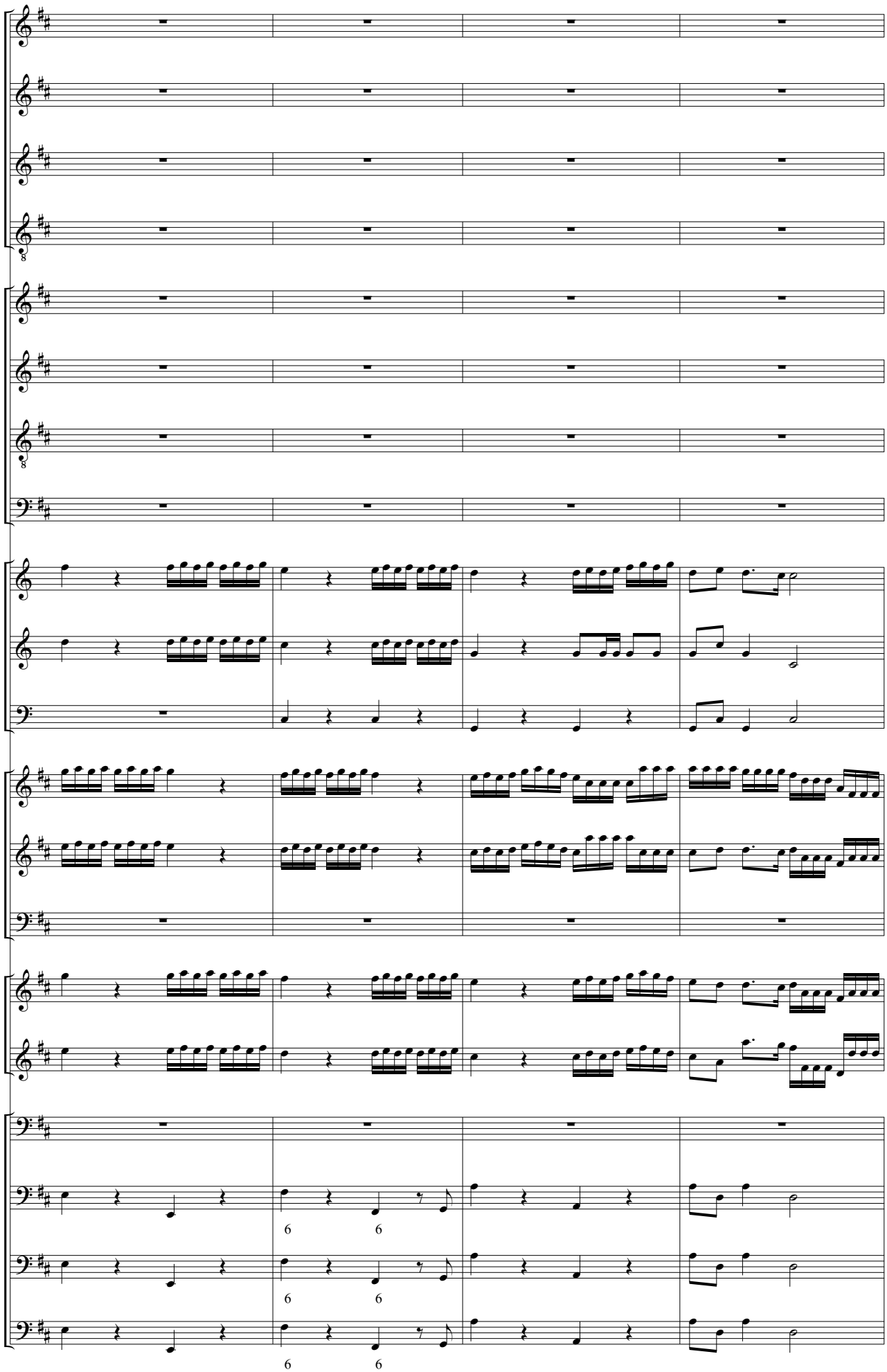
despacio

despacio

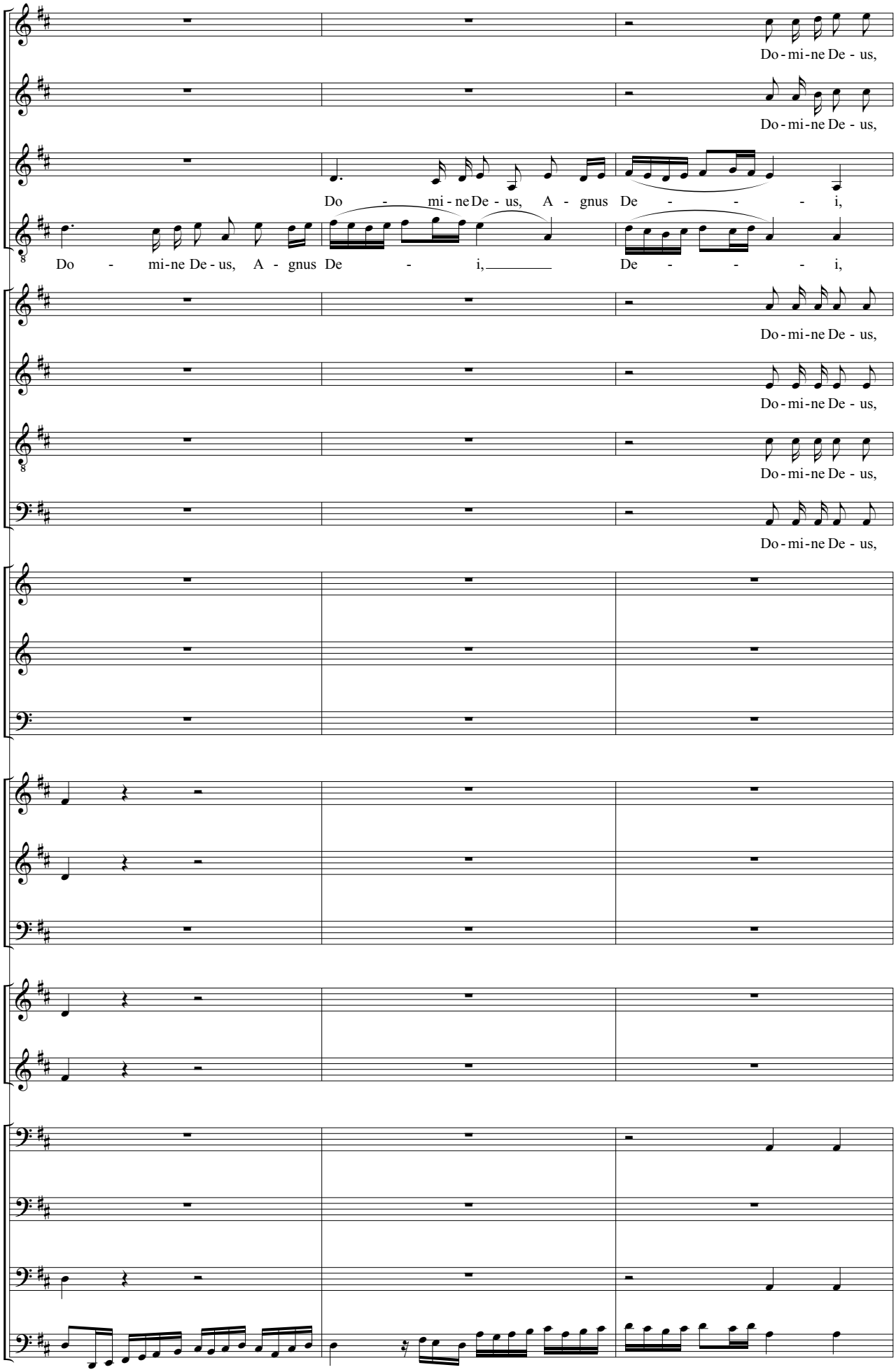

57
te, Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te
Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te Je -
Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te Je - su
te, Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te Je -
Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te
Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te
Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te
Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te


64
Je - su Chri - - - - ste, Je-su Chri - ste.
- su Chri - - - - ste, Je-su Chri - ste.
Chri - - - - ste, Je - su Chri - ste.
- su Chri - ste, Je - su Chri - ste.
Je - su Chri - ste.
Je - su Chri - ste.
Je - su Chri - ste.
Je - su Chri - ste.
2 6 5 7 6 6 4

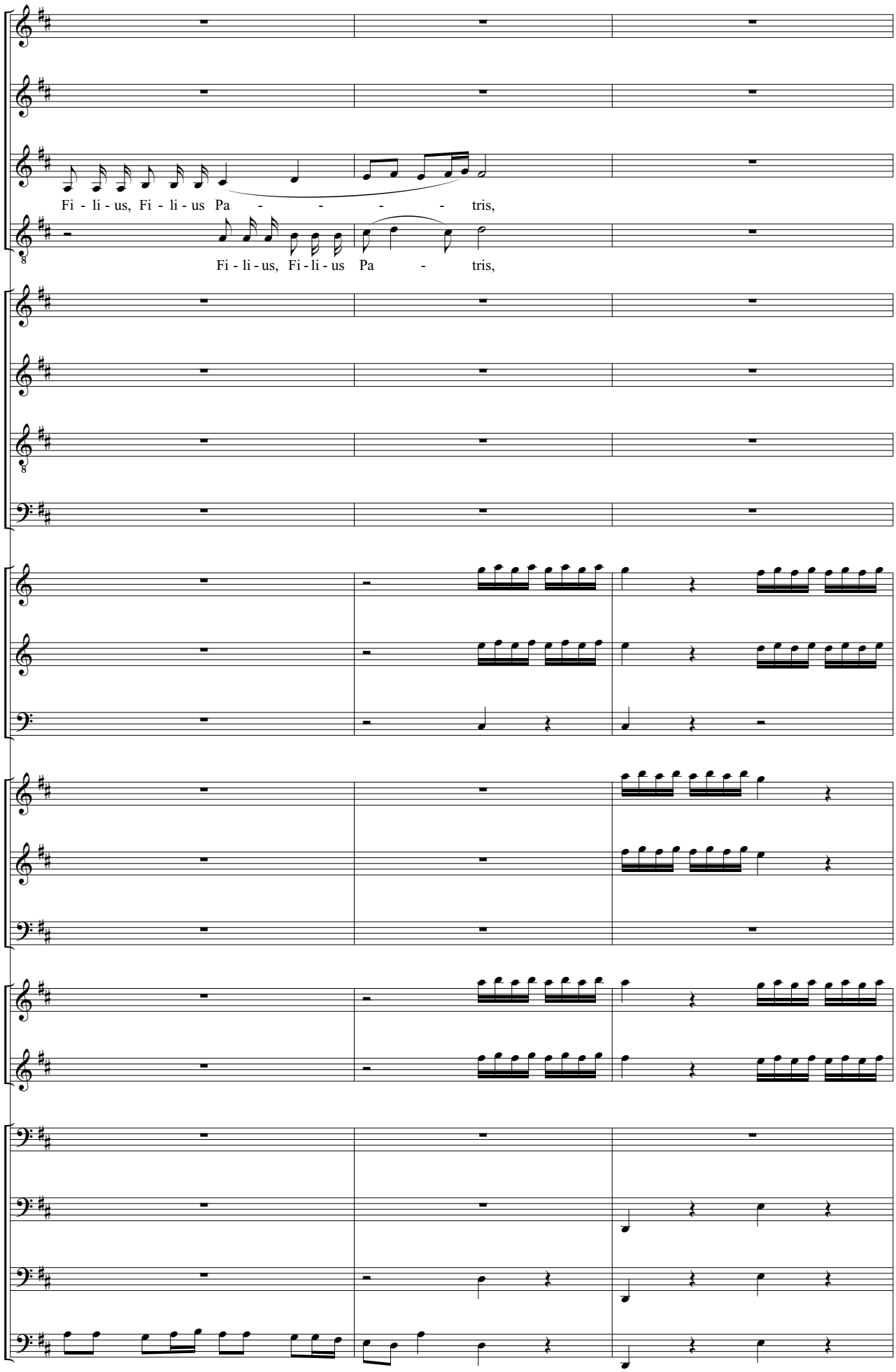
71



75


Do - mi - ne De - us,
Do - mi - ne De - us,
Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i,
Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, De - i,
Do - mi - ne De - us,
Do - mi - ne De - us,
Do - mi - ne De - us,
Do - mi - ne De - us,

78



81

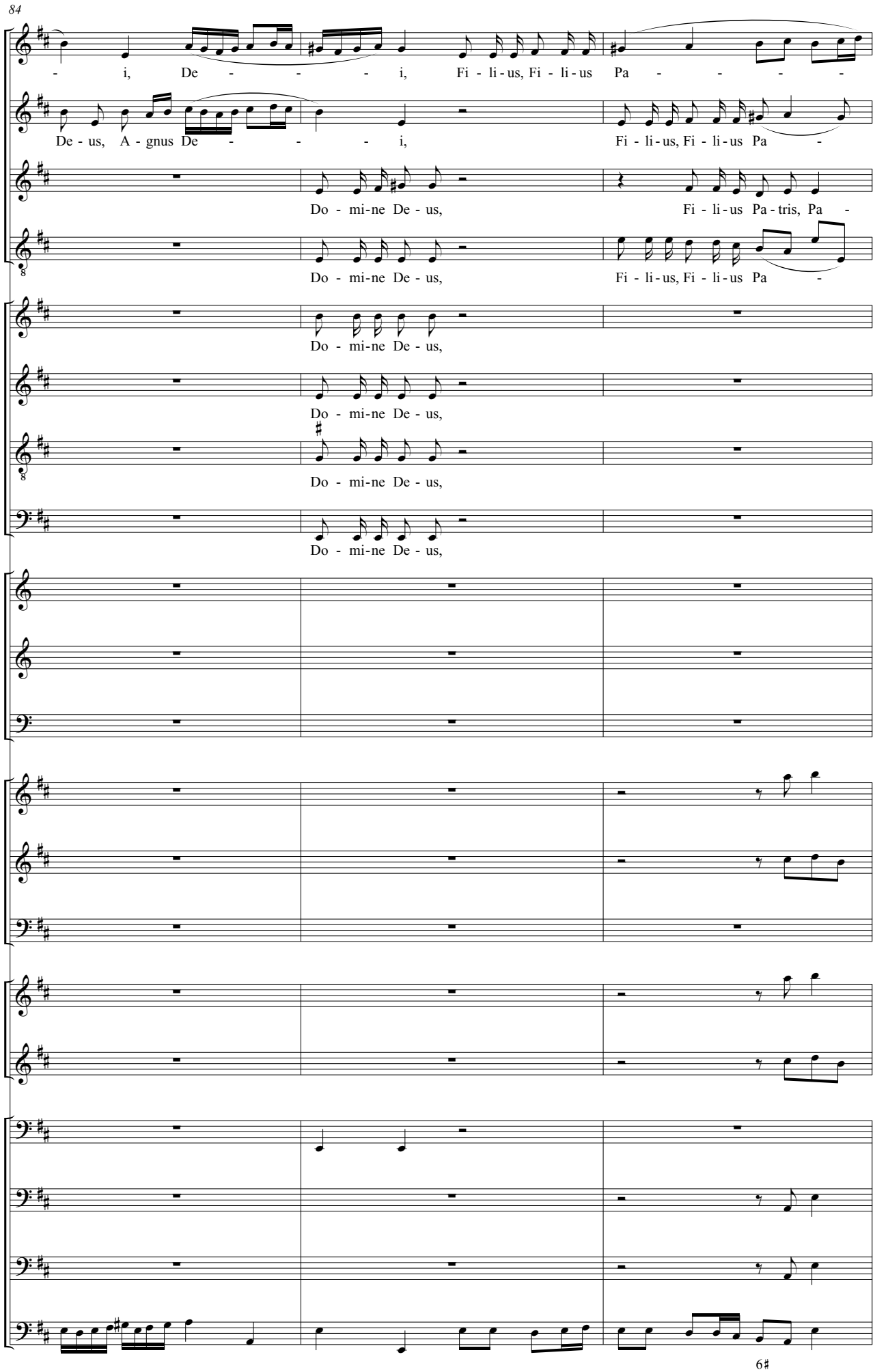
Do - mi-ne De - us, A - gnus De -

Do - mi-ne

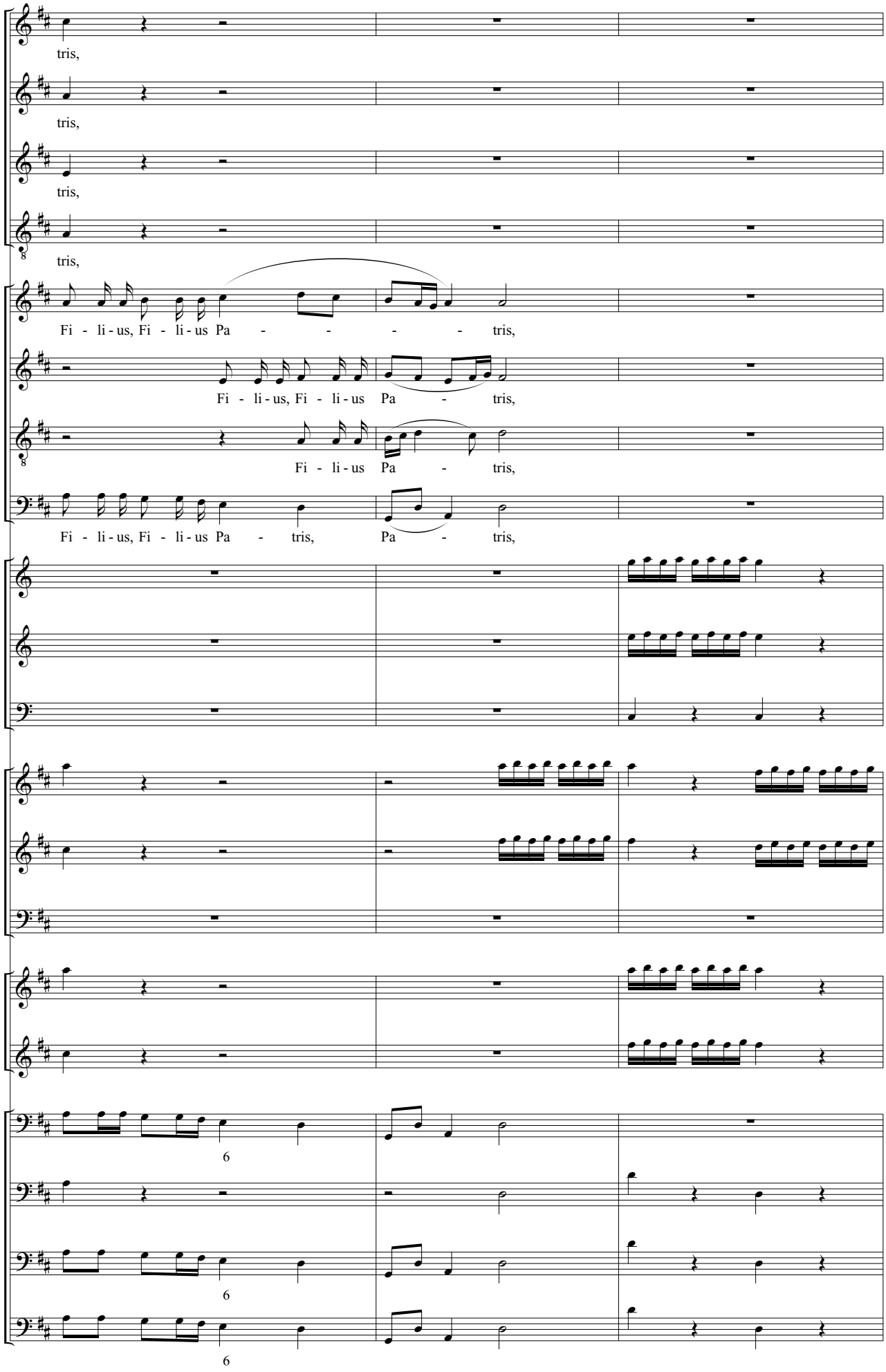
6

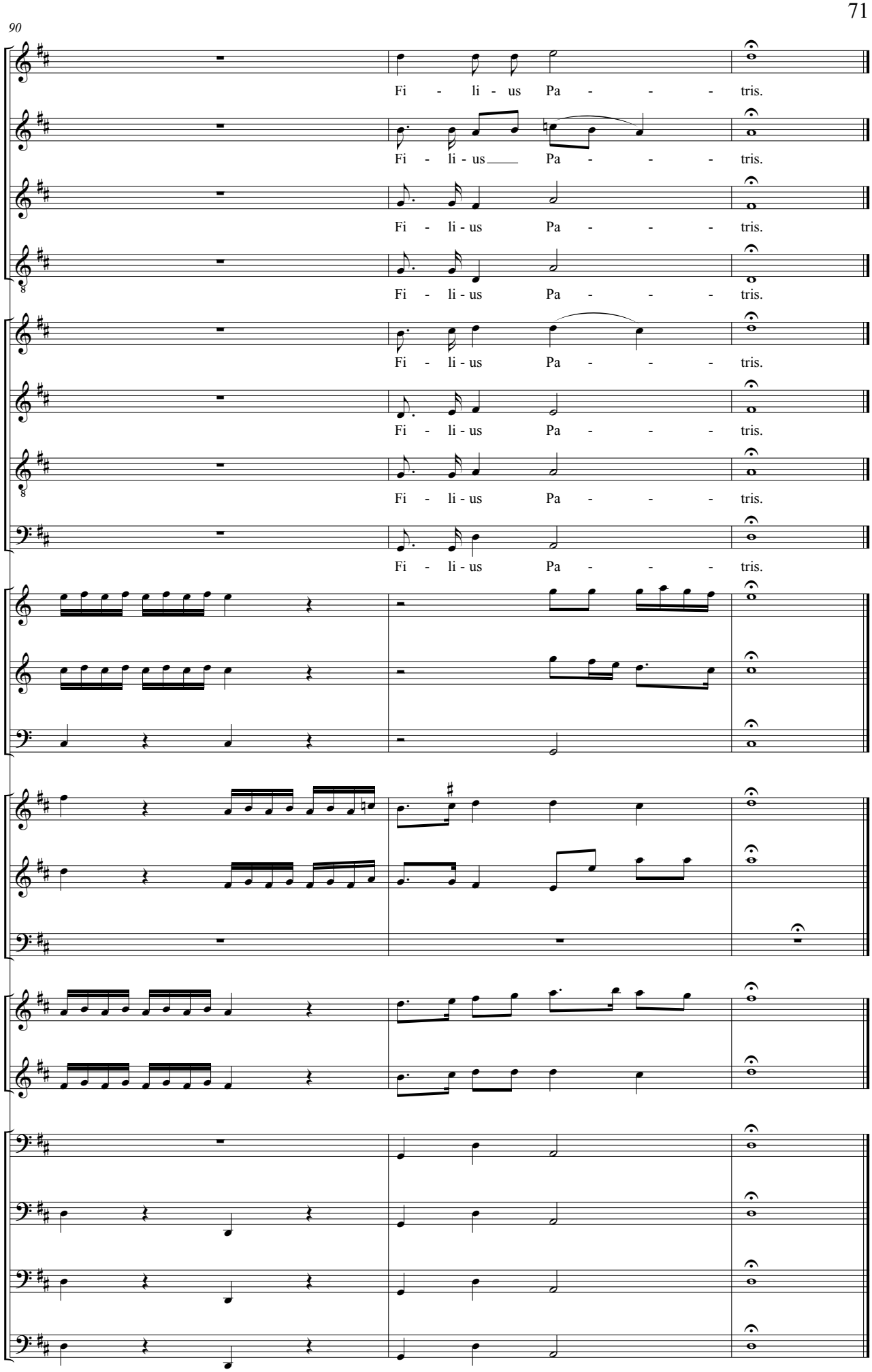
6

6

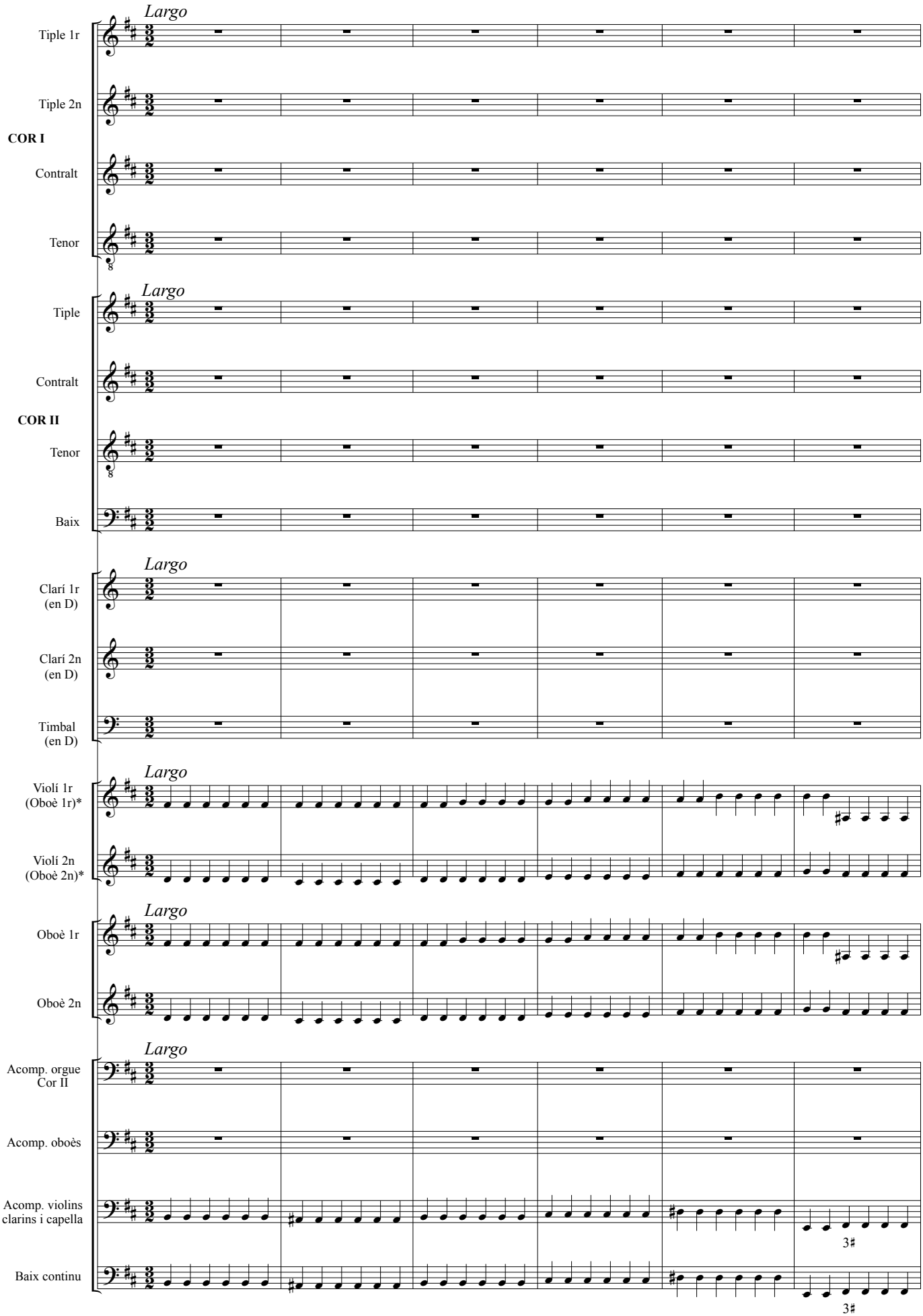

84
- i, De - - - - i, Fi - li - us, Fi - li - us Pa - - - - -
De - us, A - gnus De - - - - i, Fi - li - us, Fi - li - us Pa -
Do - mi - ne De - us, Fi - li - us Pa - tris, Pa -
Do - mi - ne De - us, Fi - li - us, Fi - li - us Pa -
Do - mi - ne De - us,
Do - mi - ne De - us,
Do - mi - ne De - us,
Do - mi - ne De - us,
6♯

87

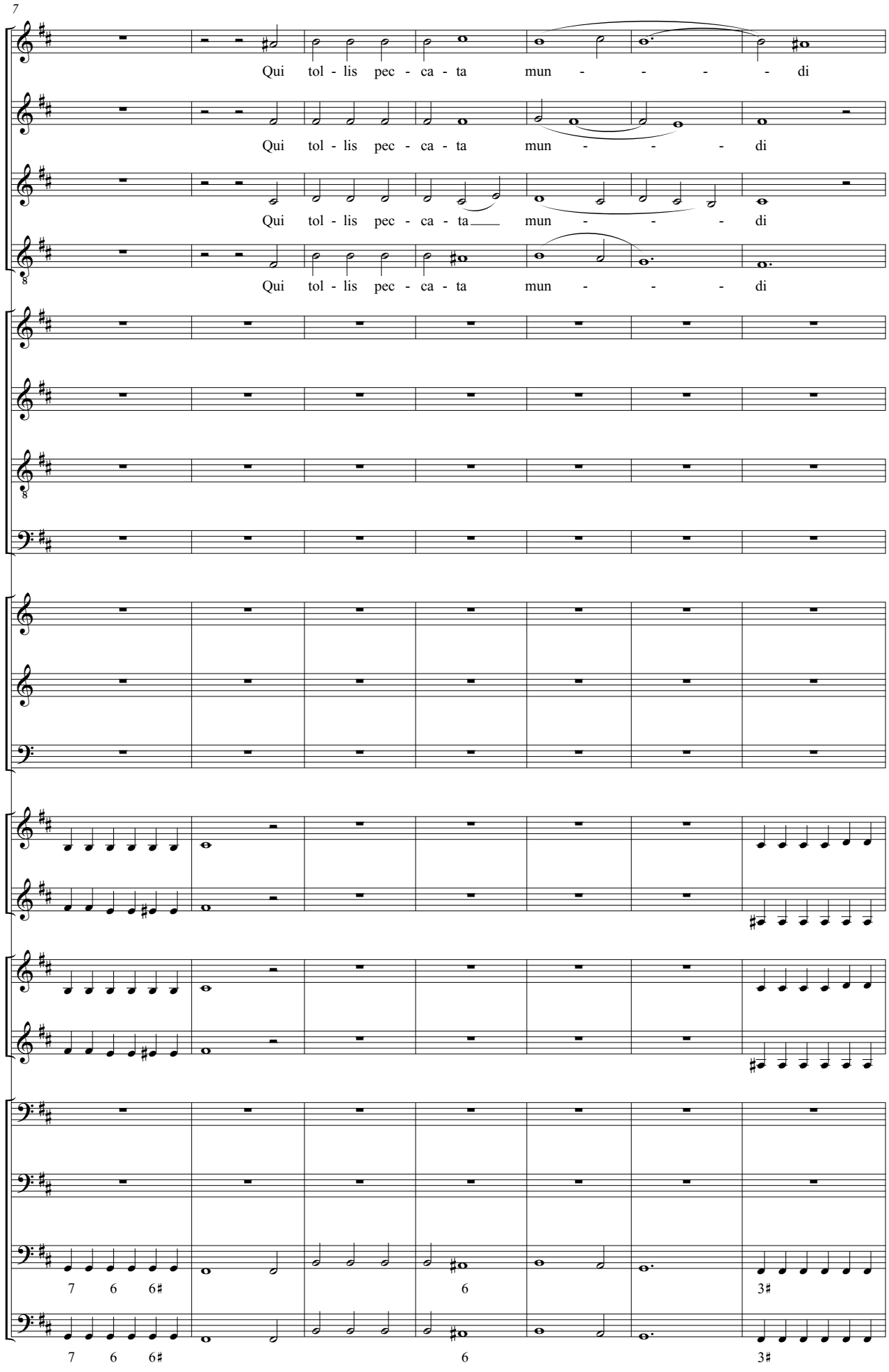

tris,
tris,
tris,
tris,
Fi - li - us, Fi - li - us Pa - - - - tris,
Fi - li - us, Fi - li - us Pa - tris,
Fi - li - us Pa - tris,
Fi - li - us, Fi - li - us Pa - tris, Pa - tris,
6
6
6

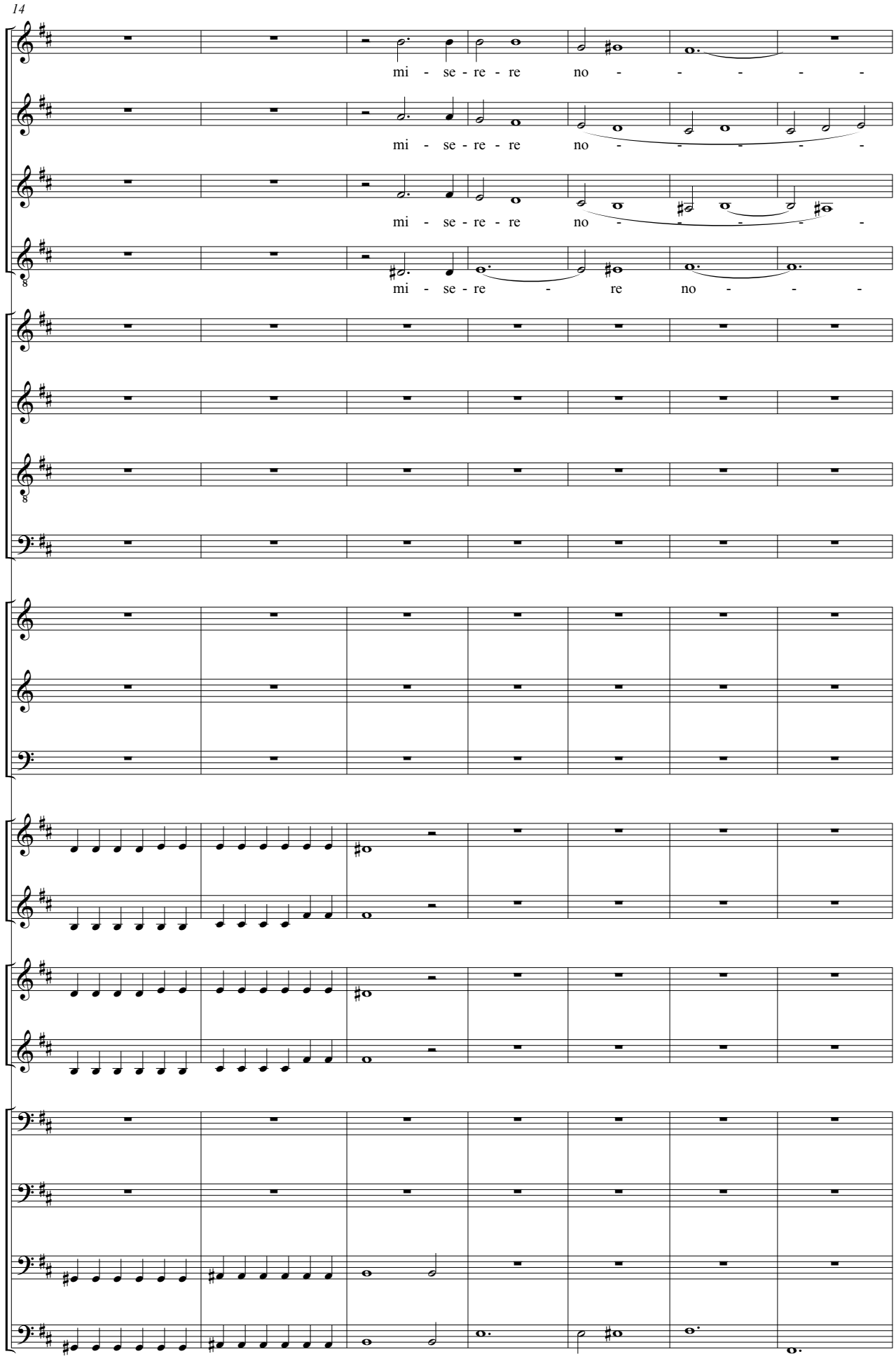

90
Fi - li - us Pa - - - tris.
Fi - li - us Pa - - - tris.
Fi - li - us Pa - - - tris.
Fi - li - us Pa - - - tris.
Fi - li - us Pa - - - tris.
Fi - li - us Pa - - - tris.
Fi - li - us Pa - - - tris.
Fi - li - us Pa - - - tris.

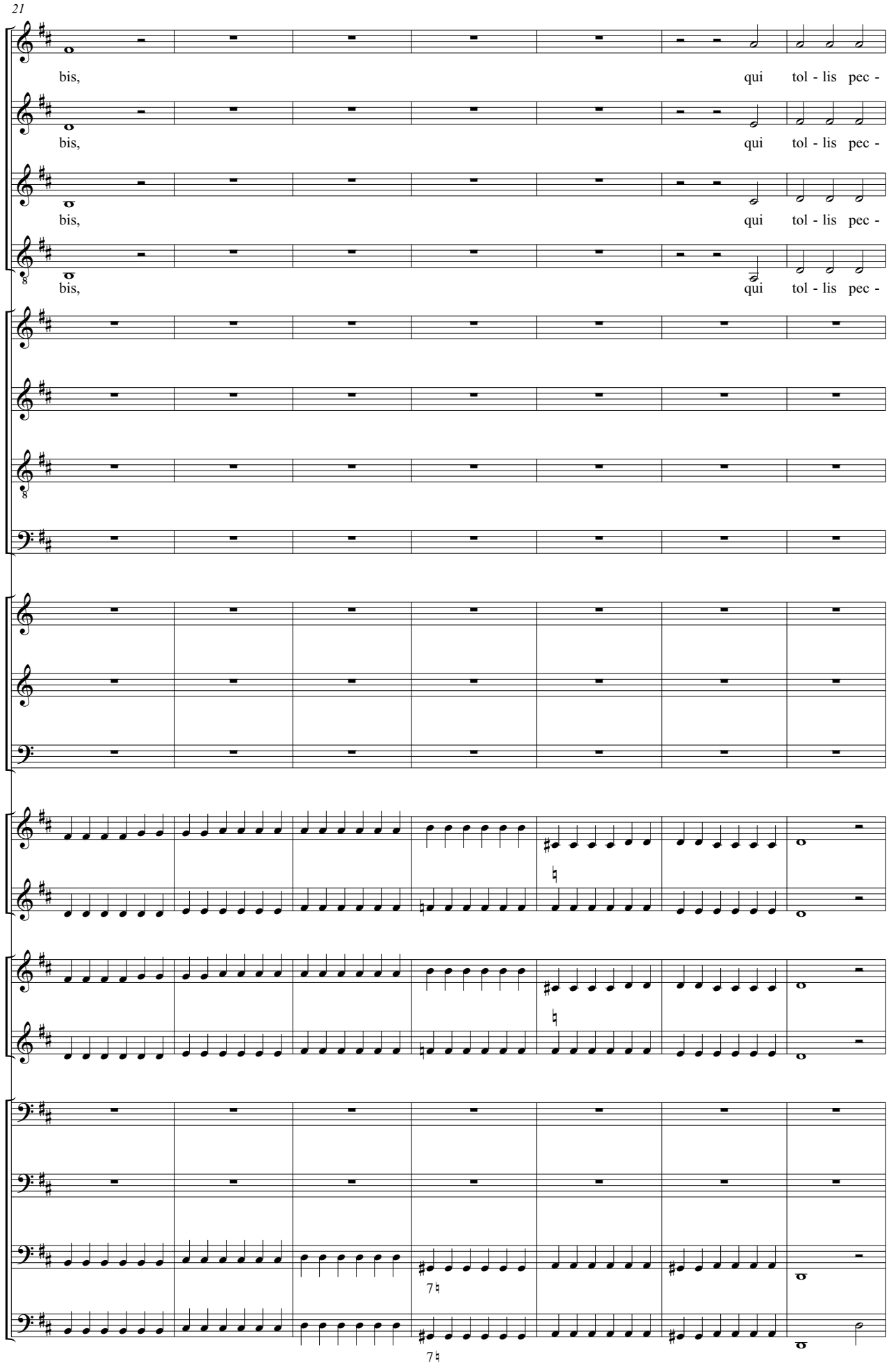
6. Qui tollis peccata mundi, a 4 i a 8

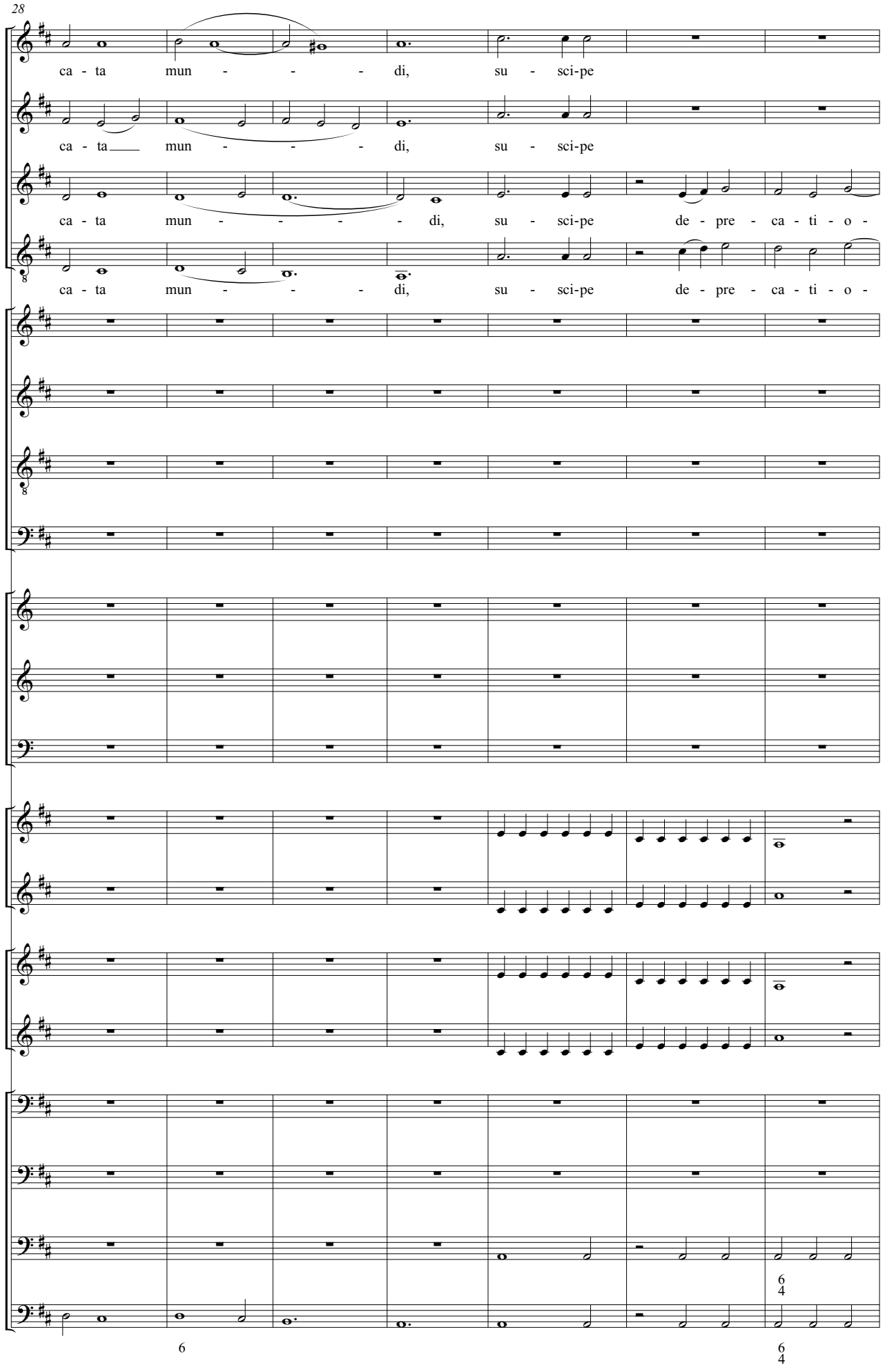


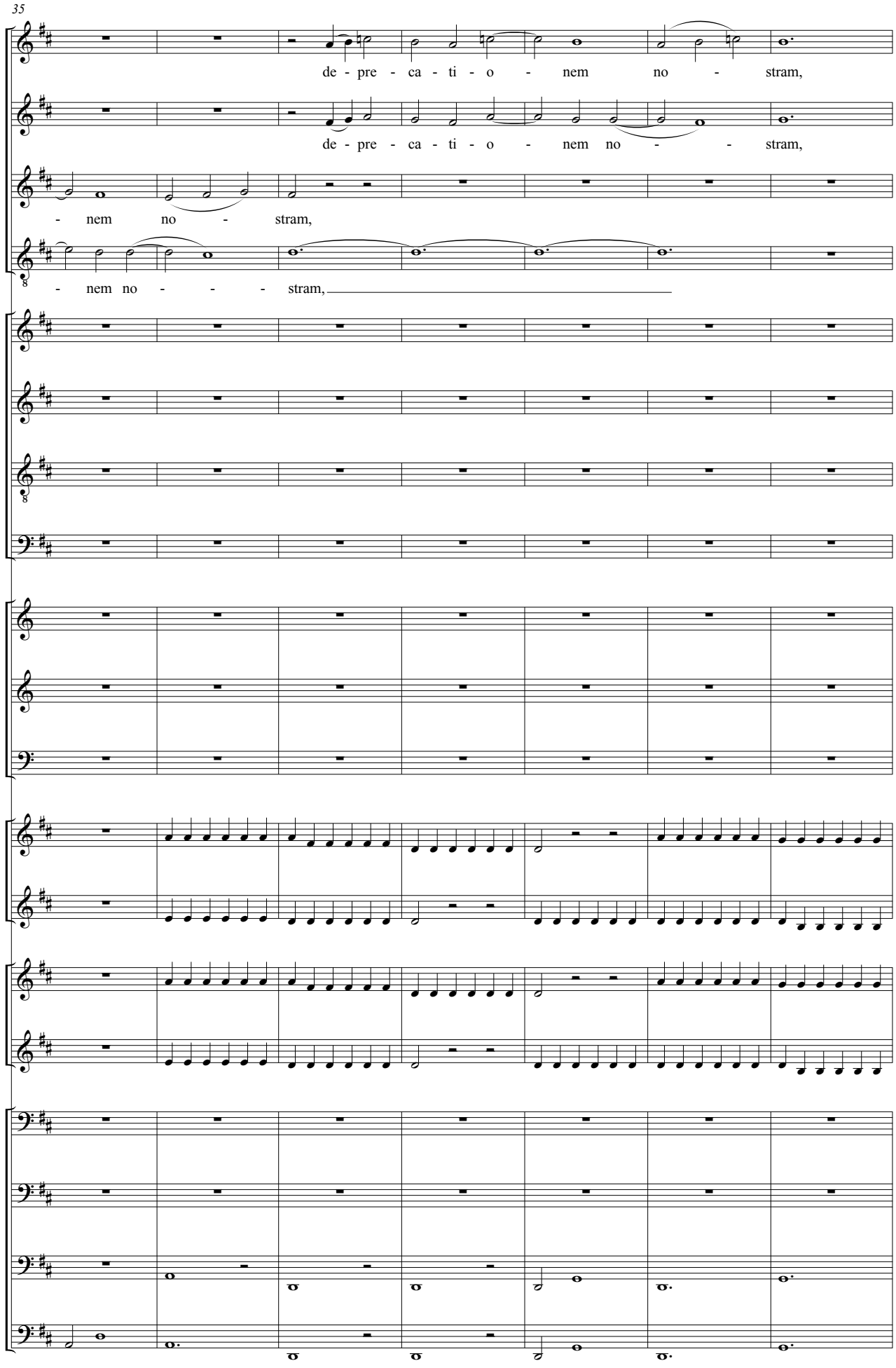
* Oboès 1r i 2n omesos entre els compassos 1 i 52.

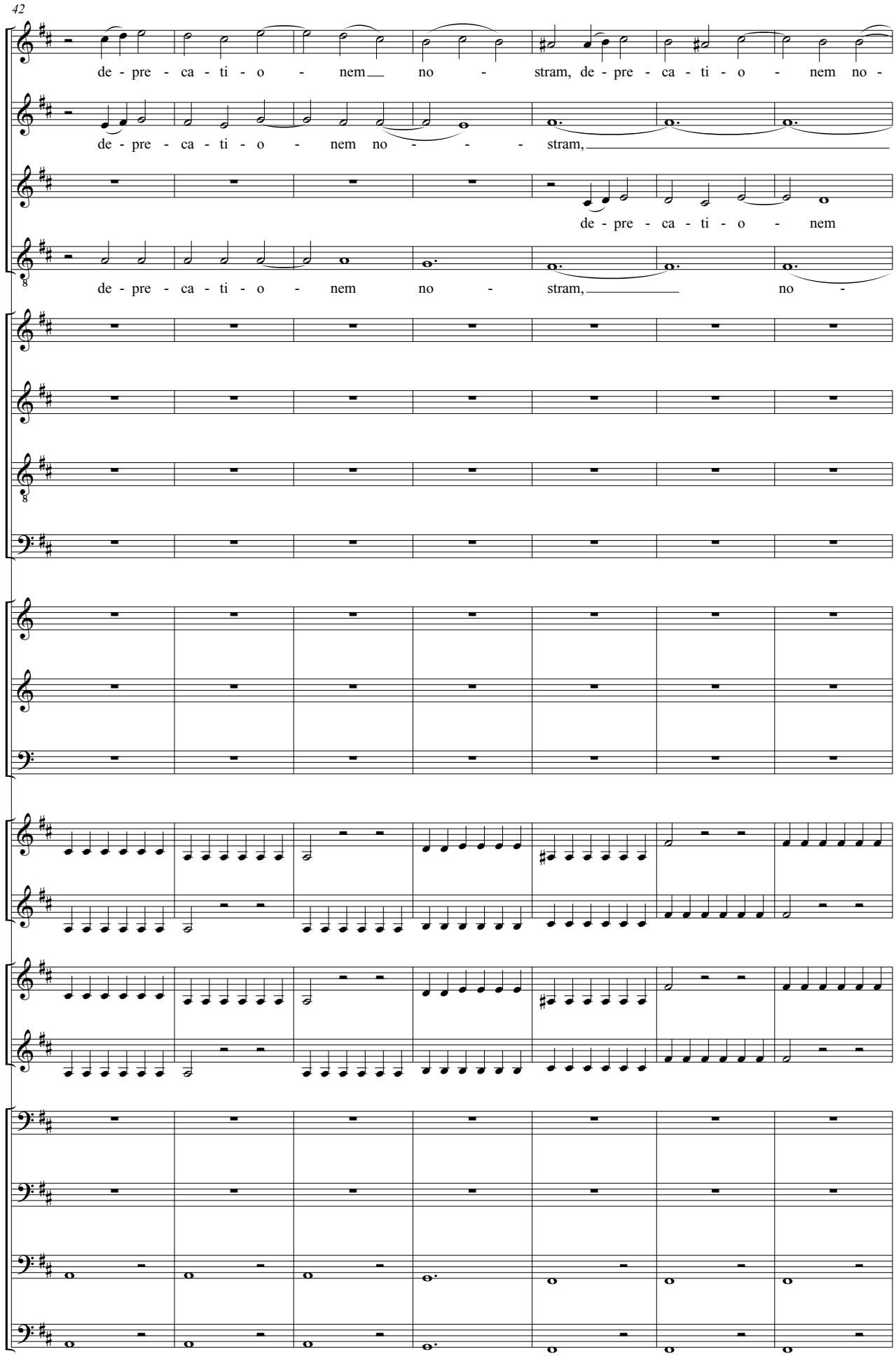

7
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - - di
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di
7 6 6♯ 6 3♯
7 6 6♯ 6 3♯

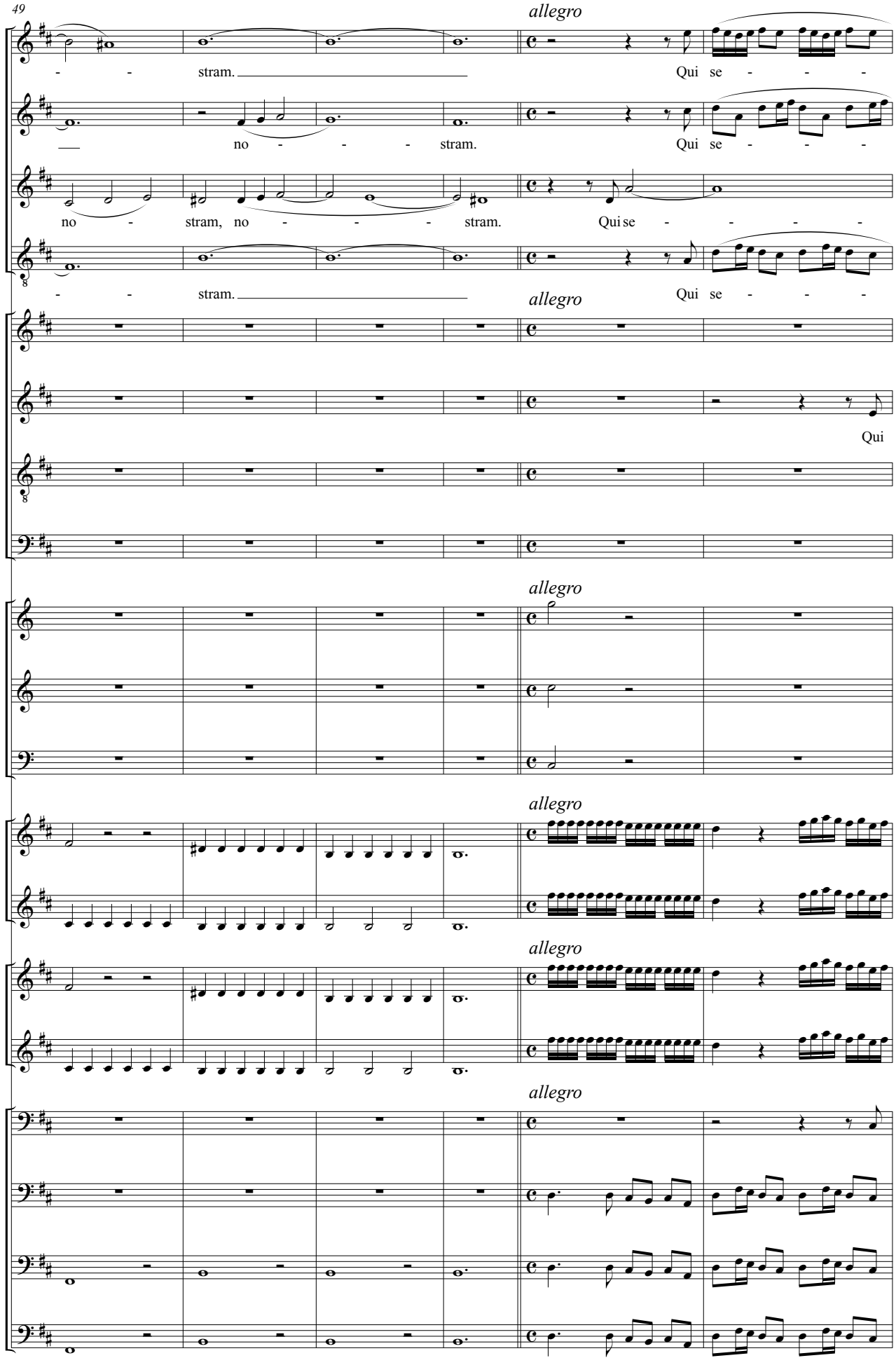

14
mi - se - re - re no - - - - -
mi - se - re - re no - - - - -
mi - se - re - re no - - - - -
mi - se - re - re no - - -

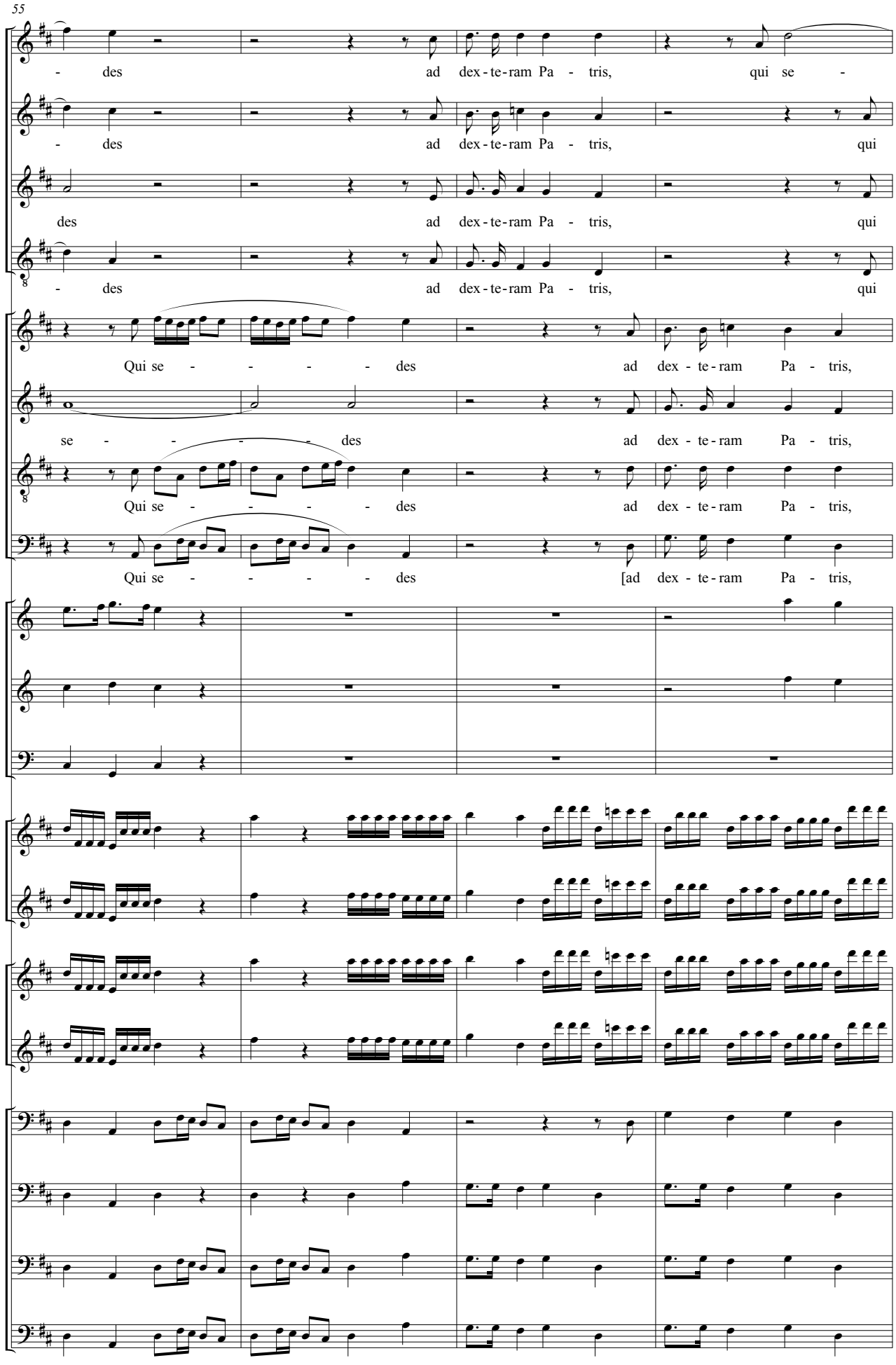

21
bis, qui tol - lis pec -
bis, qui tol - lis pec -
bis, qui tol - lis pec -
bis, qui tol - lis pec -

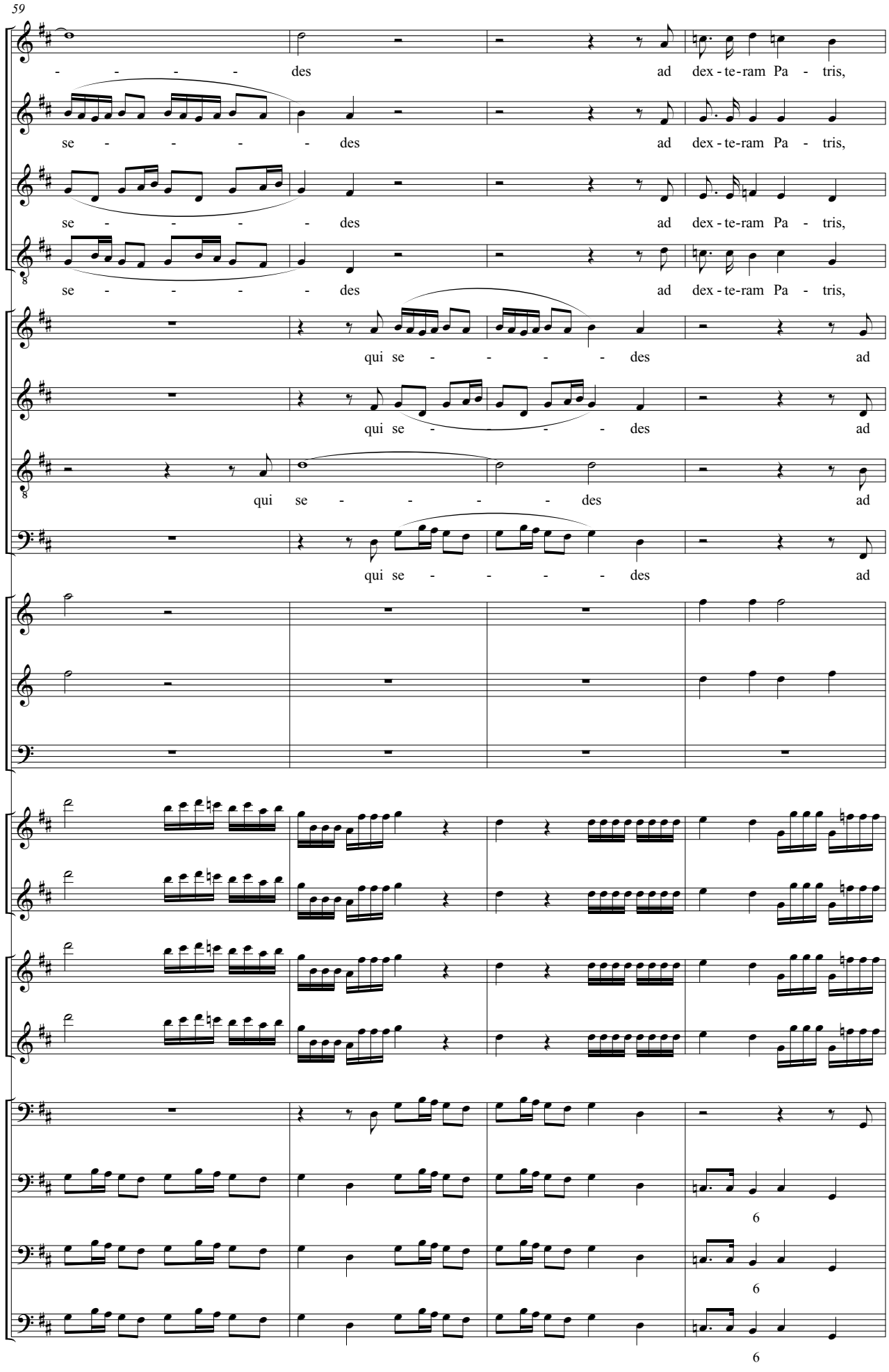

28
ca - ta mun - - - di, su - sci-pe
ca - ta mun - - - di, su - sci-pe
ca - ta mun - - - - di, su - sci-pe de - pre - ca - ti - o -
ca - ta mun - - - di, su - sci-pe de - pre - ca - ti - o -
6
6
4

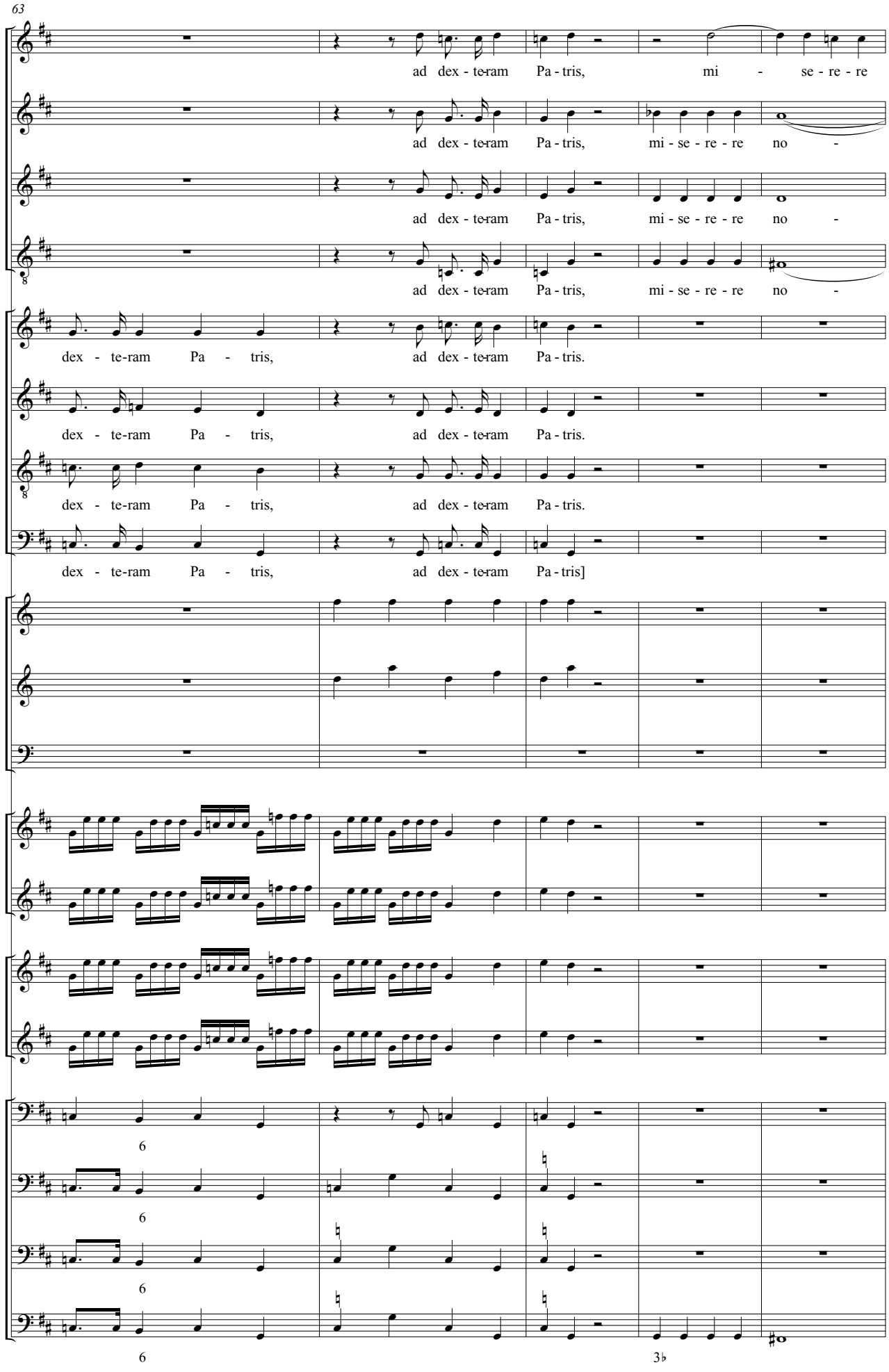

35
de - pre - ca - ti - o - nem no - stram,
de - pre - ca - ti - o - nem no - - stram,
- nem no - stram,
- nem no - - - stram,

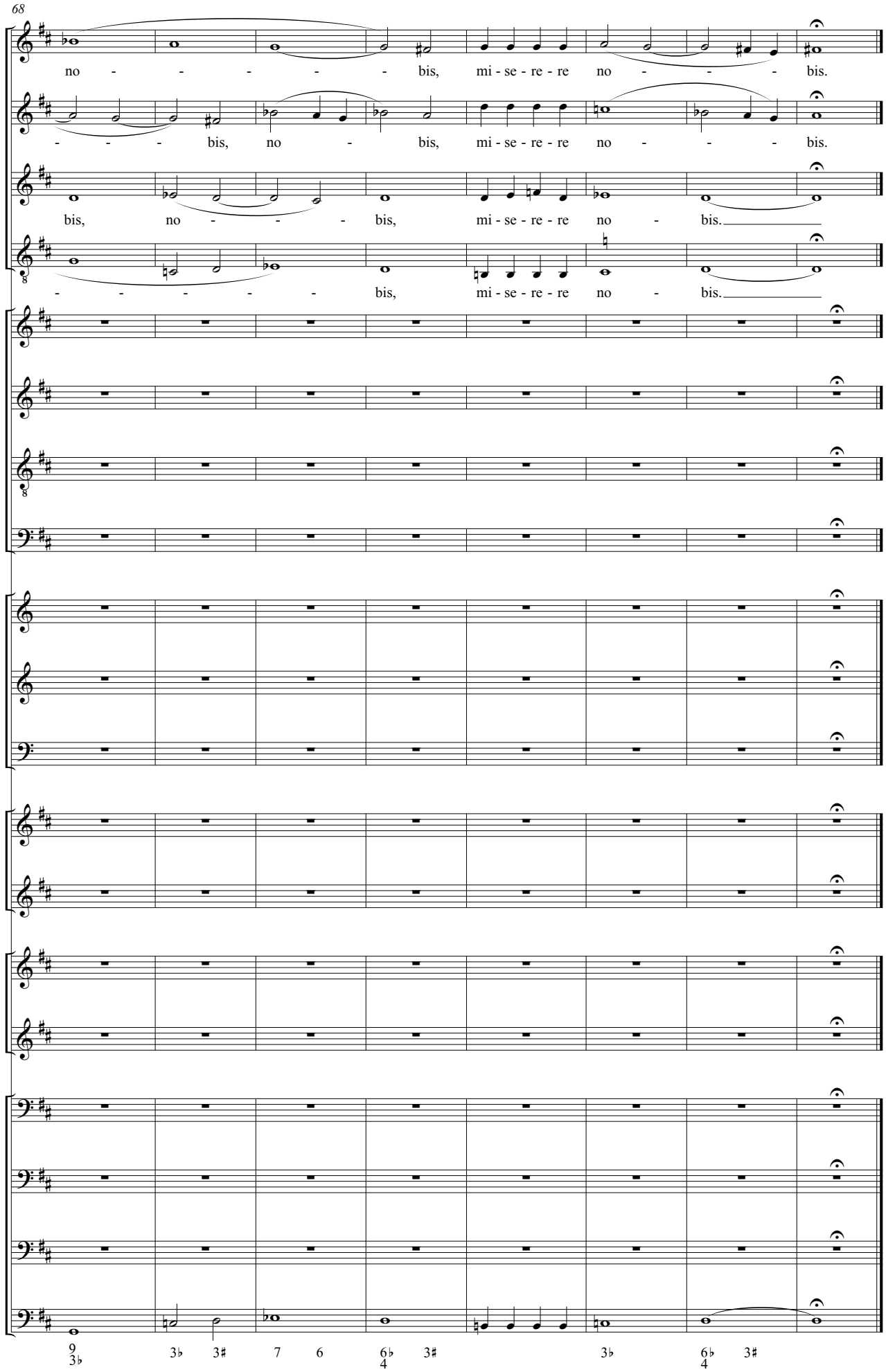

42
de - pre - ca - ti - o - nem no - stram, de - pre - ca - ti - o - nem no -
de - pre - ca - ti - o - nem no - - - stram,
de - pre - ca - ti - o - nem
de - pre - ca - ti - o - nem no - stram, no -


49
allegro
- - stram.
Qui se - - - -
— no - - - stram.
Qui se - - - -
no - stram, no - - - stram.
Qui se - - - -
- - stram.
Qui se - - - -
allegro
Qui
allegro
allegro
allegro
allegro

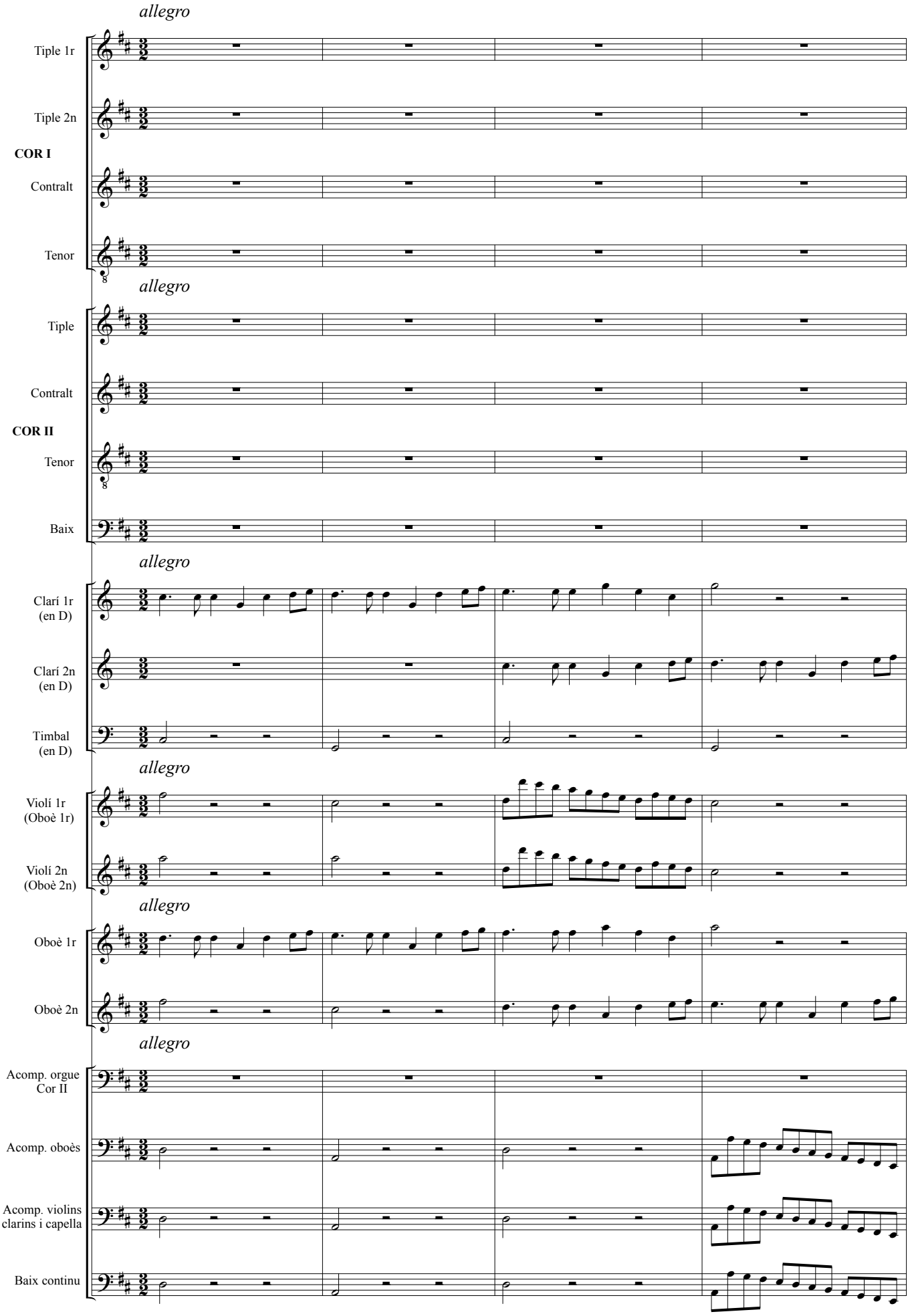

55
- des ad dex - te - ram Pa - tris, qui se -
- des ad dex - te - ram Pa - tris, qui
des ad dex - te - ram Pa - tris, qui
- des ad dex - te - ram Pa - tris, qui
Qui se - - - - - des ad dex - te - ram Pa - tris,
se - - - - - des ad dex - te - ram Pa - tris,
Qui se - - - - - des ad dex - te - ram Pa - tris,
Qui se - - - - - des [ad dex - te - ram Pa - tris,

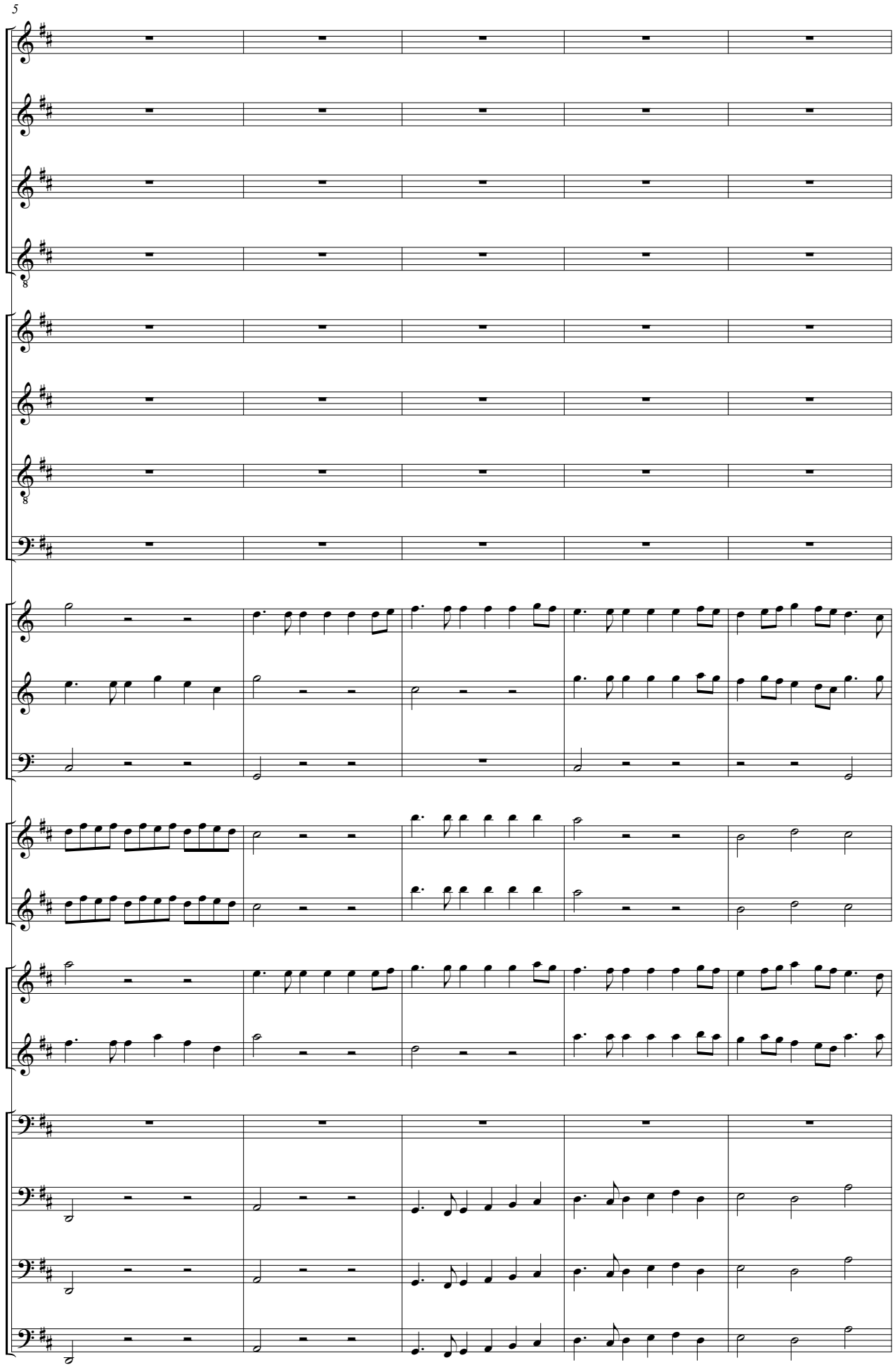

59
- - - - - des ad dex - te-ram Pa - tris,
se - - - - - des ad dex - te-ram Pa - tris,
se - - - - - des ad dex - te-ram Pa - tris,
se - - - - - des ad dex - te-ram Pa - tris,
qui se - - - - - des ad
qui se - - - - - des ad
qui se - - - - - des ad
qui se - - - - - des ad
6
6
6

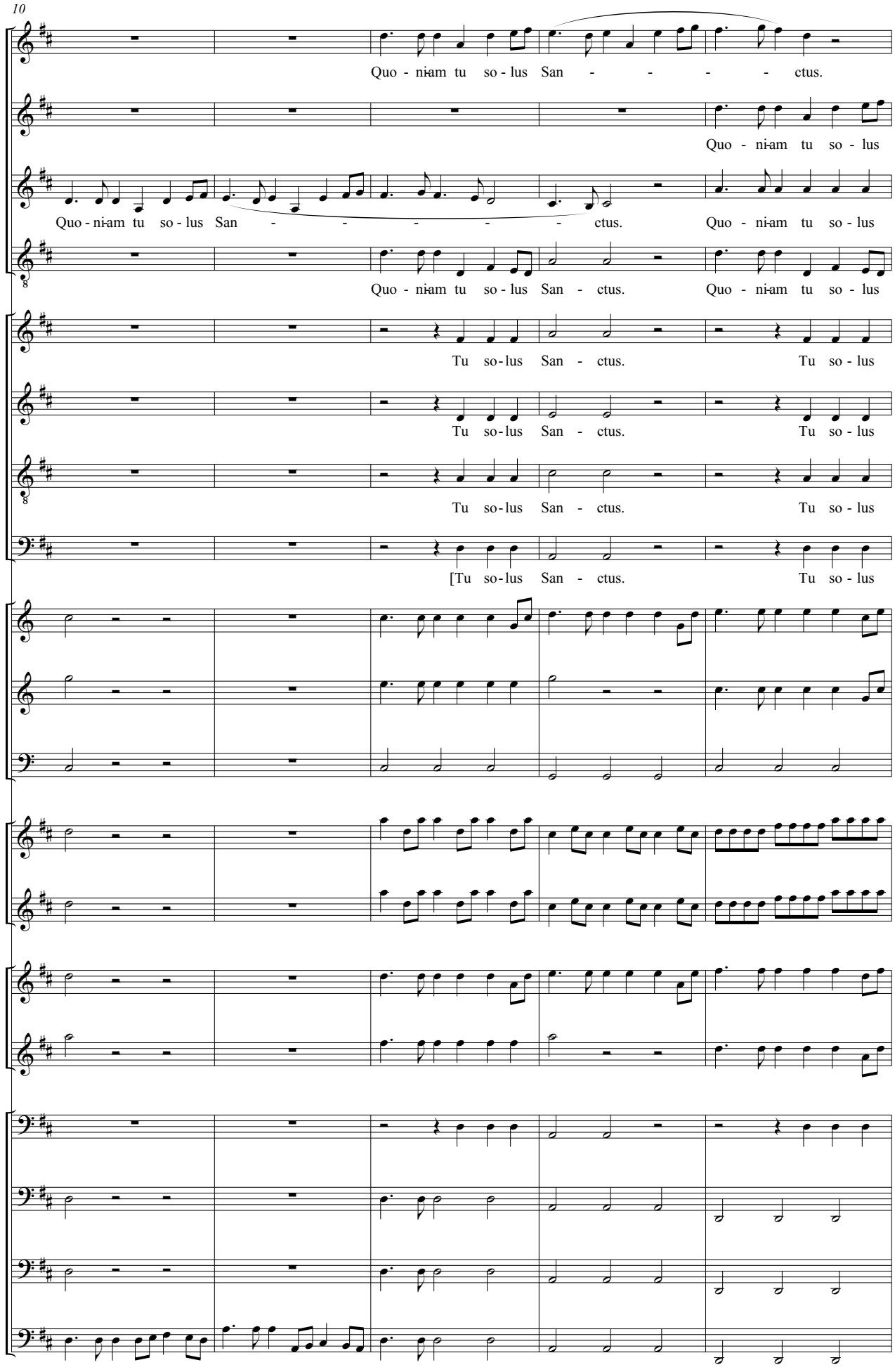

63
ad dex - te-ram Pa - tris, mi - se - re - re
ad dex - te-ram Pa - tris, mi - se - re - re no -
ad dex - te-ram Pa - tris, mi - se - re - re no -
ad dex - te-ram Pa - tris, mi - se - re - re no -
dex - te-ram Pa - tris, ad dex - te-ram Pa - tris.
dex - te-ram Pa - tris, ad dex - te-ram Pa - tris.
dex - te-ram Pa - tris, ad dex - te-ram Pa - tris.
dex - te-ram Pa - tris, ad dex - te-ram Pa - tris]
6
6
6
6
3♭

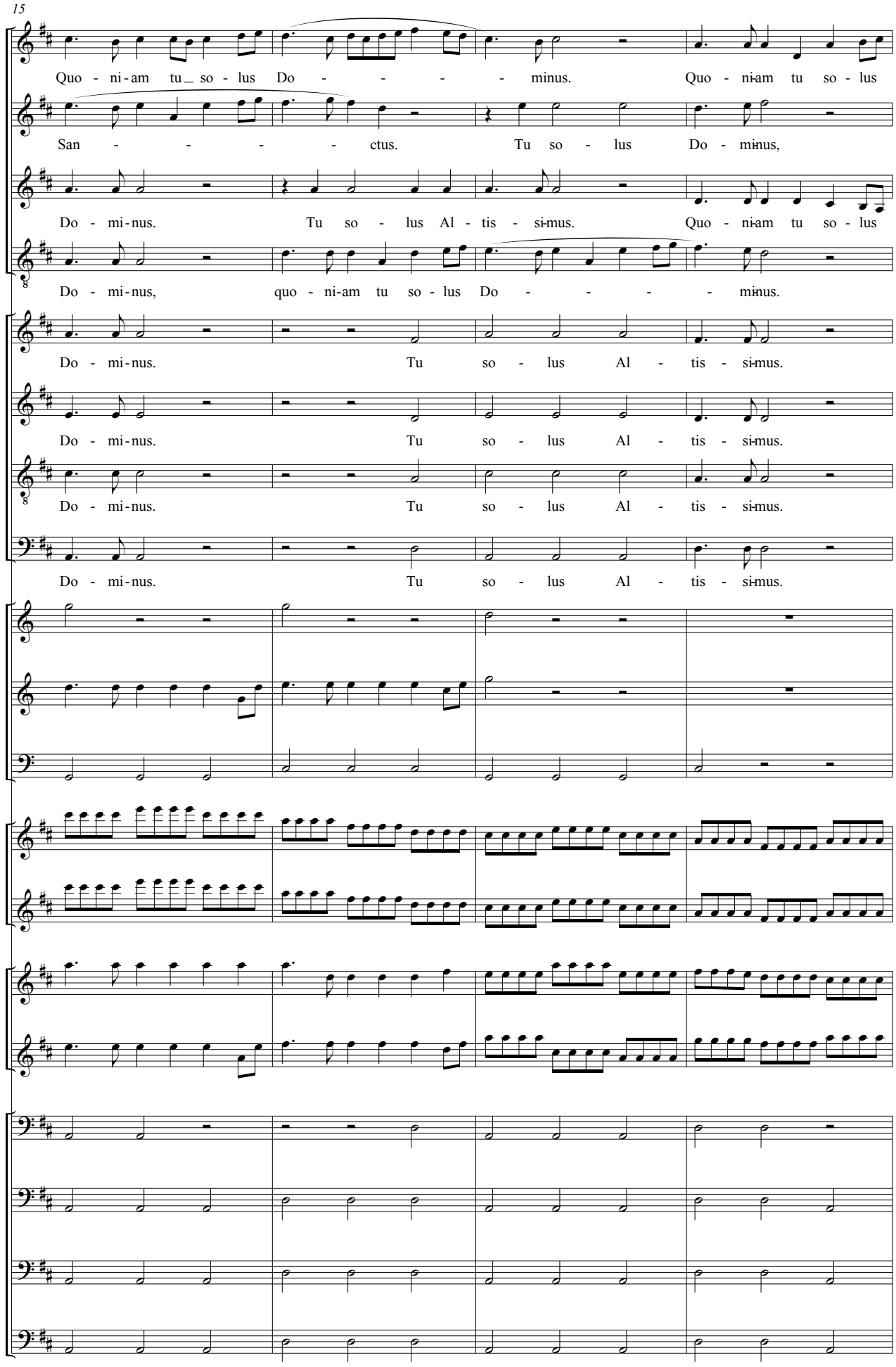

68
no - - - - - bis, mi - se - re - re no - - - - bis.
- - - - bis, no - bis, mi - se - re - re no - - - bis.
bis, no - - - bis, mi - se - re - re no - bis.
- - - - - bis, mi - se - re - re no - bis.
9
3♭
3♭ 3♯ 7 6 6♭ 3♯ 3♭ 6♭ 3♯
4
4

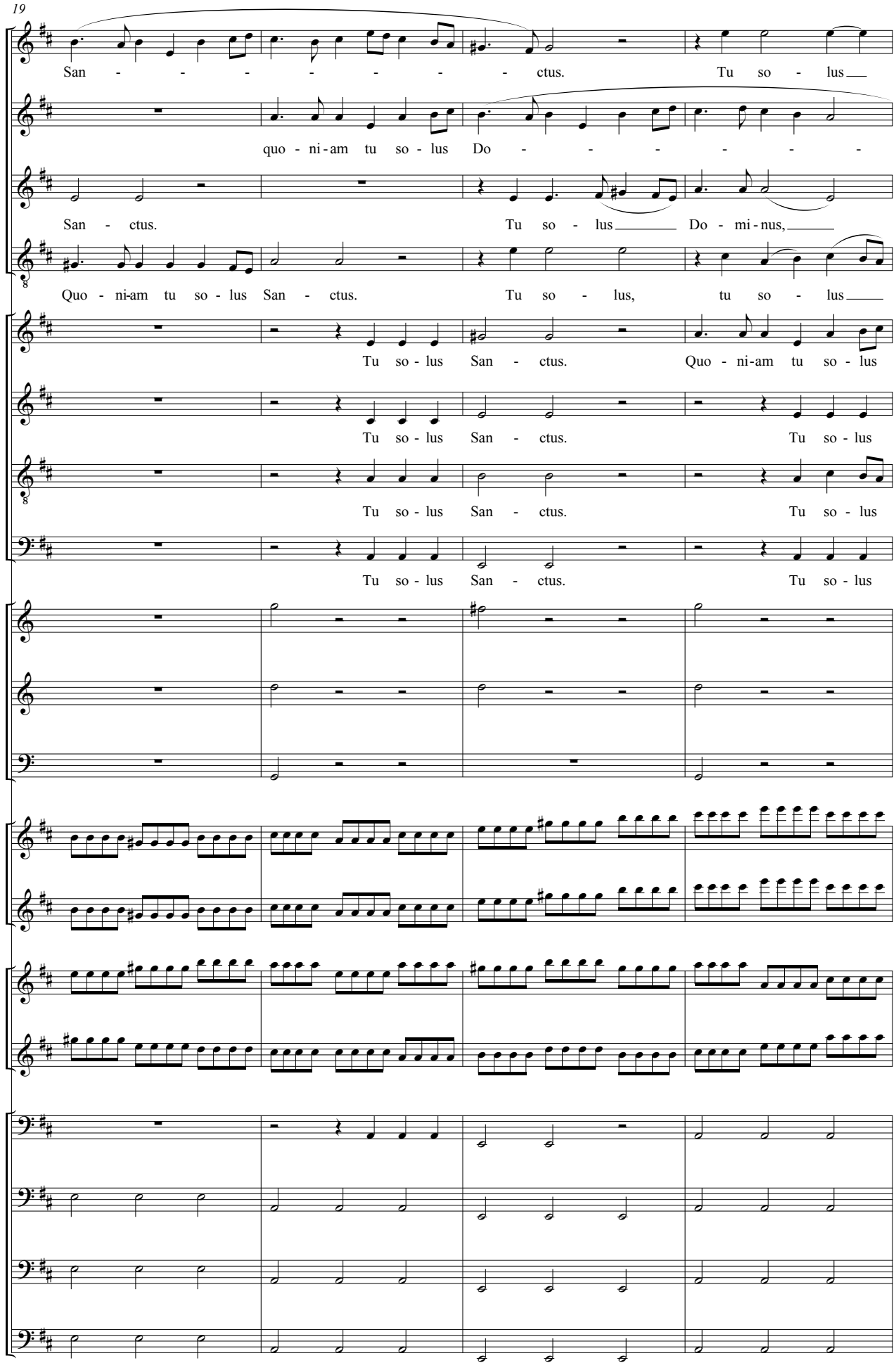
7. Quoniam tu solus Sanctus - Cum Sancto Spiritu, a 8

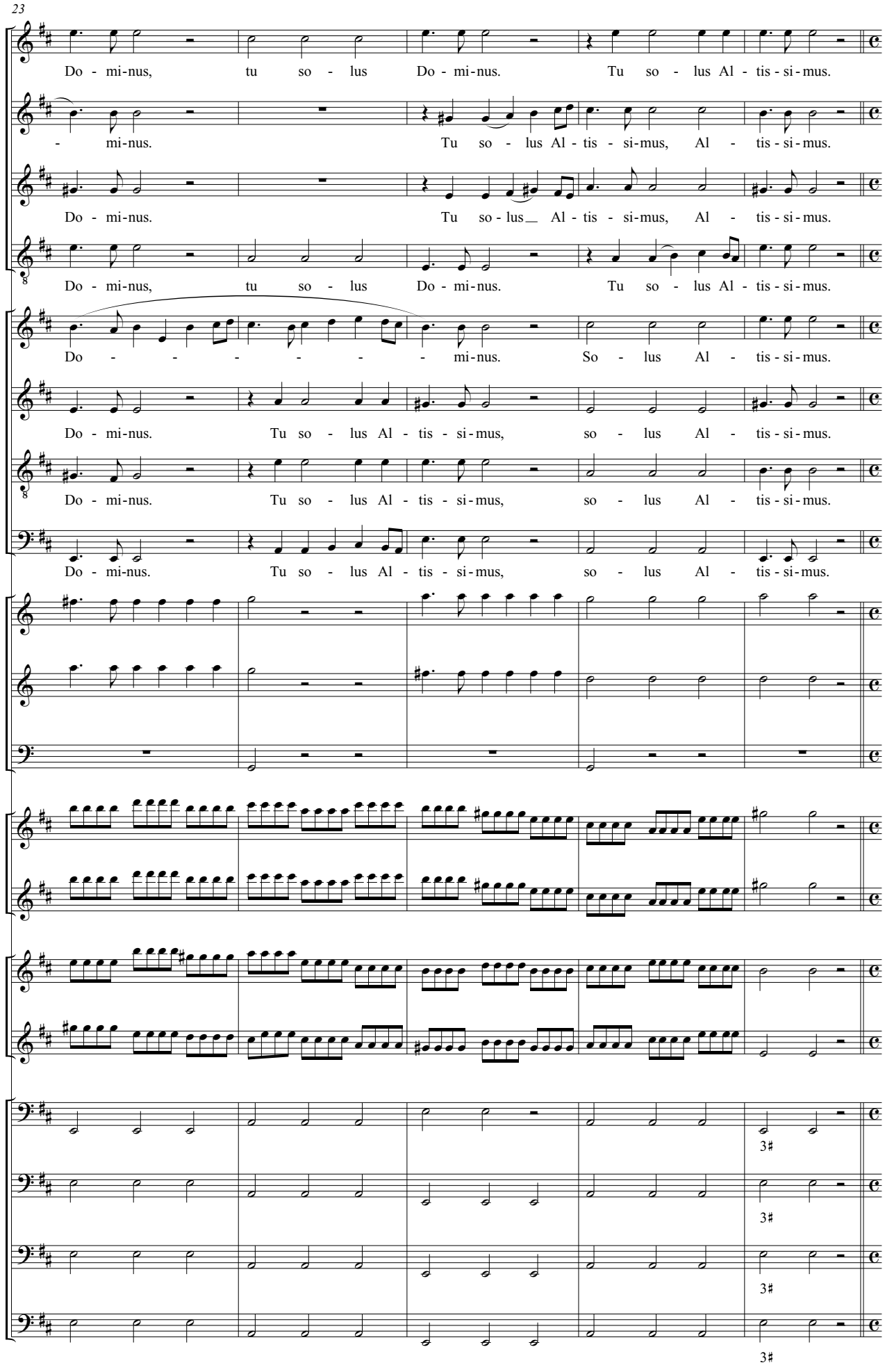


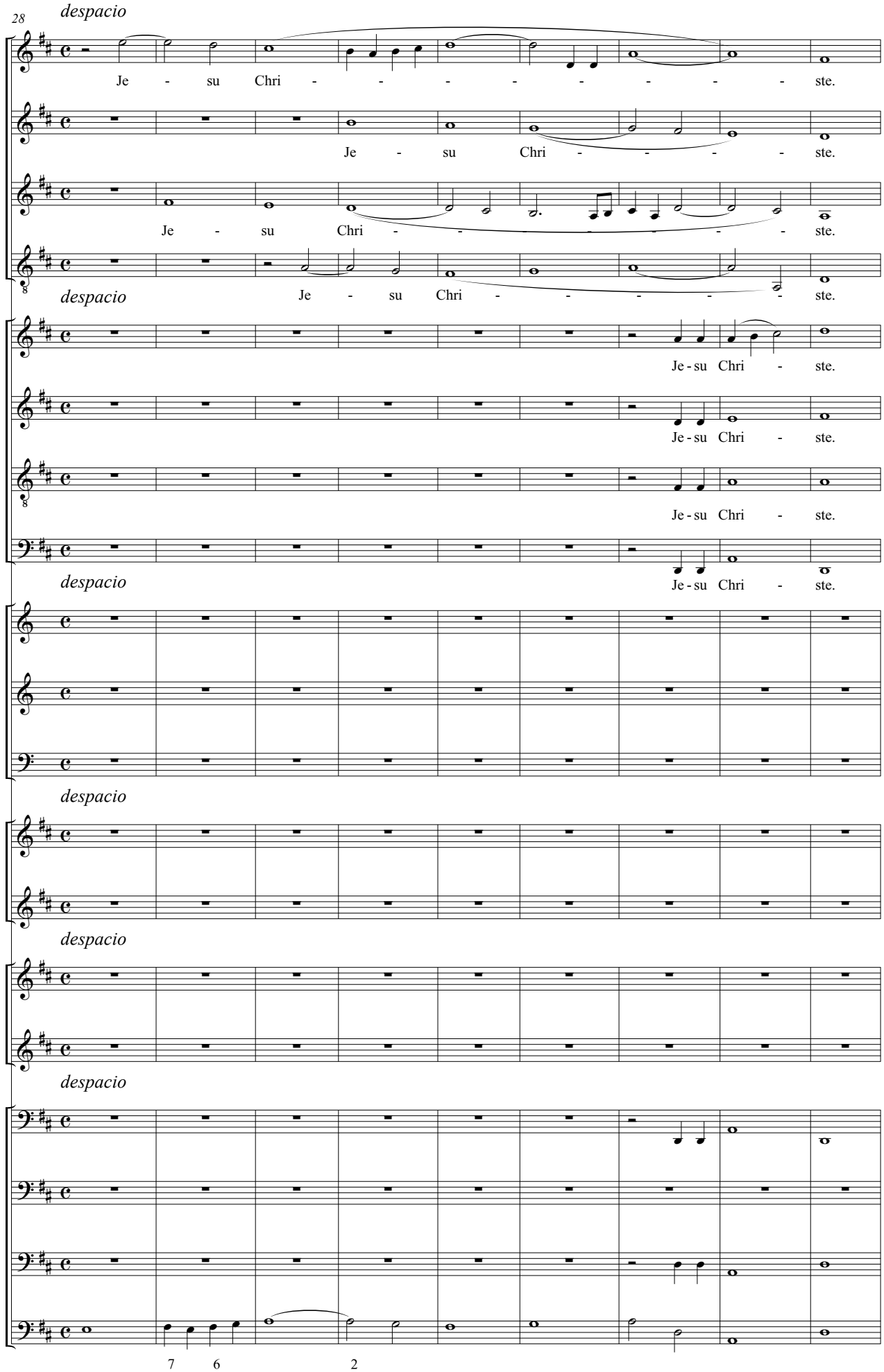

5

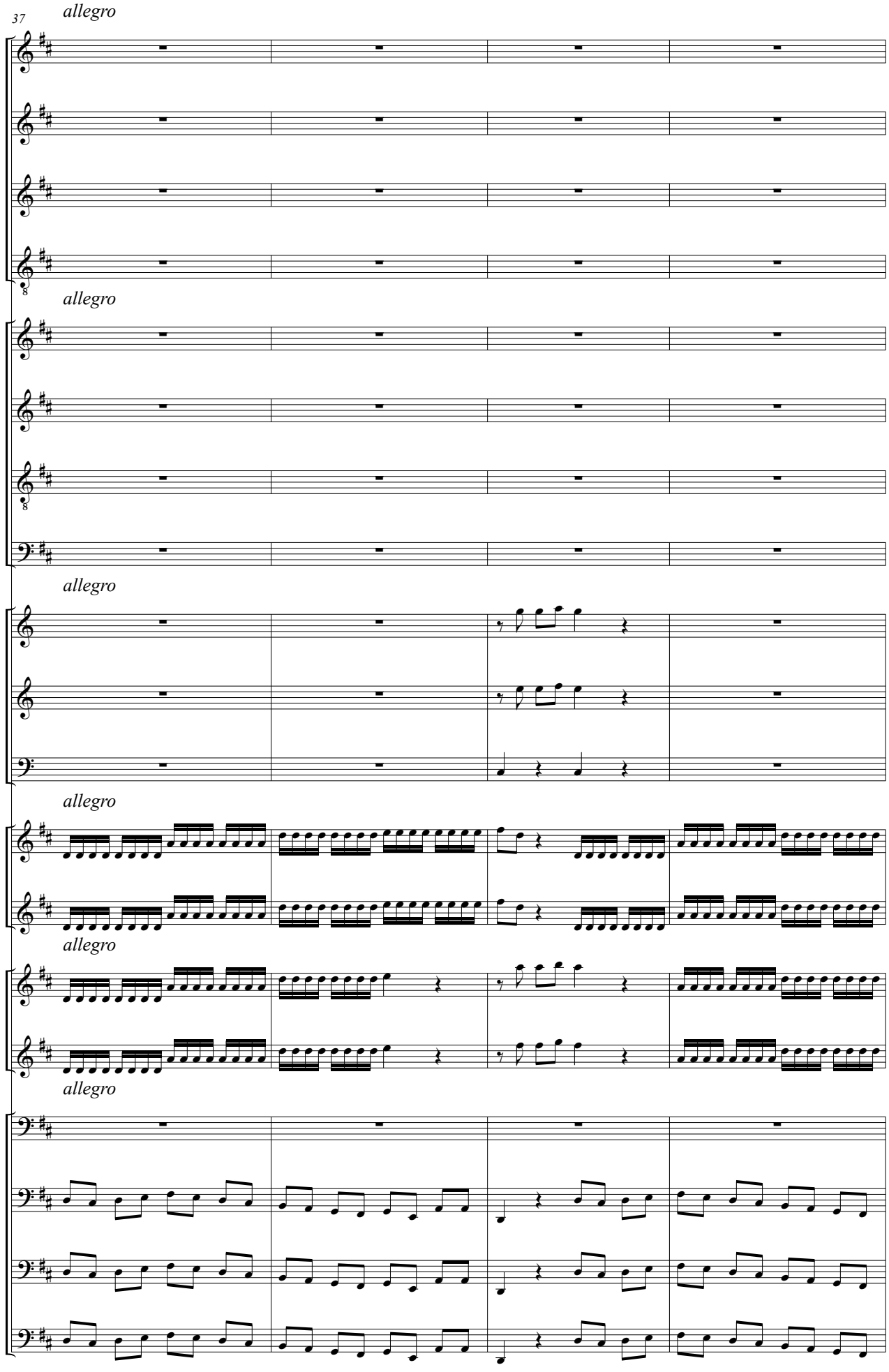

10
Quo - ni-am tu so - lus San - - - - - ctus.
Quo - ni-am tu so - lus
Quo - ni-am tu so - lus San - - - - - ctus. Quo - ni-am tu so - lus
Quo - ni-am tu so - lus San - ctus. Quo - ni-am tu so - lus
Tu so-lus San - ctus. Tu so - lus
Tu so-lus San - ctus. Tu so - lus
Tu so-lus San - ctus. Tu so - lus
[Tu so-lus San - ctus. Tu so - lus

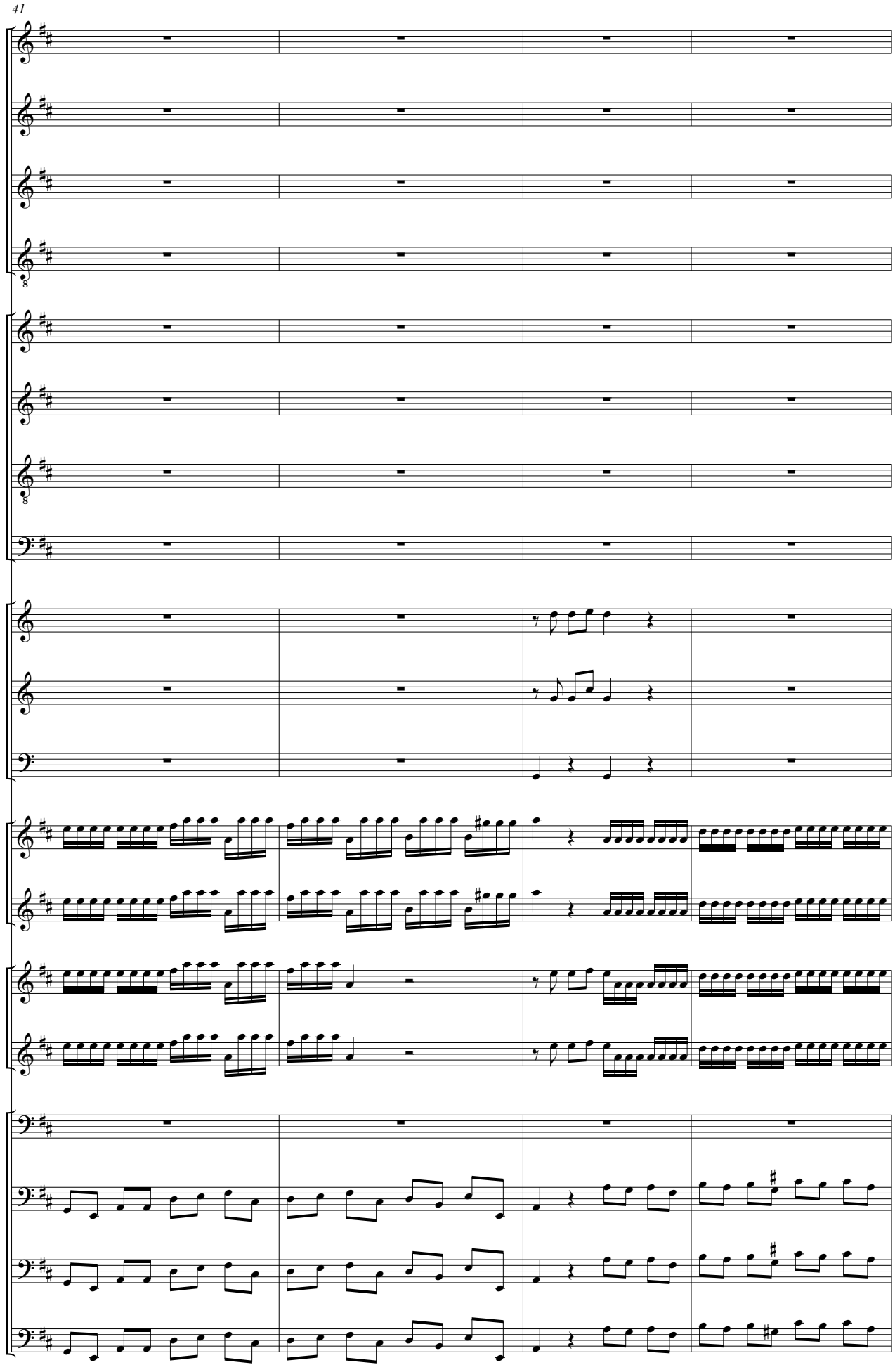

15
Quo - ni-am tu so - lus Do - - - - - minus. Quo - ni-am tu so - lus
San - - - - - ctus. Tu so - lus Do - mi-nus,
Do - mi-nus. Tu so - lus Al - tis - si-mus. Quo - ni-am tu so - lus
Do - mi-nus, quo - ni-am tu so - lus Do - - - - - mi-nus.
Do - mi-nus. Tu so - lus Al - tis - si-mus.
Do - mi-nus. Tu so - lus Al - tis - si-mus.
Do - mi-nus. Tu so - lus Al - tis - si-mus.
Do - mi-nus. Tu so - lus Al - tis - si-mus.

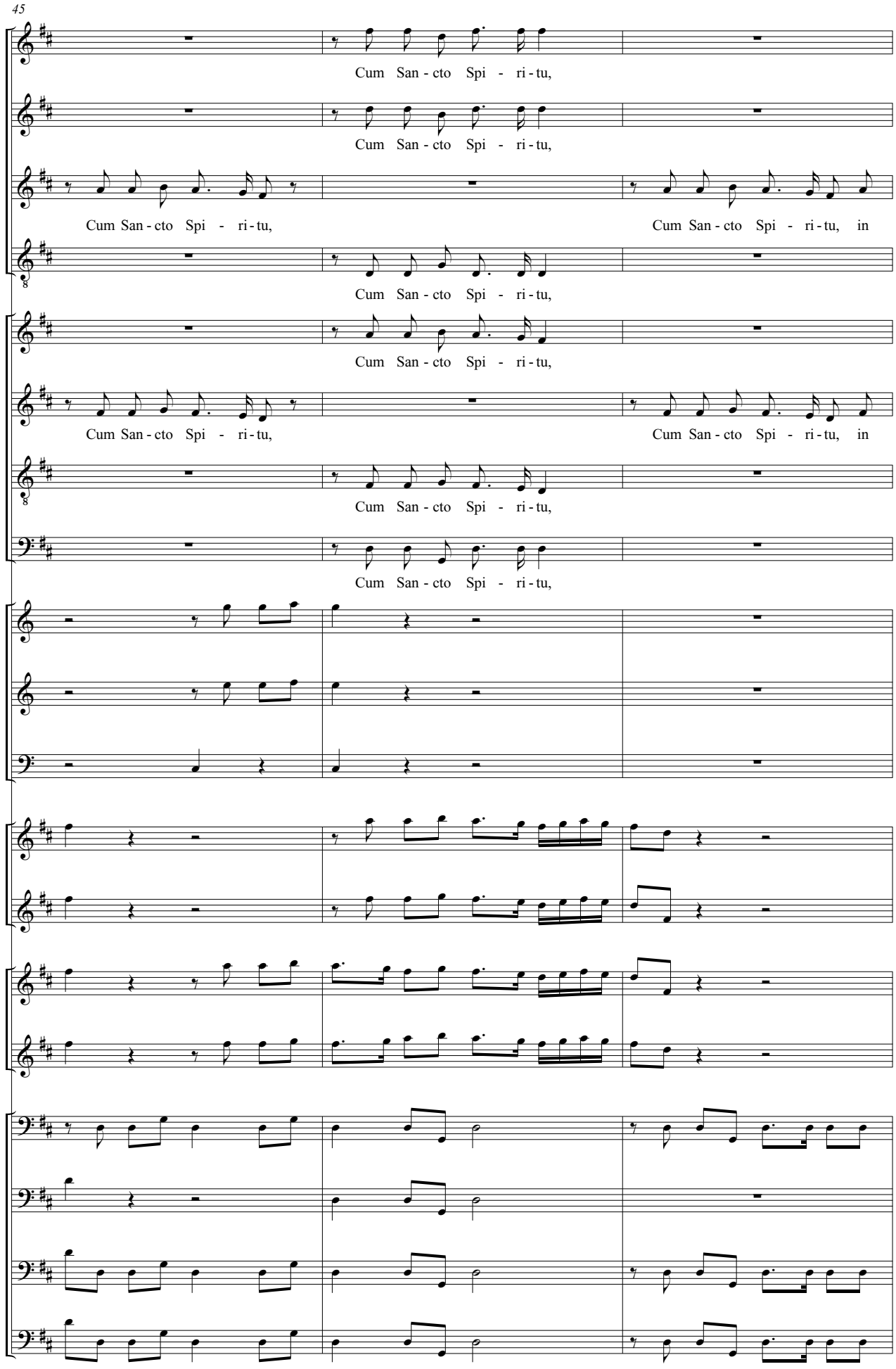

19
San - - - - - - - - ctus. Tu so - lus
quo - ni - am tu so - lus Do - - - - - - -
San - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus,
Quo - ni-am tu so - lus San - ctus. Tu so - lus, tu so - lus
Tu so - lus San - ctus. Quo - ni-am tu so - lus
Tu so - lus San - ctus. Tu so - lus
Tu so - lus San - ctus. Tu so - lus
Tu so - lus San - ctus. Tu so - lus

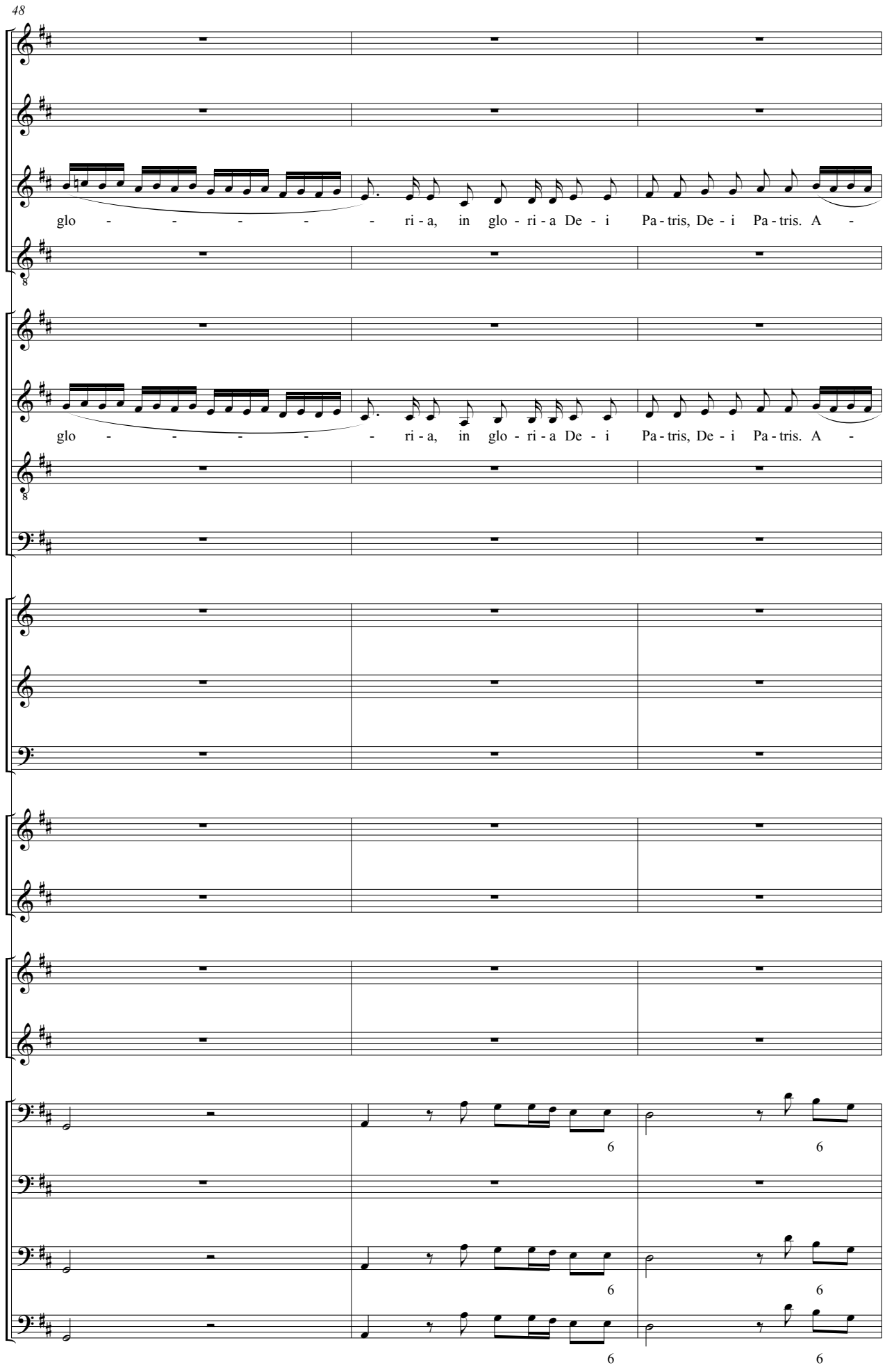

23
Do - mi-nus, tu so - lus Do - mi-nus. Tu so - lus Al - tis - si-mus.
- mi-nus. Tu so - lus Al - tis - si-mus, Al - tis - si-mus.
Do - mi-nus. Tu so - lus Al - tis - si-mus, Al - tis - si-mus.
Do - mi-nus, tu so - lus Do - mi-nus. Tu so - lus Al - tis - si-mus.
Do - - - - - - mi-nus. So - lus Al - tis - si-mus.
Do - mi-nus. Tu so - lus Al - tis - si-mus, so - lus Al - tis - si-mus.
Do - mi-nus. Tu so - lus Al - tis - si-mus, so - lus Al - tis - si-mus.
Do - mi-nus. Tu so - lus Al - tis - si-mus, so - lus Al - tis - si-mus.
3♯
3♯
3♯
3♯

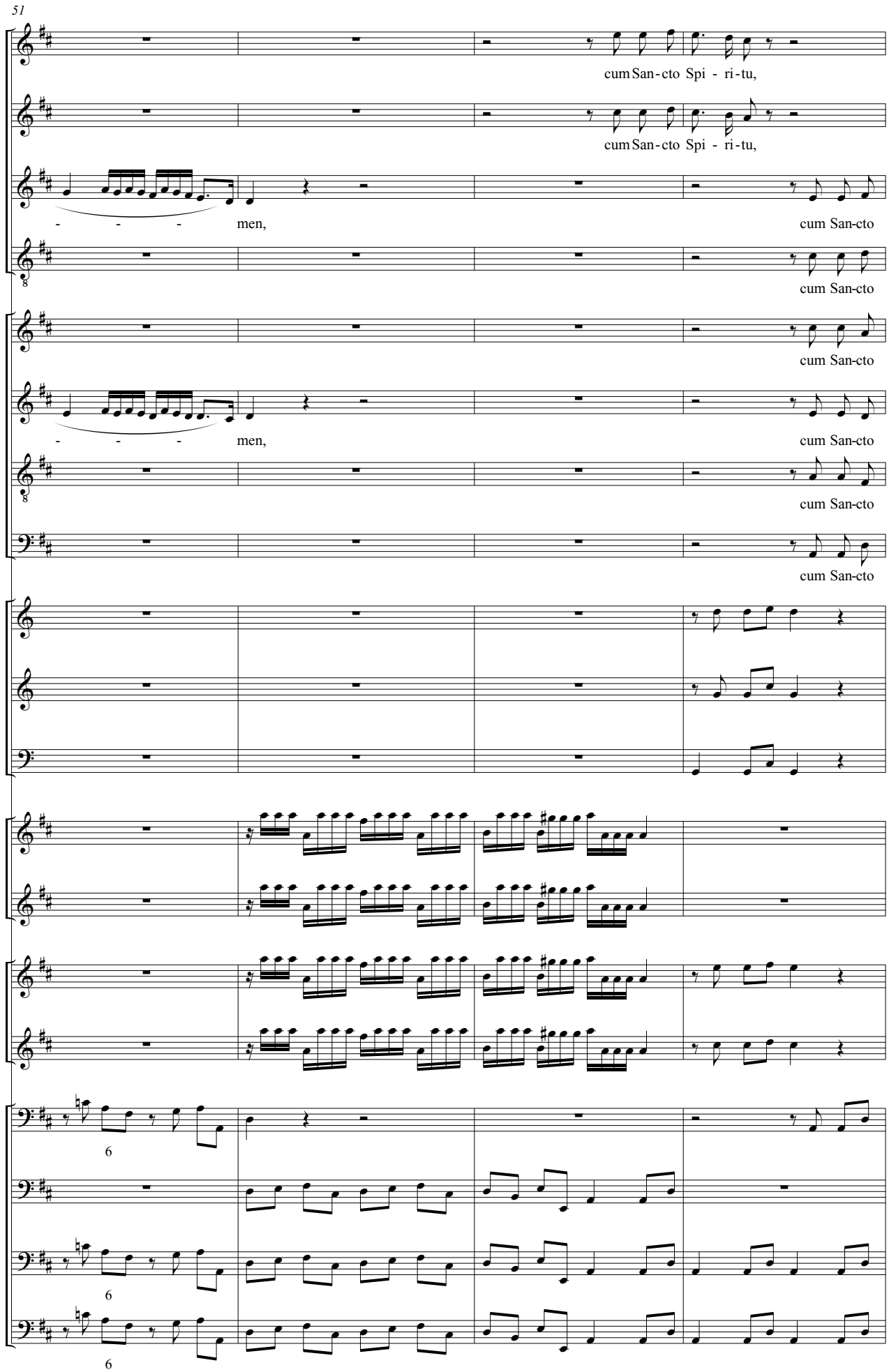

28
despacio
Je - su Chri - - - - - - - - ste.
Je - su Chri - - - - - ste.
Je - su Chri - - - - - - - - ste.
despacio
Je - su Chri - - - - - ste.
Je - su Chri - ste.
Je - su Chri - ste.
Je - su Chri - ste.
despacio
despacio
despacio
despacio

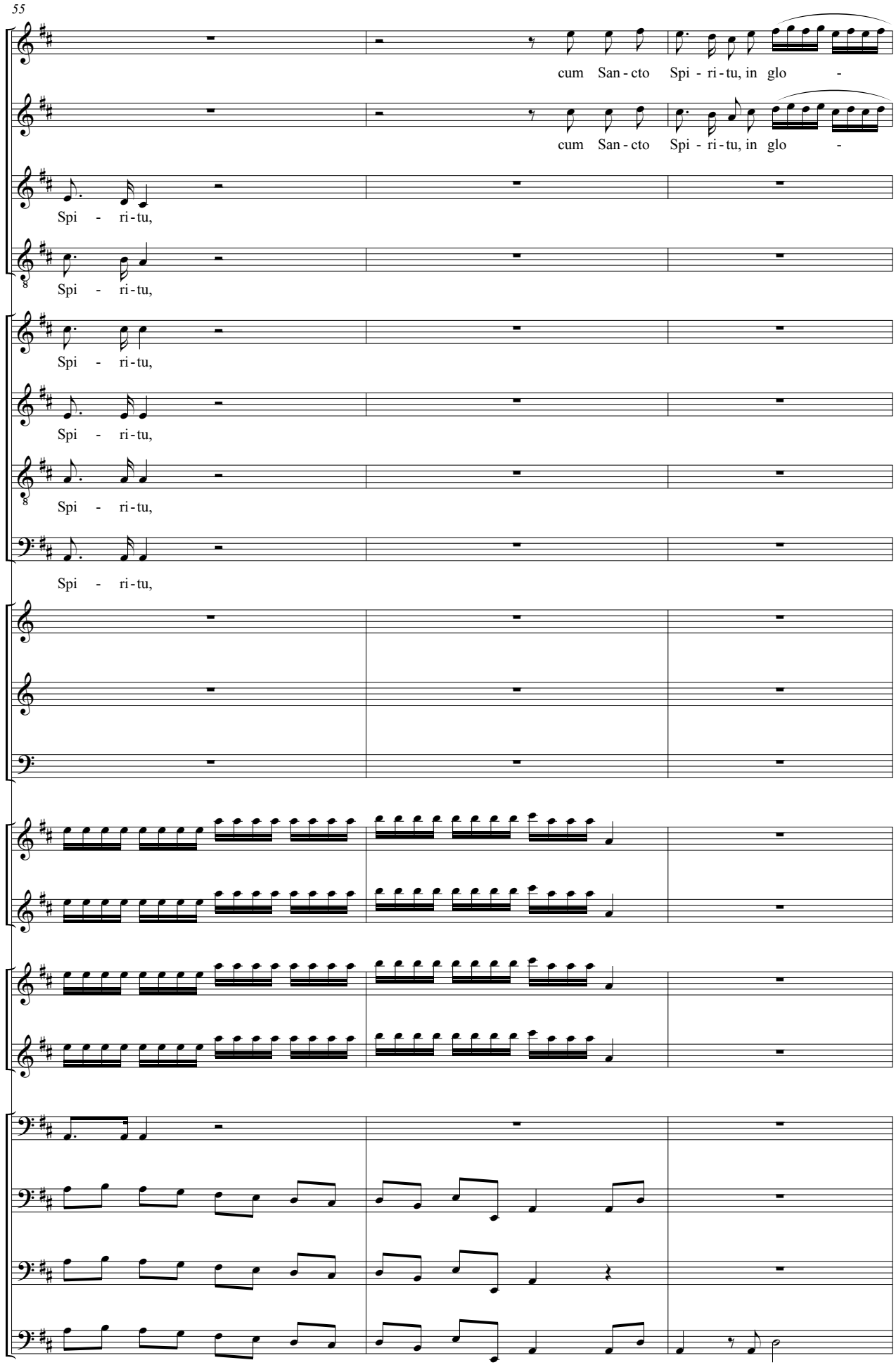

37
allegro
allegro
allegro
allegro
allegro
allegro

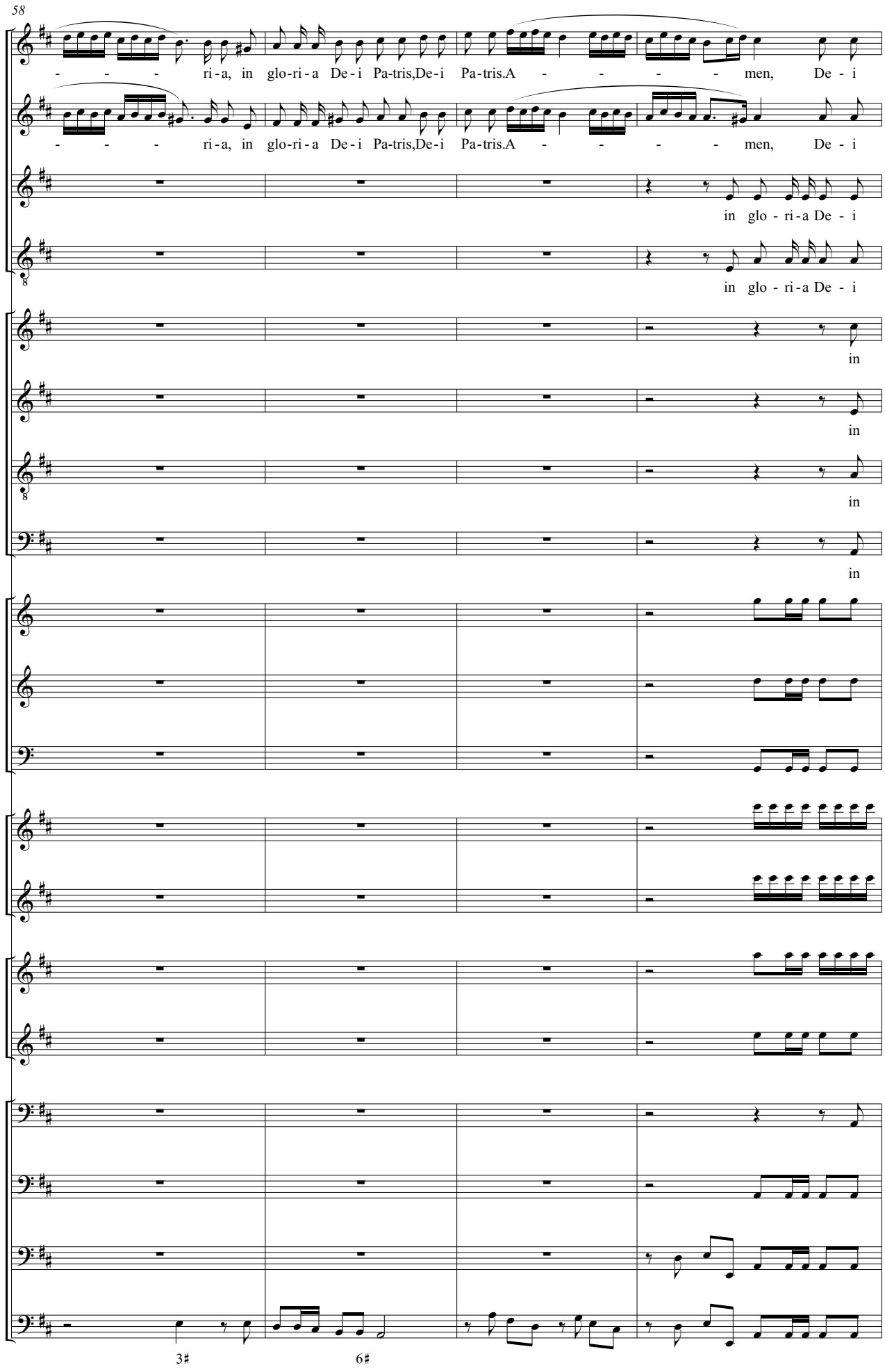

41

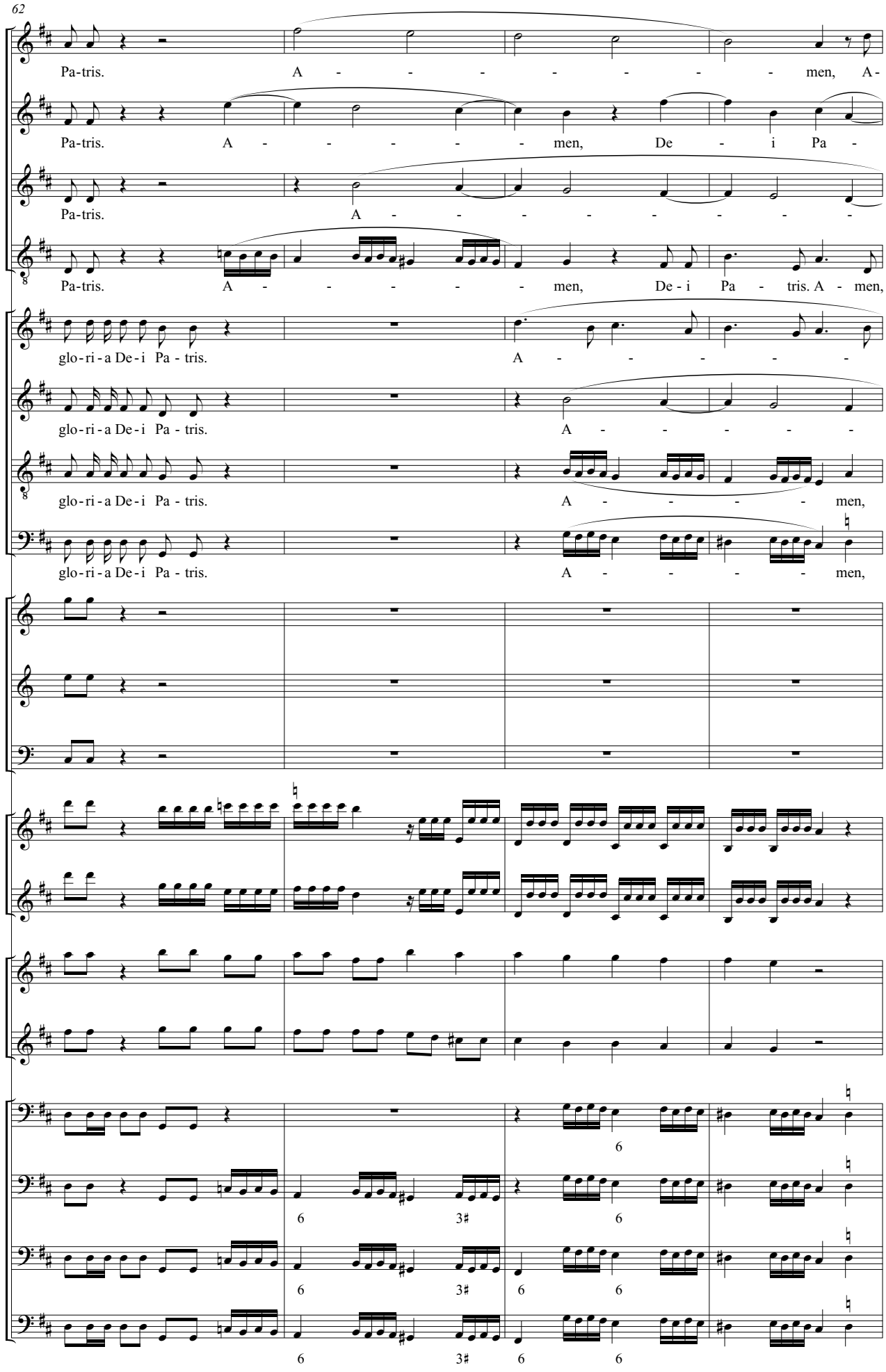

45
Cum San - cto Spi - ri - tu,
Cum San - cto Spi - ri - tu,
Cum San - cto Spi - ri - tu,
Cum San - cto Spi - ri - tu, in
Cum San - cto Spi - ri - tu,
Cum San - cto Spi - ri - tu,
Cum San - cto Spi - ri - tu,
Cum San - cto Spi - ri - tu, in
Cum San - cto Spi - ri - tu,
Cum San - cto Spi - ri - tu,

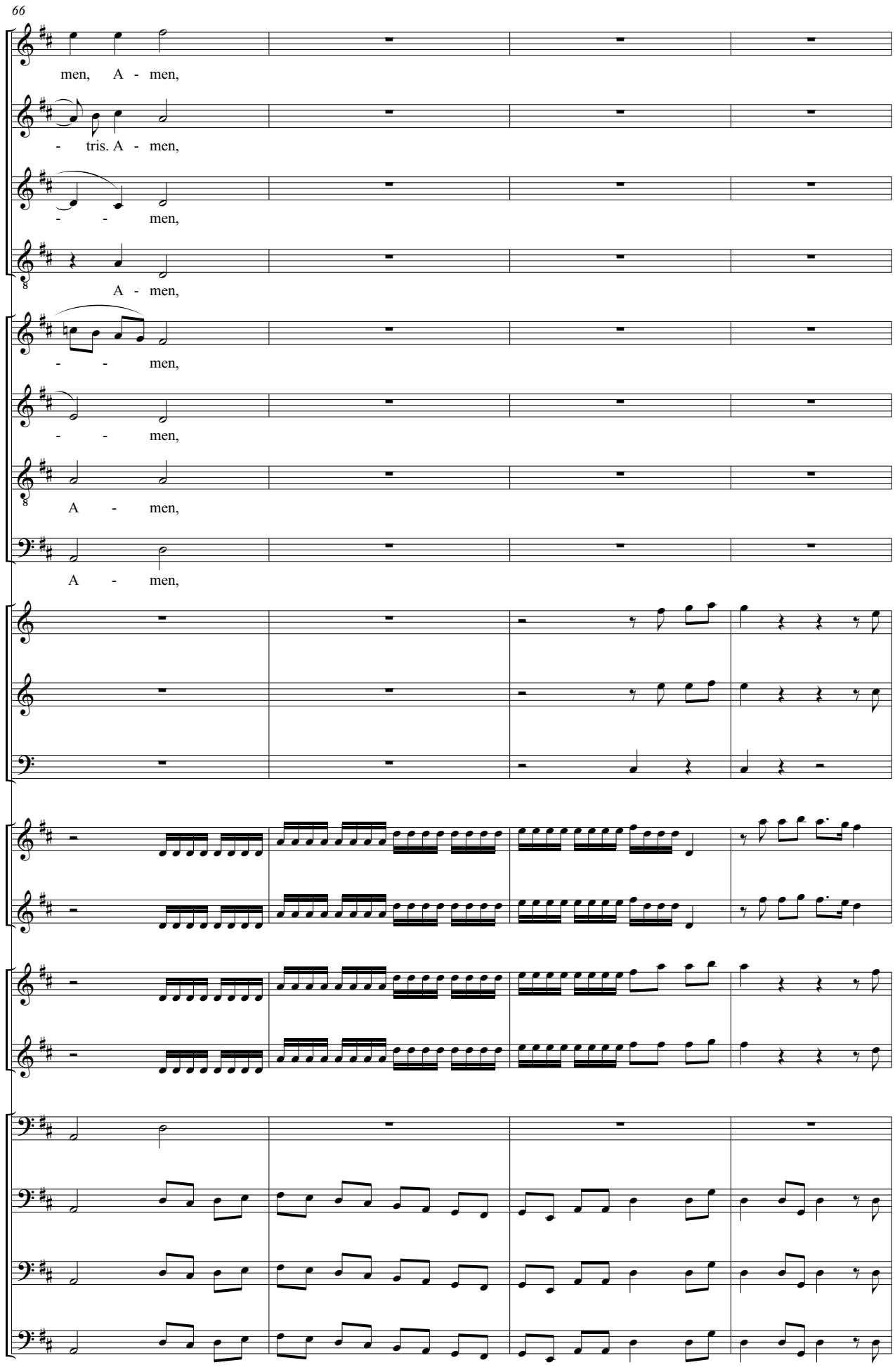

48
glo - - - - - ri - a, in glo - ri - a De - i Pa - tris, De - i Pa - tris. A -
glo - - - - - ri - a, in glo - ri - a De - i Pa - tris, De - i Pa - tris. A -
6
6
6
6
6
6

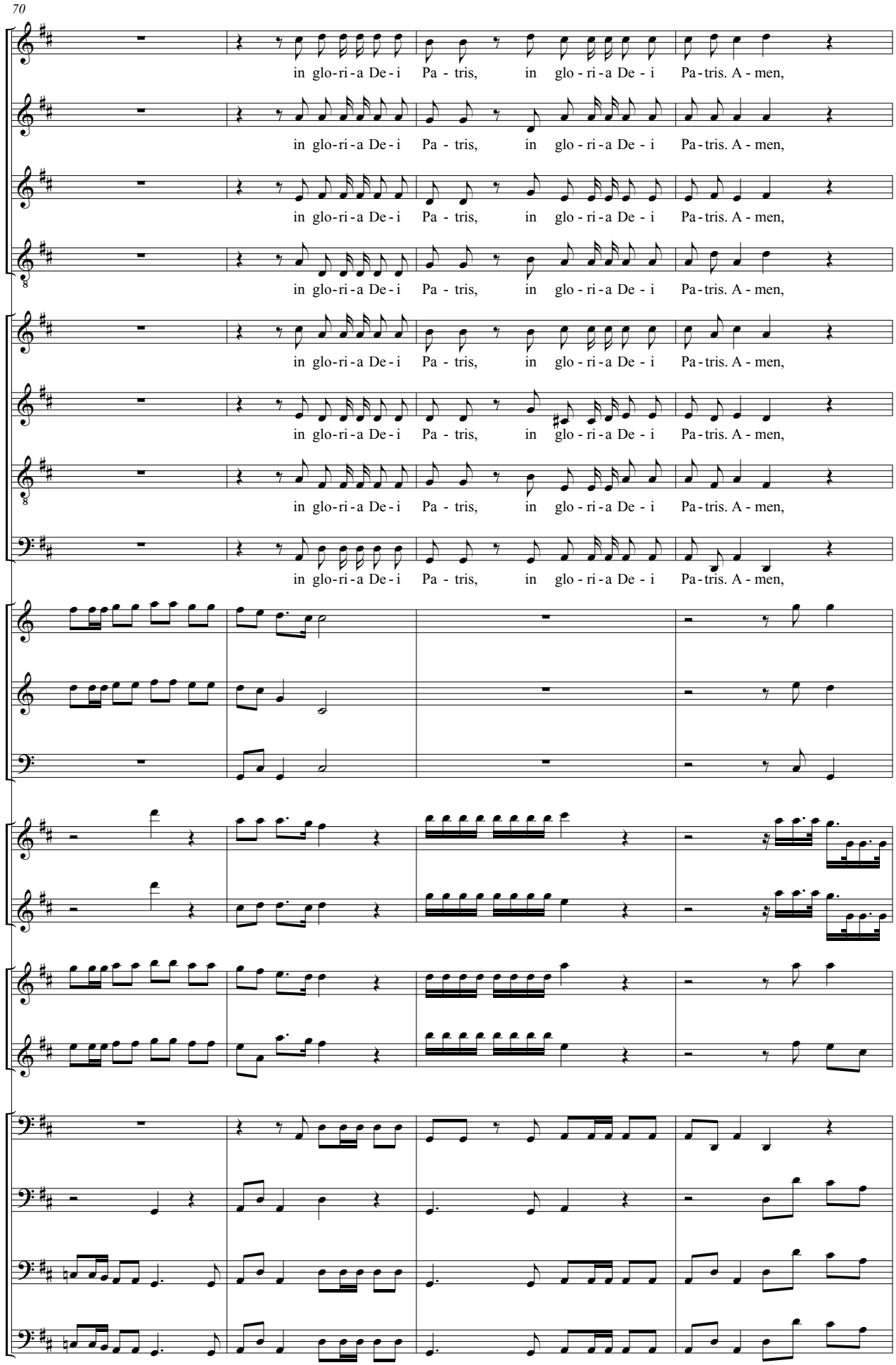

51
cum San-cto Spi - ri-tu,
cum San-cto Spi - ri-tu,
- - - men,
cum San-cto
cum San-cto
cum San-cto
- - - men,
cum San-cto
cum San-cto
cum San-cto
6
6
6

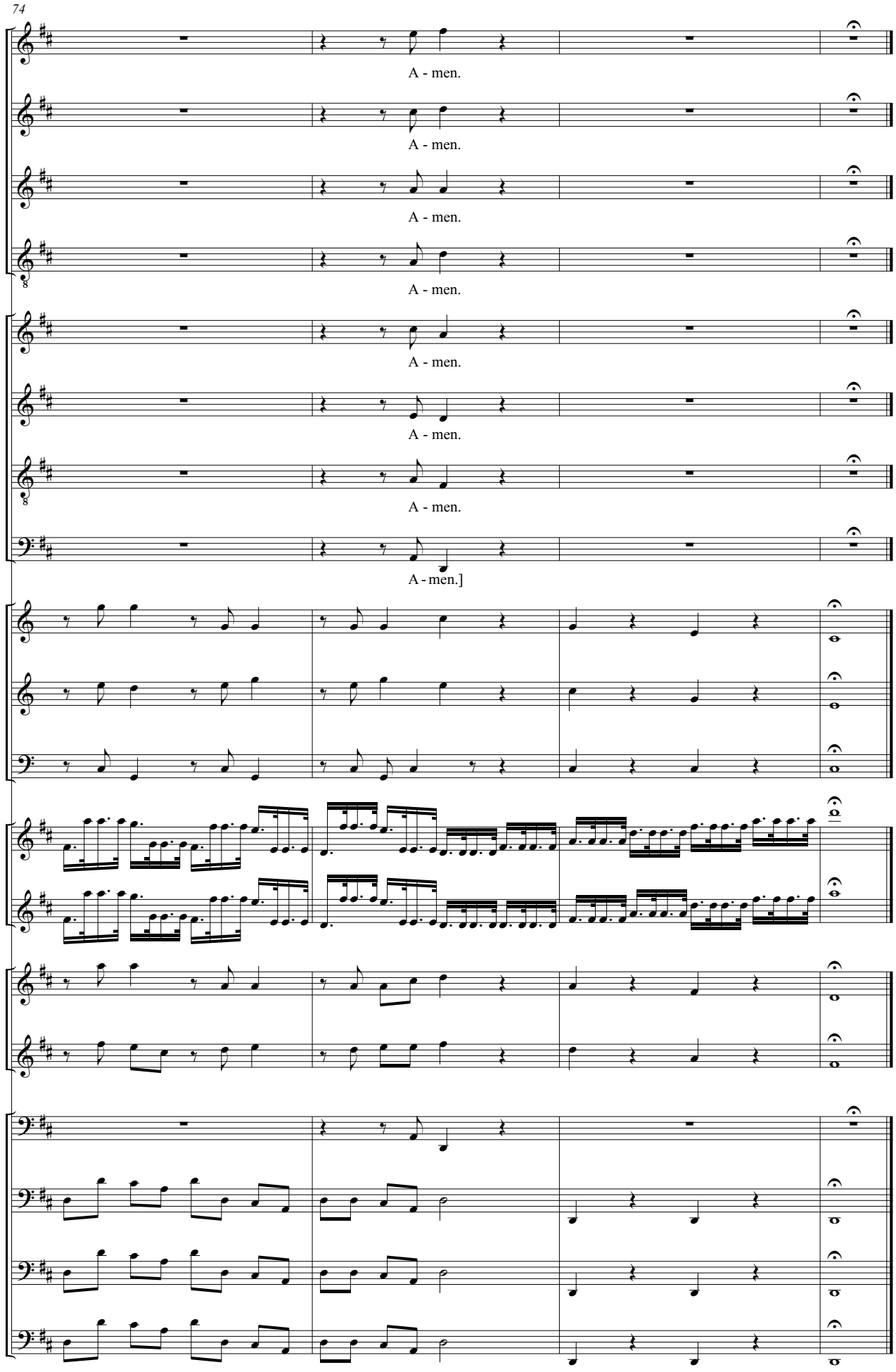

55
cum San - cto Spi - ri - tu, in glo -
cum San - cto Spi - ri - tu, in glo -
Spi - ri - tu,
Spi - ri - tu,
Spi - ri - tu,
Spi - ri - tu,
Spi - ri - tu,
Spi - ri - tu,


58
- - - - ri - a, in glo - ri - a De - i Pa - tris,De - i Pa - tris.A - - - - - men, De - i
- - - - ri - a, in glo - ri - a De - i Pa - tris,De - i Pa - tris.A - - - - - men, De - i
in glo - ri - a De - i
in glo - ri - a De - i
in
in
in
in
3#
6#

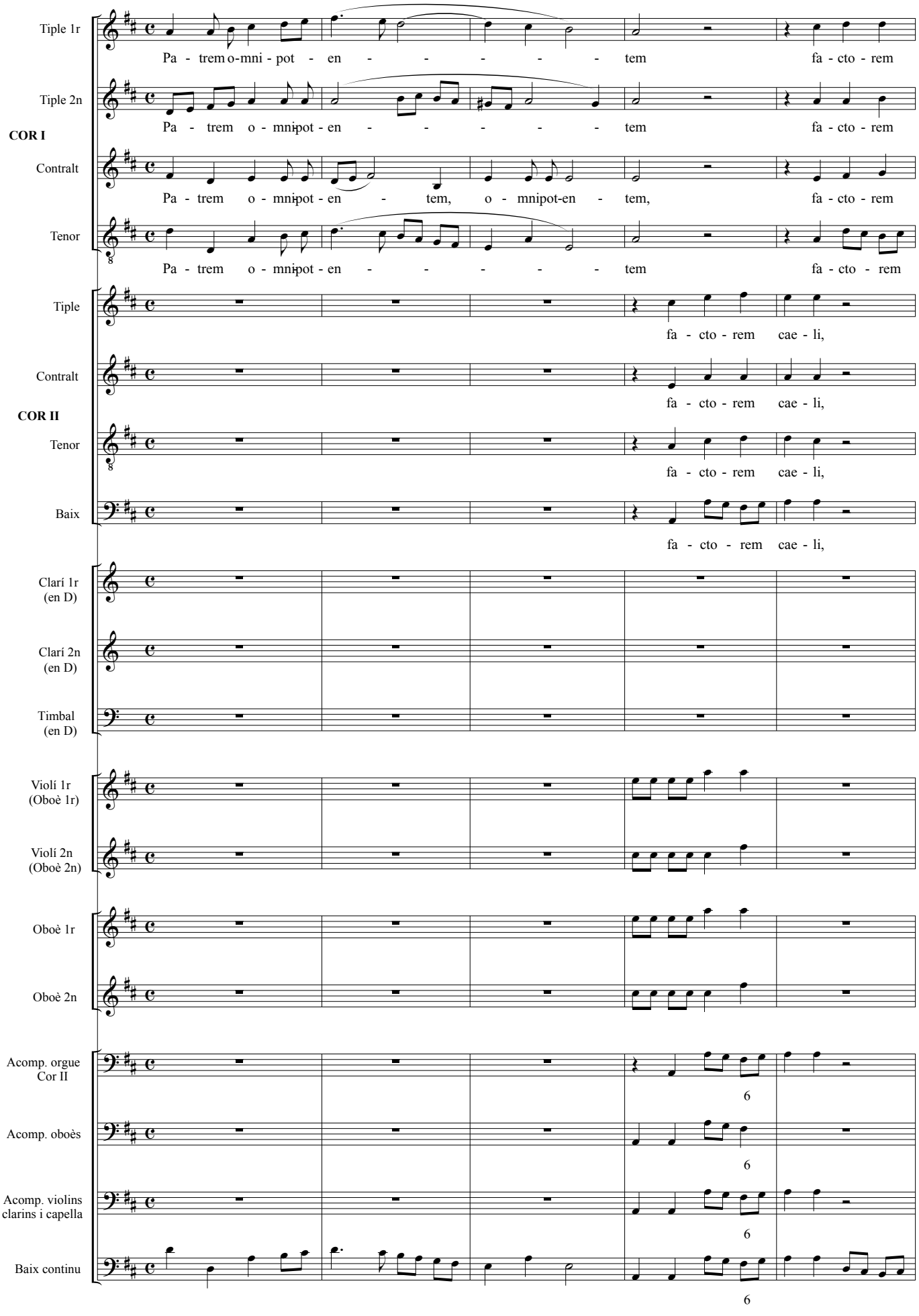

62
Pa-tris. A - - - - - - men, A-
Pa-tris. A - - - - men, De - i Pa -
Pa-tris. A - - - - - - - -
Pa-tris. A - - - - men, De - i Pa - tris. A - men,
glo-ri-a De-i Pa - tris. A - - - - -
glo-ri-a De-i Pa - tris. A - - - - -
glo-ri-a De-i Pa - tris. A - - - - men,
glo-ri-a De-i Pa - tris. A - - - - men,
6
6 3♯ 6
6 3♯ 6 6
6 3♯ 6 6


66
men, A - men,
- tris. A - men,
- - men,
A - men,
- - men,
- - men,
A - men,
A - men,

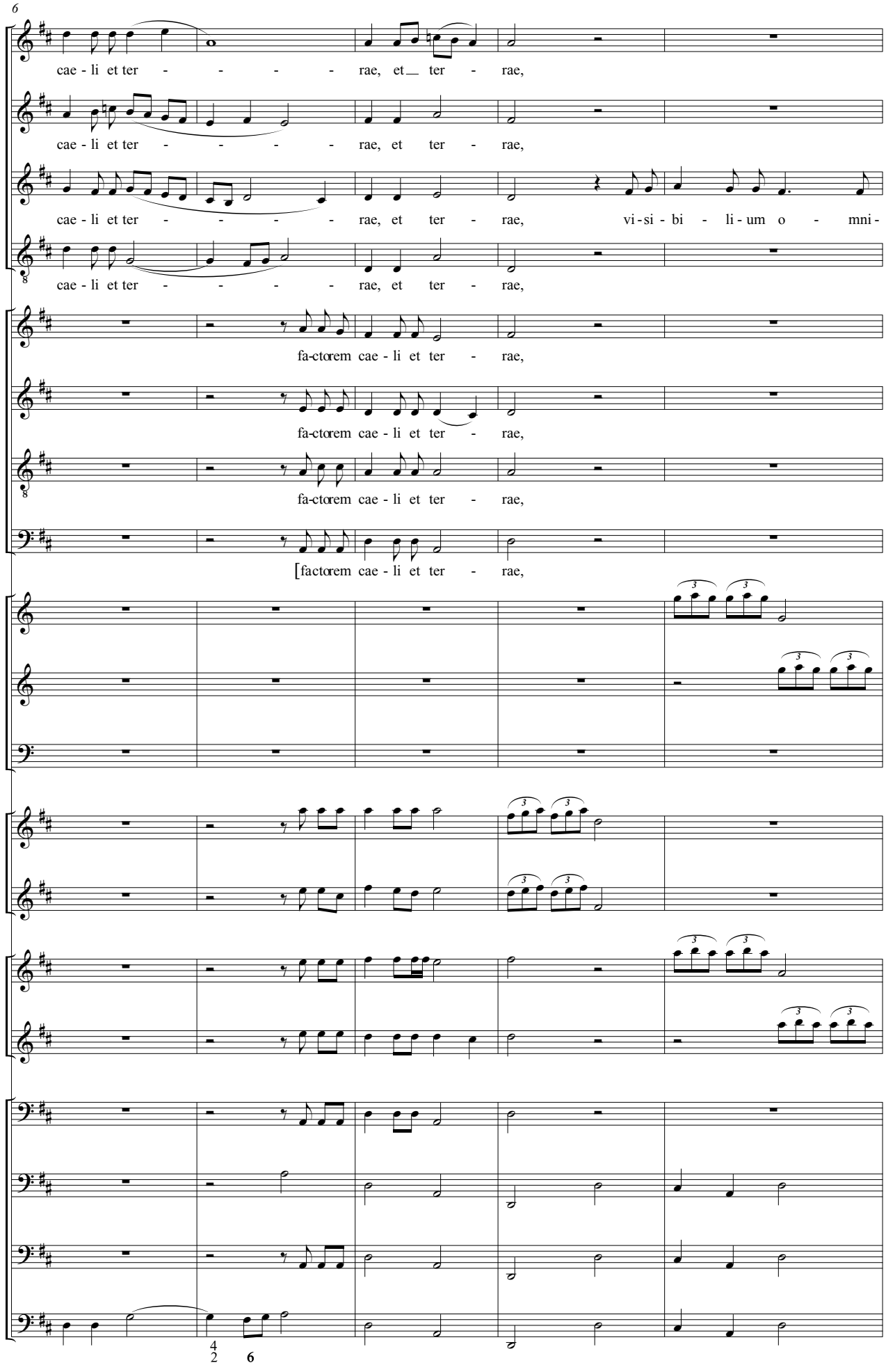

70
in glo-ri-a De-i Pa - tris, in glo - ri-a De - i Pa-tris. A - men,
in glo-ri-a De-i Pa - tris, in glo - ri-a De - i Pa-tris. A - men,
in glo-ri-a De-i Pa - tris, in glo - ri-a De - i Pa-tris. A - men,
in glo-ri-a De-i Pa - tris, in glo - ri-a De - i Pa-tris. A - men,
in glo-ri-a De-i Pa - tris, in glo - ri-a De - i Pa-tris. A - men,
in glo-ri-a De-i Pa - tris, in glo - ri-a De - i Pa-tris. A - men,
in glo-ri-a De-i Pa - tris, in glo - ri-a De - i Pa-tris. A - men,

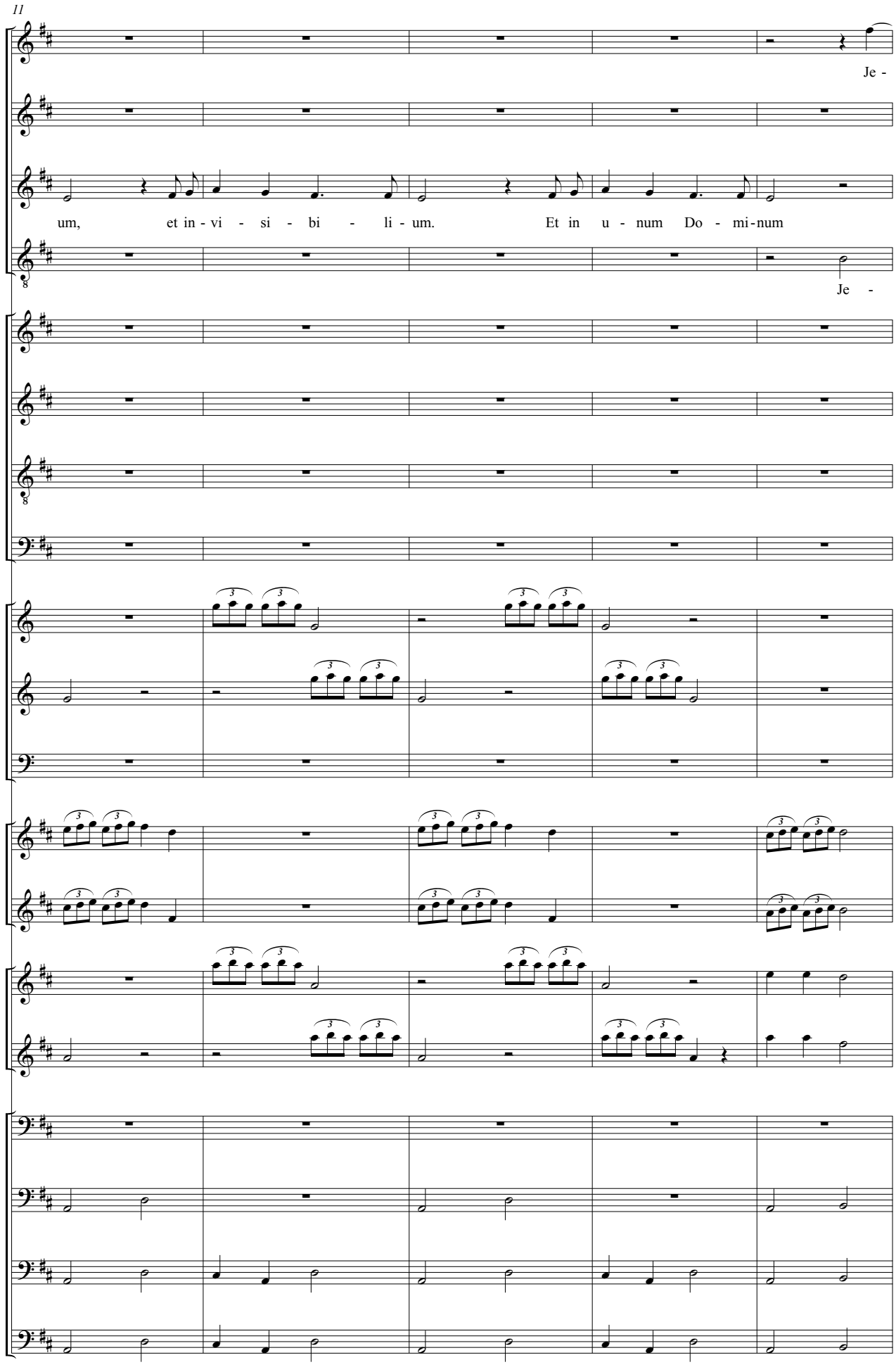

74
A - men.
A - men.
A - men.
A - men.
A - men.
A - men.
A - men.
A - men.]

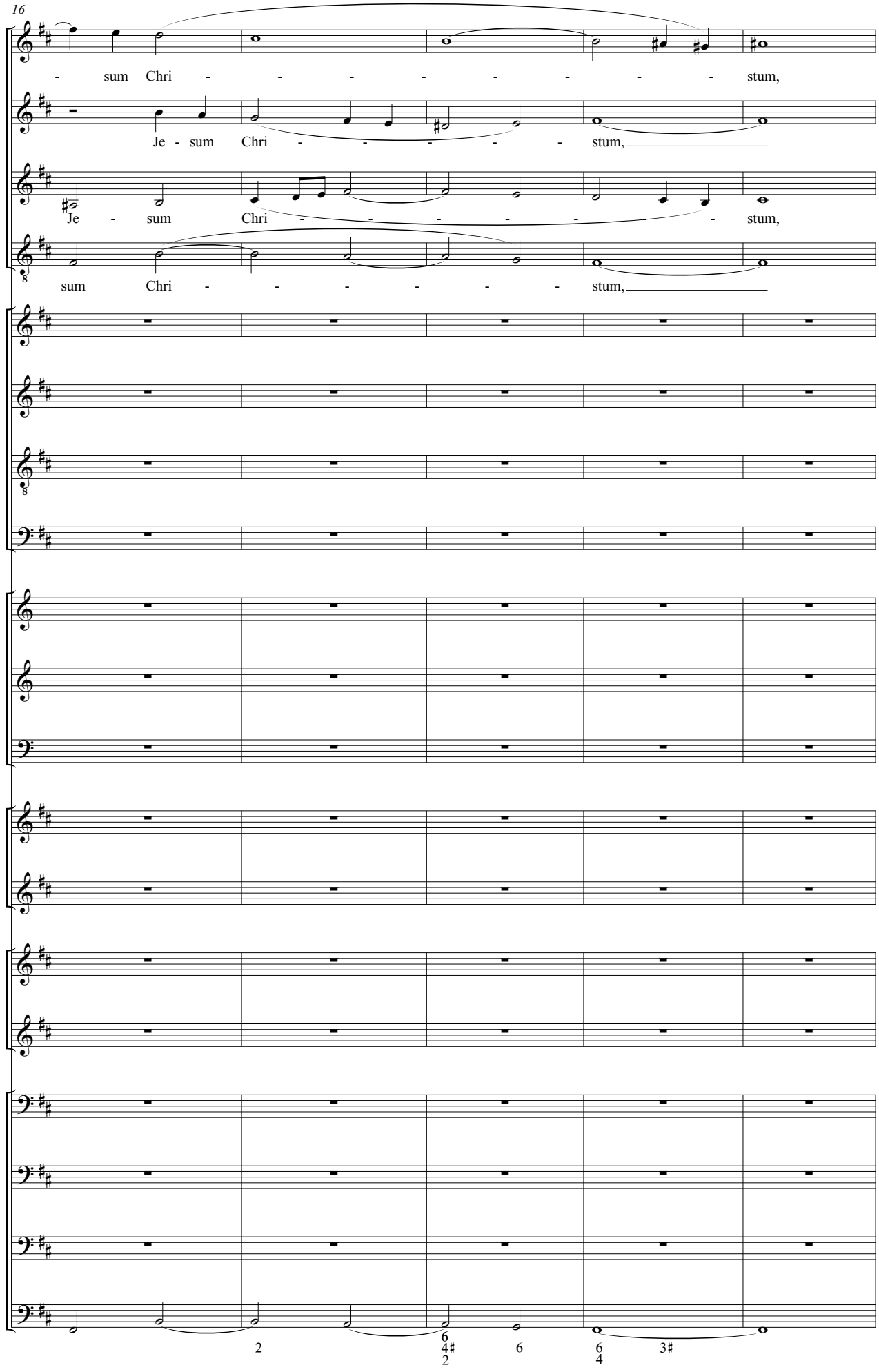
8. Patrem omnipotentem, a 8

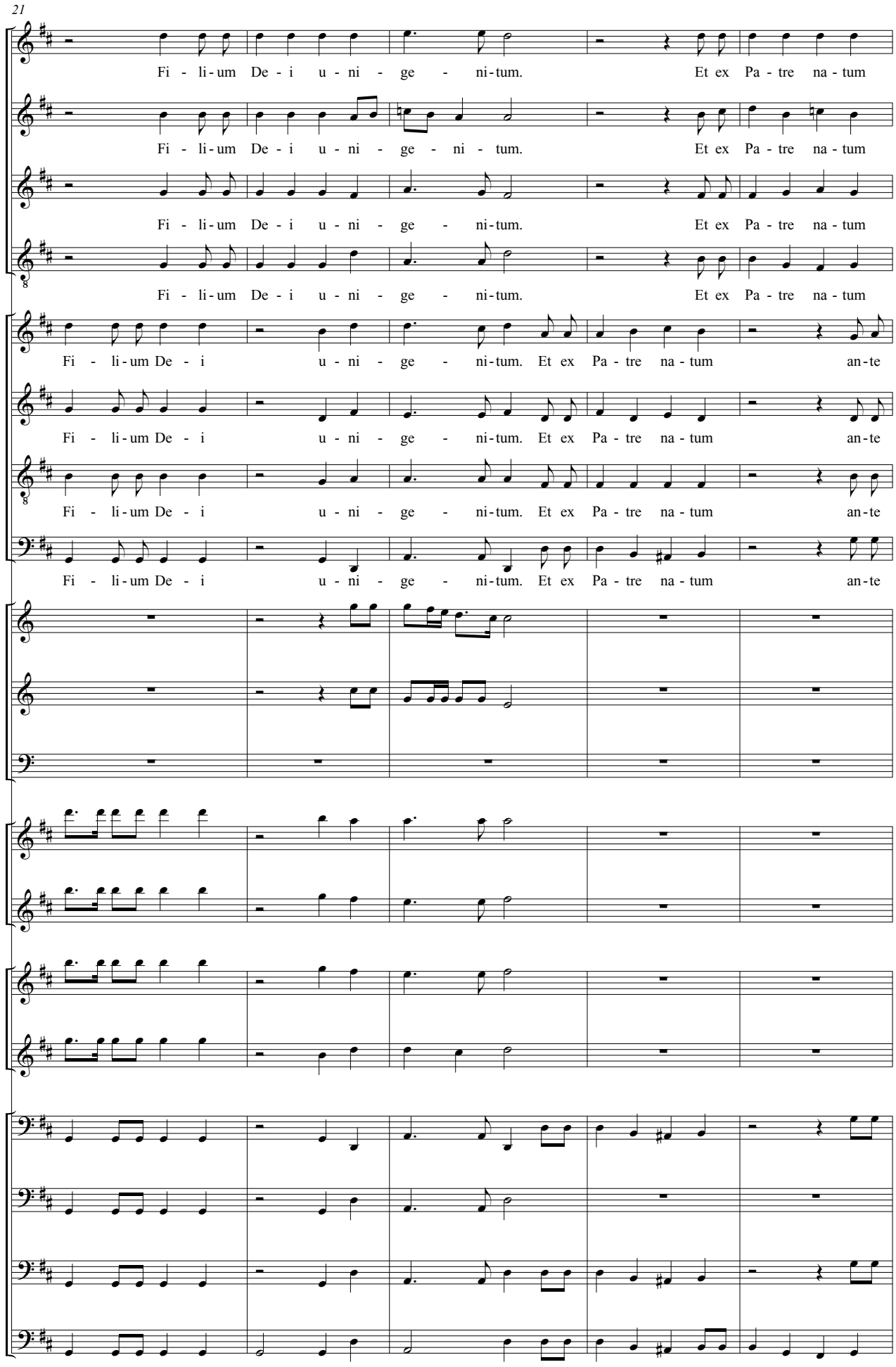


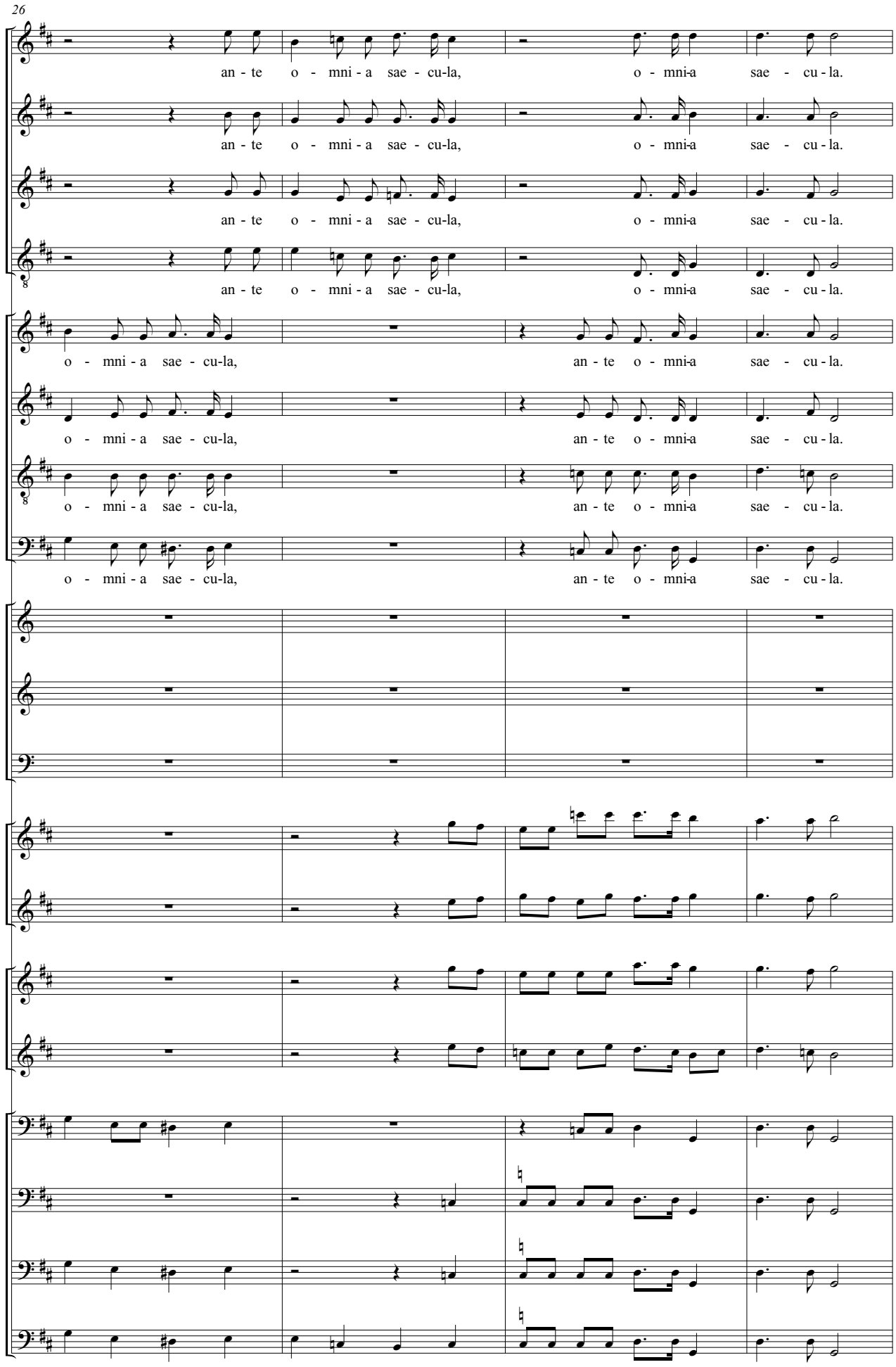
* Oboès 1r i 2n omesos entre els compassos 30 i 43.

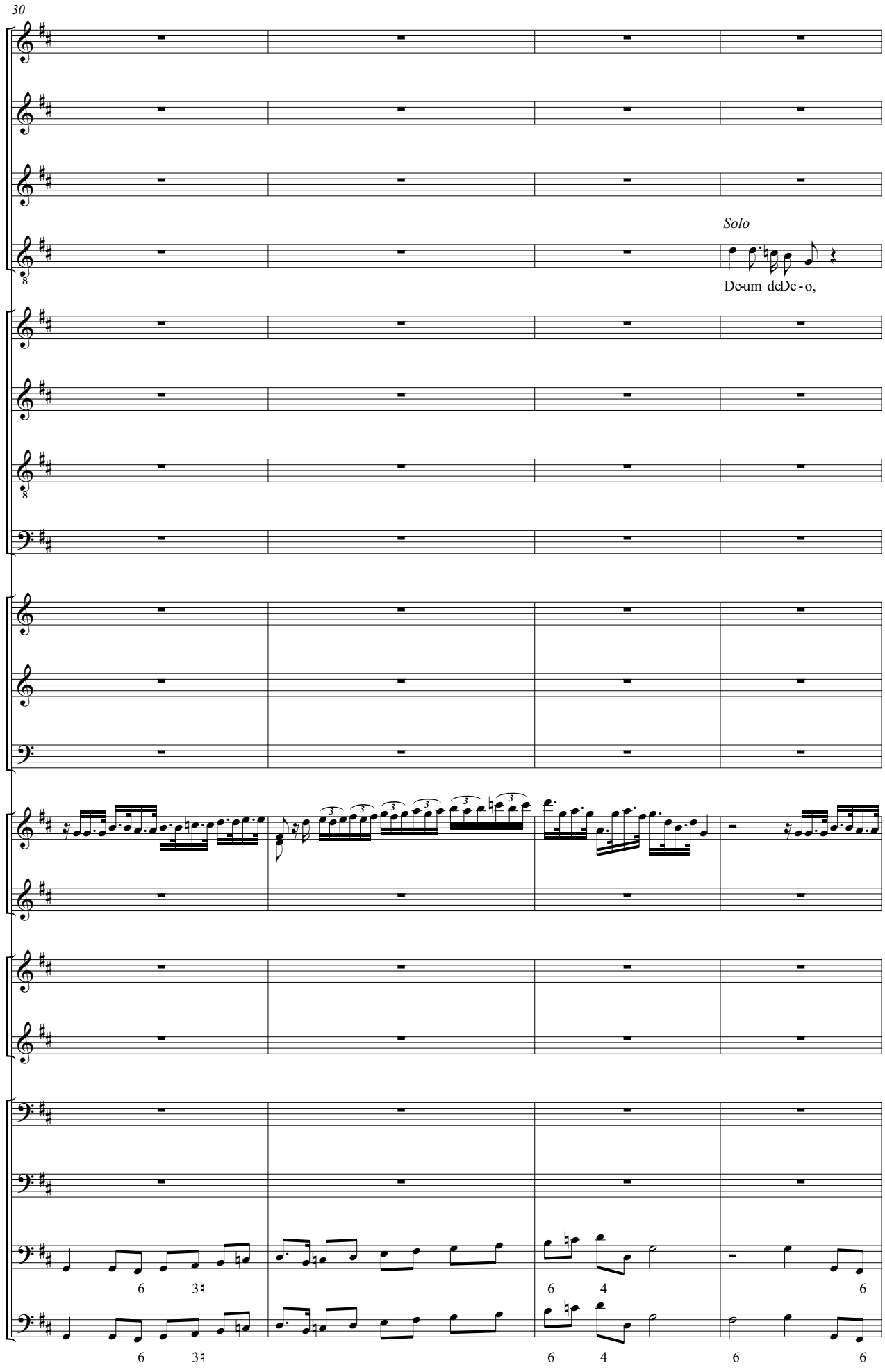

6
cae - li et ter - - - - - rae, et ter - rae,
cae - li et ter - - - - - rae, et ter - rae,
cae - li et ter - - - - - rae, et ter - rae, vi - si - bi - li - um o - mni -
cae - li et ter - - - - - rae, et ter - rae,
fa-ctorem cae - li et ter - rae,
fa-ctorem cae - li et ter - rae,
fa-ctorem cae - li et ter - rae,
[factorem cae - li et ter - rae,
4
2
6

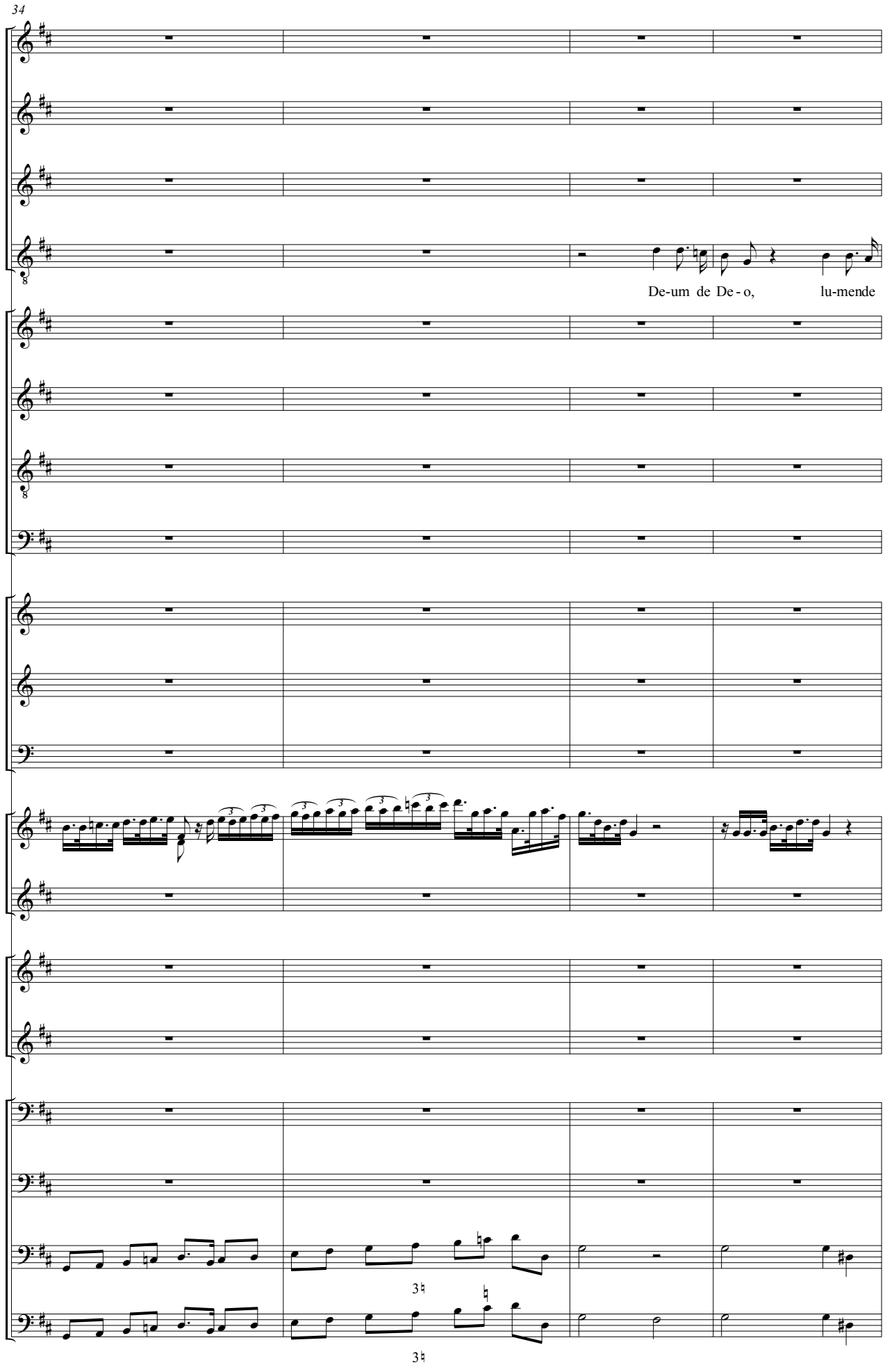

11
Je -
um, et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num
Je -

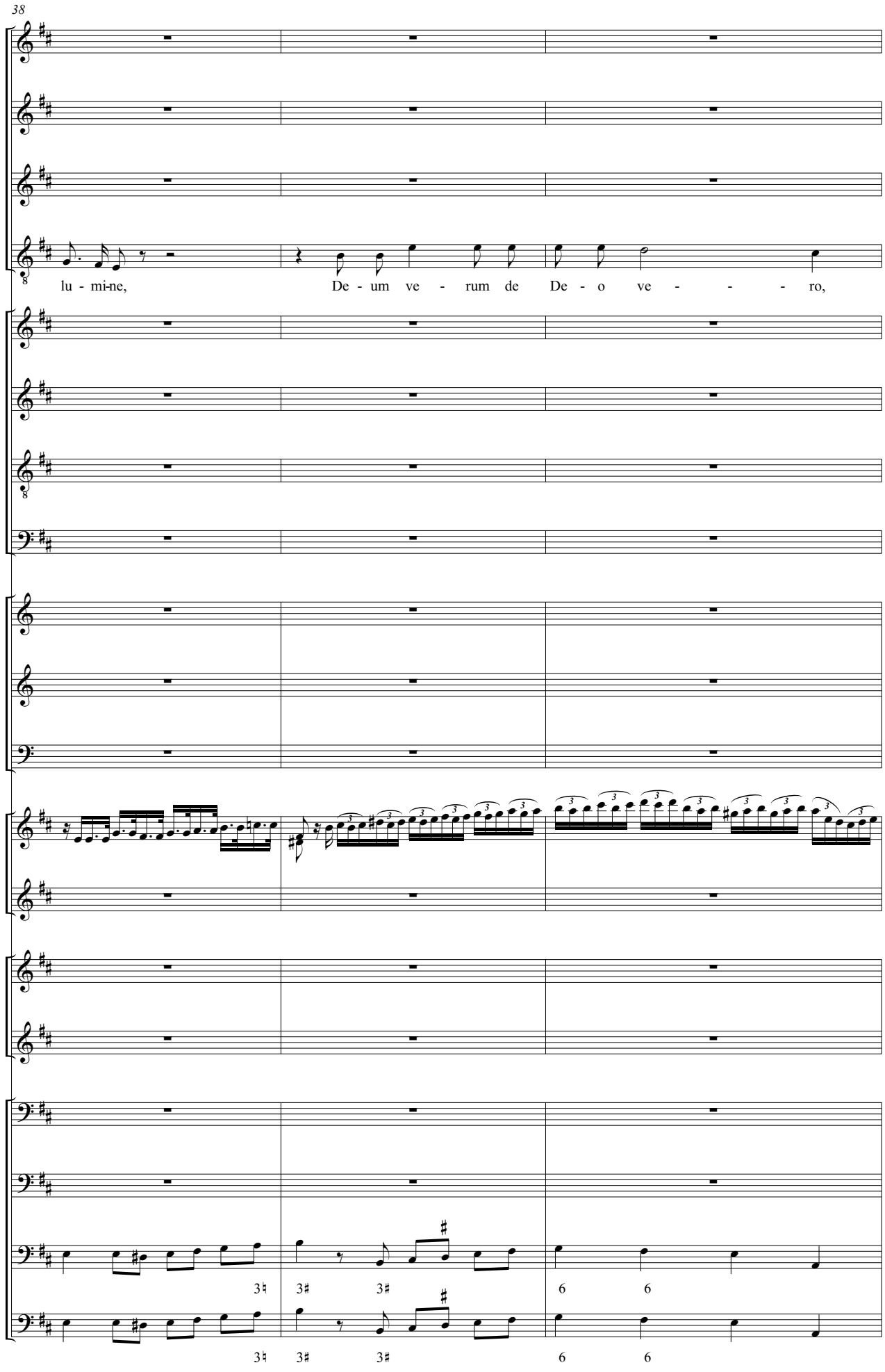

16
- sum Chri - - - - - - - - stum,
Je - sum Chri - - - - - stum,
Je - sum Chri - - - - - - stum,
sum Chri - - - - - - stum,
2
6 4♯ 2
6
6 4
3♯

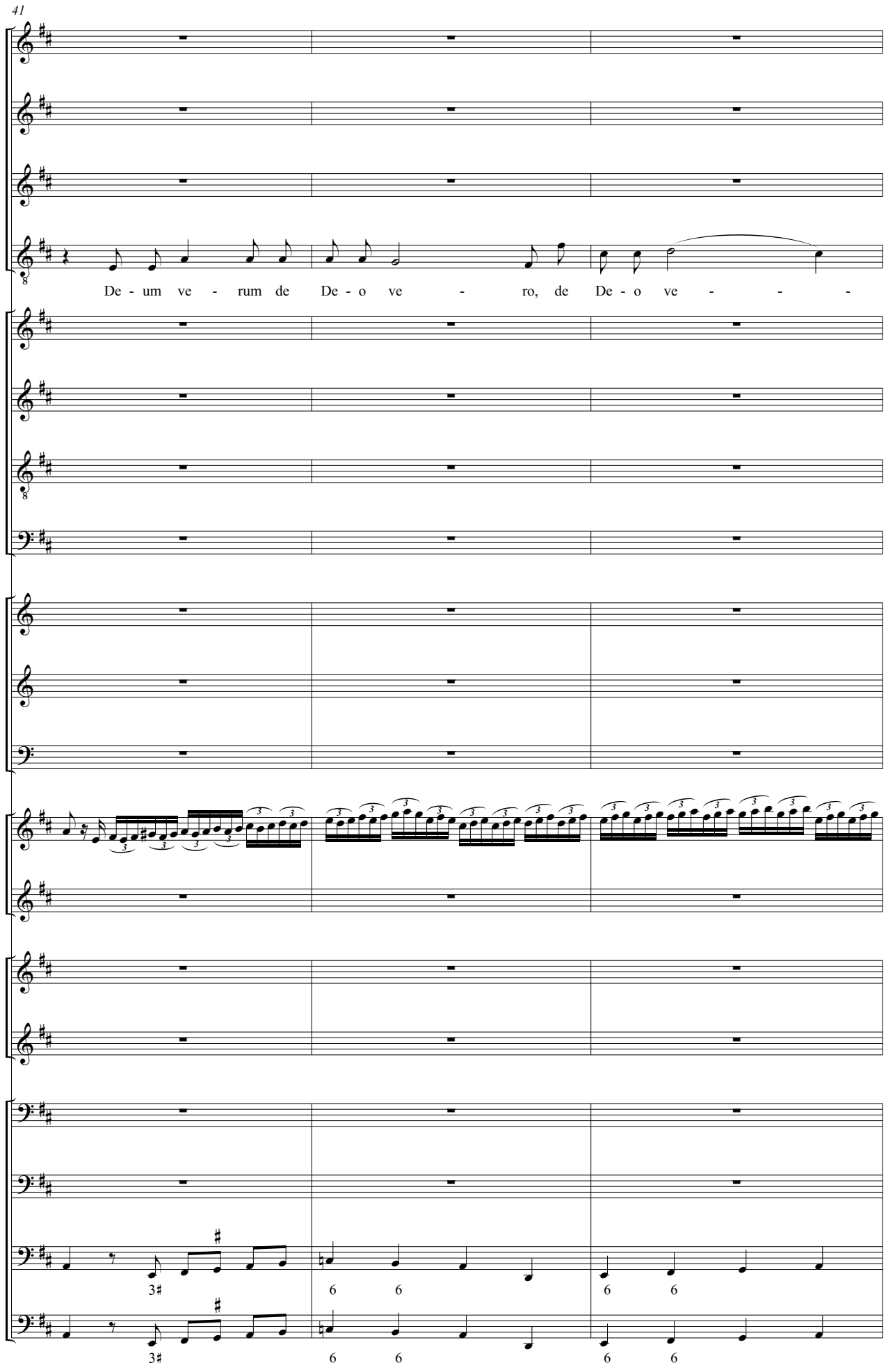

21
Fi - li-um De - i u - ni - ge - ni-tum. Et ex Pa - tre na - tum
Fi - li-um De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum
Fi - li-um De - i u - ni - ge - ni-tum. Et ex Pa - tre na - tum
Fi - li-um De - i u - ni - ge - ni-tum. Et ex Pa - tre na - tum
Fi - li-um De - i u - ni - ge - ni-tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te
Fi - li-um De - i u - ni - ge - ni-tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te
Fi - li-um De - i u - ni - ge - ni-tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te
Fi - li-um De - i u - ni - ge - ni-tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te

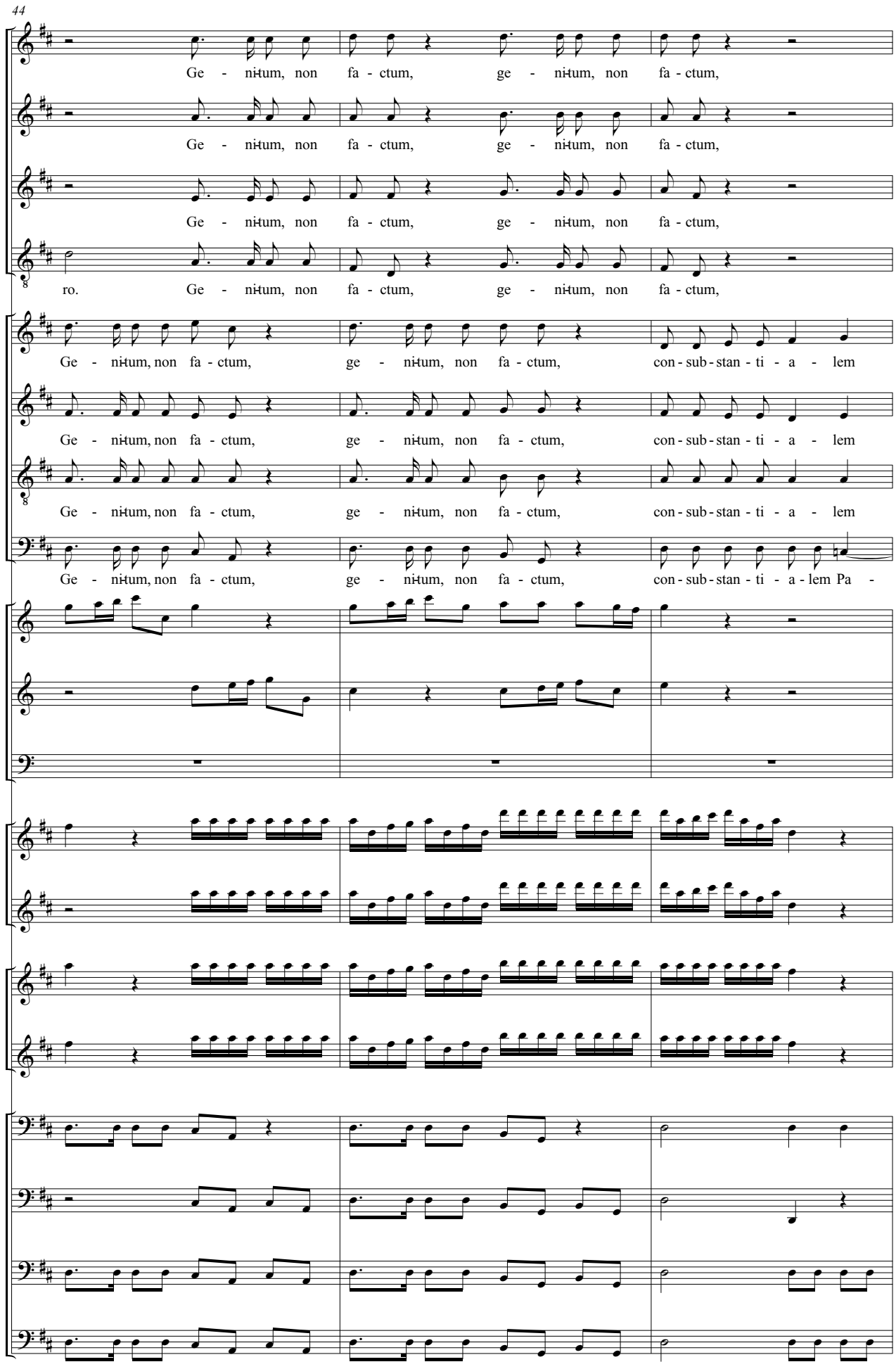

26
an - te o - mni - a sae - cu-la, o - mni-a sae - cu - la.
an - te o - mni - a sae - cu-la, o - mni-a sae - cu - la.
an - te o - mni - a sae - cu-la, o - mni-a sae - cu - la.
an - te o - mni - a sae - cu-la, o - mni-a sae - cu - la.
o - mni - a sae - cu-la, an - te o - mni-a sae - cu - la.
o - mni - a sae - cu-la, an - te o - mni-a sae - cu - la.
o - mni - a sae - cu-la, an - te o - mni-a sae - cu - la.
o - mni - a sae - cu-la, an - te o - mni-a sae - cu - la.

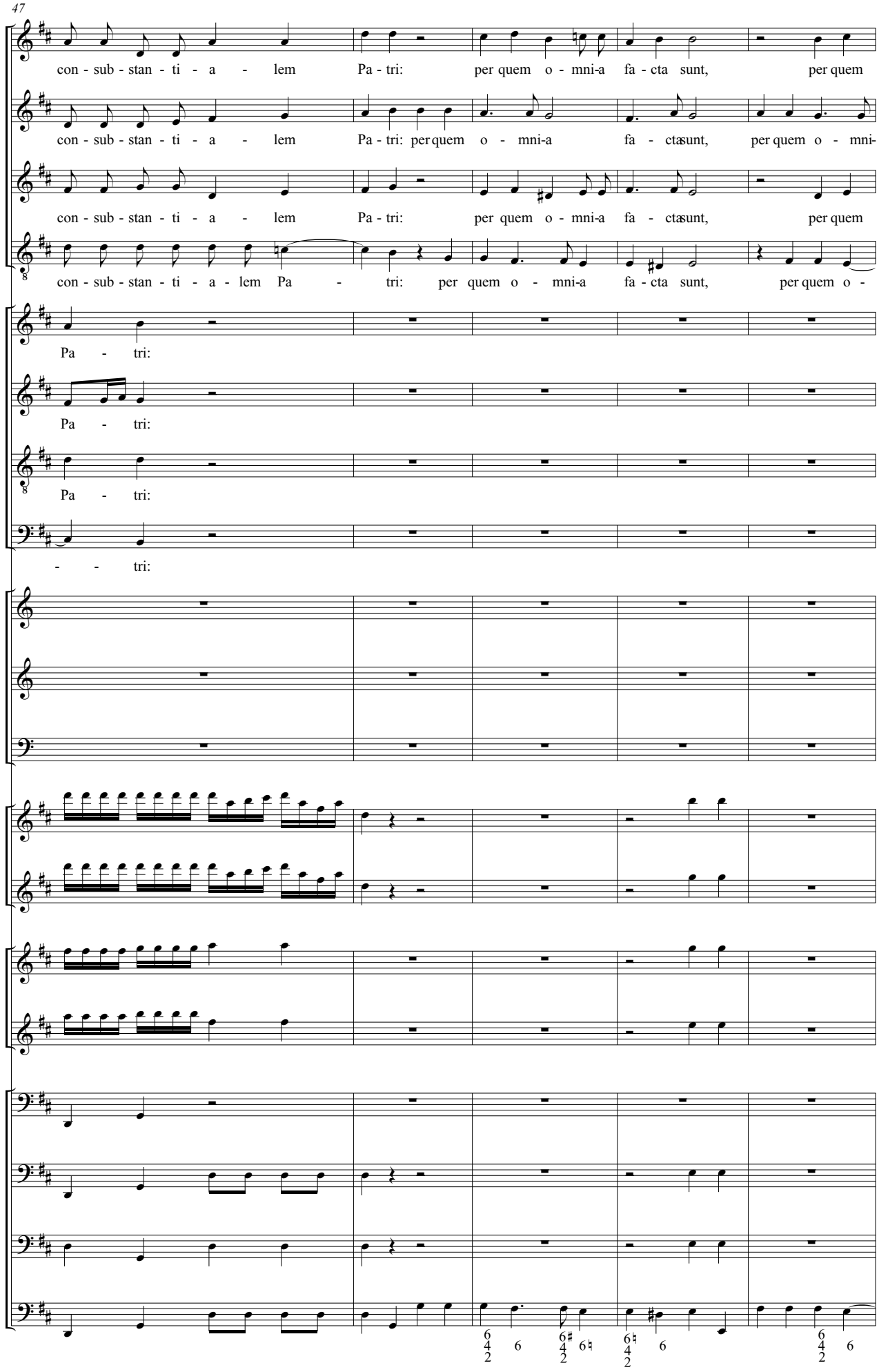

30
Solo
De-um deDe-o,
6 3♮
6 4
6
6 3♮
6 4
6 6

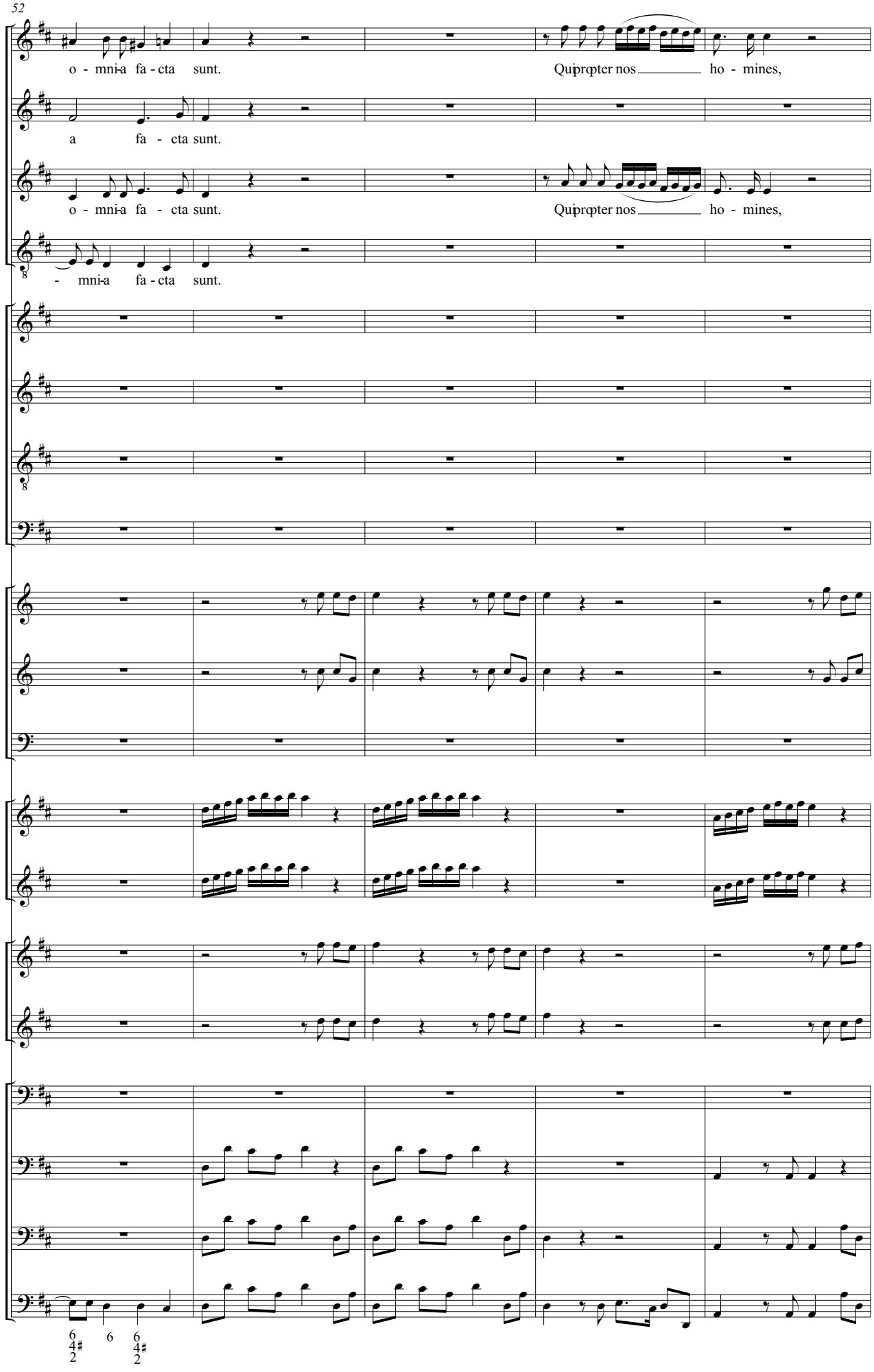

34
De-um de De - o, lu-mende

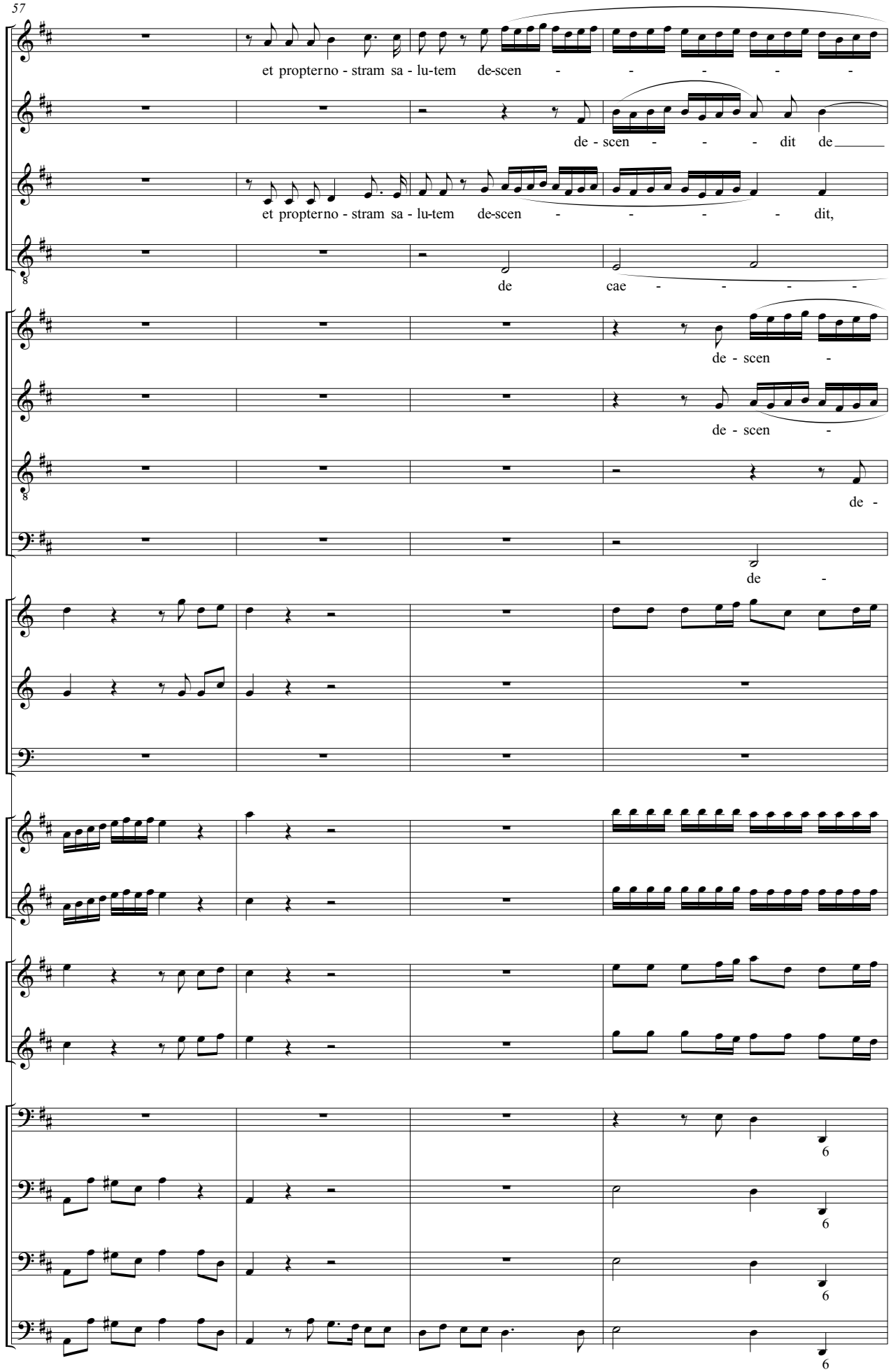

38
lu - mi-ne,
De - um ve - rum de
De - o ve - - - ro,

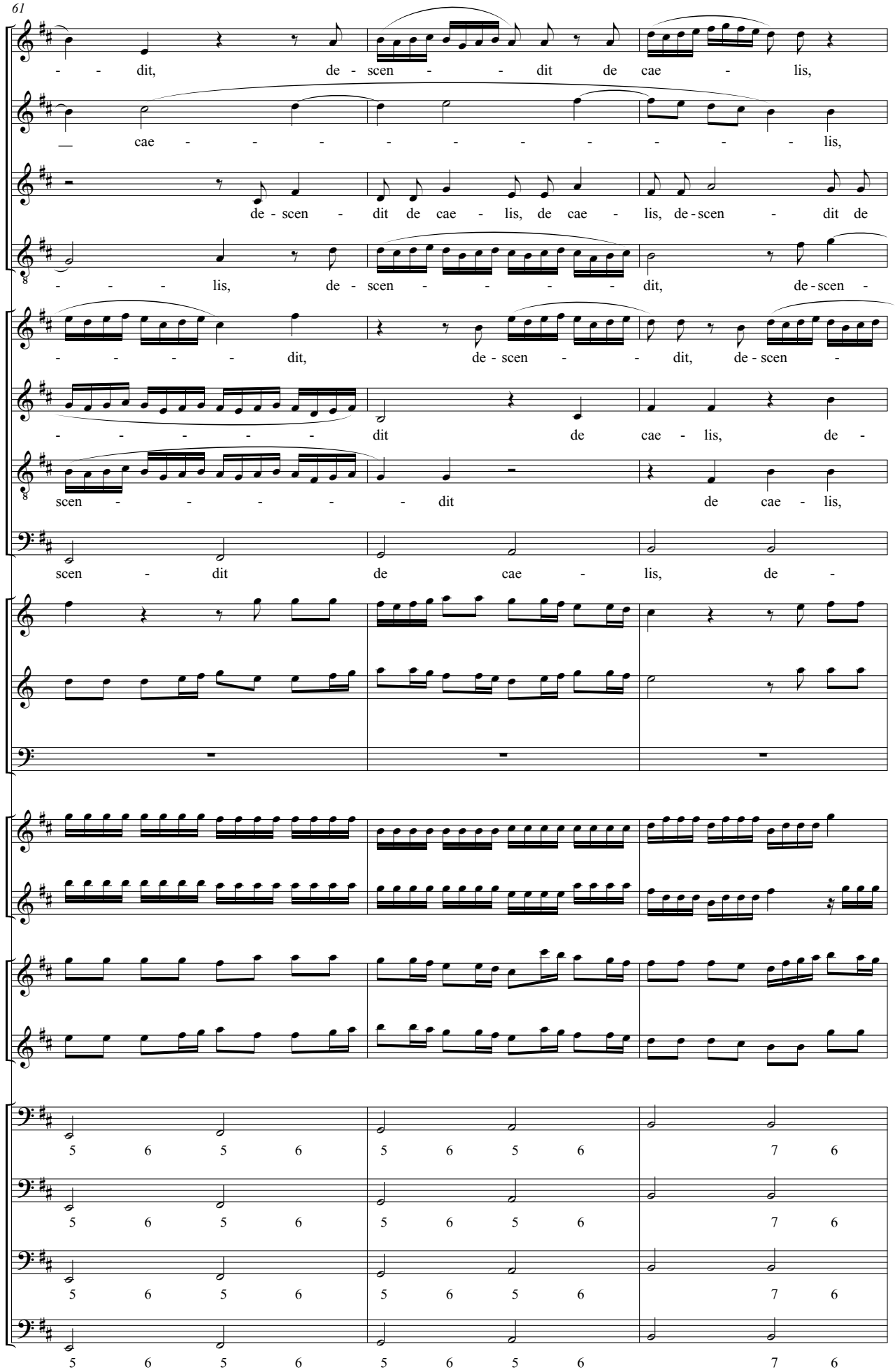

41
De - um ve - rum de De - o ve - ro, de De - o ve - - -
3♯ 6 6 6 6
3♯ 6 6 6 6

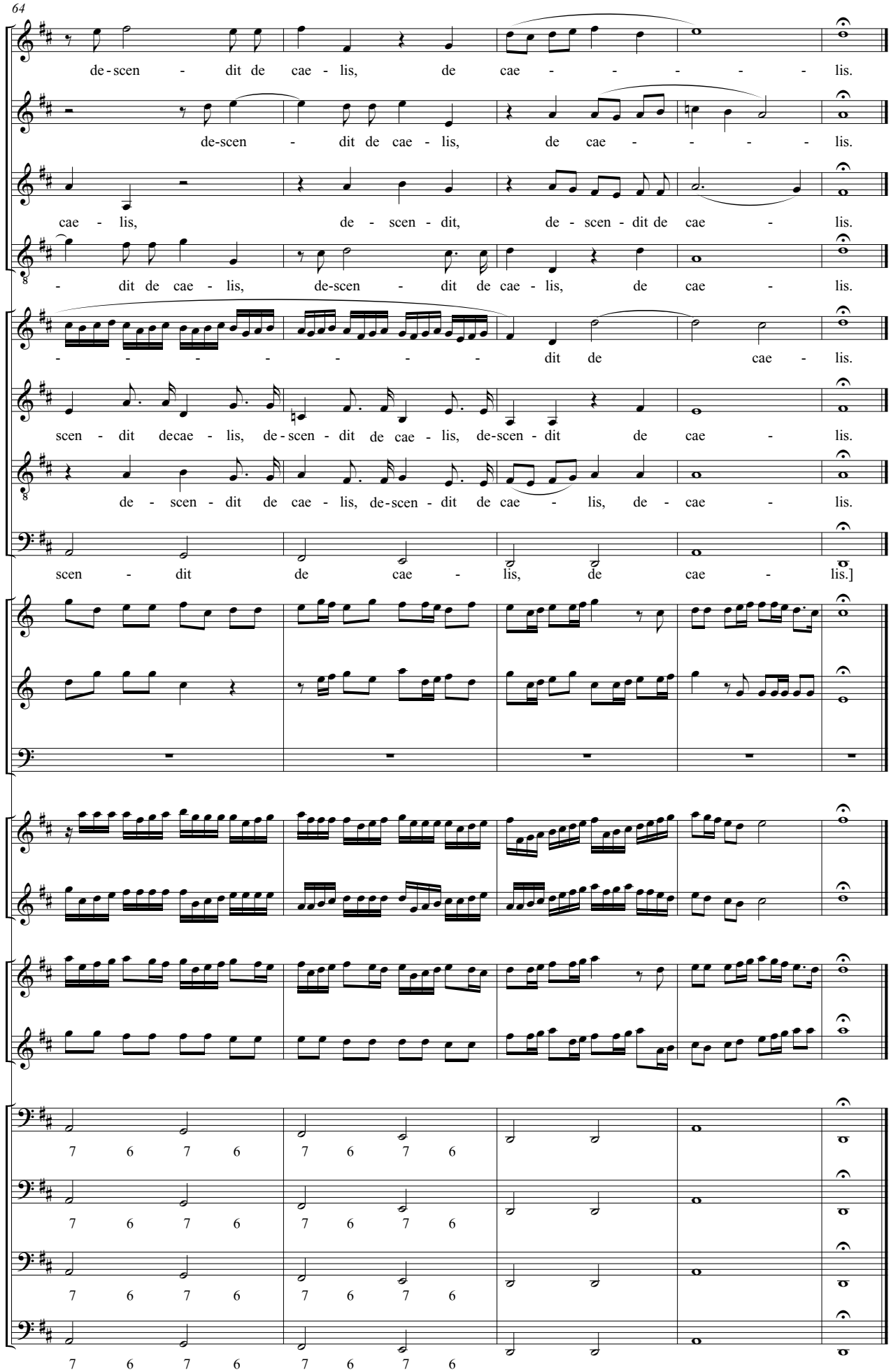

44
Ge - ni-tum, non fa - ctum, ge - ni-tum, non fa - ctum,
Ge - ni-tum, non fa - ctum, ge - ni-tum, non fa - ctum,
Ge - ni-tum, non fa - ctum, ge - ni-tum, non fa - ctum,
ro. Ge - ni-tum, non fa - ctum, ge - ni-tum, non fa - ctum,
Ge - ni-tum, non fa - ctum, ge - ni-tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem
Ge - ni-tum, non fa - ctum, ge - ni-tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem
Ge - ni-tum, non fa - ctum, ge - ni-tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem
Ge - ni-tum, non fa - ctum, ge - ni-tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa -


47
con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni-a fa - cta sunt, per quem
con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni-a fa - cta sunt, per quem o - mni-
con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni-a fa - cta sunt, per quem
con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni-a fa - cta sunt, per quem o -
Pa - tri:
Pa - tri:
Pa - tri:
- - tri:

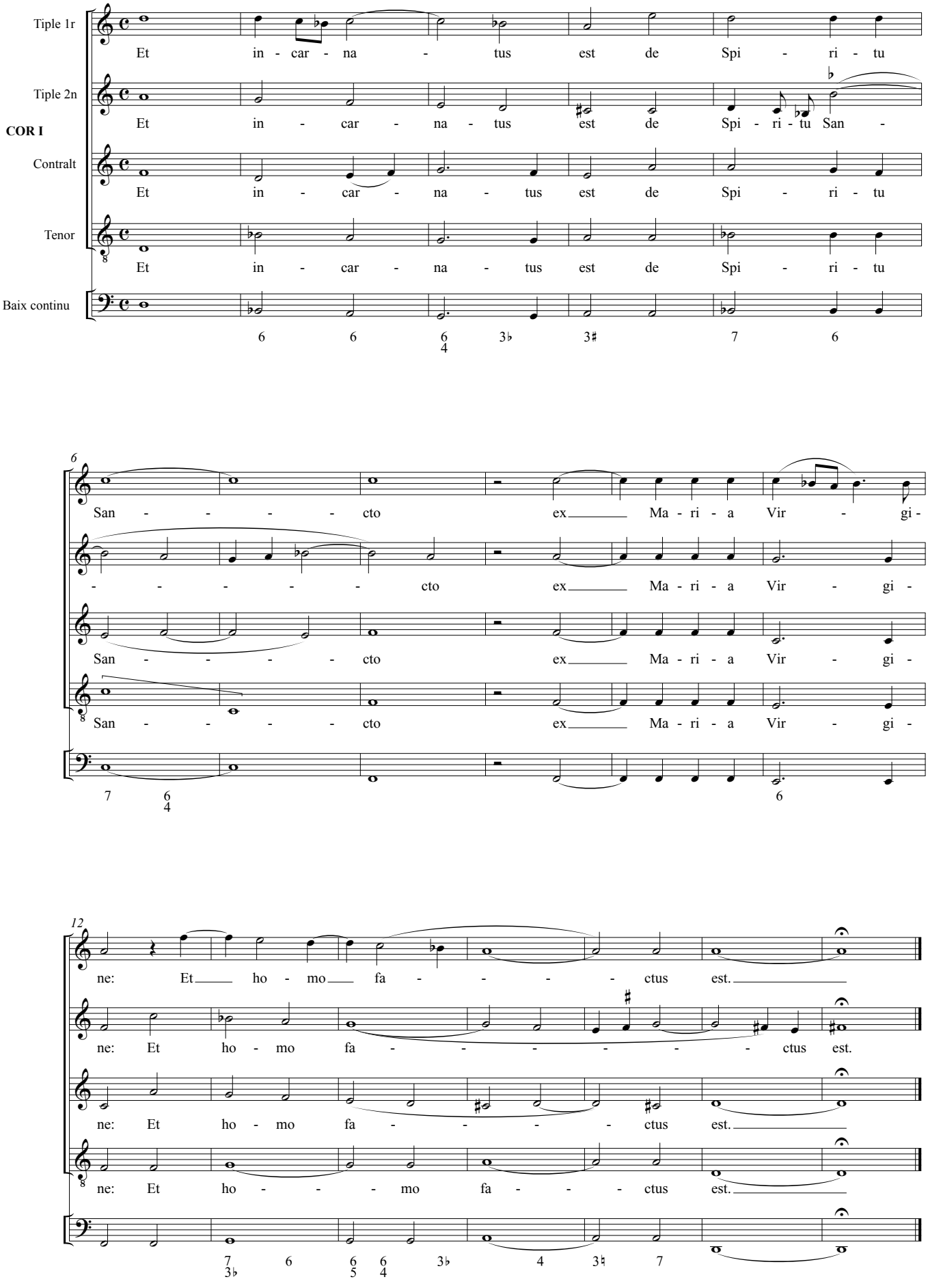

52
o - mni-a fa - cta sunt.
Quiprqter nos ho - mines,
a fa - cta sunt.
o - mni-a fa - cta sunt.
Quiprqter nos ho - mines,
- mni-a fa - cta sunt.


57
et propterno - stram sa - lu-tem de-scen - - - - -
de - scen - - - dit de
et propterno - stram sa - lu-tem de-scen - - - - dit,
de cae - - - -
de - scen -
de - scen -
de -
de -
6
6
6
6

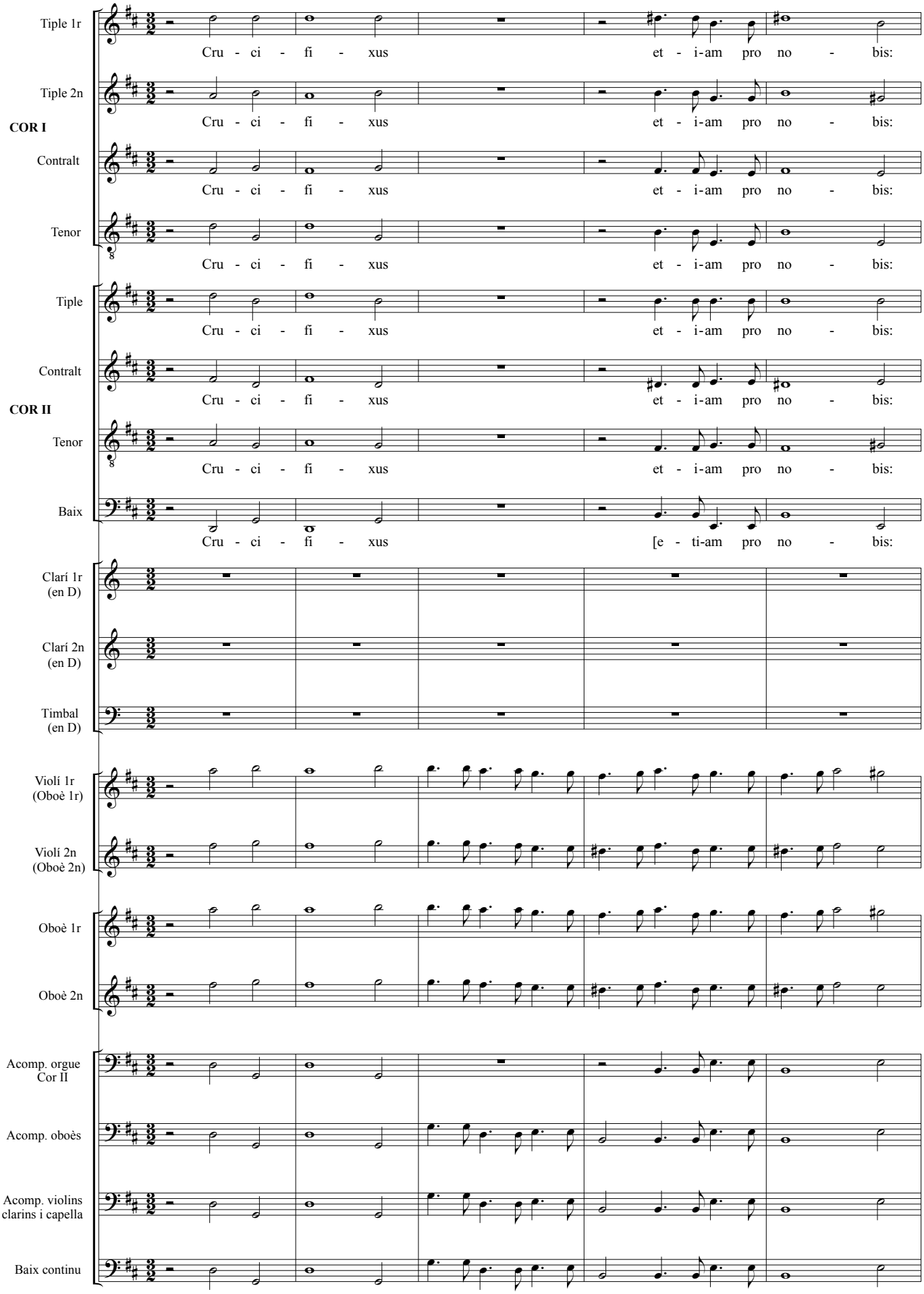

61
- - dit, de - scen - - dit de cae - lis,
— cae - - - - - - - - - - lis,
de - scen - dit de cae - lis, de cae - lis, de - scen - dit de
- - - - lis, de - scen - - - - dit, de - scen -
- - - - - dit, de - scen - - dit, de - scen -
- - - - - - dit de cae - lis, de -
scen - - - - - - dit de cae - lis,
scen - dit de cae - lis, de -
5 6 5 6 5 6 5 6 7 6
5 6 5 6 5 6 5 6 7 6
5 6 5 6 5 6 5 6 7 6
5 6 5 6 5 6 5 6 7 6

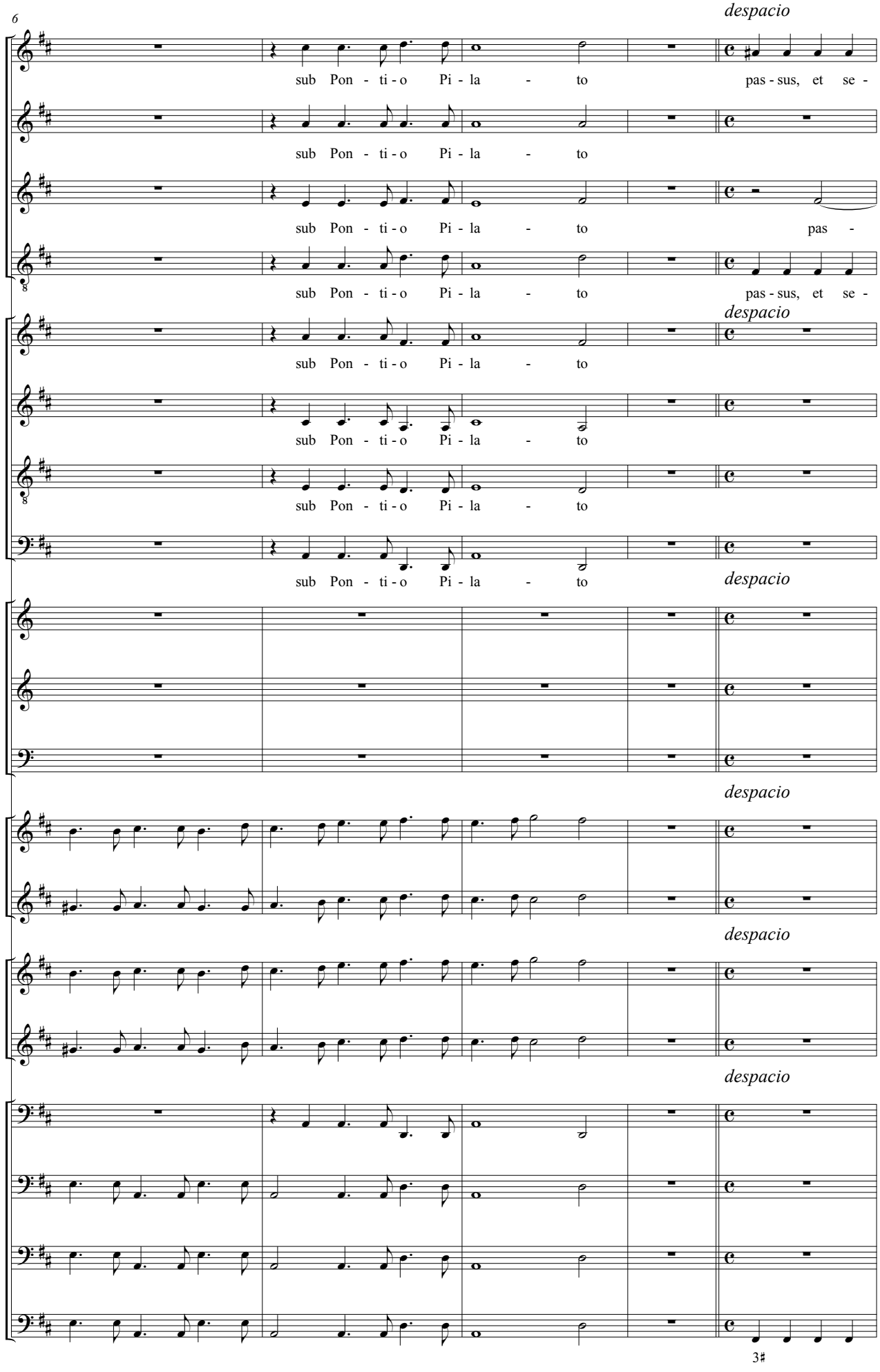

64
de-scen - dit de cae - lis, de cae - - - - - lis.
de-scen - dit de cae - lis, de cae - - - - lis.
cae - lis, de - scen - dit, de - scen - dit de cae - lis.
- dit de cae - lis, de-scen - dit de cae - lis, de cae - lis.
- - - - - - - dit de cae - lis.
scen - dit decae - lis, de-scen - dit de cae - lis, de-scen - dit de cae - lis.
de - scen - dit de cae - lis, de-scen - dit de cae - lis, de - cae - lis.
scen - dit de cae - lis, de cae - lis.]
7 6 7 6 7 6 7 6
7 6 7 6 7 6 7 6
7 6 7 6 7 6 7 6
7 6 7 6 7 6 7 6

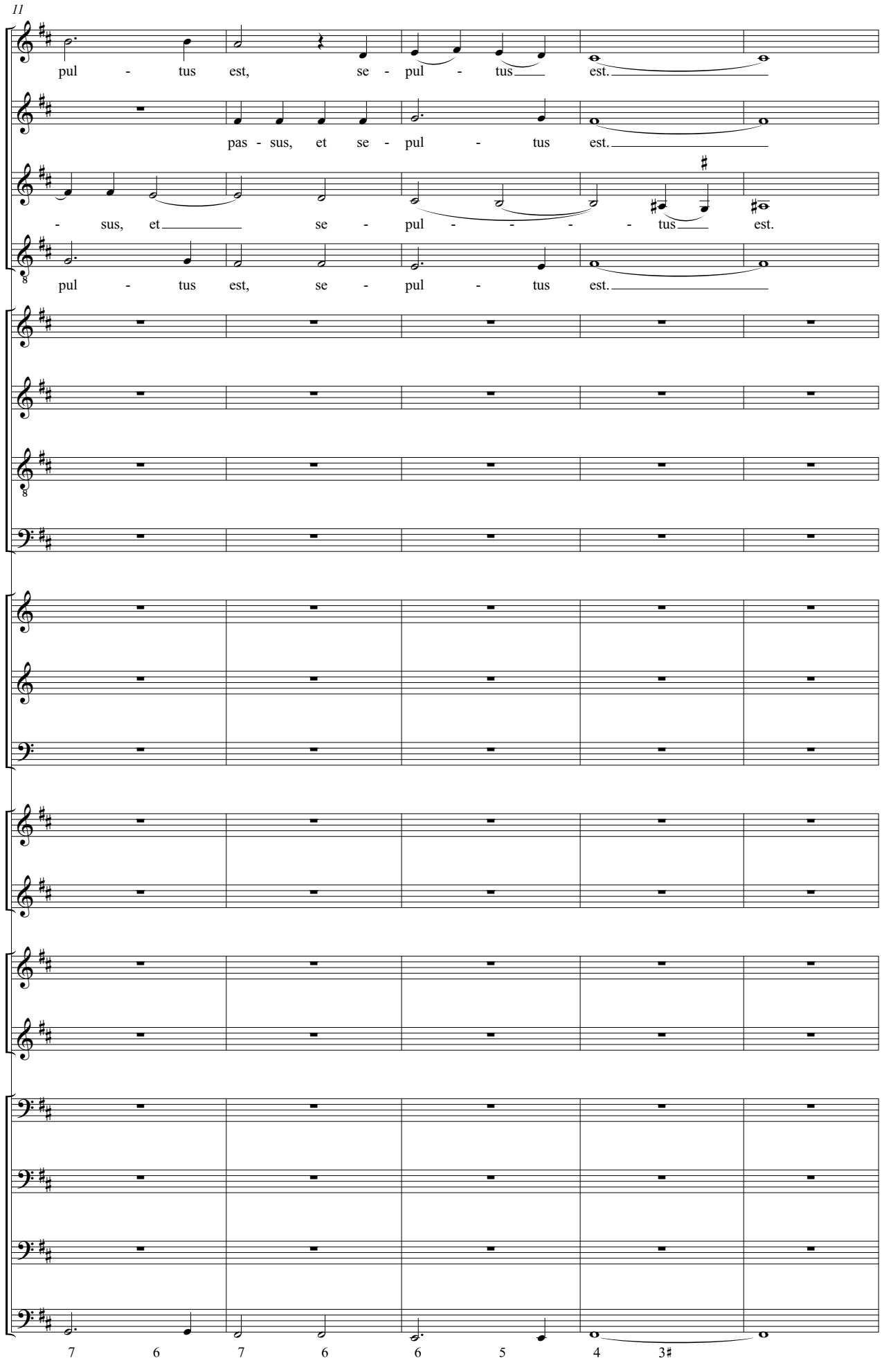
9. Et incarnatus est, a 4

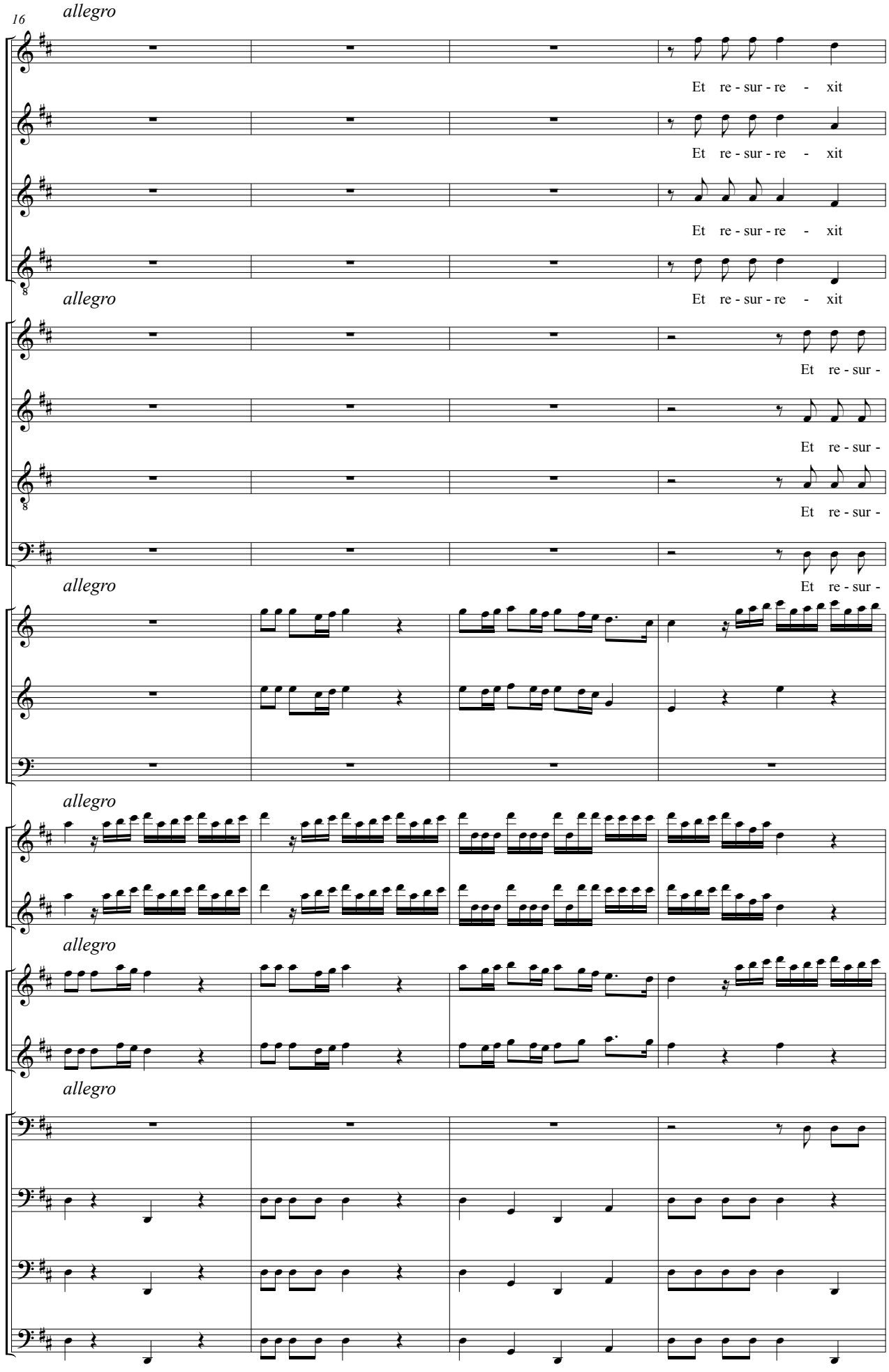


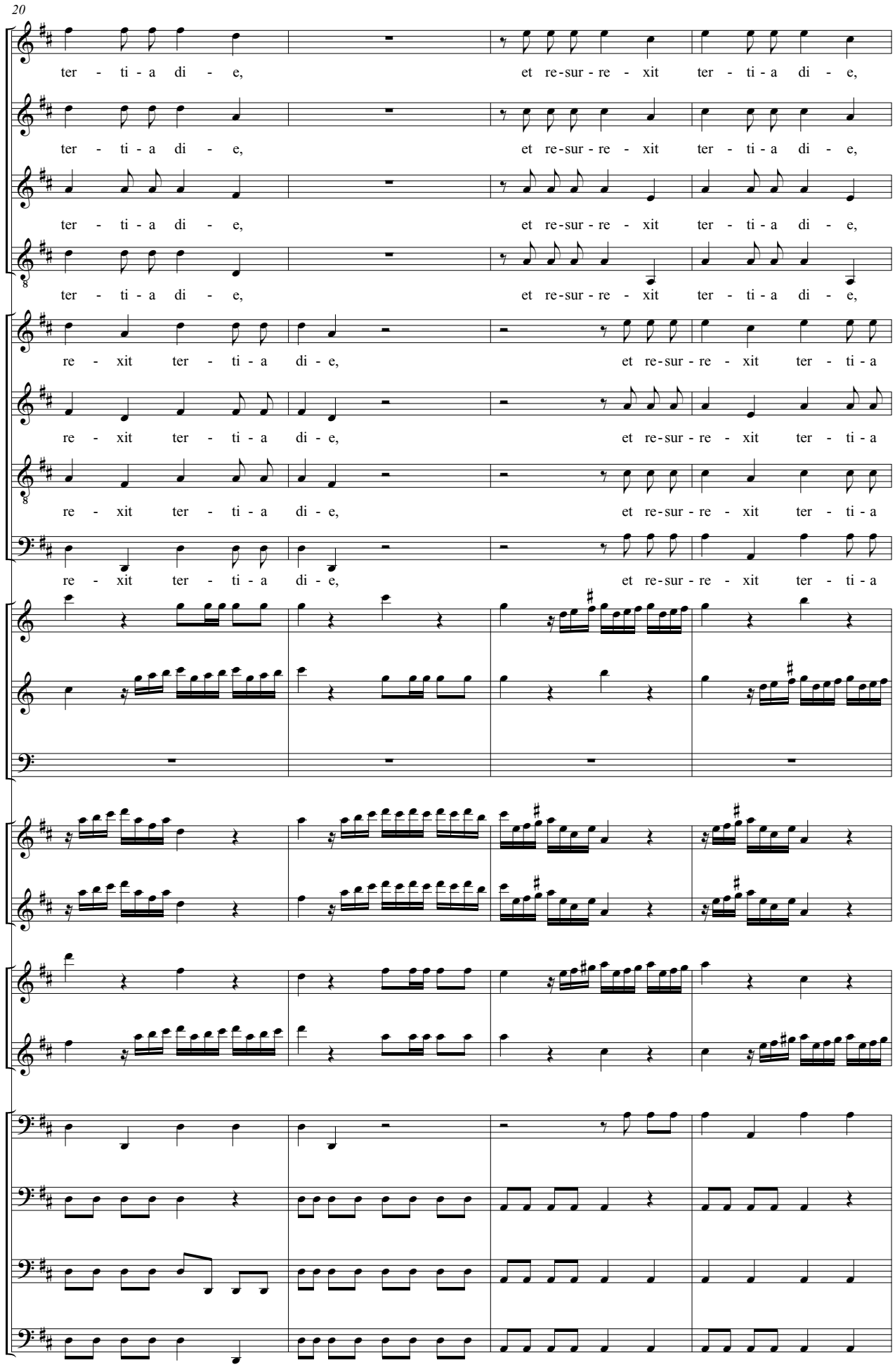
10. Crucifixus - Et resurrexit - Et ascendit, a 8

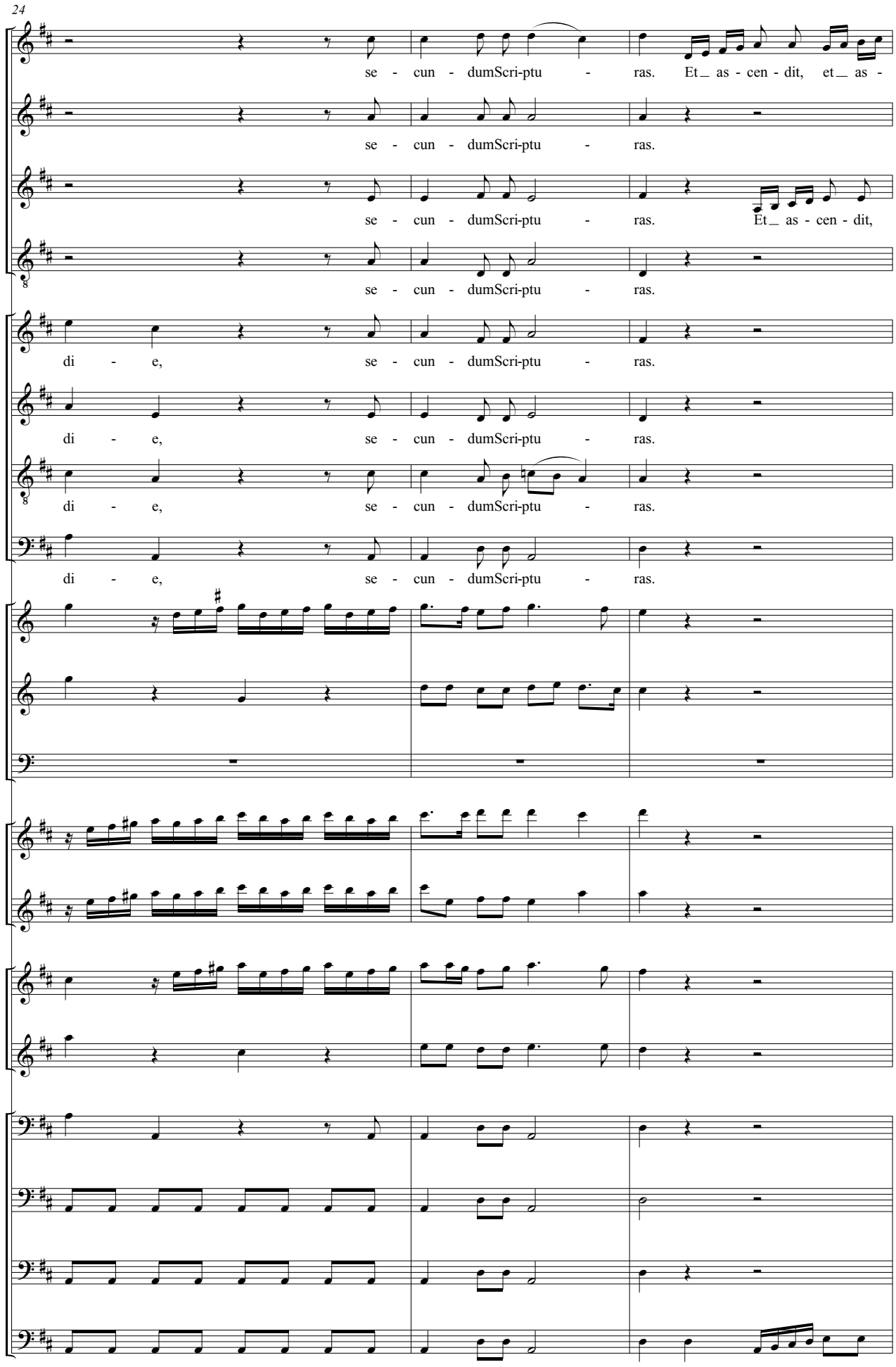


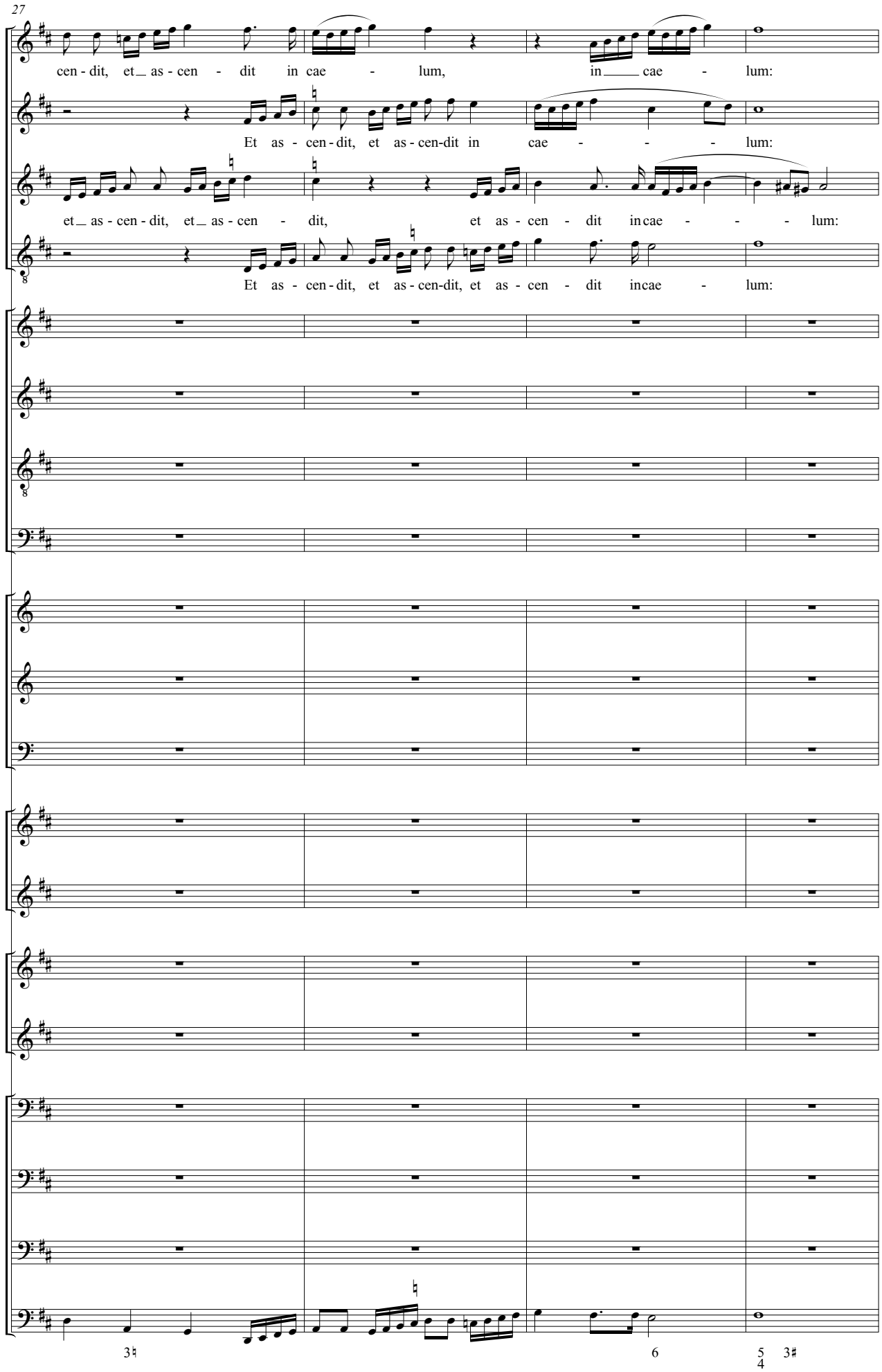

6
despacio
sub Pon - ti - o Pi - la - to
pas - sus, et se -
sub Pon - ti - o Pi - la - to
sub Pon - ti - o Pi - la - to
pas -
sub Pon - ti - o Pi - la - to
pas - sus, et se -
despacio
sub Pon - ti - o Pi - la - to
sub Pon - ti - o Pi - la - to
sub Pon - ti - o Pi - la - to
sub Pon - ti - o Pi - la - to
despacio
despacio
despacio
despacio
3♯

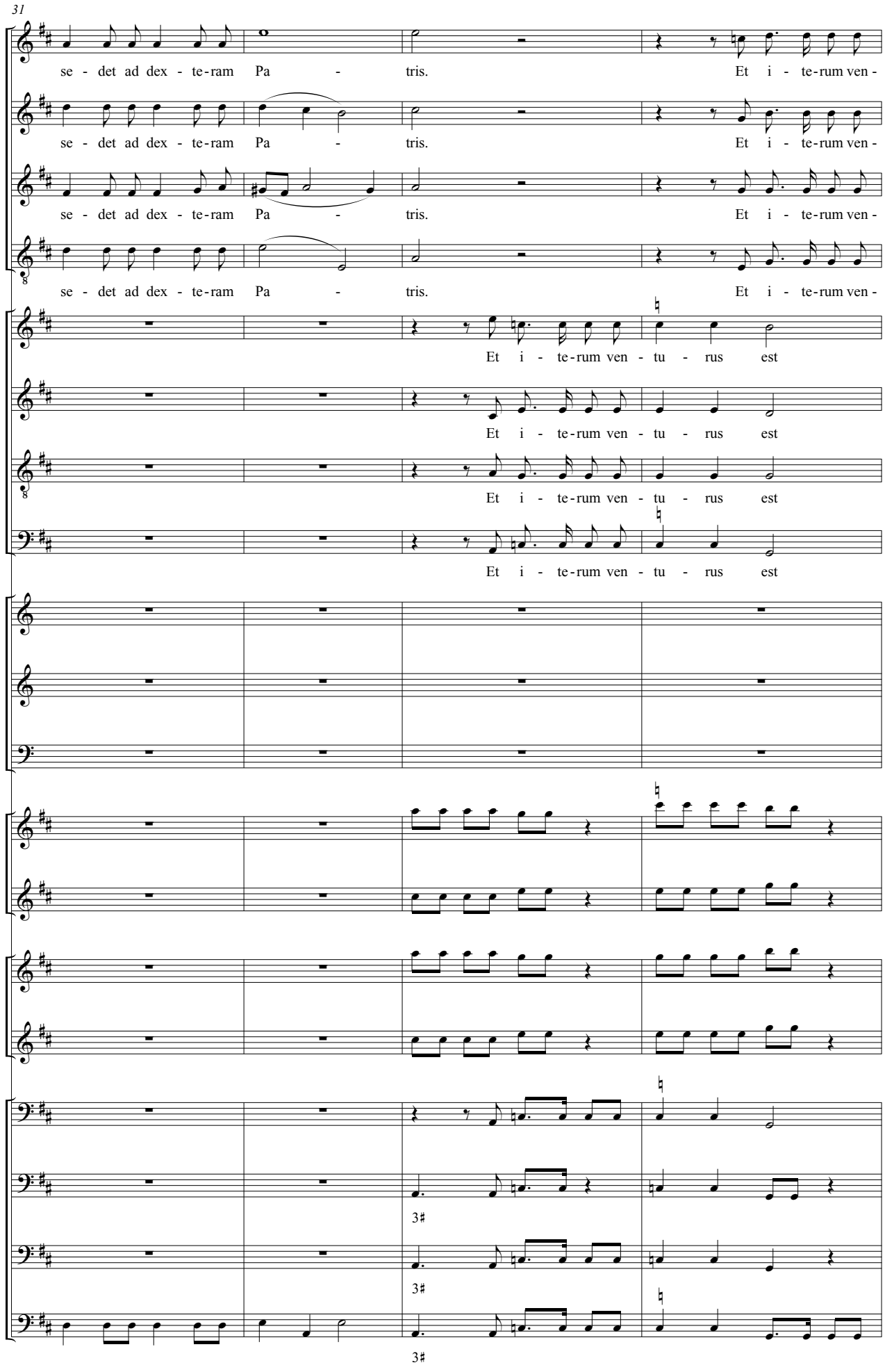

11
pul - tus est, se - pul - tus est.
pas - sus, et se - pul - tus est.
- sus, et se - pul - - - - tus est.
pul - tus est, se - pul - tus est.
7 6 7 6 6 5 4 3#

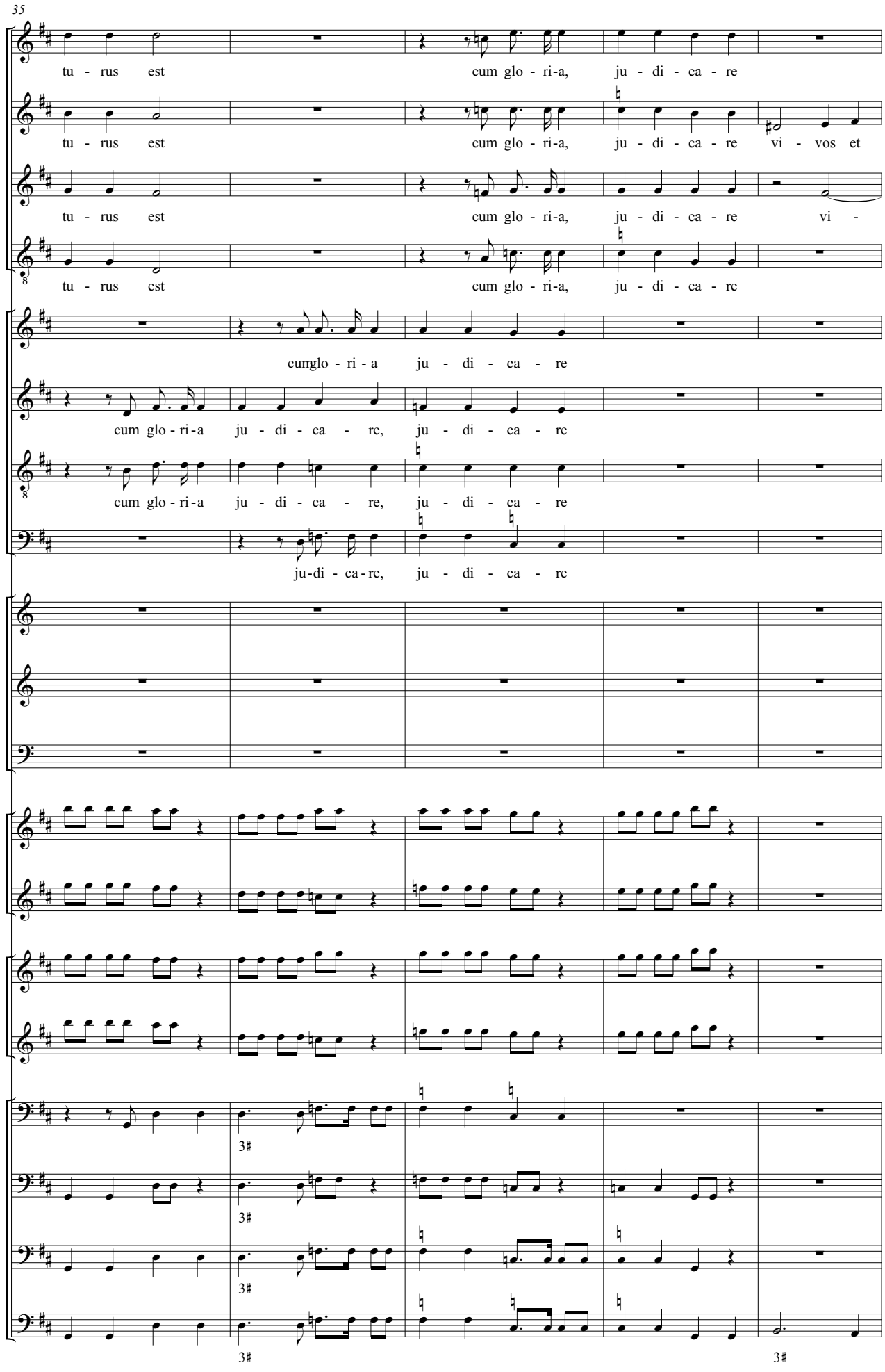

16
allegro
Et re - sur - re - xit
Et re - sur - re - xit
Et re - sur - re - xit
allegro
Et re - sur -
Et re - sur -
Et re - sur -
Et re - sur -
allegro
allegro
allegro
allegro

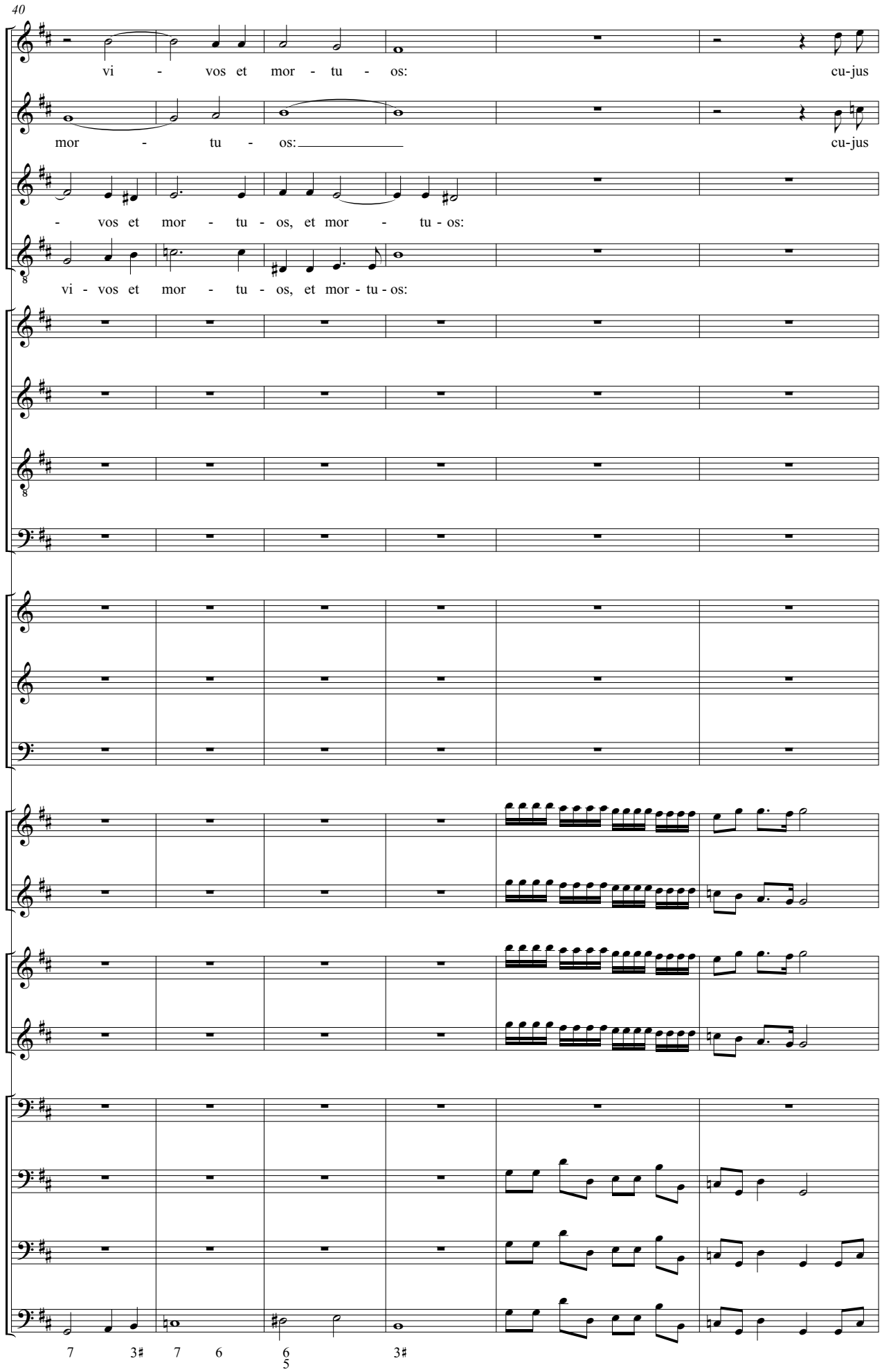

20
ter - ti - a di - e, et re-sur - re - xit ter - ti - a di - e,
ter - ti - a di - e, et re-sur - re - xit ter - ti - a di - e,
ter - ti - a di - e, et re-sur - re - xit ter - ti - a di - e,
ter - ti - a di - e, et re-sur - re - xit ter - ti - a di - e,
re - xit ter - ti - a di - e, et re-sur - re - xit ter - ti - a
re - xit ter - ti - a di - e, et re-sur - re - xit ter - ti - a
re - xit ter - ti - a di - e, et re-sur - re - xit ter - ti - a
re - xit ter - ti - a di - e, et re-sur - re - xit ter - ti - a

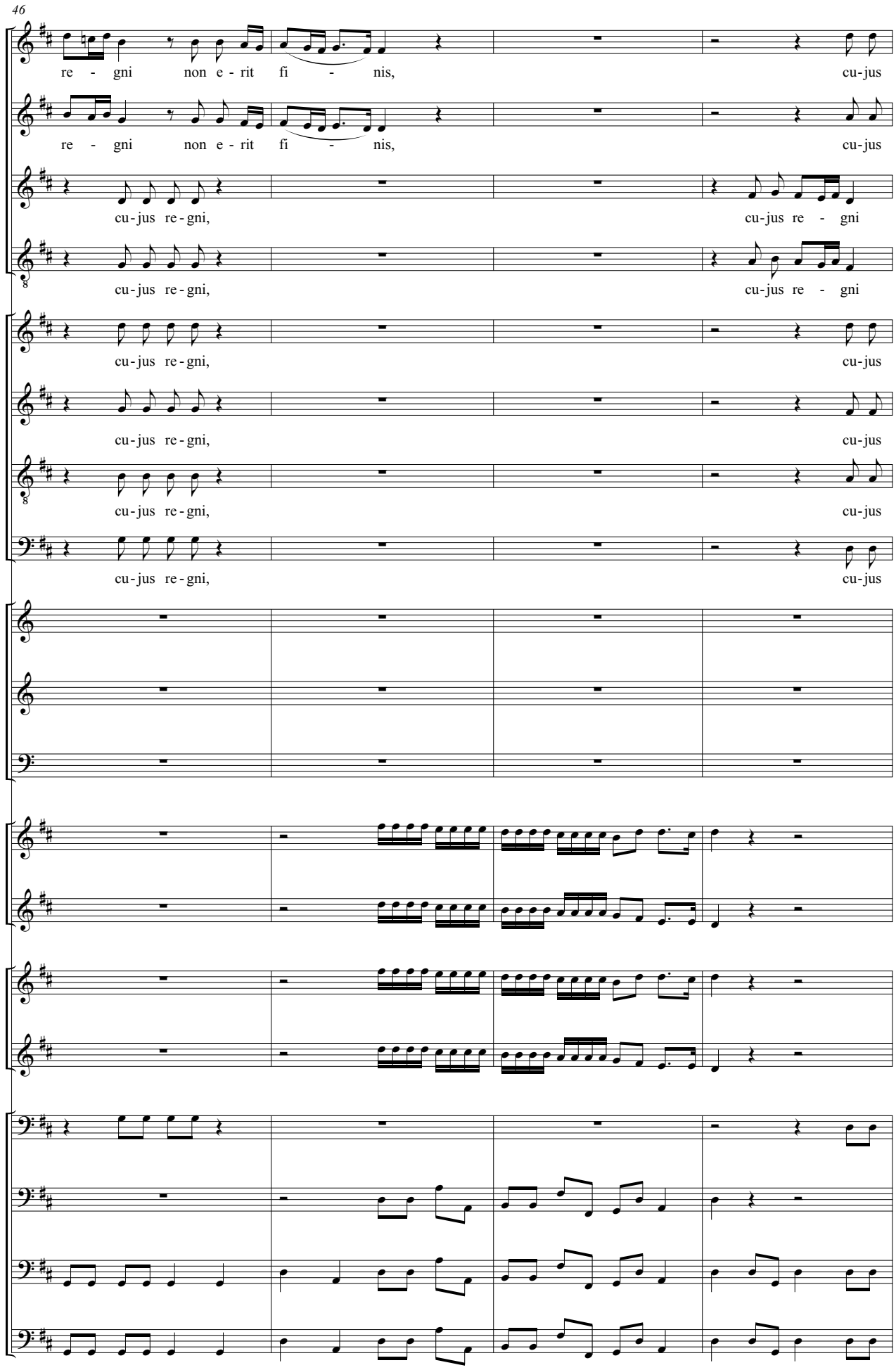

24
se - cun - dumScri-ptu - ras. Et_ as - cen - dit, et_ as -
se - cun - dumScri-ptu - ras.
se - cun - dumScri-ptu - ras. Et_ as - cen - dit,
se - cun - dumScri-ptu - ras.
di - e, se - cun - dumScri-ptu - ras.
di - e, se - cun - dumScri-ptu - ras.
di - e, se - cun - dumScri-ptu - ras.
di - e, se - cun - dumScri-ptu - ras.

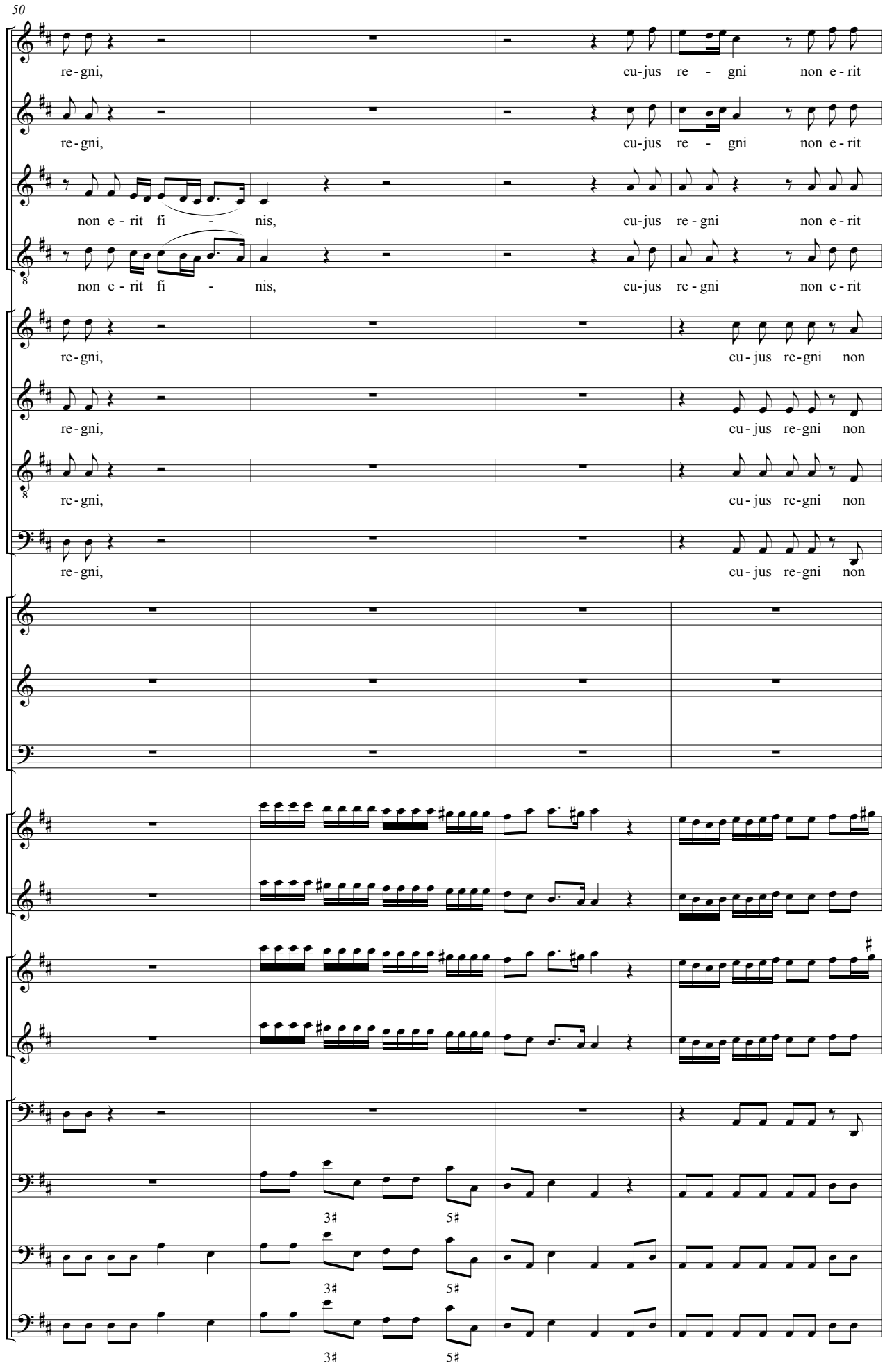

27
cen - dit, et as - cen - dit in cae - lum, in cae - lum:
Et as - cen - dit, et as - cen-dit in cae - - - lum:
et as - cen - dit, et as - cen - dit, et as - cen - dit in cae - - - lum:
Et as - cen - dit, et as - cen-dit, et as - cen - dit in cae - lum:
3
6
5
4
3

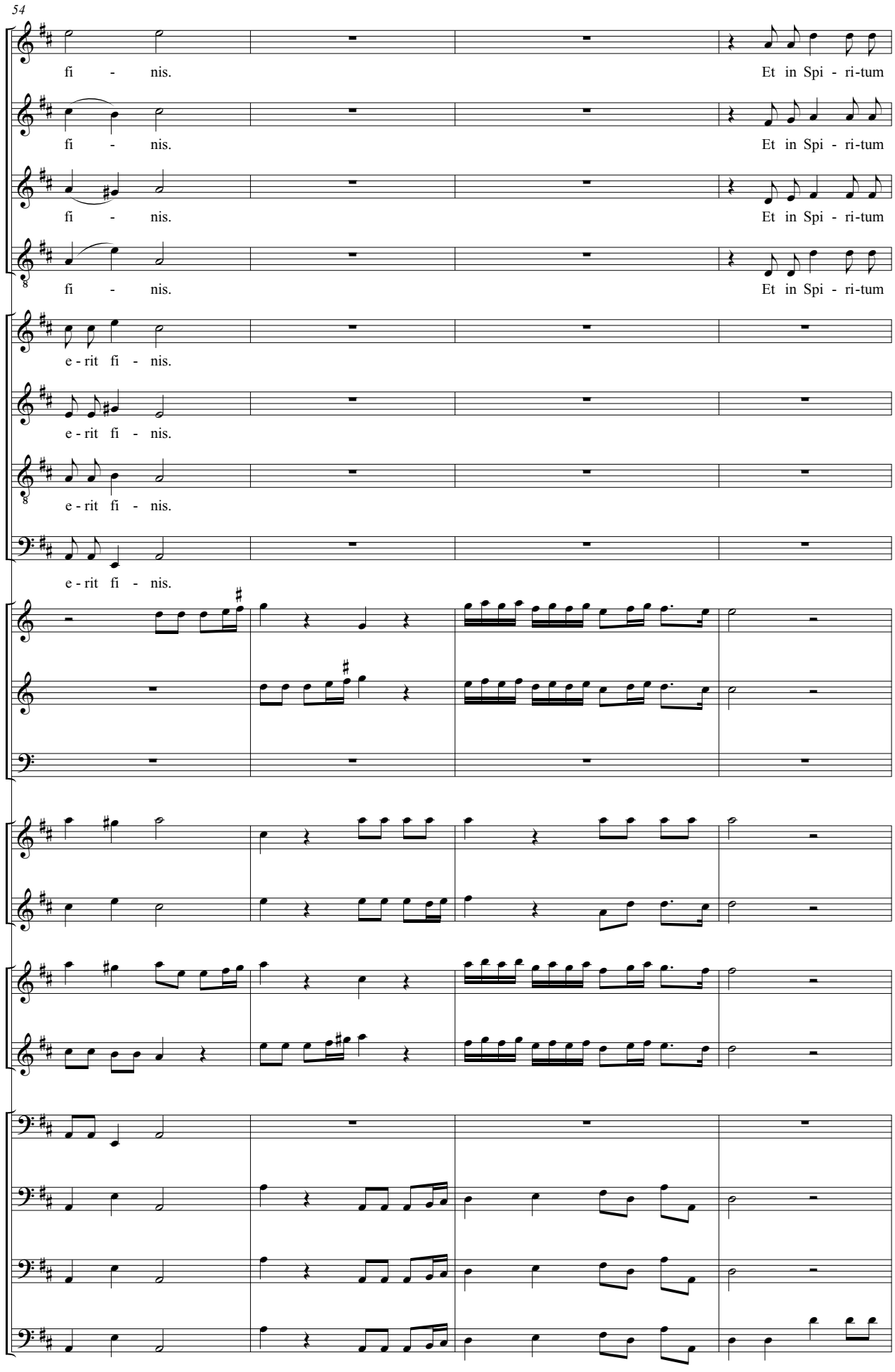

31
se - det ad dex - te-ram Pa - tris. Et i - te-rum ven -
se - det ad dex - te-ram Pa - tris. Et i - te-rum ven -
se - det ad dex - te-ram Pa - tris. Et i - te-rum ven -
se - det ad dex - te-ram Pa - tris. Et i - te-rum ven -
Et i - te-rum ven - tu - rus est
Et i - te-rum ven - tu - rus est
Et i - te-rum ven - tu - rus est
Et i - te-rum ven - tu - rus est
3♯
3♯
3♯

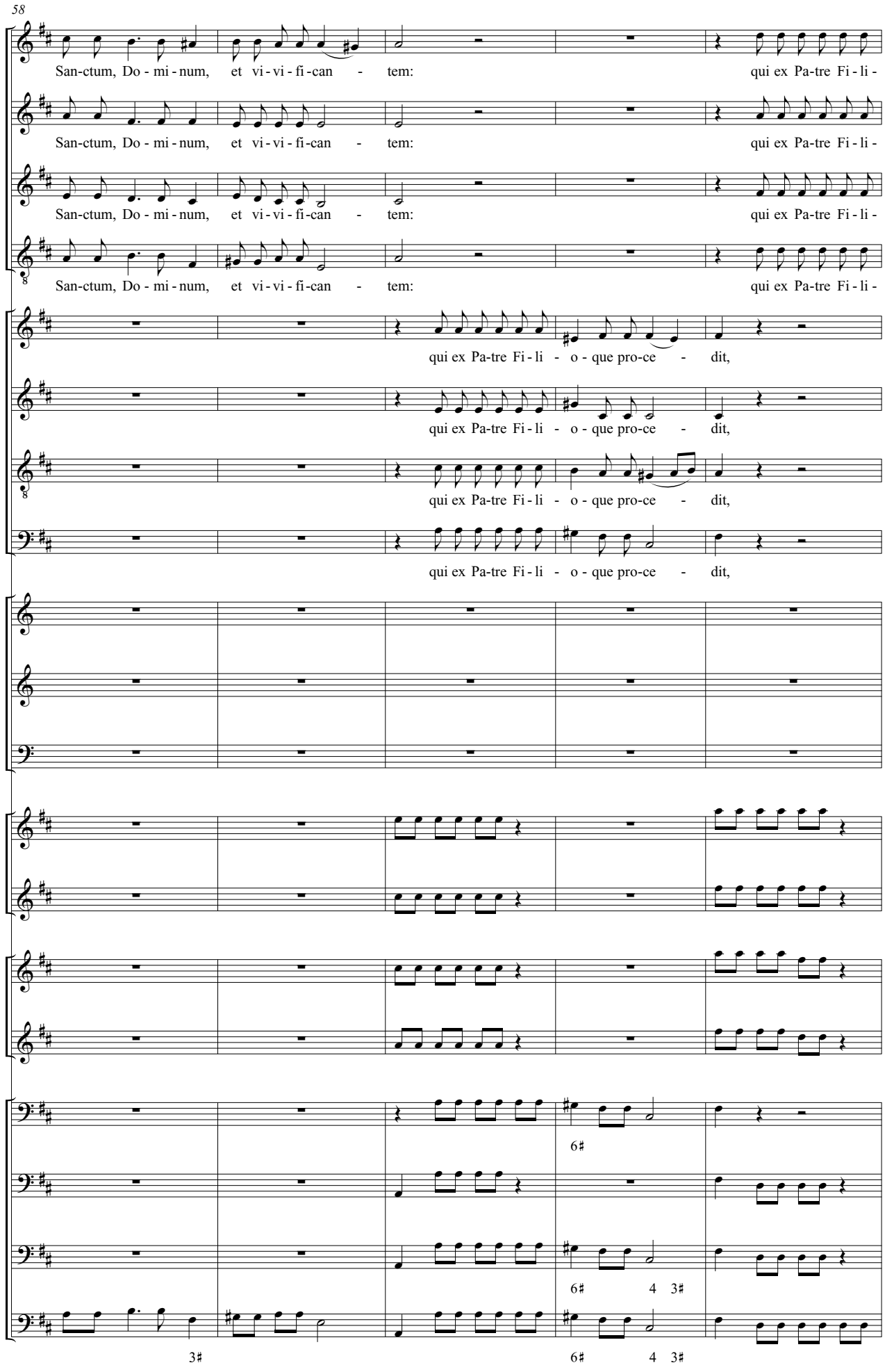

35
tu - rus est
cum glo - ri-a,
ju - di - ca - re
tu - rus est
cum glo - ri-a,
ju - di - ca - re
vi - vos et
tu - rus est
cum glo - ri-a,
ju - di - ca - re
vi -
tu - rus est
cum glo - ri-a,
ju - di - ca - re
cumglo - ri - a
ju - di - ca - re
cum glo - ri-a
ju - di - ca - re,
ju - di - ca - re
cum glo - ri-a
ju - di - ca - re,
ju - di - ca - re
ju-di - ca-re,
ju - di - ca - re
3#
3#
3#
3#
3#

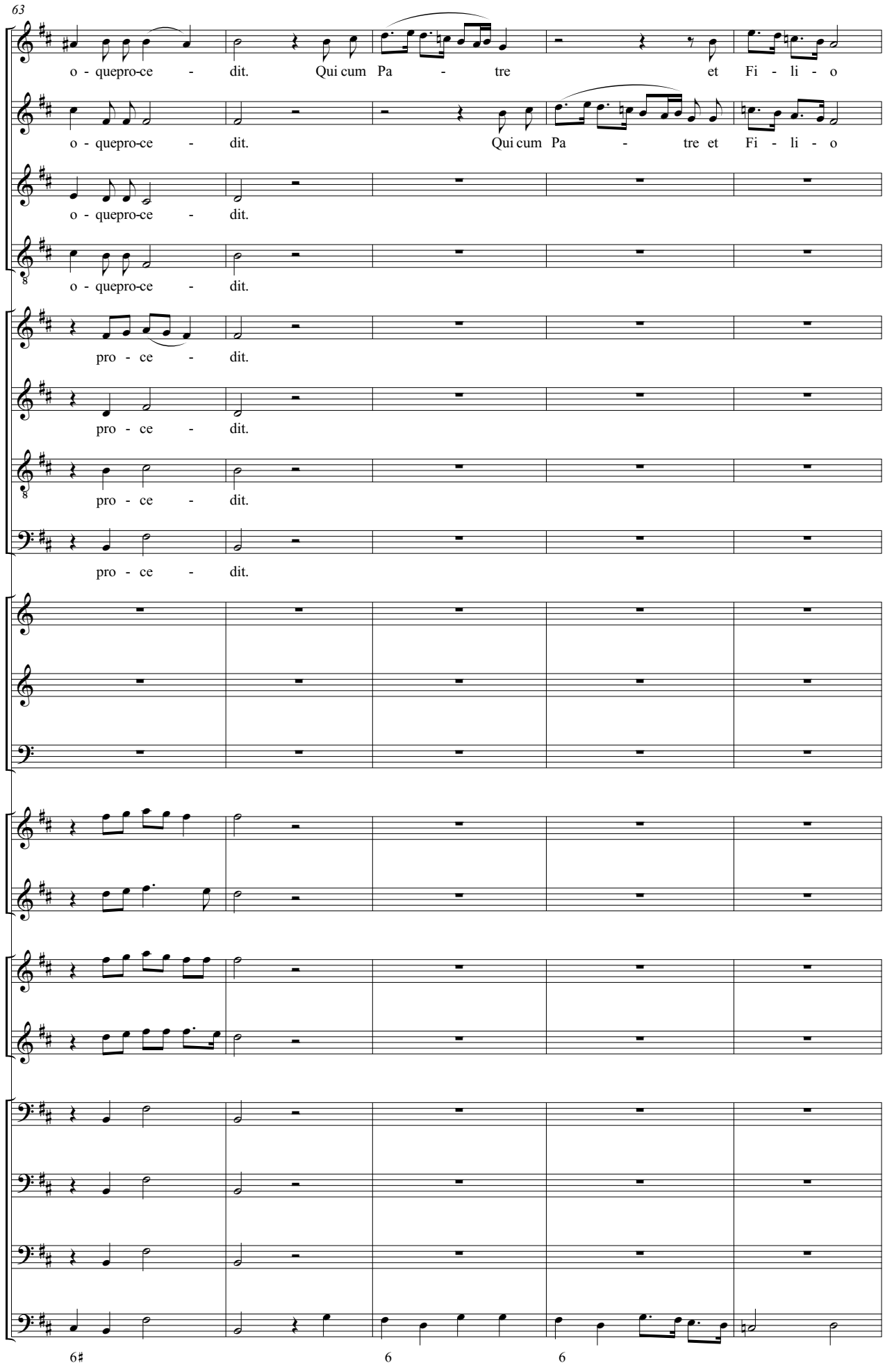

40
vi - vos et mor - tu - os: cu-jus
mor - tu - os: cu-jus
- vos et mor - tu - os, et mor - tu - os:
vi - vos et mor - tu - os, et mor - tu - os:
7 3♯ 7 6 6 3♯
5

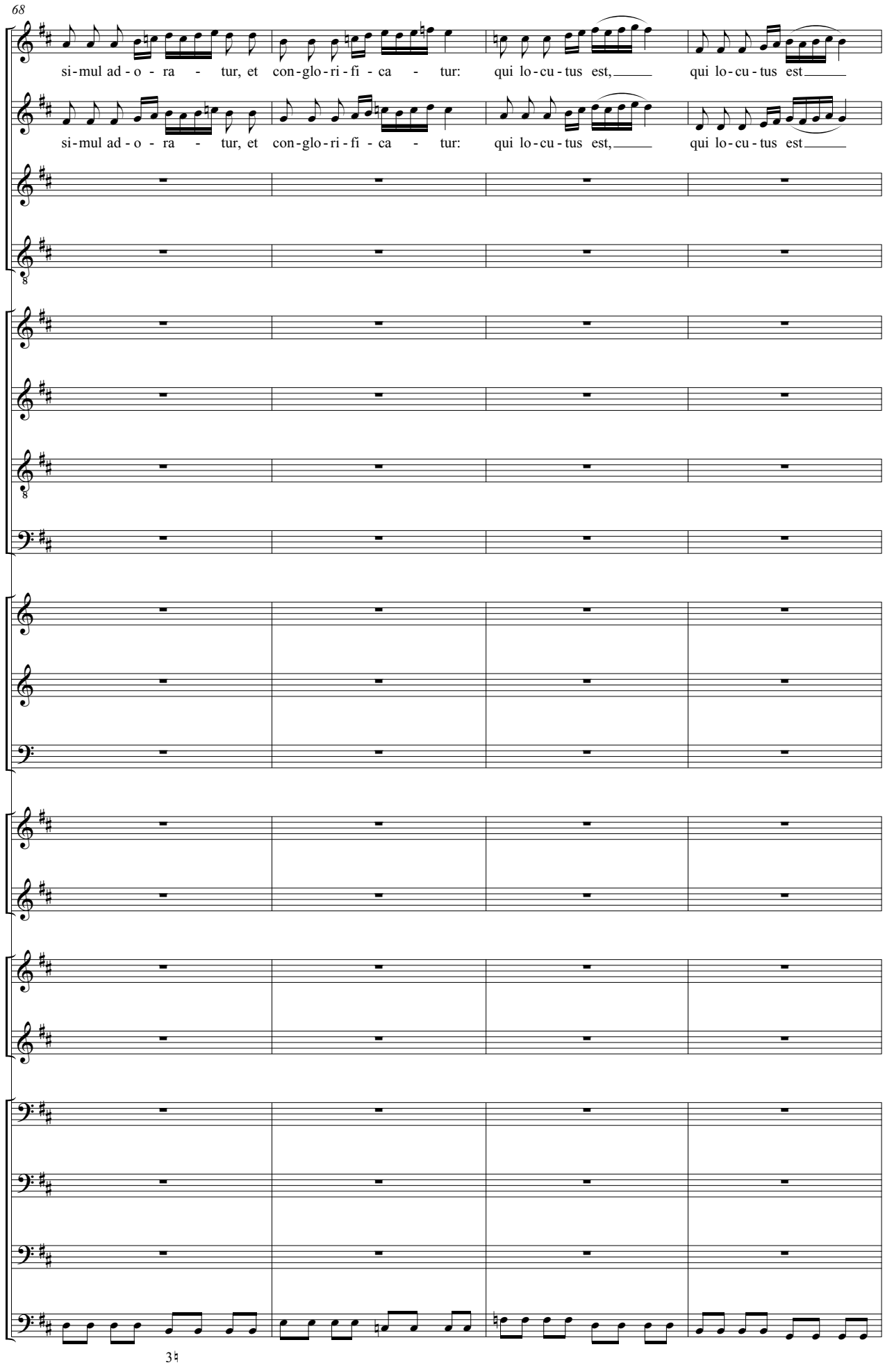

46
re - gni non e - rit fi - nis, cu-jus
re - gni non e - rit fi - nis, cu-jus
cu-jus re-gni, cu-jus re - gni
cu-jus re-gni, cu-jus re - gni
cu-jus re-gni, cu-jus
cu-jus re-gni, cu-jus
cu-jus re-gni, cu-jus
cu-jus re-gni, cu-jus

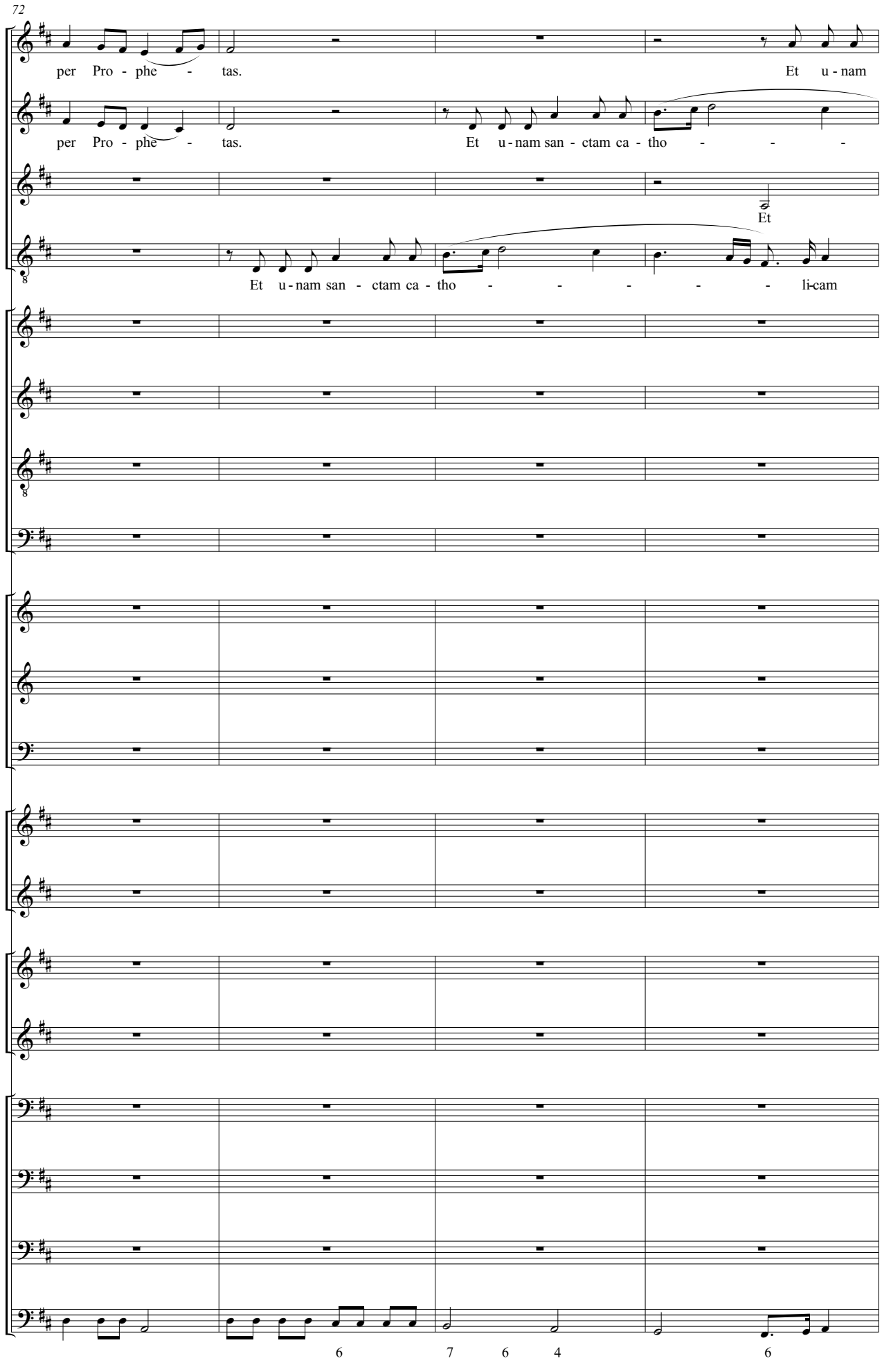

50
re-gni,
cu-jus re - gni non e-rit
re-gni,
cu-jus re - gni non e-rit
non e - rit fi - nis,
cu-jus re-gni non e-rit
non e - rit fi - nis,
cu-jus re-gni non e-rit
re-gni,
cu-jus re-gni non
re-gni,
cu-jus re-gni non
re-gni,
cu-jus re-gni non
re-gni,
cu-jus re-gni non
3♯
5♯
3♯
5♯
3♯
5♯

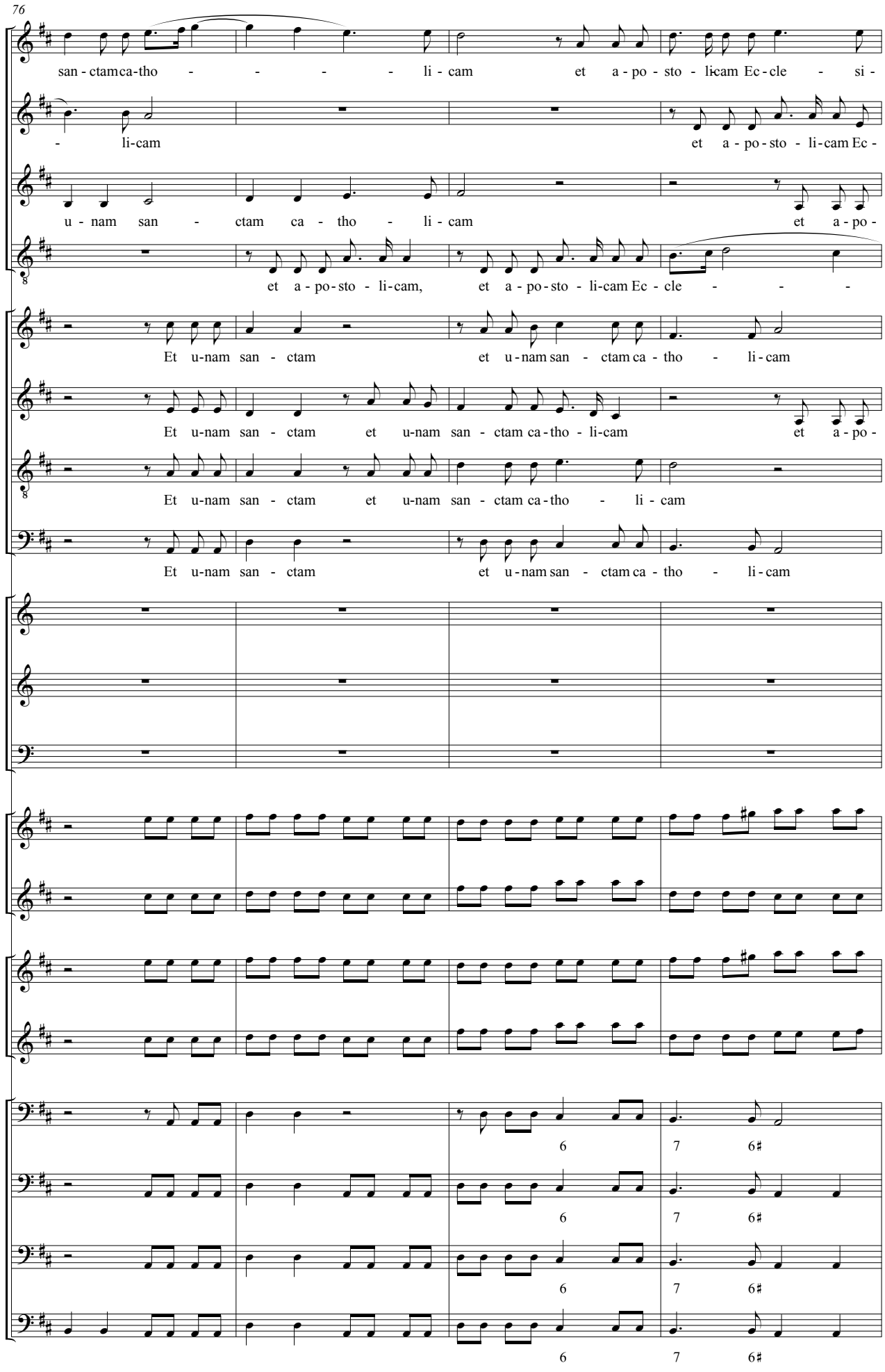

54
fi - nis.
Et in Spi - ri-tum
fi - nis.
Et in Spi - ri-tum
fi - nis.
Et in Spi - ri-tum
fi - nis.
Et in Spi - ri-tum
e - rit fi - nis.
e - rit fi - nis.
e - rit fi - nis.
e - rit fi - nis.

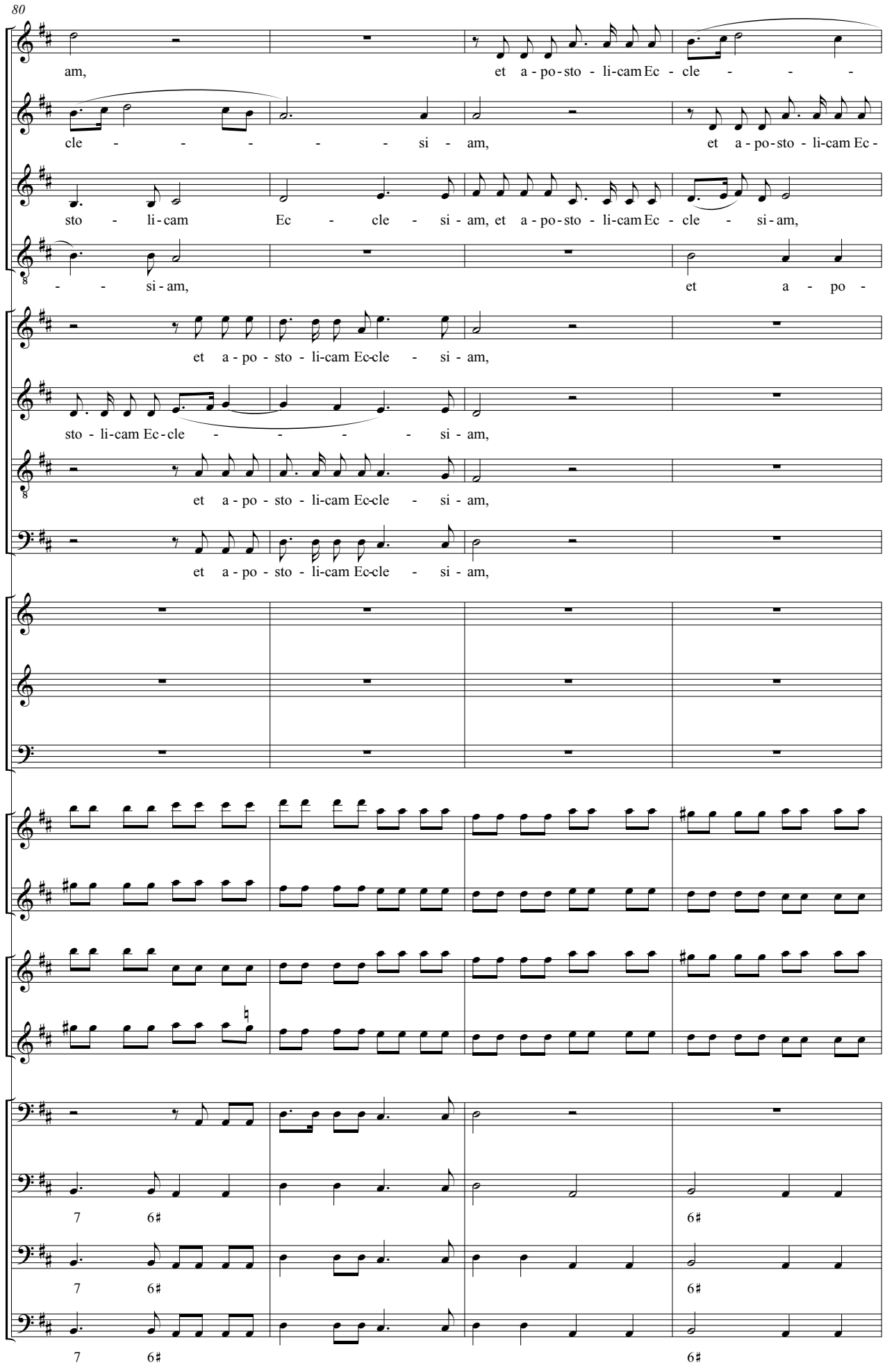

58
San-ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa-tre Fi - li -
San-ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa-tre Fi - li -
San-ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa-tre Fi - li -
San-ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa-tre Fi - li -
qui ex Pa-tre Fi - li - o - que pro-ce - dit,
qui ex Pa-tre Fi - li - o - que pro-ce - dit,
qui ex Pa-tre Fi - li - o - que pro-ce - dit,
qui ex Pa-tre Fi - li - o - que pro-ce - dit,
6♯
6♯ 4 3♯
3♯
6♯ 4 3♯

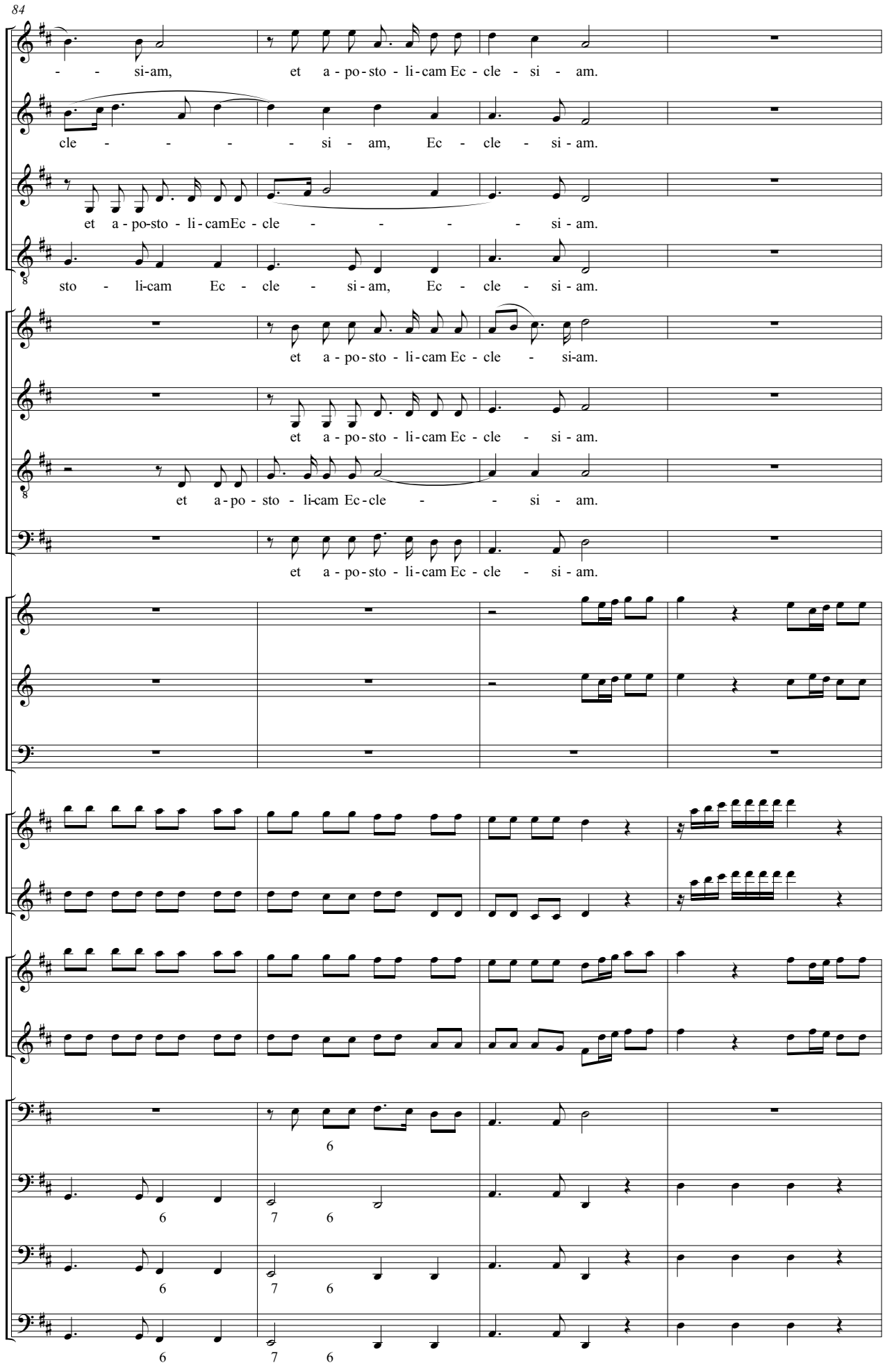

63
o - quepro-ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o
o - quepro-ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o
o - quepro-ce - dit.
o - quepro-ce - dit.
pro - ce - dit.
pro - ce - dit.
pro - ce - dit.
pro - ce - dit.
6♯
6
6

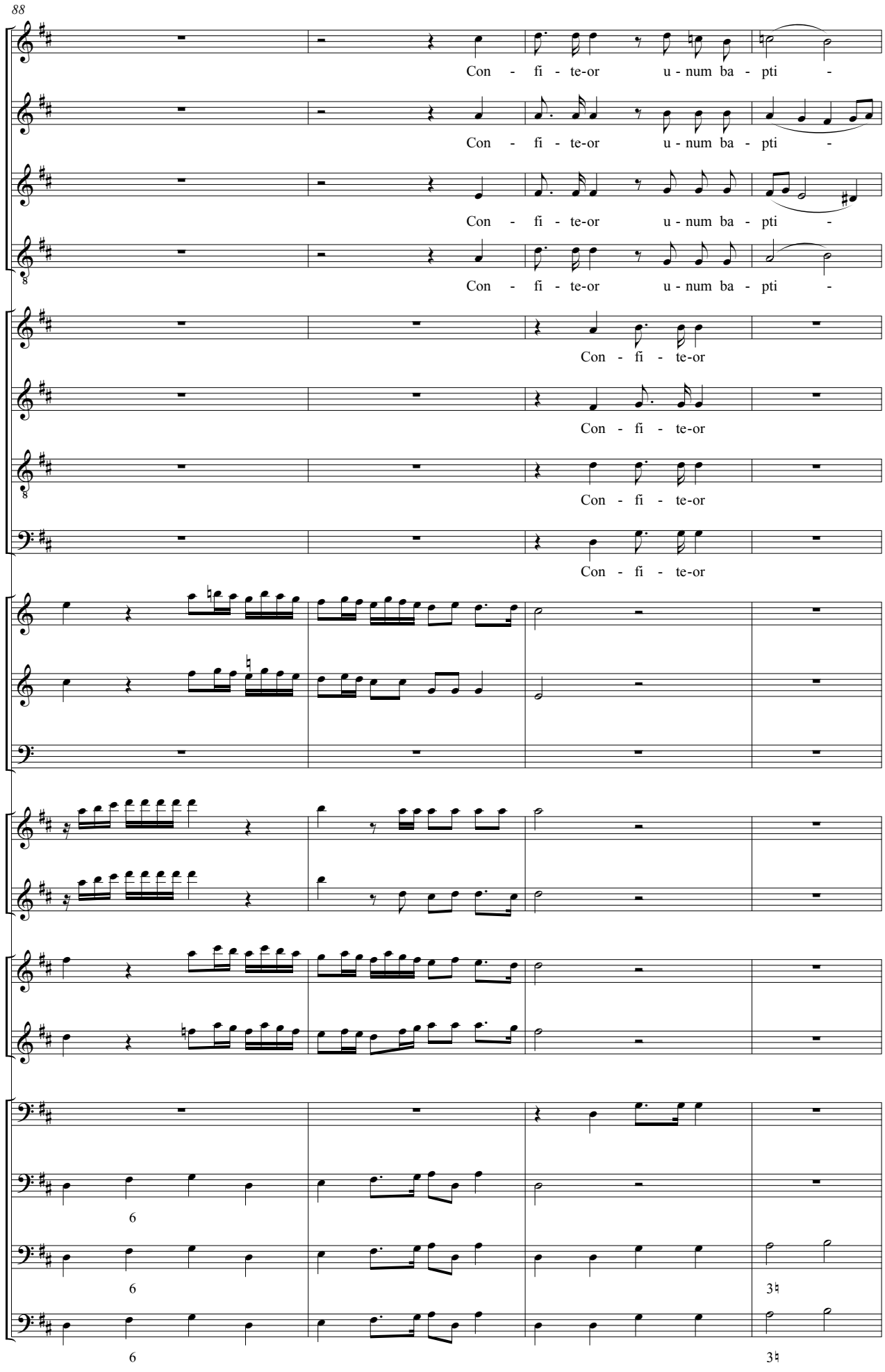

68
si-mul ad-o-ra-tur, et con-glo-ri-fi-ca-tur: qui lo-cu-tus est, qui lo-cu-tus est
si-mul ad-o-ra-tur, et con-glo-ri-fi-ca-tur: qui lo-cu-tus est, qui lo-cu-tus est

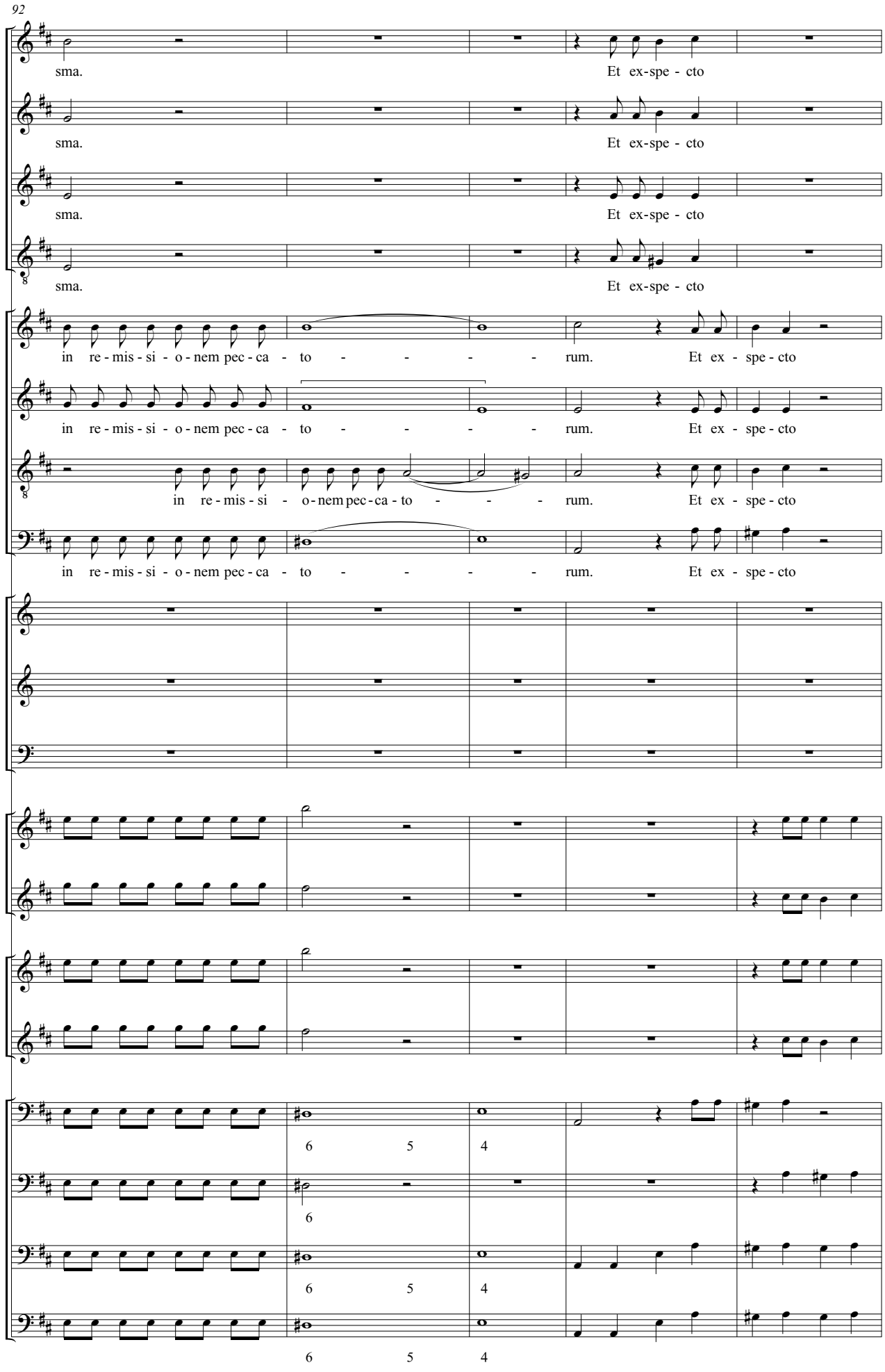

72
per Pro - phe - tas.
Et u - nam
per Pro - phe - tas.
Et u - nam san - ctam ca - tho - - -
Et
Et u - nam san - ctam ca - tho - - - - - li-cam
6
7
6
4
6

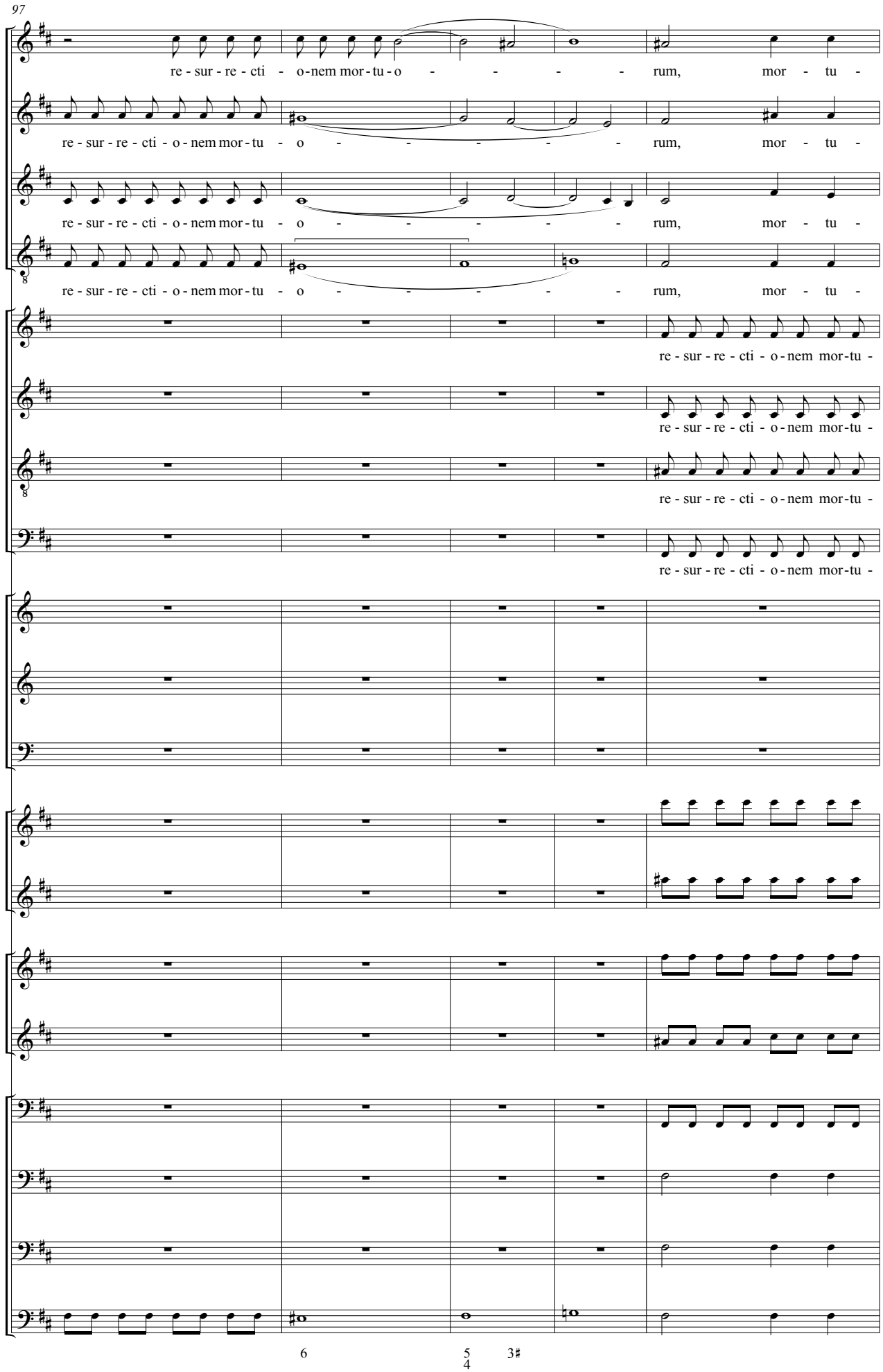

76
san - ctam ca - tho - - - - - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si -
- li - cam et a - po - sto - li - cam Ec -
u - nam san - ctam ca - tho - li - cam et a - po -
et a - po - sto - li - cam, et a - po - sto - li - cam Ec - cle - - - -
Et u - nam san - ctam et u - nam san - ctam ca - tho - li - cam
Et u - nam san - ctam et u - nam san - ctam ca - tho - li - cam et a - po -
Et u - nam san - ctam et u - nam san - ctam ca - tho - li - cam
Et u - nam san - ctam et u - nam san - ctam ca - tho - li - cam
6 7 6♯
6 7 6♯
6 7 6♯
6 7 6♯


80
am, et a - po - sto - li - cam Ec - cle - - -
cle - - - - - - si - am, et a - po - sto - li - cam Ec -
sto - li - cam Ec - cle - si - am, et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am,
- - si - am, et a - po -
et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am,
sto - li - cam Ec - cle - - - - - si - am,
et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am,
et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am,
7 6♯ 6♯
7 6♯ 6♯
7 6♯ 6♯

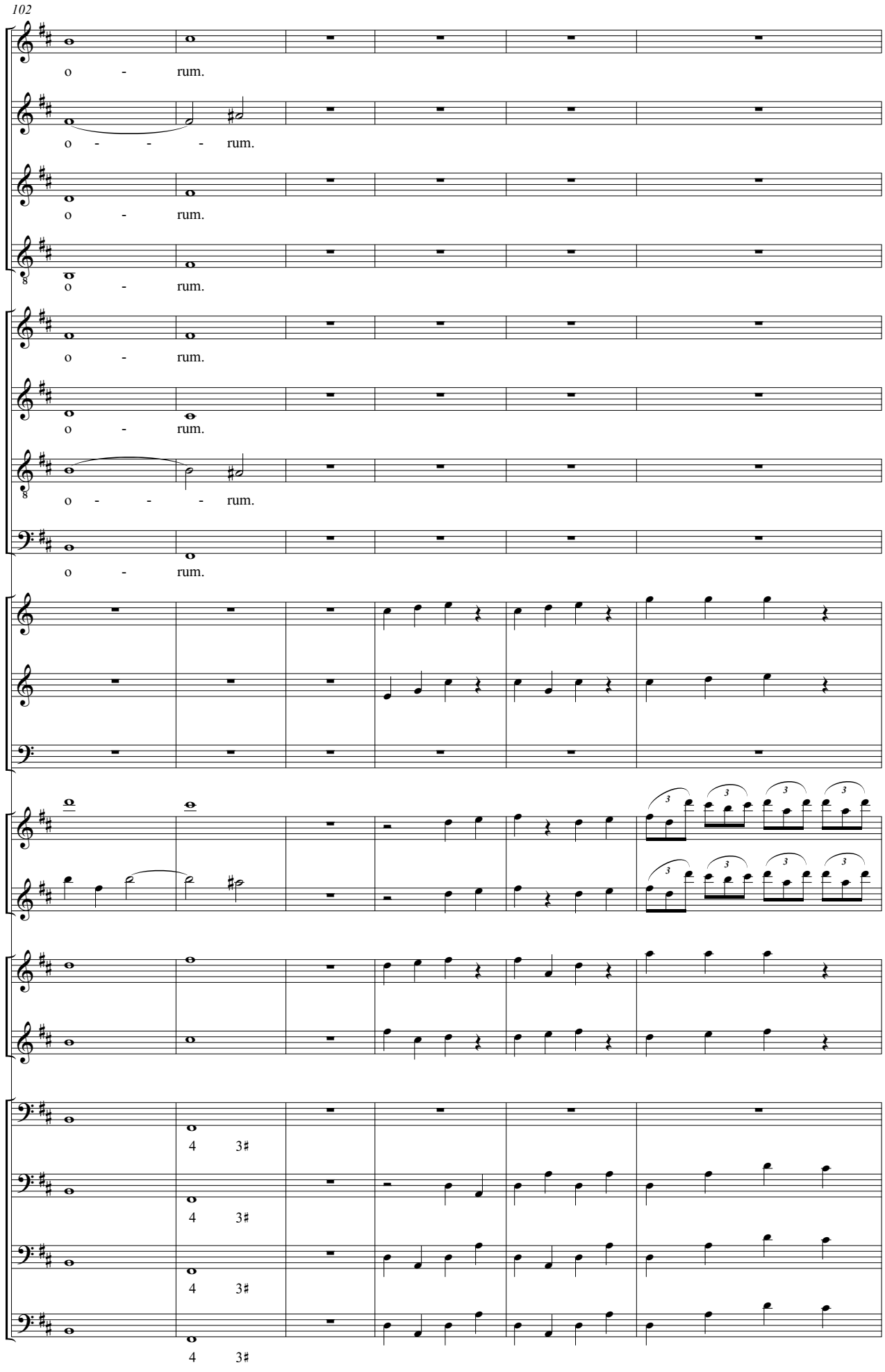

84
- - si-am, et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am.
cle - - - - - si - am, Ec - cle - si - am.
et a - po-sto - li - camEc - cle - - - - - si - am.
sto - li-cam Ec - cle - si - am, Ec - cle - si - am.
et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si-am.
et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am.
et a - po - sto - li-cam Ec-cle - - si - am.
et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am.
6
6 7 6
6 7 6
6 7 6

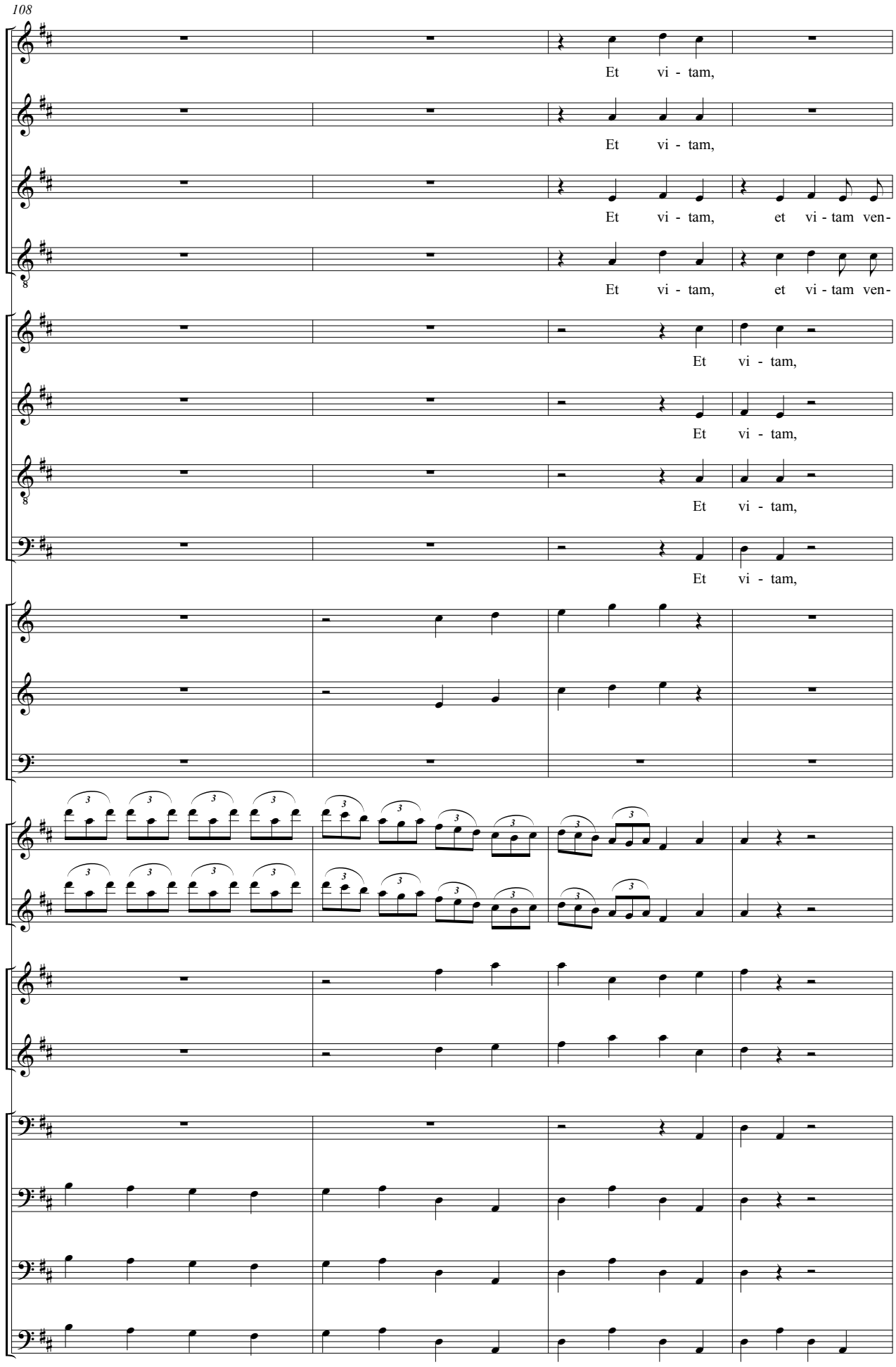

88
Con - fi - te-or u - num ba - pti -
Con - fi - te-or u - num ba - pti -
Con - fi - te-or u - num ba - pti -
Con - fi - te-or u - num ba - pti -
Con - fi - te-or
Con - fi - te-or
Con - fi - te-or
Con - fi - te-or
6
6
6
3
3

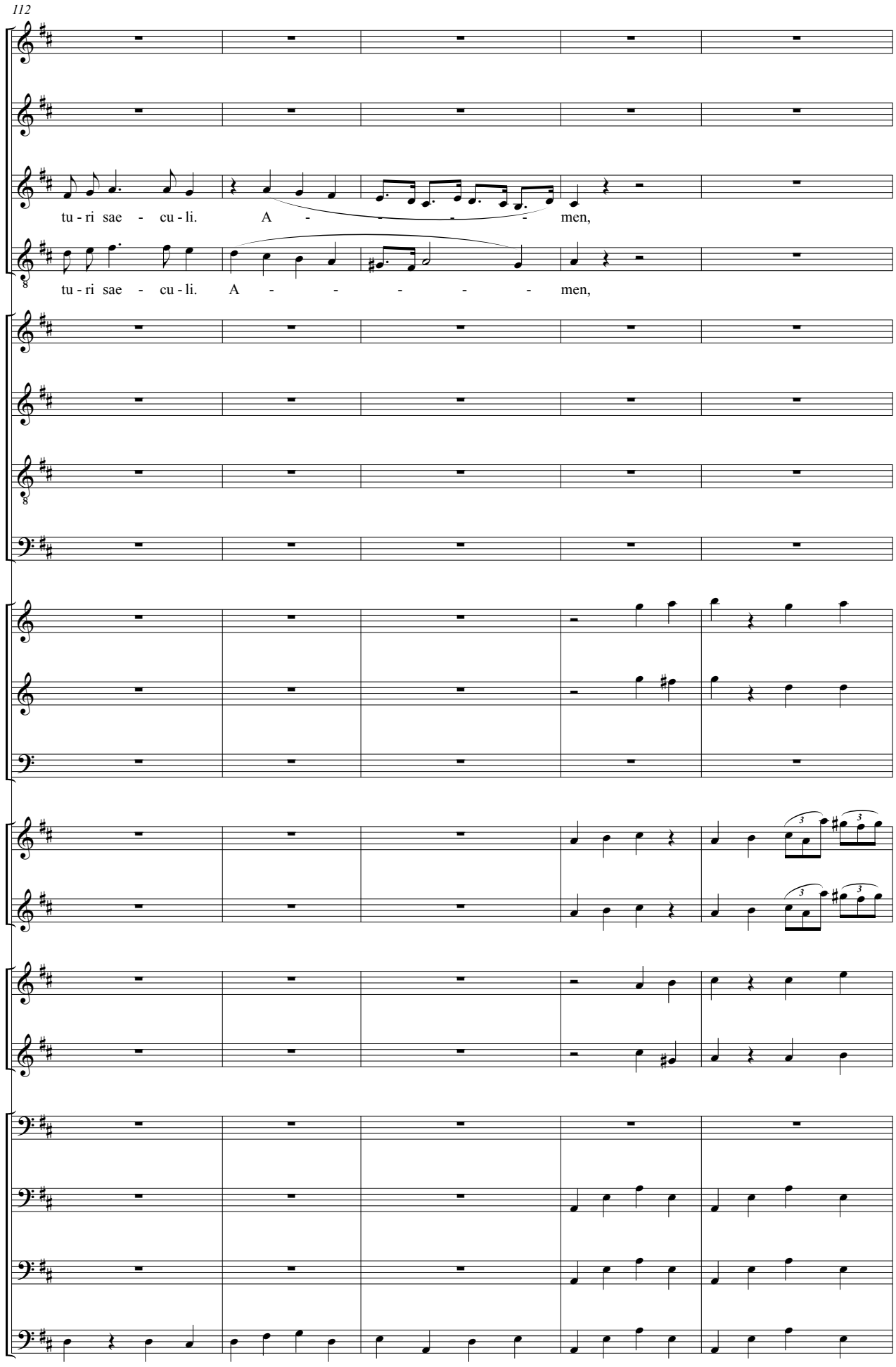

92
sma.
Et ex-spe - cto
sma.
Et ex-spe - cto
sma.
Et ex-spe - cto
sma.
Et ex-spe - cto
in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - - - - - rum. Et ex - spe - cto
in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - - - - - rum. Et ex - spe - cto
in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - - - - rum. Et ex - spe - cto
in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - - - - - rum. Et ex - spe - cto
6 5 4
6
6 5 4
6 5 4

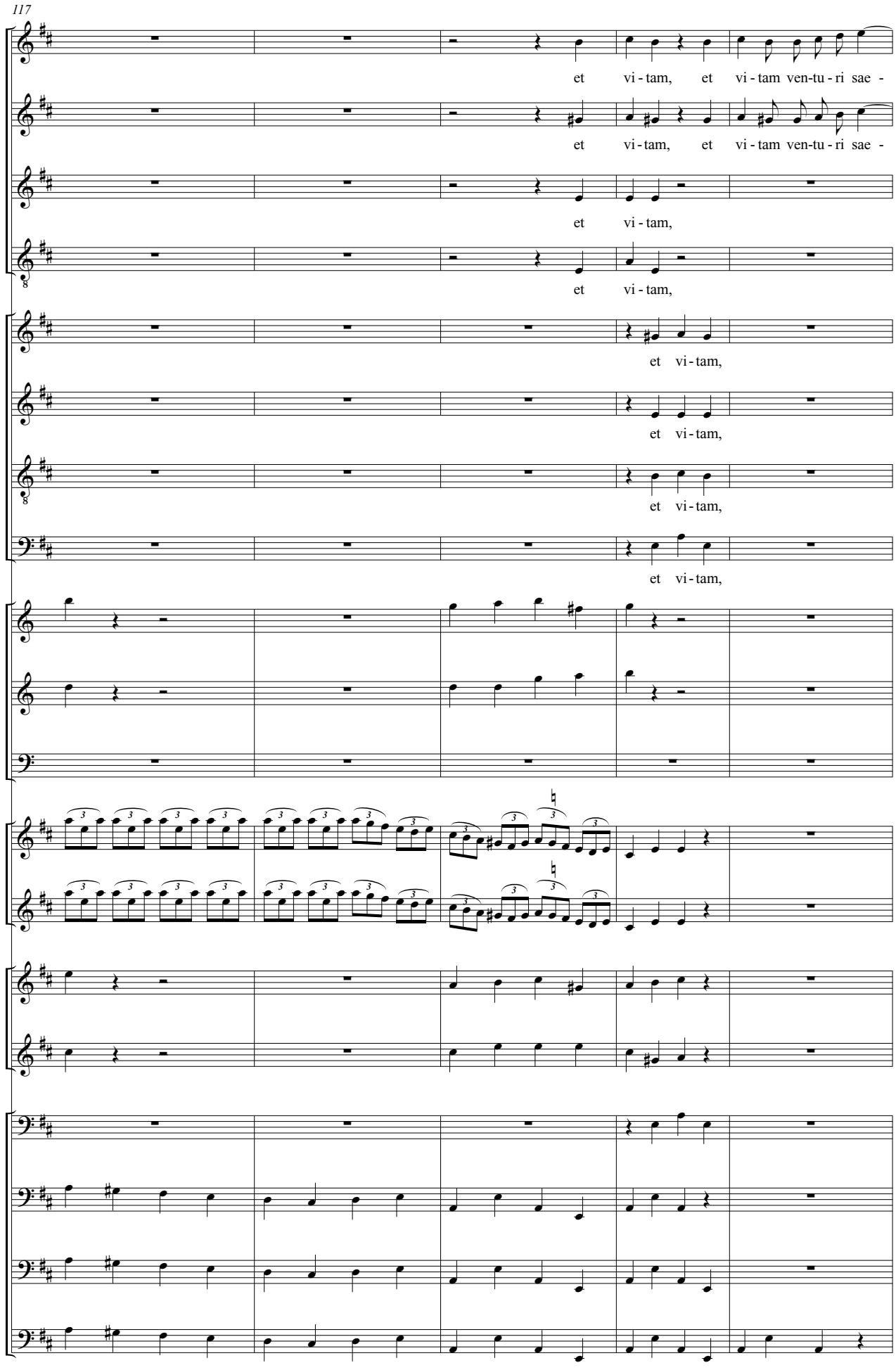

97
re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - - - - - rum, mor - tu -
re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - - - - - rum, mor - tu -
re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - - - - - rum, mor - tu -
re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - - - - - rum, mor - tu -
re - sur - re - cti - o - nem mor-tu -
re - sur - re - cti - o - nem mor-tu -
re - sur - re - cti - o - nem mor-tu -
re - sur - re - cti - o - nem mor-tu -

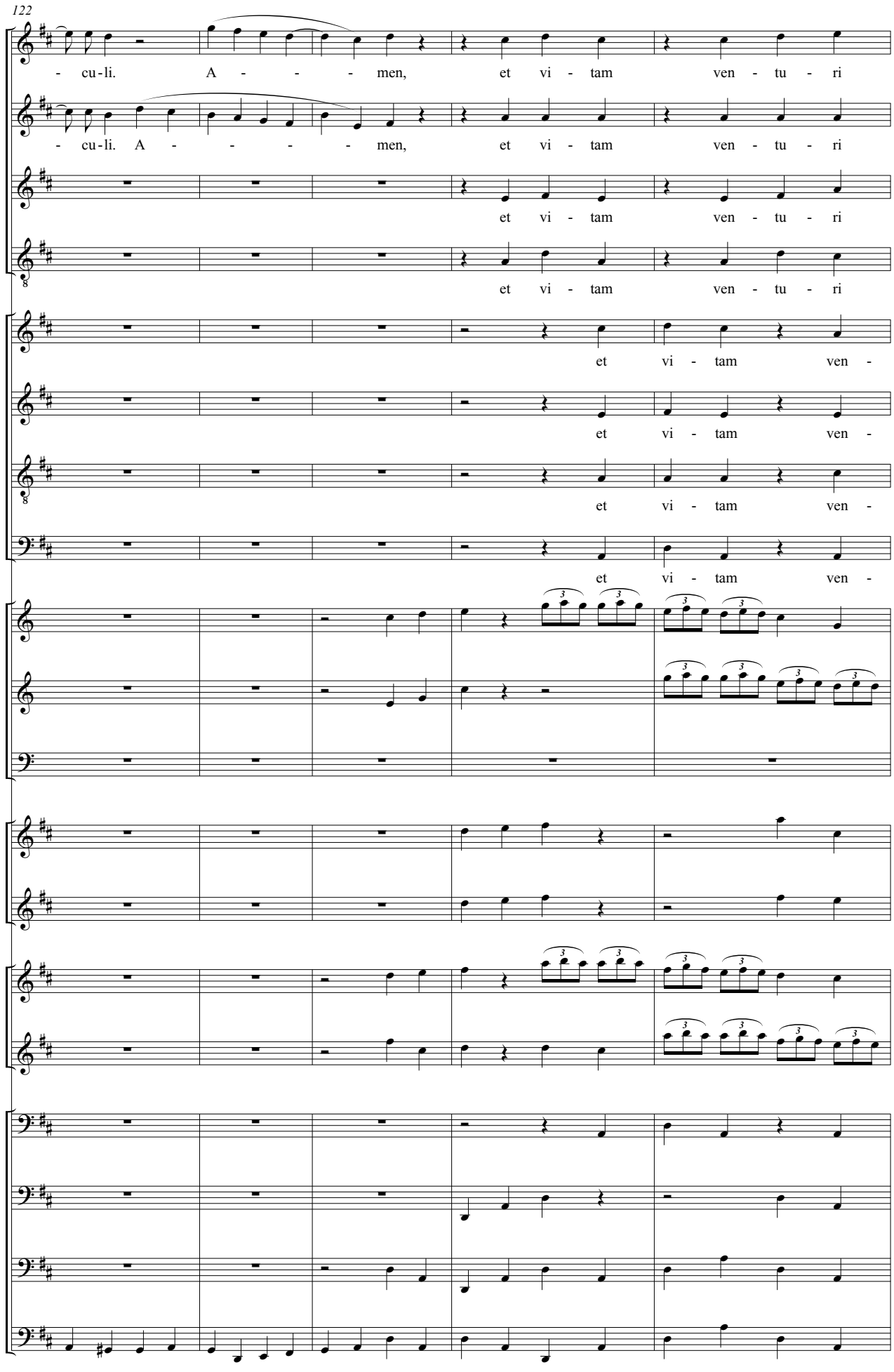
6 5/4 3♯

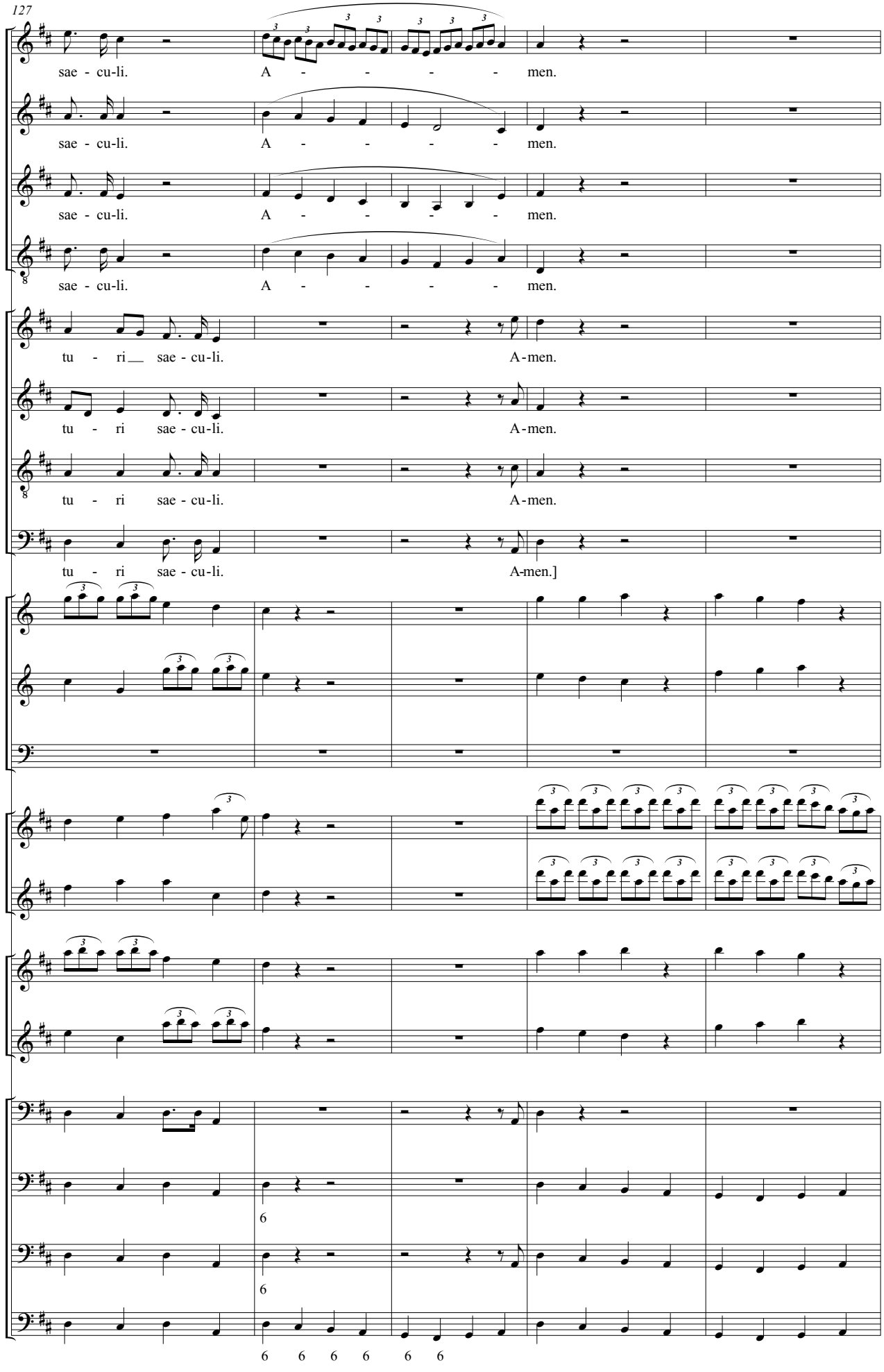

102
o - rum.
o - - - rum.
o - rum.
o - rum.
o - rum.
o - rum.
o - rum.
o - - - rum.
o - rum.
4 3♯
4 3♯
4 3♯
4 3♯

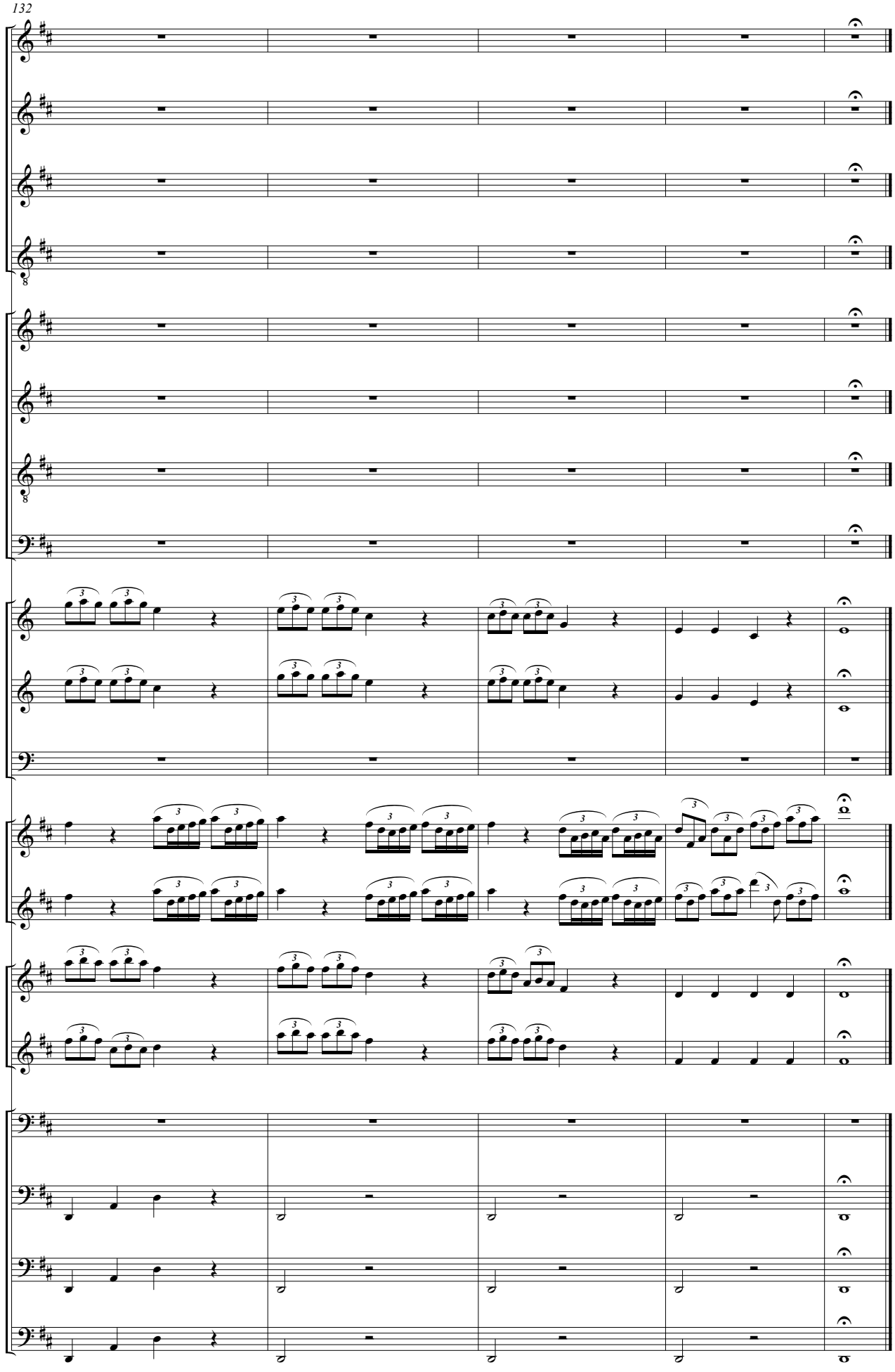

108
Et vi - tam,
Et vi - tam,
Et vi - tam, et vi - tam ven-
Et vi - tam, et vi - tam ven-
Et vi - tam,
Et vi - tam,
Et vi - tam,
Et vi - tam,

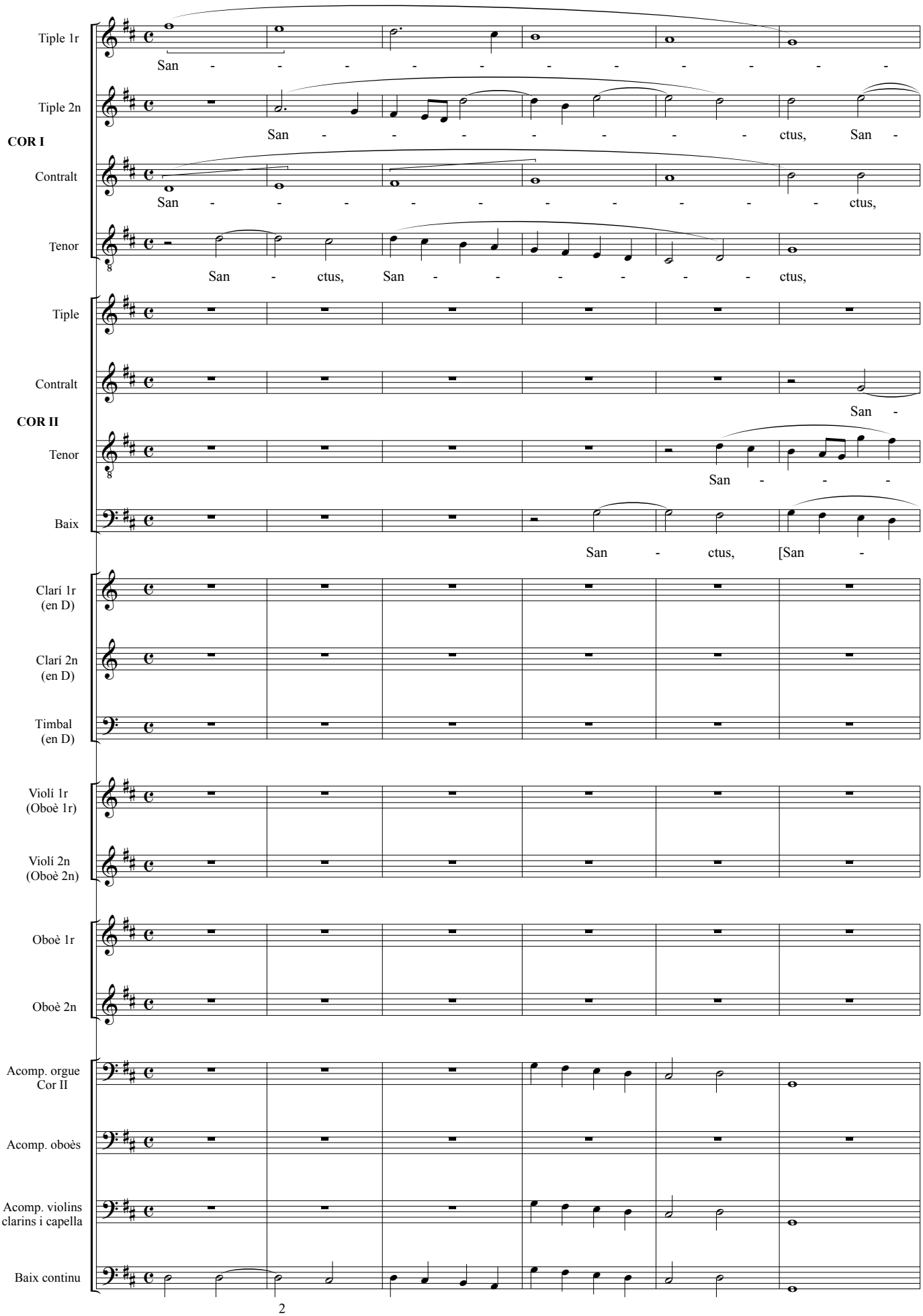

112
tu - ri sae - cu - li. A - - - - - men,
tu - ri sae - cu - li. A - - - - - men,

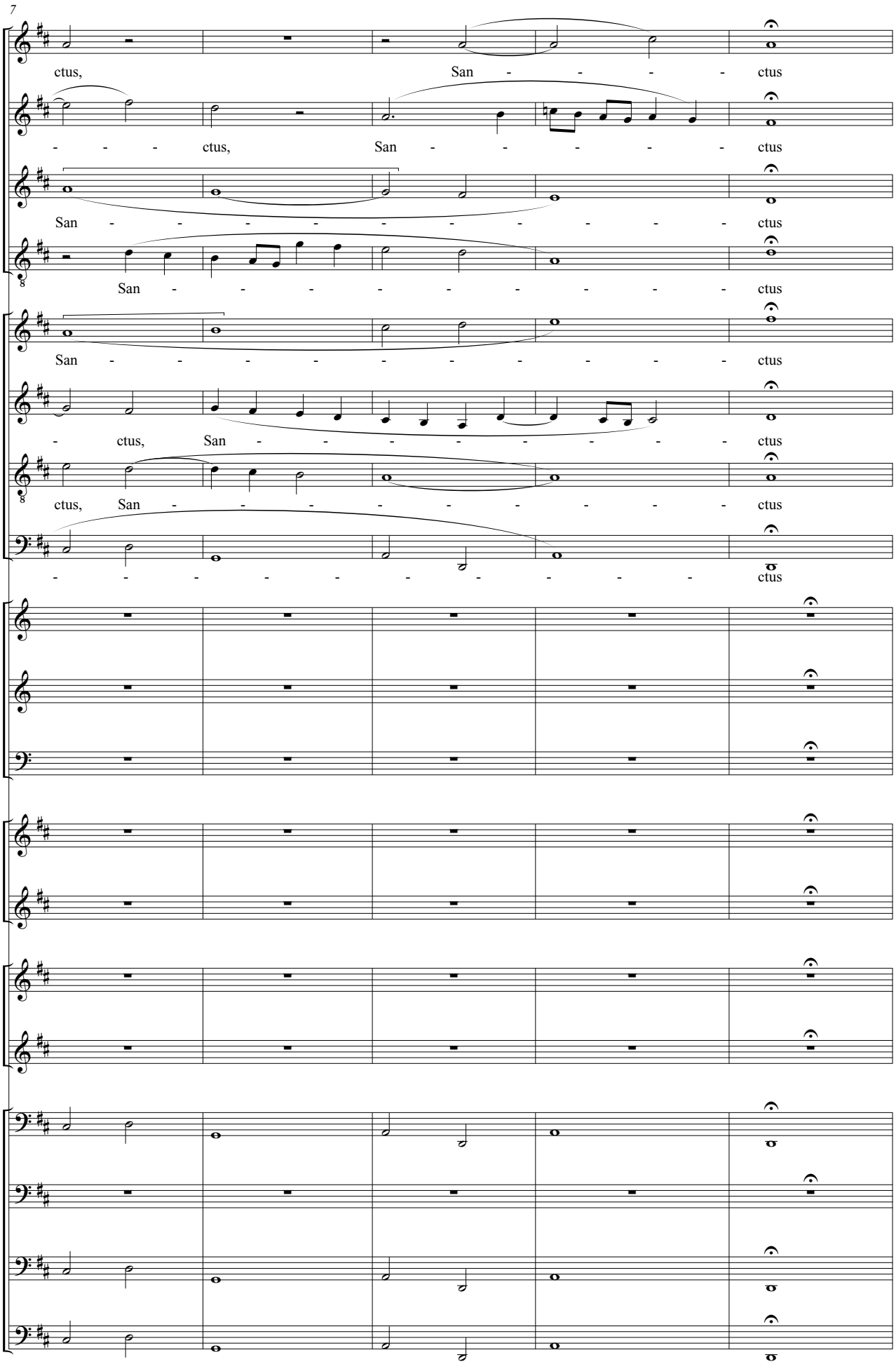

117
et vi - tam, et vi - tam ven-tu - ri sae -
et vi - tam, et vi - tam ven-tu - ri sae -
et vi - tam,
et vi - tam,
et vi - tam,
et vi - tam,
et vi - tam,
et vi - tam,

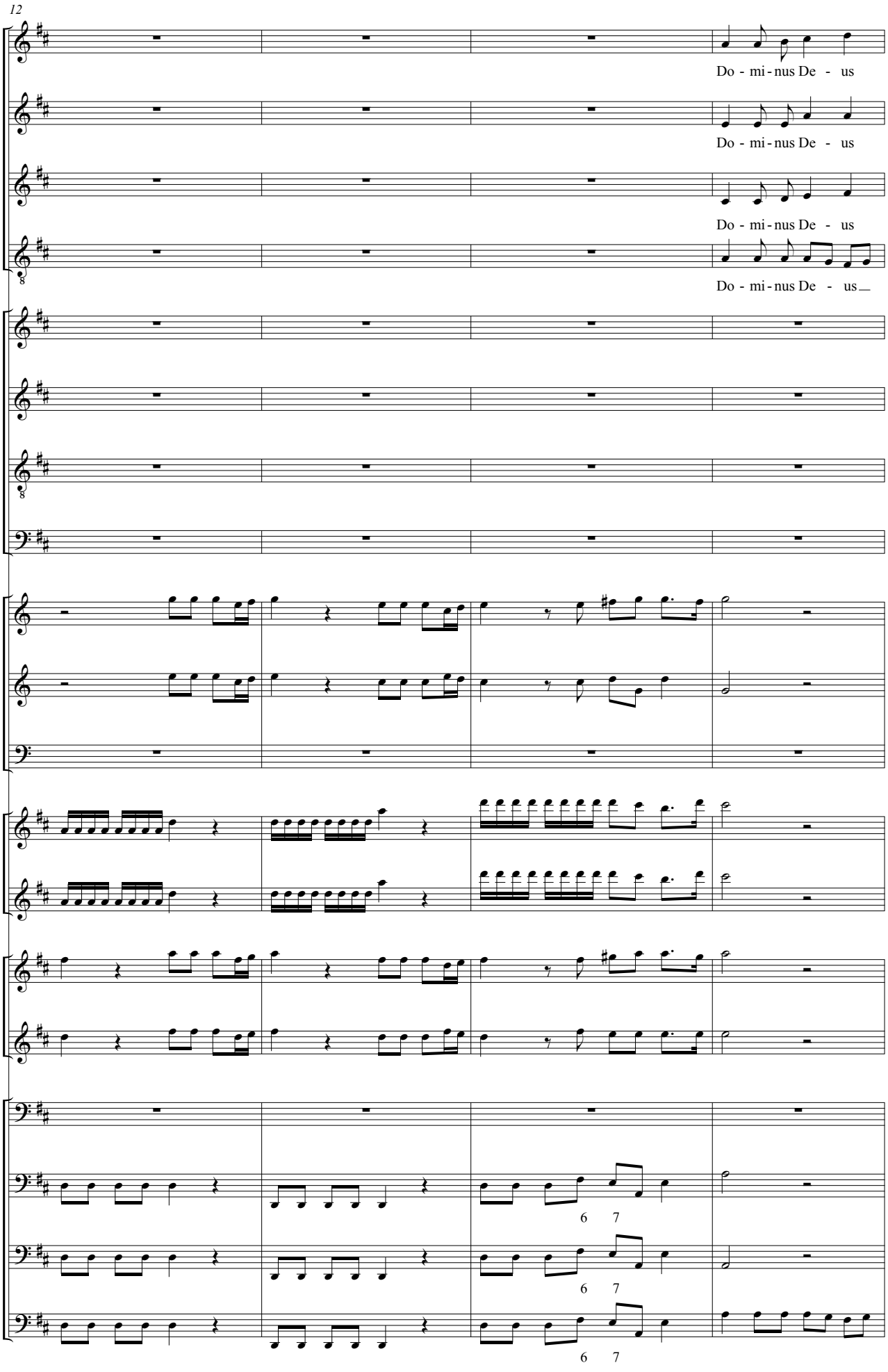

122
- cu - li. A - - - - men, et vi - tam ven - tu - ri
- cu - li. A - - - - men, et vi - tam ven - tu - ri
et vi - tam ven - tu - ri
et vi - tam ven - tu - ri
et vi - tam ven -
et vi - tam ven -
et vi - tam ven -
et vi - tam ven -

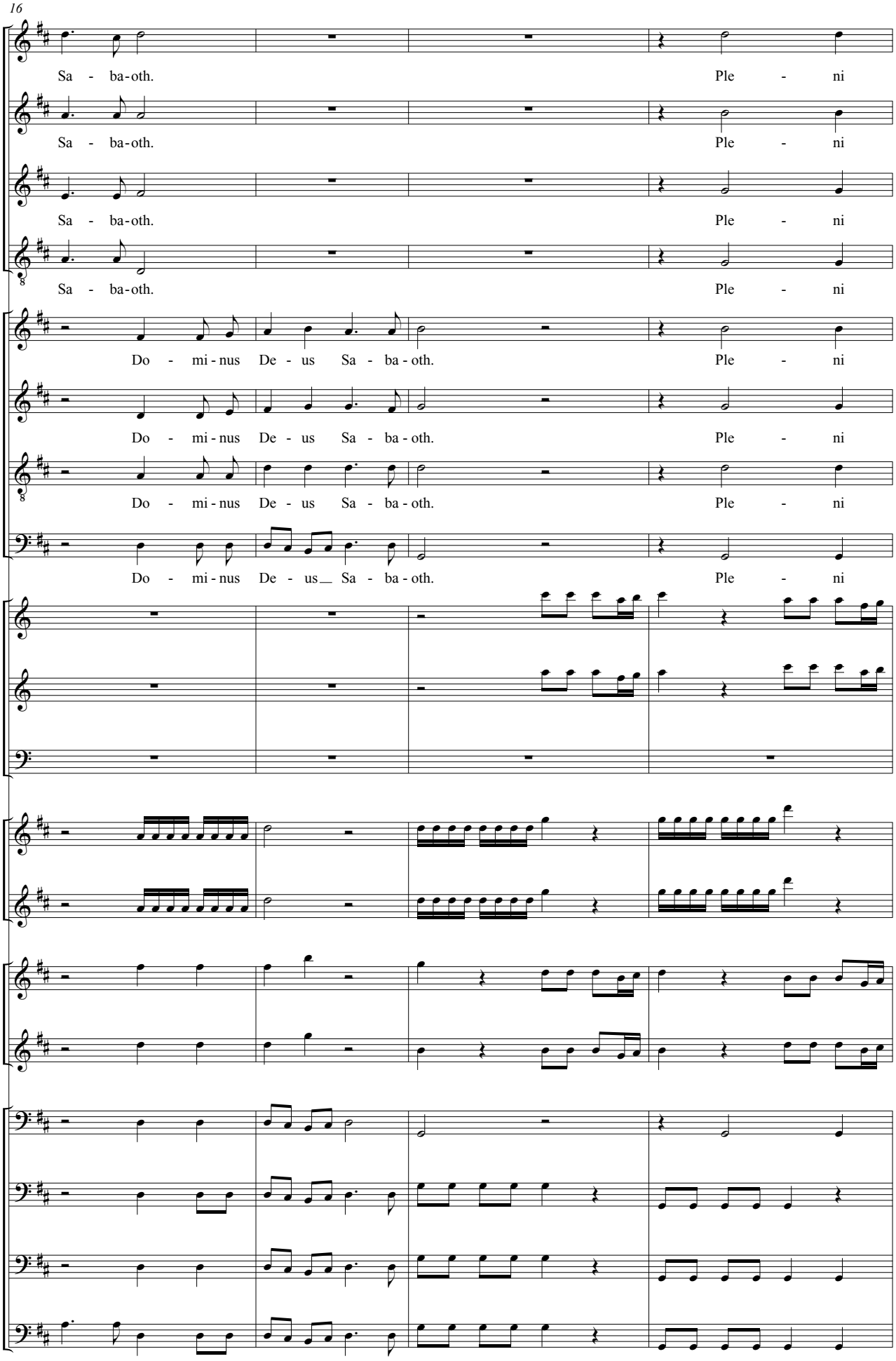

127
sae - cu-li. A - - - - men.
sae - cu-li. A - - - - men.
sae - cu-li. A - - - - men.
sae - cu-li. A - - - - men.
tu - ri sae - cu-li. A-men.
tu - ri sae - cu-li. A-men.
tu - ri sae - cu-li. A-men.
tu - ri sae - cu-li. A-men.]
6
6
6 6 6 6 6 6

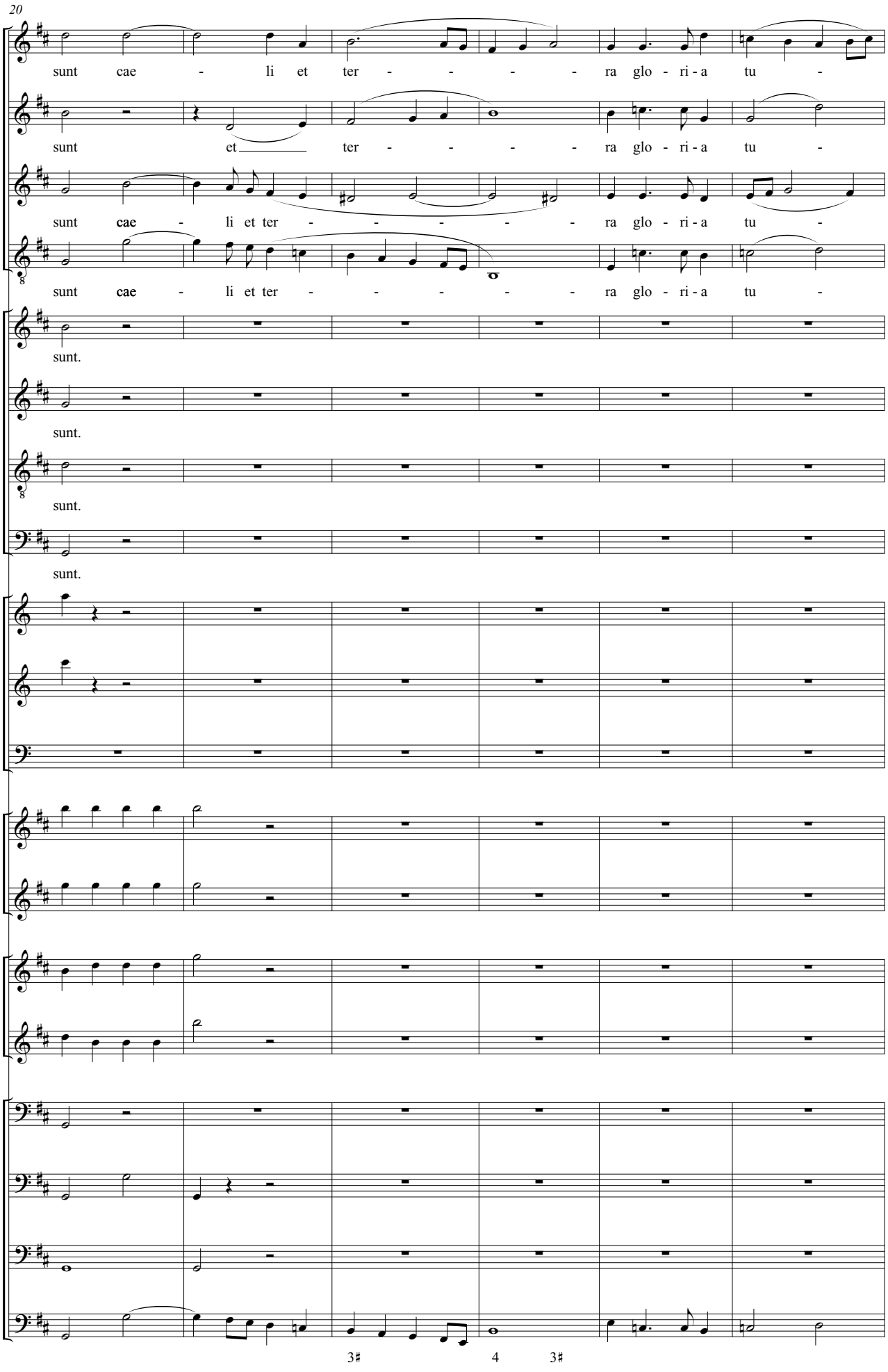

132

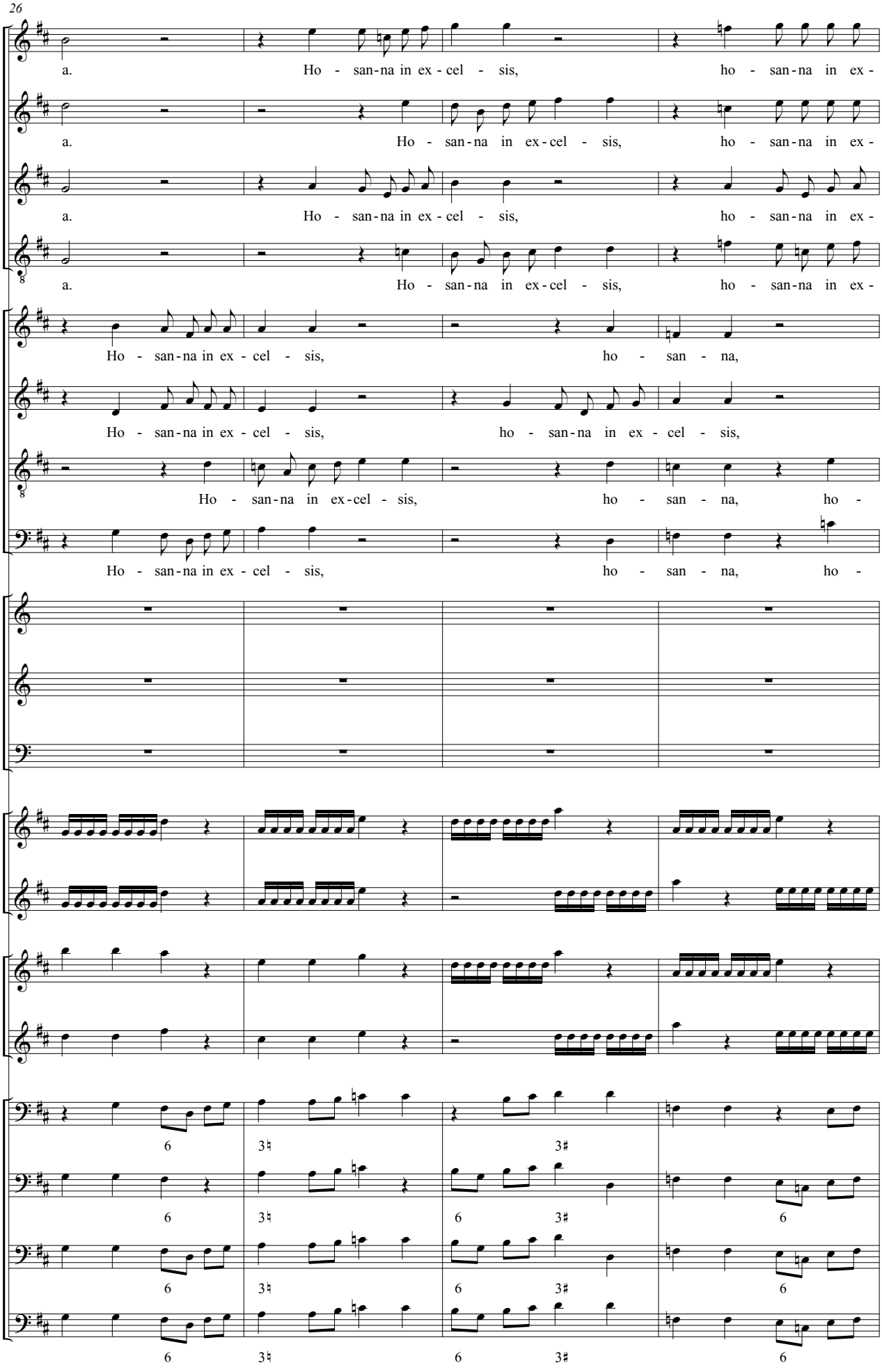

Tiple 1r
San - - - - - - - - - - -
Tiple 2n
San - - - - - - ctus, San -
COR I
Contralt
San - - - - - - - - - ctus,
Tenor
San - ctus, San - - - - - - ctus,
Tiple
Contralt
San -
COR II
Tenor
San - - -
Baix
San - ctus, [San -
Clarí 1r (en D)
Clarí 2n (en D)
Timbal (en D)
Violí 1r (Oboè 1r)
Violí 2n (Oboè 2n)
Oboè 1r
Oboè 2n
Acomp. orgue Cor II
Acomp. oboès
Acomp. violins clarins i capella
Baix continu

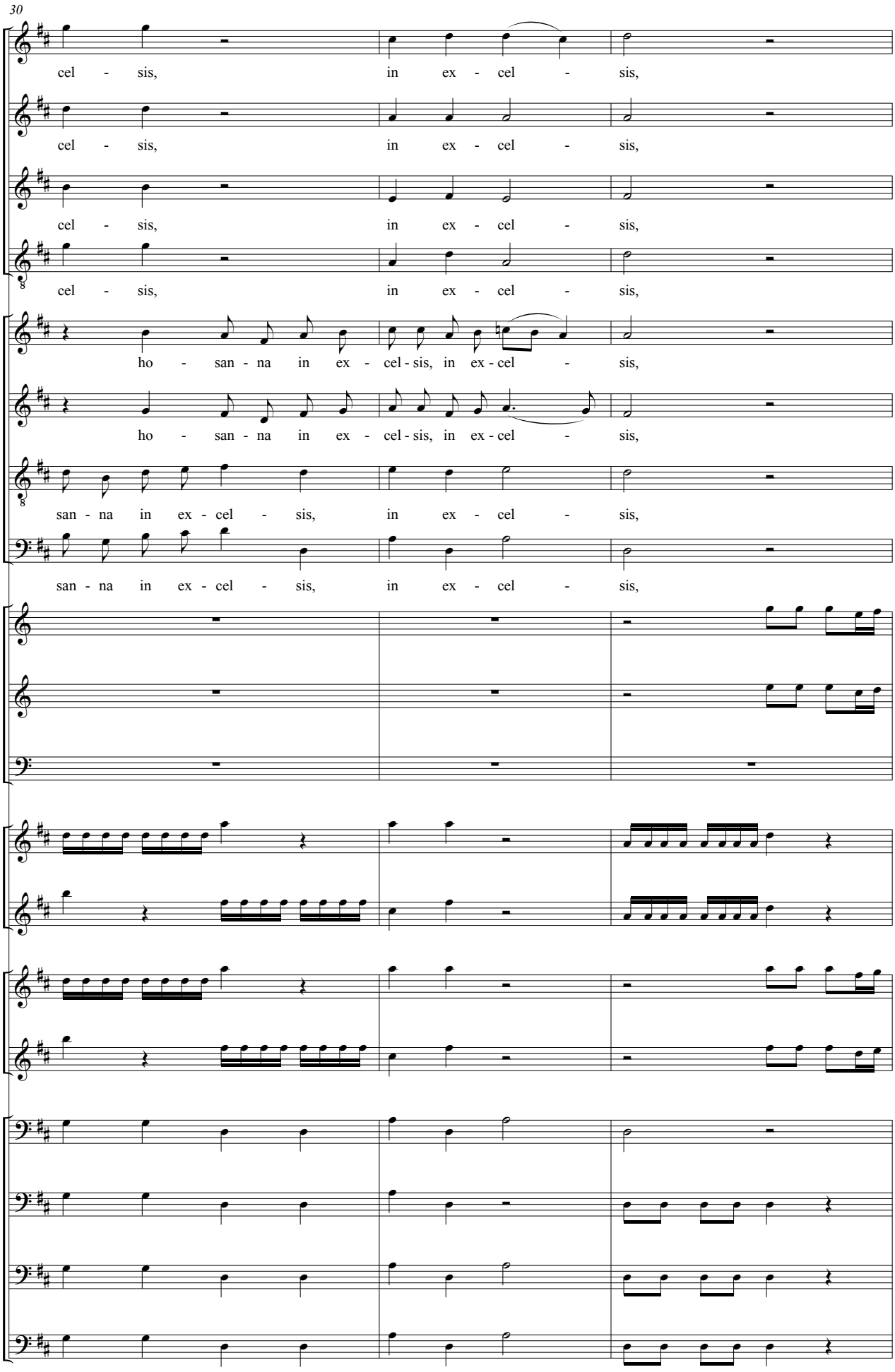

7
ctus, San - - - - ctus
- - - ctus, San - - - - - ctus
San - - - - - - - - - ctus
San - - - - - - - - - ctus
San - - - - - - - - - ctus
- ctus, San - - - - - - - ctus
ctus, San - - - - - - - - ctus
- - - - - - - - - - ctus

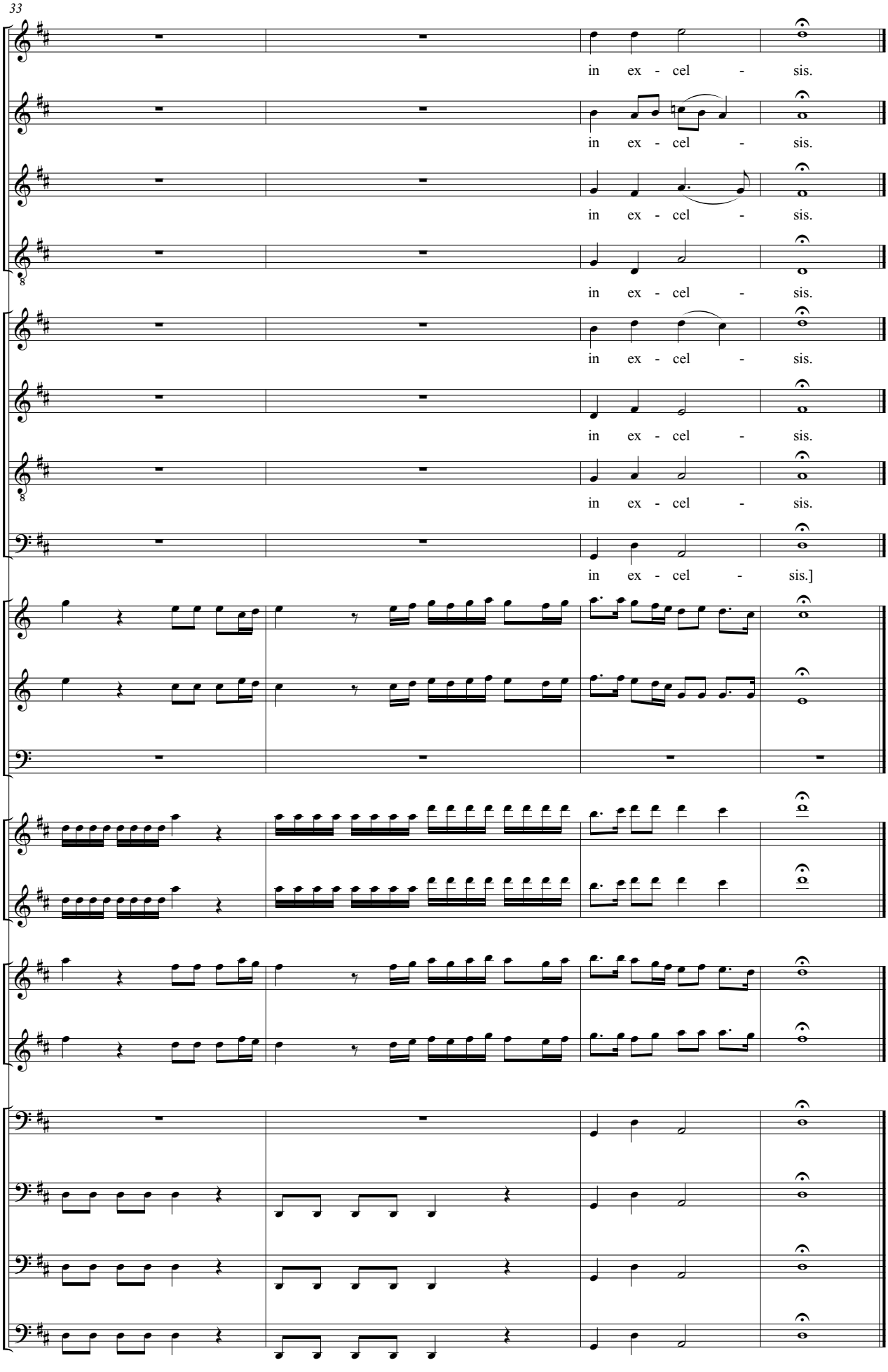

12
Do - mi - nus De - us
Do - mi - nus De - us
Do - mi - nus De - us
Do - mi - nus De - us
6 7
6 7
6 7

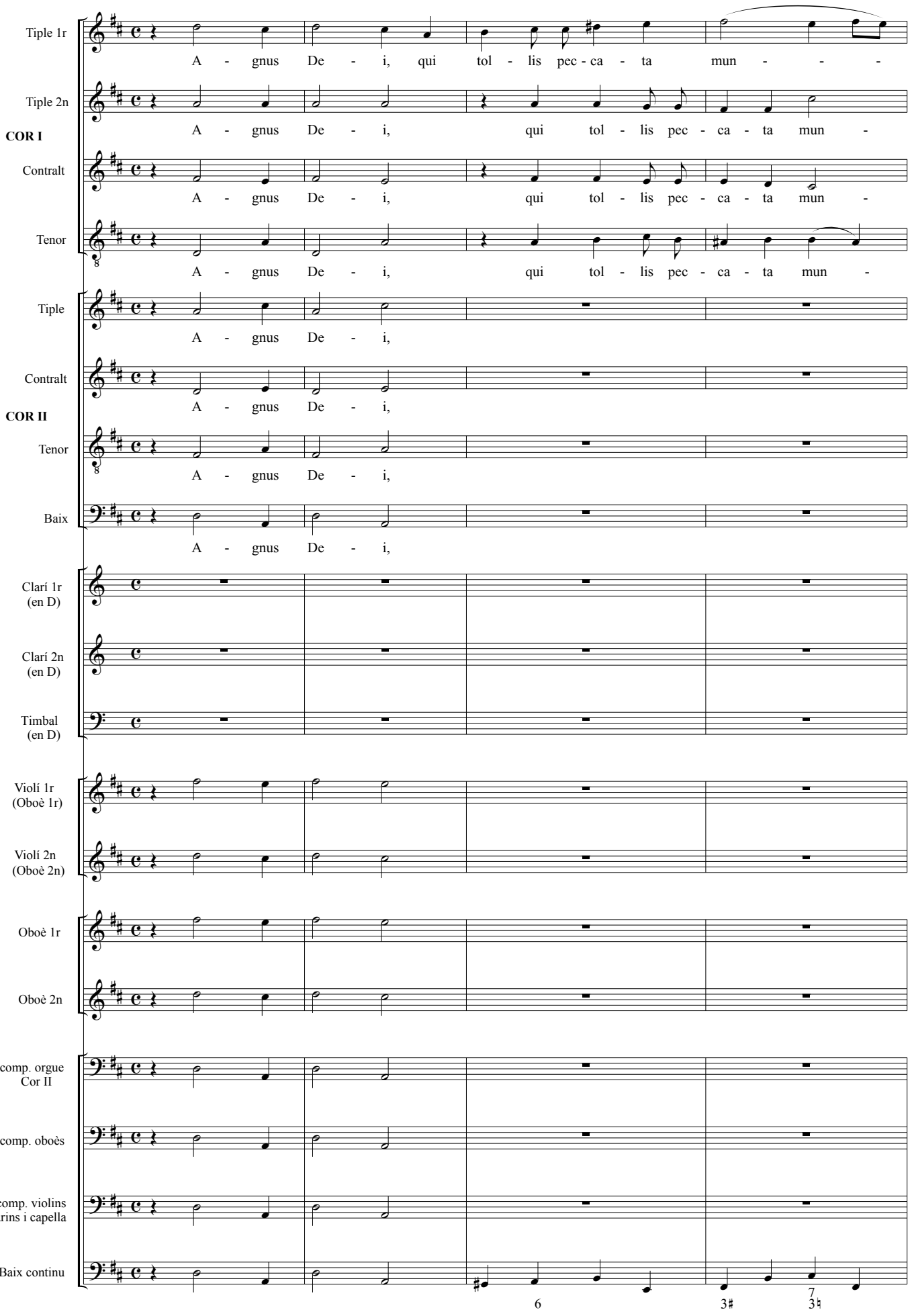

16
Sa - ba-oth.
Ple - ni
Sa - ba-oth.
Ple - ni
Sa - ba-oth.
Ple - ni
Sa - ba-oth.
Ple - ni
Do - mi-nus De - us Sa - ba-oth.
Ple - ni
Do - mi-nus De - us Sa - ba-oth.
Ple - ni
Do - mi-nus De - us Sa - ba-oth.
Ple - ni
Do - mi-nus De - us Sa - ba-oth.
Ple - ni

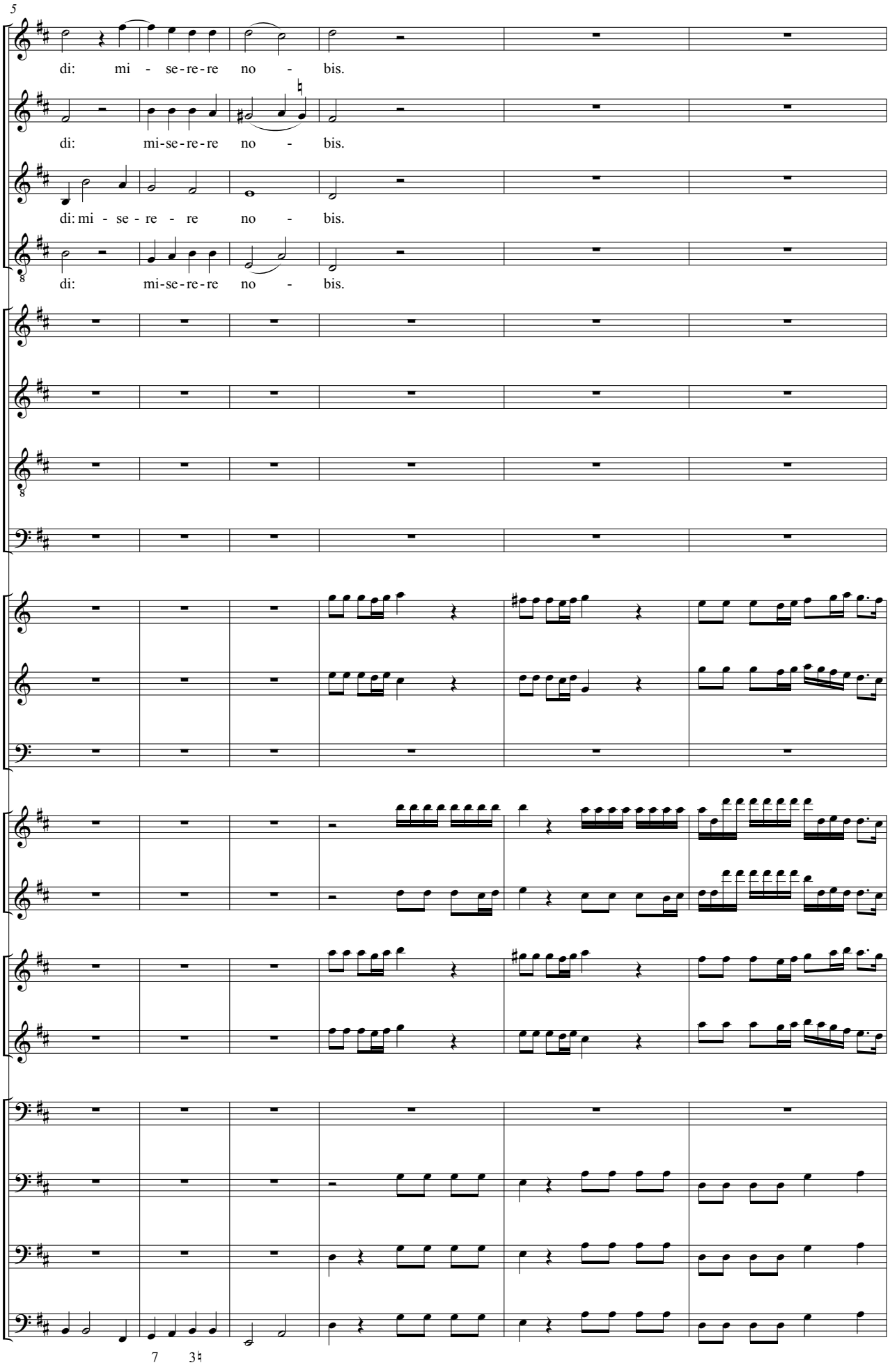

20
sunt cae - li et ter - - - - ra glo - ri - a tu -
sunt et ter - - - - ra glo - ri - a tu -
sunt cae - li et ter - - - - ra glo - ri - a tu -
sunt cae - li et ter - - - - ra glo - ri - a tu -
sunt.
sunt.
sunt.
sunt.
3♯
4
3♯

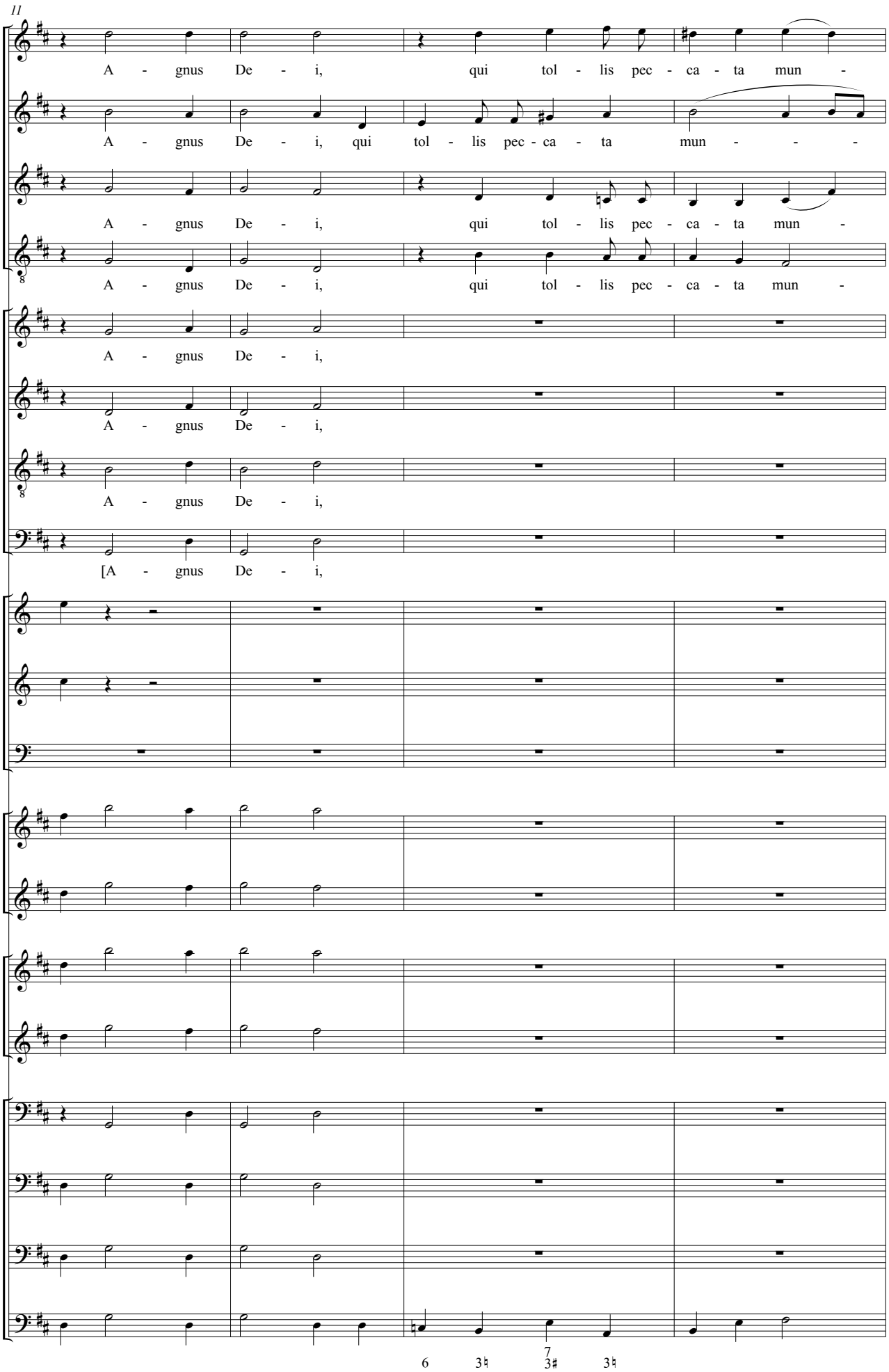

26
a. Ho - san-na in ex - cel - sis, ho - san-na in ex -
a. Ho - san-na in ex-cel - sis, ho - san-na in ex -
a. Ho - san-na in ex - cel - sis, ho - san-na in ex -
a. Ho - san-na in ex-cel - sis, ho - san-na in ex -
Ho - san-na in ex - cel - sis, ho - san - na,
Ho - san-na in ex - cel - sis, ho - san-na in ex - cel - sis,
Ho - san-na in ex-cel - sis, ho - san - na, ho -
Ho - san-na in ex - cel - sis, ho - san - na, ho -
6 3♮ 3♯
6 3♮ 6 3♯ 6
6 3♮ 6 3♯ 6
6 3♮ 6 3♯ 6

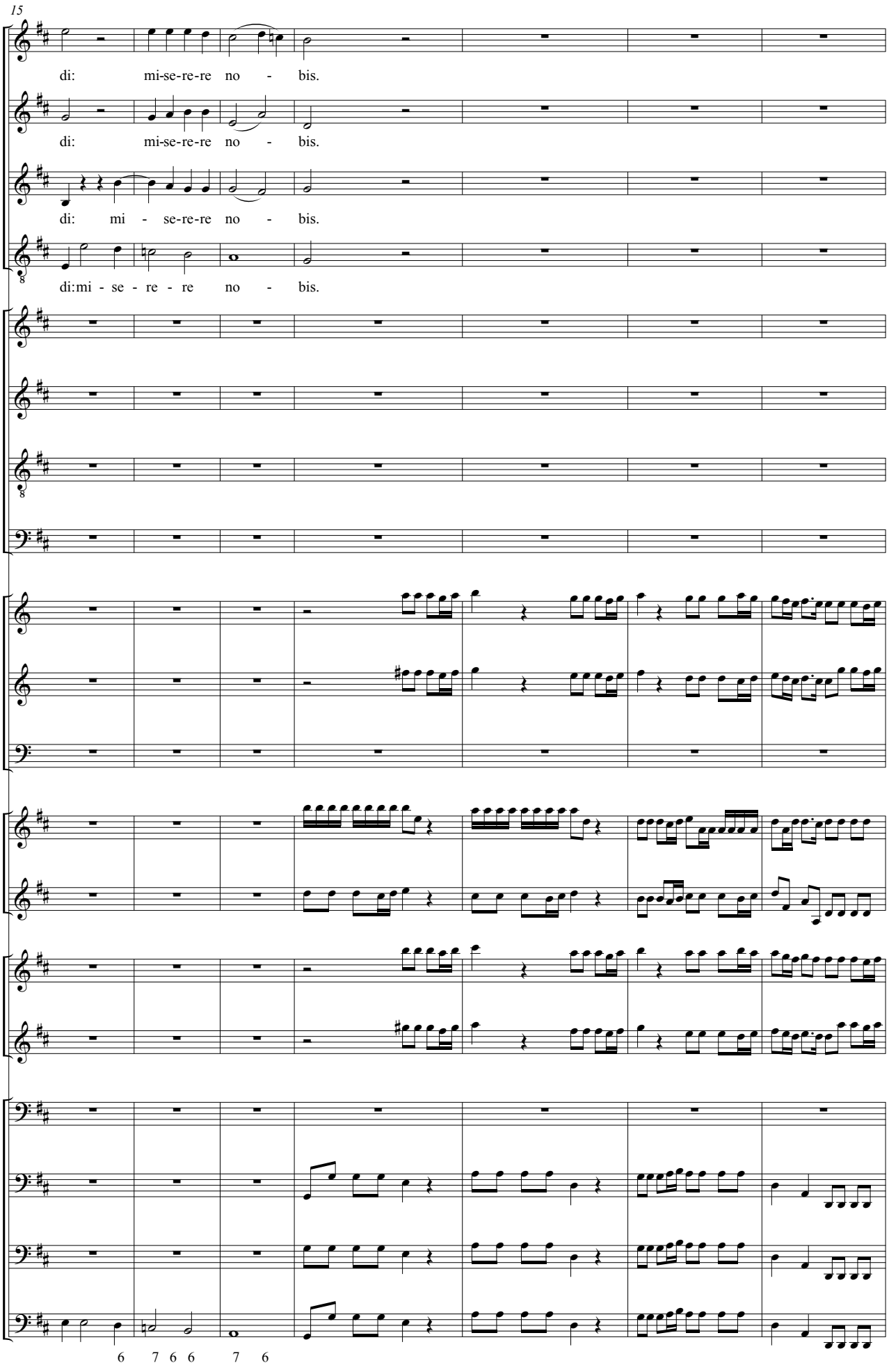

30
cel - sis, in ex - cel - sis,
cel - sis, in ex - cel - sis,
cel - sis, in ex - cel - sis,
cel - sis, in ex - cel - sis,
ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,
ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,
san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,
san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,

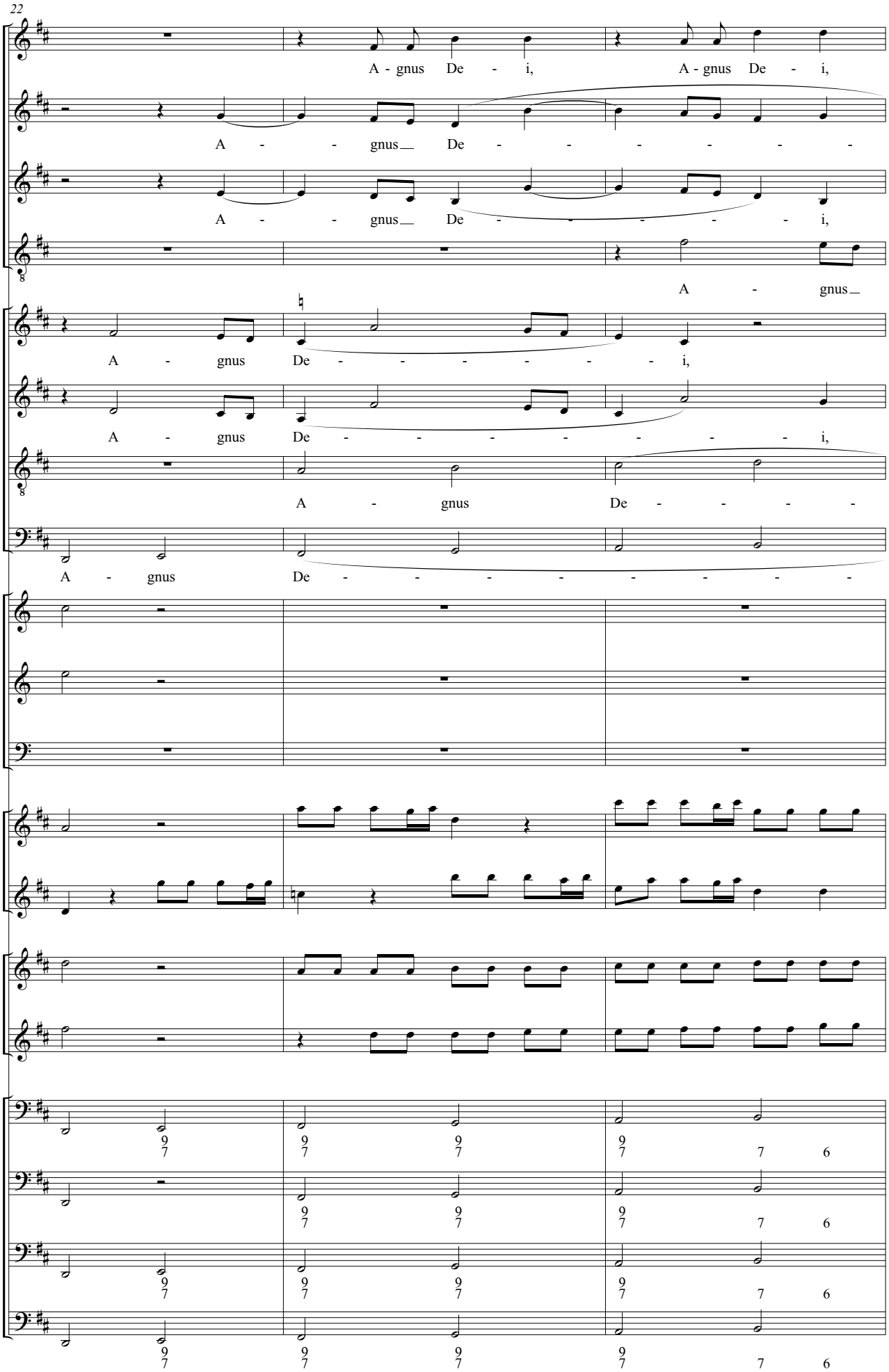

33
in ex - cel - sis.
in ex - cel - sis.
in ex - cel - sis.
in ex - cel - sis.
in ex - cel - sis.
in ex - cel - sis.
in ex - cel - sis.
in ex - cel - sis.]

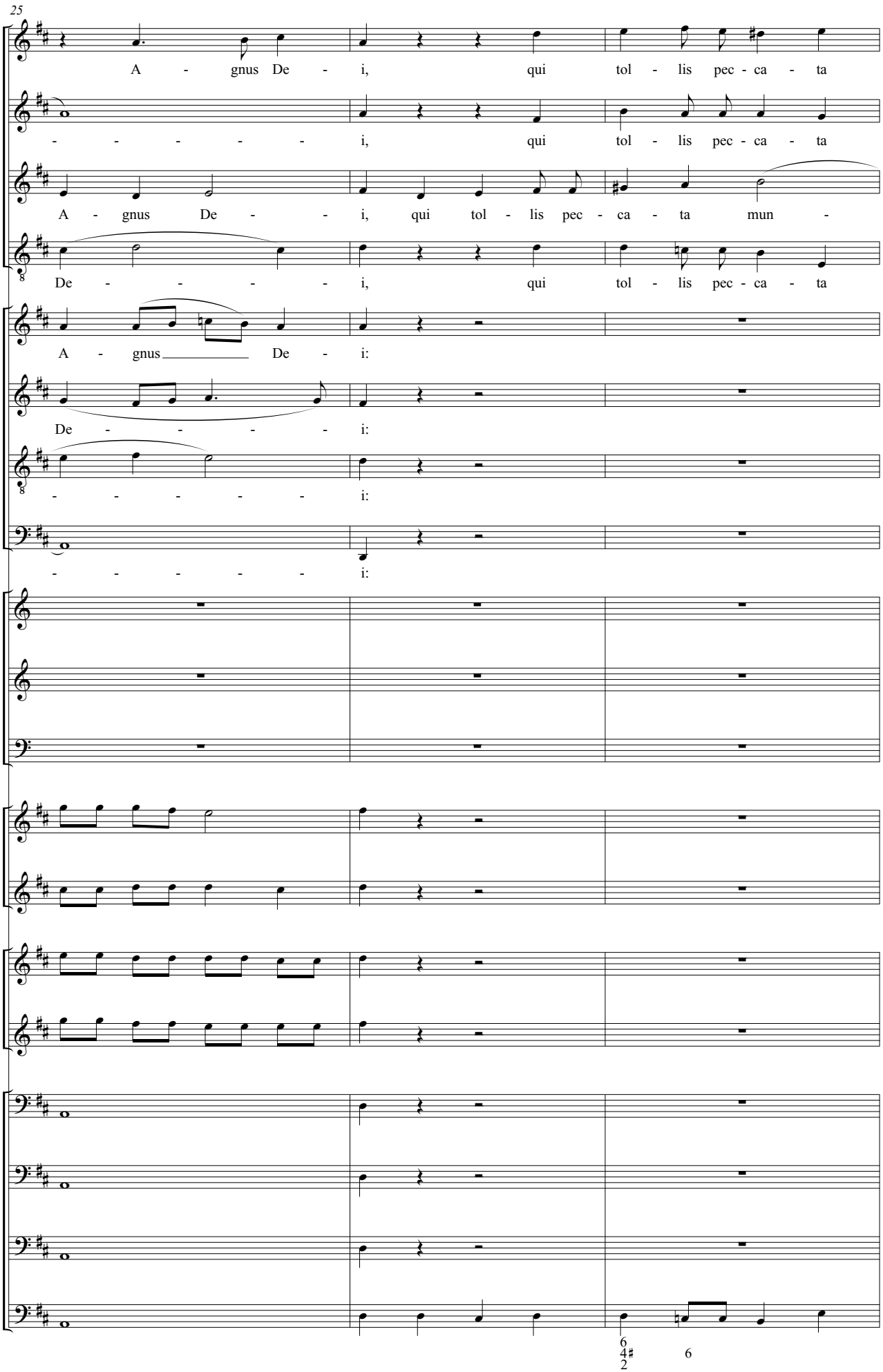

Tiple 1r
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - -
Tiple 2n
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -
COR I
Contralt
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -
Tenor
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -
Tiple
A - gnus De - i,
Contralt
A - gnus De - i,
COR II
Tenor
A - gnus De - i,
Baix
A - gnus De - i,
Clarí 1r (en D)
Clarí 2n (en D)
Timbal (en D)
Violí 1r (Oboè 1r)
Violí 2n (Oboè 2n)
Oboè 1r
Oboè 2n
Acomp. orgue Cor II
Acomp. oboès
Acomp. violins clarins i capella
Baix continu
6
3♯
7
3♮

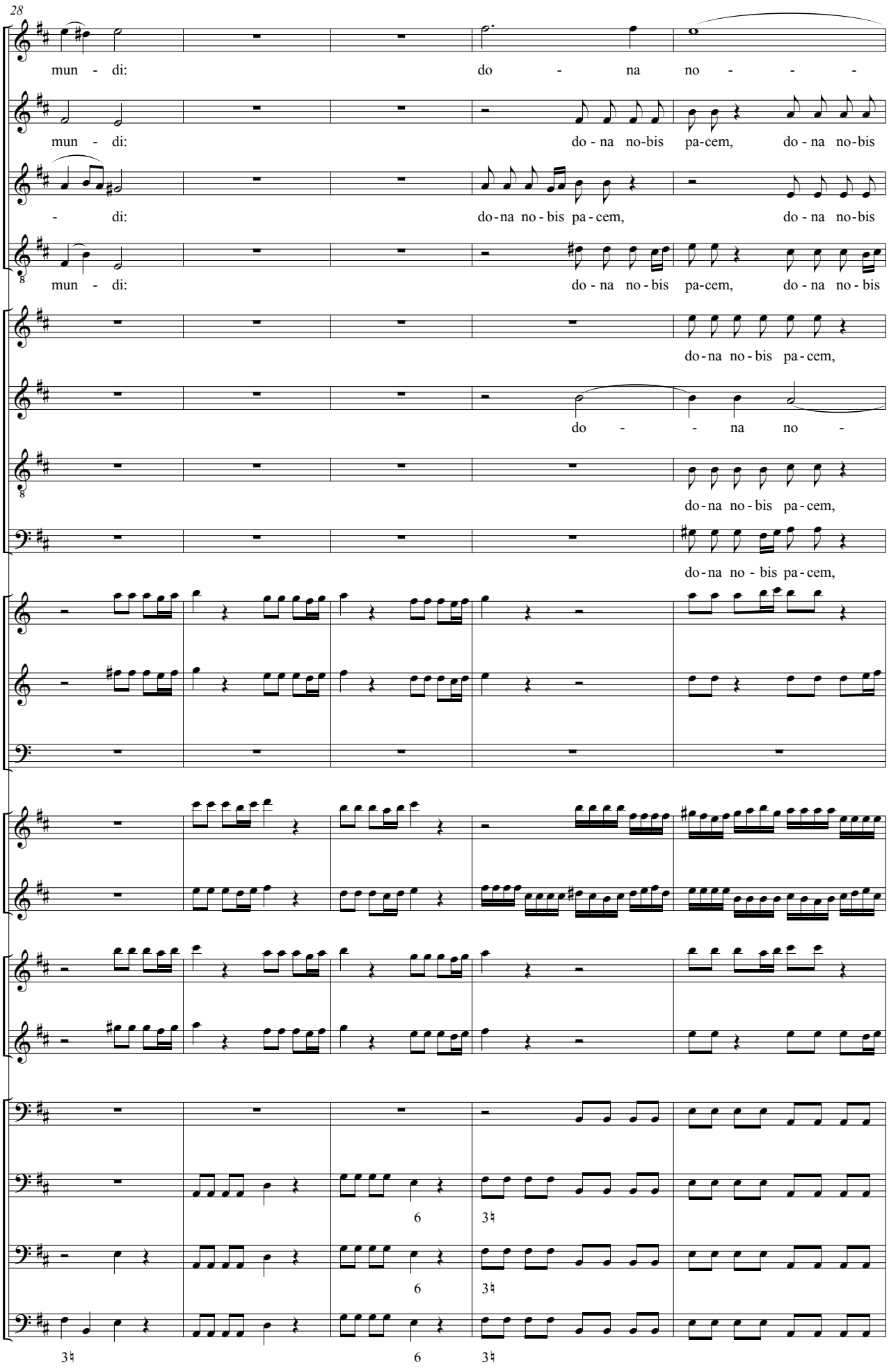

5
di: mi - se-re-re no - bis.
di: mi-se-re-re no - bis.
di: mi - se - re - re no - bis.
di: mi-se-re-re no - bis.

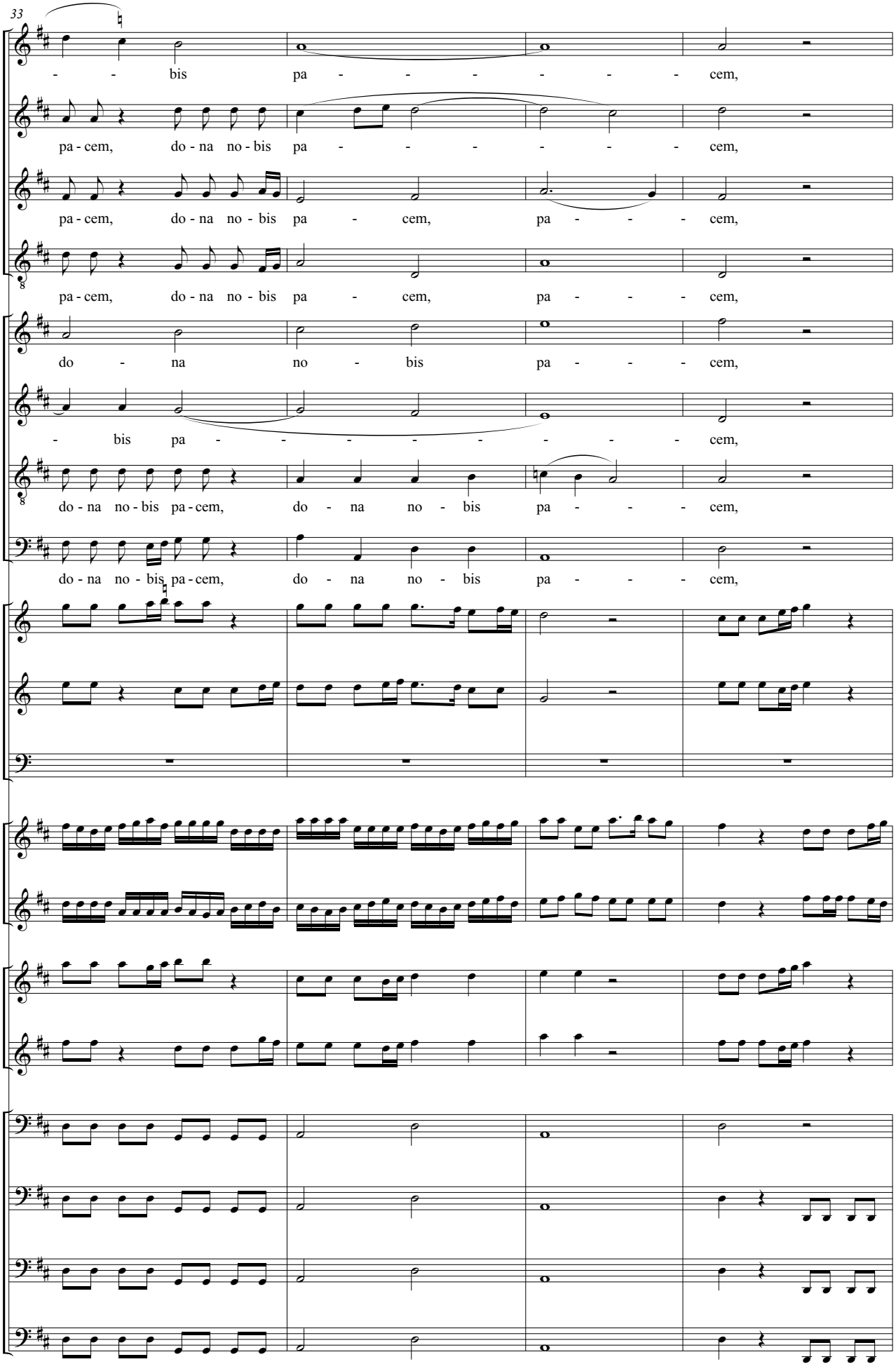

11
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - -
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -
A - gnus De - i,
A - gnus De - i,
A - gnus De - i,
[A - gnus De - i,
6
7

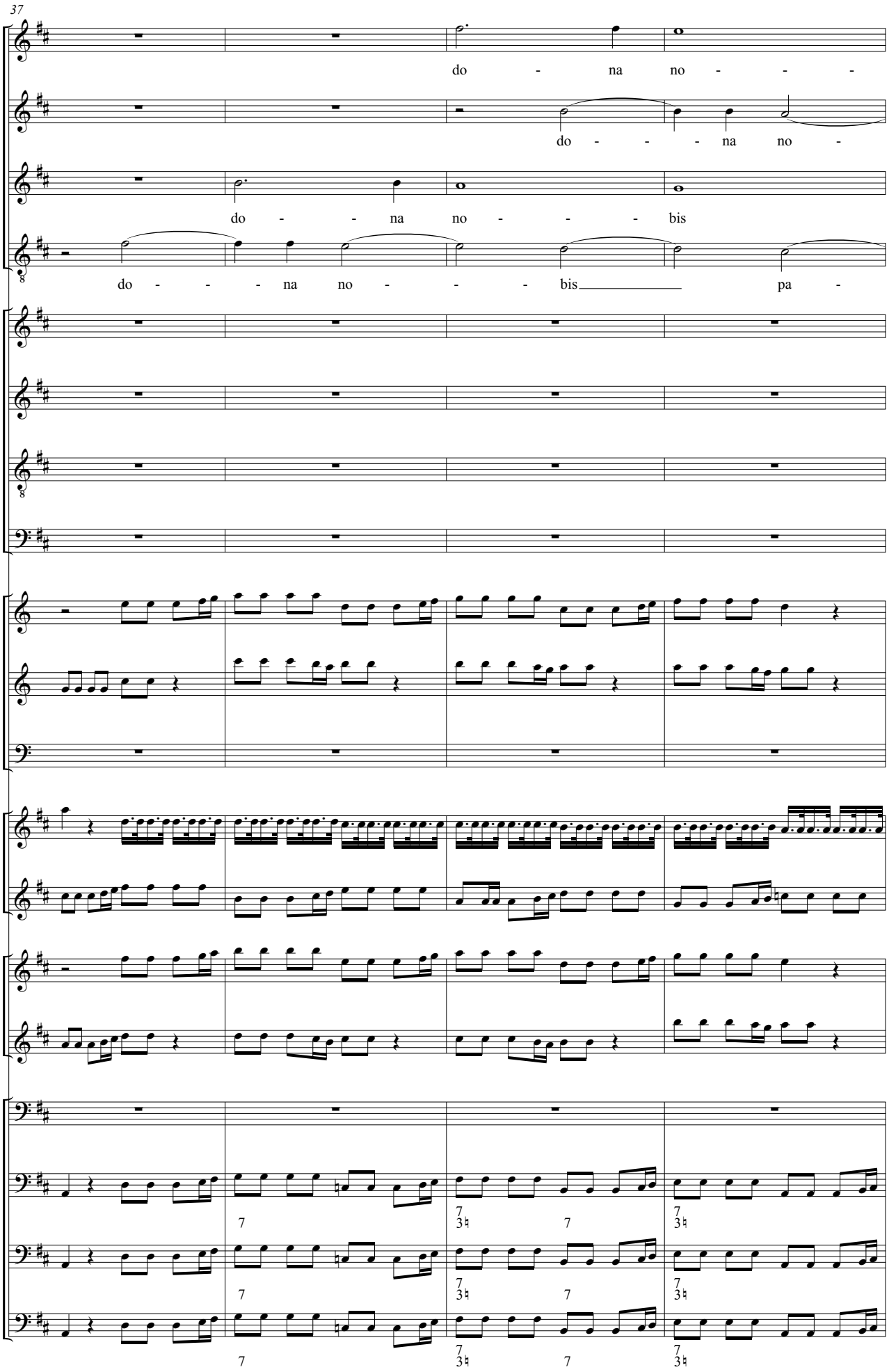

15
di: mi-se-re-re no - bis.
di: mi-se-re-re no - bis.
di: mi - se-re-re no - bis.
di:mi - se - re - re no - bis.
6 7 6 6 7 6

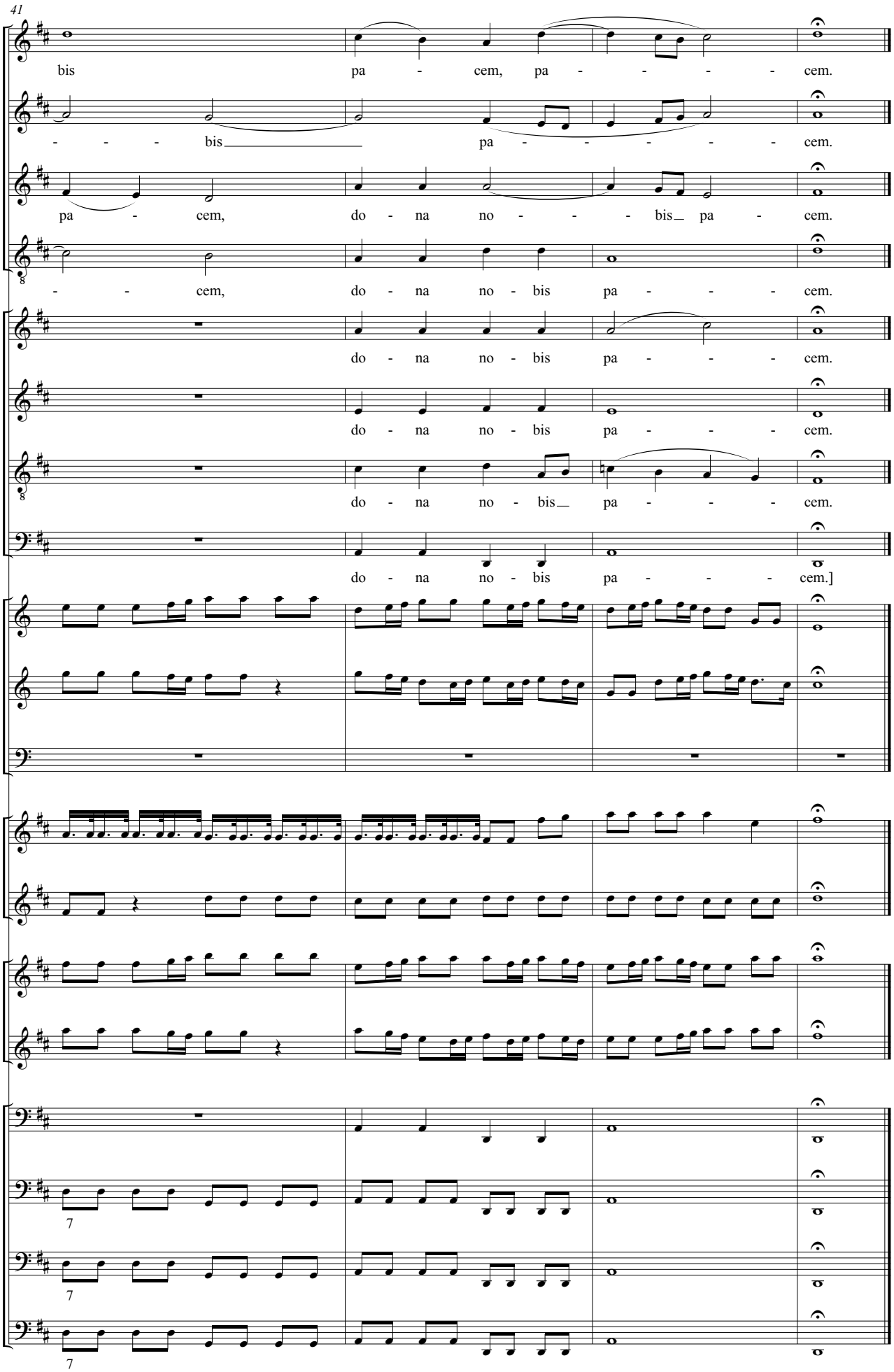

22
A - gnus De - i, A - gnus De - i,
A - - gnus De - - - - - - -
A - - gnus De - - - - - - i,
A - gnus
A - gnus De - - - - - - i,
A - gnus De - - - - - - i,
A - gnus De - - - -
A - gnus De - - - - - - -
9 7
7 6


25
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta
- - - - - - i, qui tol - lis pec - ca - ta
A - gnus De - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -
De - - - - - i, qui tol - lis pec - ca - ta
A - gnus De - i:
De - - - - - i:
- - - - - - i:
- - - - - - i:
6
4♯
2
6


28
mun - di:
do - na no - - -
mun - di:
do - na no-bis pa-cem, do - na no-bis
- di:
do-na no - bis pa - cem, do - na no-bis
mun - di:
do - na no - bis pa-cem, do - na no - bis
do-na no - bis pa - cem,
do - - na no -
do-na no - bis pa - cem,
do-na no - bis pa - cem,
6
3♮
6
3♮
6
3♮
3♮
6
3♮


33
- - bis pa - - - - - - cem,
pa - cem, do - na no - bis pa - - - - cem,
pa - cem, do - na no - bis pa - cem, pa - - - cem,
pa - cem, do - na no - bis pa - cem, pa - - - cem,
do - na no - bis pa - - - cem,
- bis pa - - - - - - cem,
do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - - - cem,
do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - - - cem,


37
do - na no - - -
do - - - na no -
do - - - na no - - - bis
do - - - na no - - - bis pa -

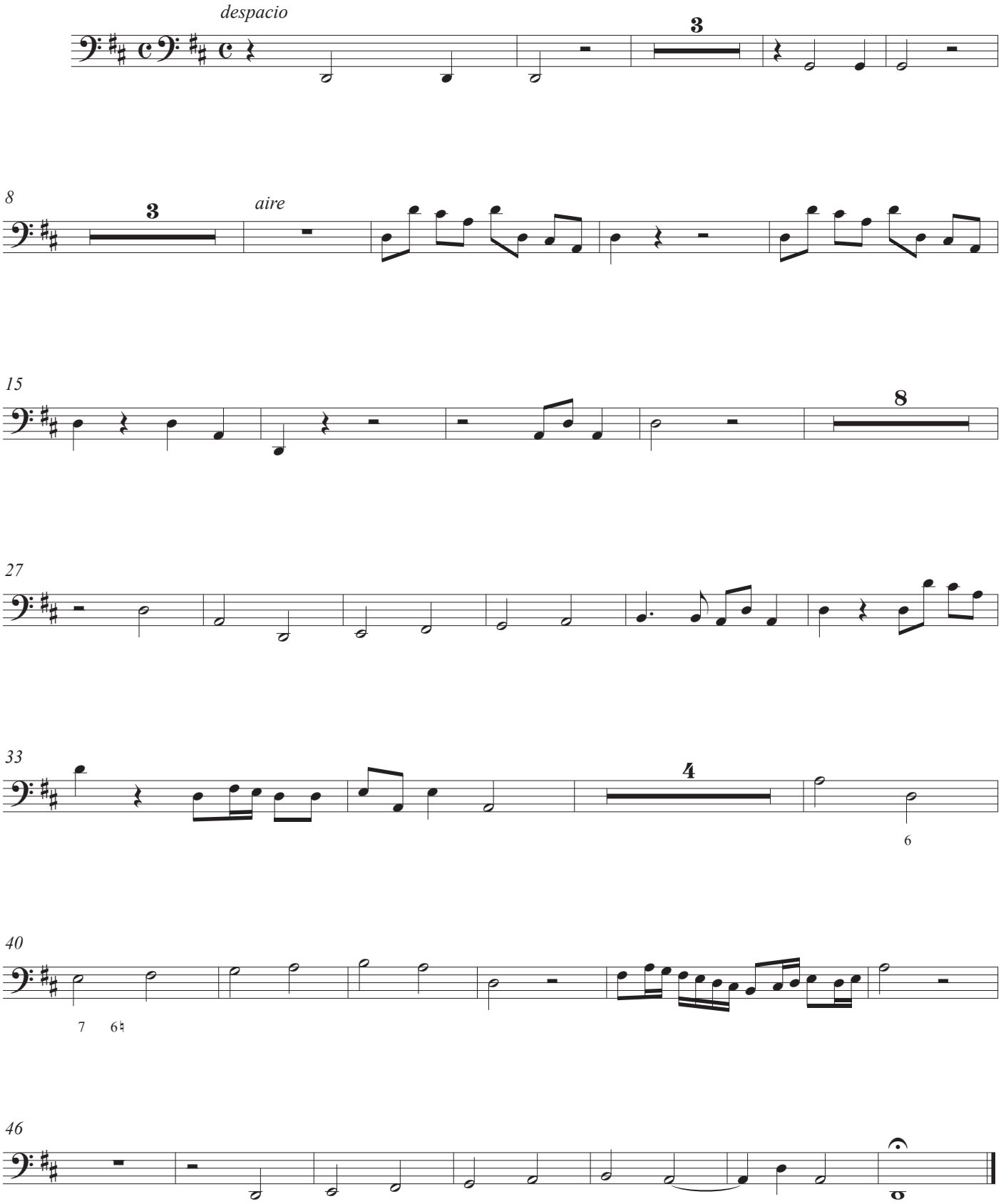

41
bis pa - cem, pa - - - - cem.
- - - bis pa - - - - - cem.
pa - cem, do - na no - - - bis pa - cem.
- - cem, do - na no - bis pa - - - cem.
do - na no - bis pa - - - cem.
do - na no - bis pa - - - cem.
do - na no - bis pa - - - cem.
do - na no - bis pa - - - cem.]
7
7
7

Acomp.
Oboès

Missa “Ut queant laxis”

1. Kyrie eleison, a 8

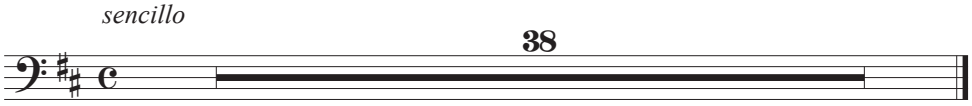
Música: Francesc Valls
Edició musical: Mariano Lambea (CSIC-IMF)



2. Christe eleison a 6

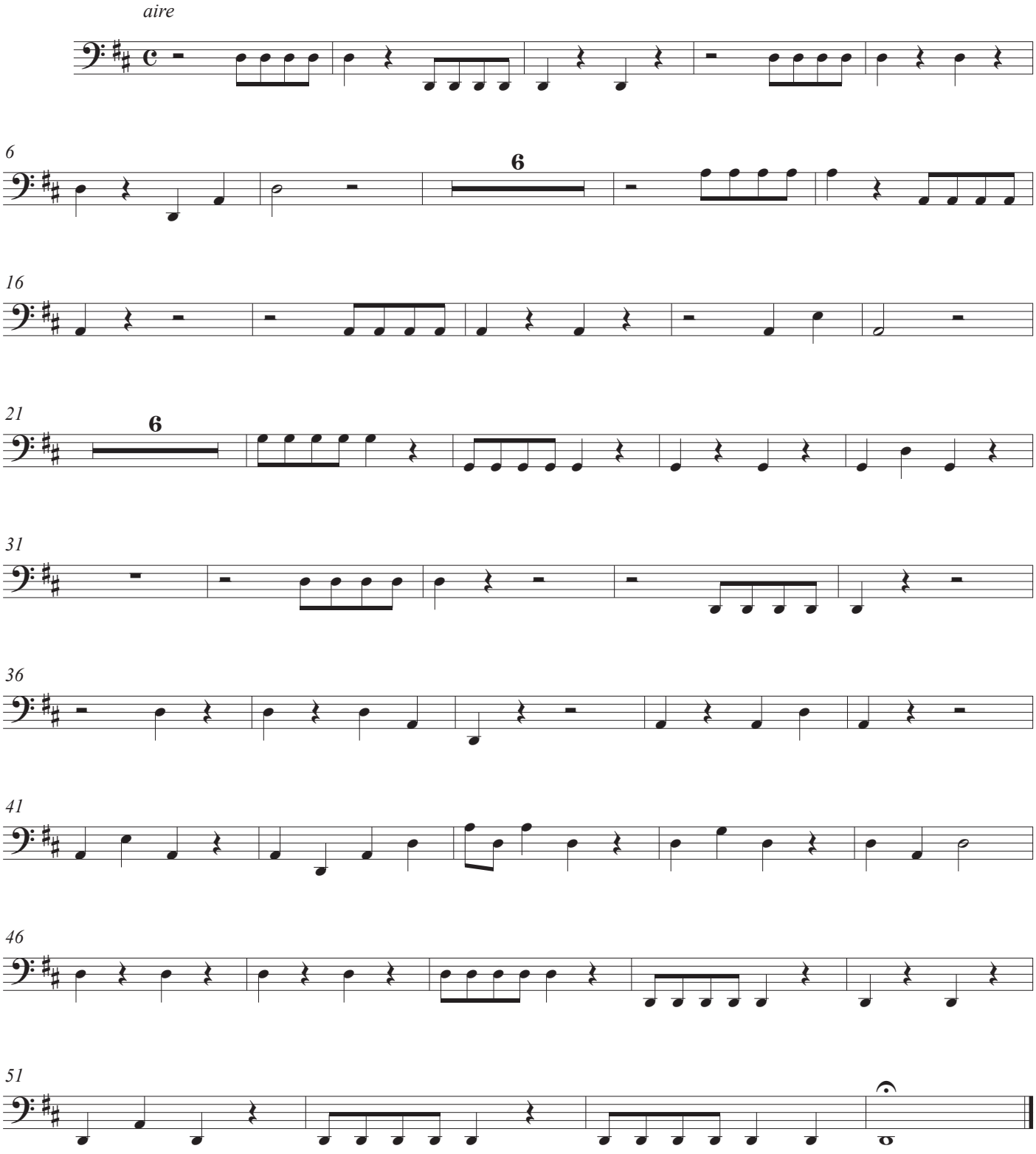
Acomp.
Oboès

Tacet



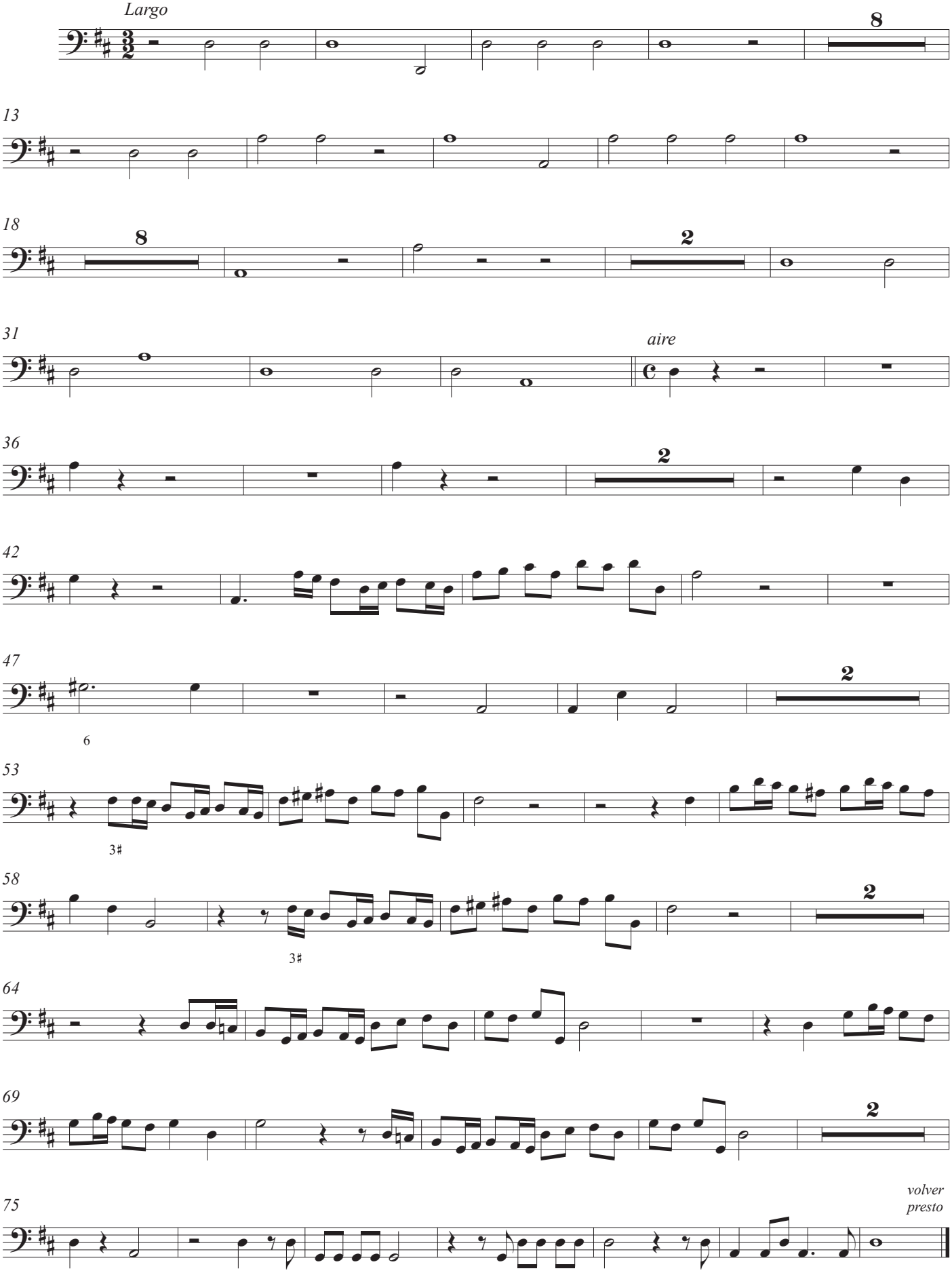
3. Kyrie eleison a 8

Acomp. oboès



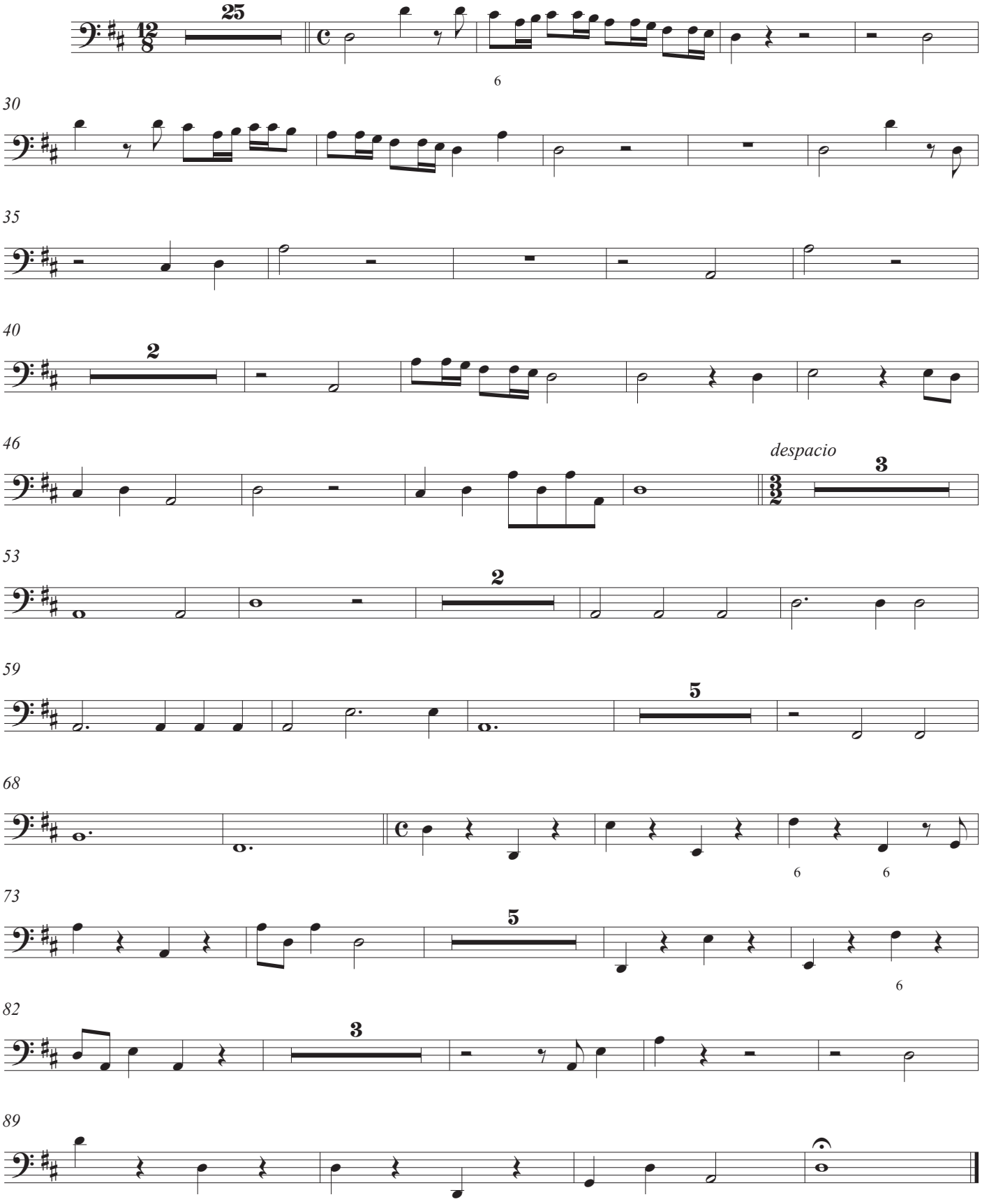
4. Gloria in excelsis Deo, a 8

Acomp. oboès



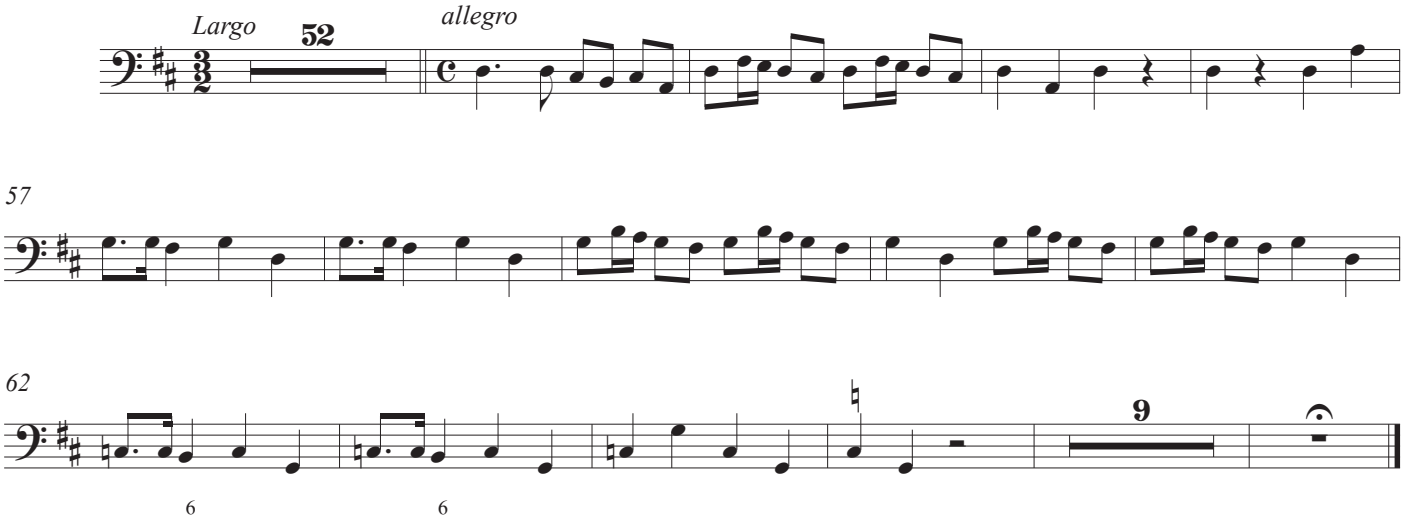
5. Gratias agimus tibi, a Solo i a 8

Acomp. oboès

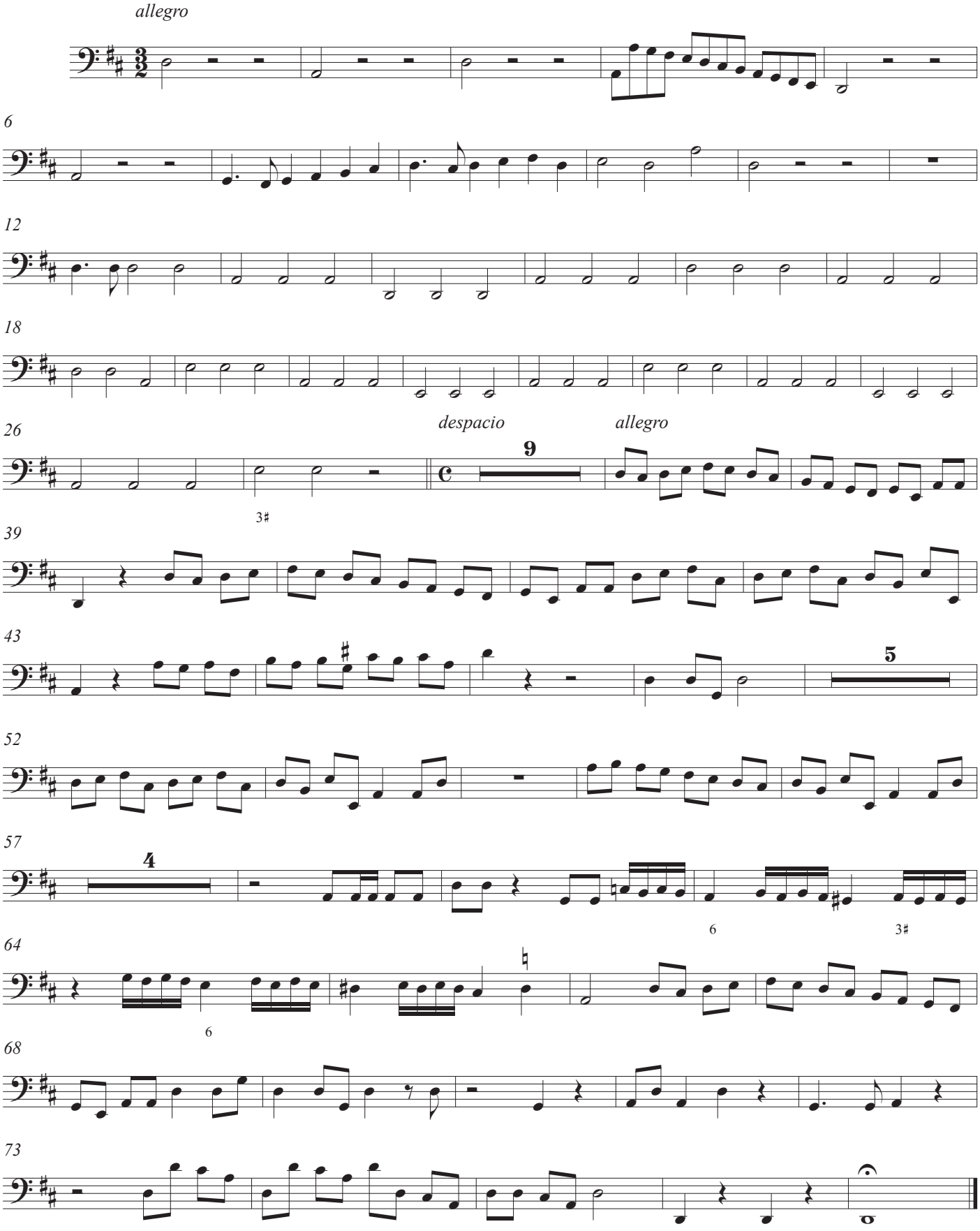


6. Qui tollis peccata mundi, a 4 i a 8

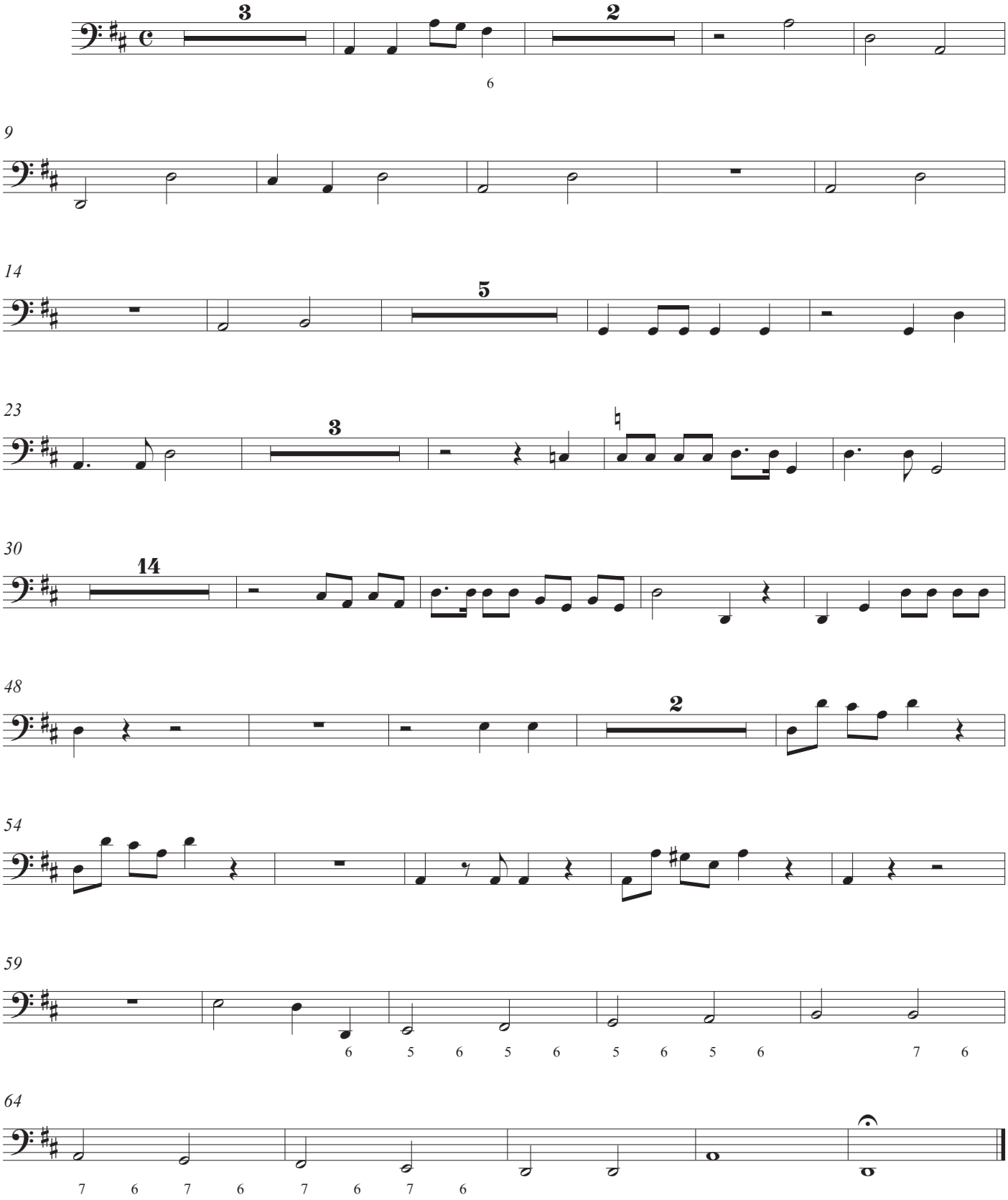
Acomp. oboés



7. Quoniam tu solus Sanctus - Cum Sancto Spiritu, a 8



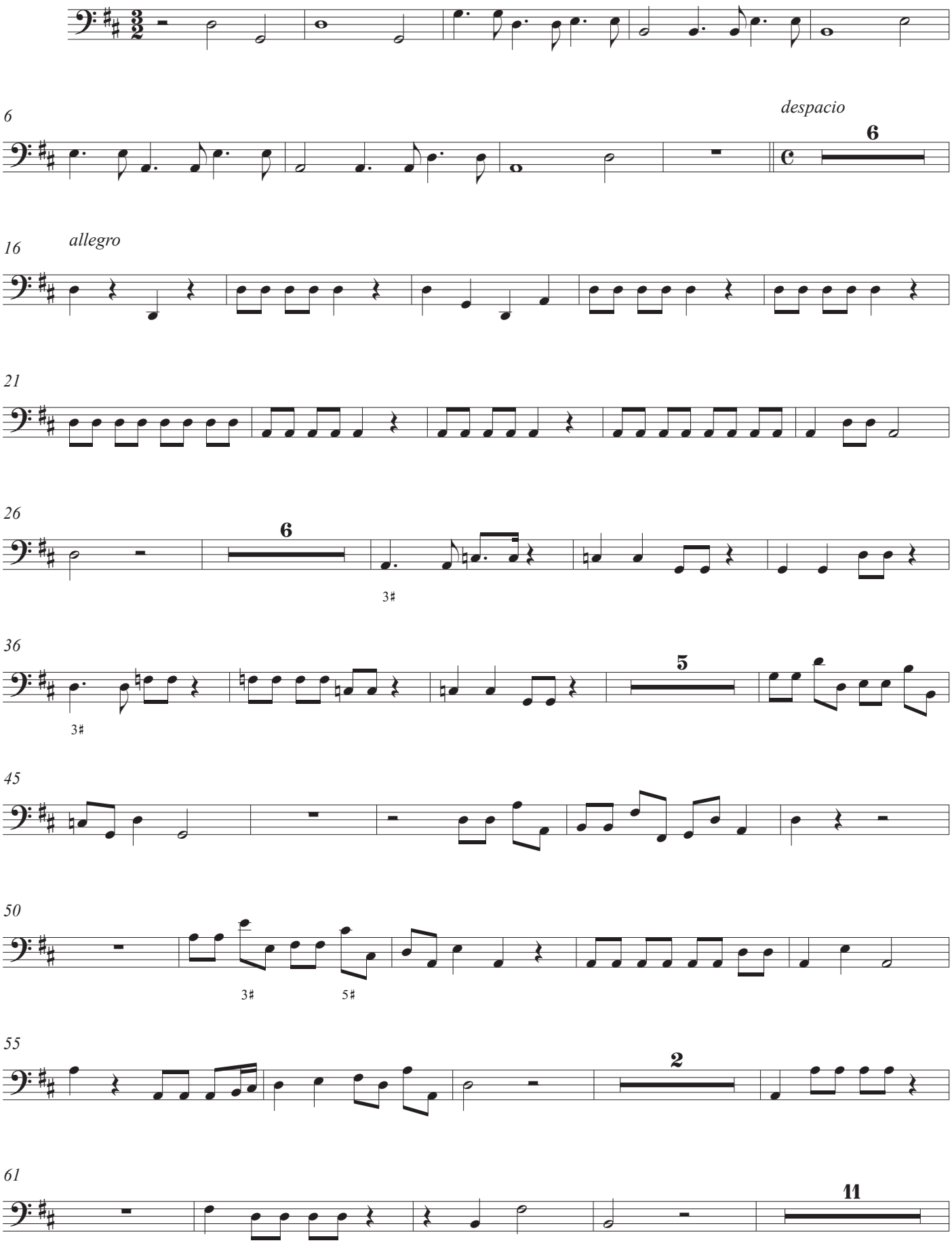
Acomp. oboès

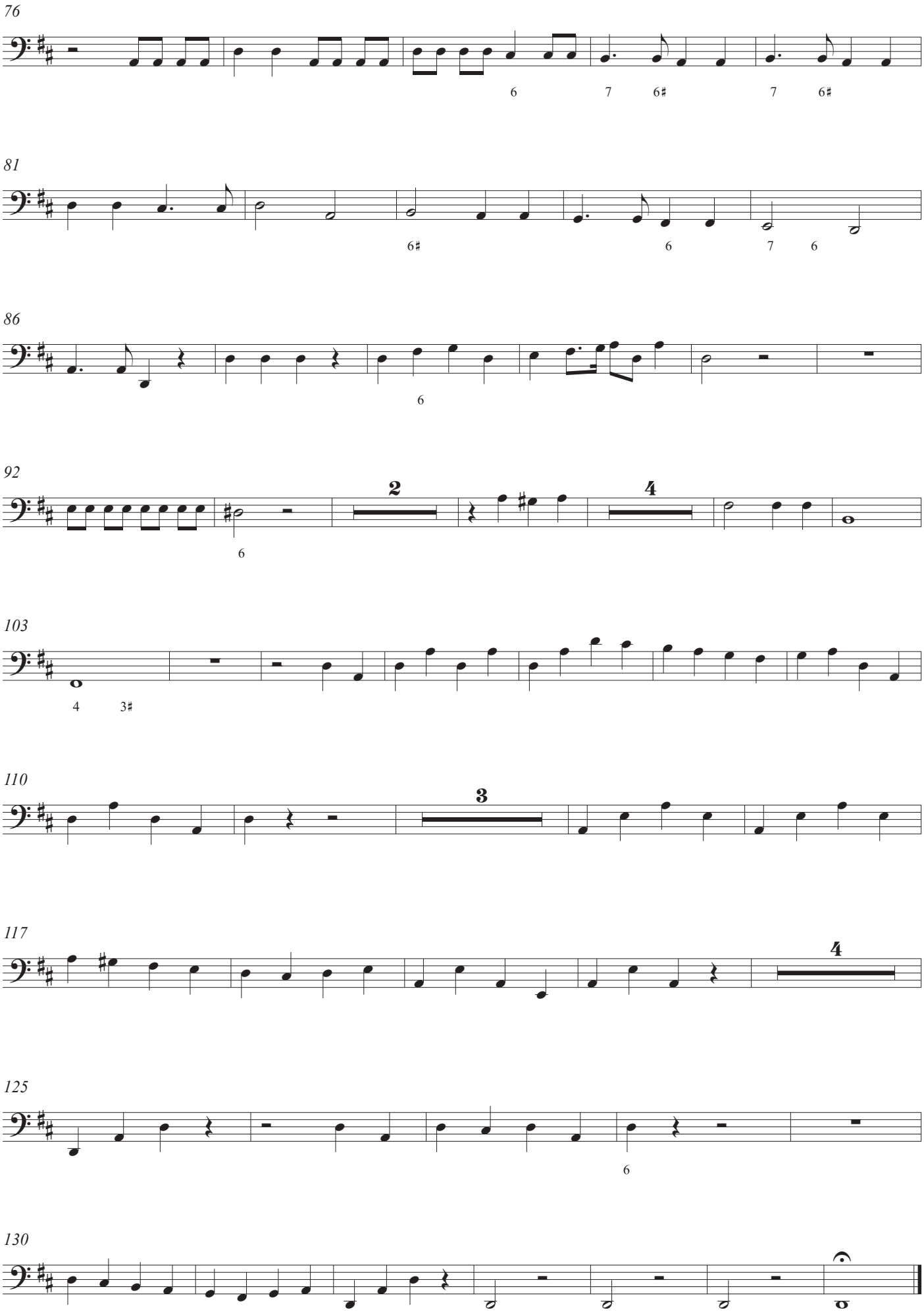


9. Et incarnatus est, a 4

Acomp. oboès

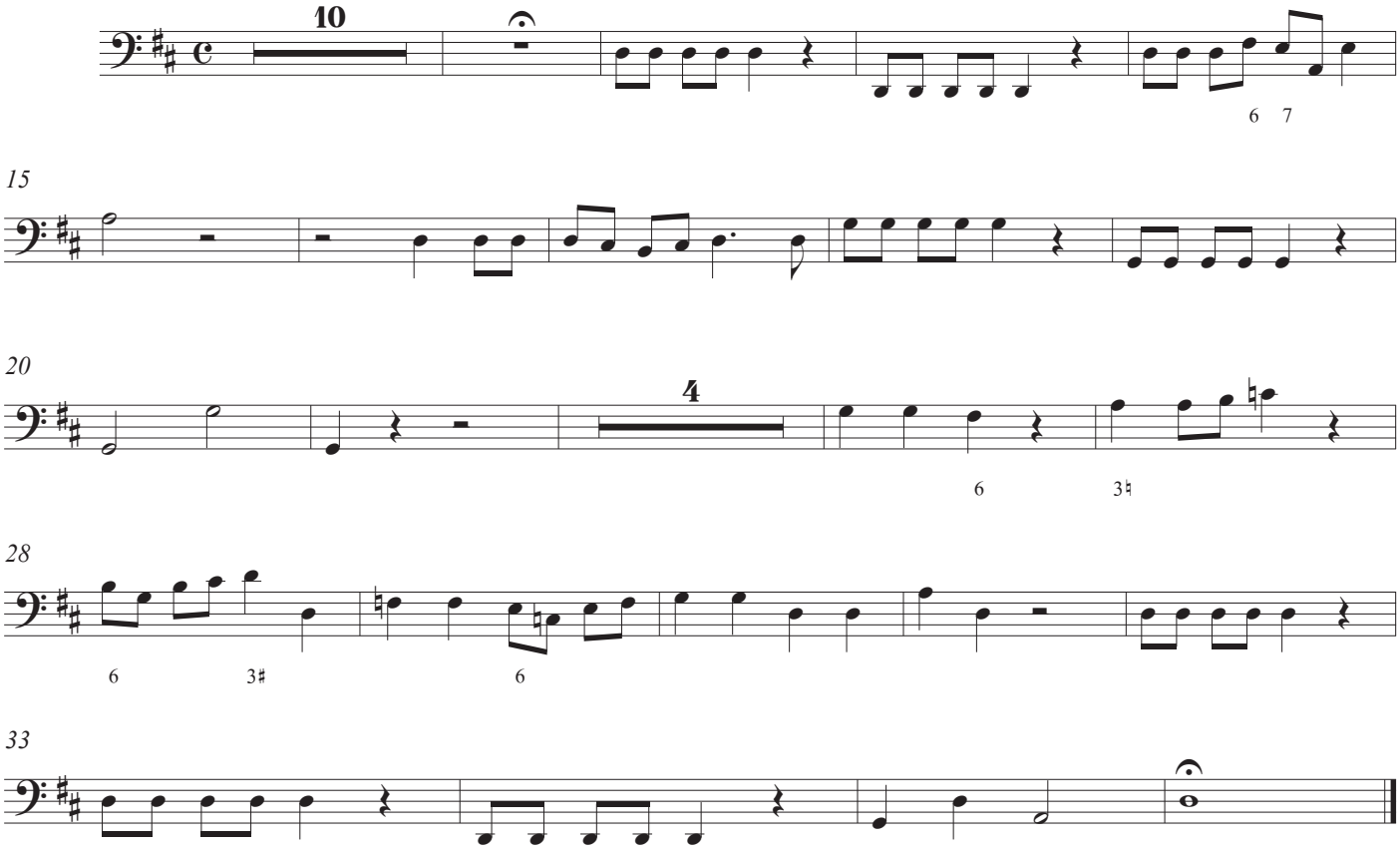
10. Crucifixus - Et resurrexit - Et ascendit, a 8




76
6
7
6♯
7
6♯
81
6♯
6
7
6
86
6
92
2
4
6
103
4
3♯
110
3
117
4
125
6
130

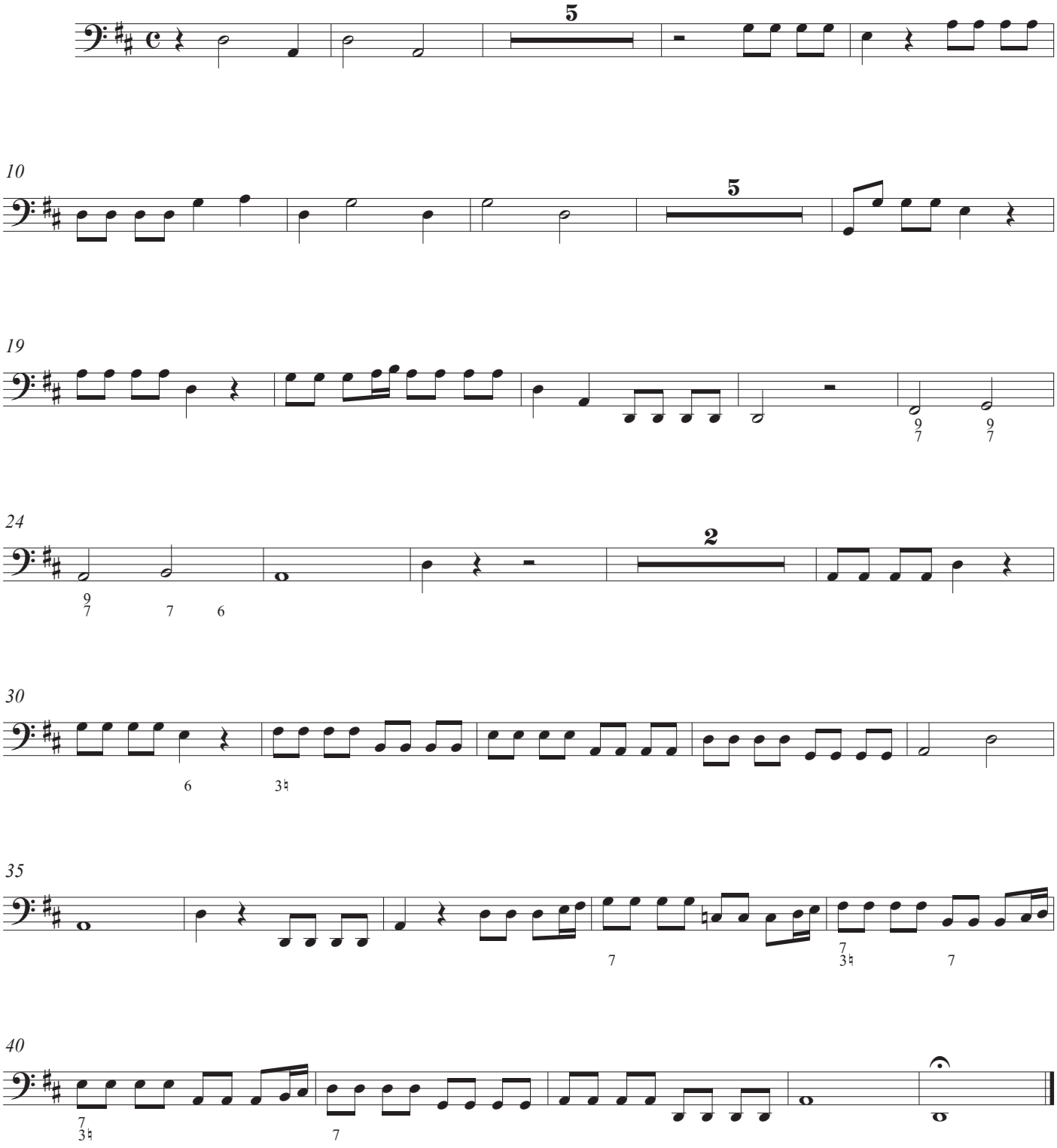
11. Sanctus, a 8

Acomp. oboès



12. Agnus Dei, a 8

Acomp. oboés

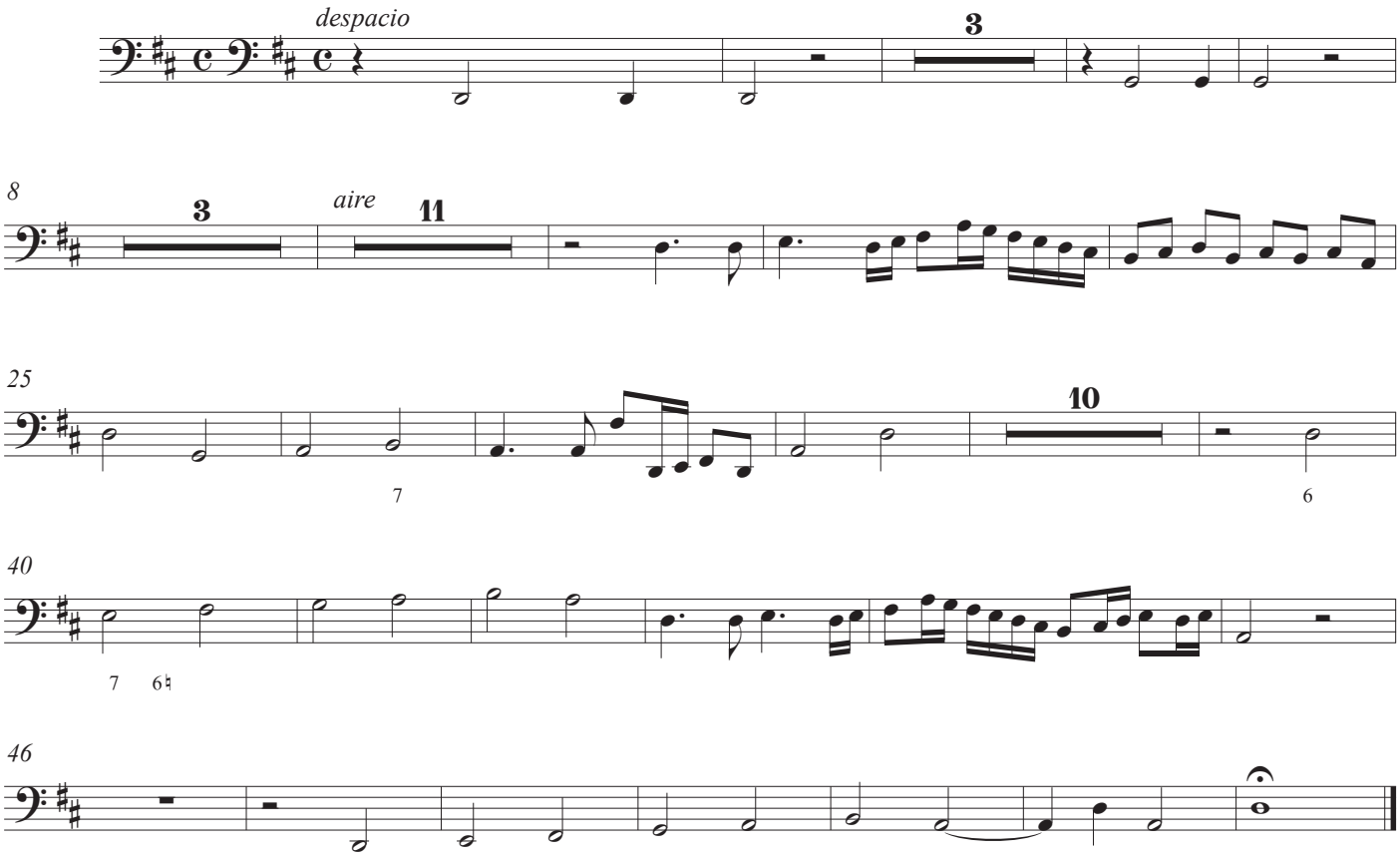


Acomp.
Orgue
Cor II

Missa “Ut queant laxis”

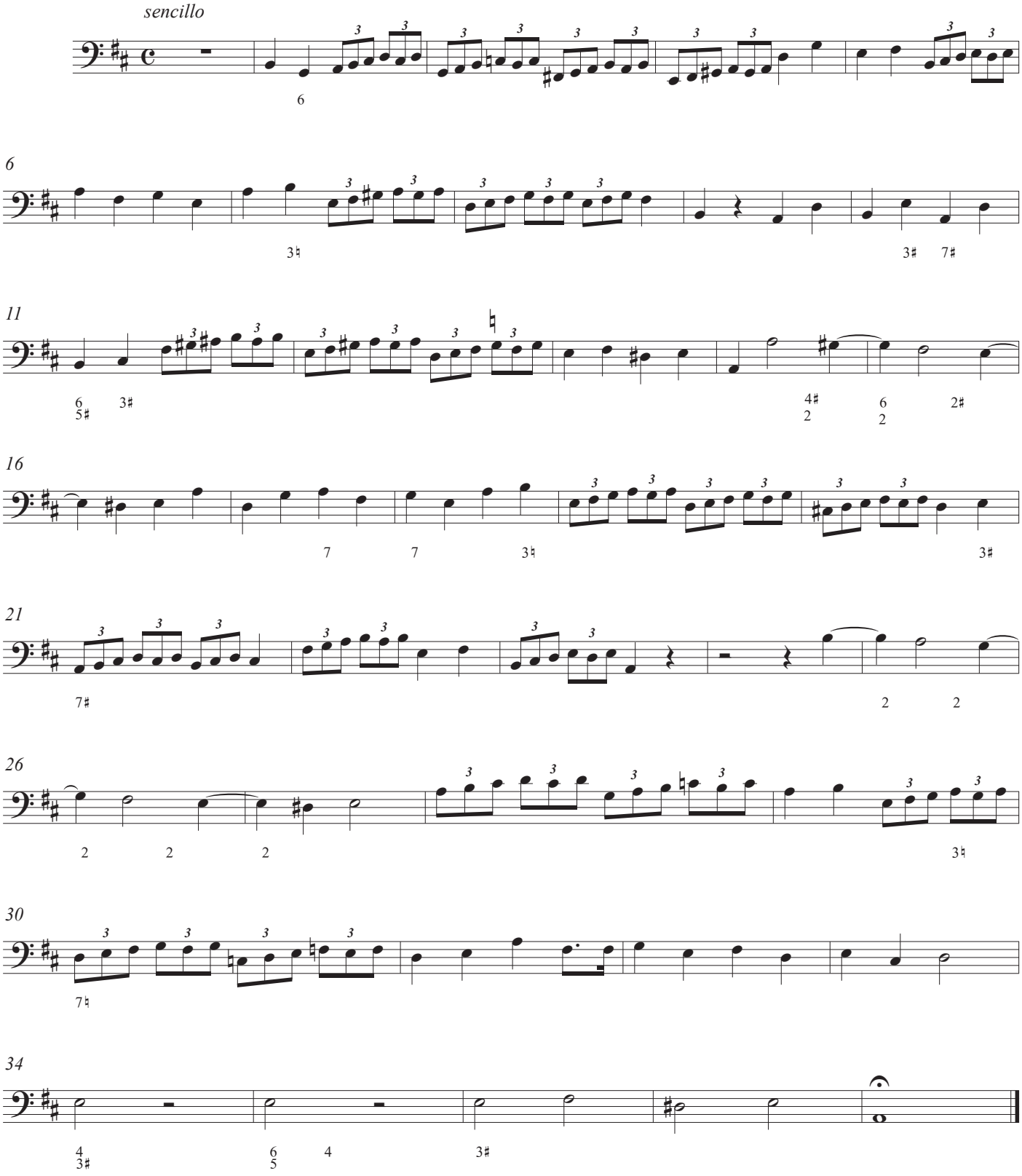
1. Kyrie eleison, a 8

Música: Francesc Valls
Edició musical: Mariano Lambea (CSIC-IMF)



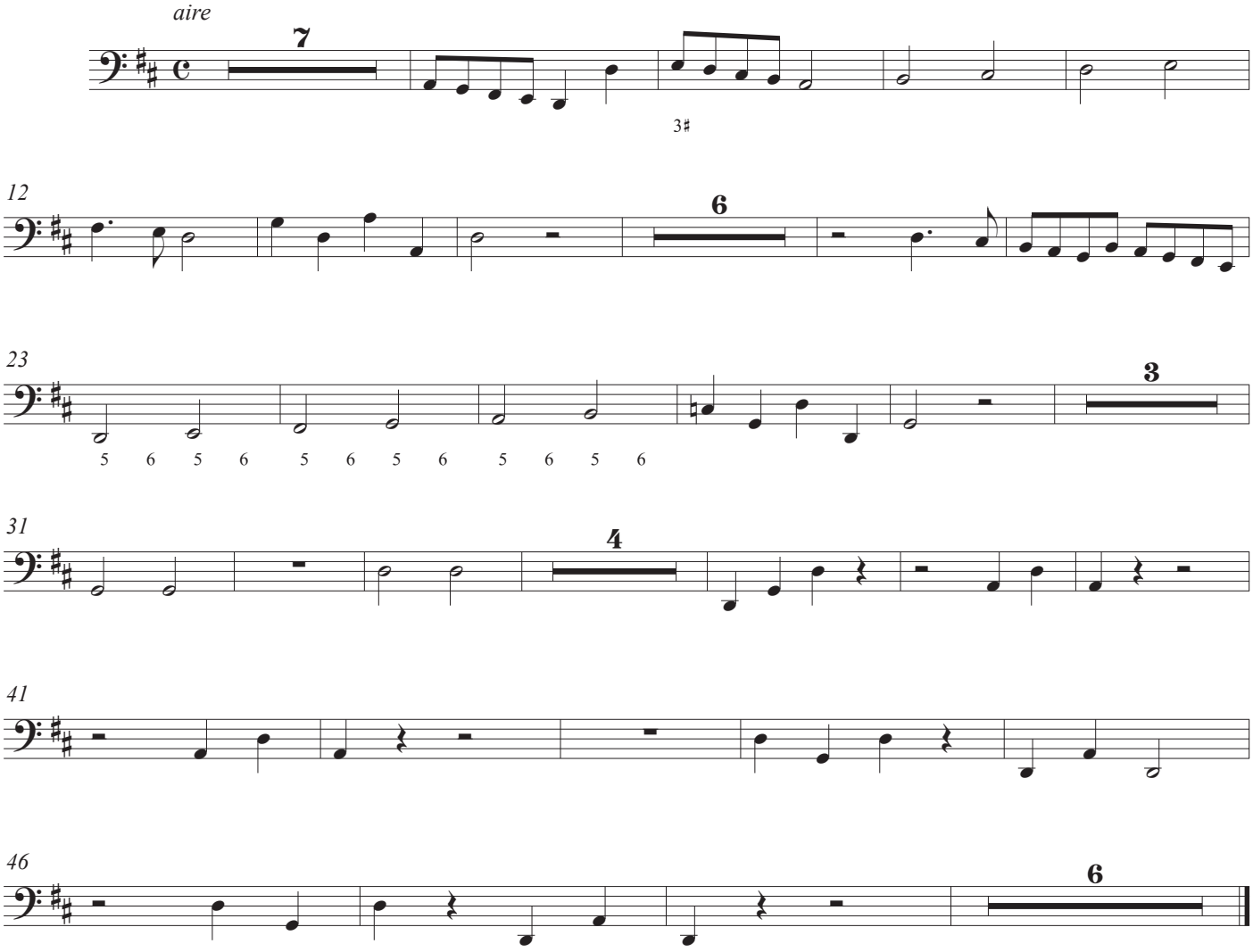
2. Christe eleison a 6

Acomp.
Orgue
Cor II



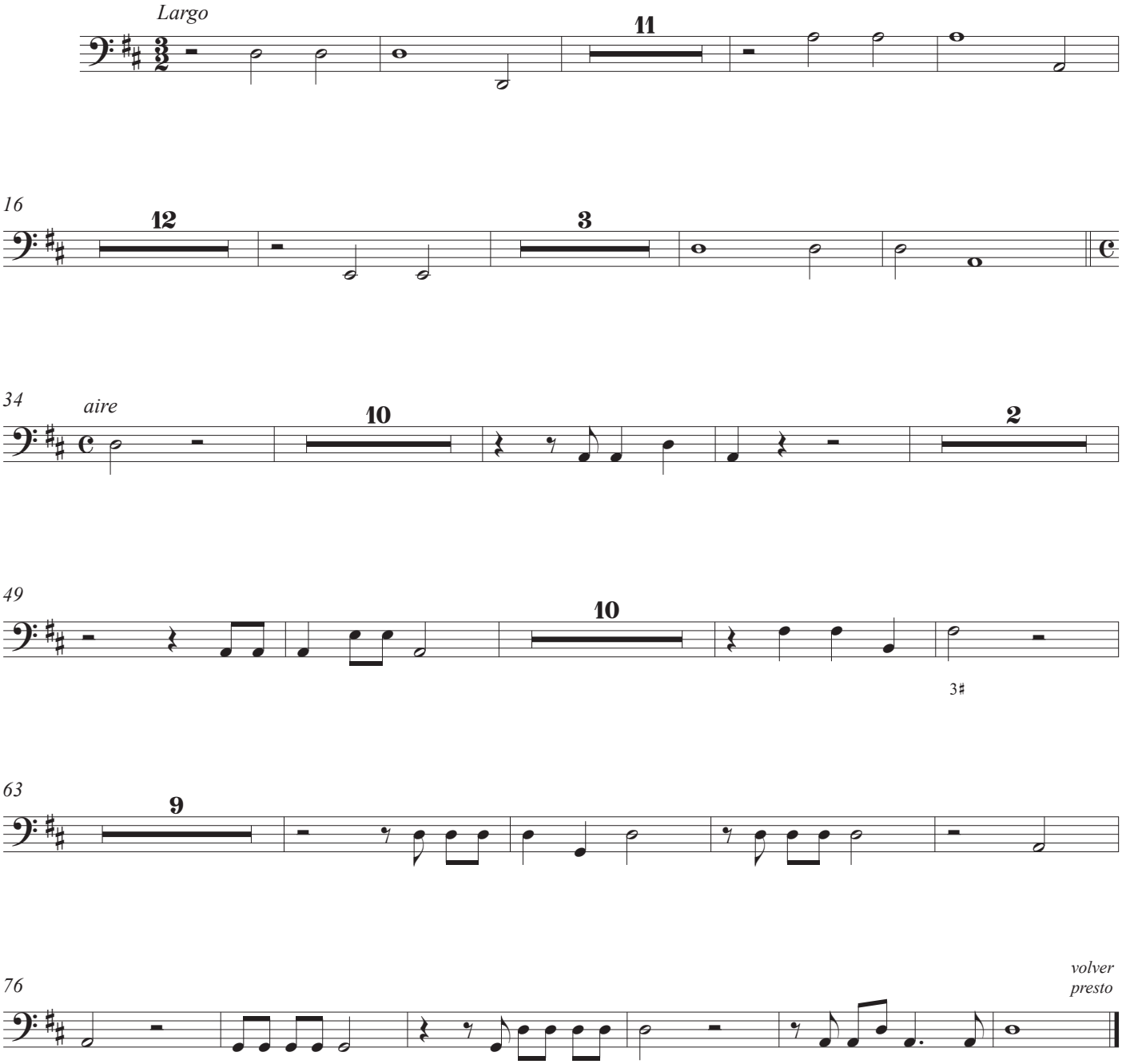
3. Kyrie eleison a 8

Acomp. orgue
Cor II



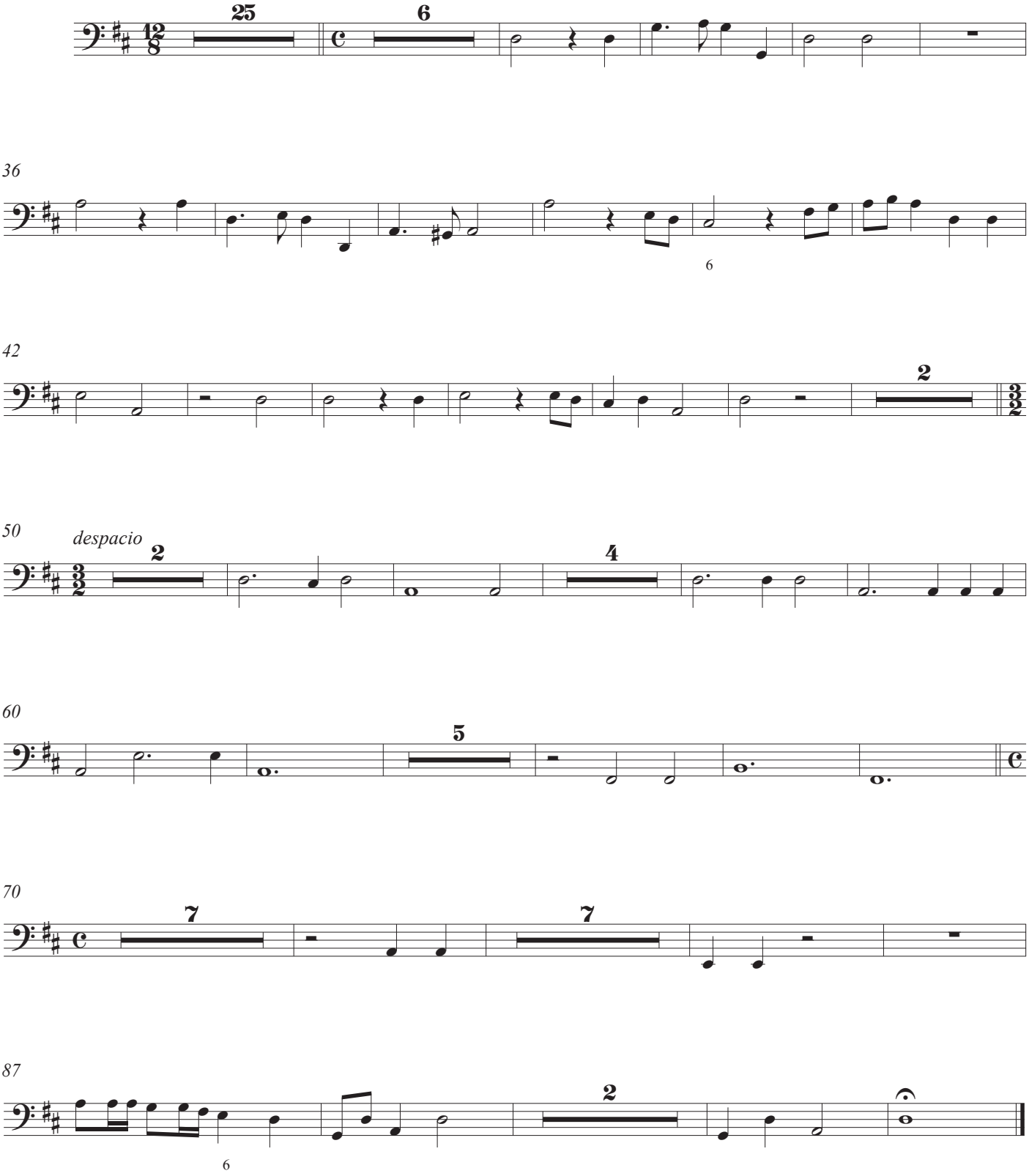
4. Gloria in excelsis Deo, a 8

Acomp. orgue
Cor II



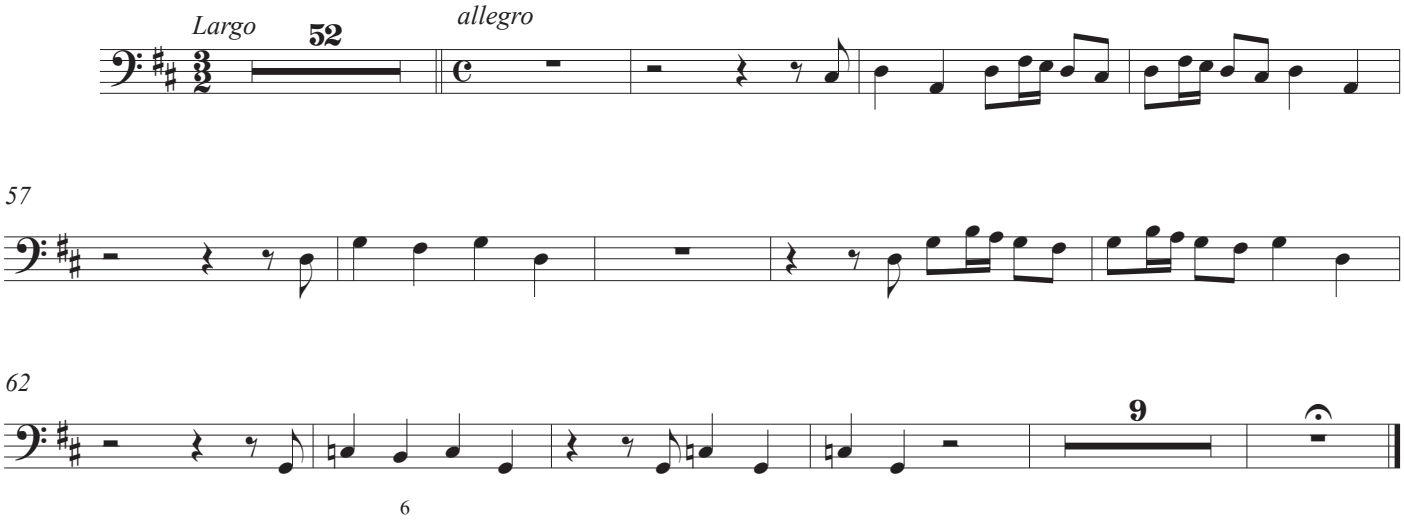
5. Gratias agimus tibi, a Solo i a 8

Acomp. orgue
Cor II

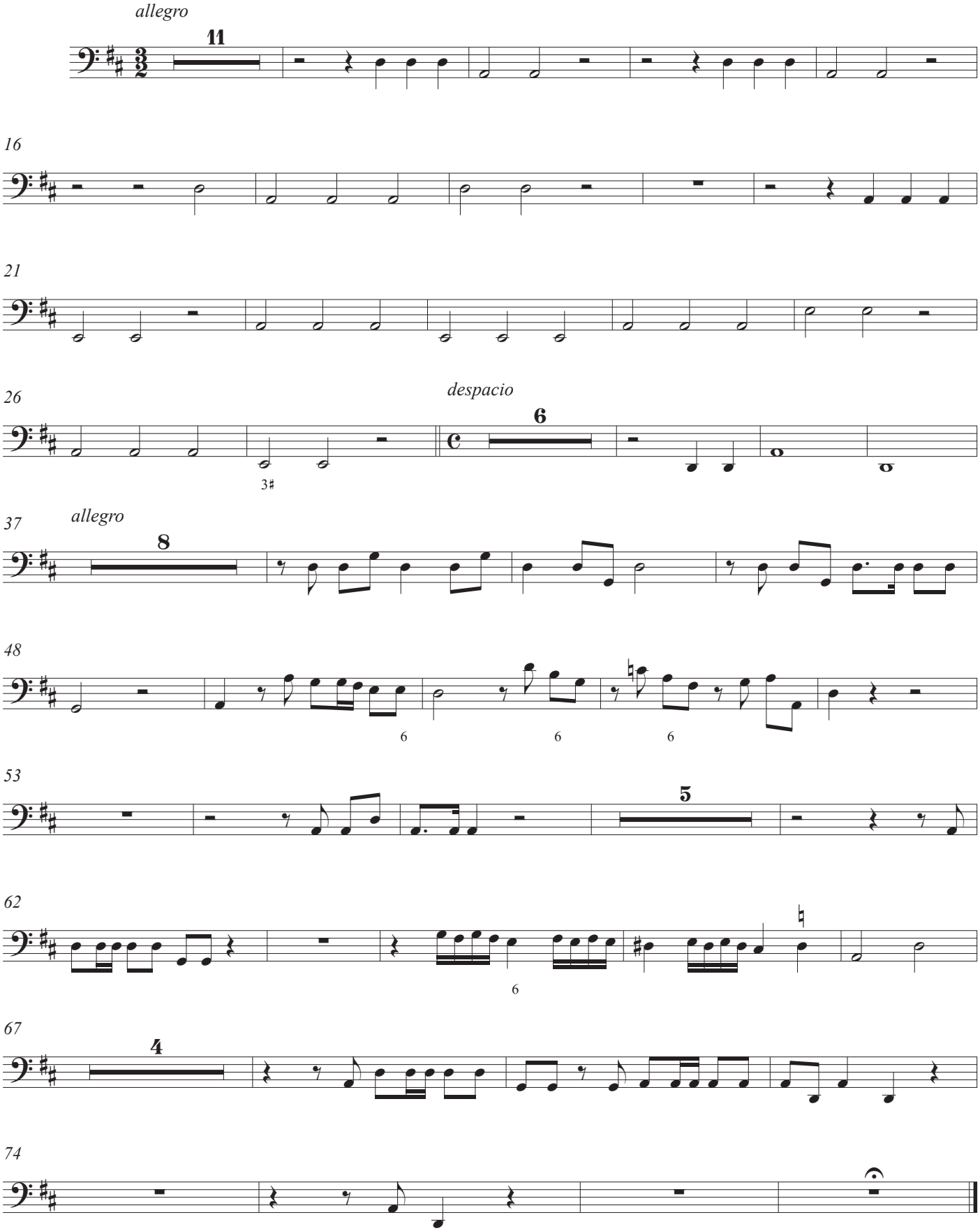


6. Qui tollis peccata mundi, a 4 i a 8

Acomp. orgue
Cor II

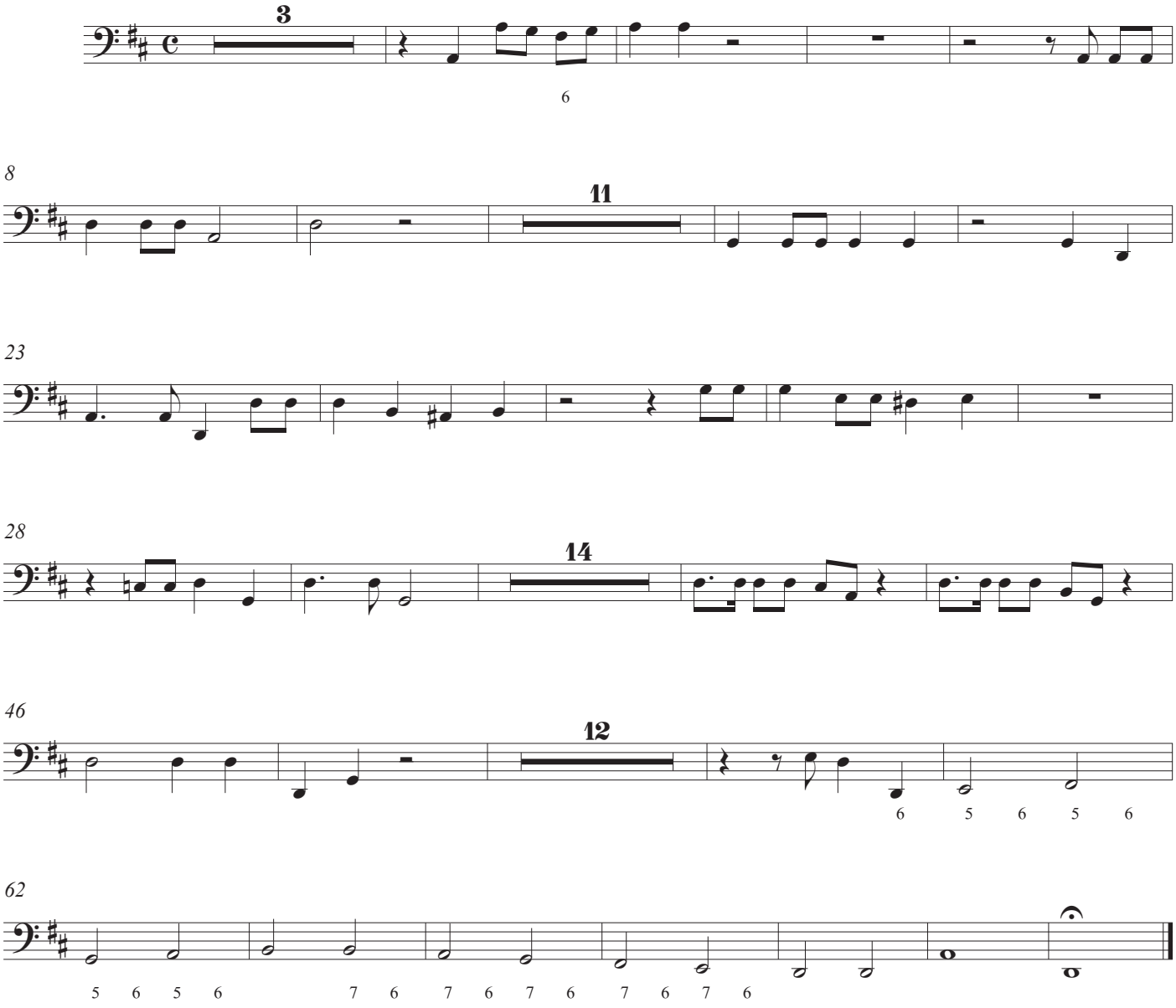


Acomp. orgue
Cor II



8. Patrem omnipotentem, a 8

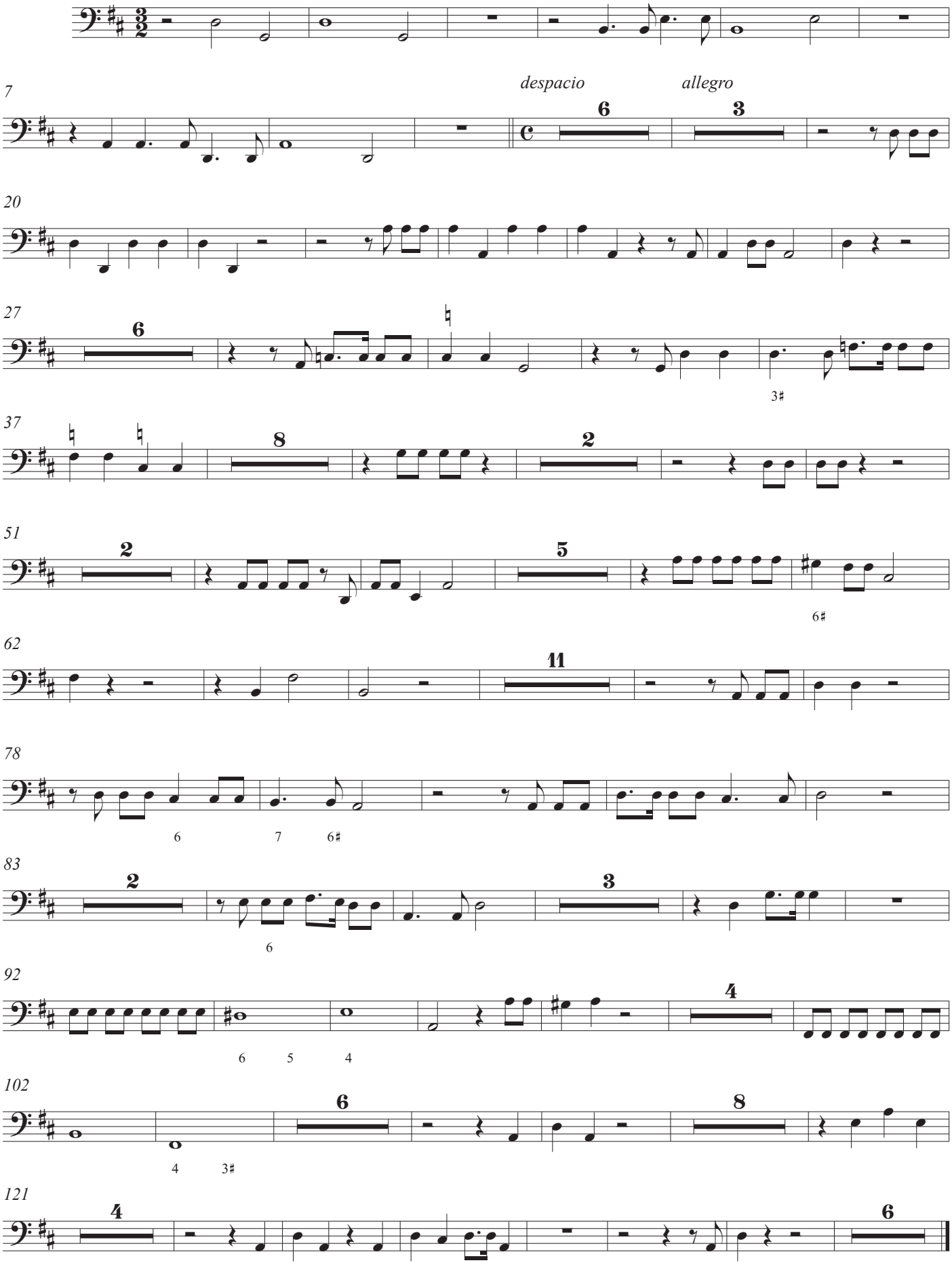
Acomp. orgue
Cor II



9. Et incarnatus est, a 4

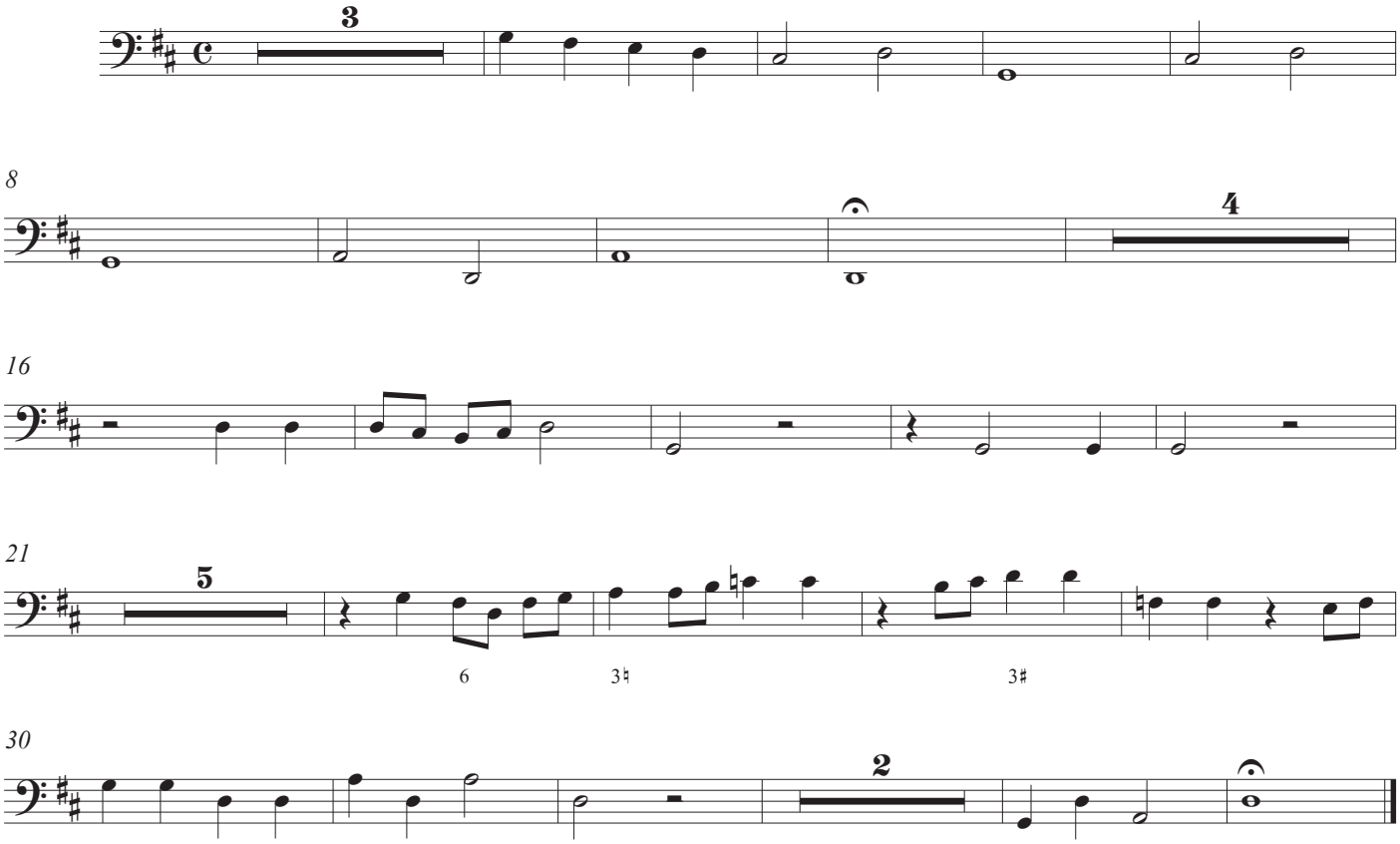
10. Crucifixus - Et resurrexit - Et ascendit, a 8

Acomp. orgue
Cor II



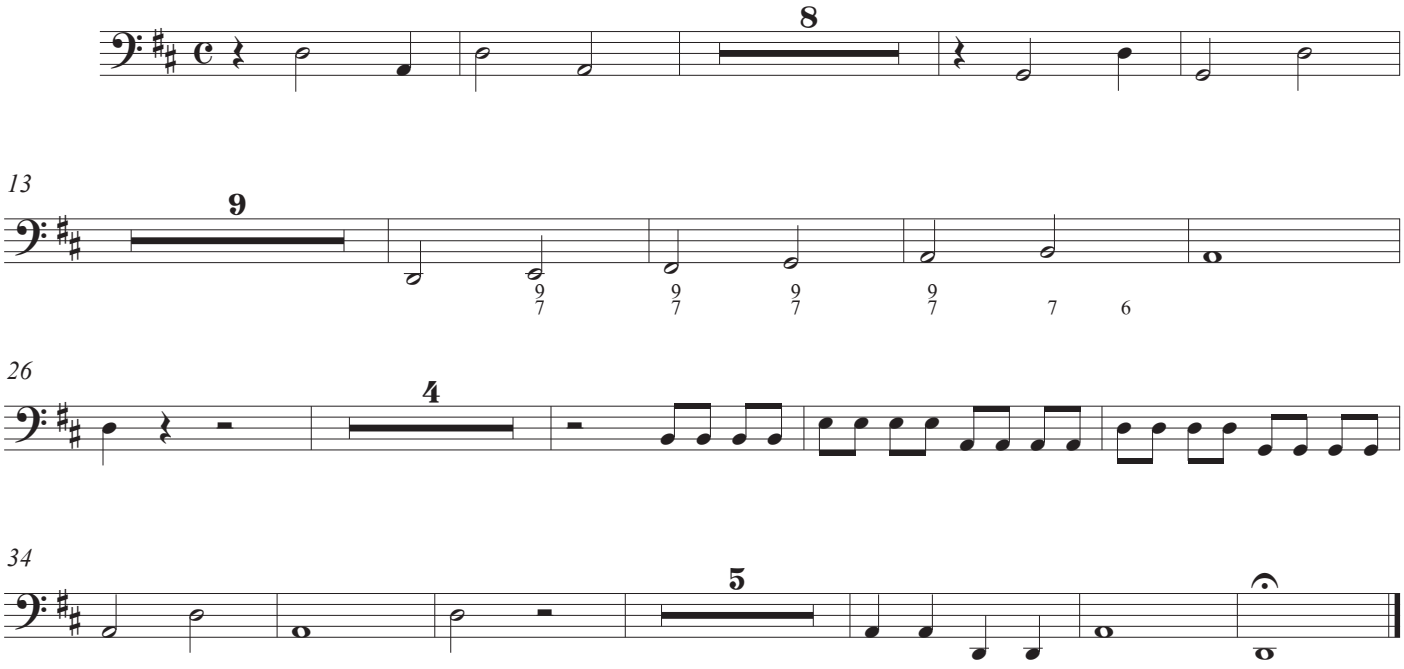
11. Sanctus, a 8

Acomp. orgue
Cor II



12. Agnus Dei, a 8

Acomp. orgue
Cor II

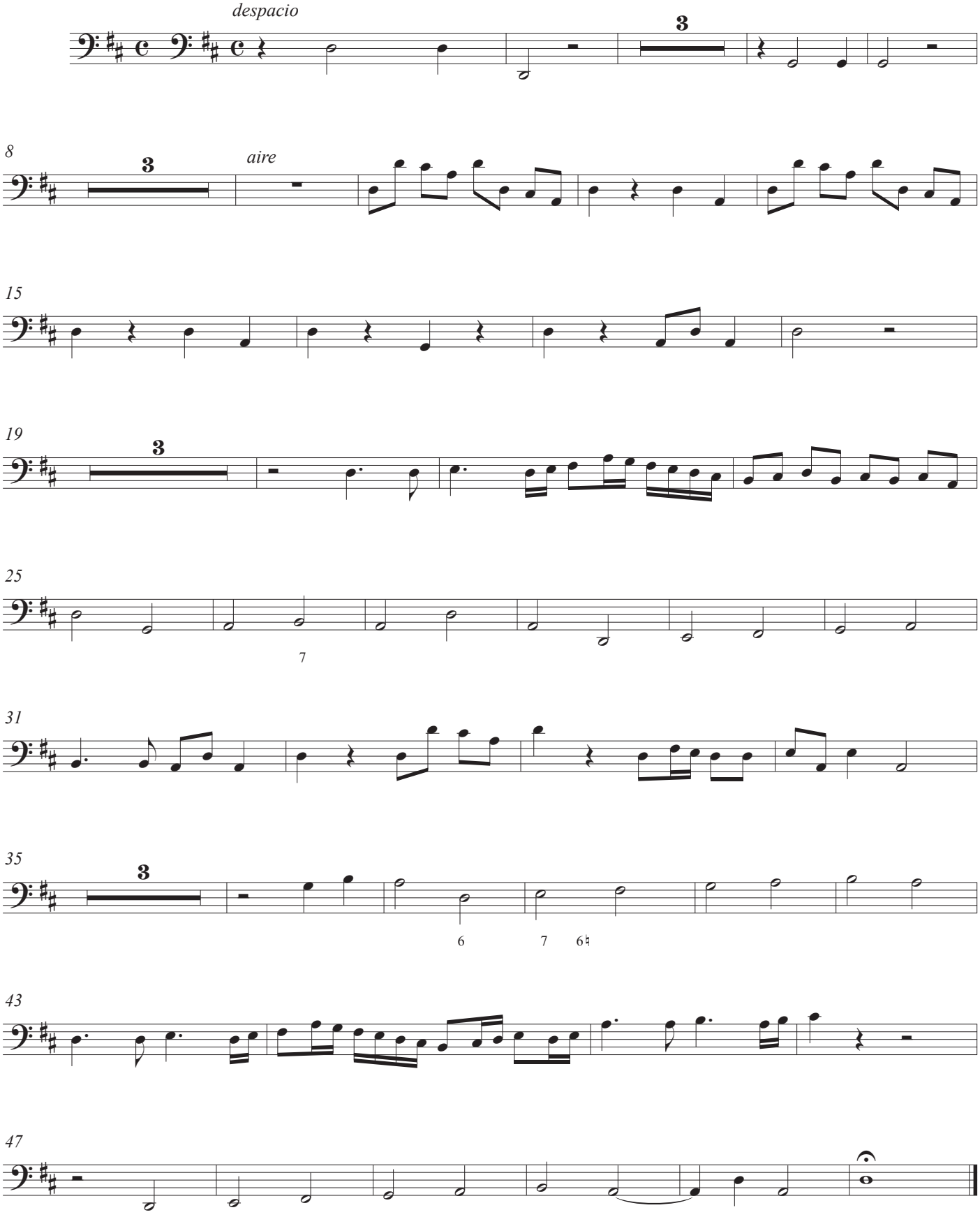


Acomp.
Violins,
clarins i capella

Missa “Ut queant laxis”

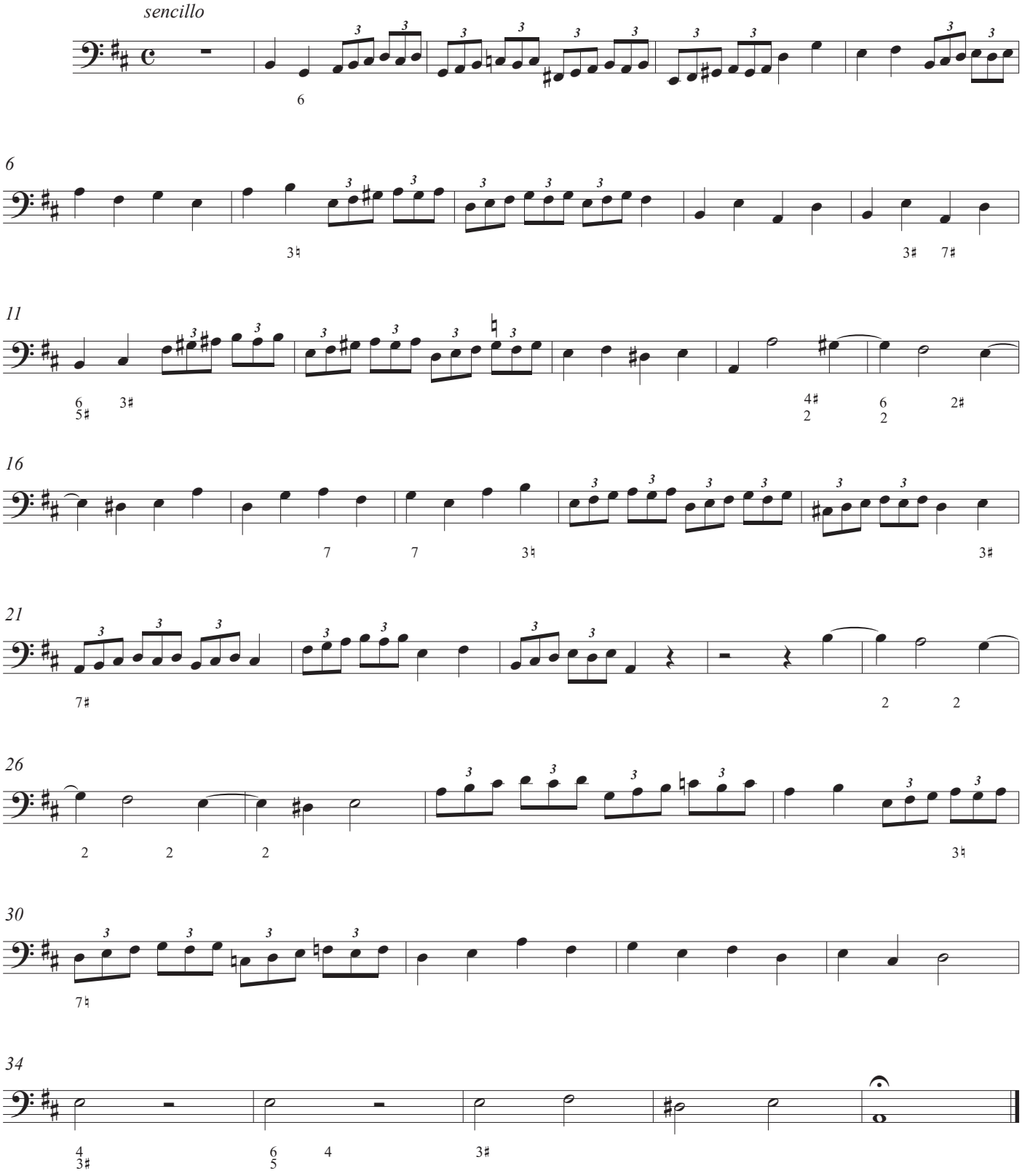
1. Kyrie eleison, a 8

Música: Francesc Valls
Edició musical: Mariano Lambea (CSIC-IMF)



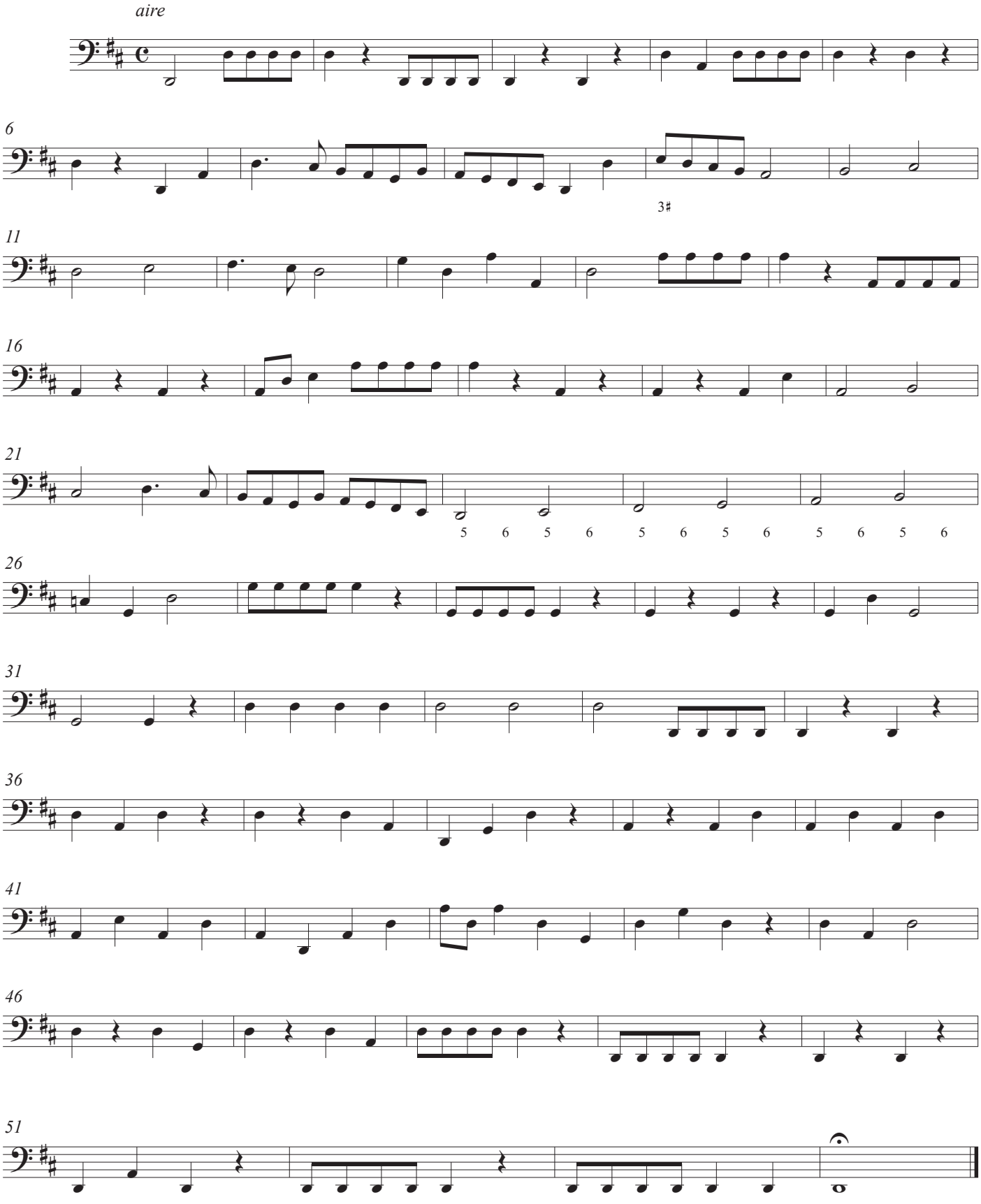
2. Christe eleison a 6

Acomp.
violins,
clarins i capella



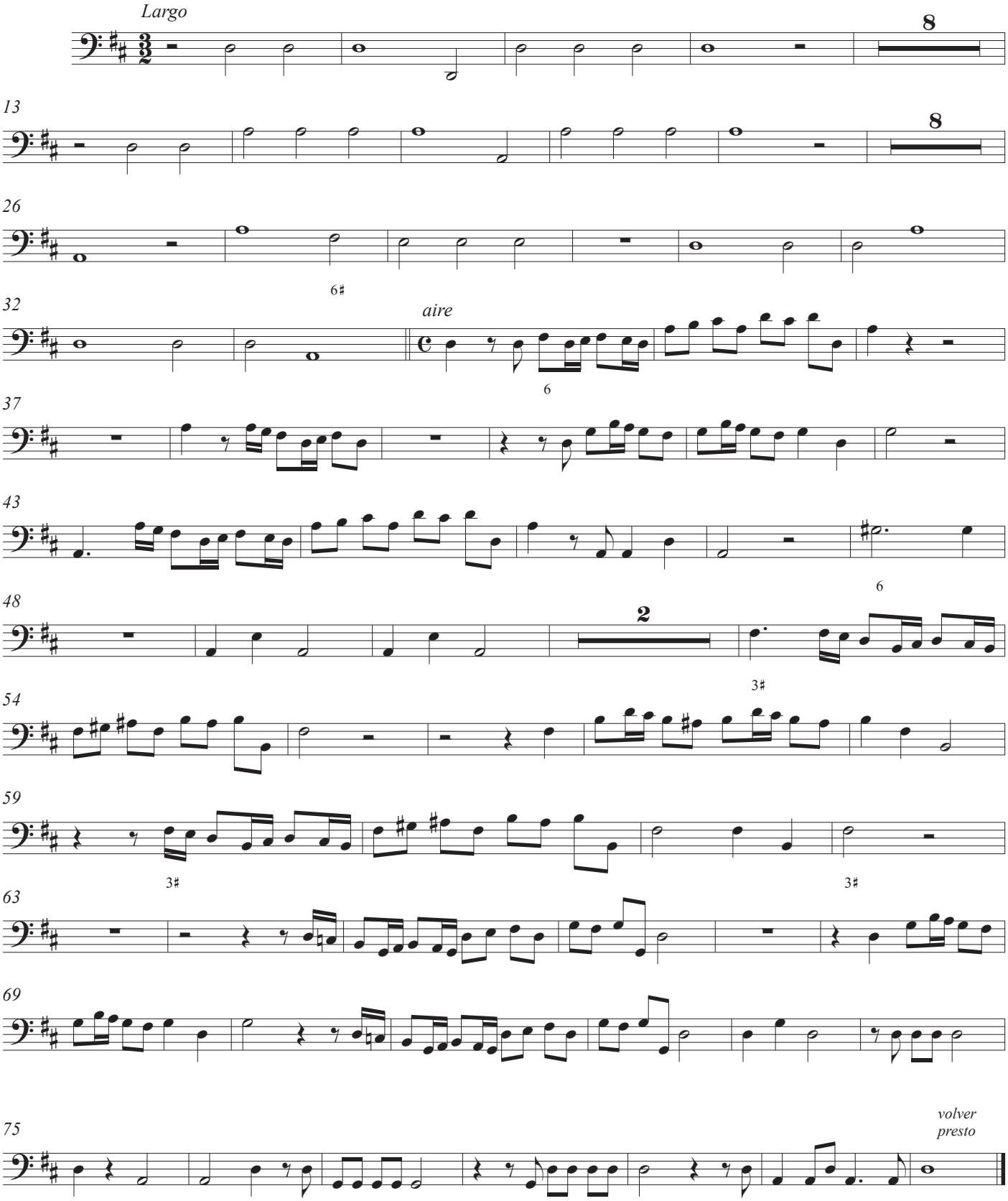
3. Kyrie eleison a 8

Acomp. violins.
clarins y capella



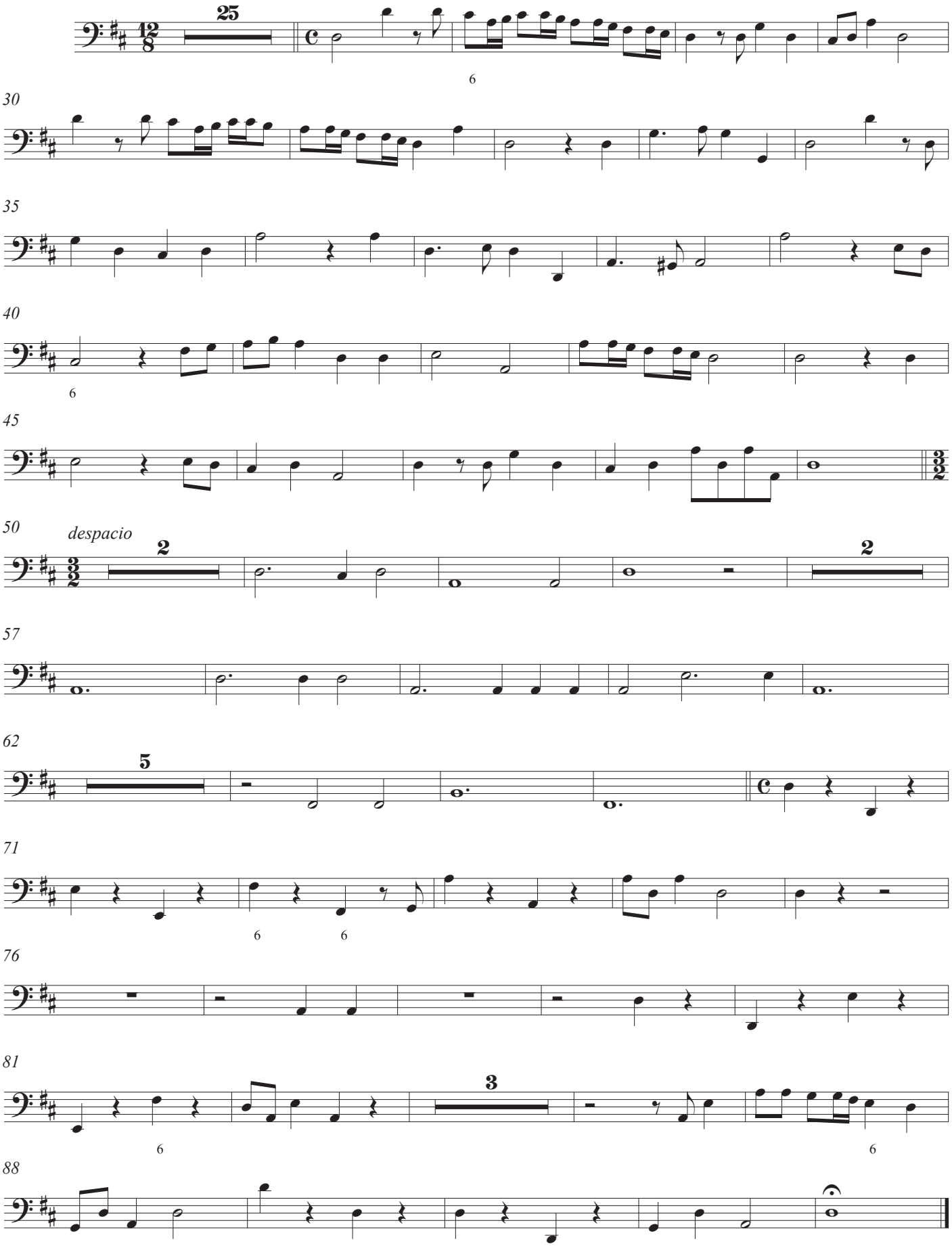
4. Gloria in excelsis Deo, a 8

Acomp. violins,
clarins i capella



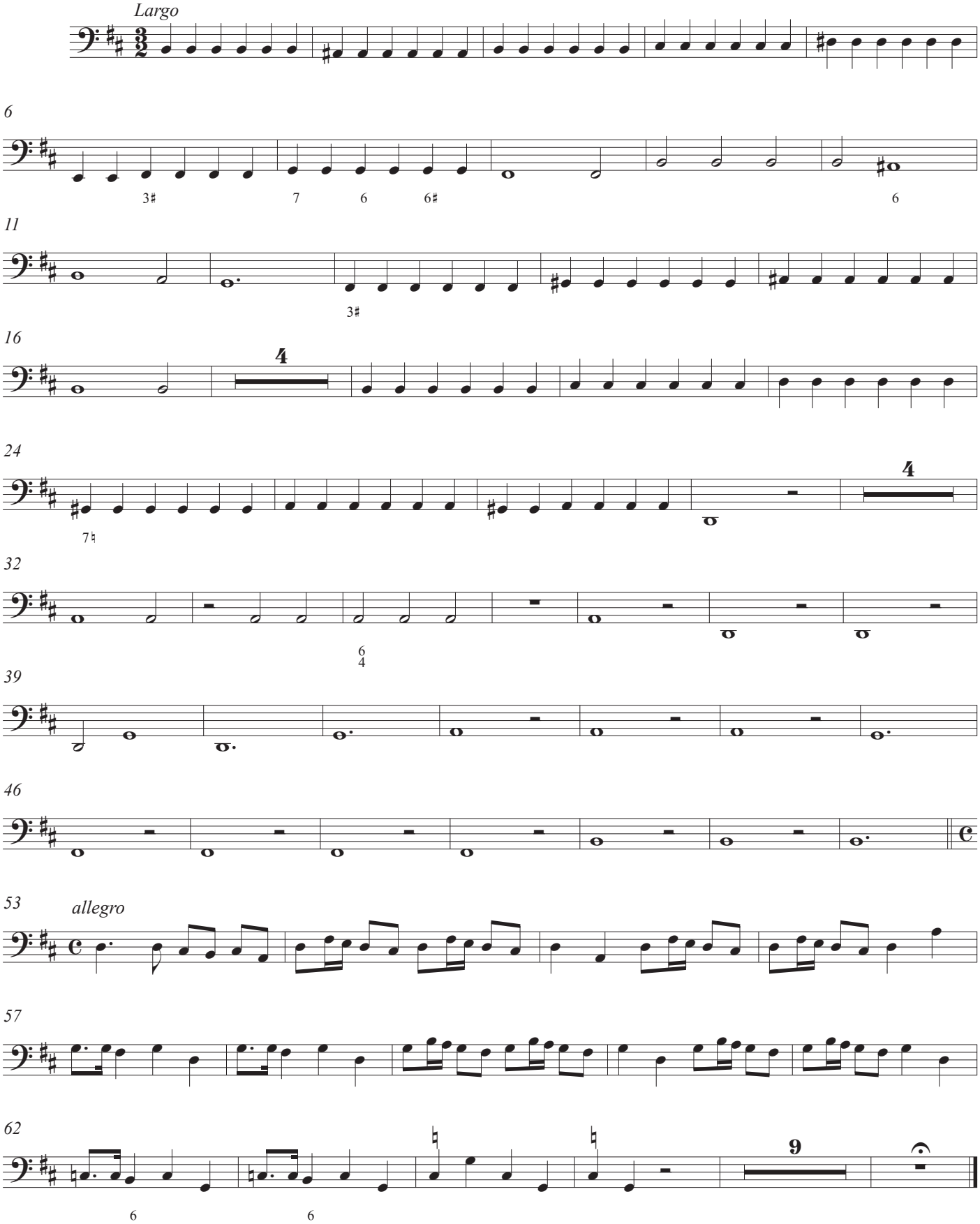
Acomp. violins,
clarins i capella

5. Gratias agimus tibi, a Solo i a 8



6. Qui tollis peccata mundi, a 4 i a 8

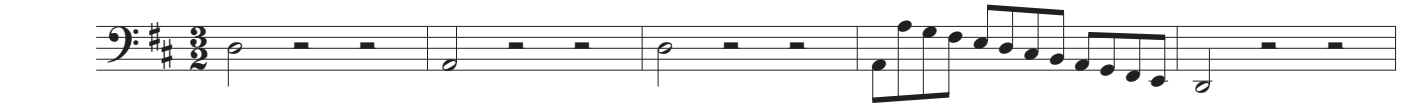
Acomp. violins,
clarins i capell



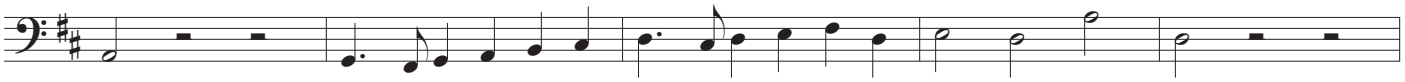
7. Quoniam tu solus Sanctus - Cum Sancto Spiritu, a 8

Acomp. violins,
clarins i capella

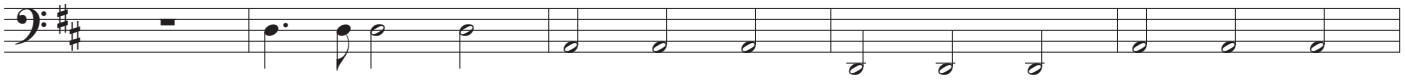
allegro



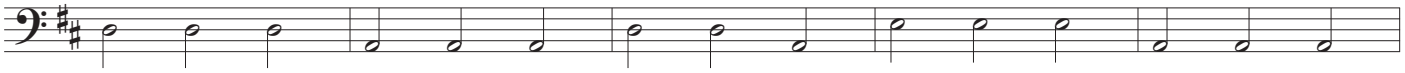
6



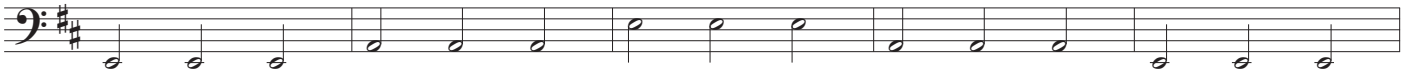
11



16



21

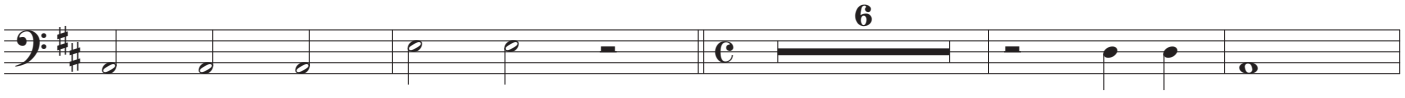


26

despacio

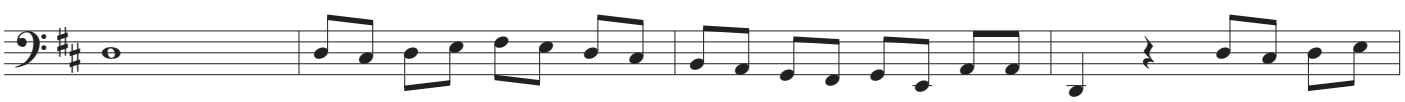
6

3♯

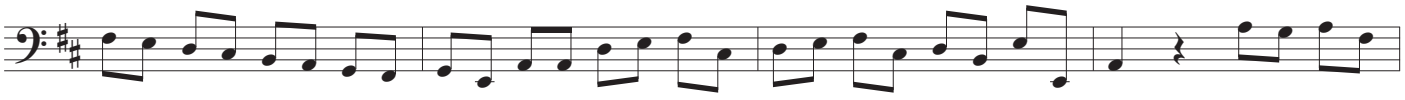


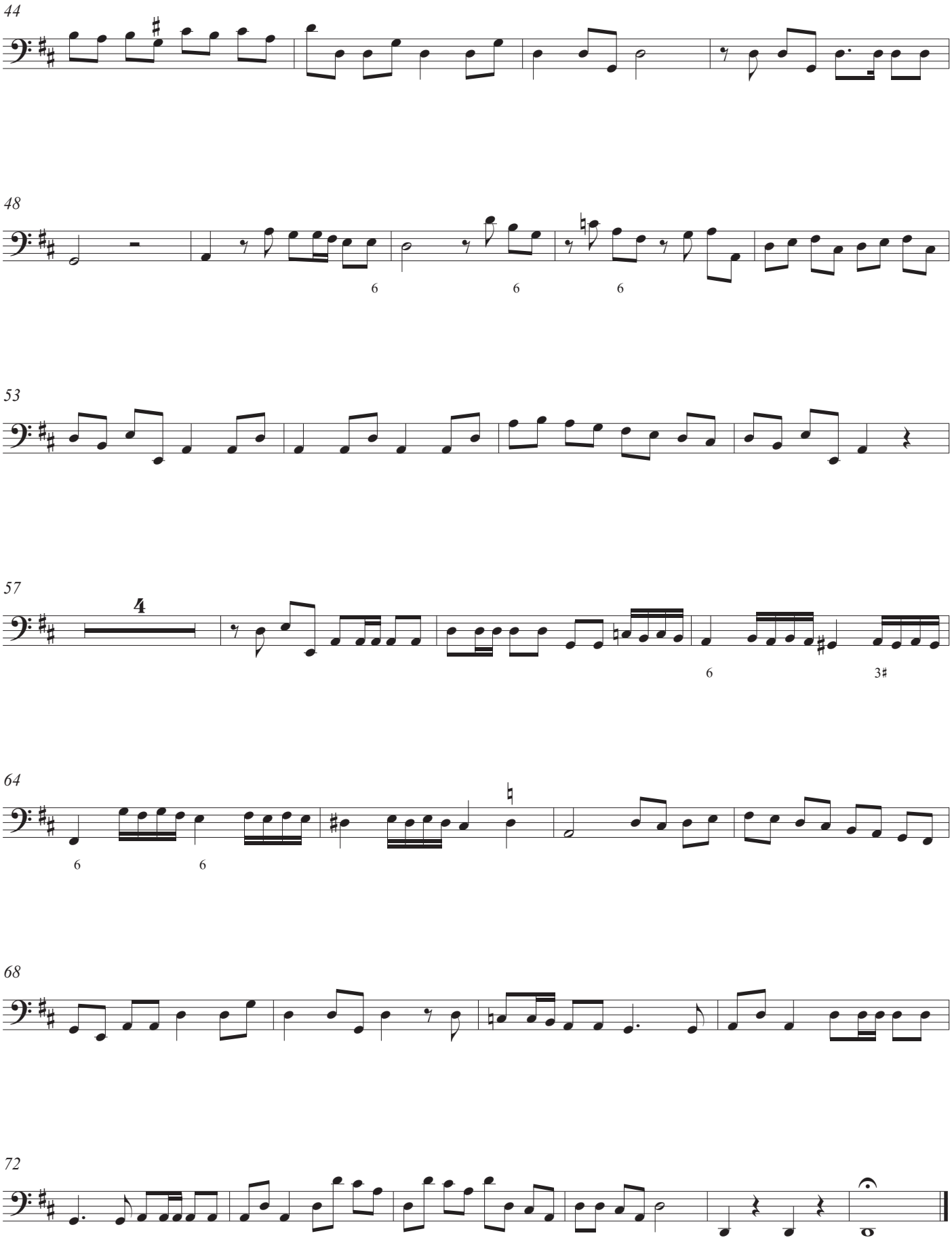
36

allegro



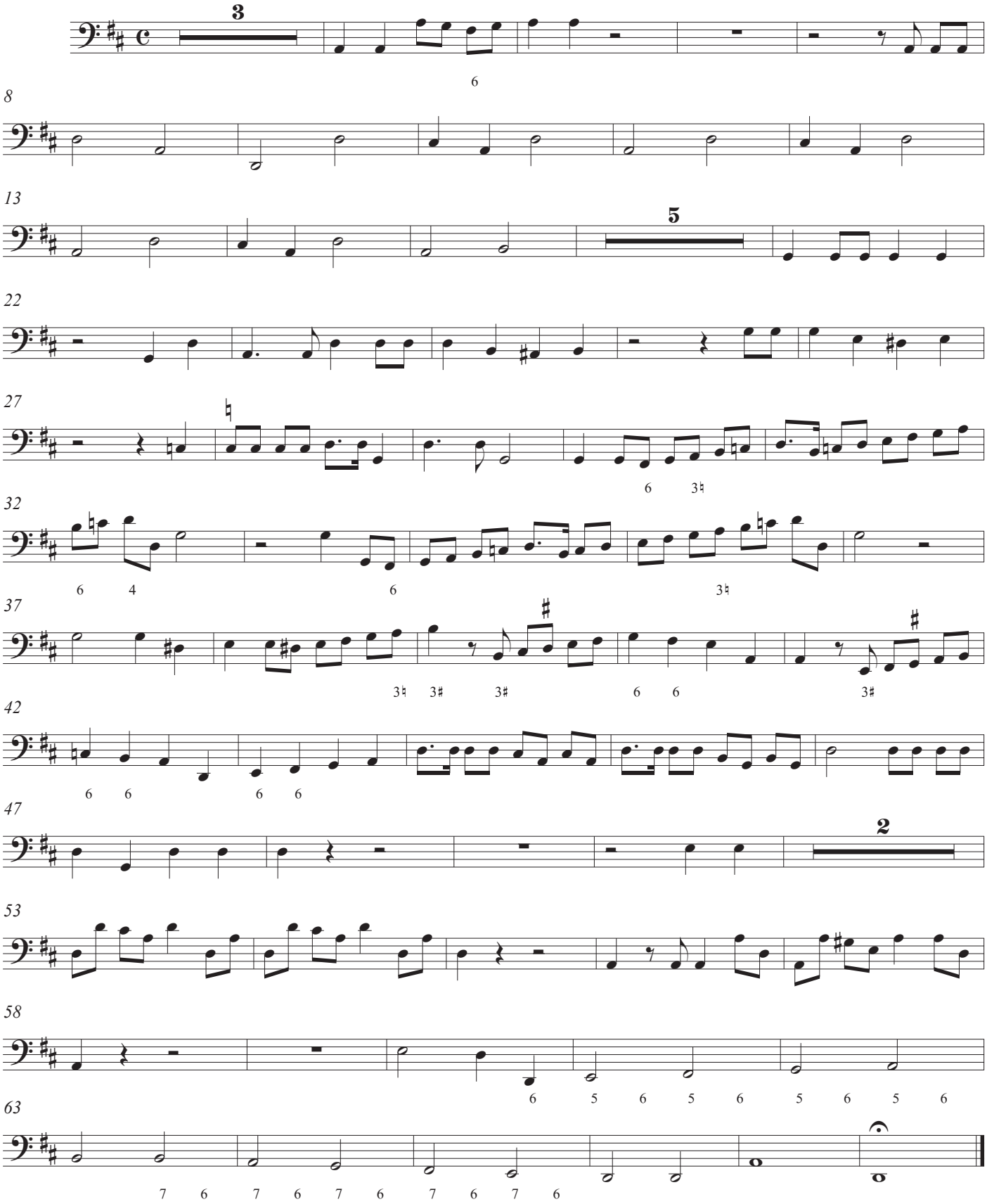
40




44
48
6
6
6
53
57
4
6
3♯
64
6
6
68
72

8. Patrem omnipotentem, a 8

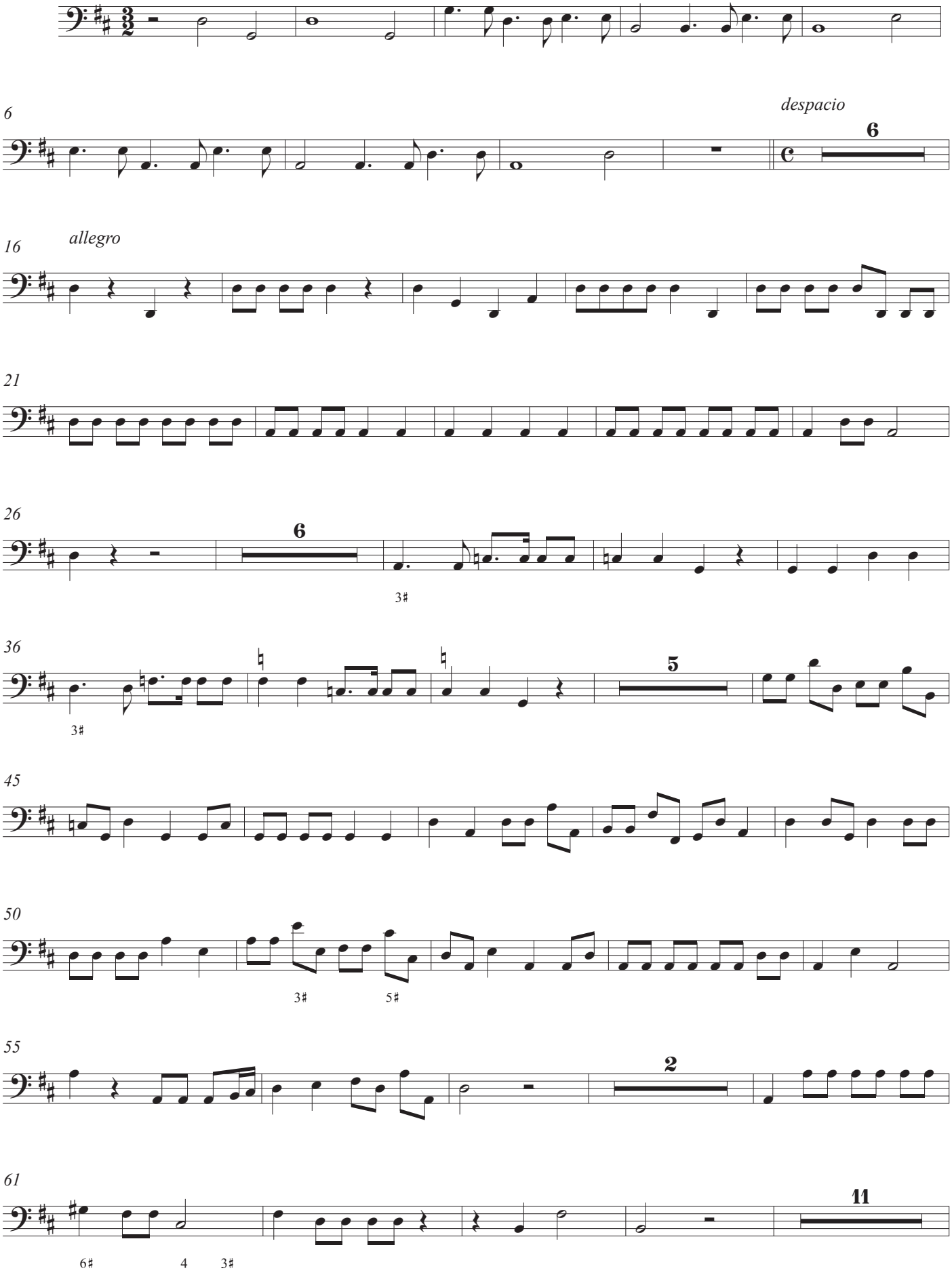
Acomp. violins,
clarins i capella

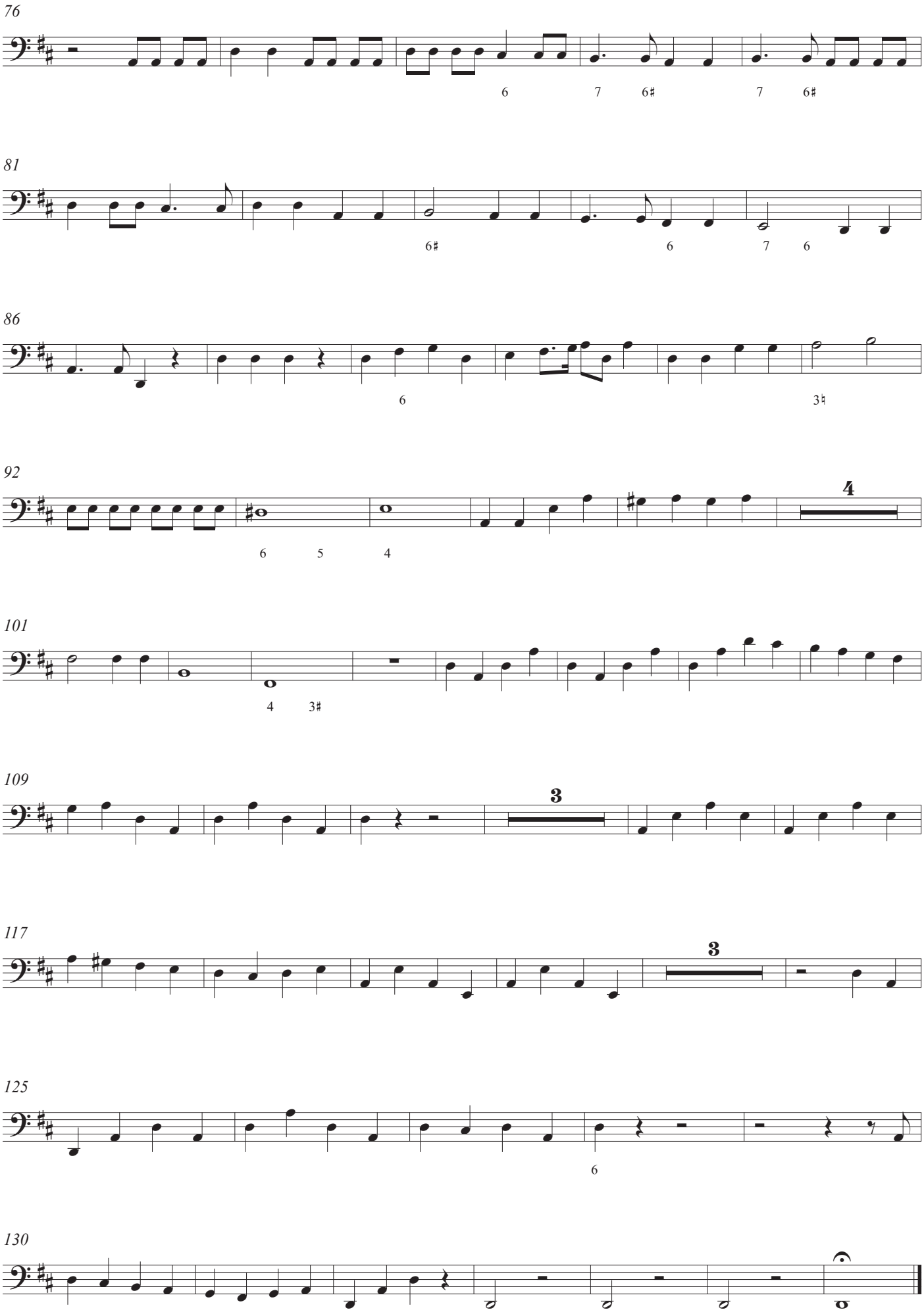


9. Et incarnatus est, a 4

10. Crucifixus - Et resurrexit - Et ascendit, a 8

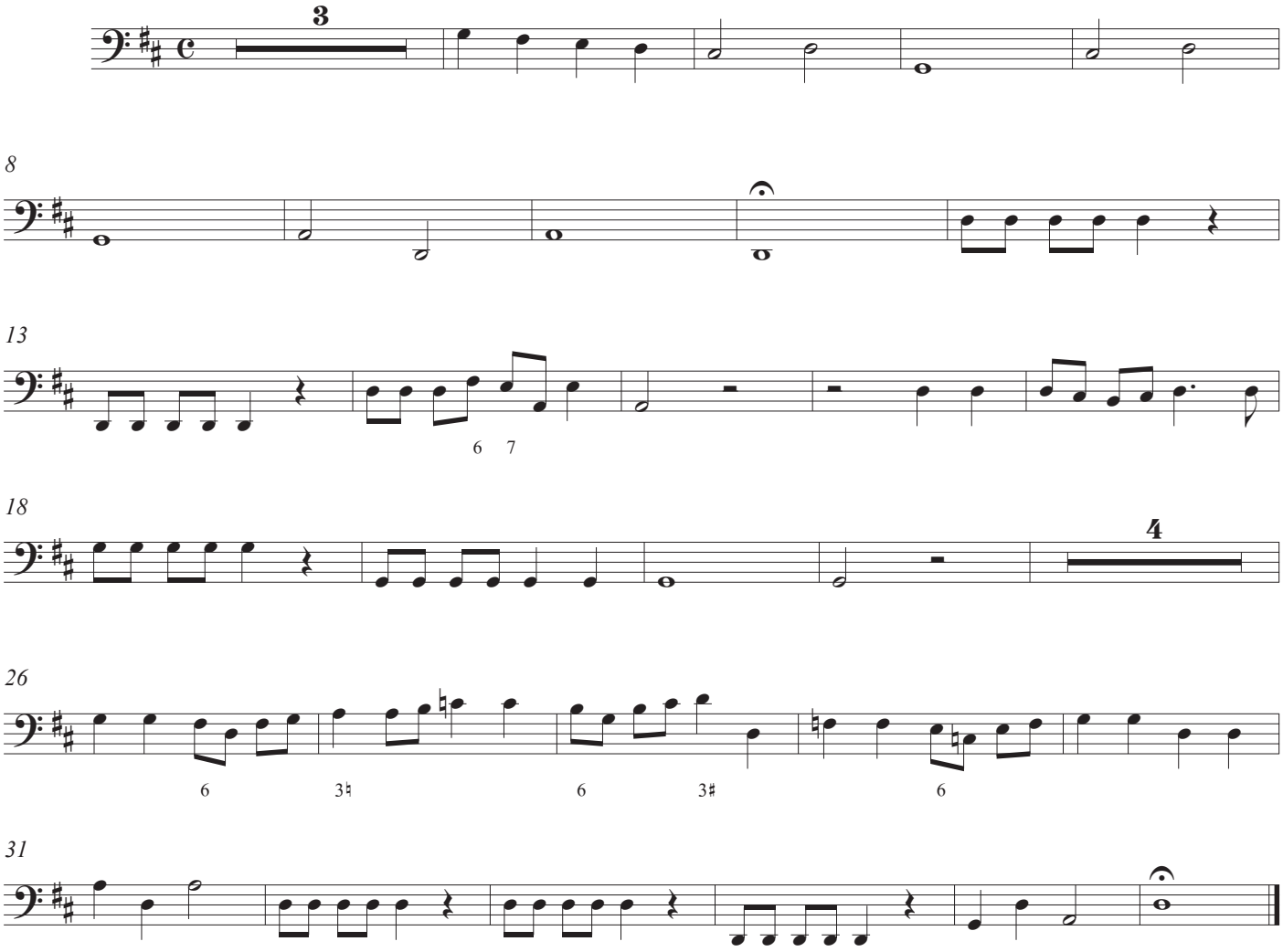
Acomp. violins, clarins i capella




76
6 7 6♯ 7 6♯
81
6♯ 6 7 6
86
6 3♮
92
6 5 4
4
101
4 3♯
109
3
117
3
125
6
130

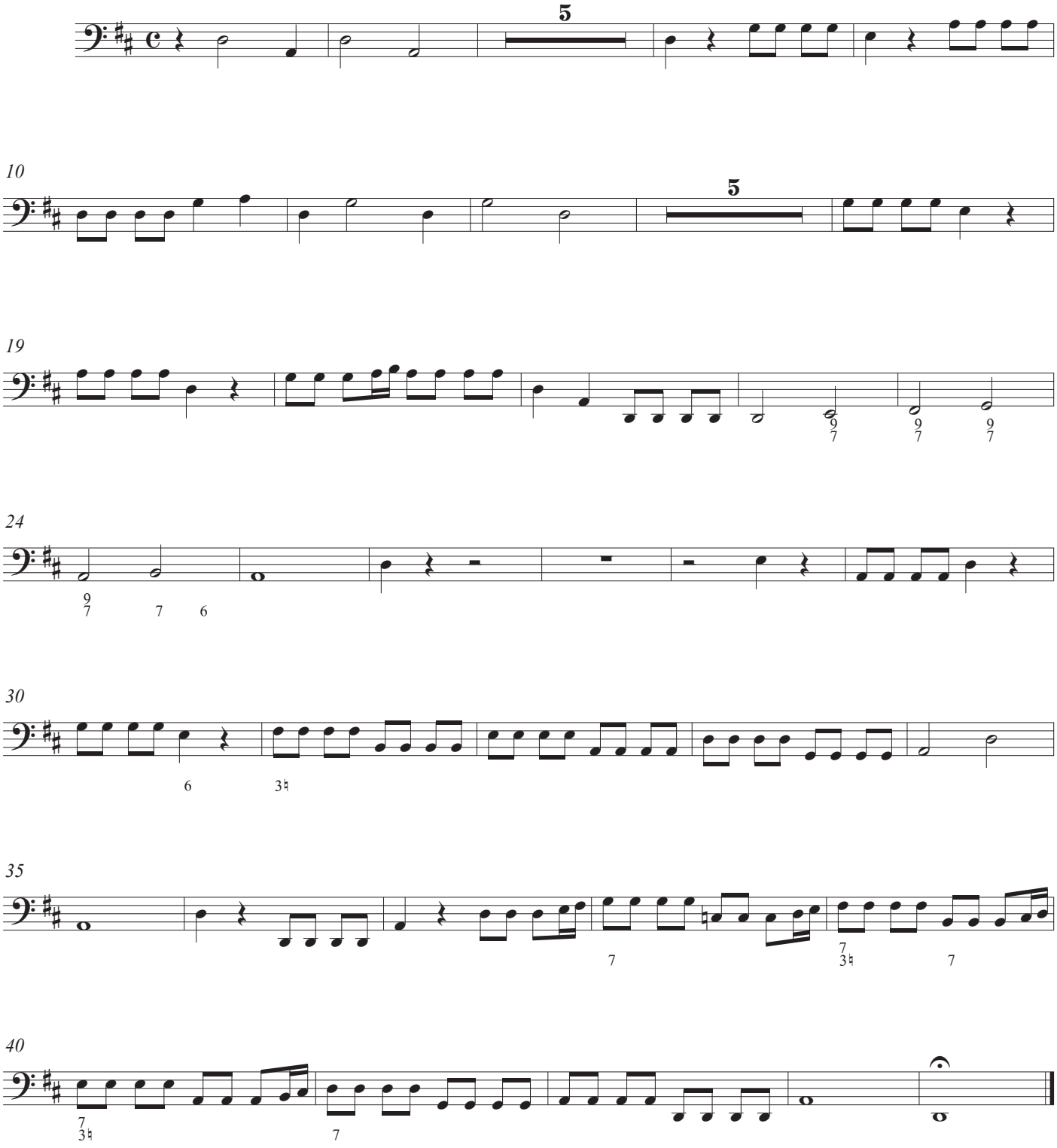
11. Sanctus, a 8

Acomp. violins,
clarins i capella



12. Agnus Dei, a 8

Acomp. violins,
clarins i capella

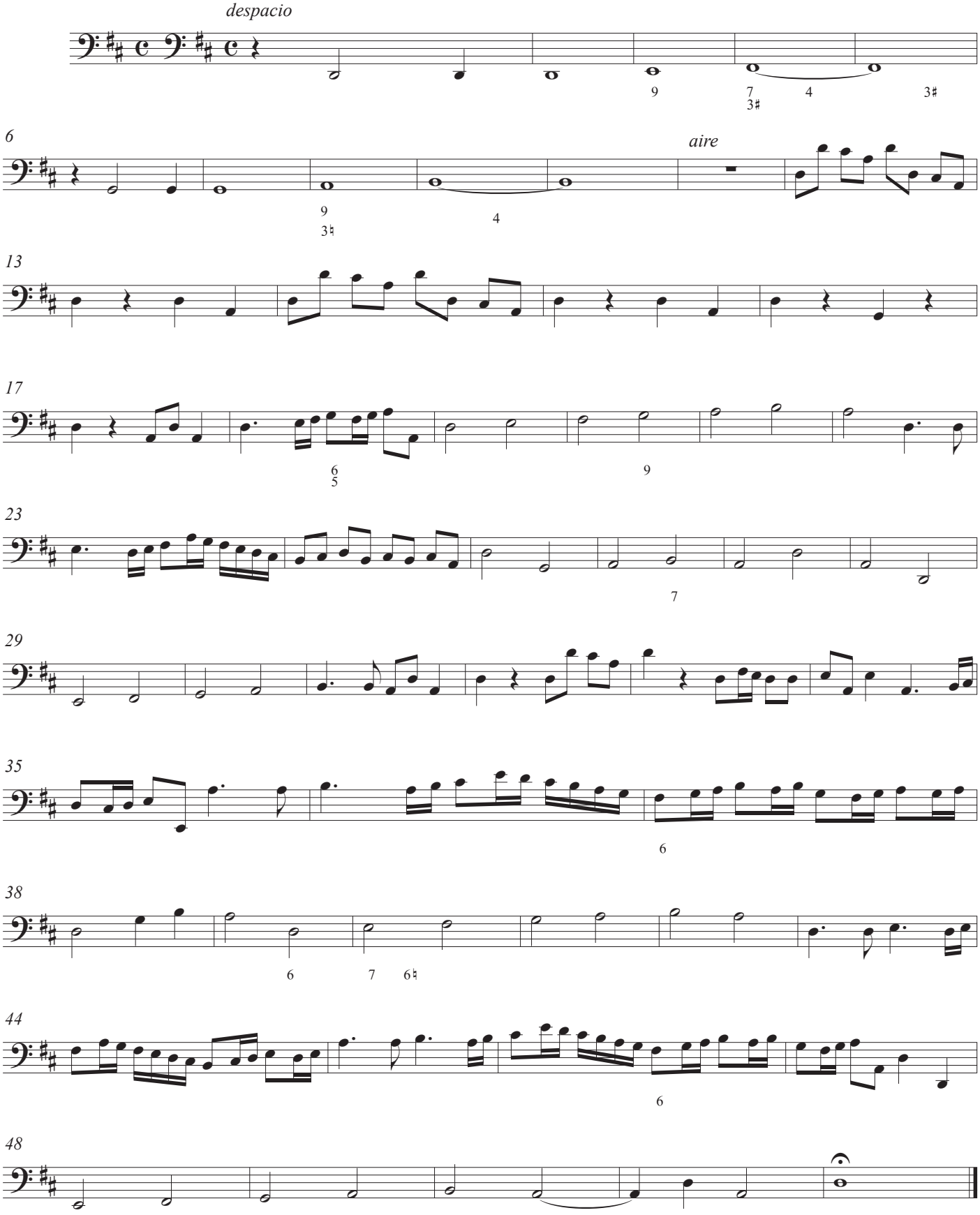


Baix continu

Missa “Ut queant laxis”

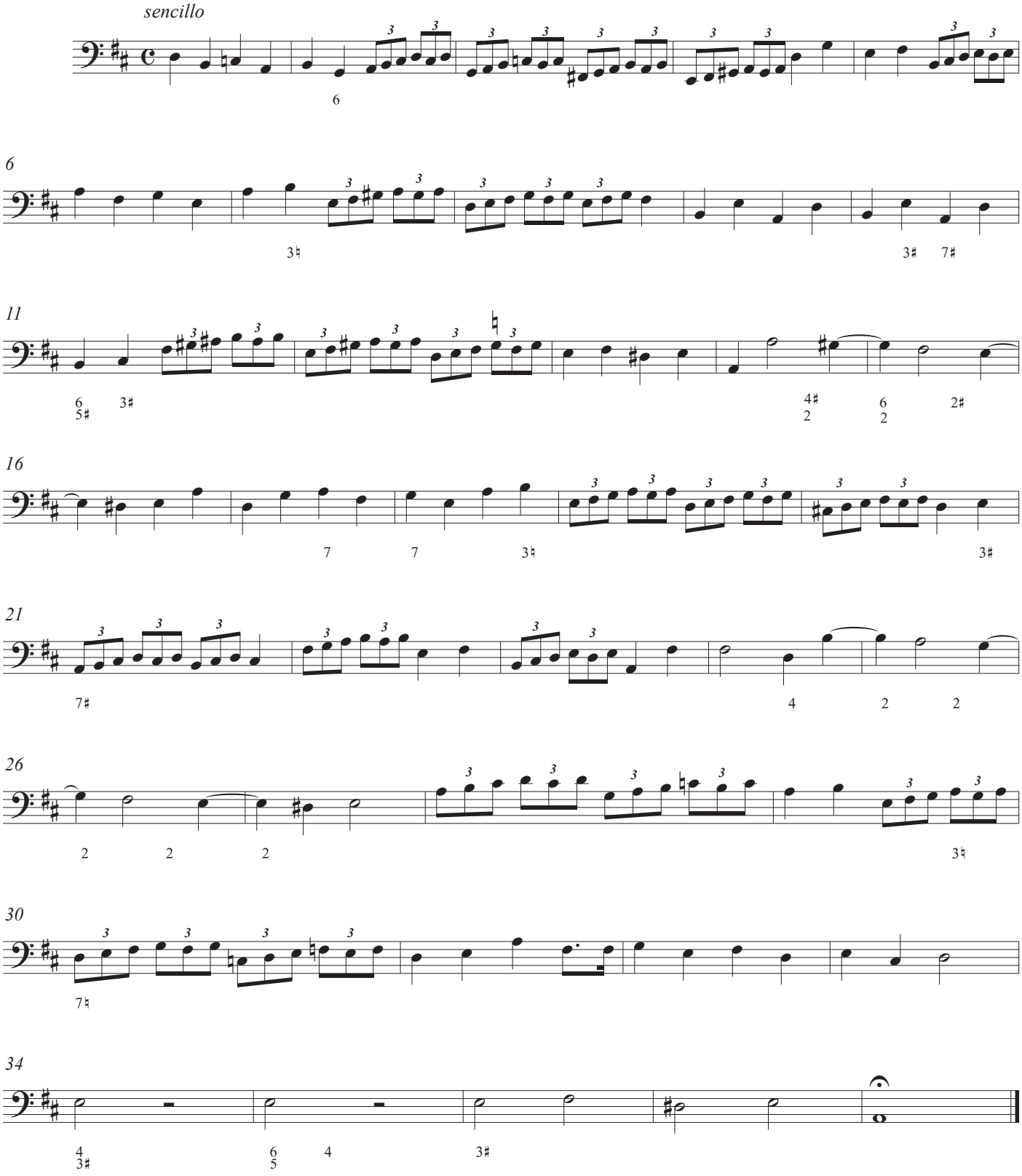
1. Kyrie eleison, a 8

Música: Francesc Valls
Edició musical: Mariano Lambea (CSIC-IMF)



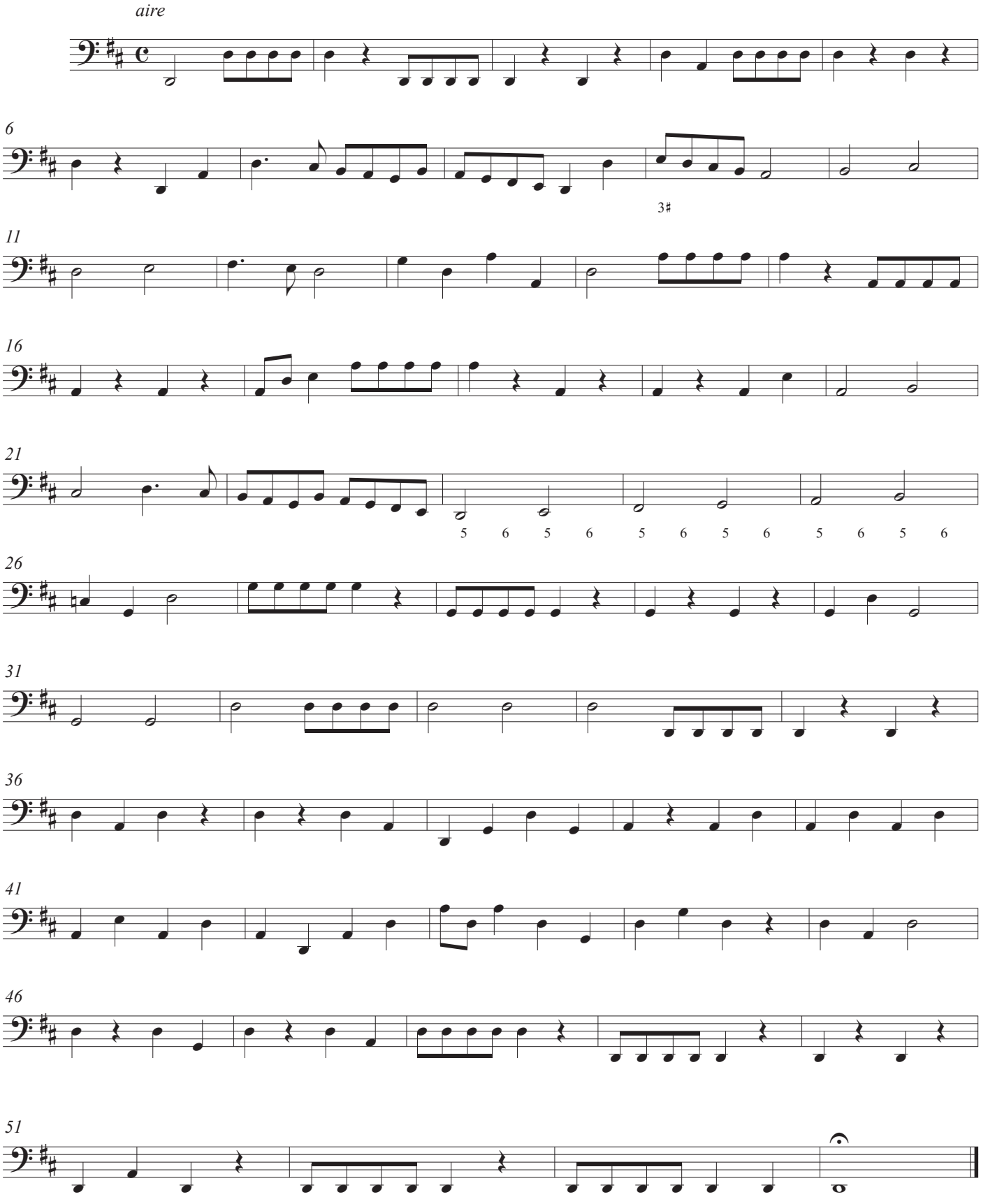
2. Christe eleison a 6

Baix continu



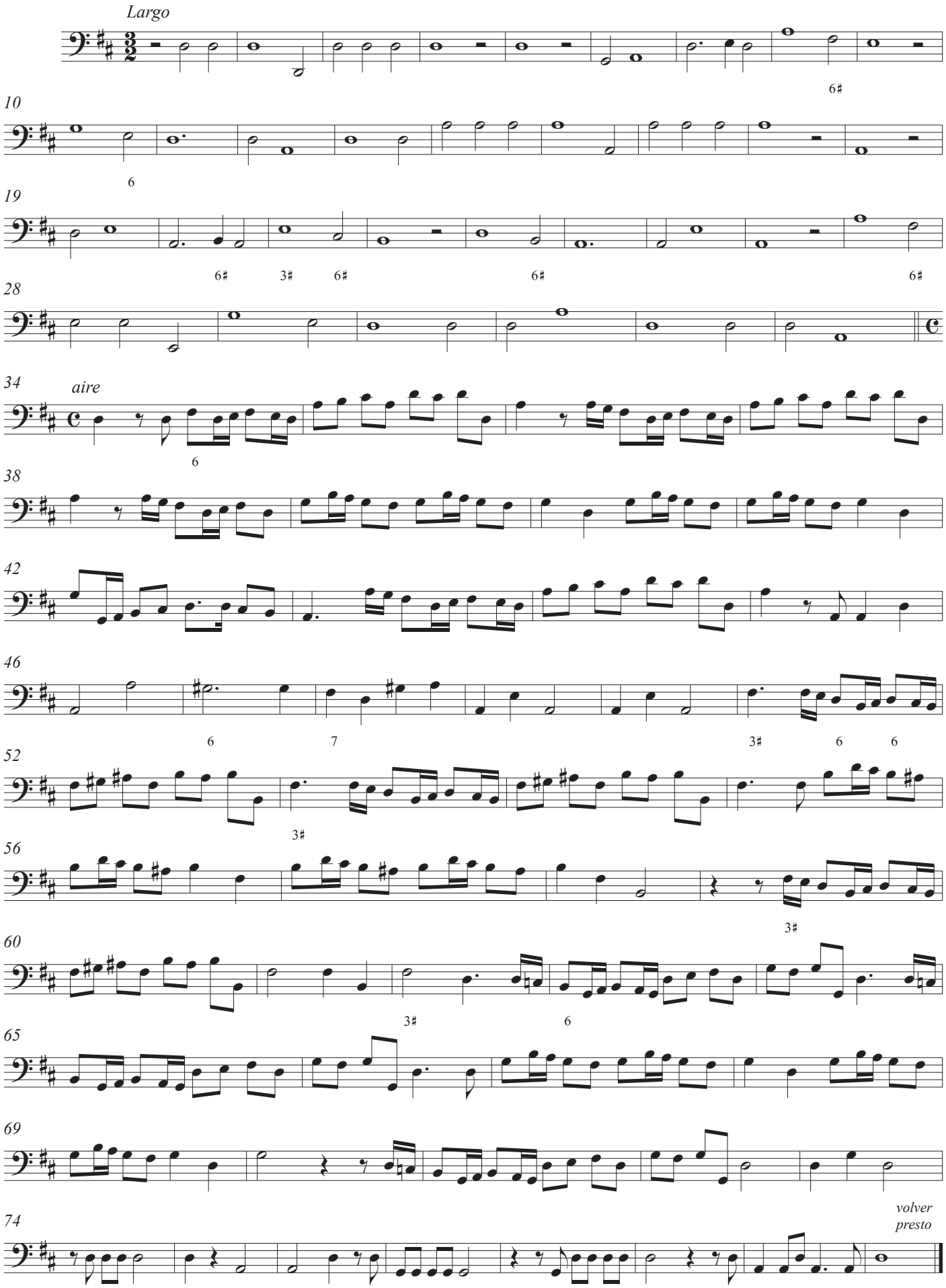
3. Kyrie eleison a 8

Baix continu

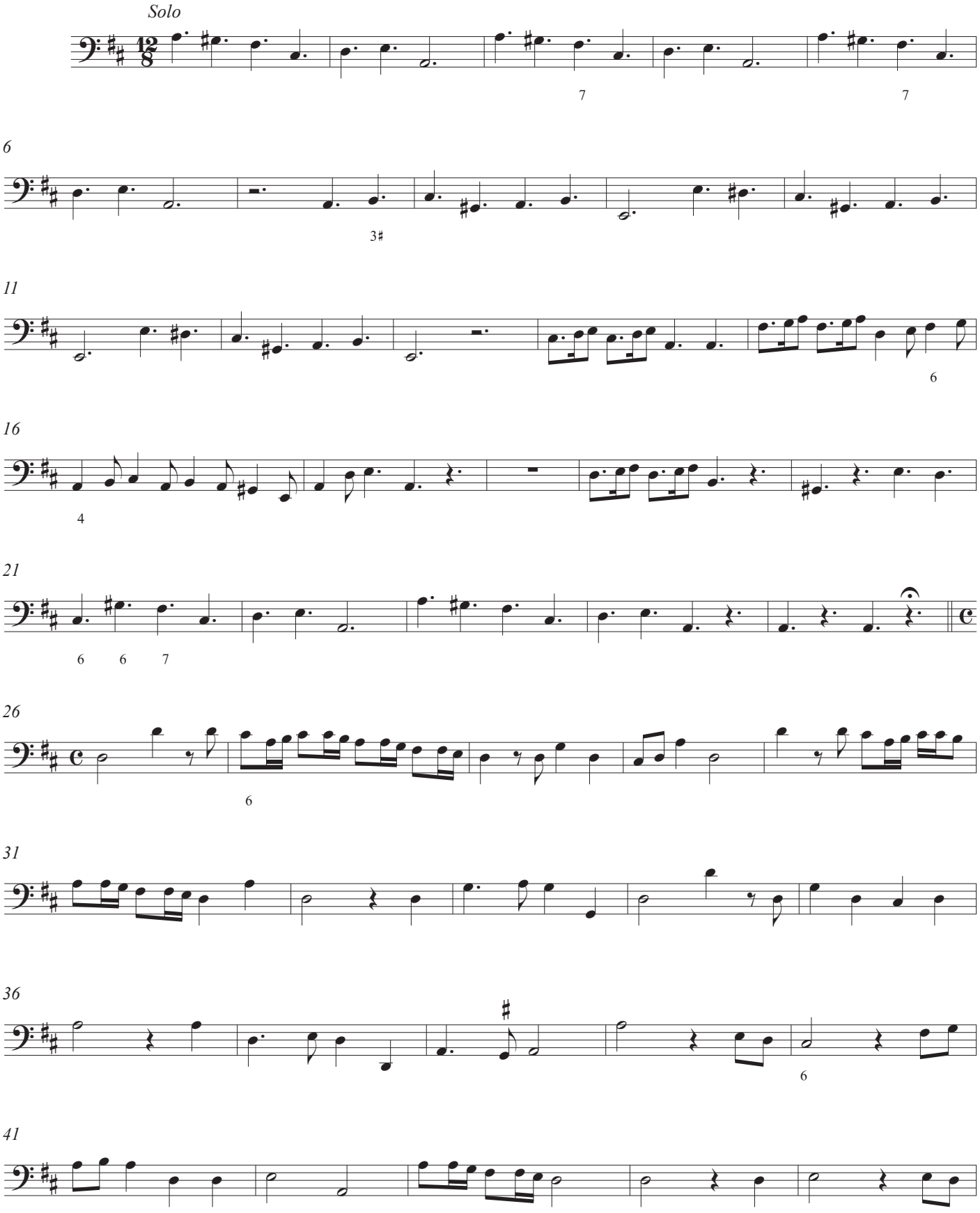


4. Gloria in excelsis Deo, a 8

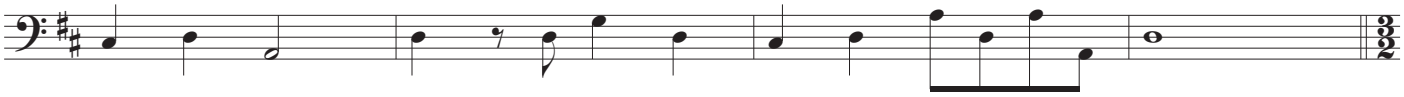
Baix continu



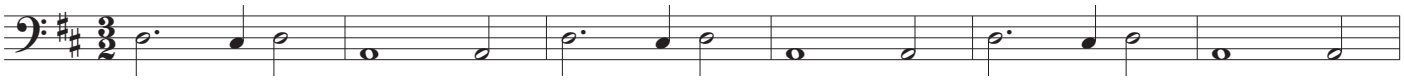
5. Gratias agimus tibi, a Solo i a 8



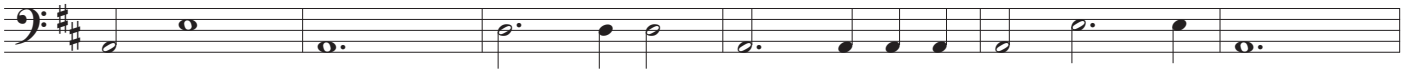
46



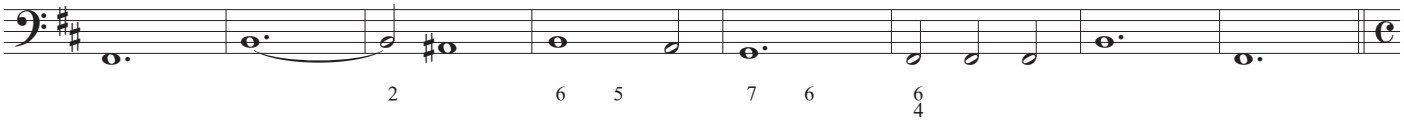
50 *despacio*



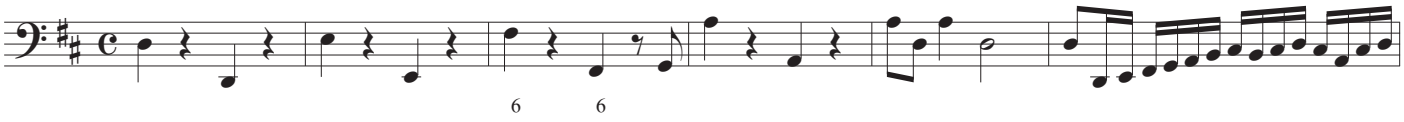
56



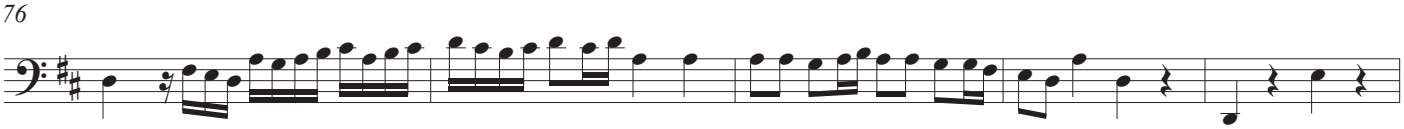
62



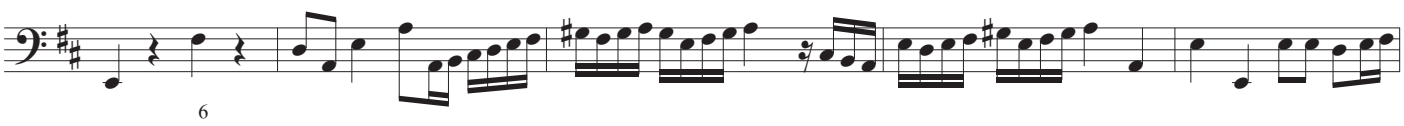
70



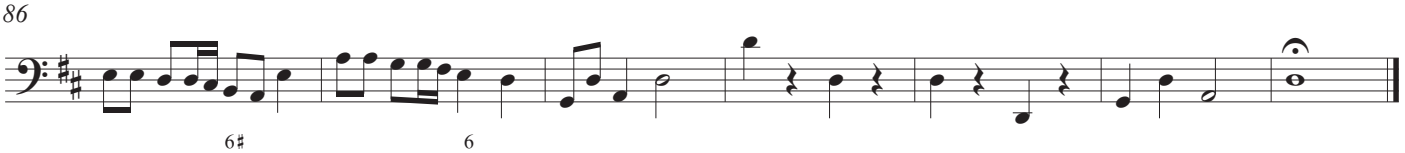
76



81

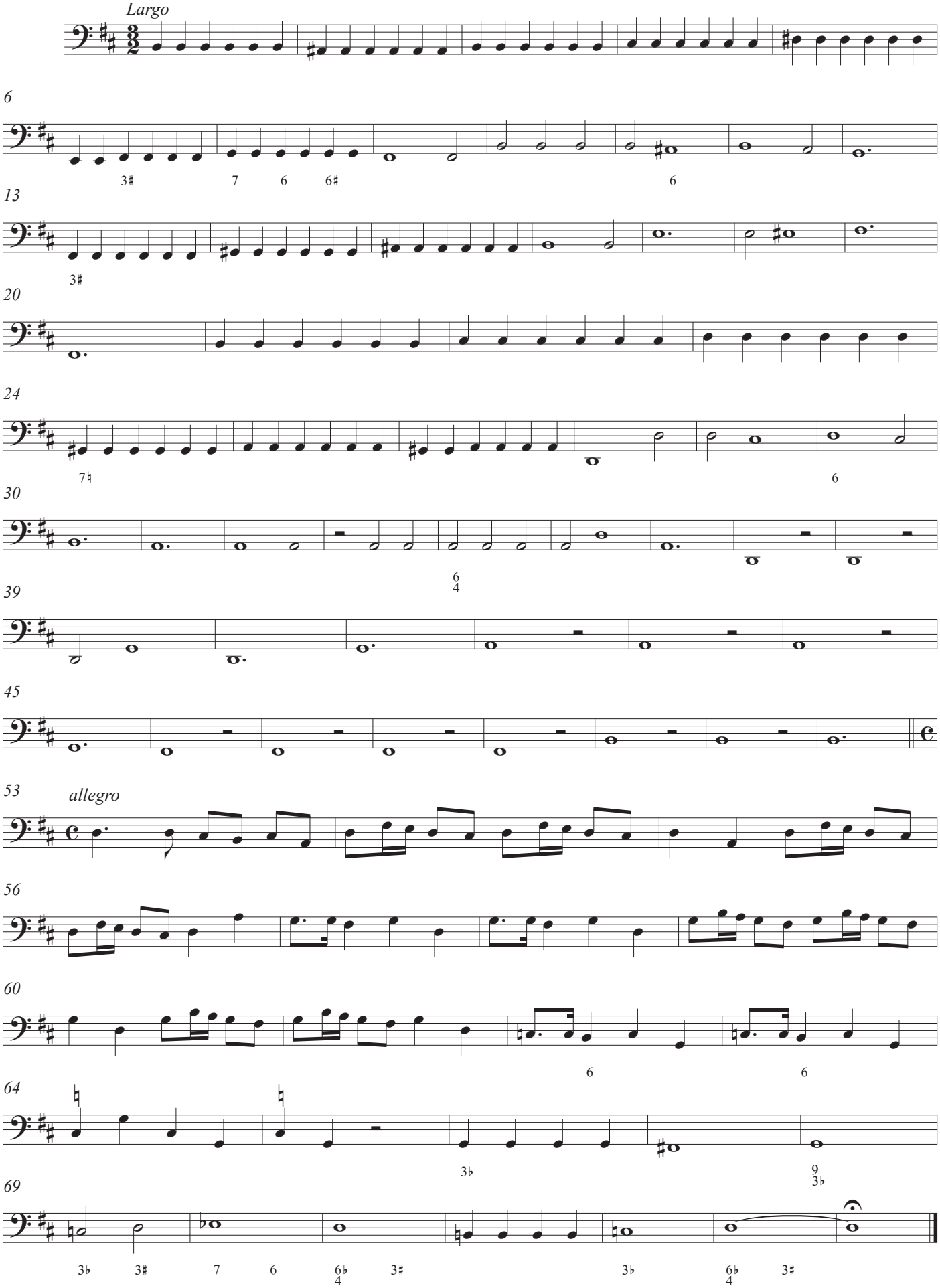


86



6. Qui tollis peccata mundi, a 4 i a 8

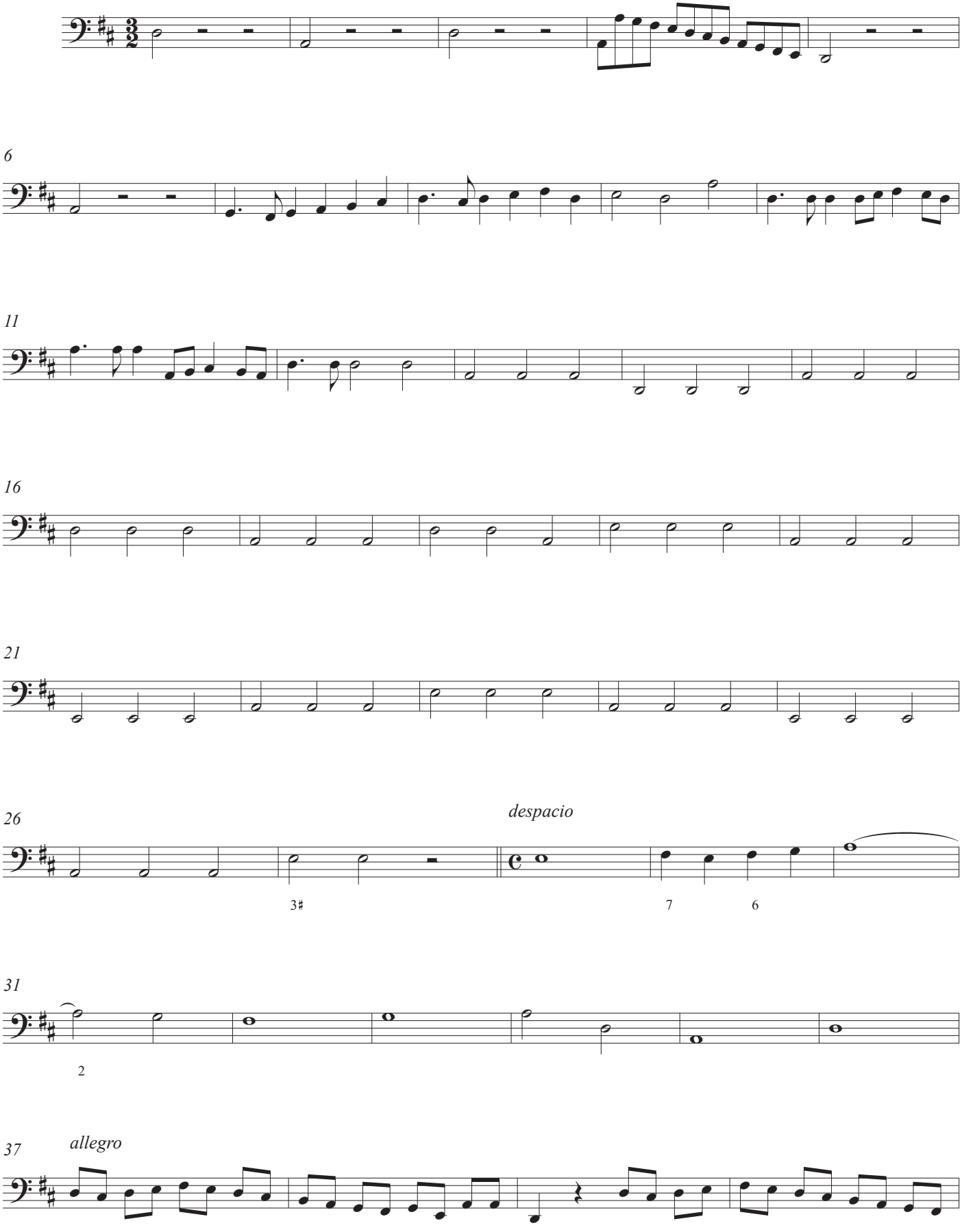
Baix continu

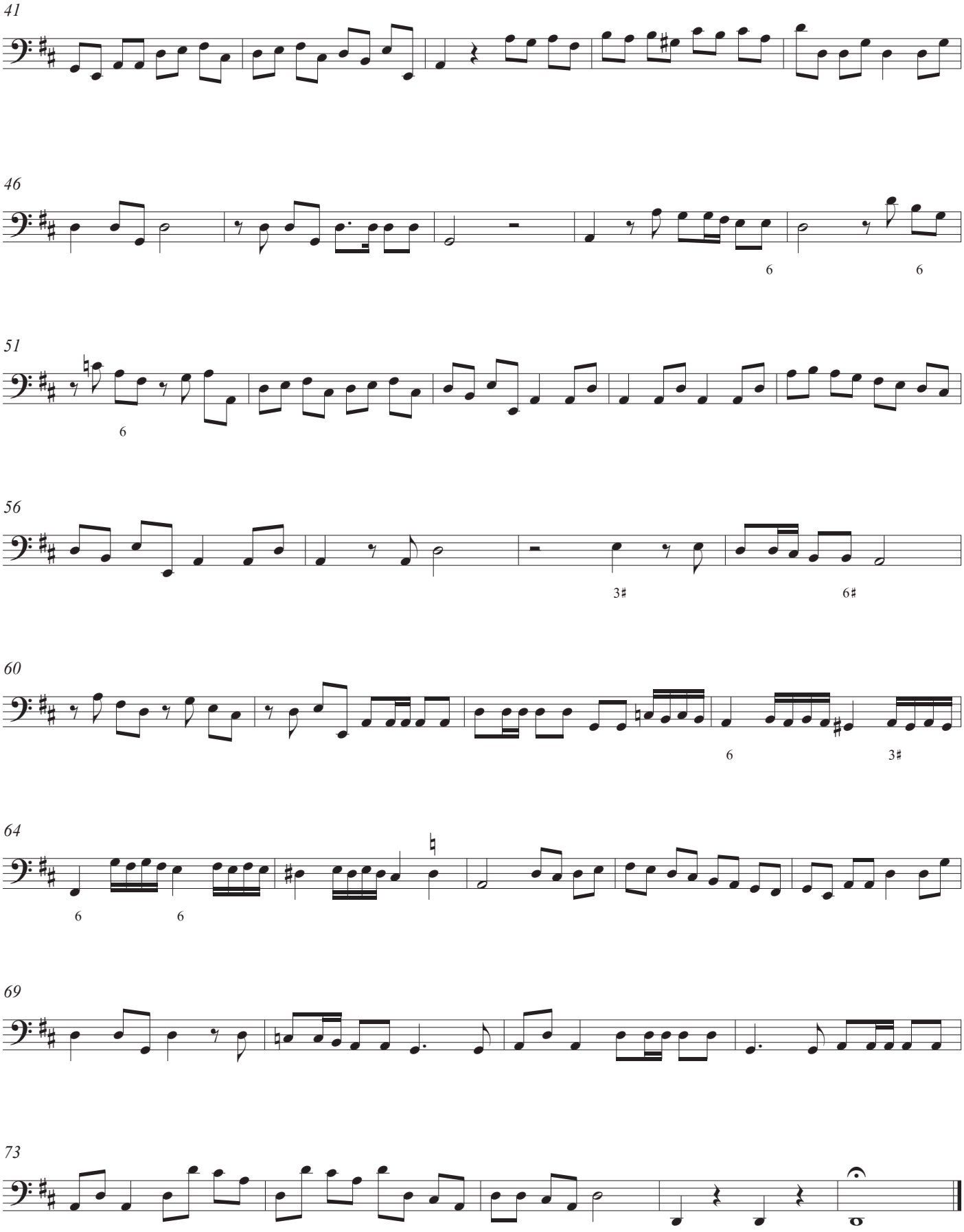


Baix continu

7. Quoniam tu solus Sanctus - Cum Sancto Spiritu, a 8

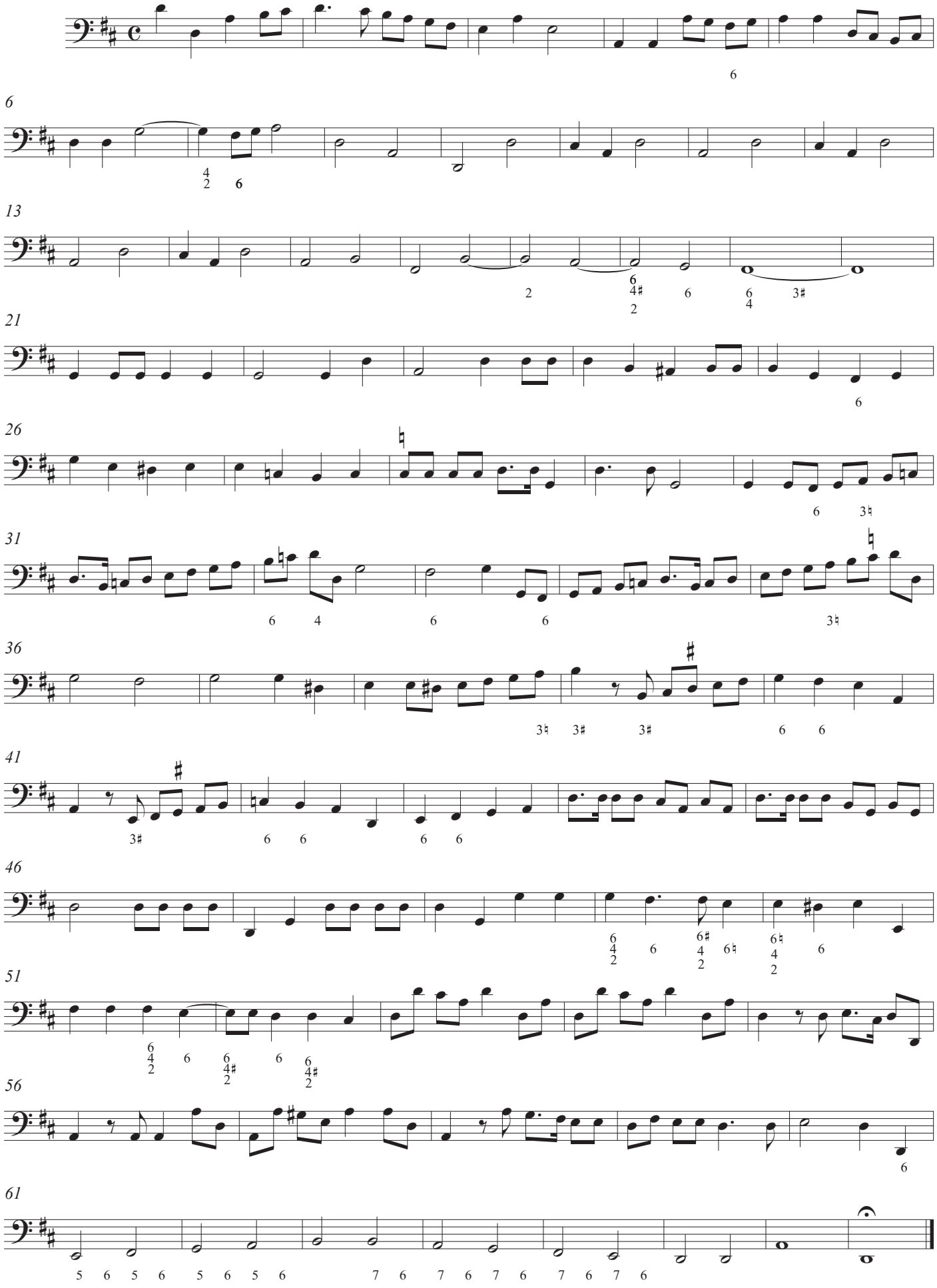
allegro




41
46
6
6
51
6
56
3♯
6♯
60
6
3♯
64
6
6
69
73

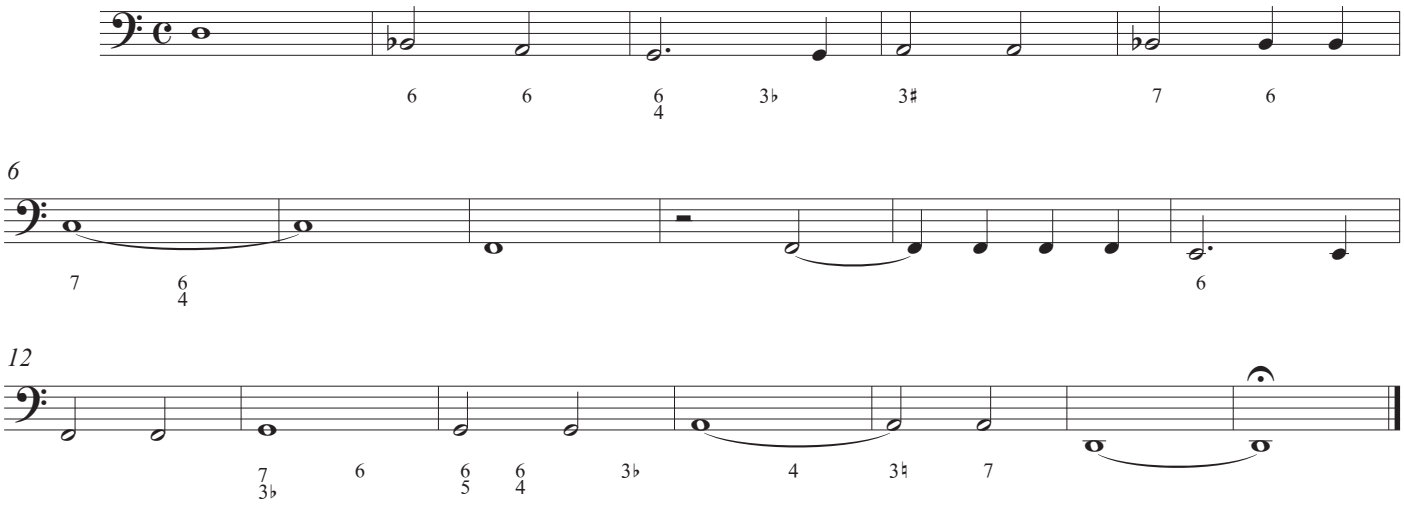
8. Patrem omnipotentem, a 8

Baix continu



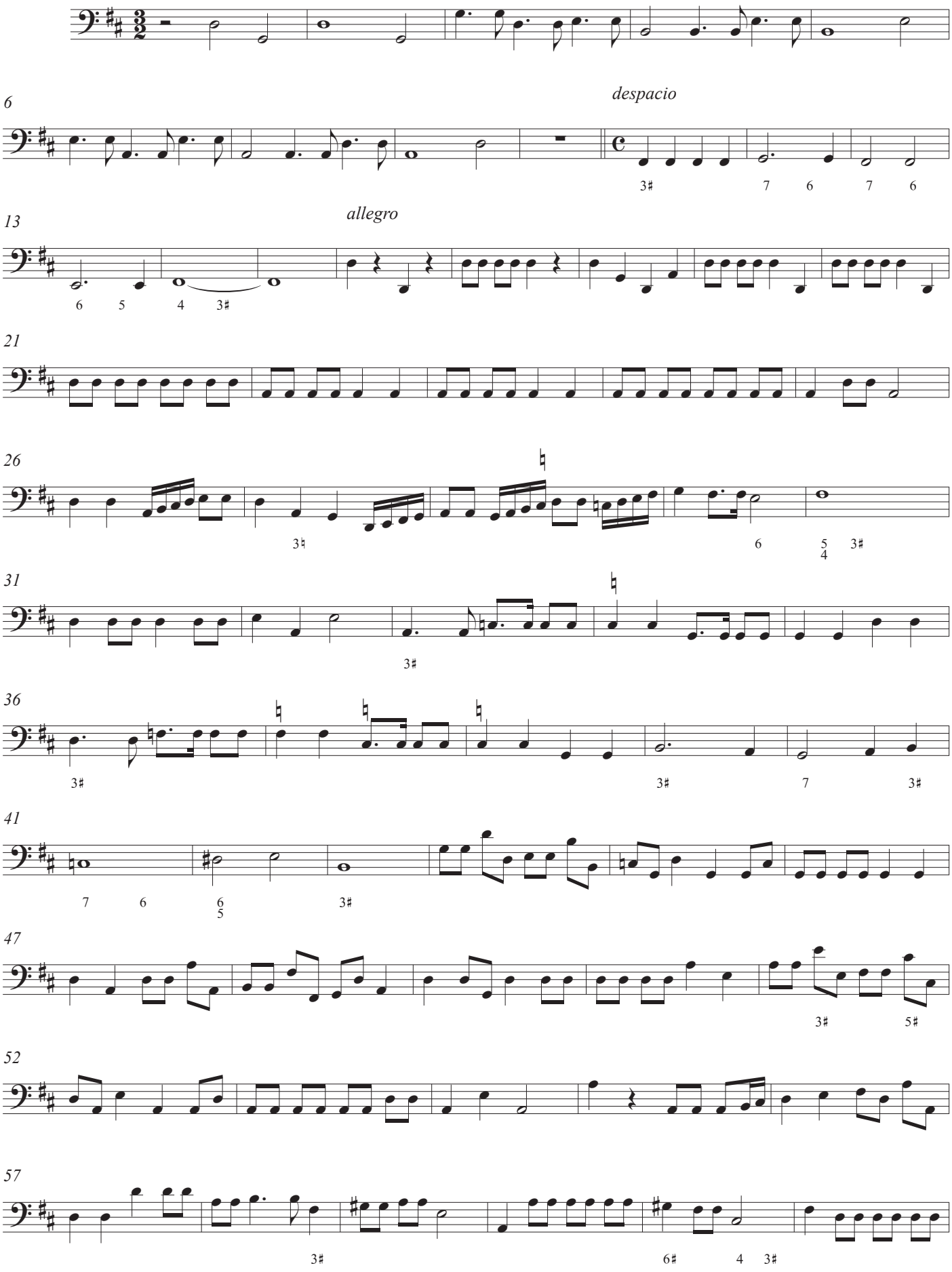
9. Et incarnatus est, a 4

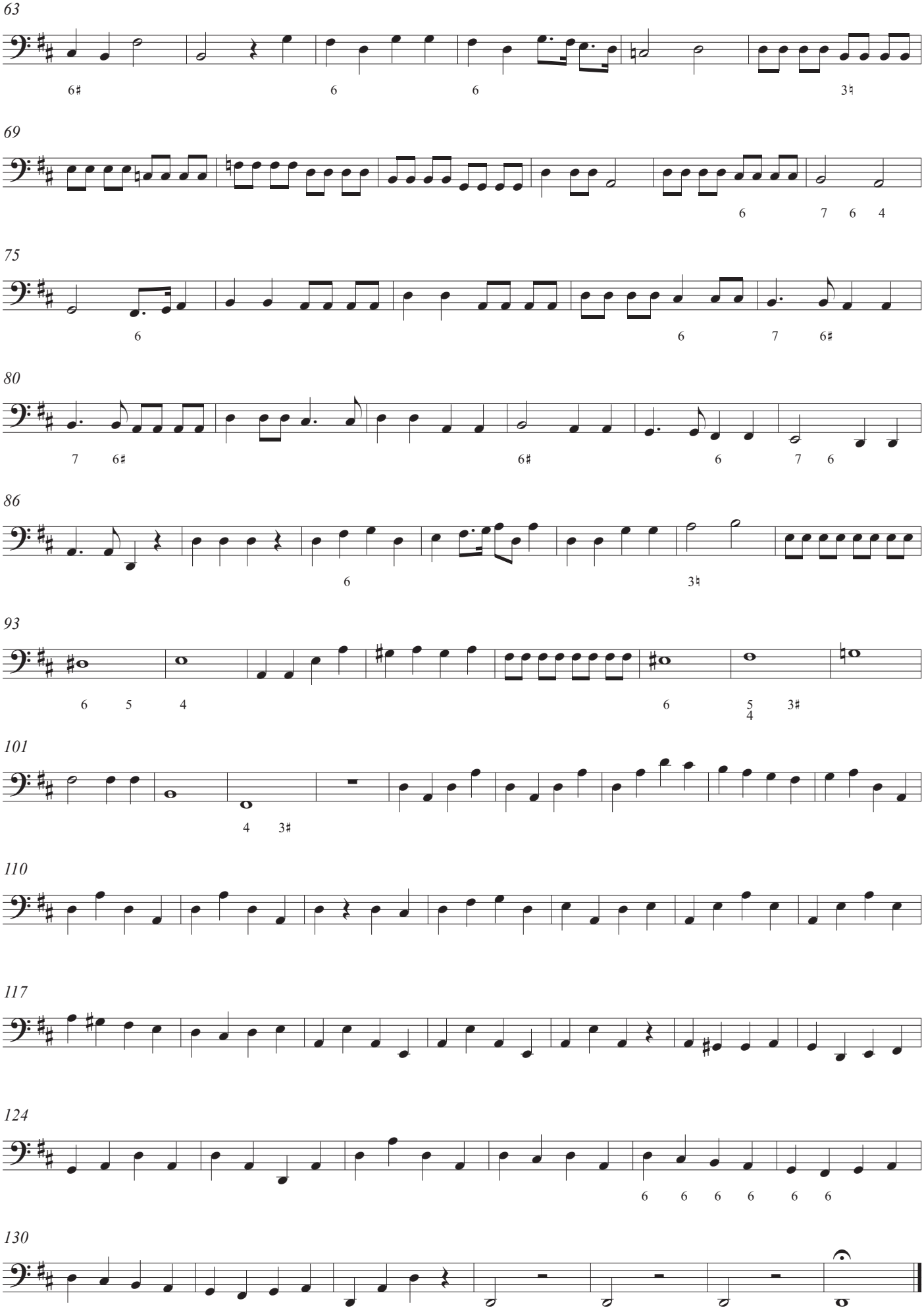
Baix continu



Baix continu

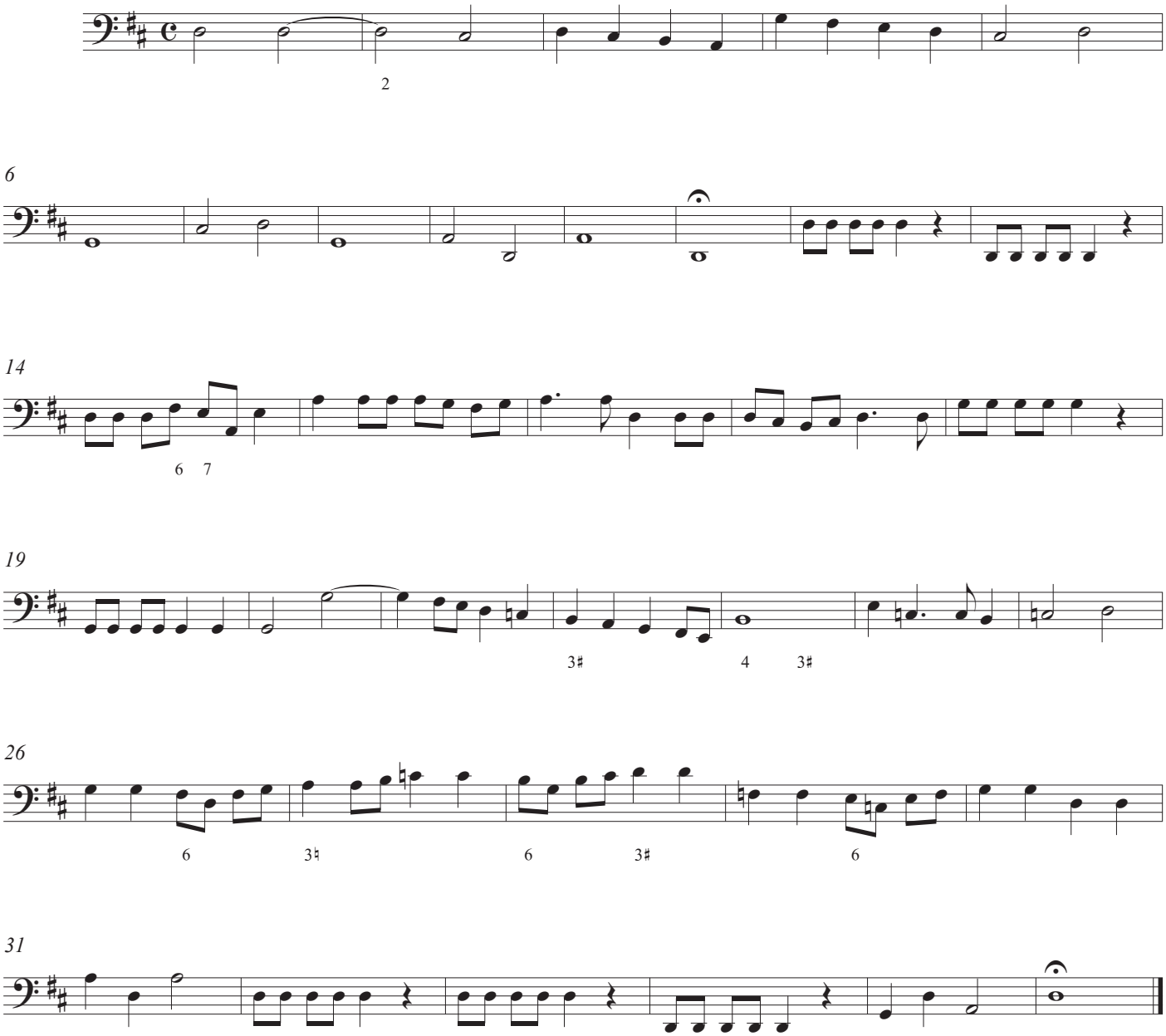
10. Crucifixus - Et resurrexit - Et ascendit, a 8




63
6♯ 6 6 3♮
69
6 7 6 4
75
6 6 7 6♯
80
7 6♯ 6♯ 6 7 6
86
6 3♮
93
6 5 4 6 5 3♯ 4
101
4 3♯
110
117
124
6 6 6 6 6 6
130

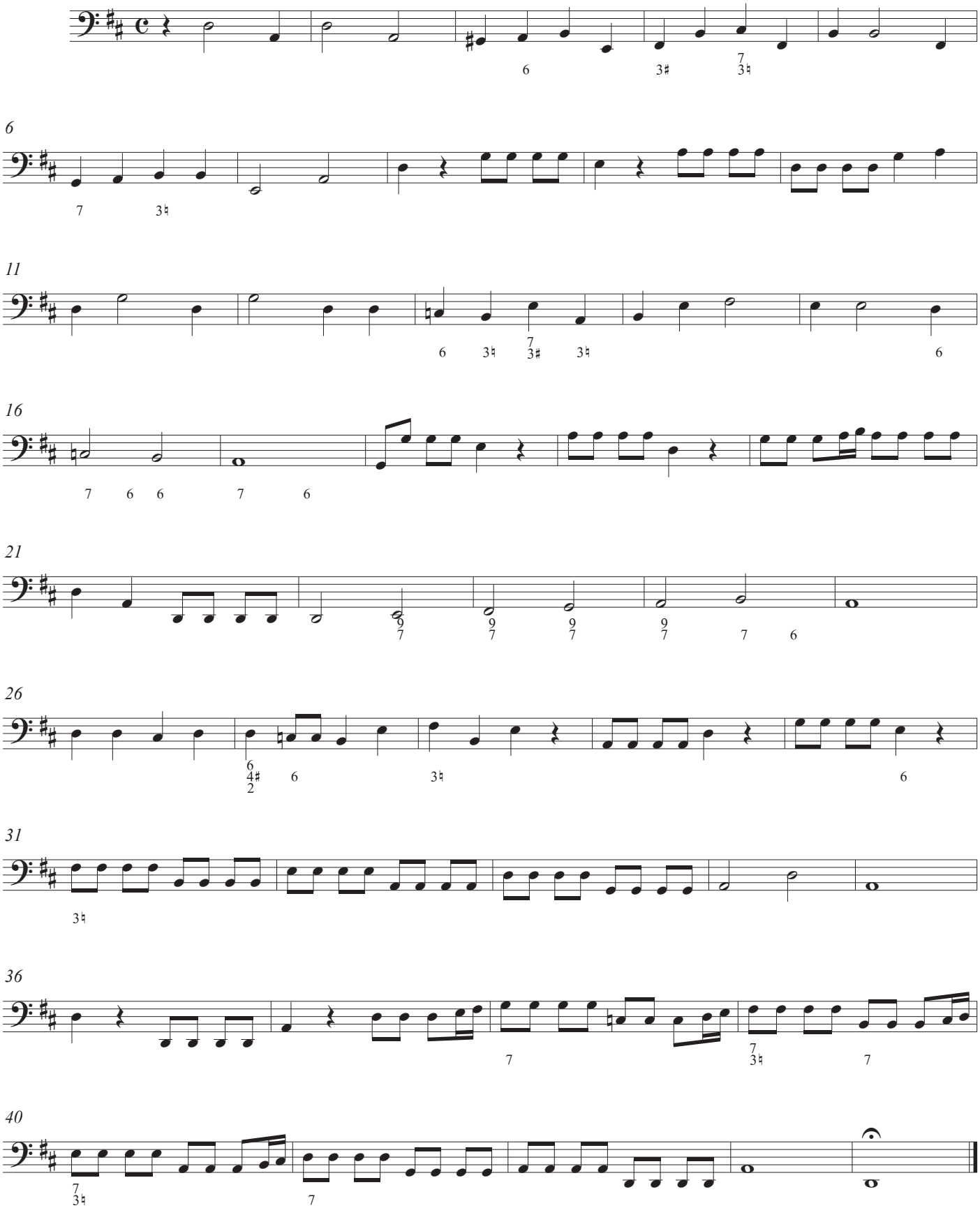
11. Sanctus, a 8

Baix continu



12. Agnus Dei, a 8

Baix continu

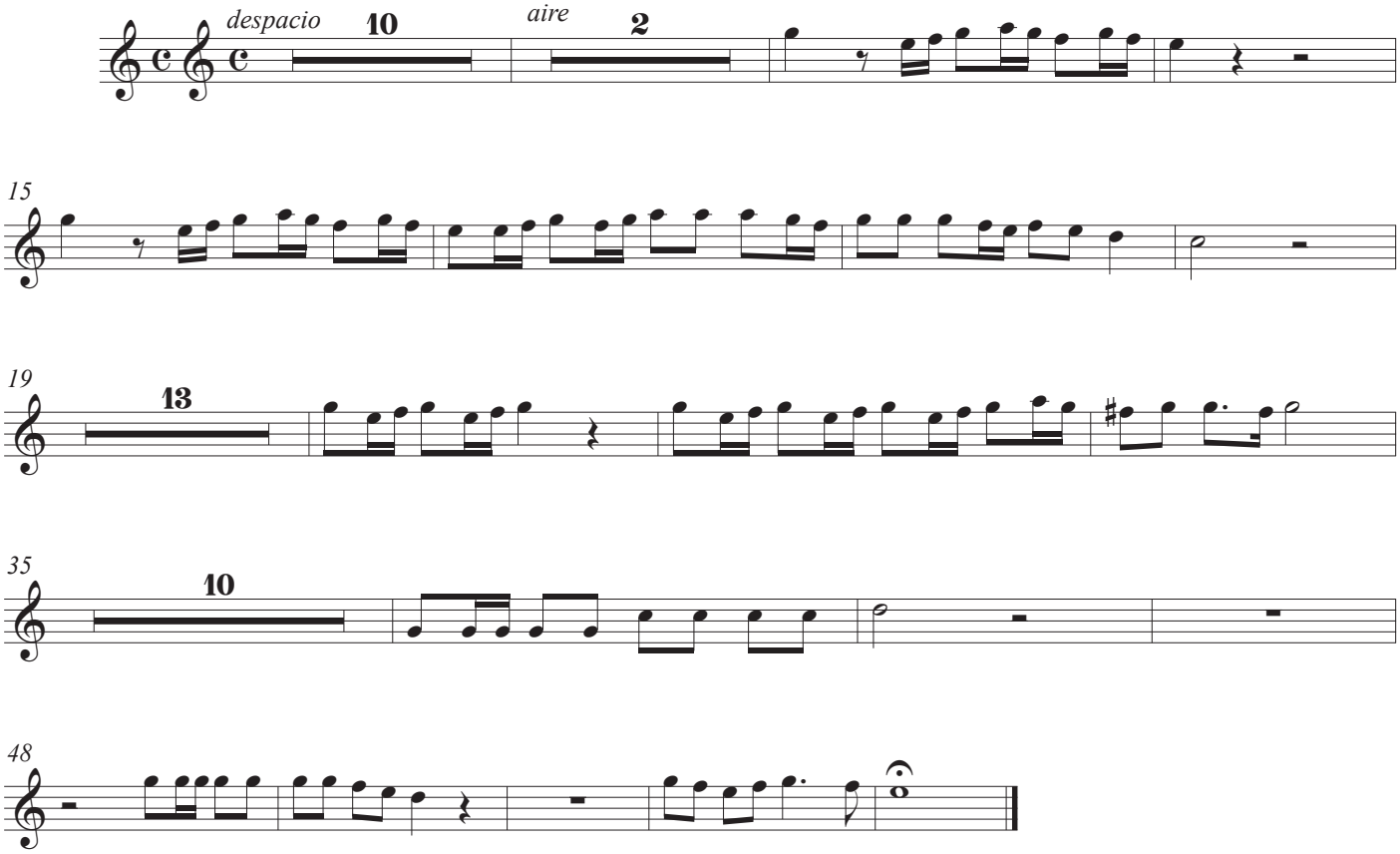


Clarí 1r
(en D)

Missa “Ut queant laxis”

1. Kyrie eleison, a 8

Música: Francesc Valls
Edició musical: Mariano Lambea (CSIC-IMF)



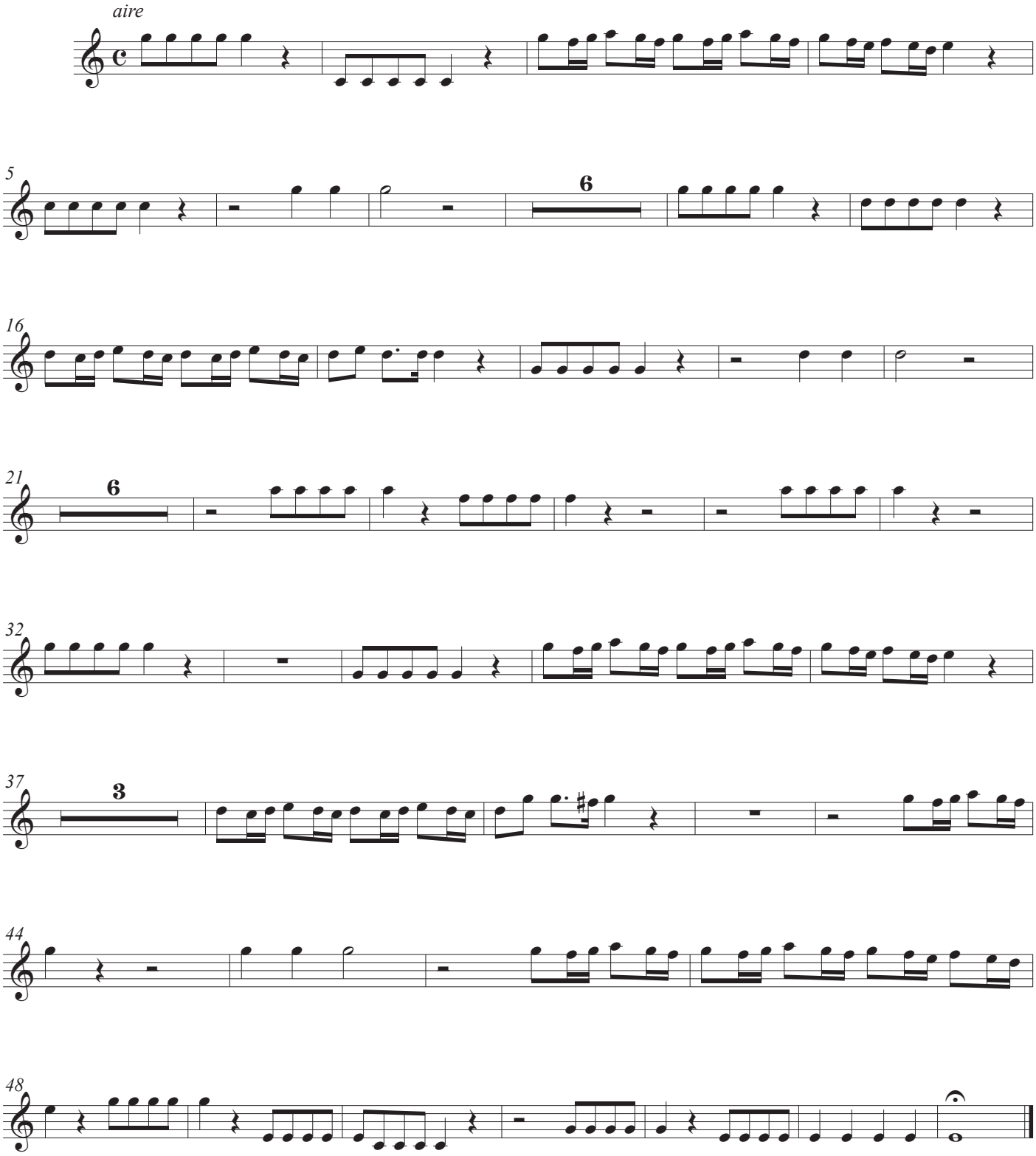
2. Christe eleison a 6

Clarí 1r
(en D)

Tacet

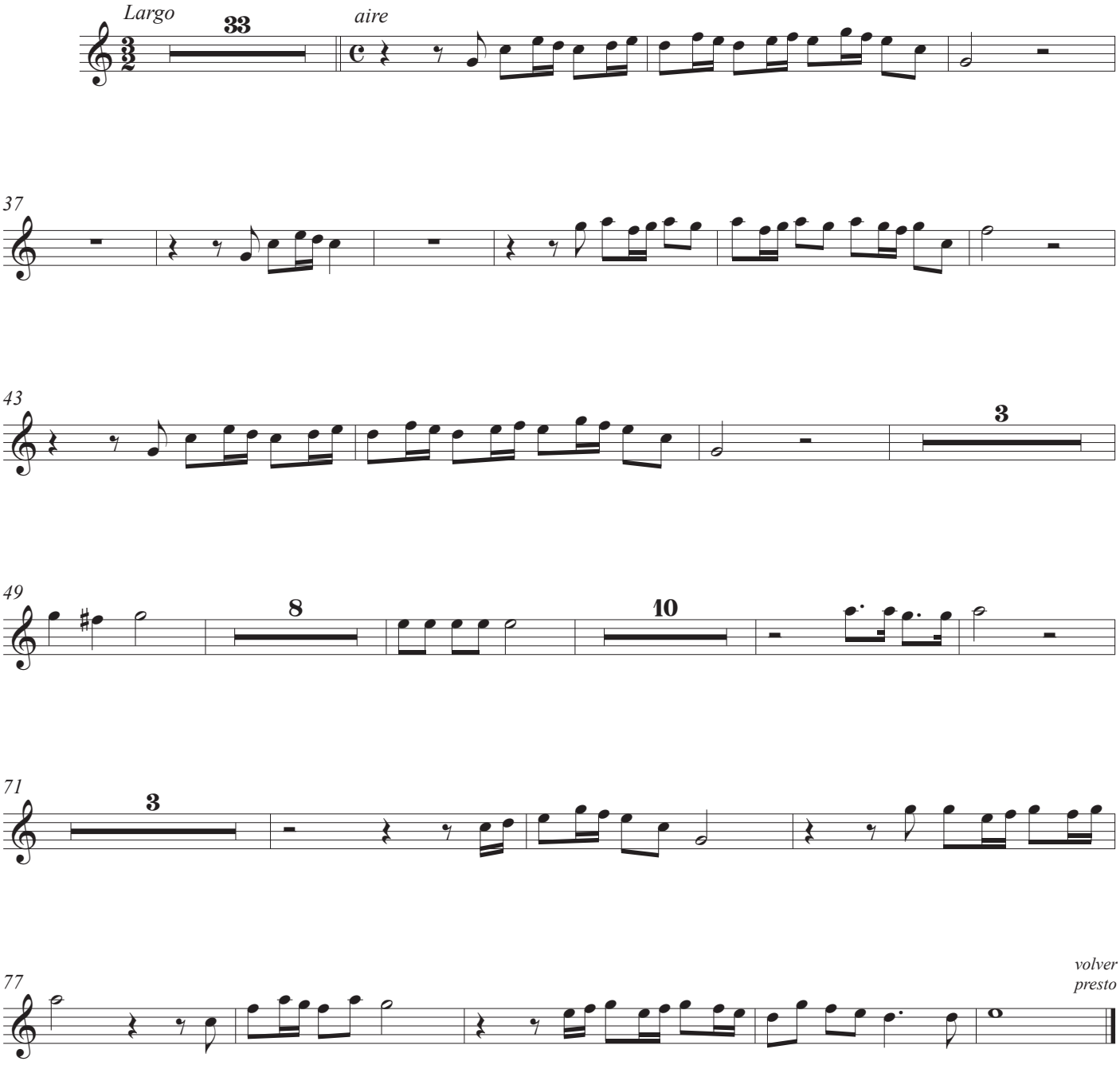
3. Kyrie eleison a 8

Clarí 1r
(en D)



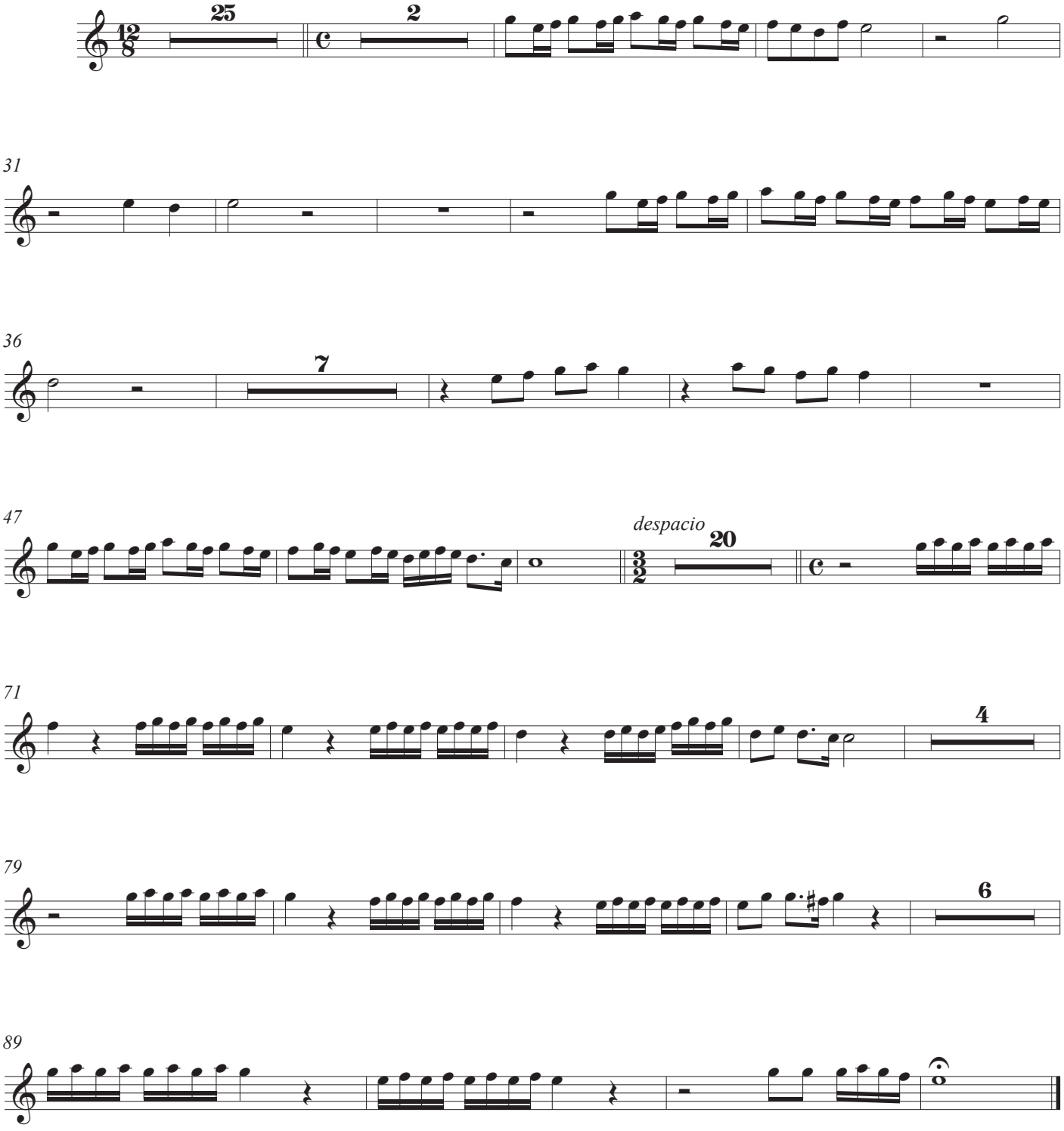
4. Gloria in excelsis Deo, a 8

Clarí 1r
(en D)



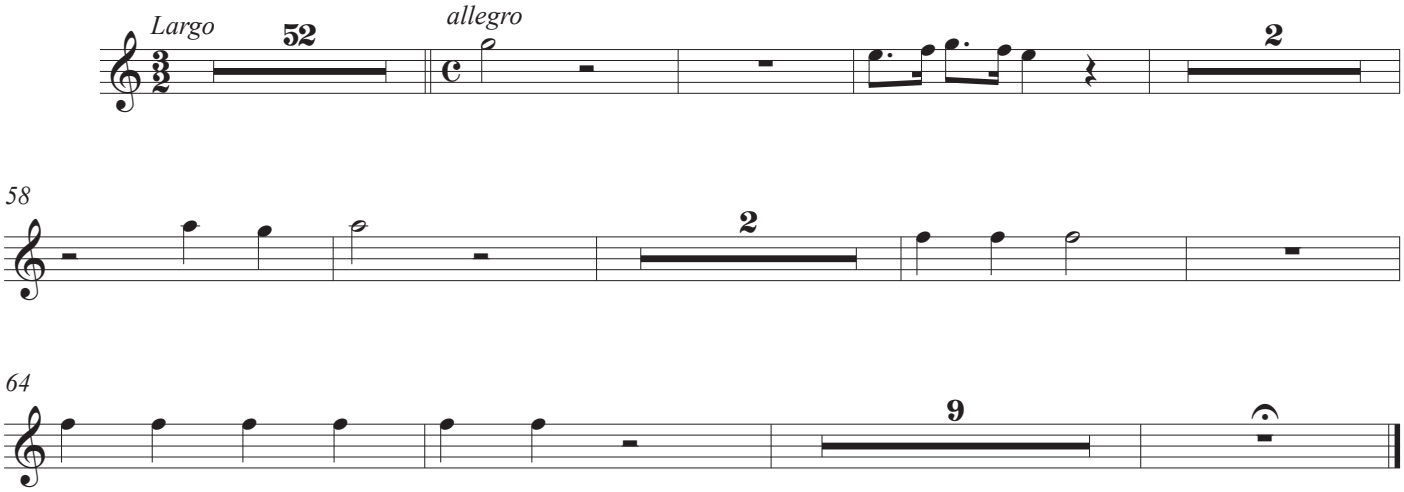
Clarí 1r
(en D)

5. Gratias agimus tibi, a Solo i a 8



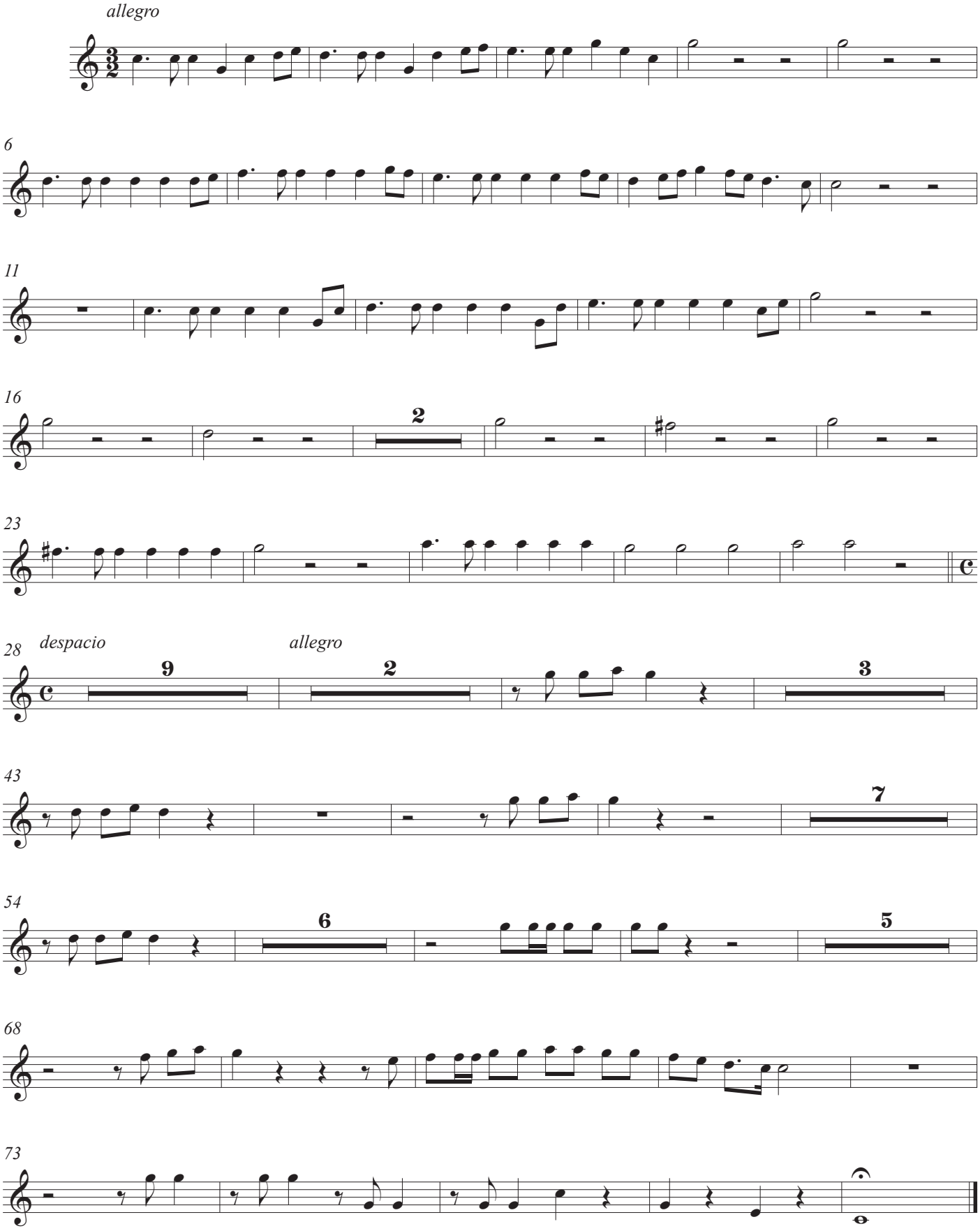
6. Qui tollis peccata mundi, a 4 i a 8

Clarí 1r
(en D)

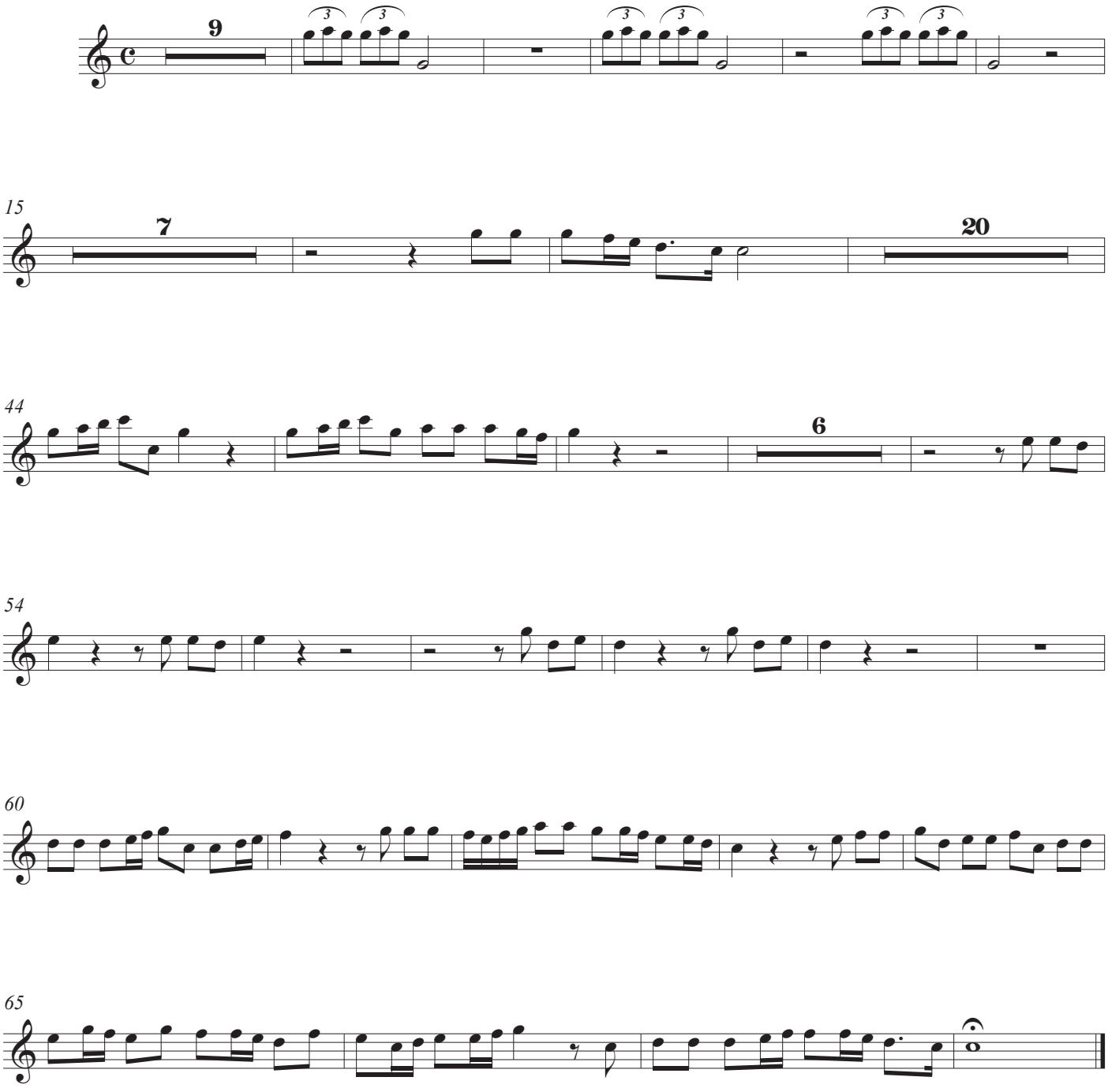


7. Quoniam tu solus Sanctus - Cum Sancto Spiritu, a 8

Clarí 1r
(en D)



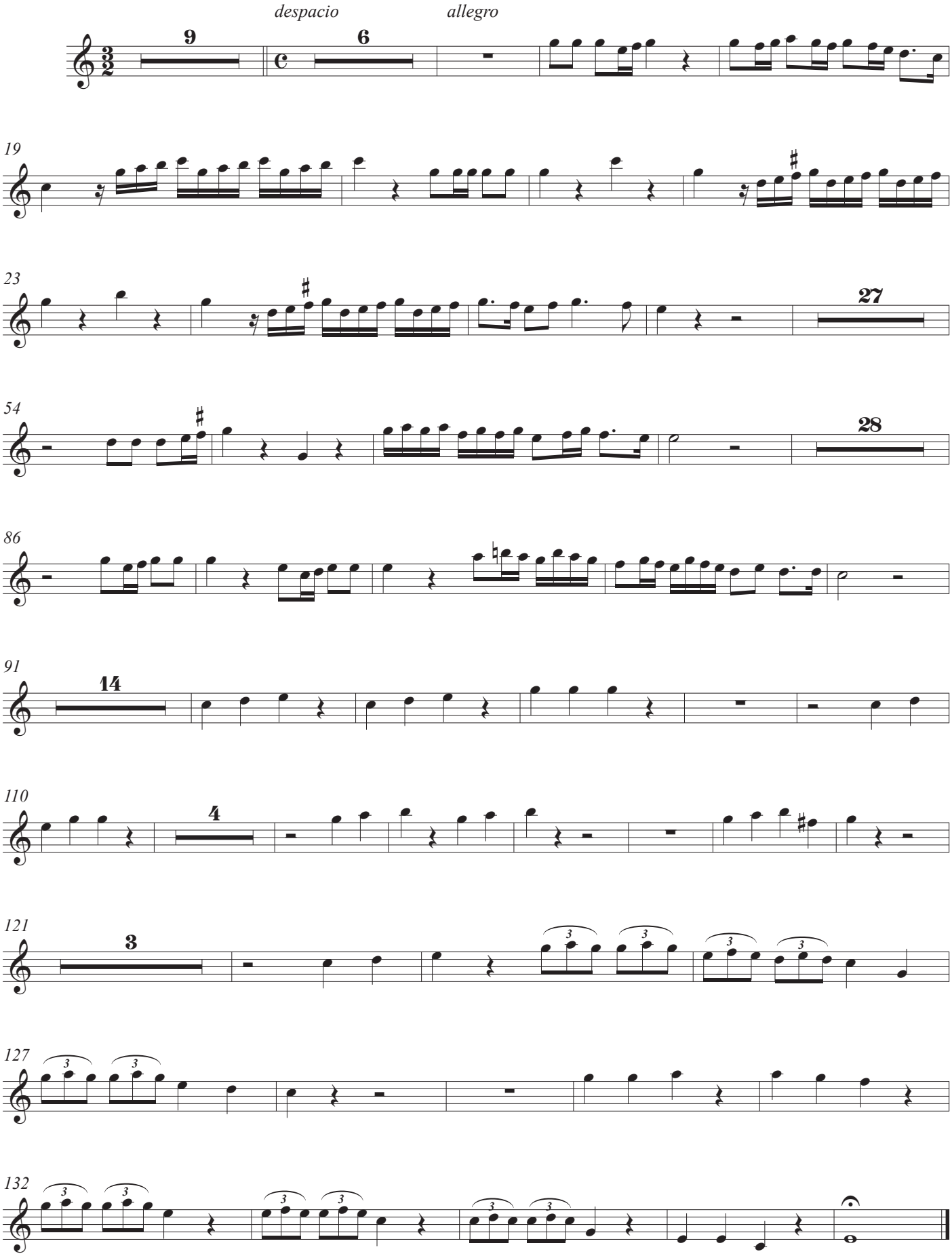
Clarí 1r
(en D)



9. Et incarnatus est, a 4

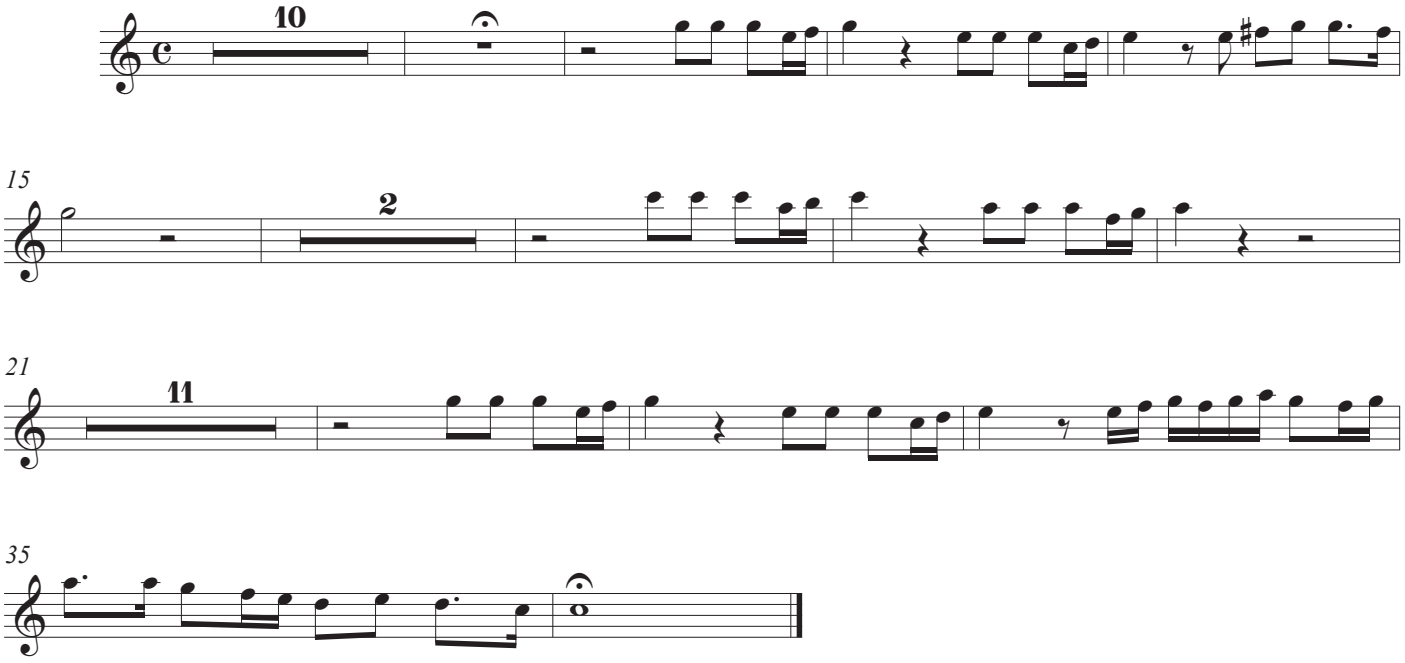
Clarí 1r
(en D)

10. Crucifixus - Et resurrexit - Et ascendit, a 8



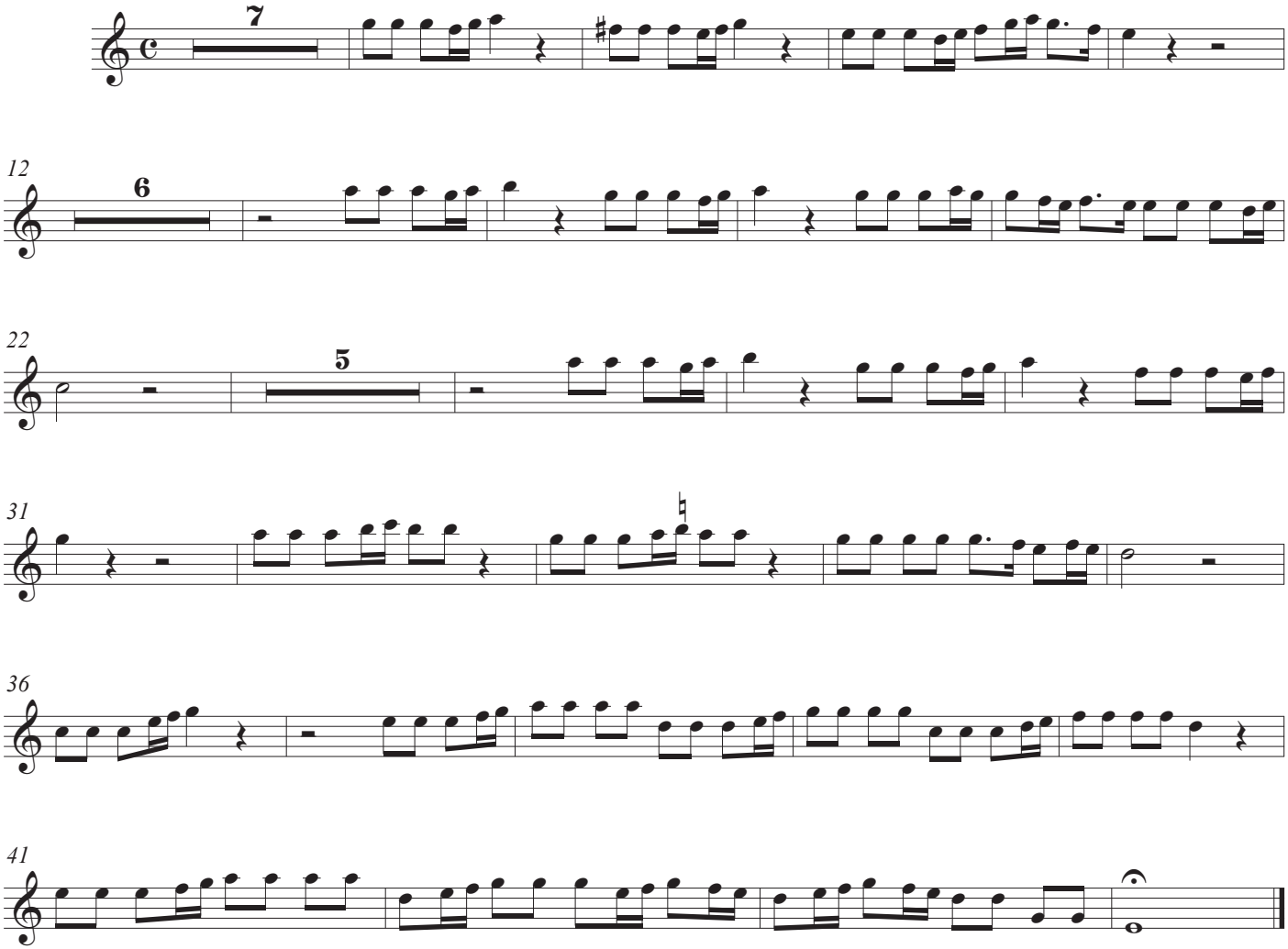
11. Sanctus, a 8

Clarí 1r
(en D)



12. Agnus Dei, a 8

Clarí 1r
(en D)

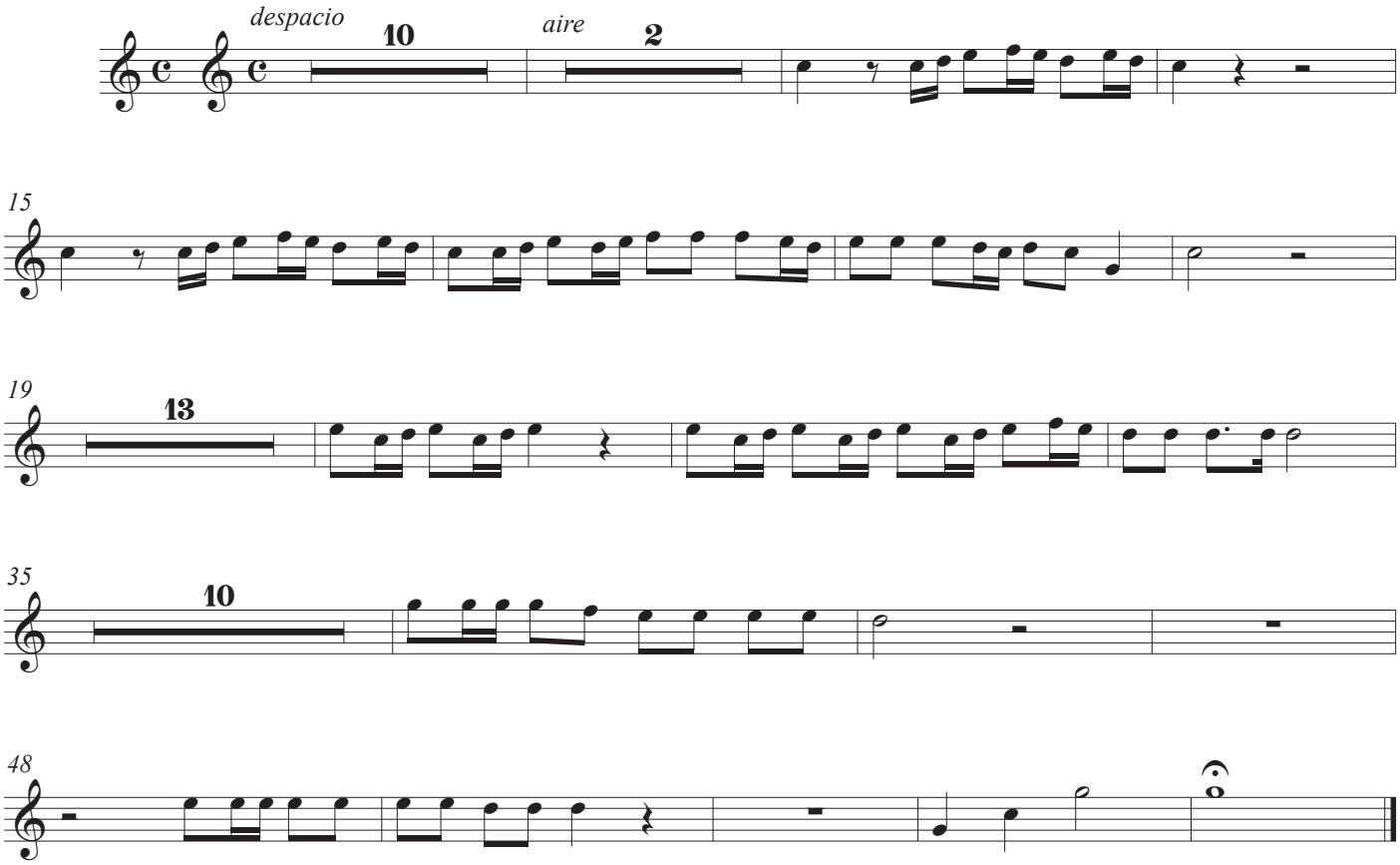


Clarí 2n
(en D)

Missa “Ut queant laxis”

1. Kyrie eleison, a 8

Música: Francesc Valls
Edició musical: Mariano Lambea (CSIC-IMF)



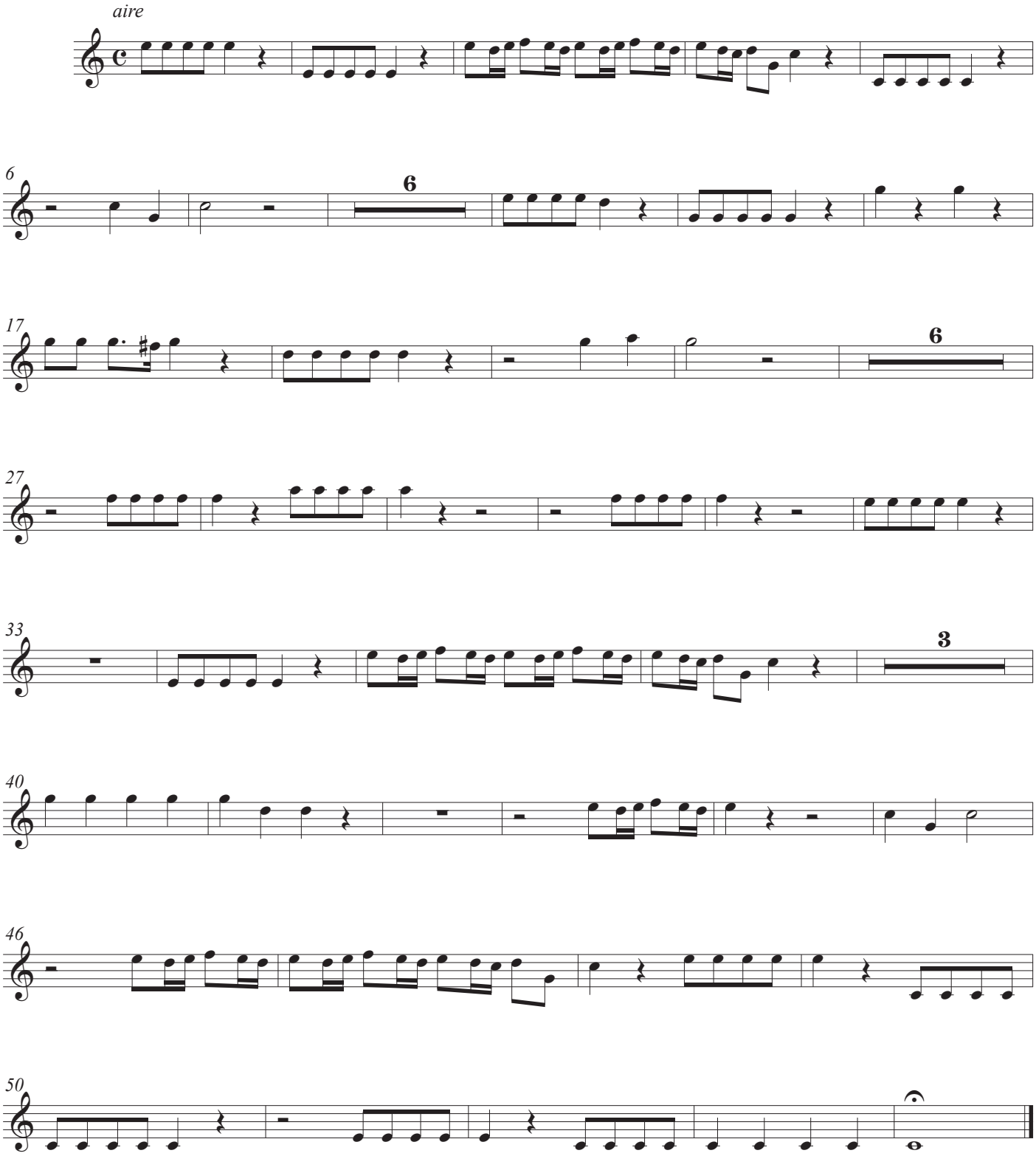
2. Christe eleison a 6

Clarí 2n
(en D)

Tacet

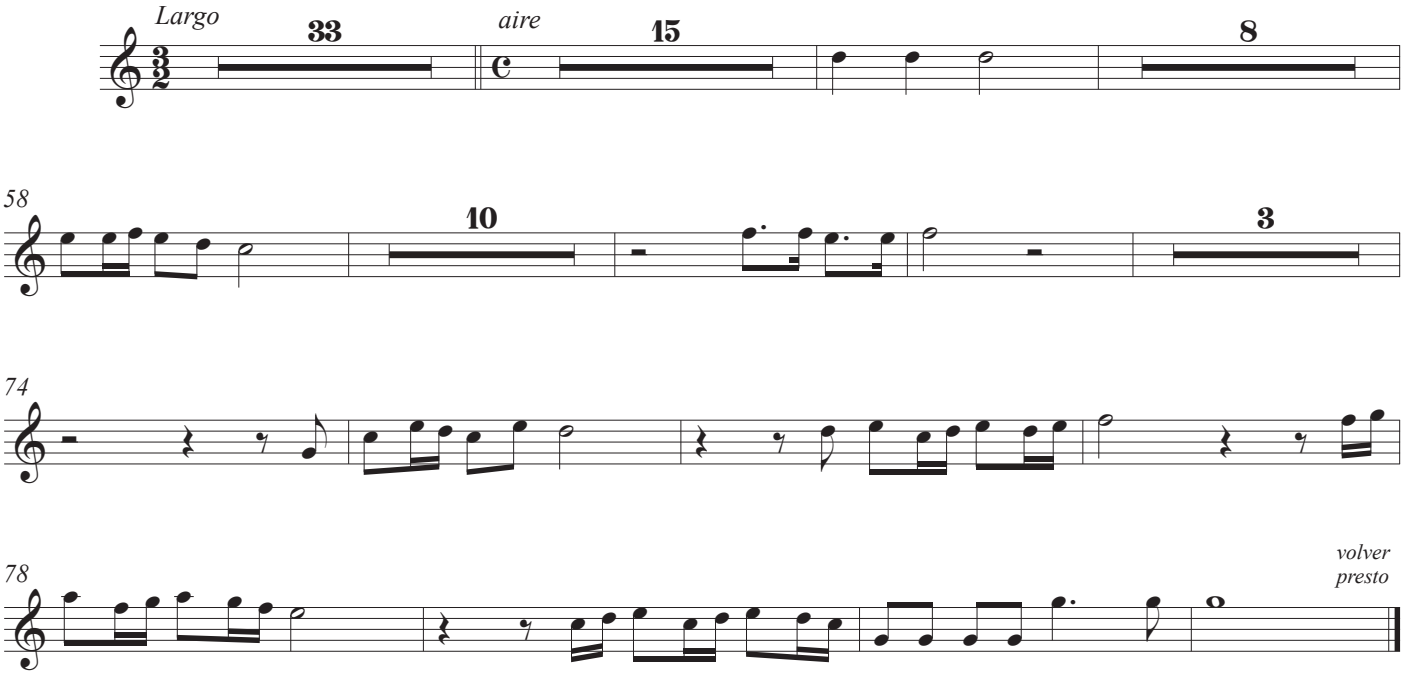
3. Kyrie eleison a 8

Clarí 2n
(en D)



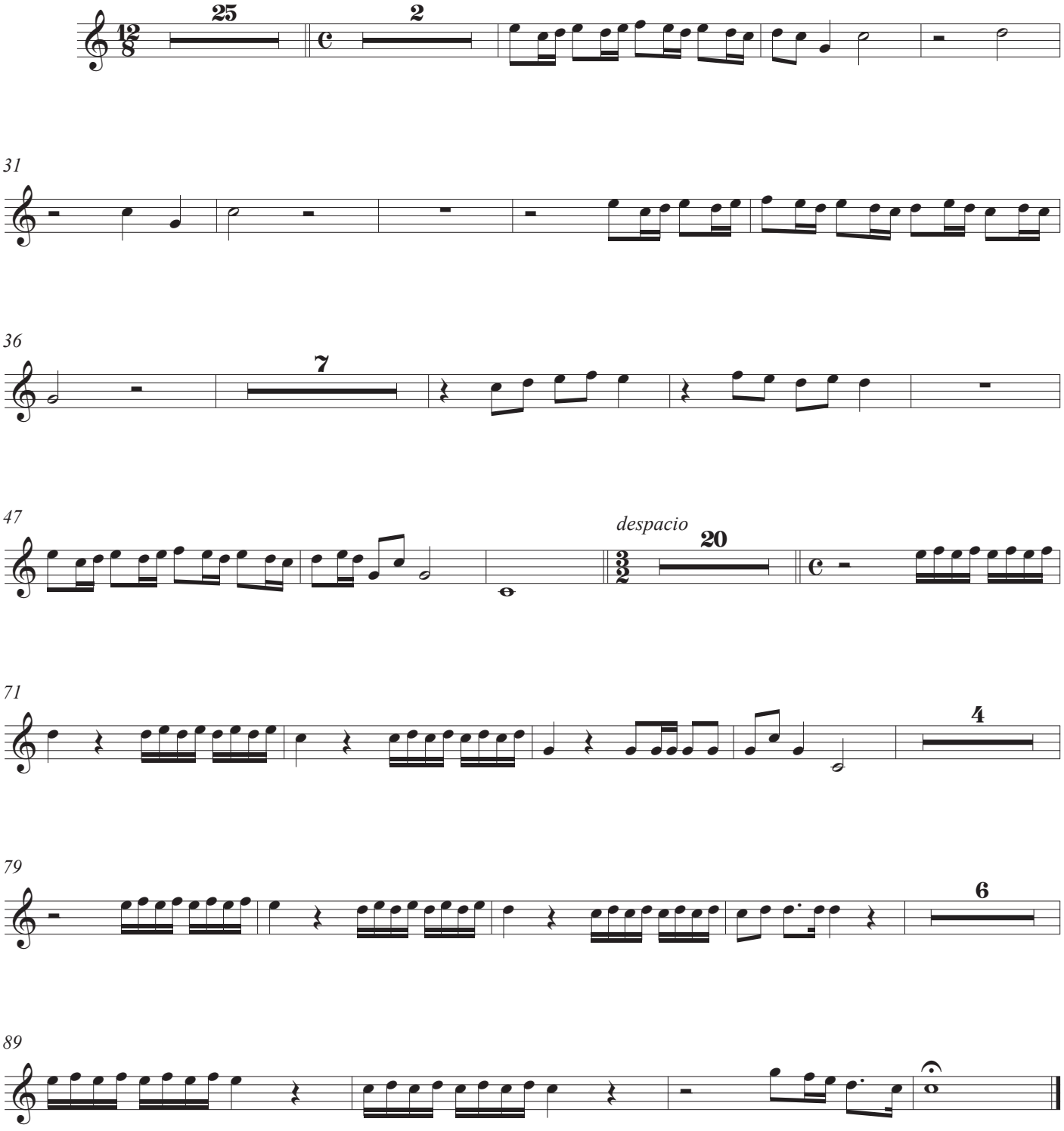
4. Gloria in excelsis Deo, a 8

Clarí 2n
(en D)



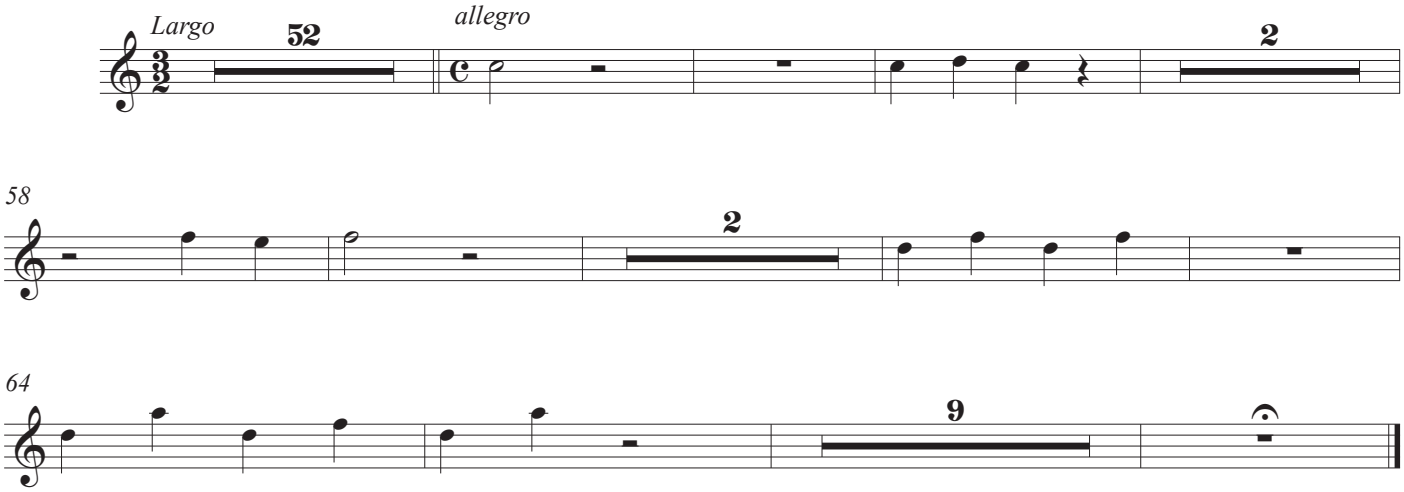
Clarí 2n
(en D)

5. Gratias agimus tibi, a Solo i a 8



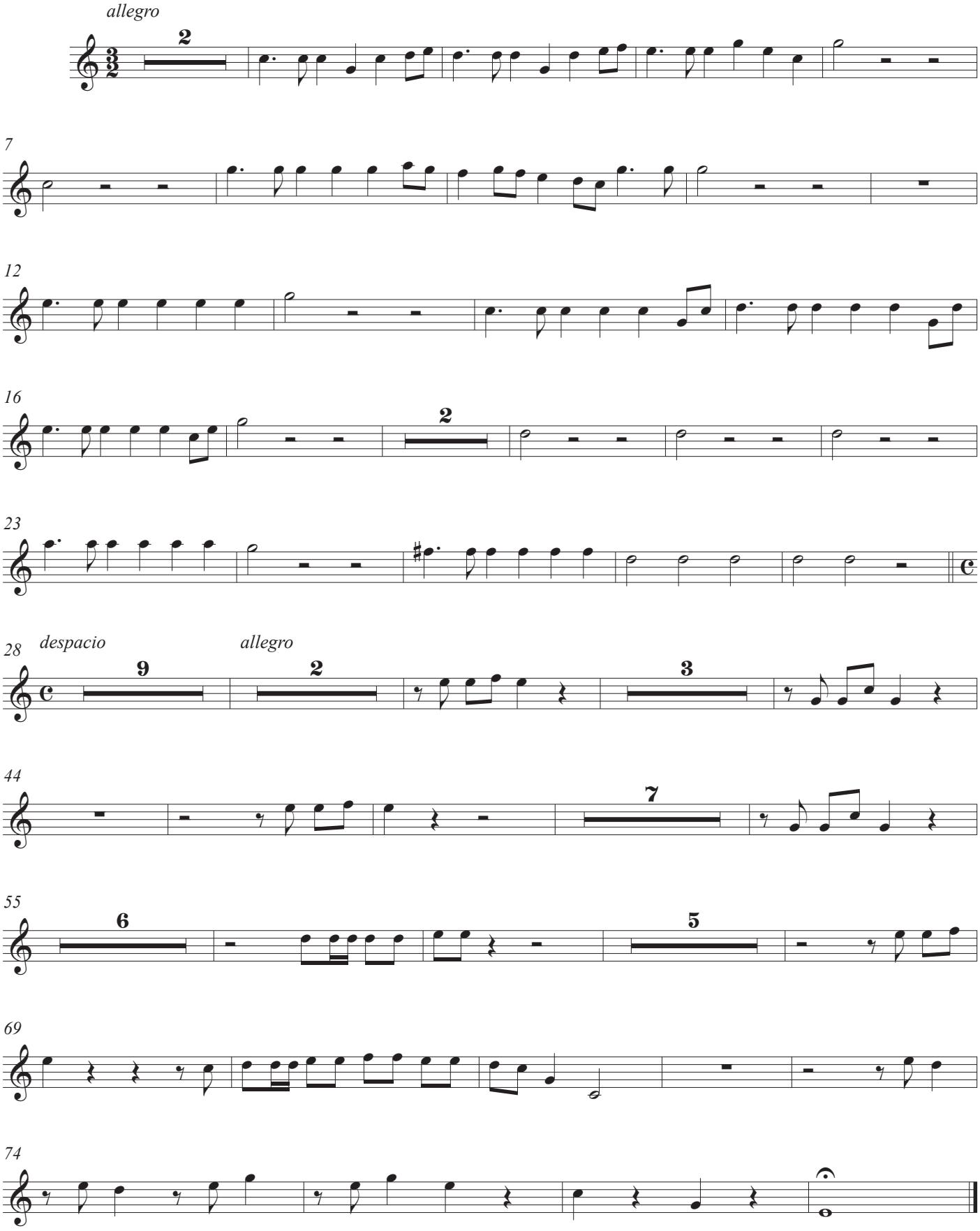
6. Qui tollis peccata mundi, a 4 i a 8

Clarí 2n
(en D)

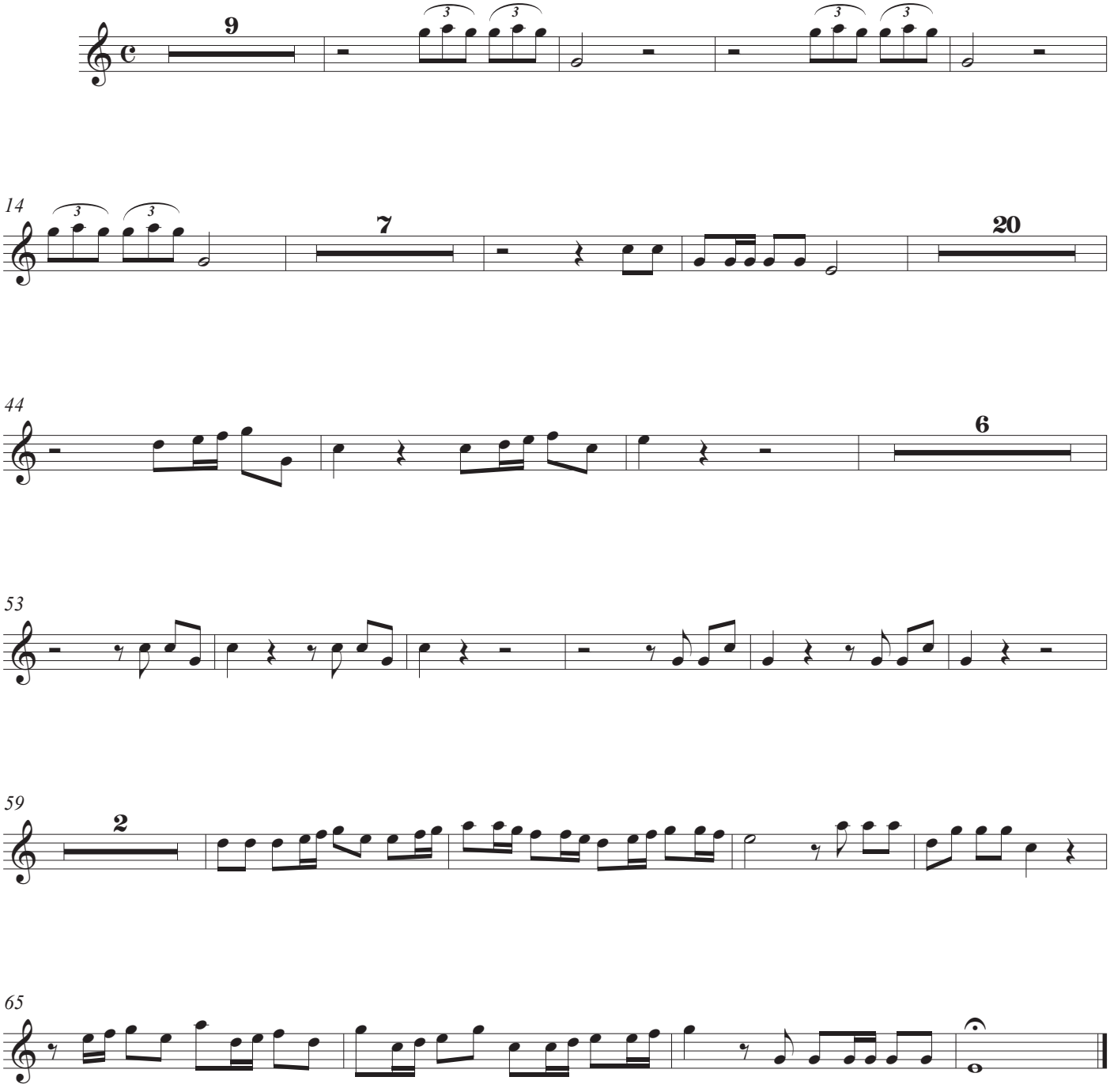


7. Quoniam tu solus Sanctus - Cum Sancto Spiritu, a 8

Clarí 2n
(en D)



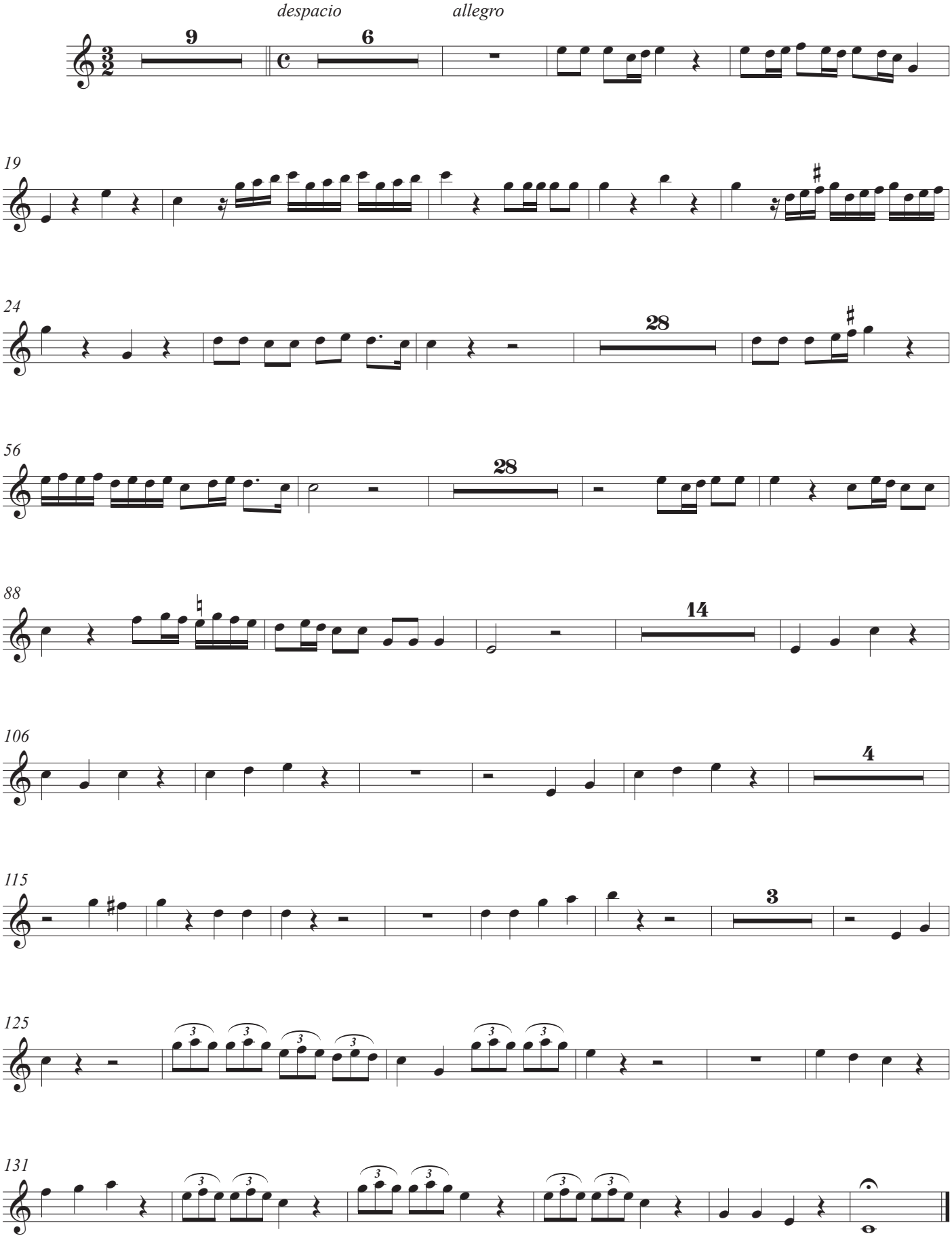
Clarí 2n
(en D)



9. Et incarnatus est, a 4

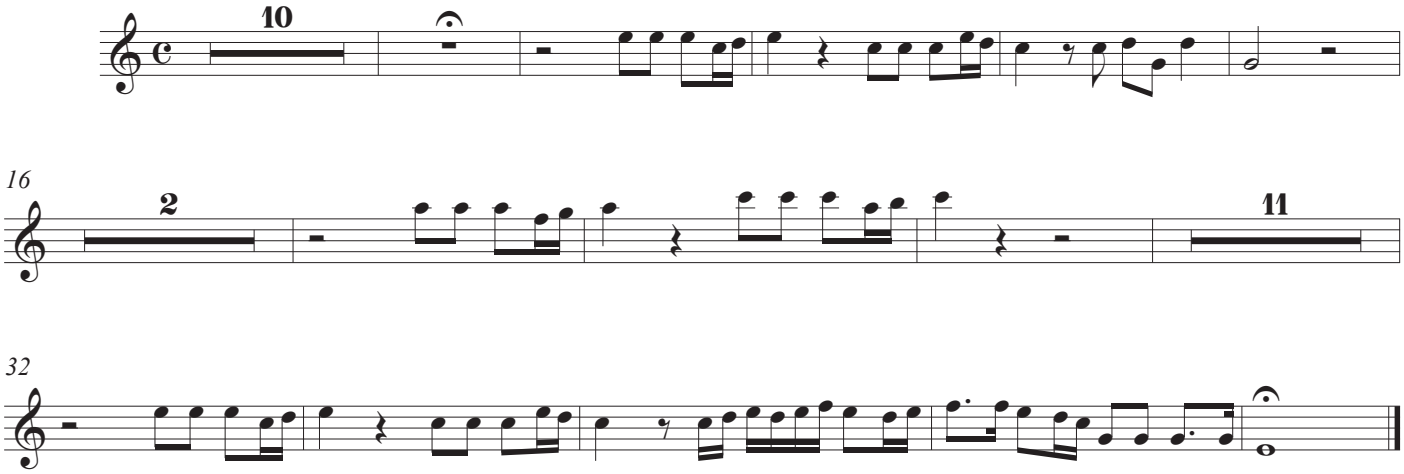
Clarí 2n
(en D)

10. Crucifixus - Et resurrexit - Et ascendit, a 8



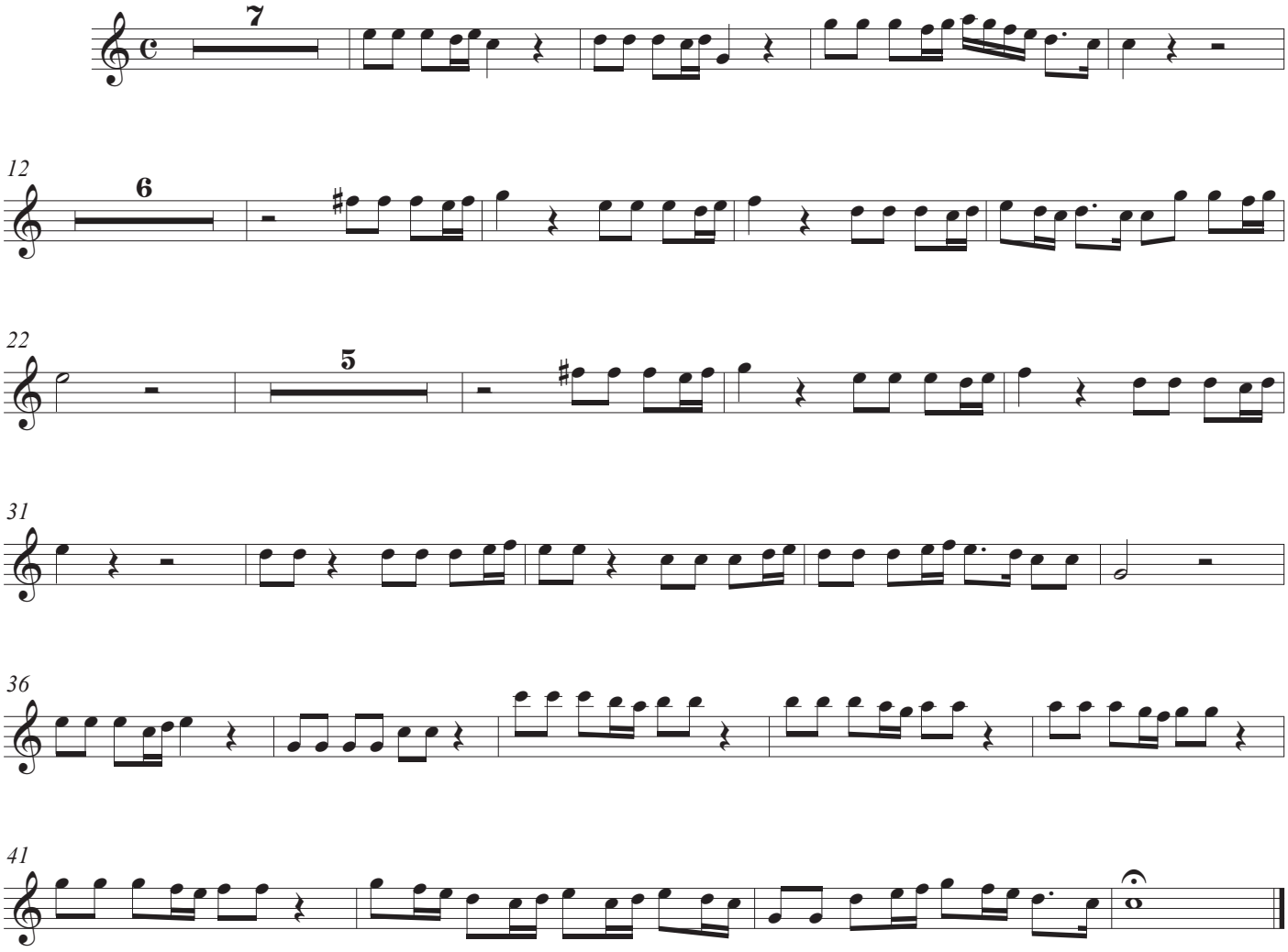
11. Sanctus, a 8

Clarí 2n
(en D)



12. Agnus Dei, a 8

Clarí 2n
(en D)

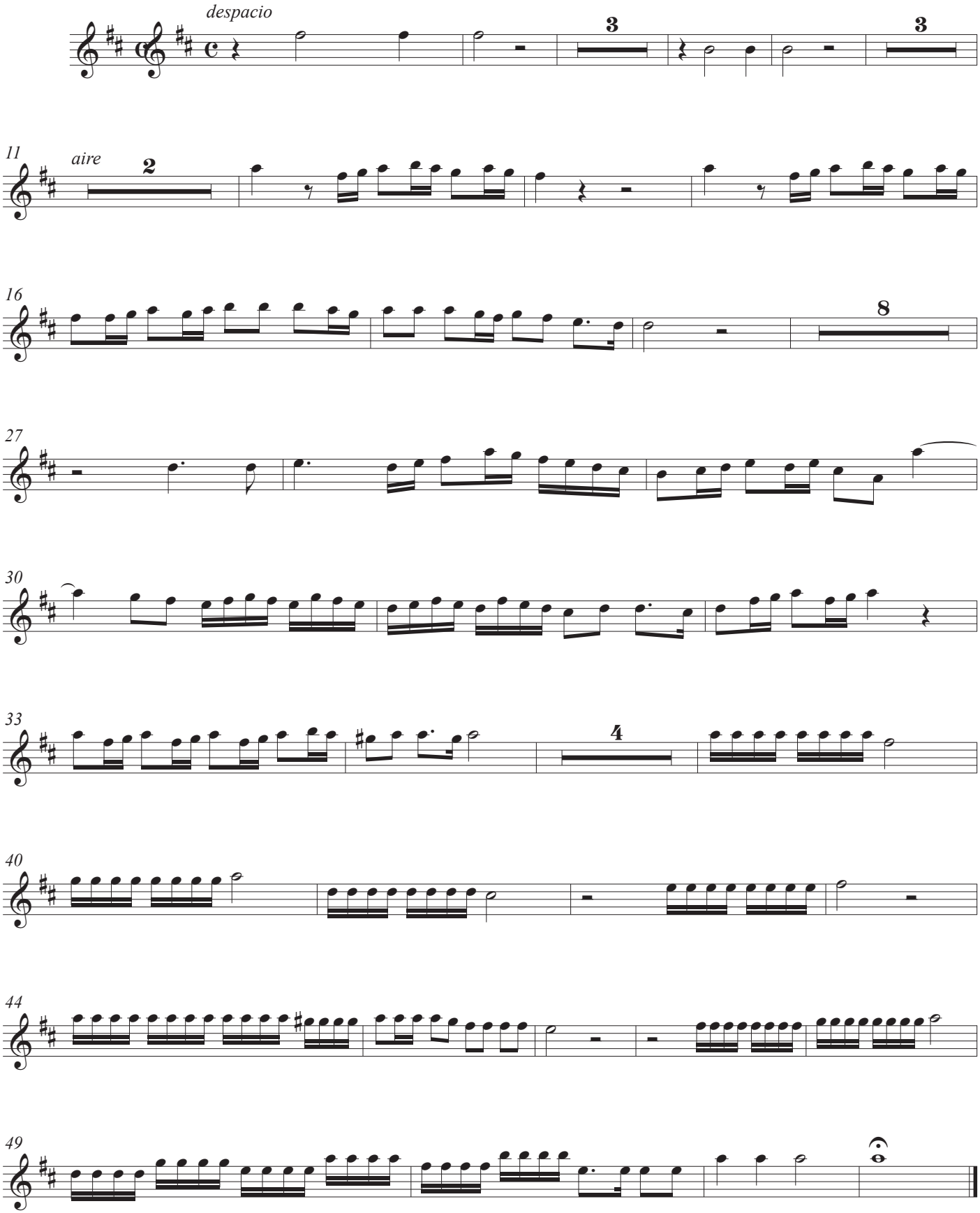


Oboè 1r

Missa “Ut queant laxis”

1. Kyrie eleison, a 8

Música: Francesc Valls
Edició musical: Mariano Lambea (CSIC-IMF)



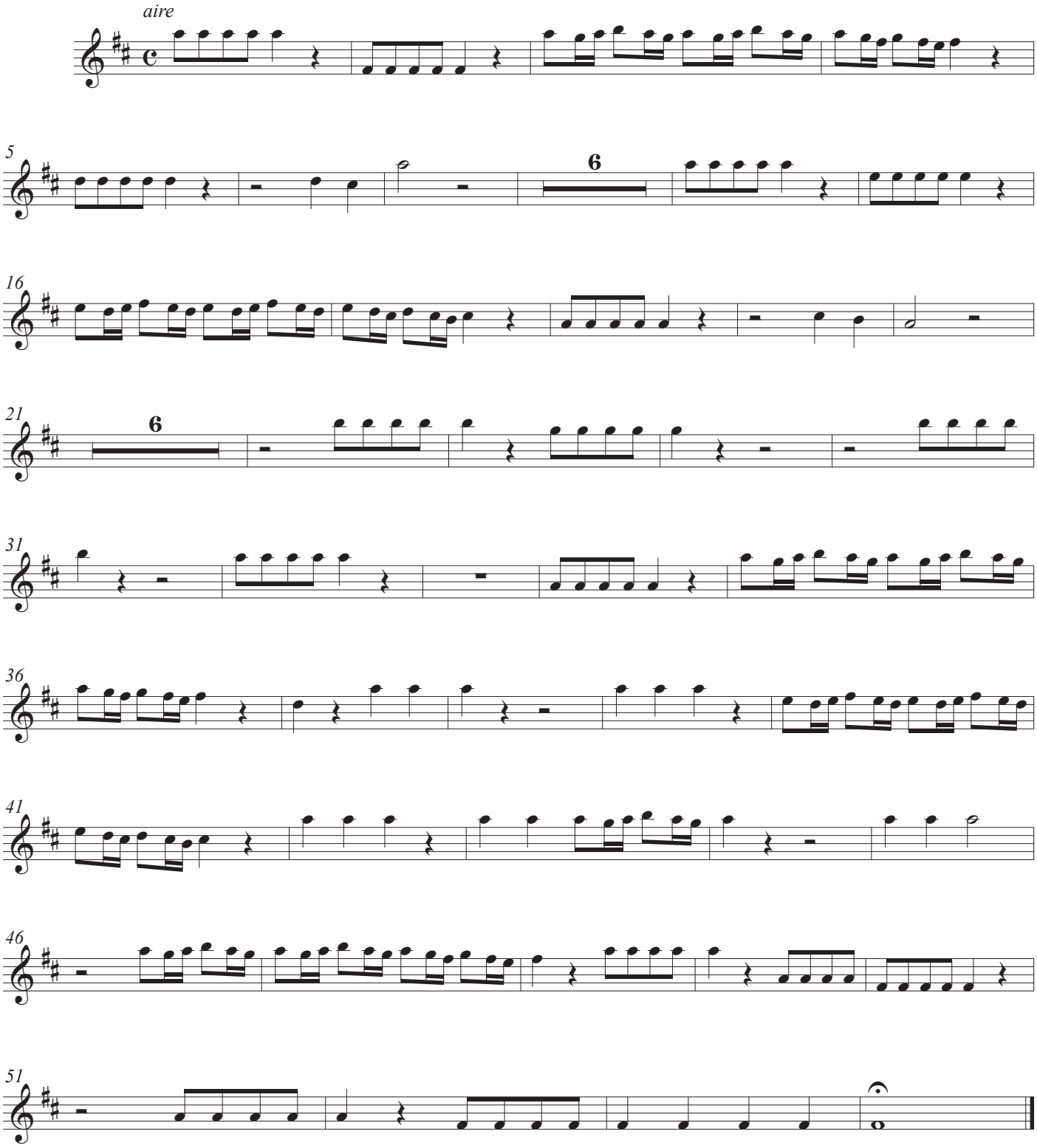
Oboè 1r

2. Christe eleison a 6

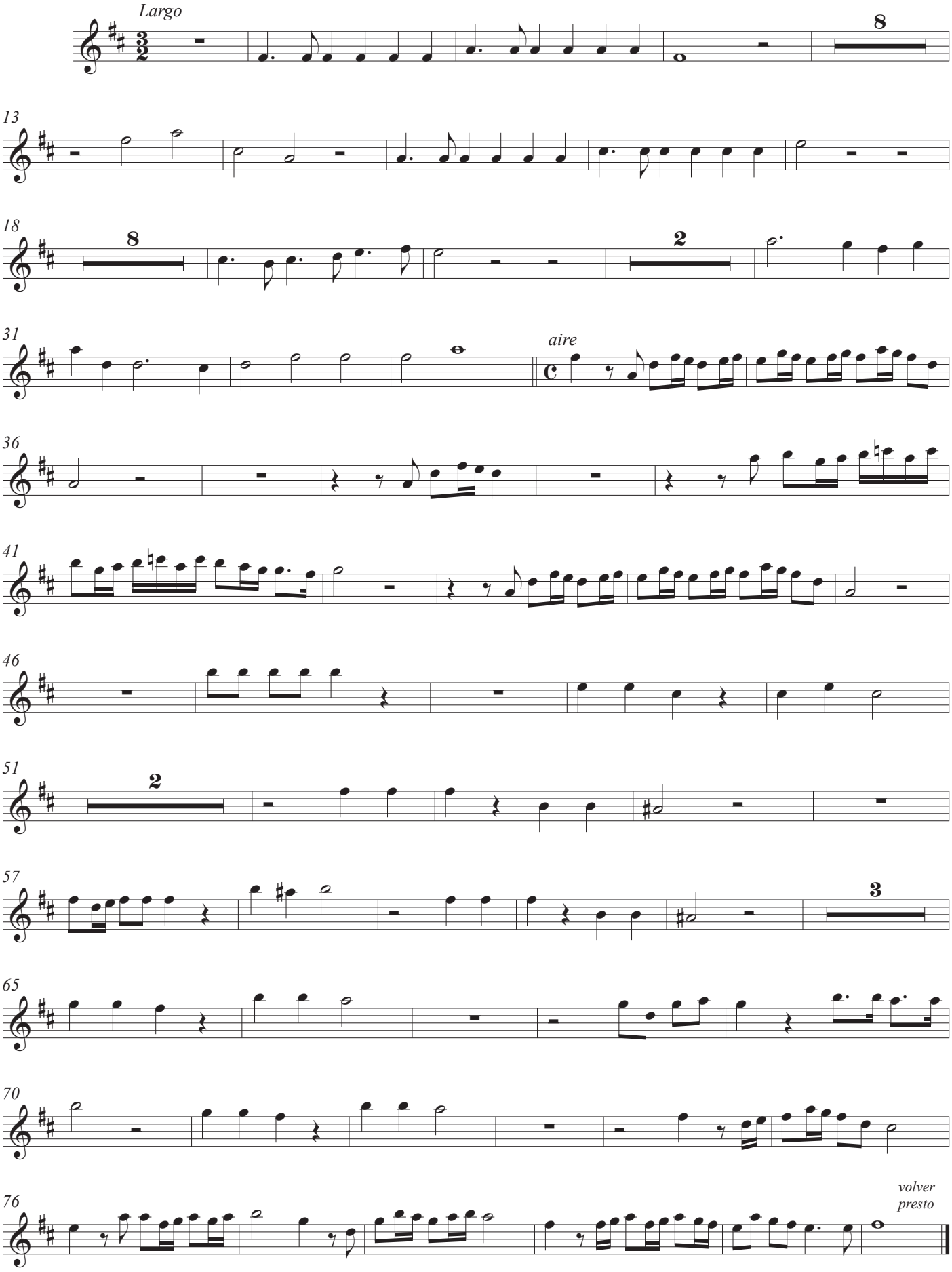
Tacet

Oboè 1r

3. Kyrie eleison a 8

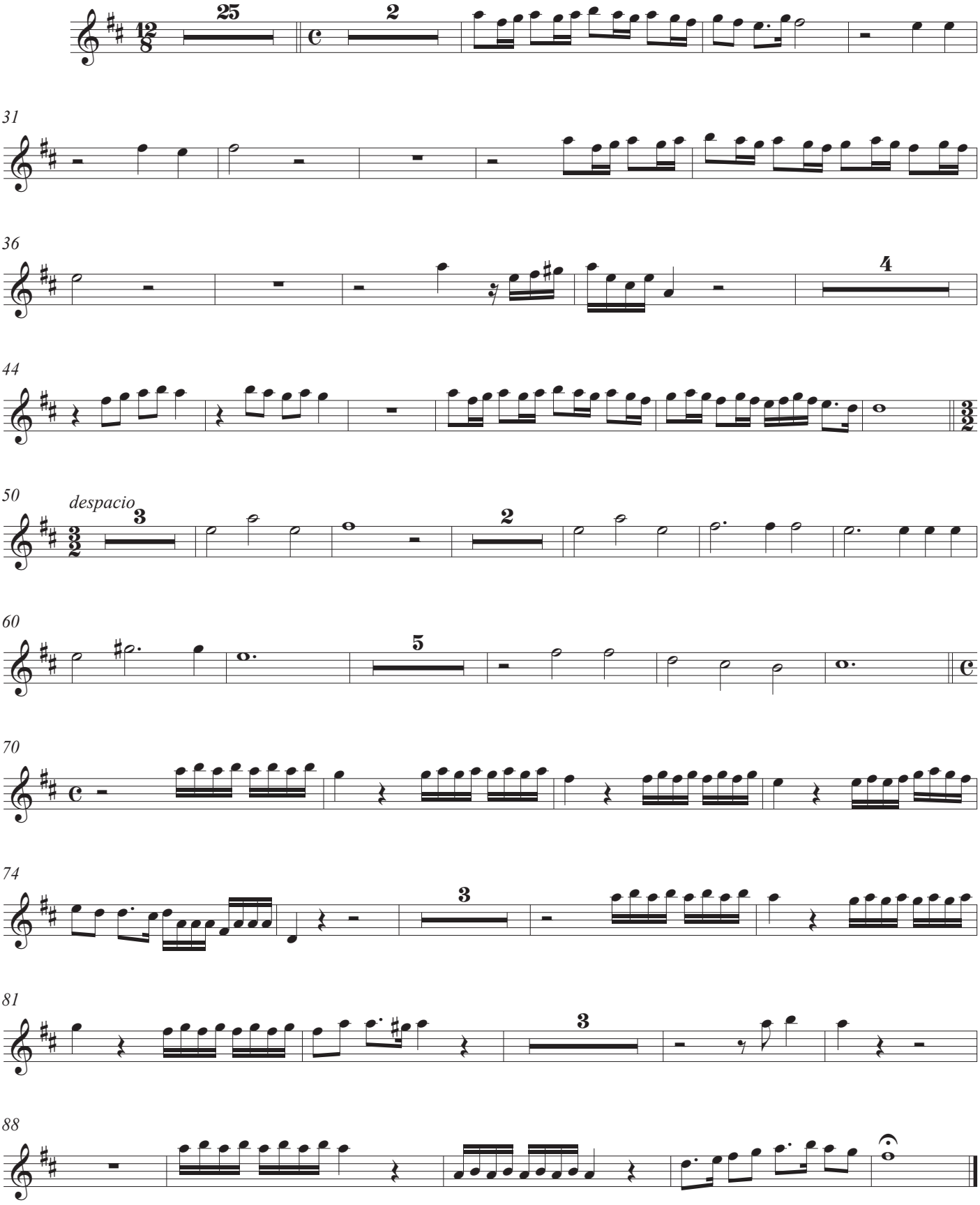


4. Gloria in excelsis Deo, a 8



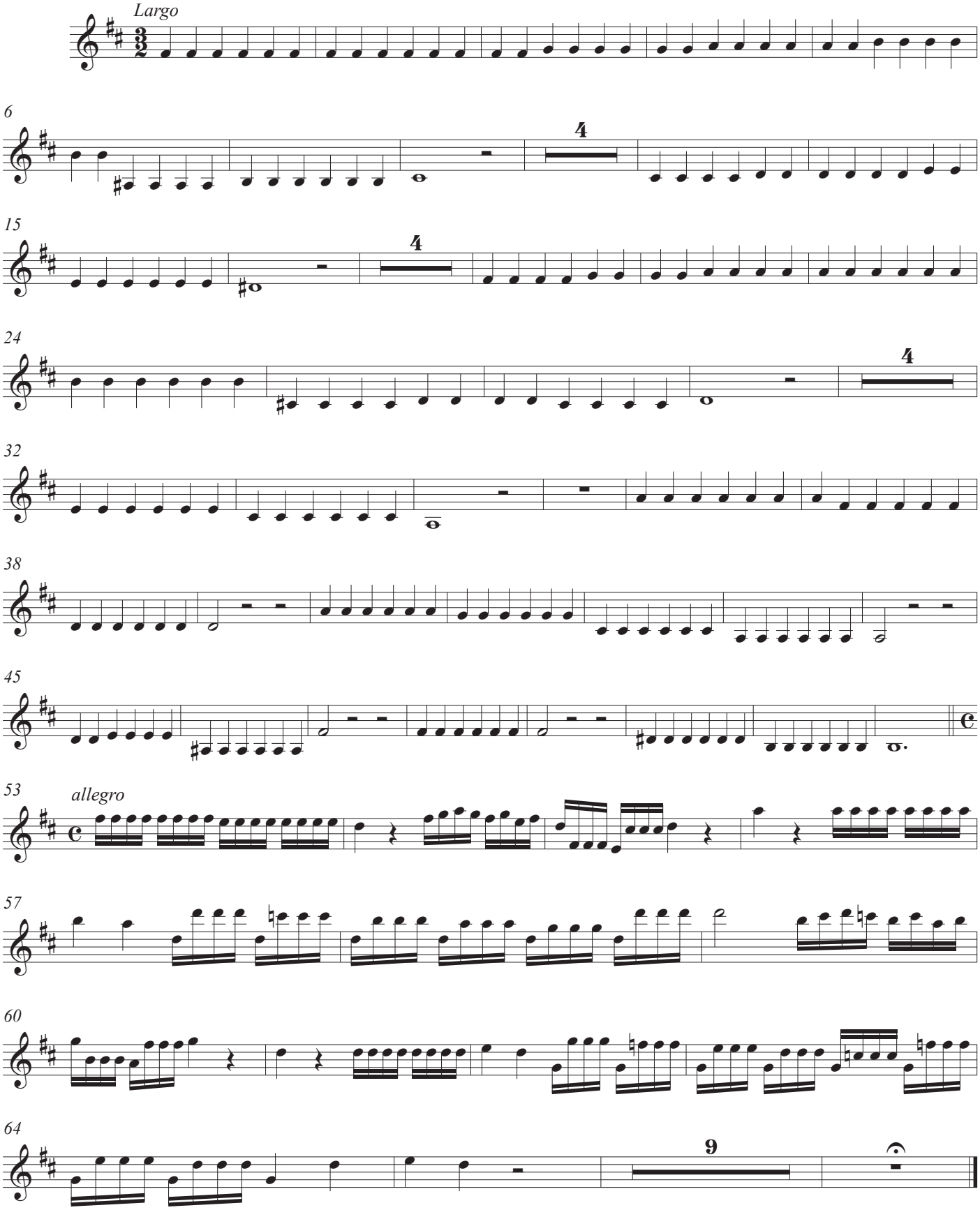
5. Gratias agimus tibi, a Solo i a 8

Oboè 1r



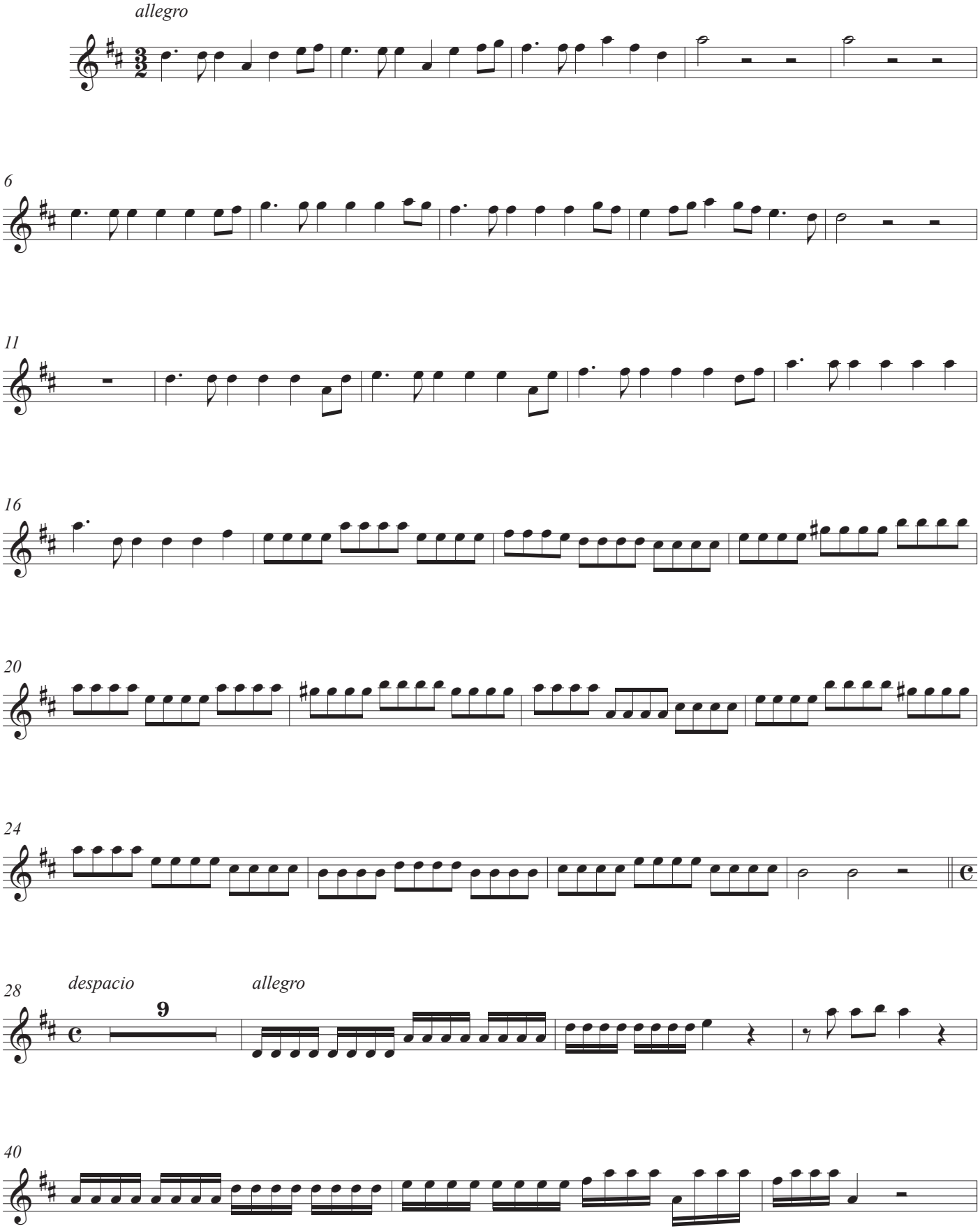
Oboè 1r

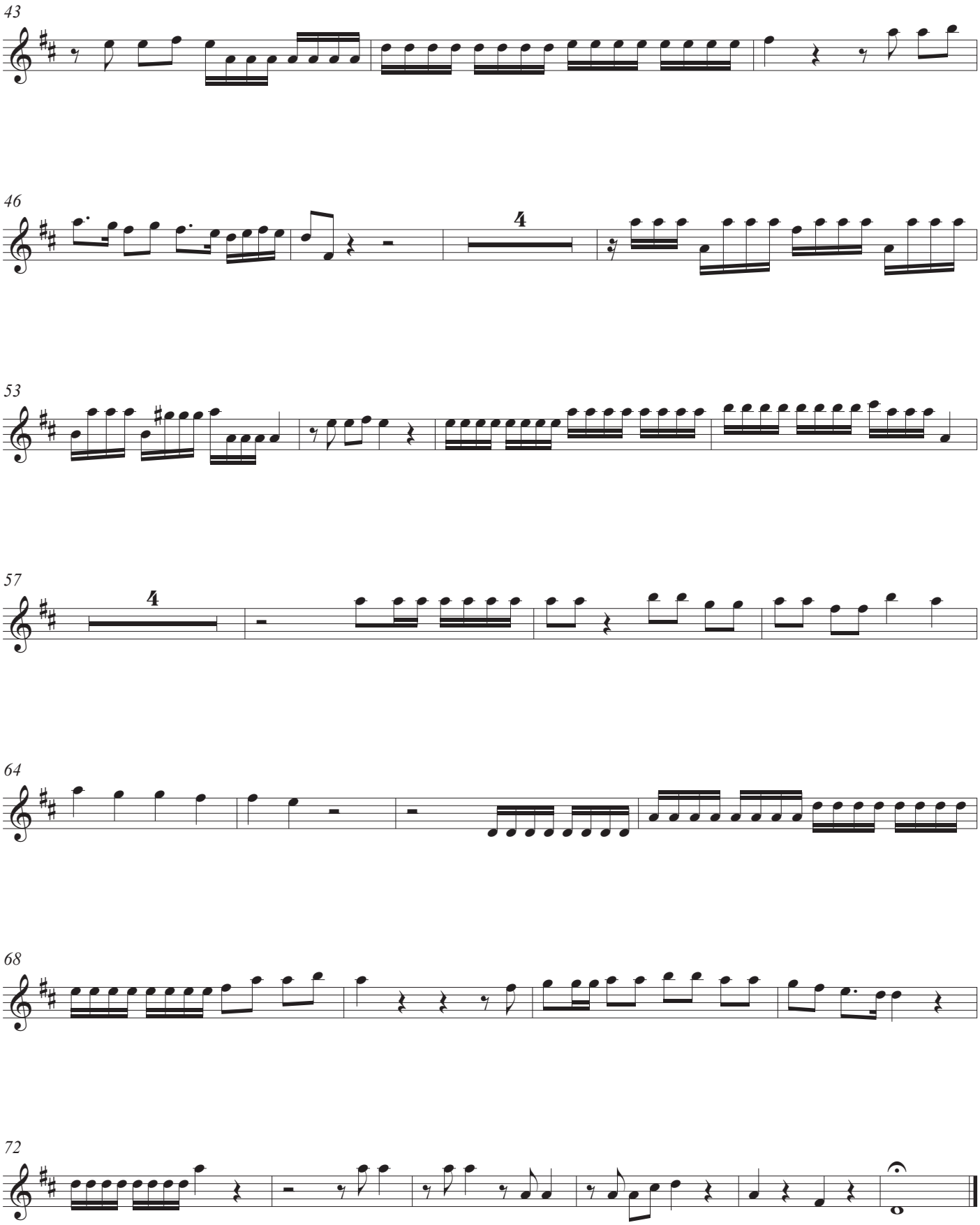
6. Qui tollis peccata mundi, a 4 i a 8



Oboè 1r

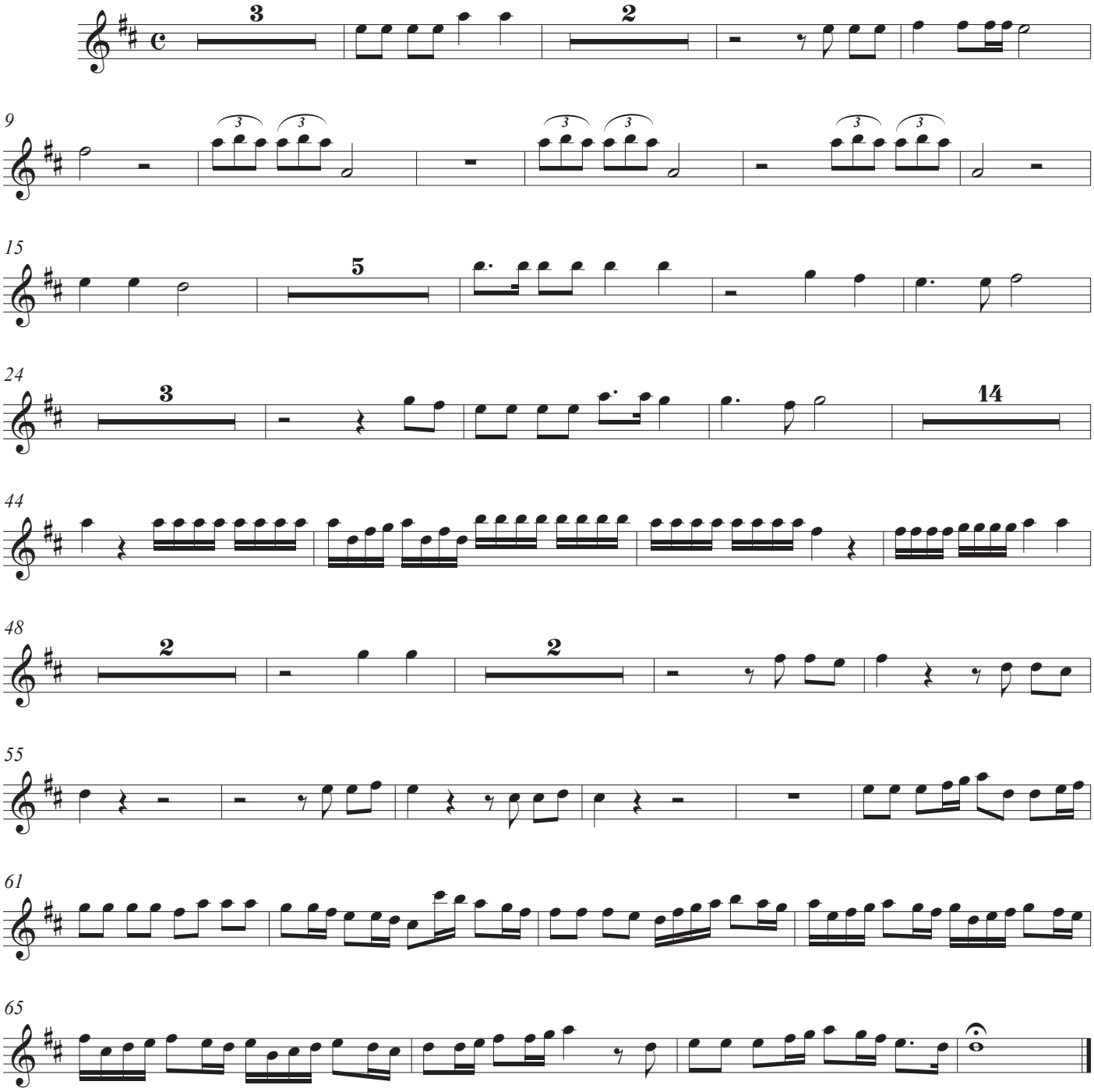
7. Quoniam tu solus Sanctus - Cum Sancto Spiritu, a 8



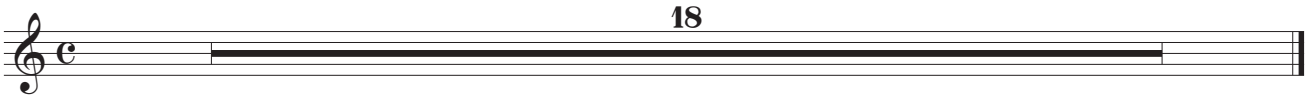

43
46
4
53
57
4
64
68
72

Oboè 1r

8. Patrem omnipotentem, a 8

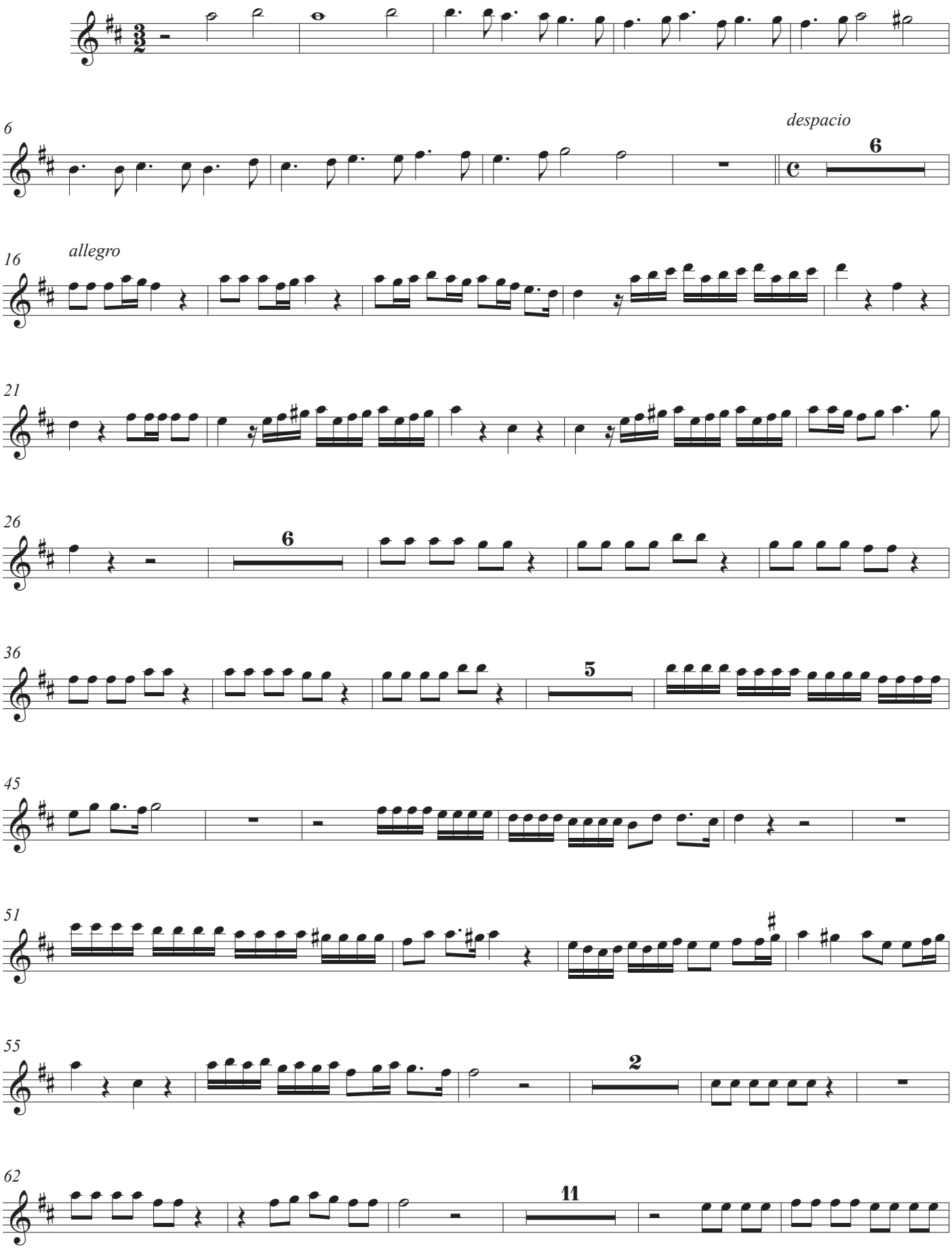


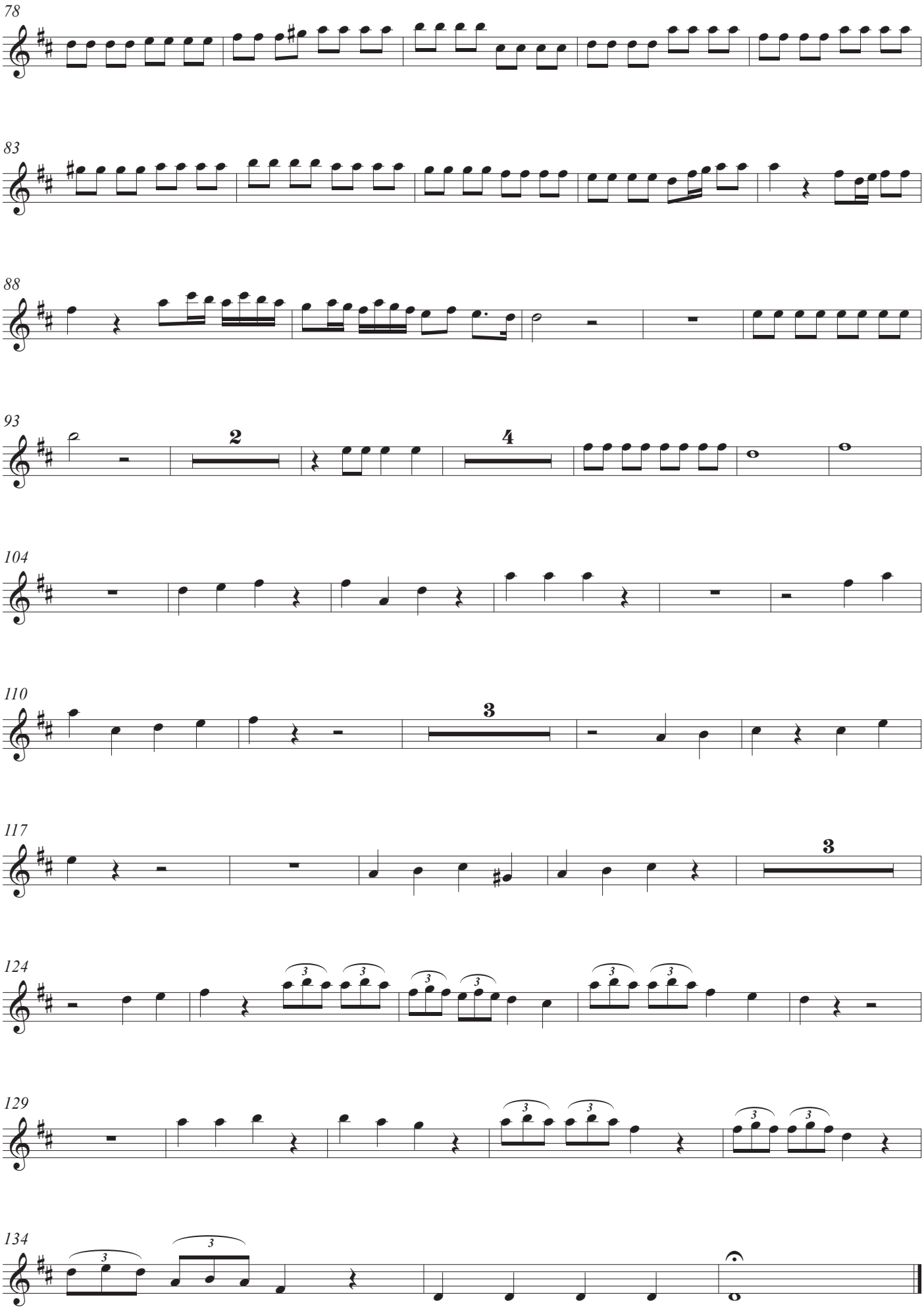
9. Et incarnatus est, a 4



Oboè 1r

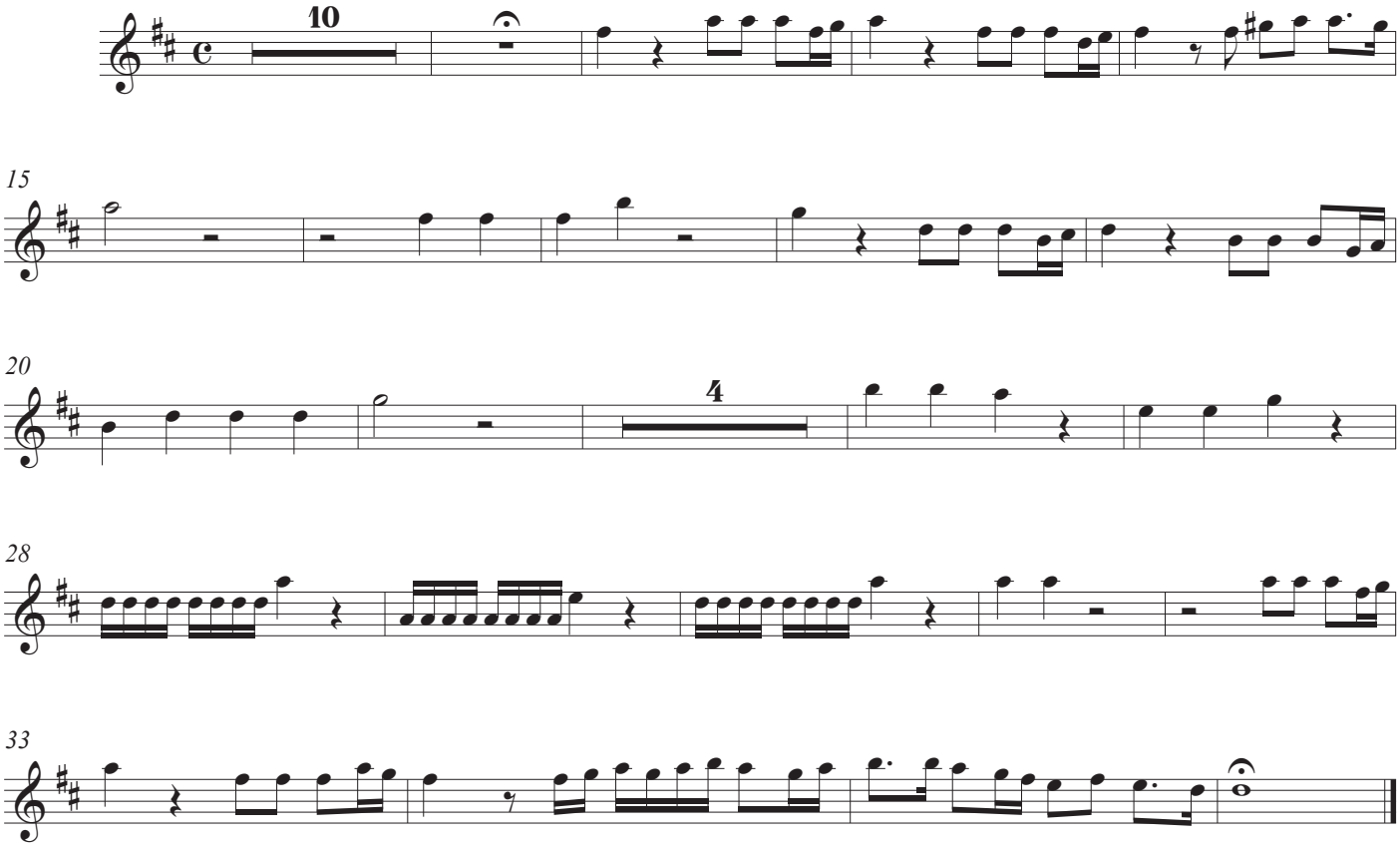
10. Crucifixus - Et resurrexit - Et ascendit, a 8




78
83
88
93
2
4
104
110
3
117
3
124
129
134
3

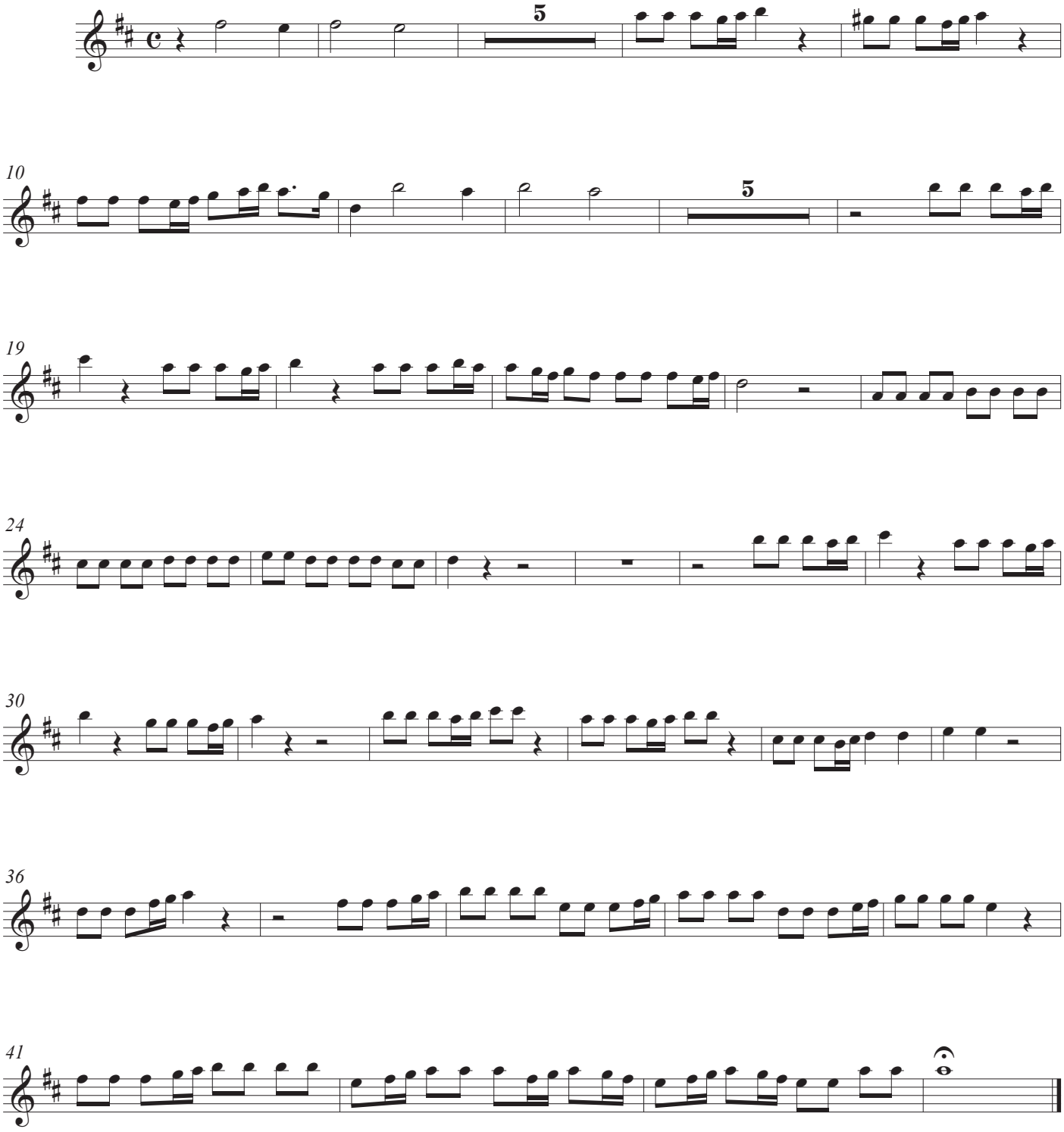
11. Sanctus, a 8

Oboè 1r



12. Agnus Dei, a 8

Oboè 1r

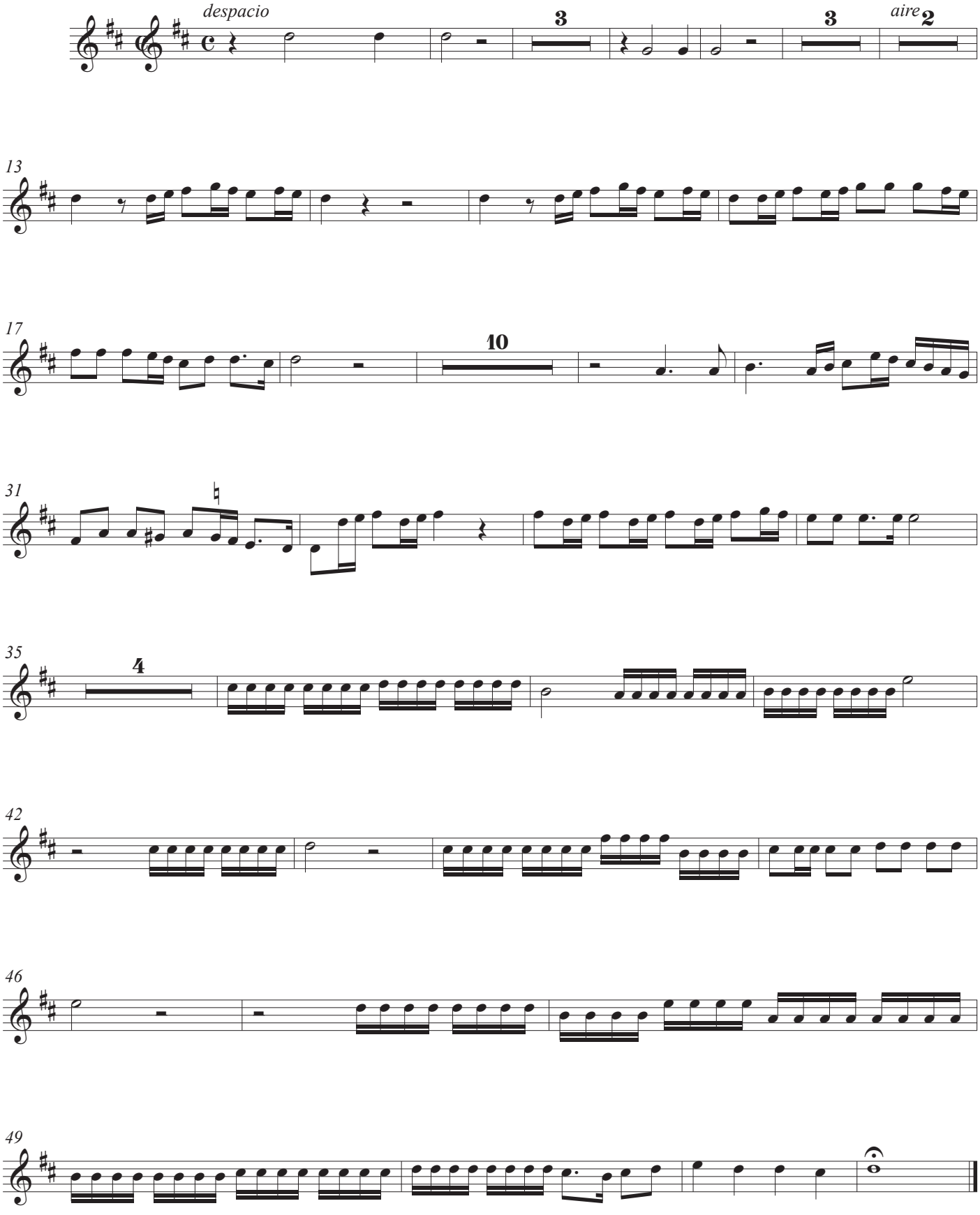


Oboè 2n

Missa “Ut queant laxis”

1. Kyrie eleison, a 8

Música: Francesc Valls
Edició musical: Mariano Lambea (CSIC-IMF)



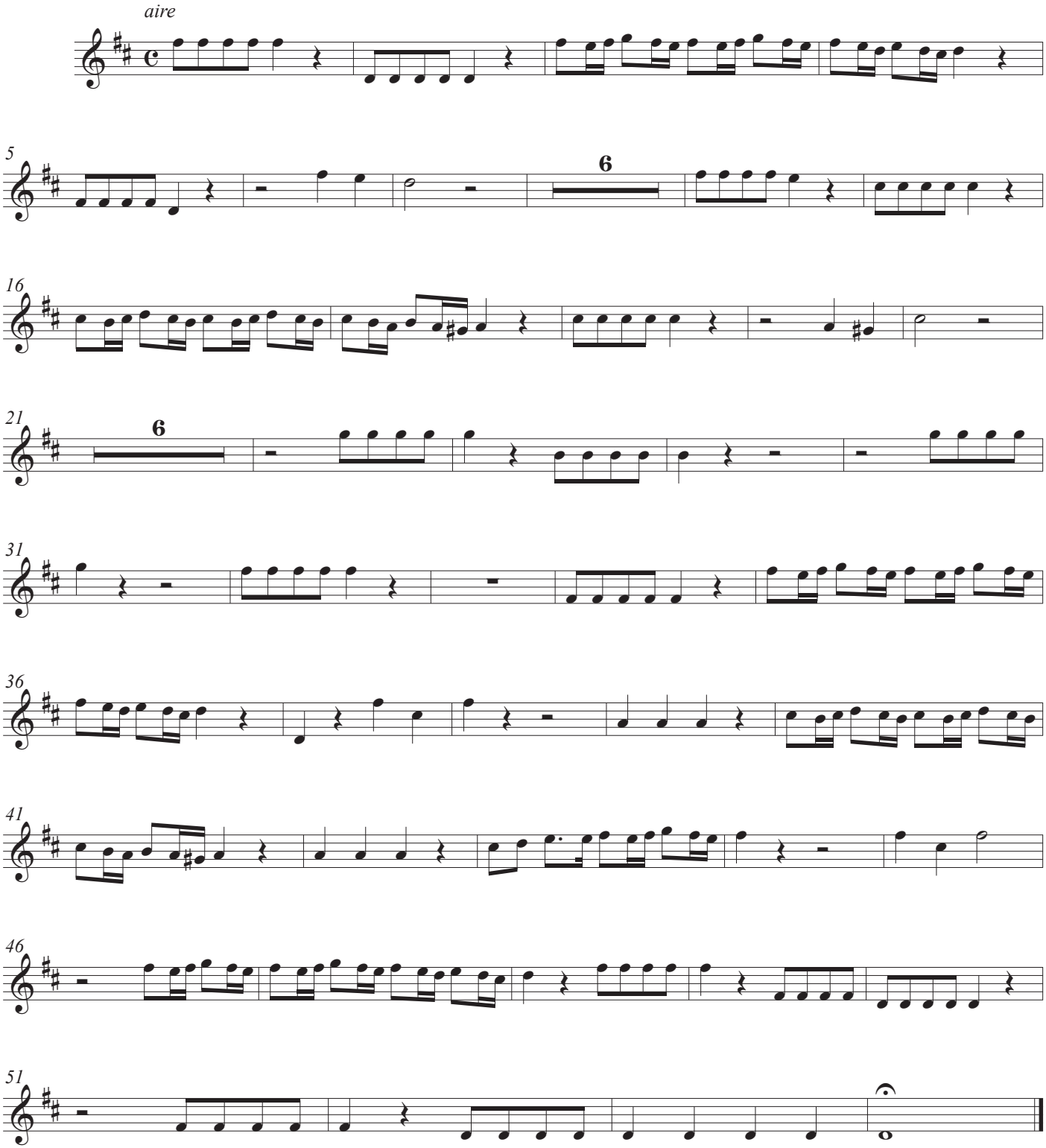
Oboè 2n

2. Christe eleison a 6

Tacet

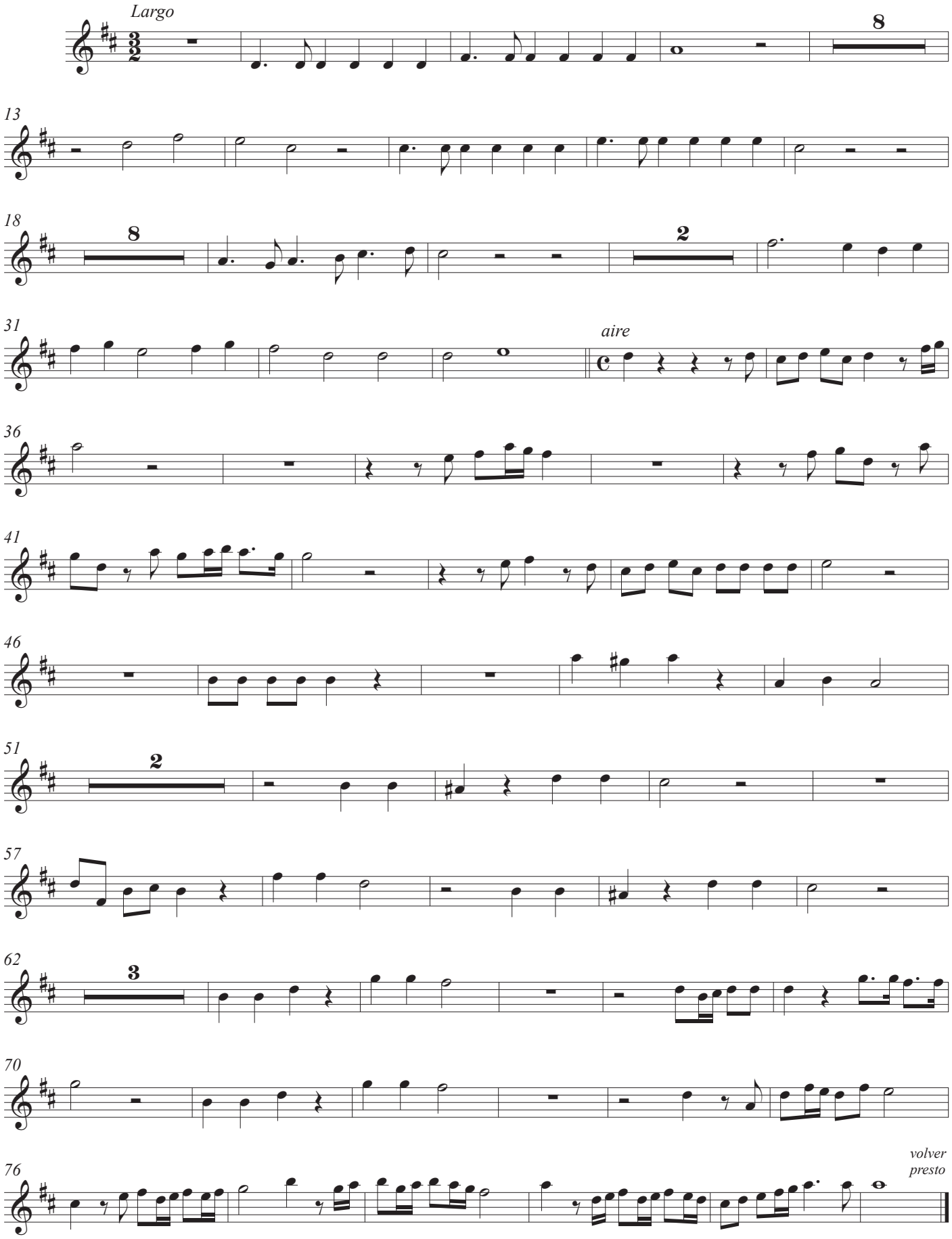
Oboè 2n

3. Kyrie eleison a 8



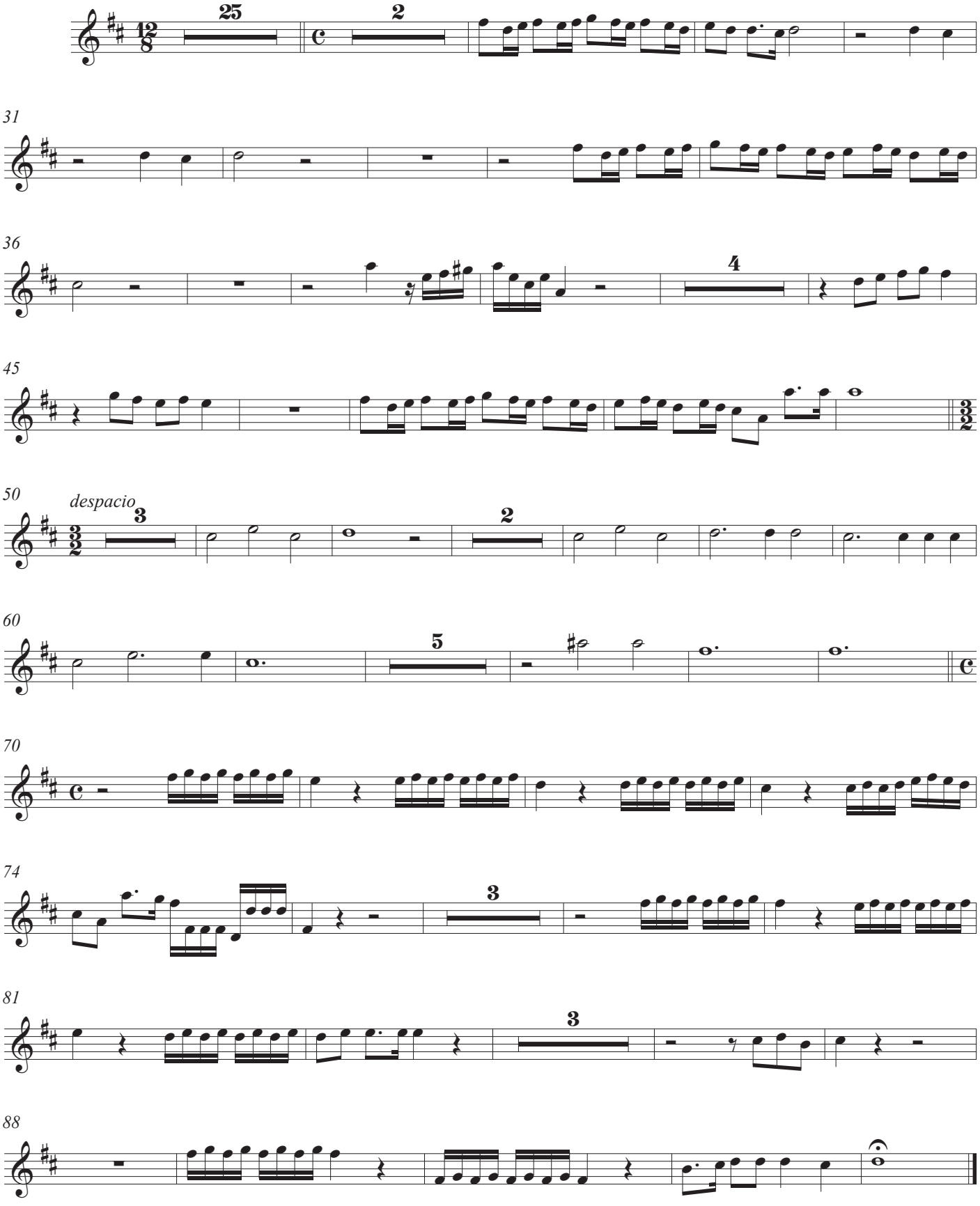
4. Gloria in excelsis Deo, a 8

Oboè 2n

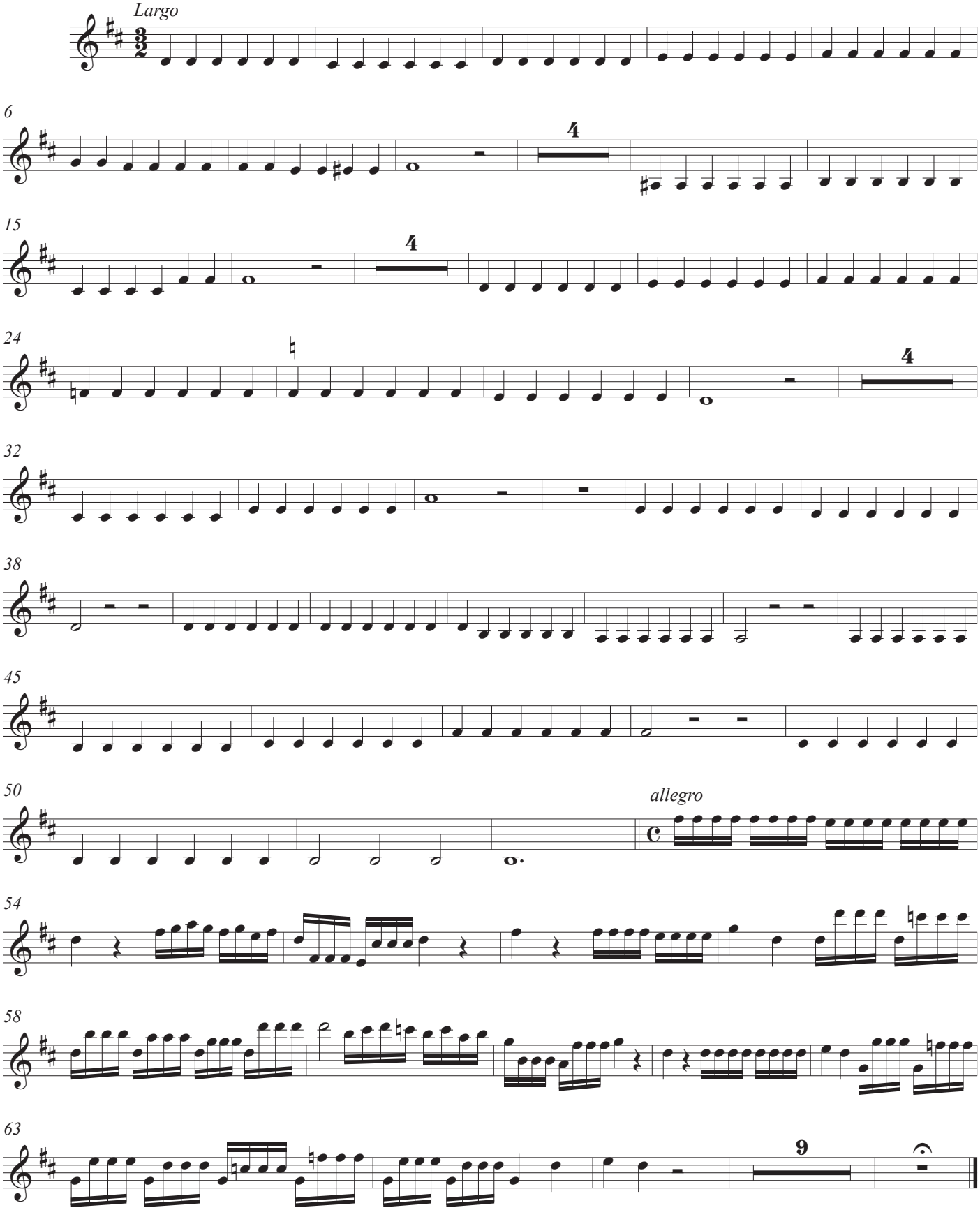


5. Gratias agimus tibi, a Solo i a 8

Oboè 2n

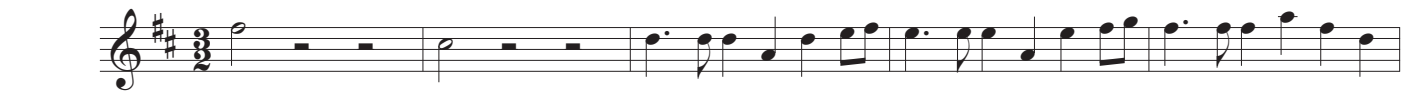


6. Qui tollis peccata mundi, a 4 i a 8

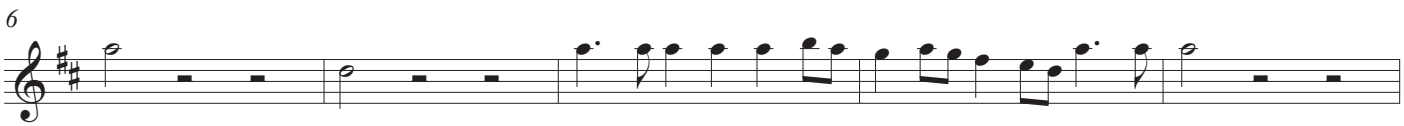


7. Quoniam tu solus Sanctus - Cum Sancto Spiritu, a 8

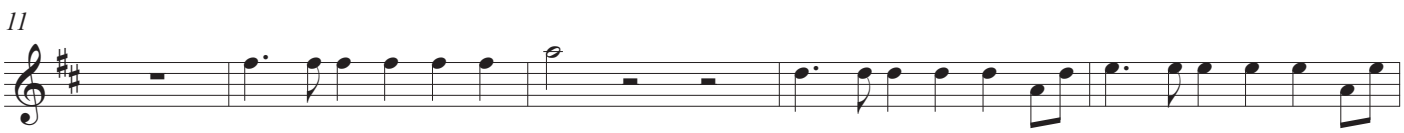
allegro



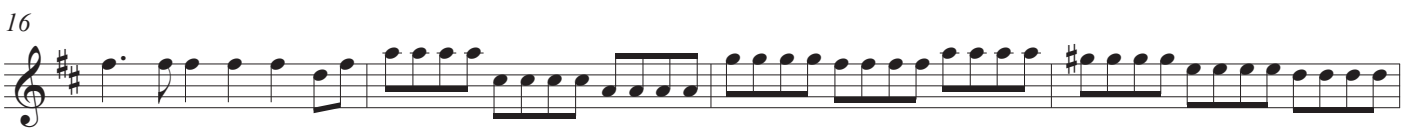
6



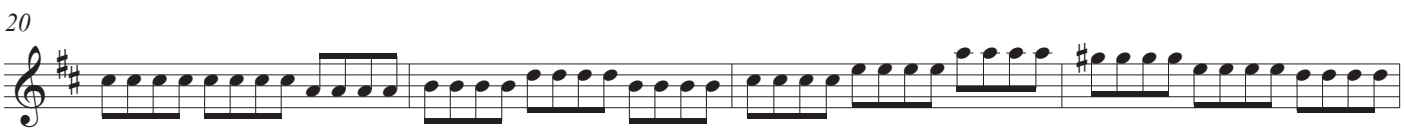
11



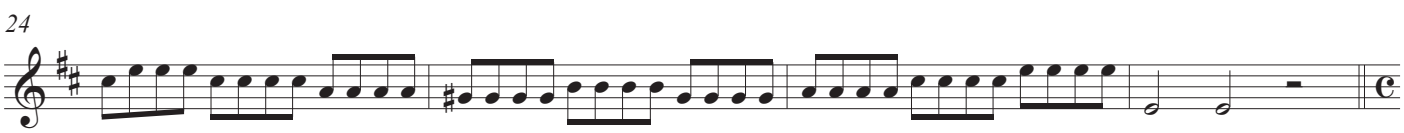
16



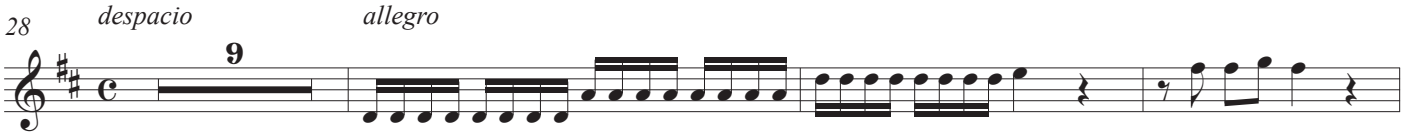
20



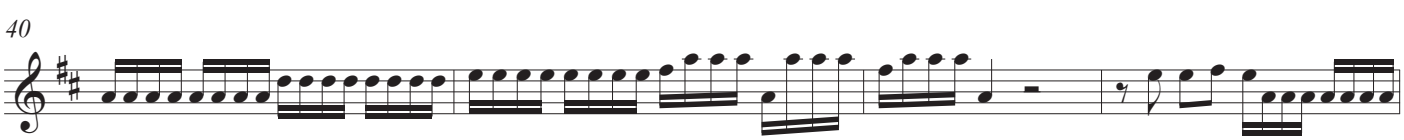
24

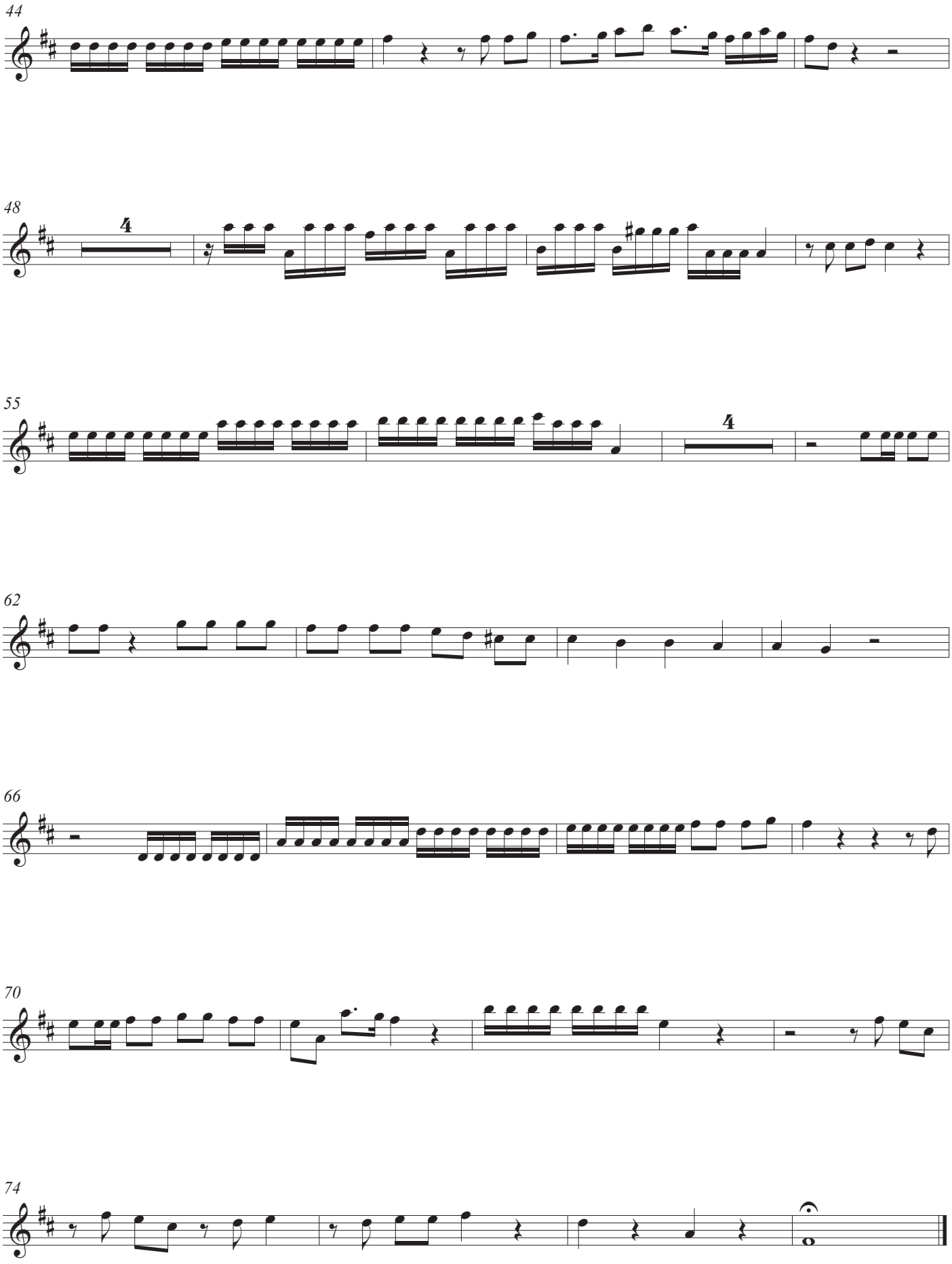


28 *despacio* *allegro*



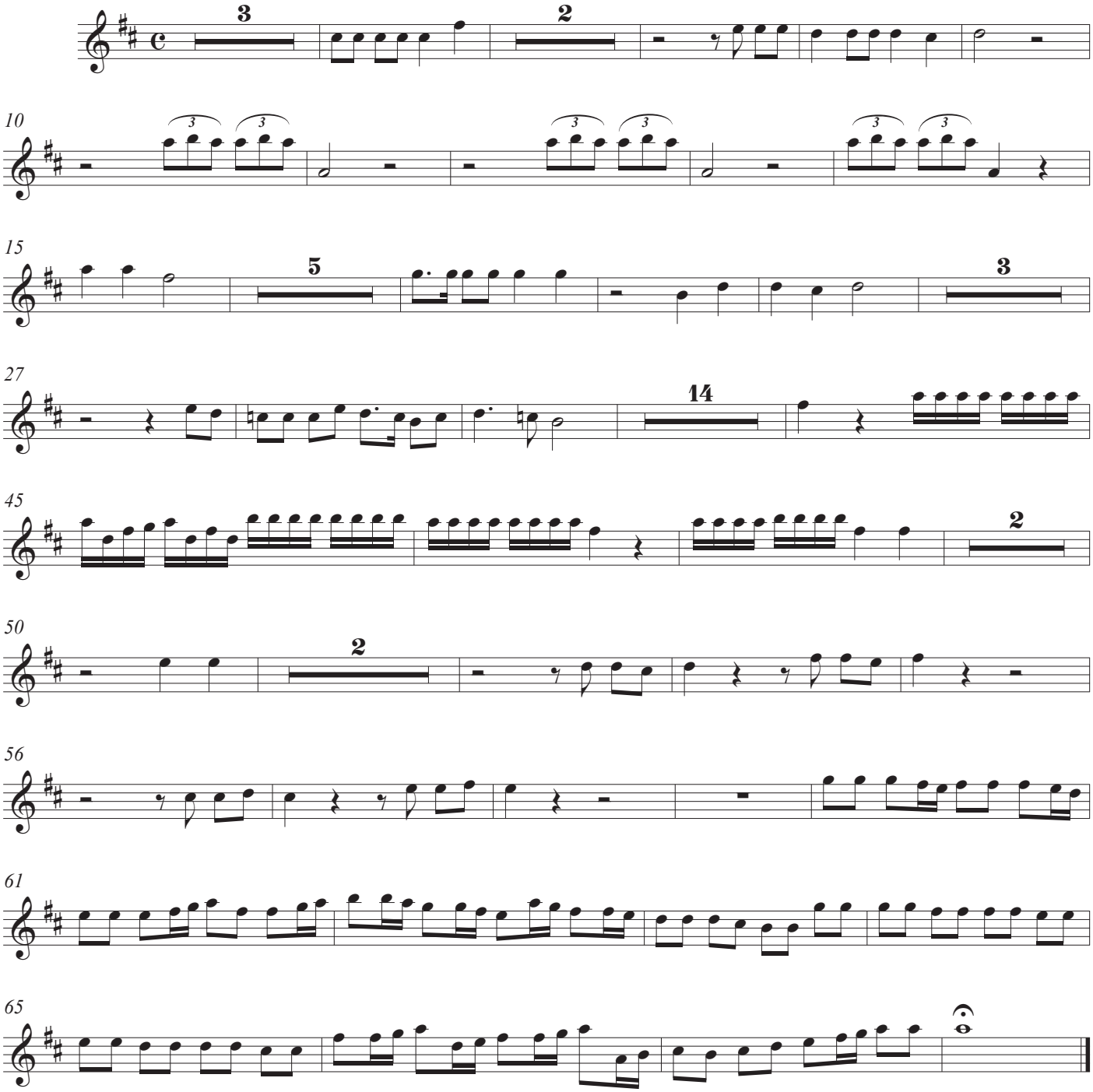
40



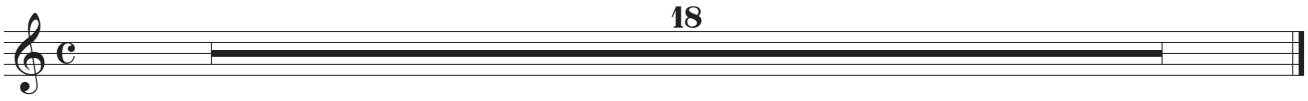

44
48
4
55
4
62
66
70
74

Oboè 2n

8. Patrem omnipotentem, a 8

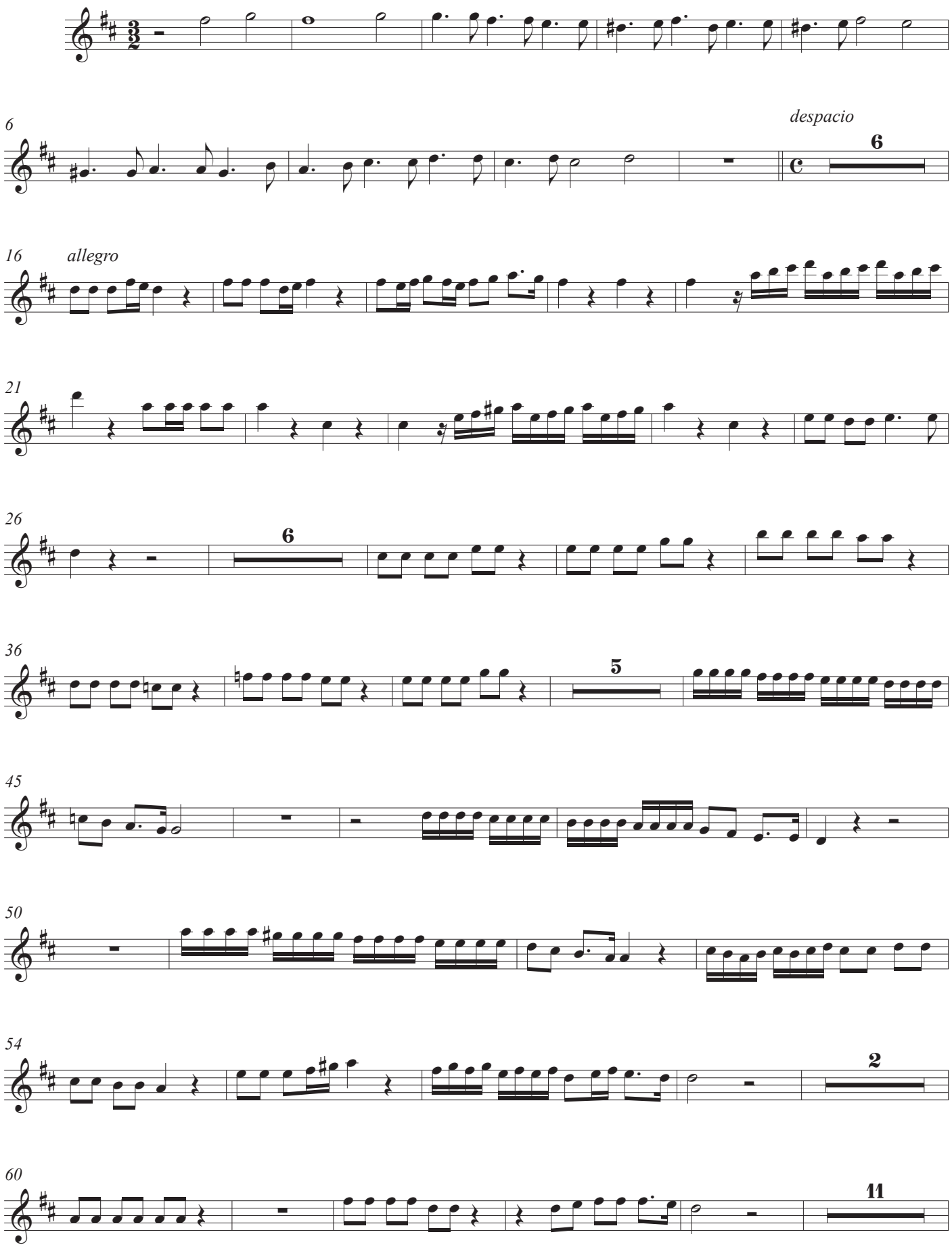


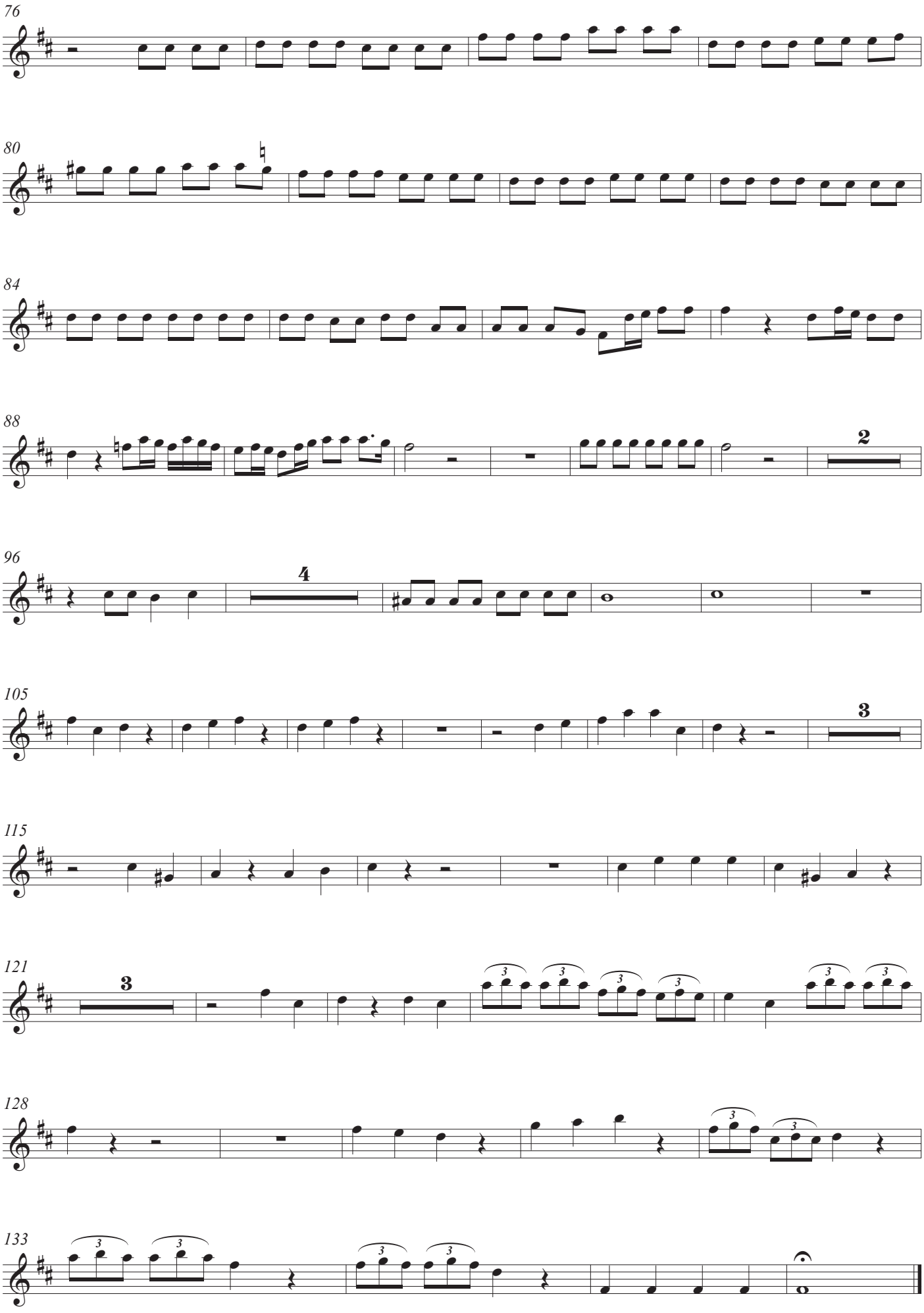
9. Et incarnatus est, a 4



Oboè 2n

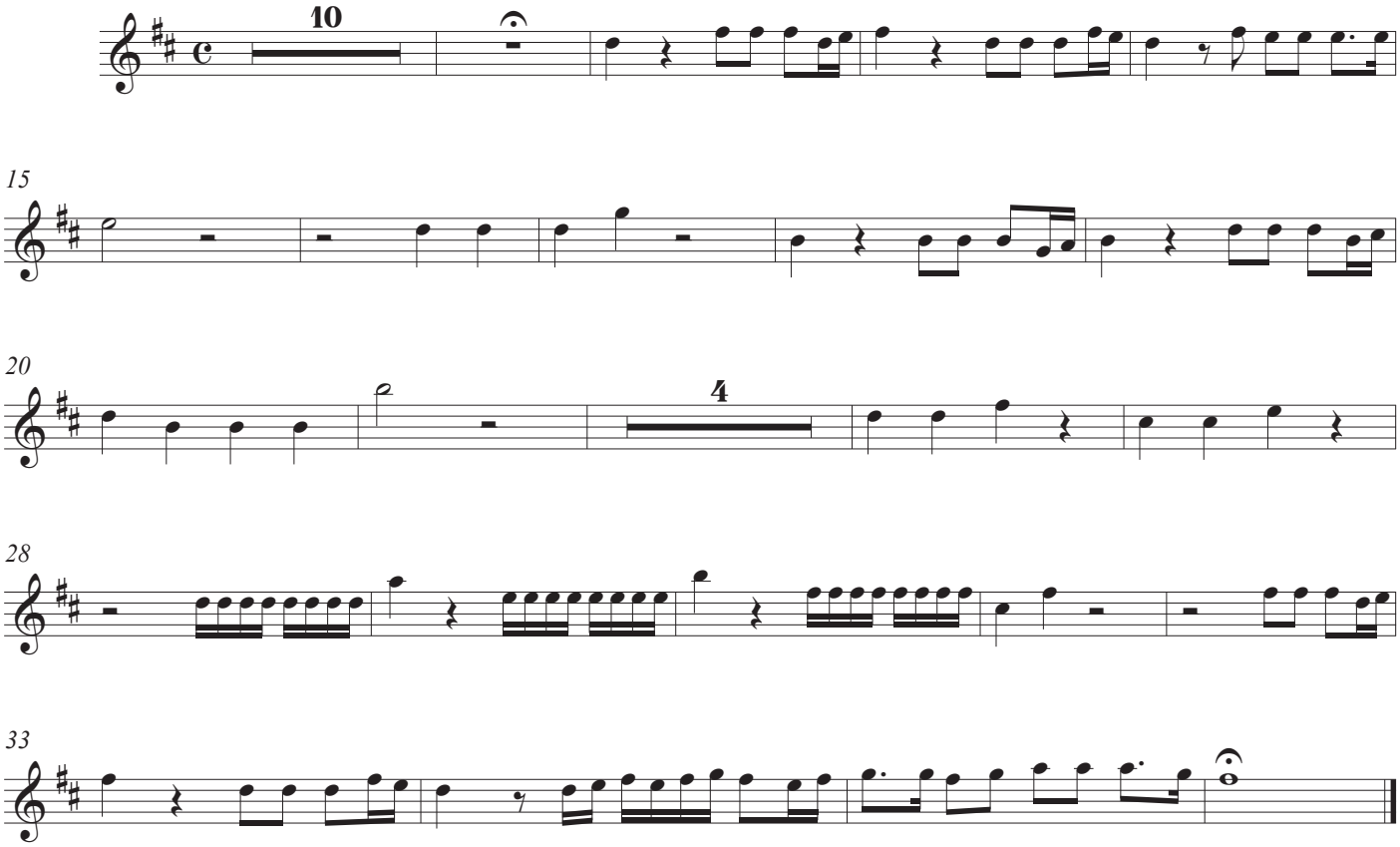
10. Crucifixus - Et resurrexit - Et ascendit, a 8




76
80
84
88
2
96
4
105
3
115
121
3
128
133

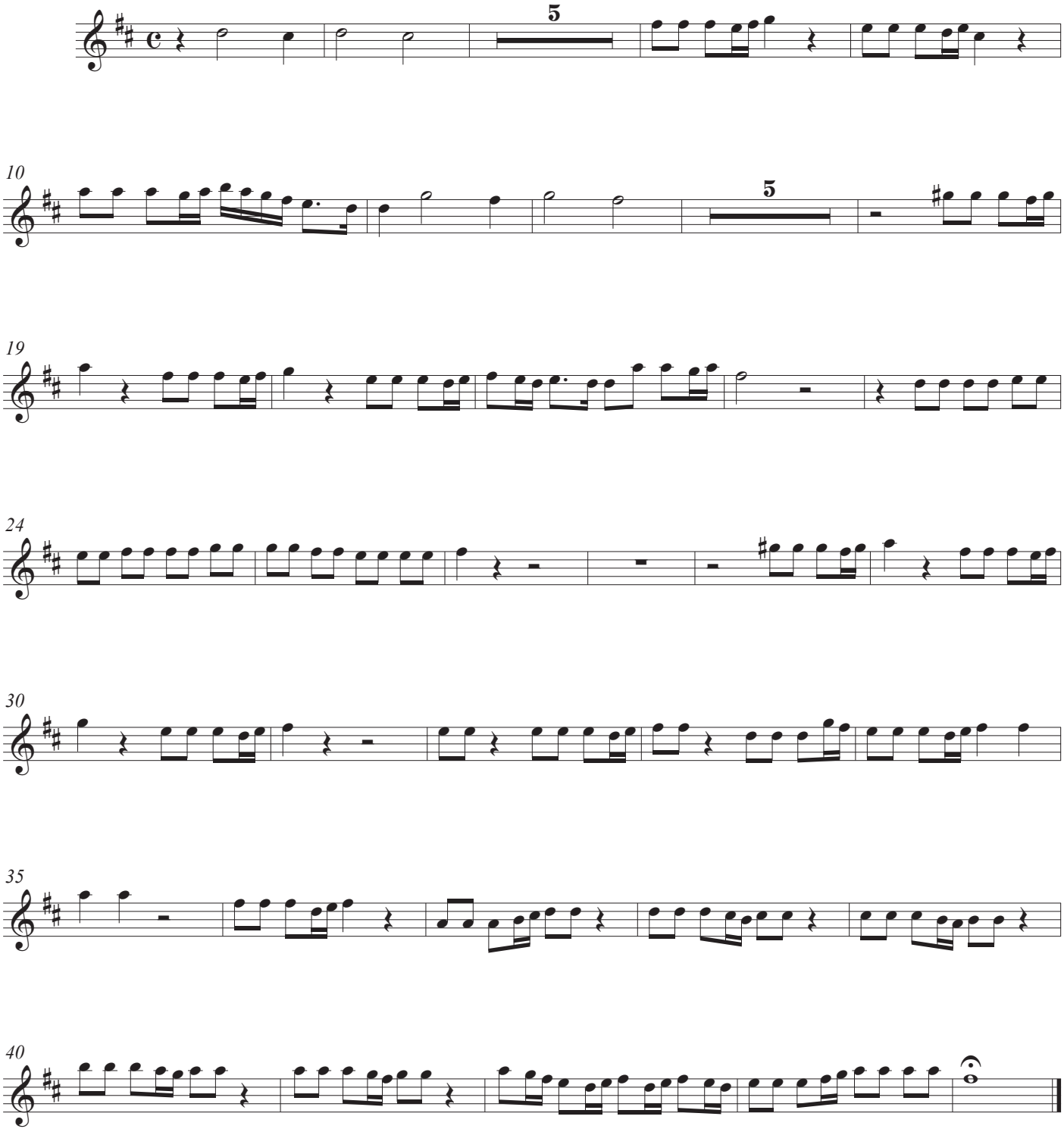
11. Sanctus, a 8

Oboè 2n



12. Agnus Dei, a 8

Oboè 2n

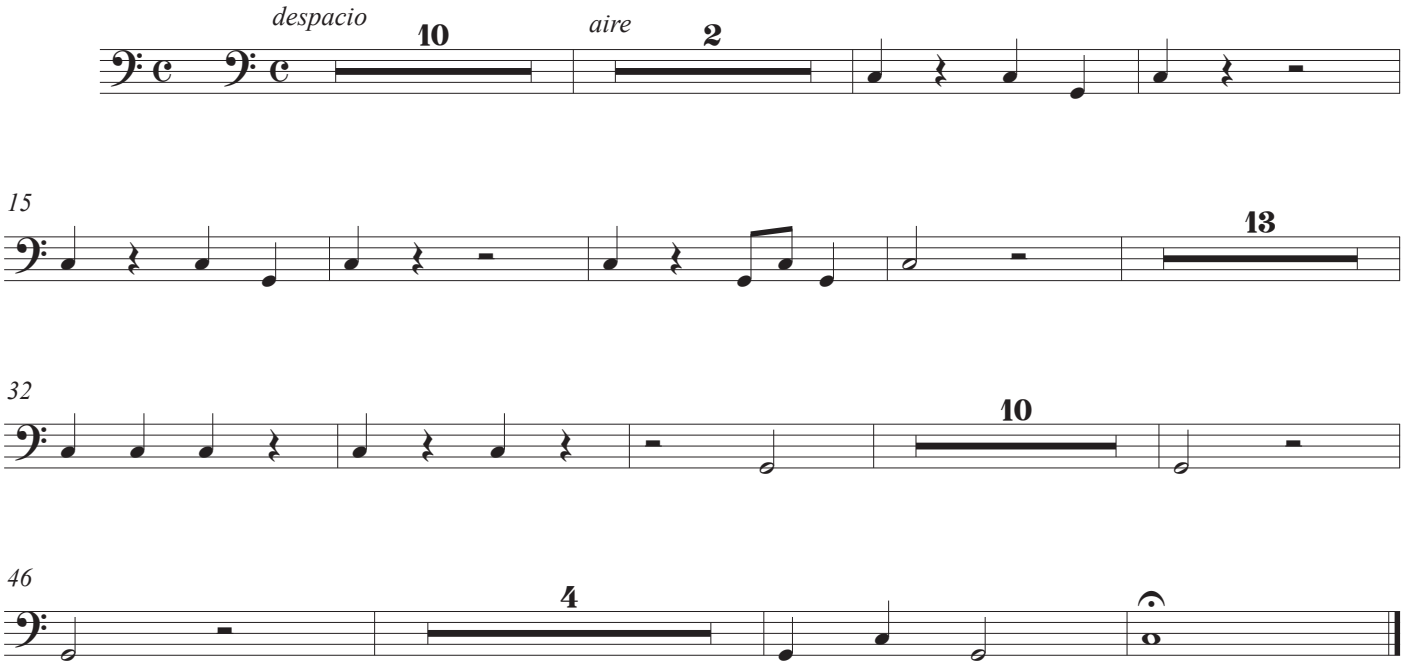


Timbal
(en D)

Missa “Ut queant laxis”

1. Kyrie eleison, a 8

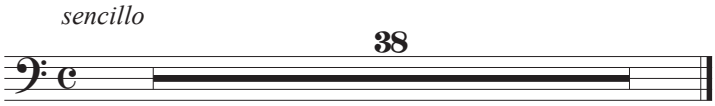
Música: Francesc Valls
Edició musical: Mariano Lambea (CSIC-IMF)



2. Christe eleison a 6

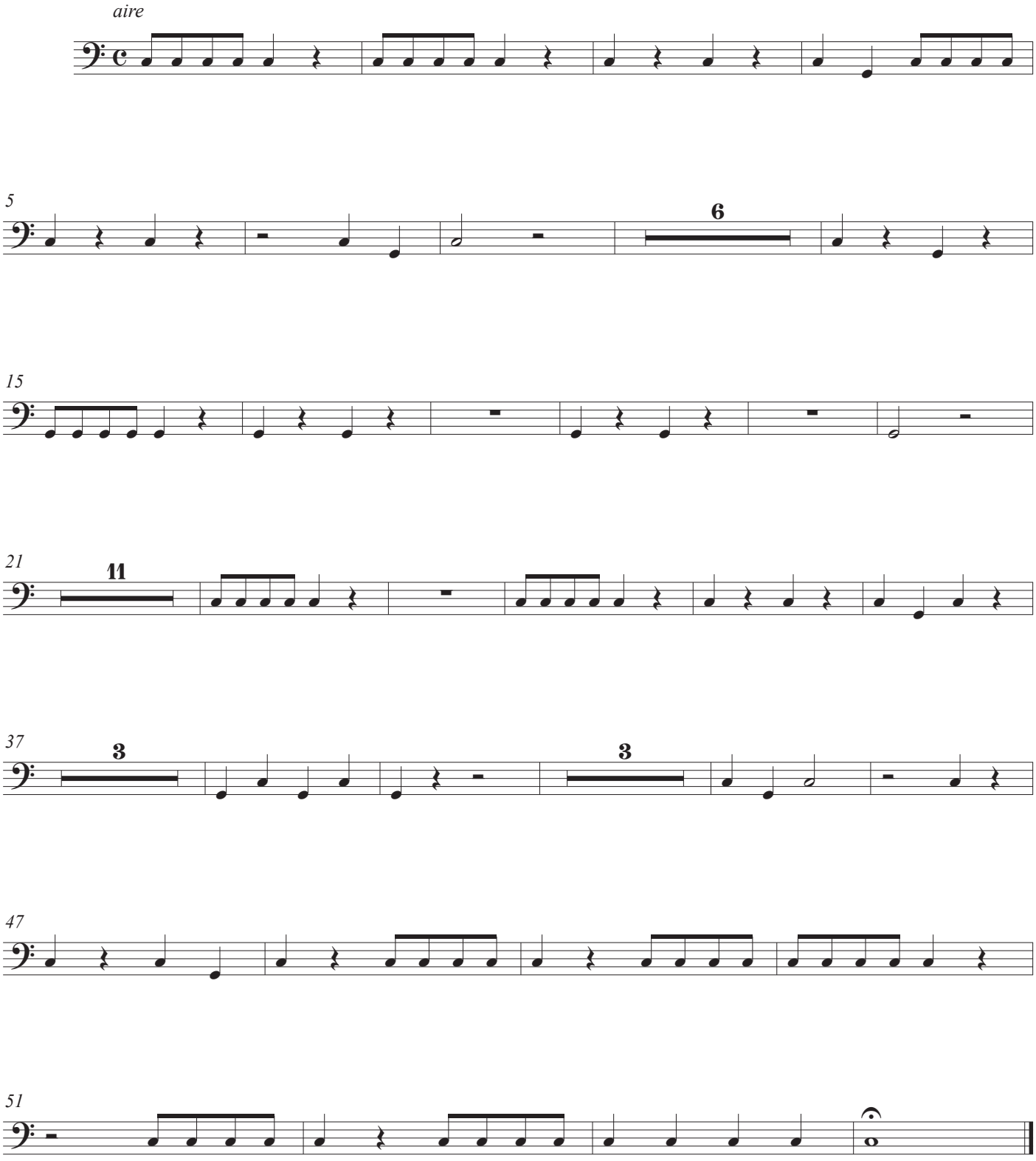
Timbal
(en D)

Tacet



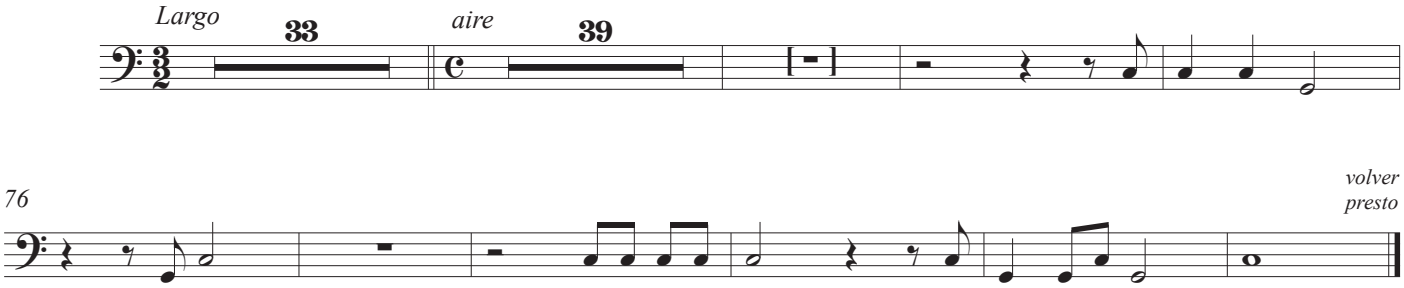
3. Kyrie eleison a 8

Timbal
(en D)



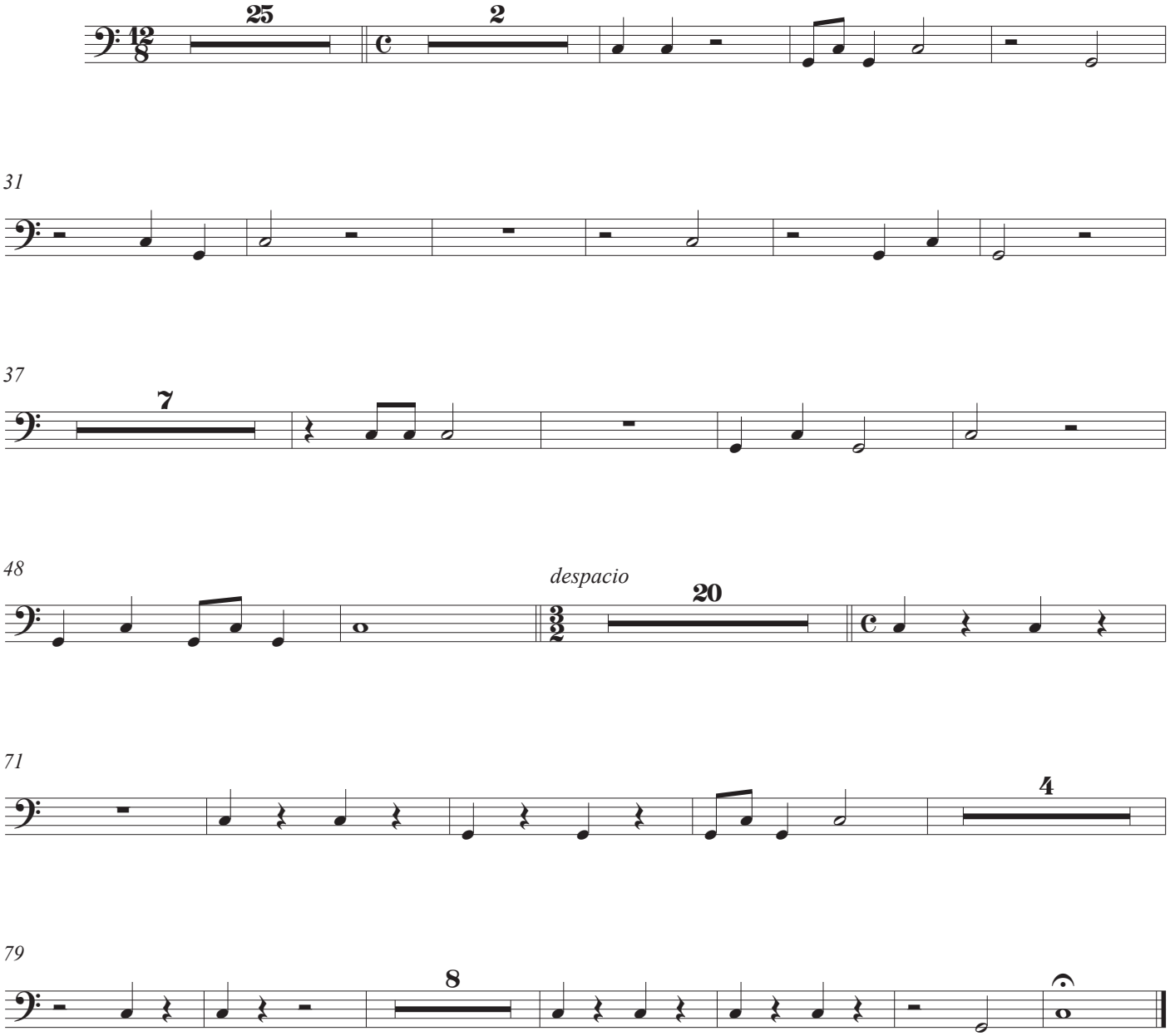
4. Gloria in excelsis Deo, a 8

Timbal
(en D)



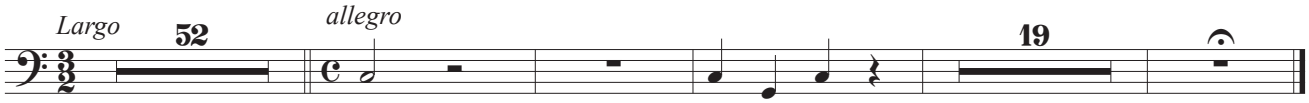
5. Gratias agimus tibi, a Solo i a 8

Timbal
(en D)



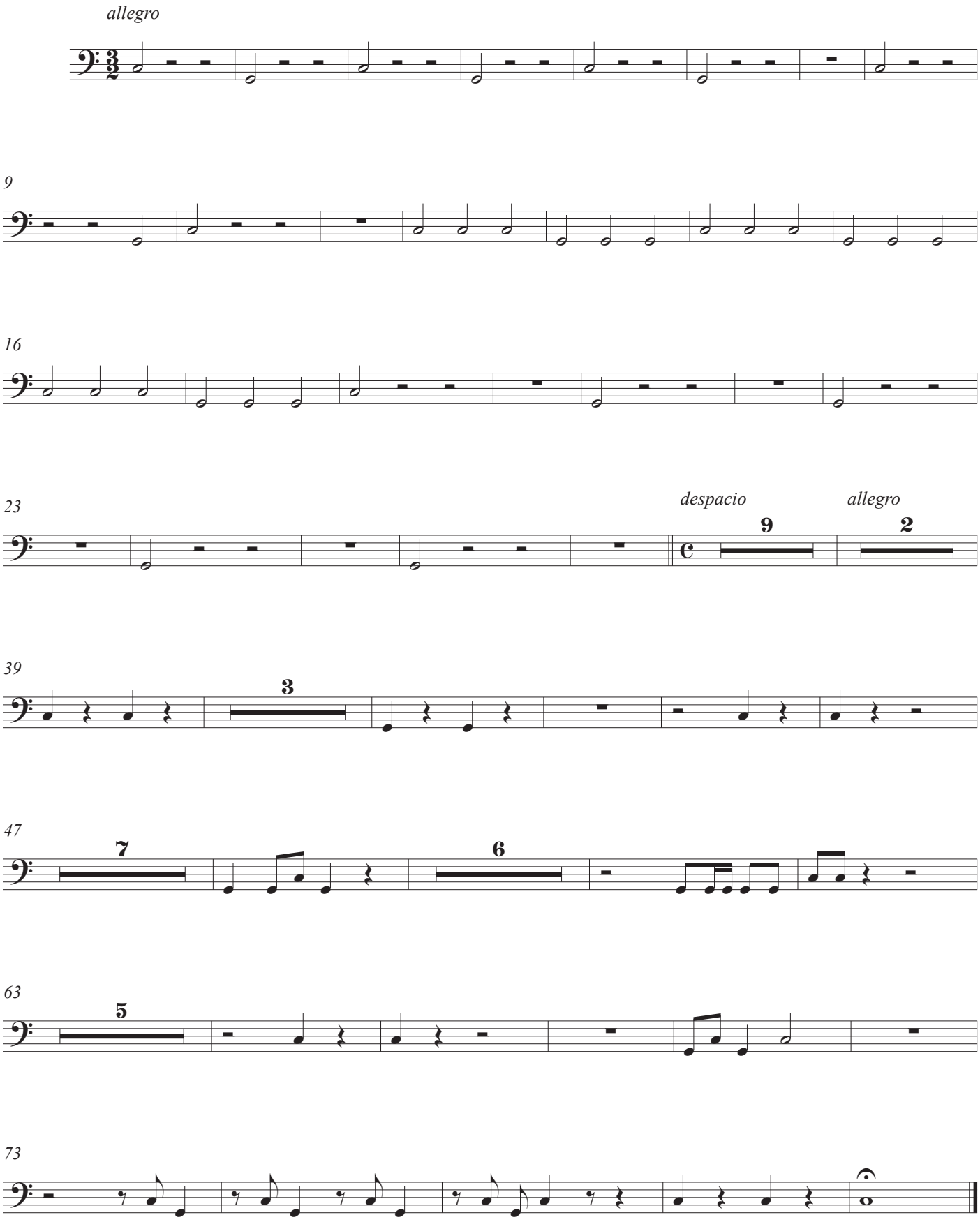
6. Qui tollis peccata mundi, a 4 i a 8

Timbal
(en D)



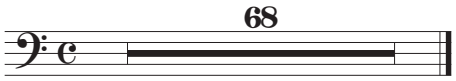
7. Quoniam tu solus Sanctus - Cum Sancto Spiritu, a 8

Timbal
(en D)

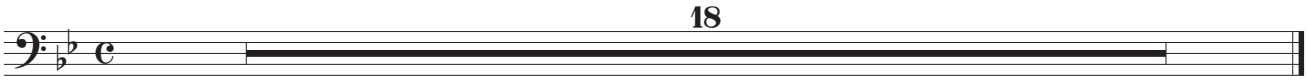


8. Patrem omnipotentem, a 8

Timbal
(en D)



9. Et incarnatus est, a 4

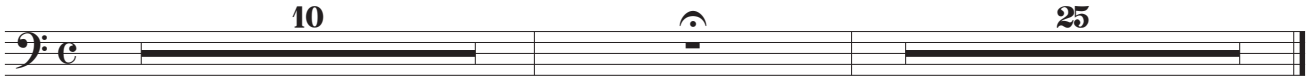


Timbal
(en D)

10. Crucifixus - Et resurrexit - Et ascendit, a 8

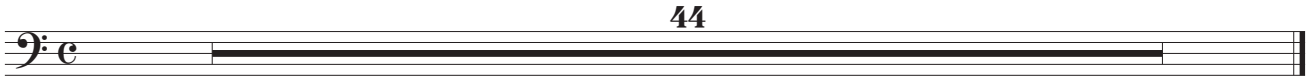
11. Sanctus, a 8

Timbal
(en D)



12. Agnus Dei, a 8

Timbal
(en D)

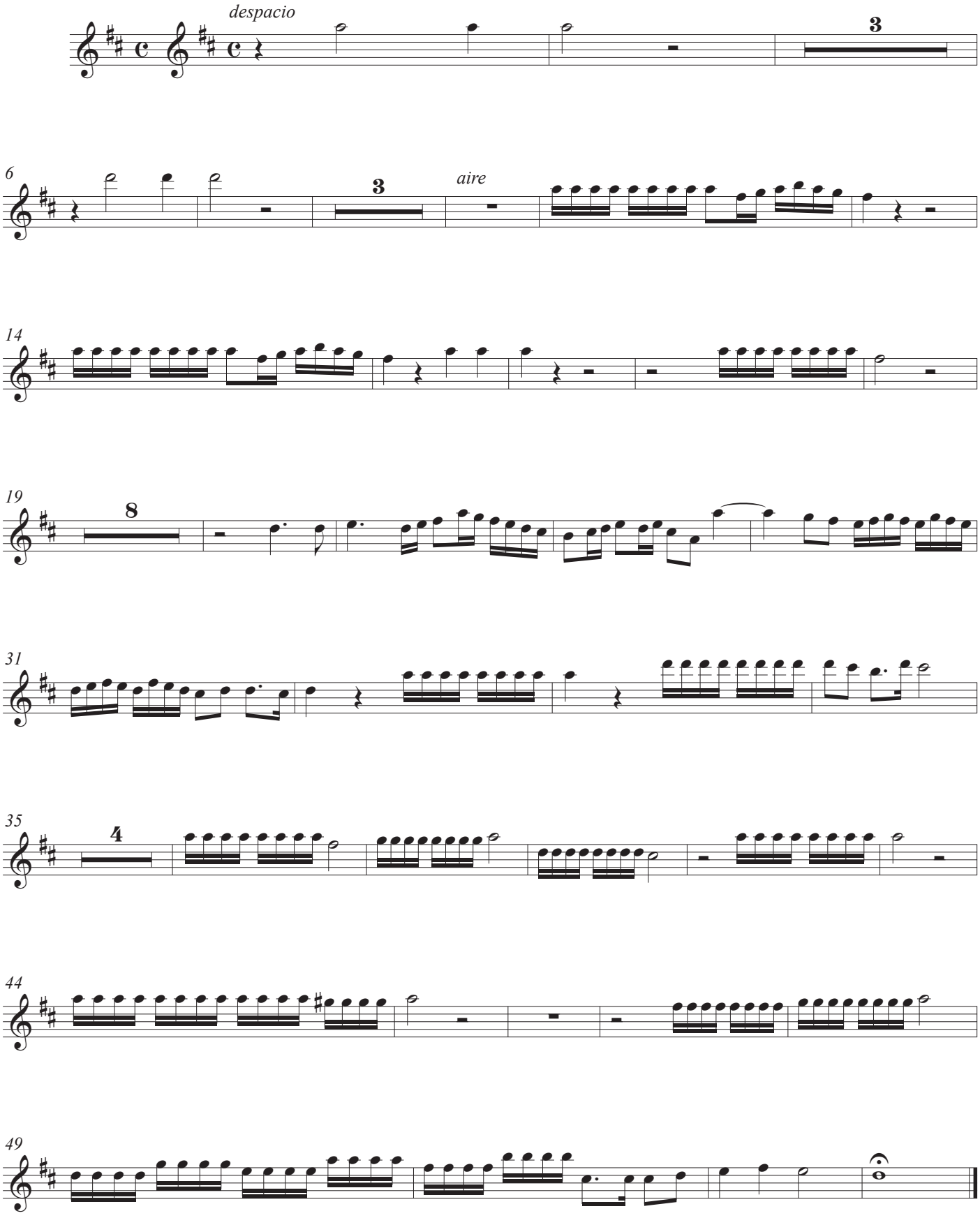


Violí 1r
Oboè 1r

Missa “Ut queant laxis”

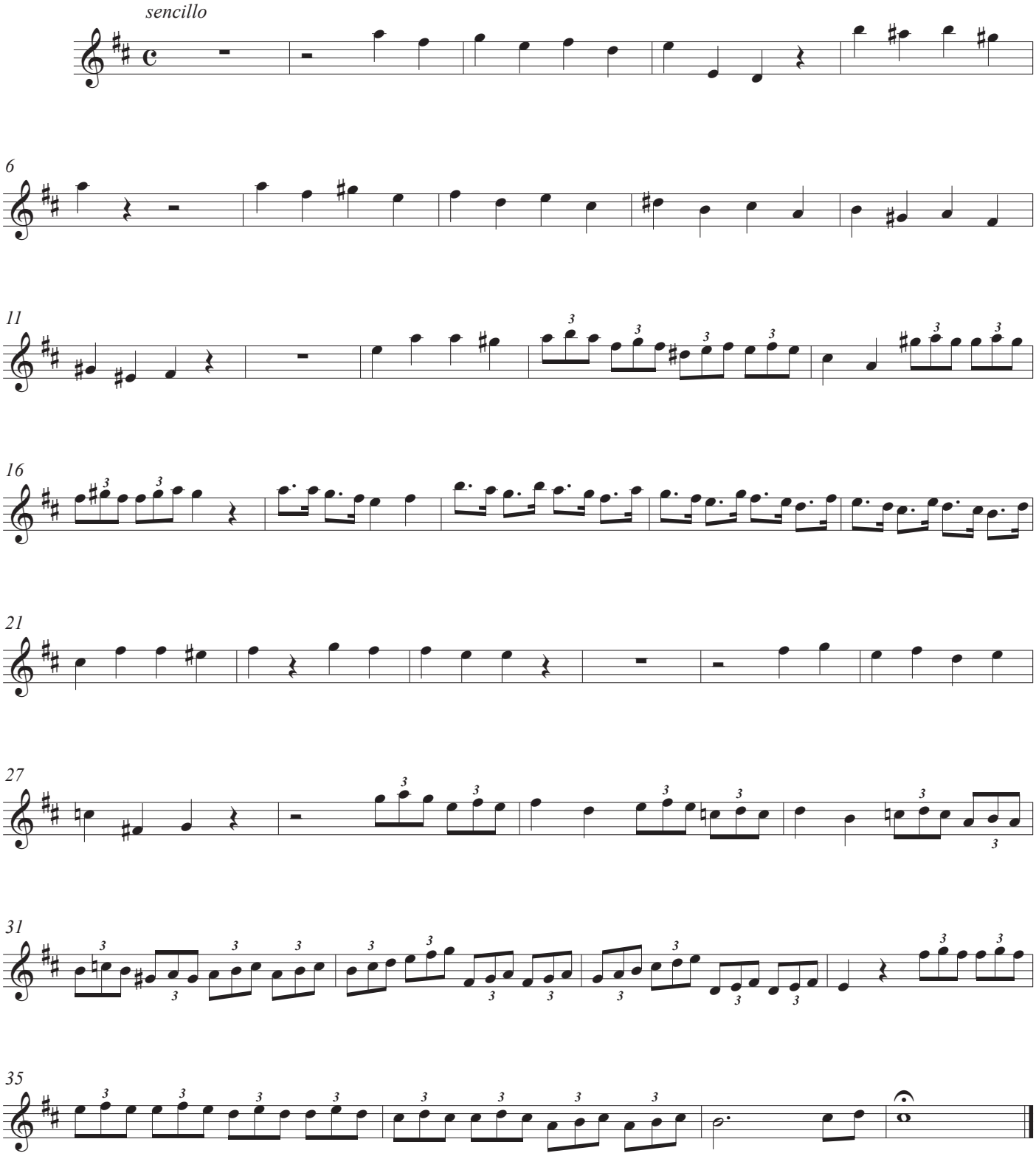
1. Kyrie eleison, a 8

Música: Francesc Valls
Edició musical: Mariano Lambea (CSIC-IMF)



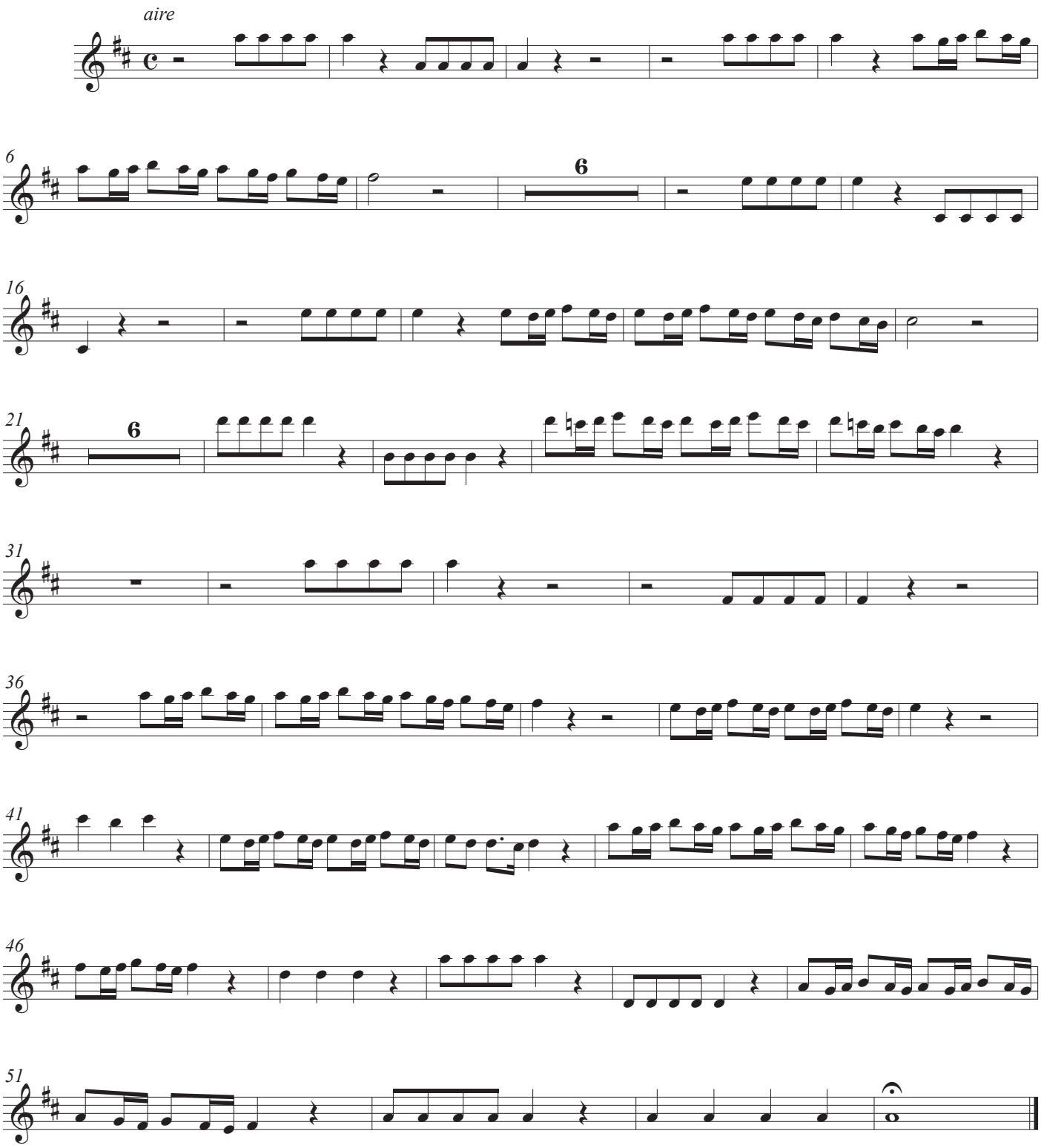
2. Christe eleison a 6

Violí 1r
Oboè 1r



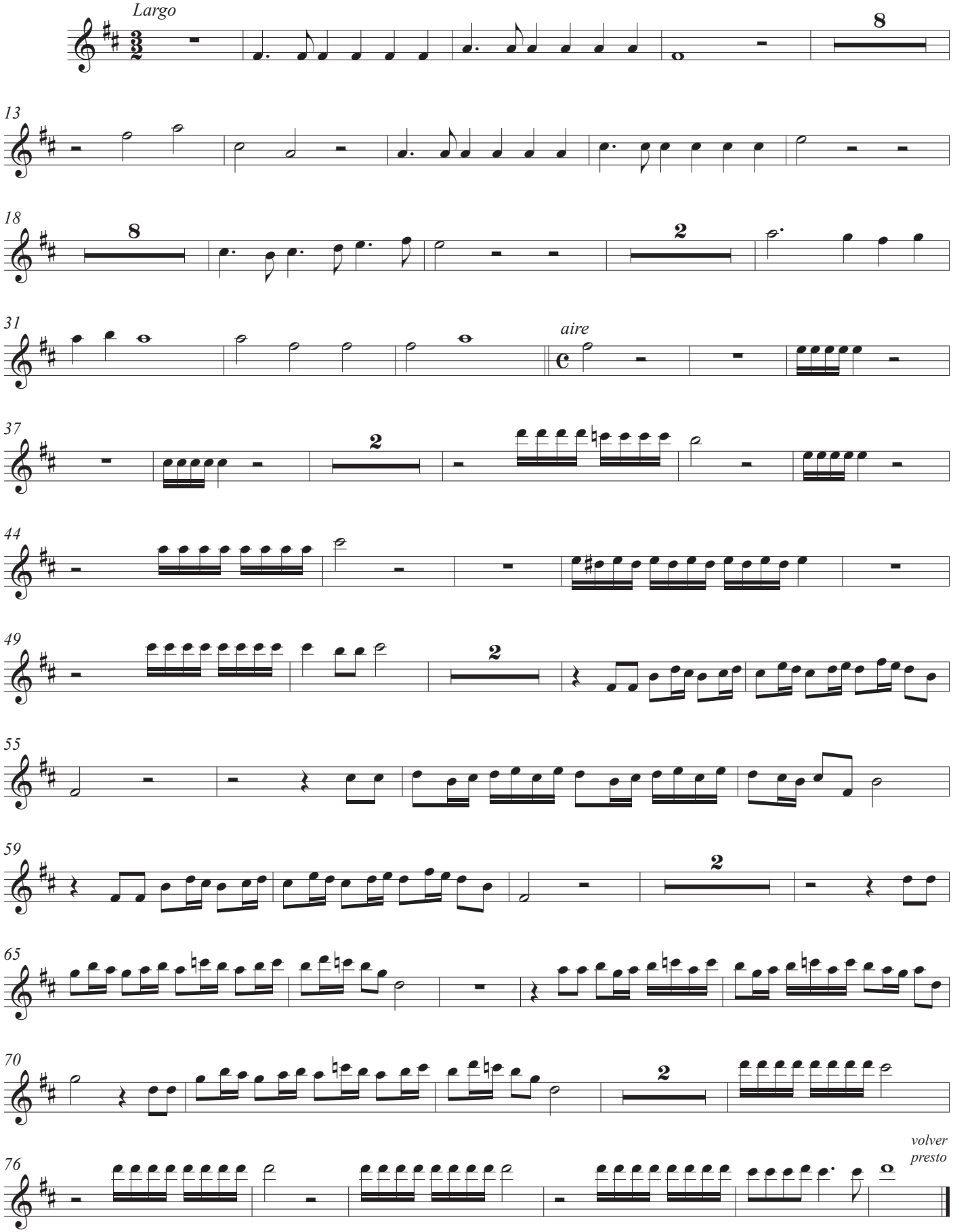
3. Kyrie eleison a 8

Violí 1r
Oboè 1r



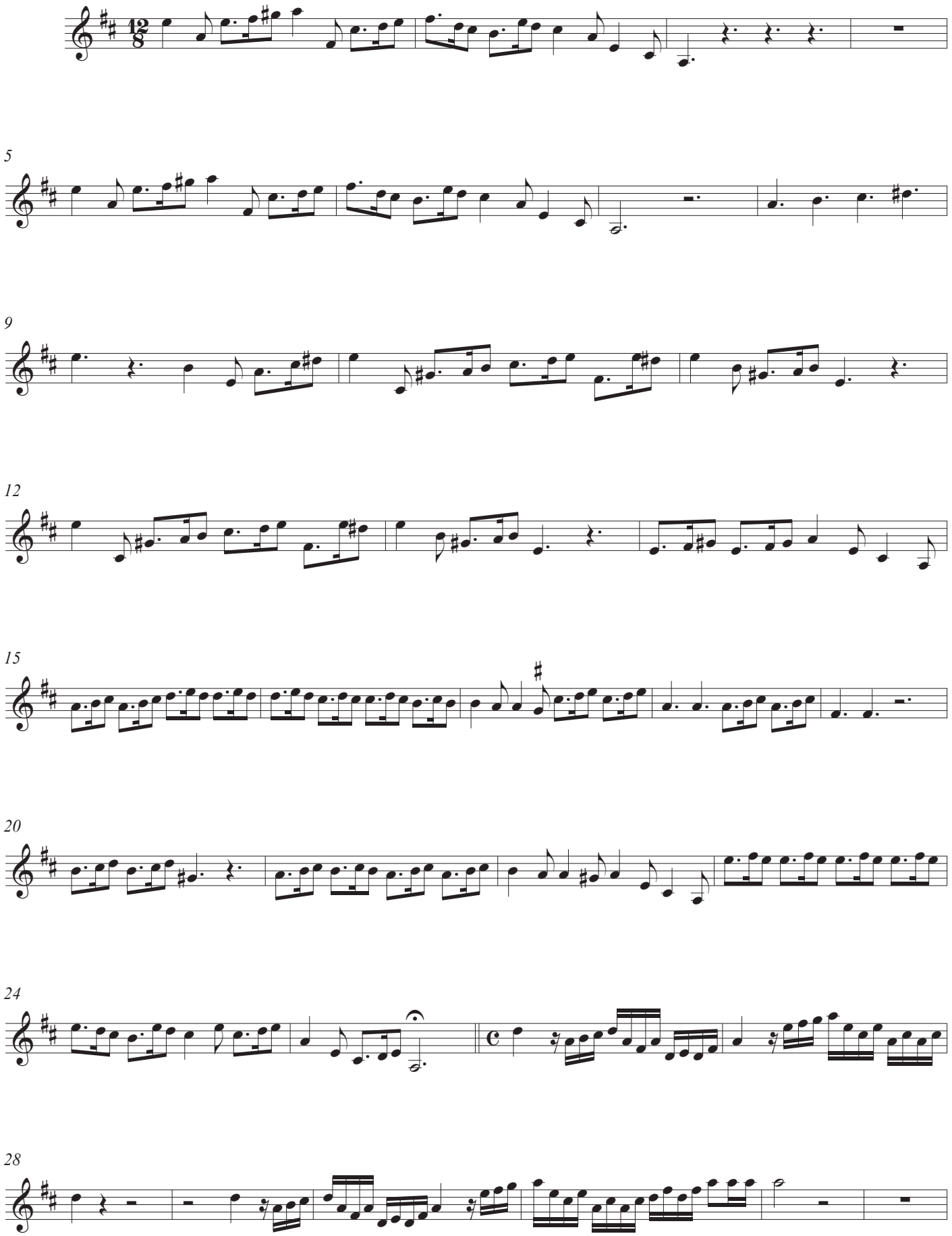
4. Gloria in excelsis Deo, a 8

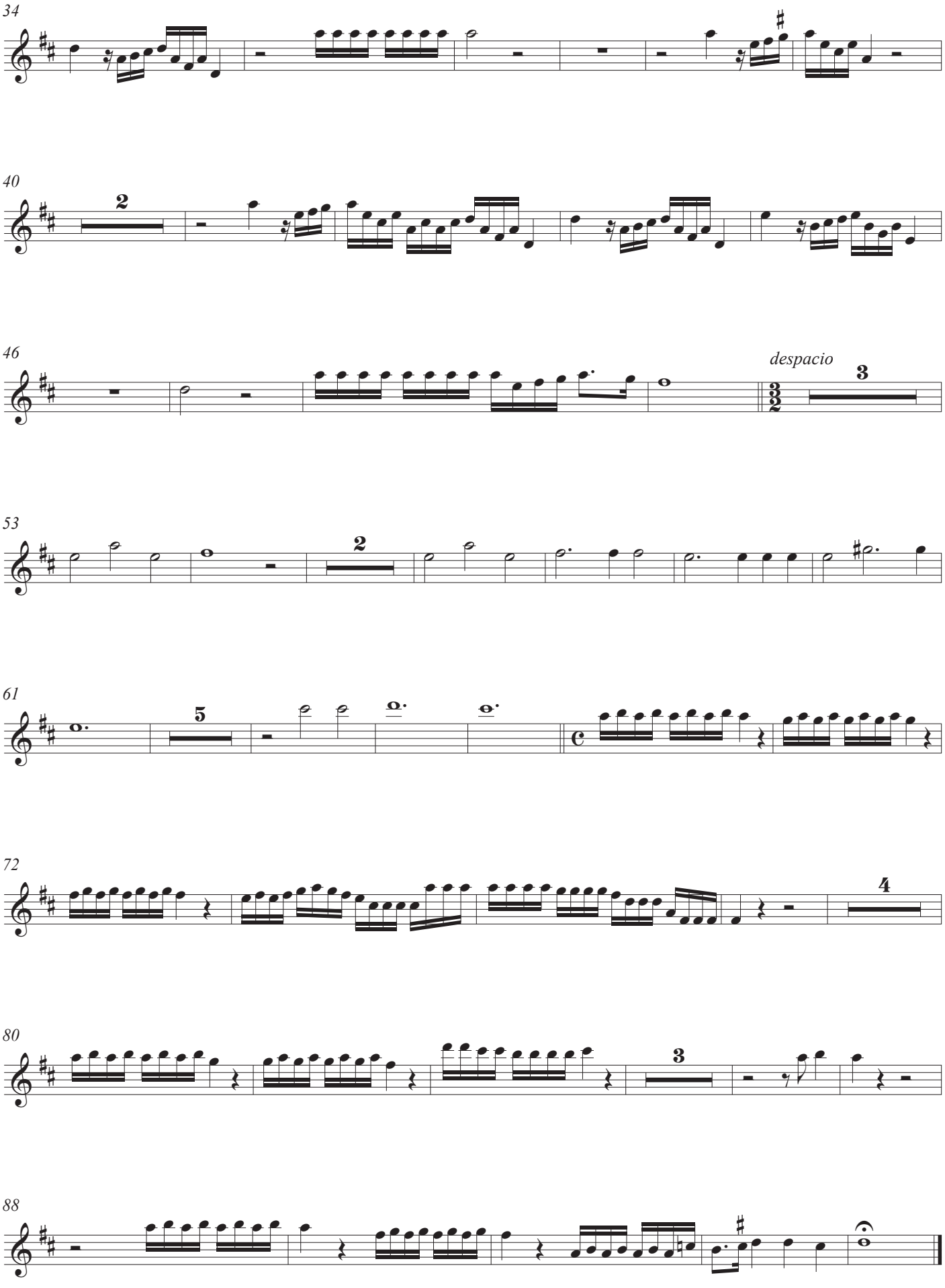
Violí 1r
Oboè 1r



Violí 1r
Oboè 1r

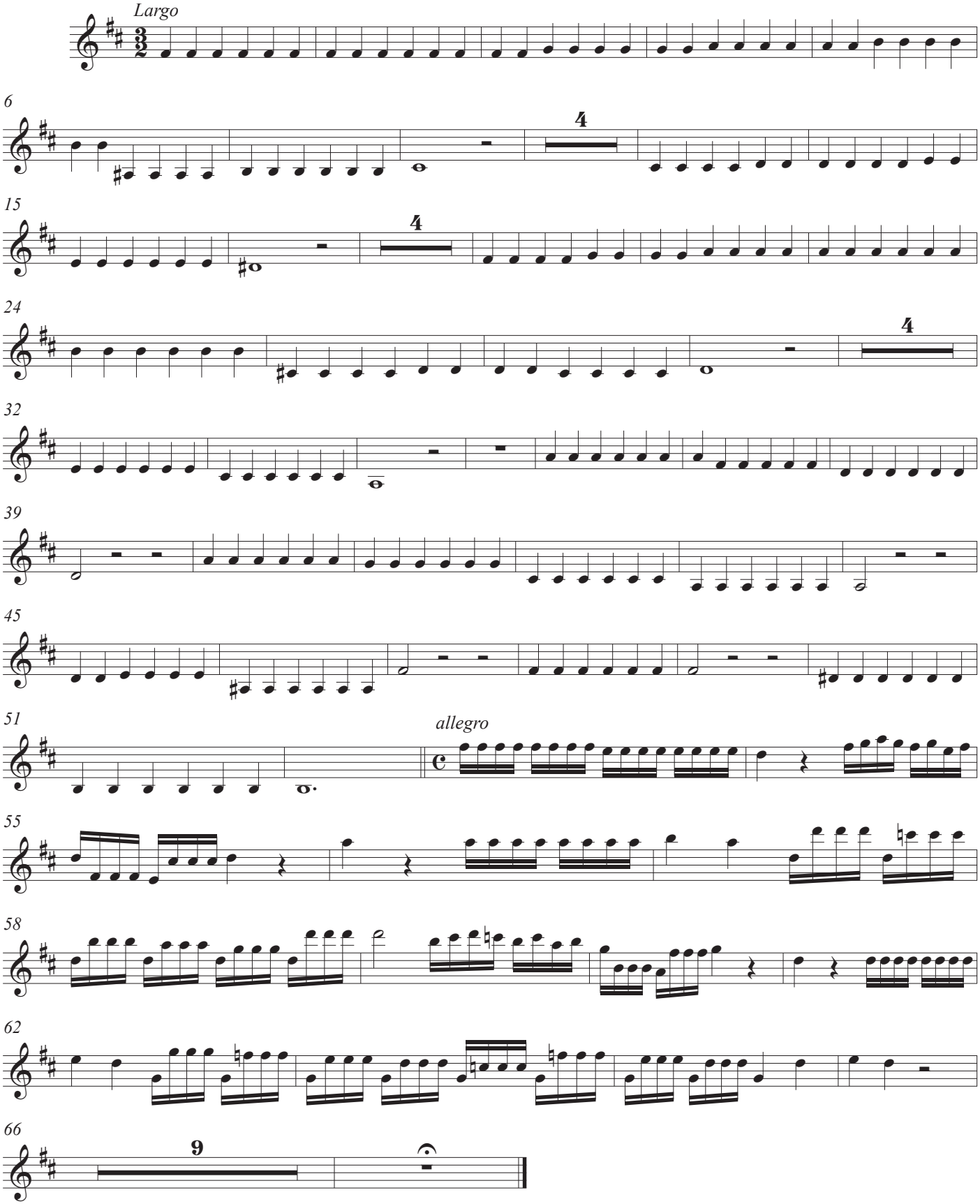
5. Gratias agimus tibi, a Solo i a 8




34
40
2
46
despacio
3/2
3
53
2
61
5
72
4
80
3
88

6. Qui tollis peccata mundi, a 4 i a 8

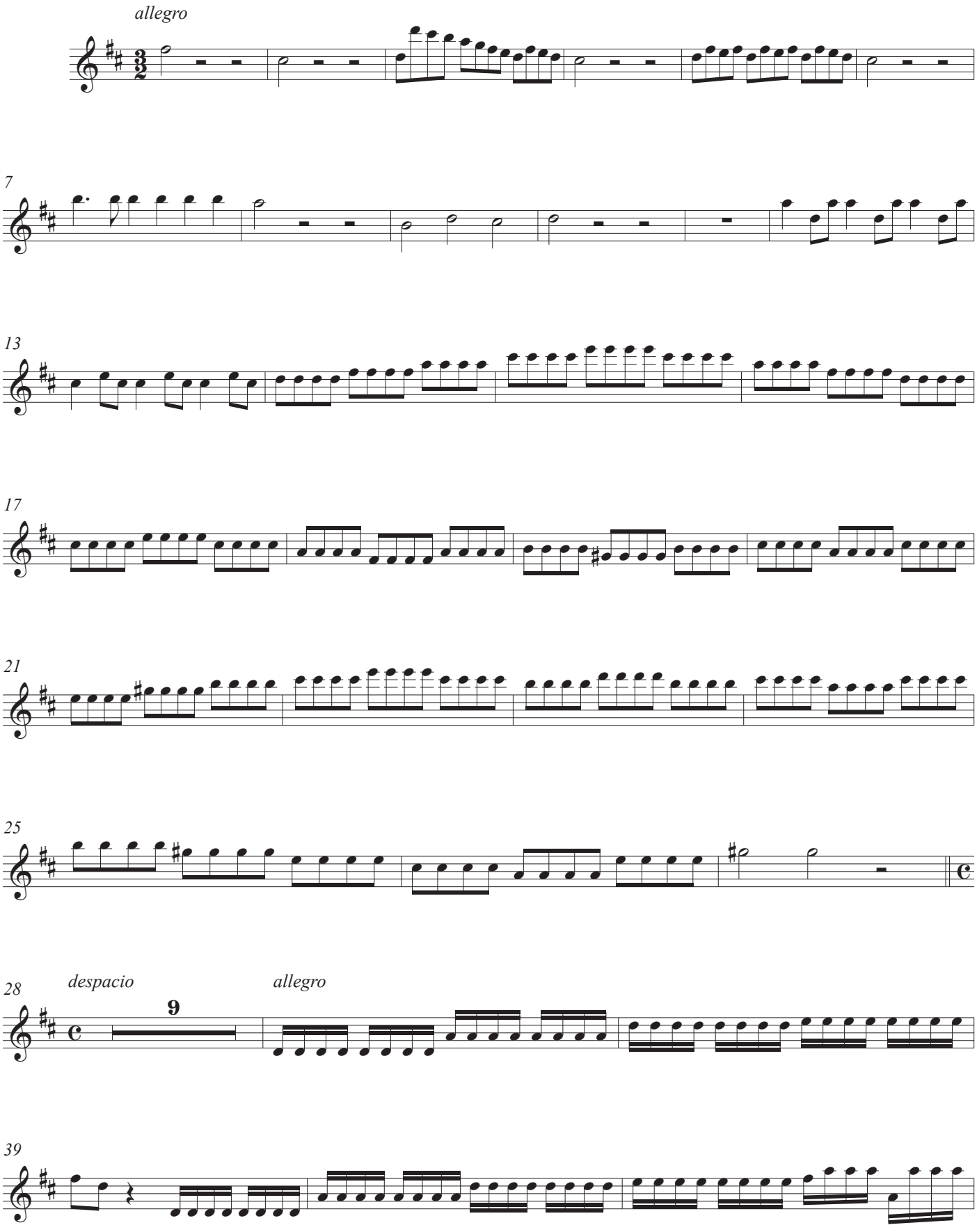
Violí 1r
Oboè 1r *

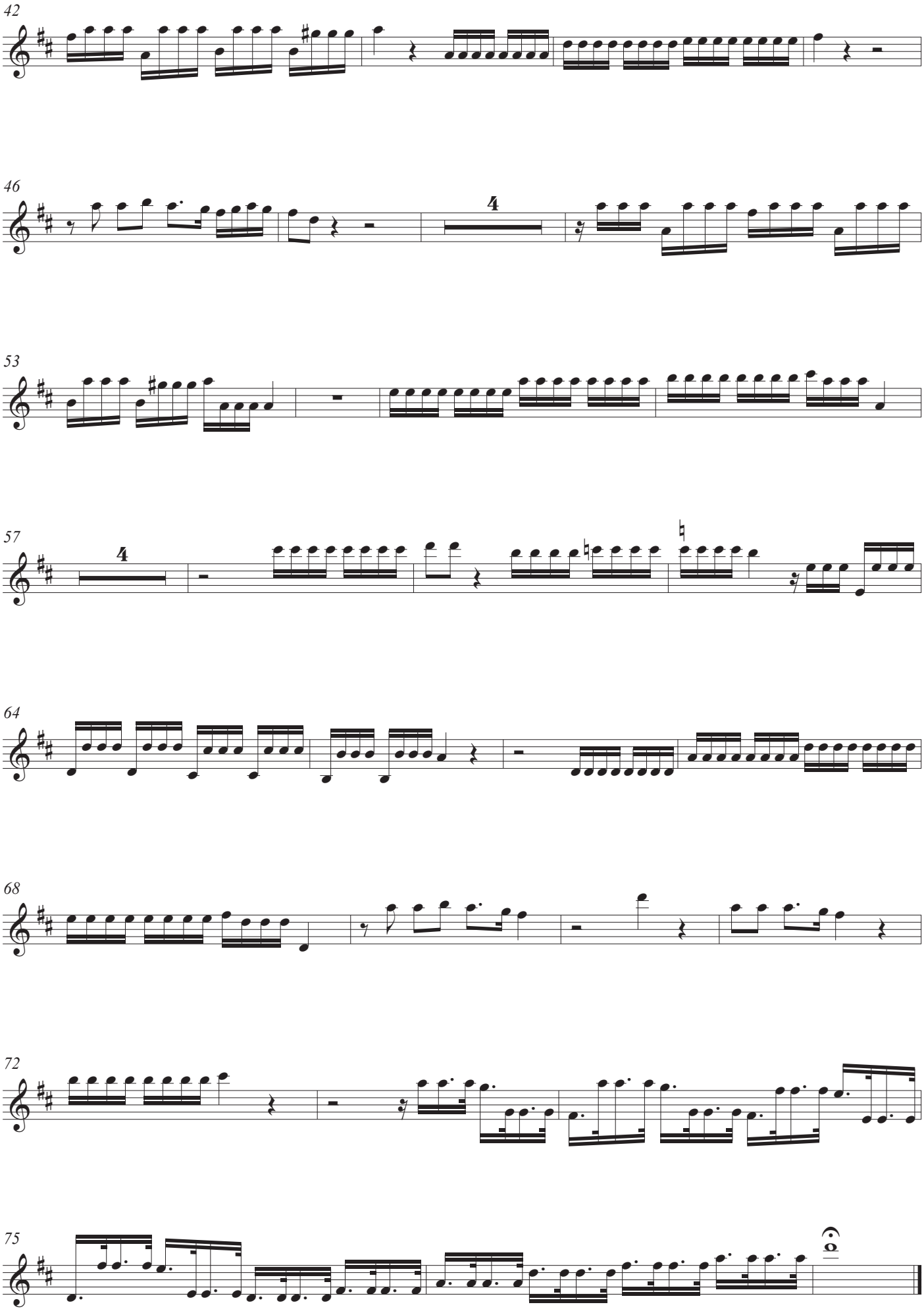


* Oboes 1º y 2º: omitidos entre los compases 1-52

7. Quoniam tu solus Sanctus - Cum Sancto Spiritu, a 8

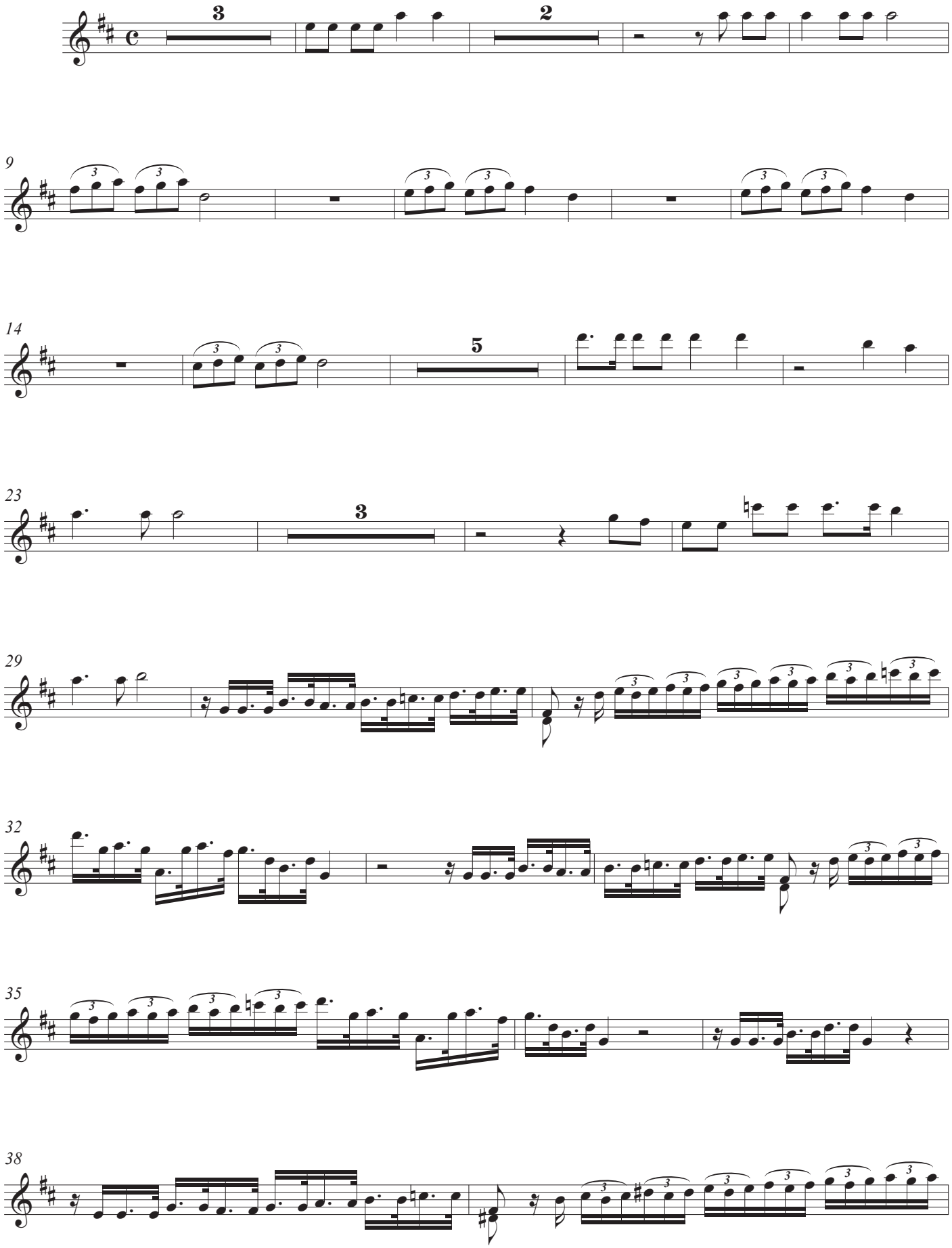
Violí 1r
Oboè 1r



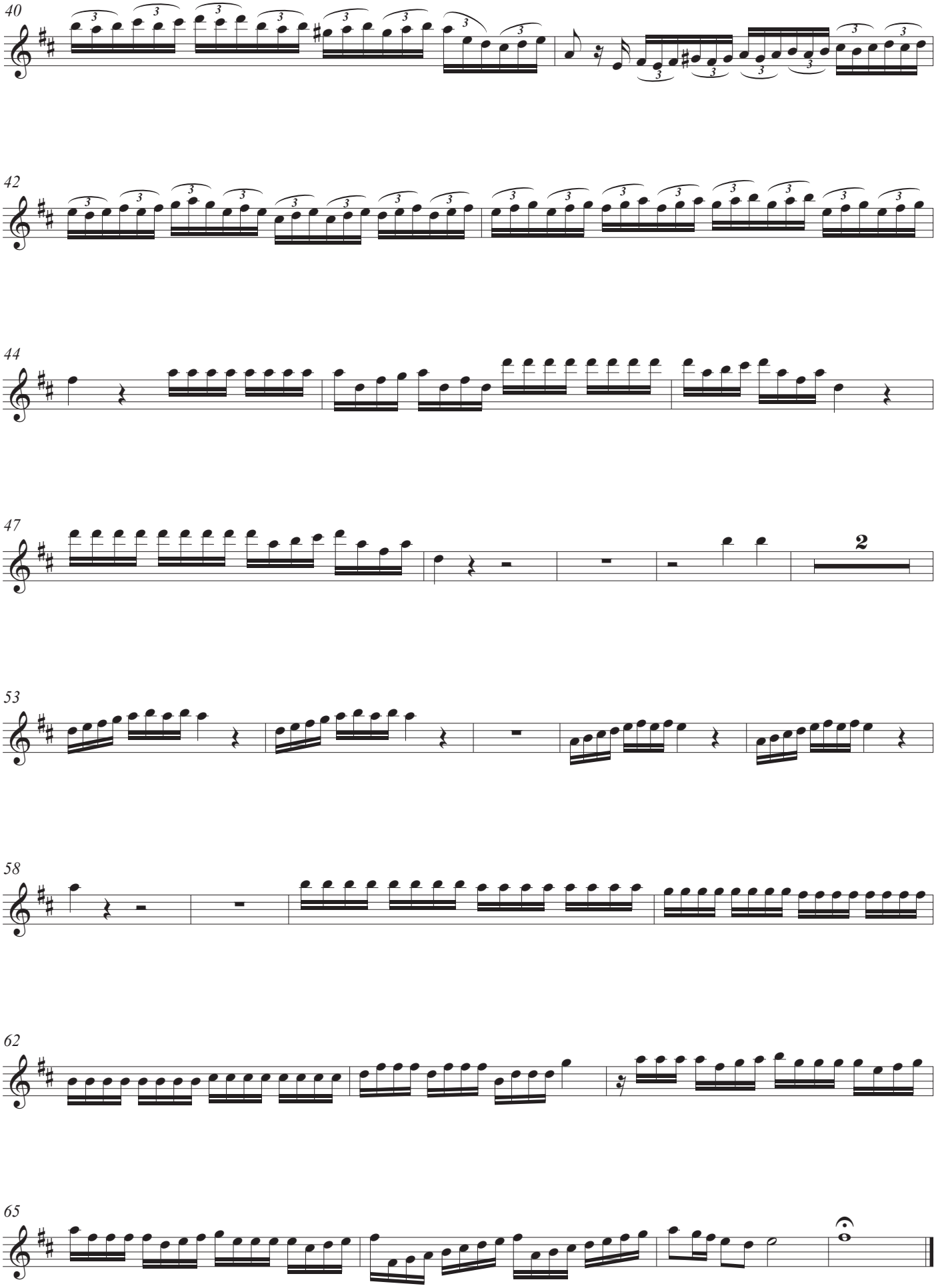

42
46
4
53
57
4
64
68
72
75

8. Patrem omnipotentem, a 8

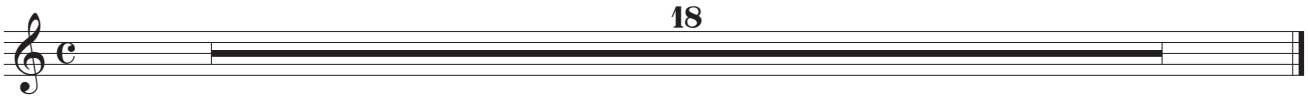
Violí 1r
Oboè 1r *



* Oboes 1º y 2º: omitidos entre los compases 30-43

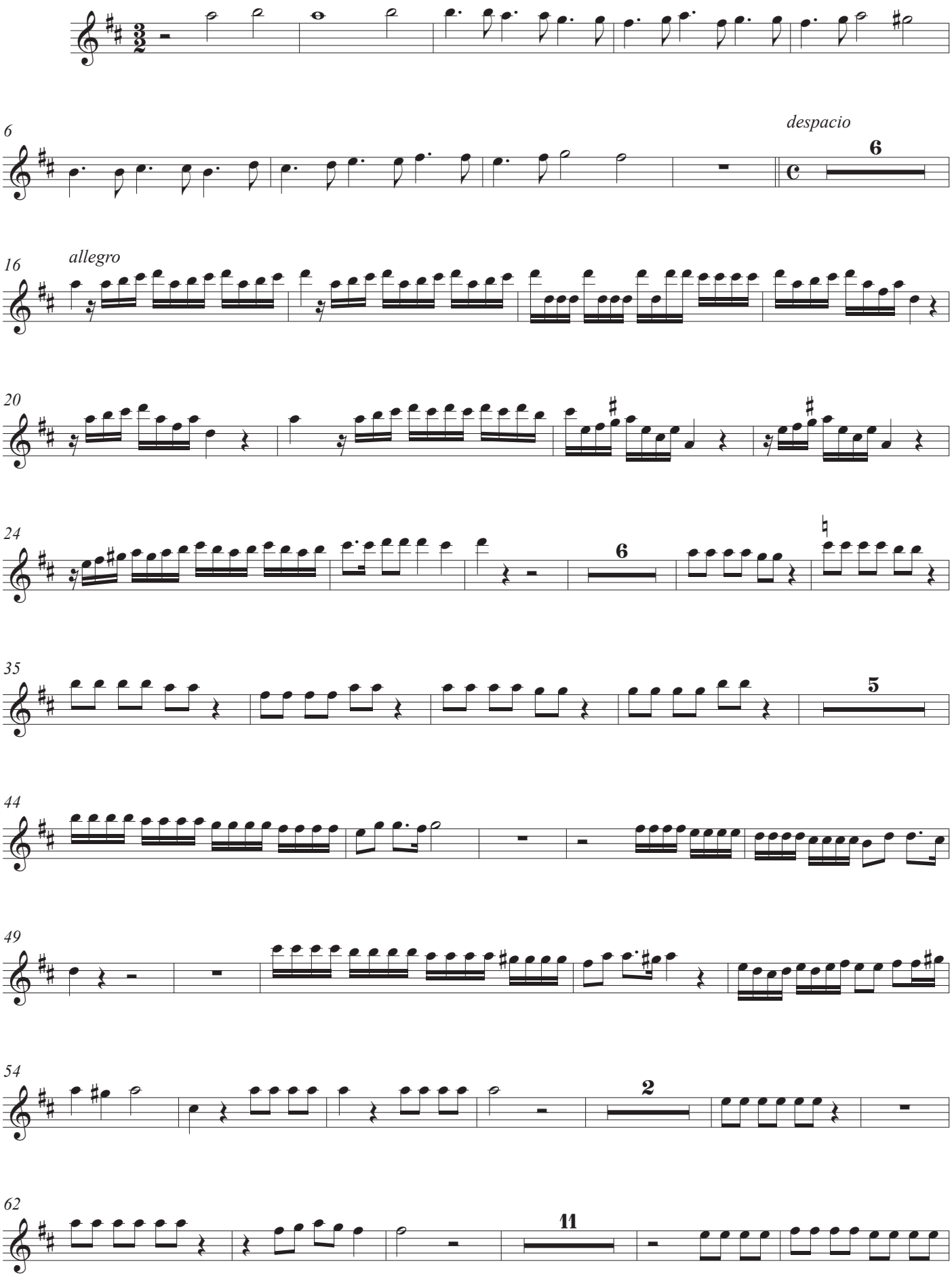

40
42
44
47
2
53
58
62
65

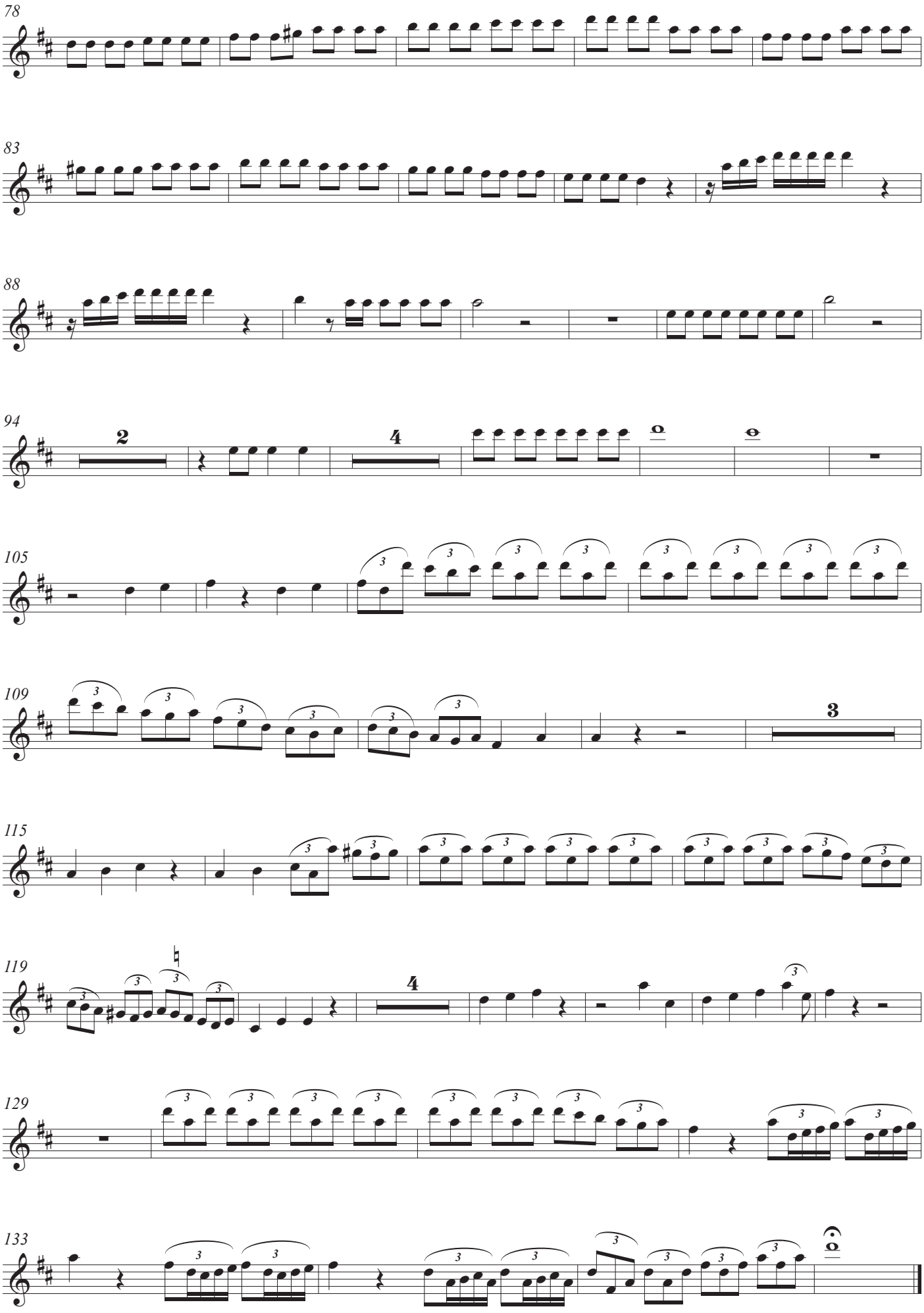
9. Et incarnatus est, a 4



10. Crucifixus - Et resurrexit - Et ascendit, a 8

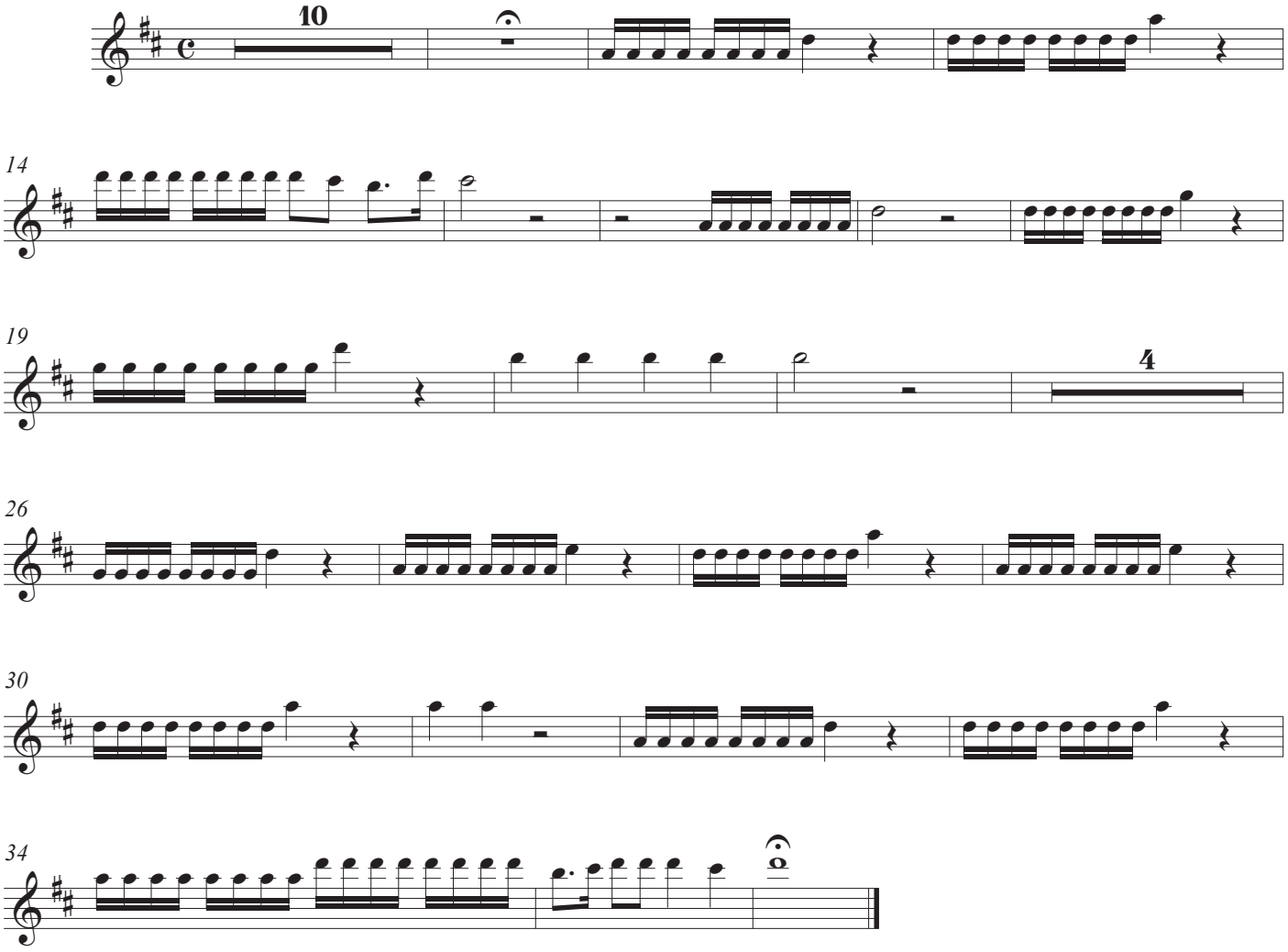
Violí 1r
Oboè 1r




78
83
88
94
105
109
115
119
129
133

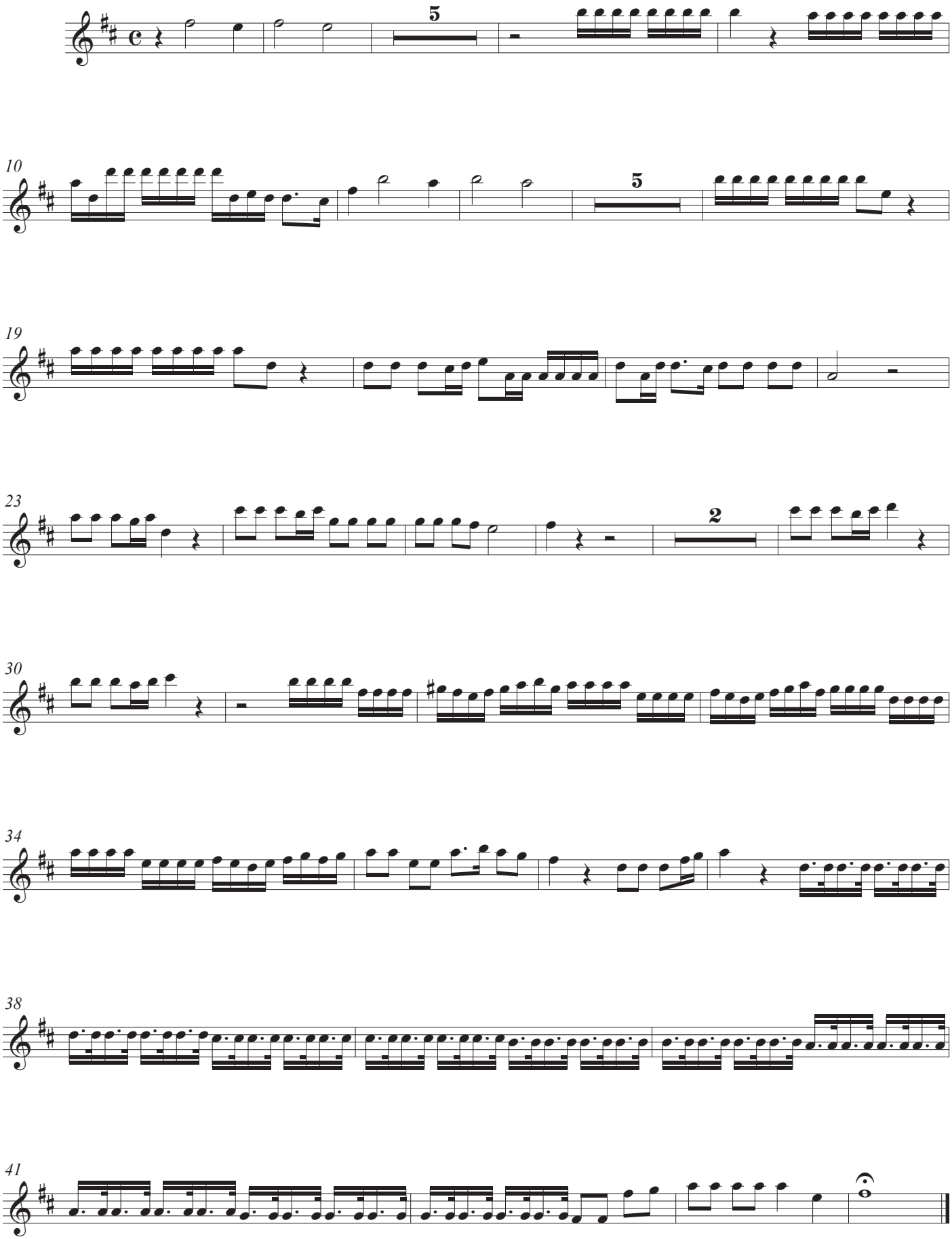
11. Sanctus, a 8

Violí 1r
Oboè 1r



12. Agnus Dei, a 8

Violí 1r
Oboè 1r

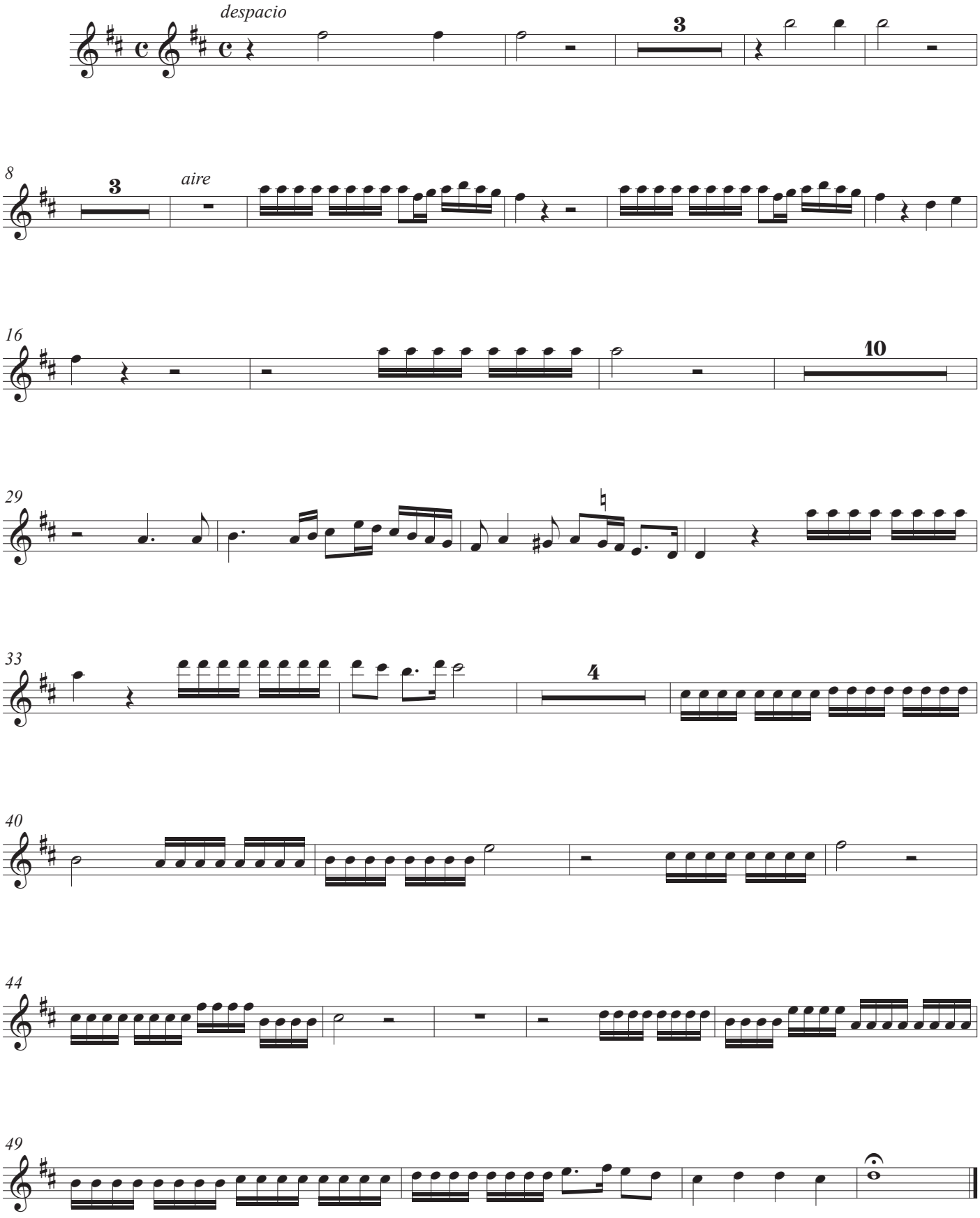


Violí 2n
Oboè 2n

Missa “Ut queant laxis”

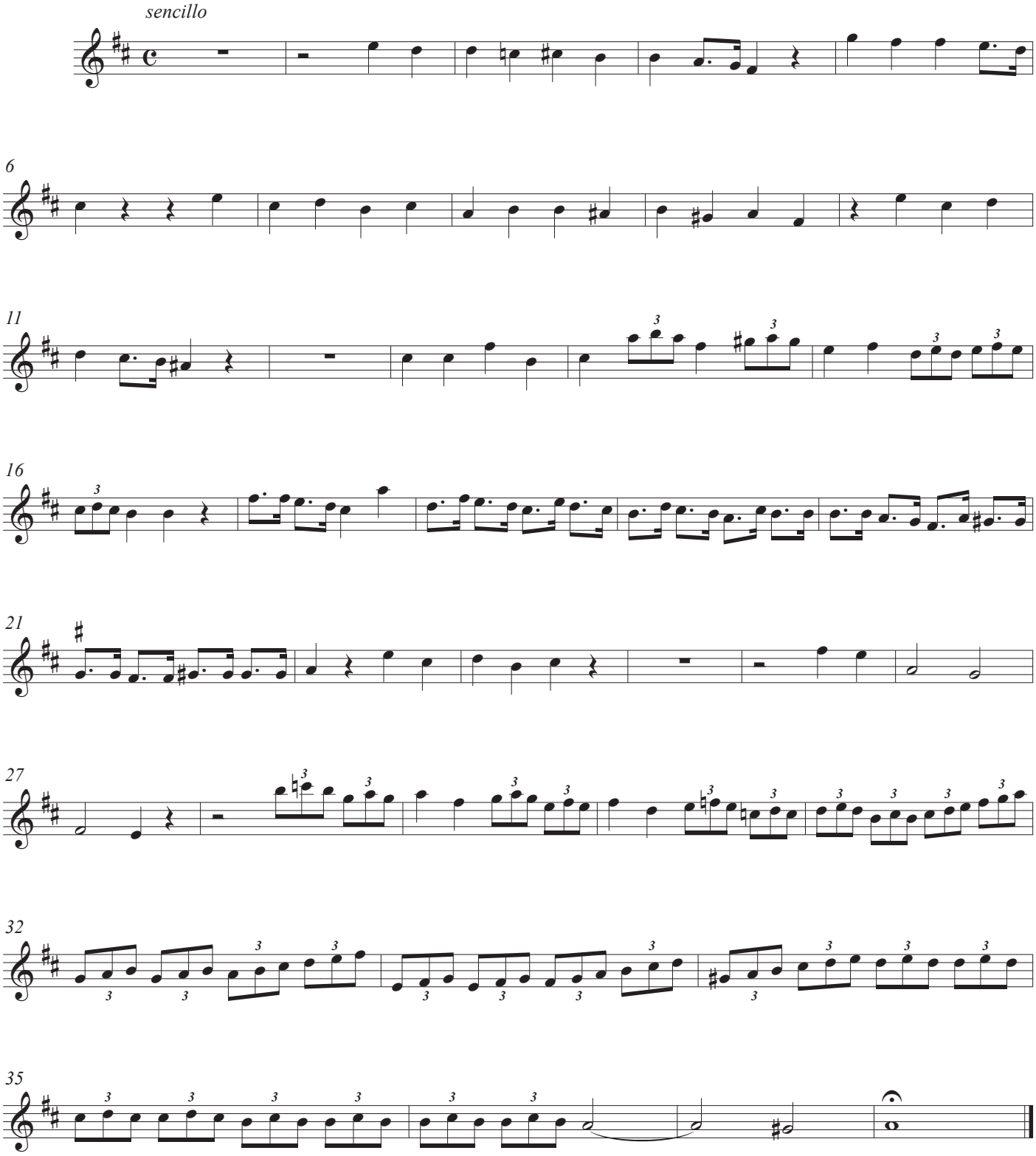
1. Kyrie eleison, a 8

Música: Francesc Valls
Edició musical: Mariano Lambea (CSIC-IMF)



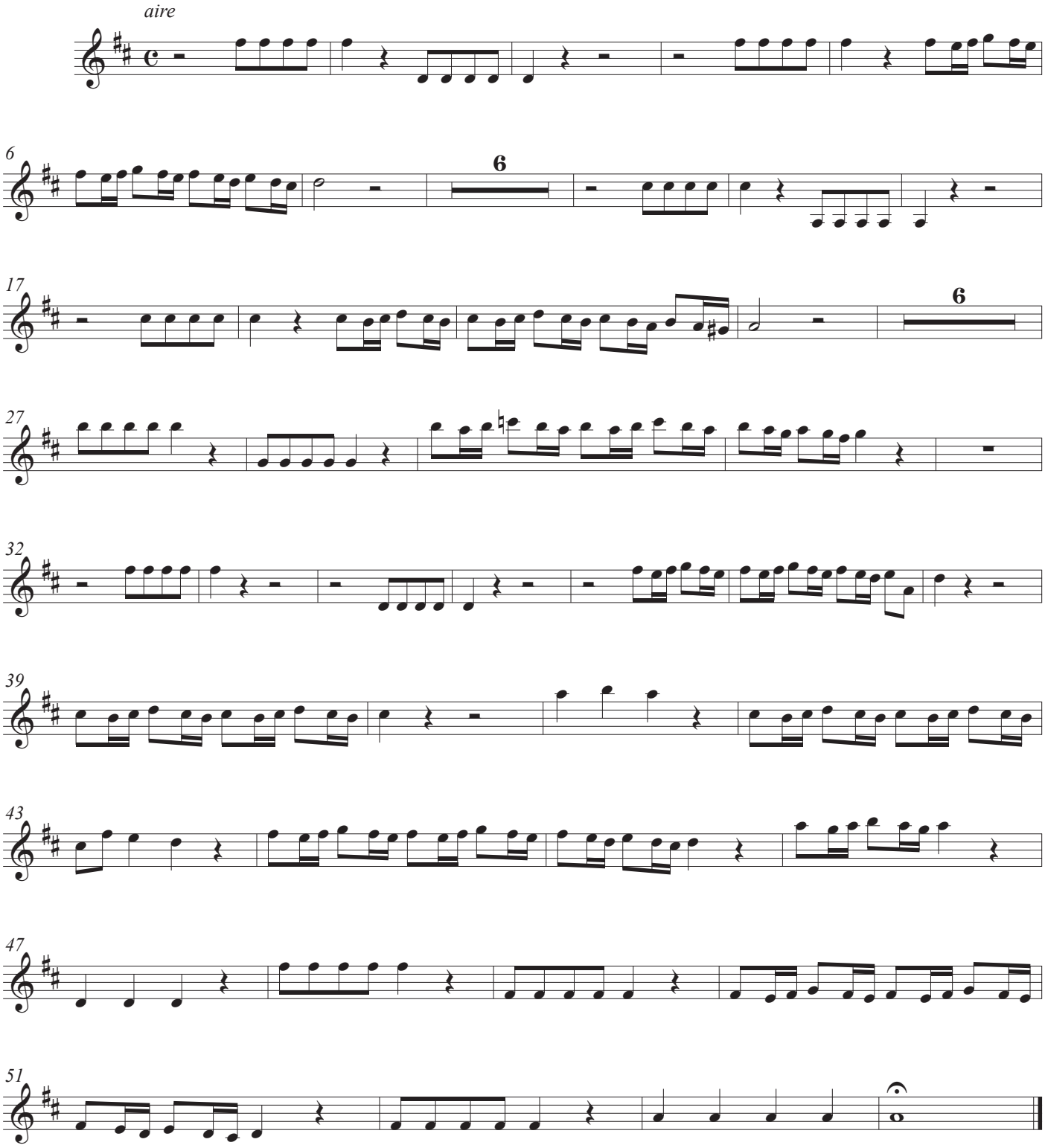
2. Christe eleison a 6

Violí 2n
Oboè 2n



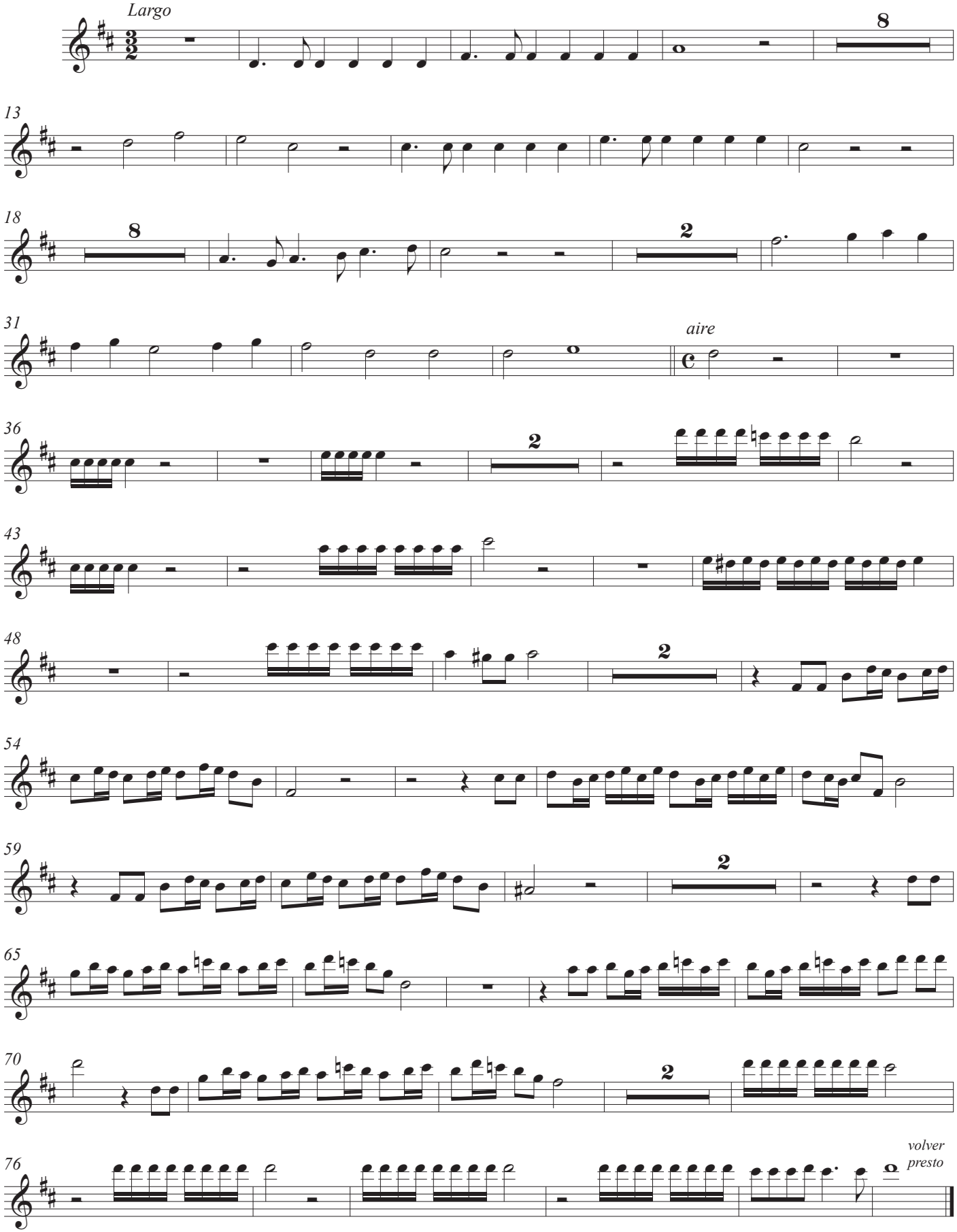
3. Kyrie eleison a 8

Violí 2n
Oboè 2n



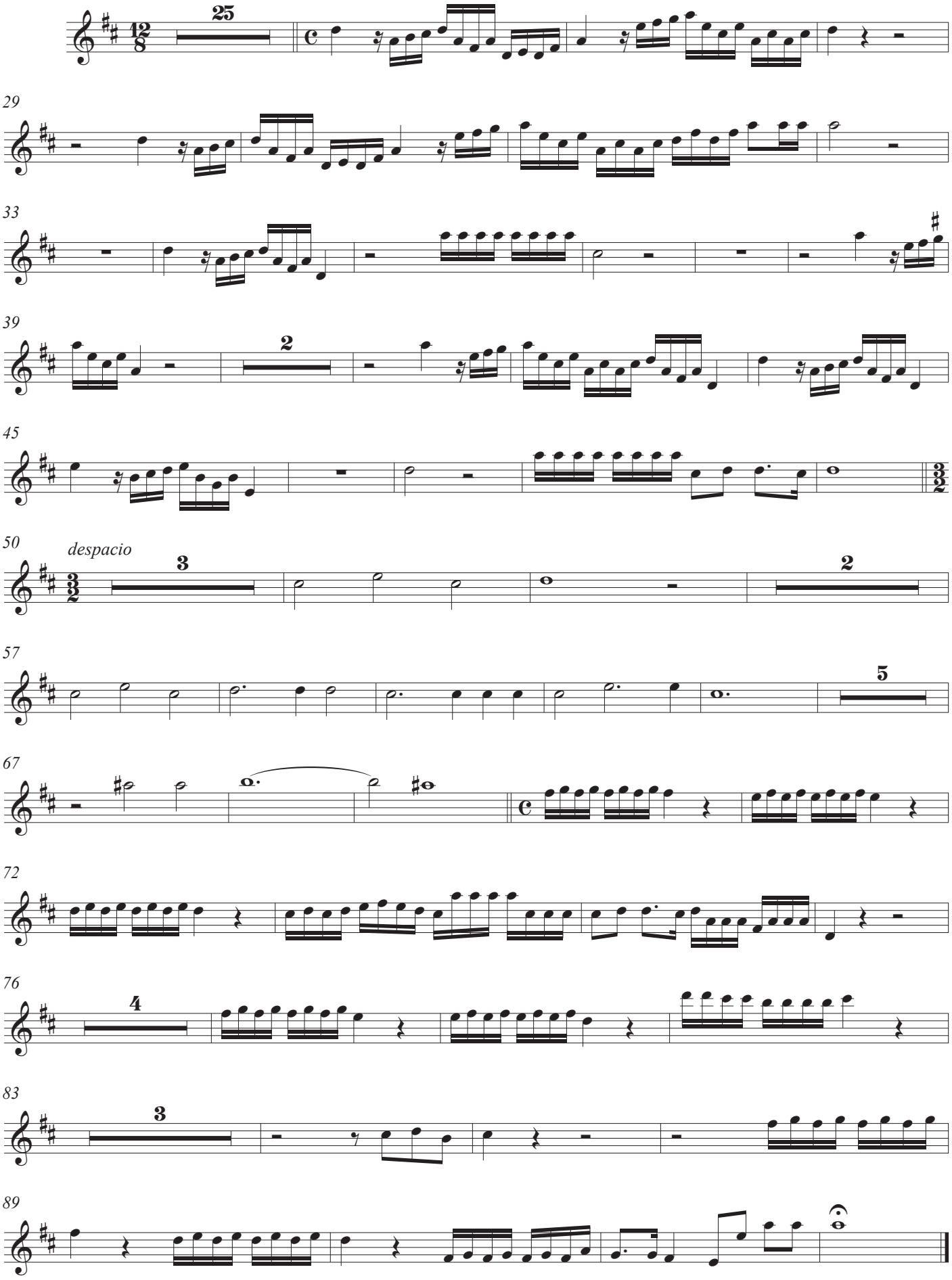
4. Gloria in excelsis Deo, a 8

Violí 2n
Oboè 2n



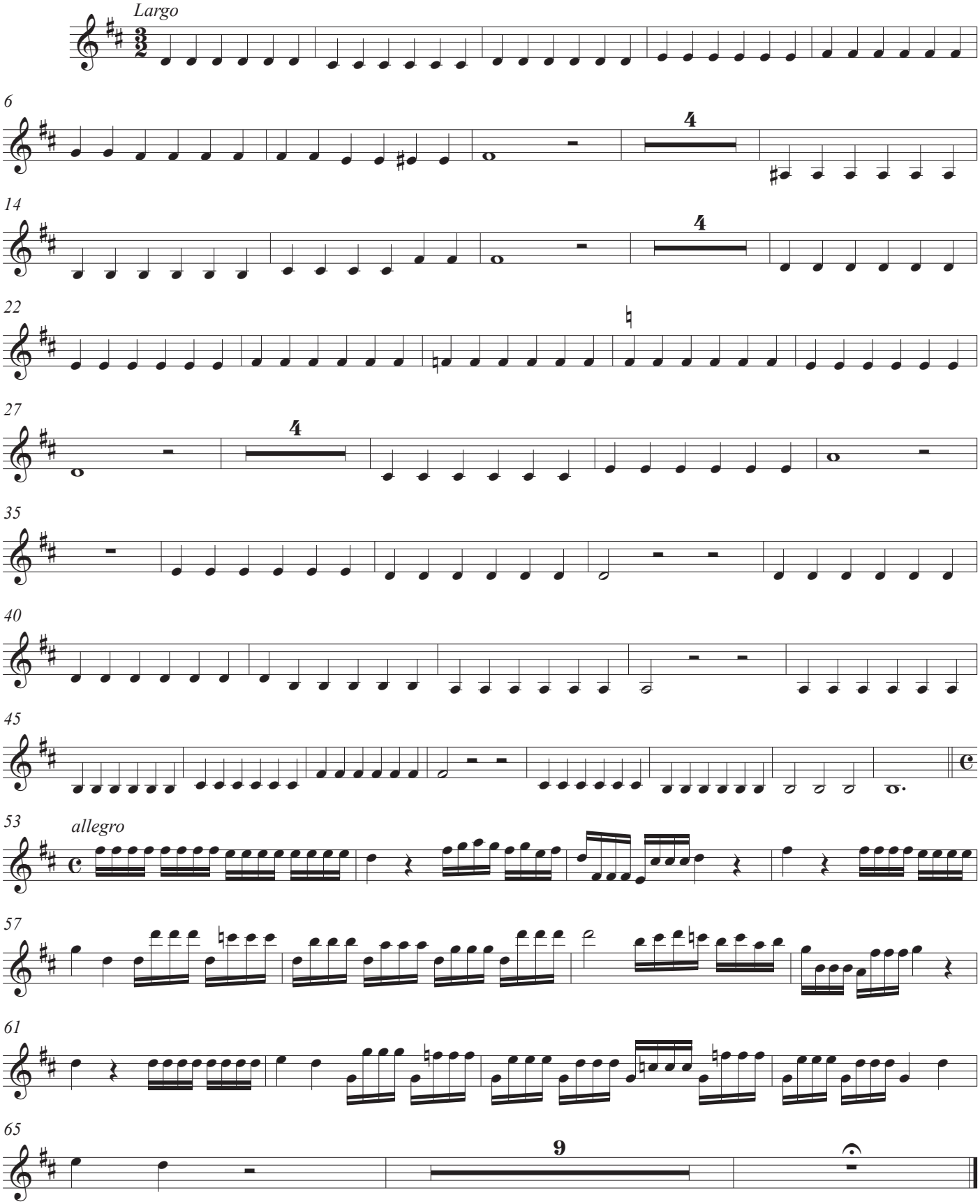
Violí 2n
Oboè 2n

5. Gratias agimus tibi, a Solo i a 8



6. Qui tollis peccata mundi, a 4 i a 8

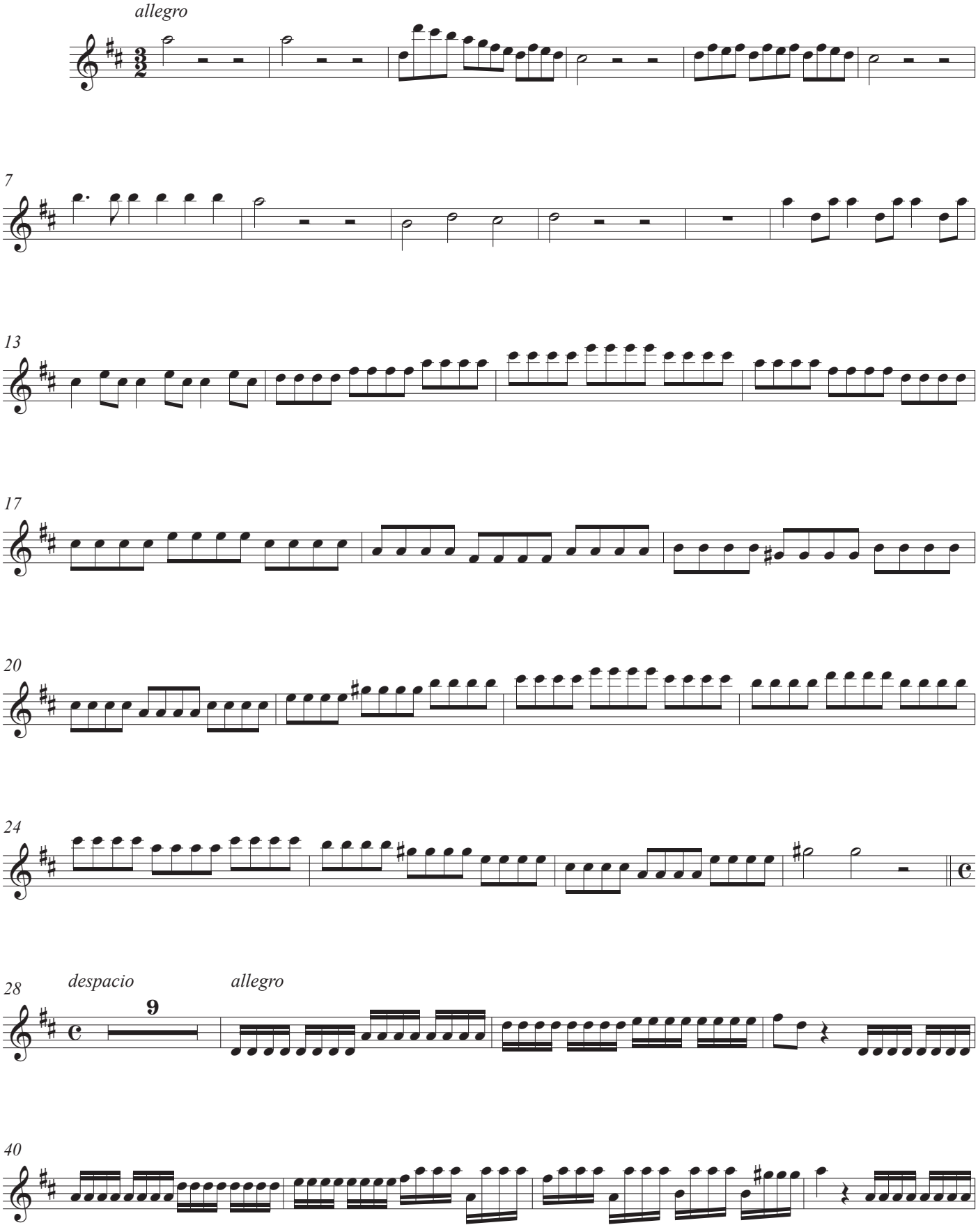
Violí 2n
Oboè 2ºn*

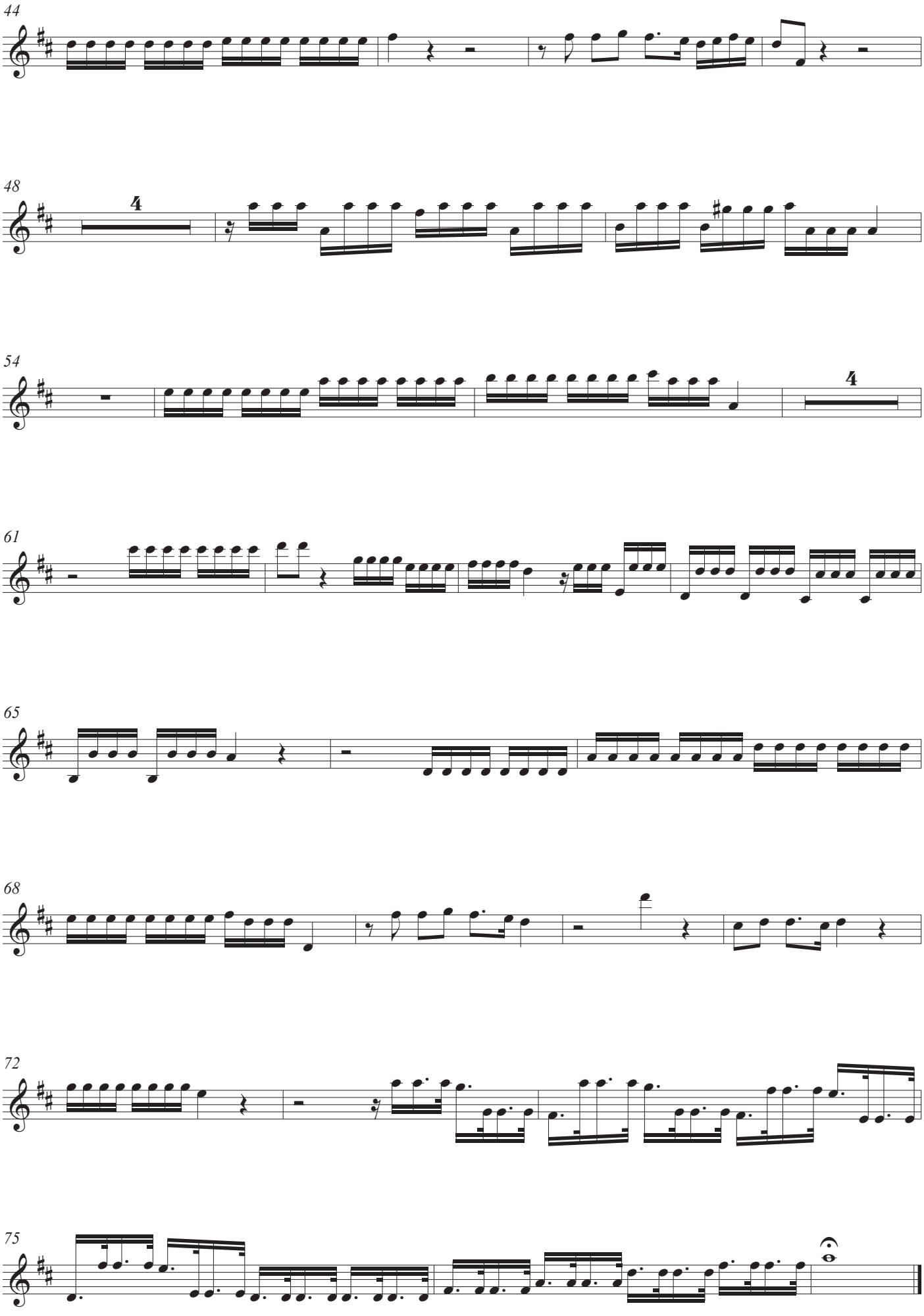


* Oboes 1º y 2º: omitidos entre los compases 1-52

7. Quoniam tu solus Sanctus - Cum Sancto Spiritu, a 8

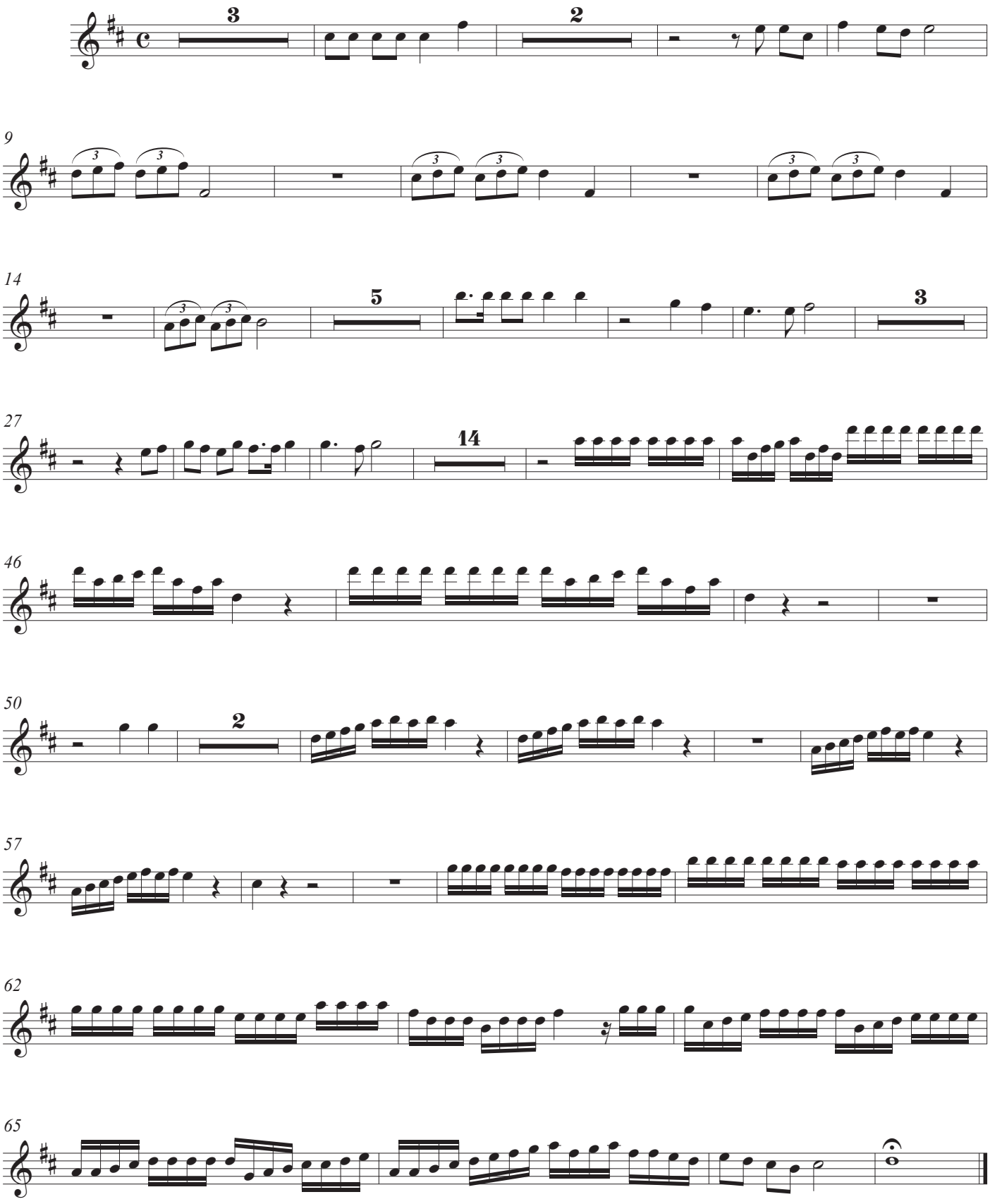
Violí 2n
Oboè 2n




44
48
4
54
4
61
65
68
72
75

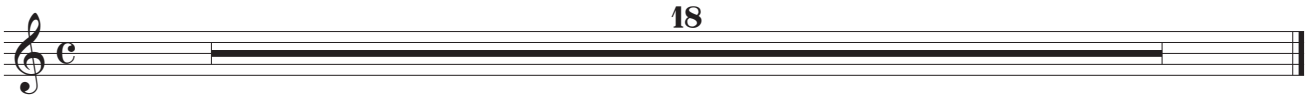
8. Patrem omnipotentem, a 8

Violí 2n
Oboè 2n *



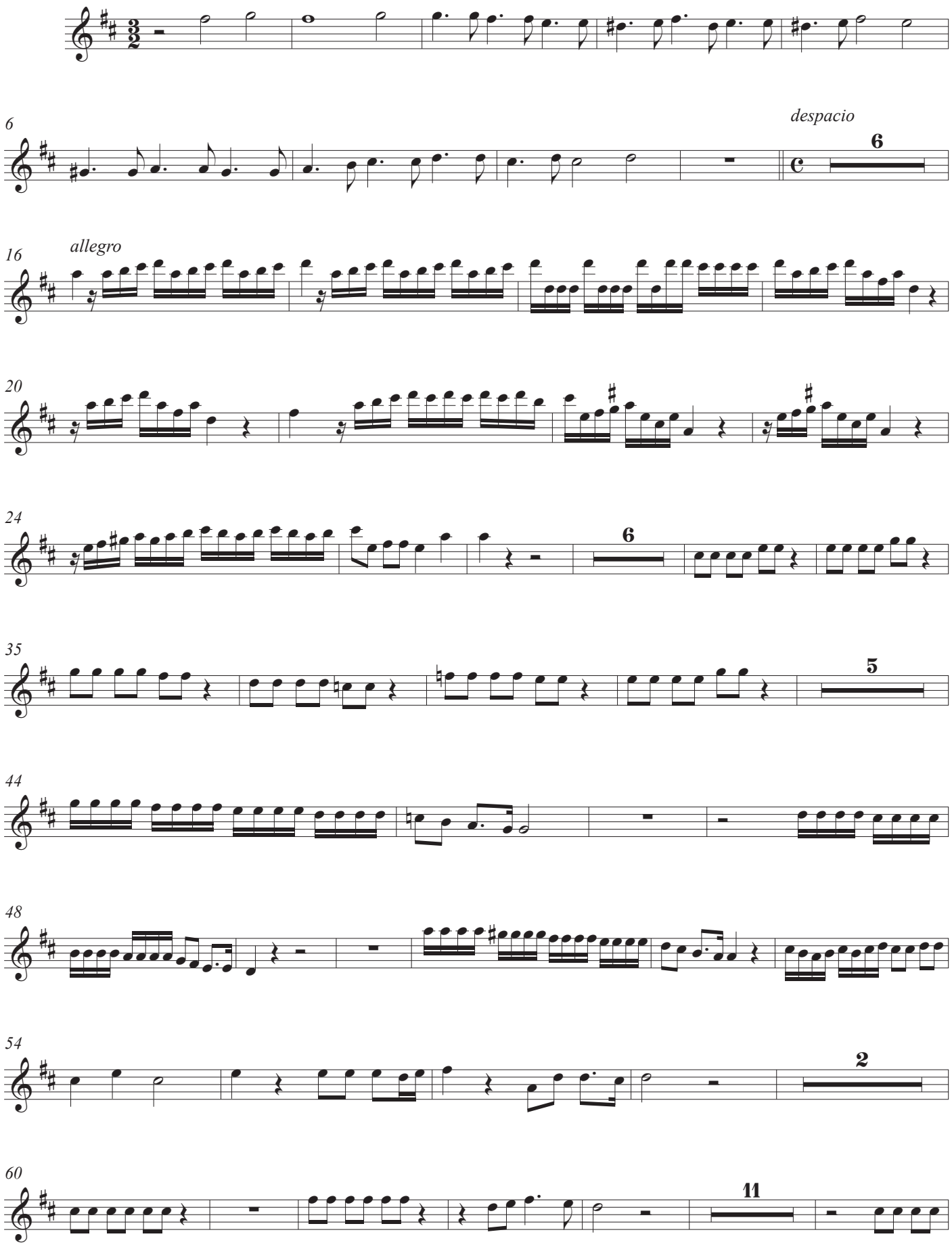
* Oboes 1º y 2º: omitidos entre los compases 30-43

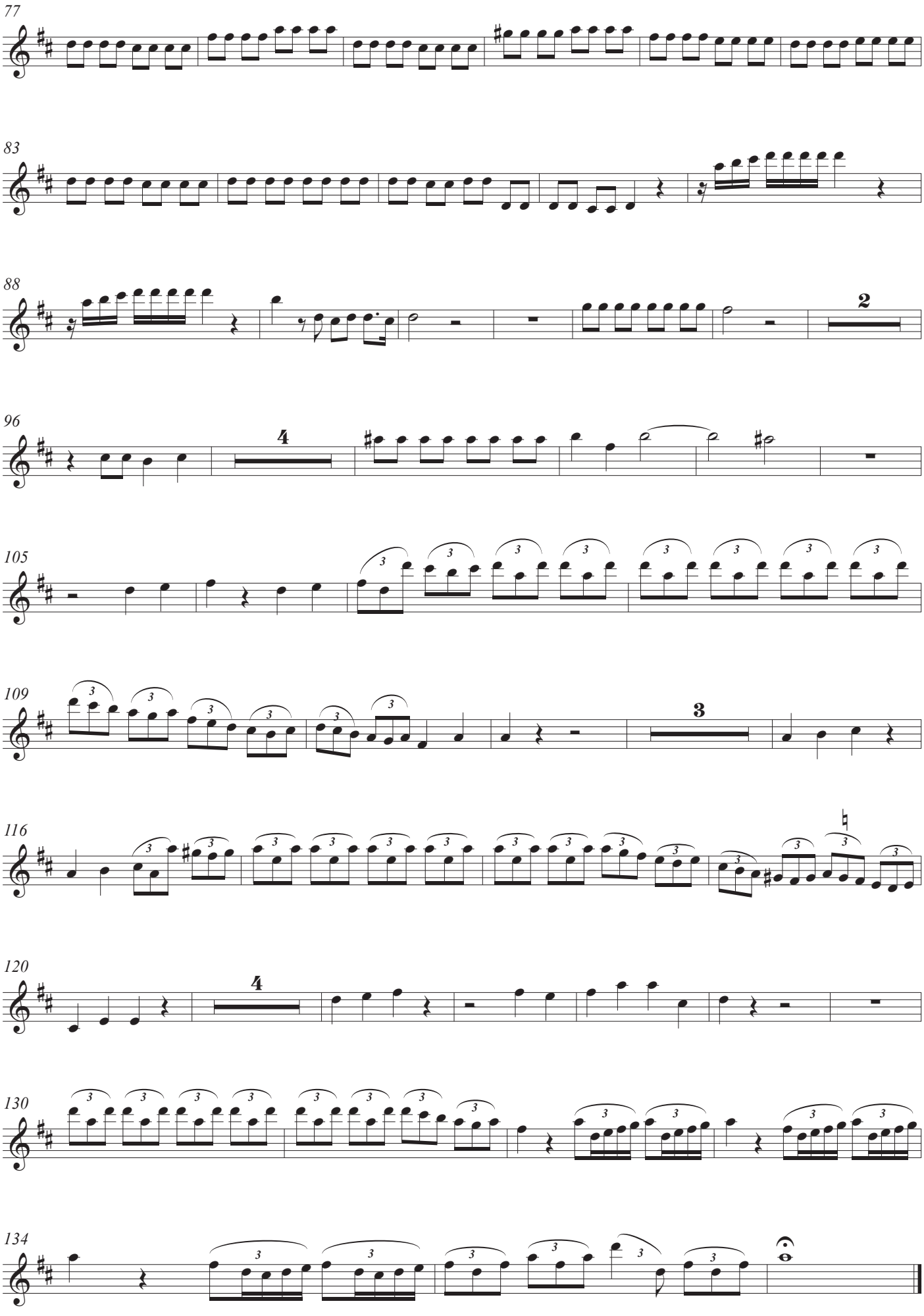
9. Et incarnatus est, a 4



Violí 2n
Oboè 2n

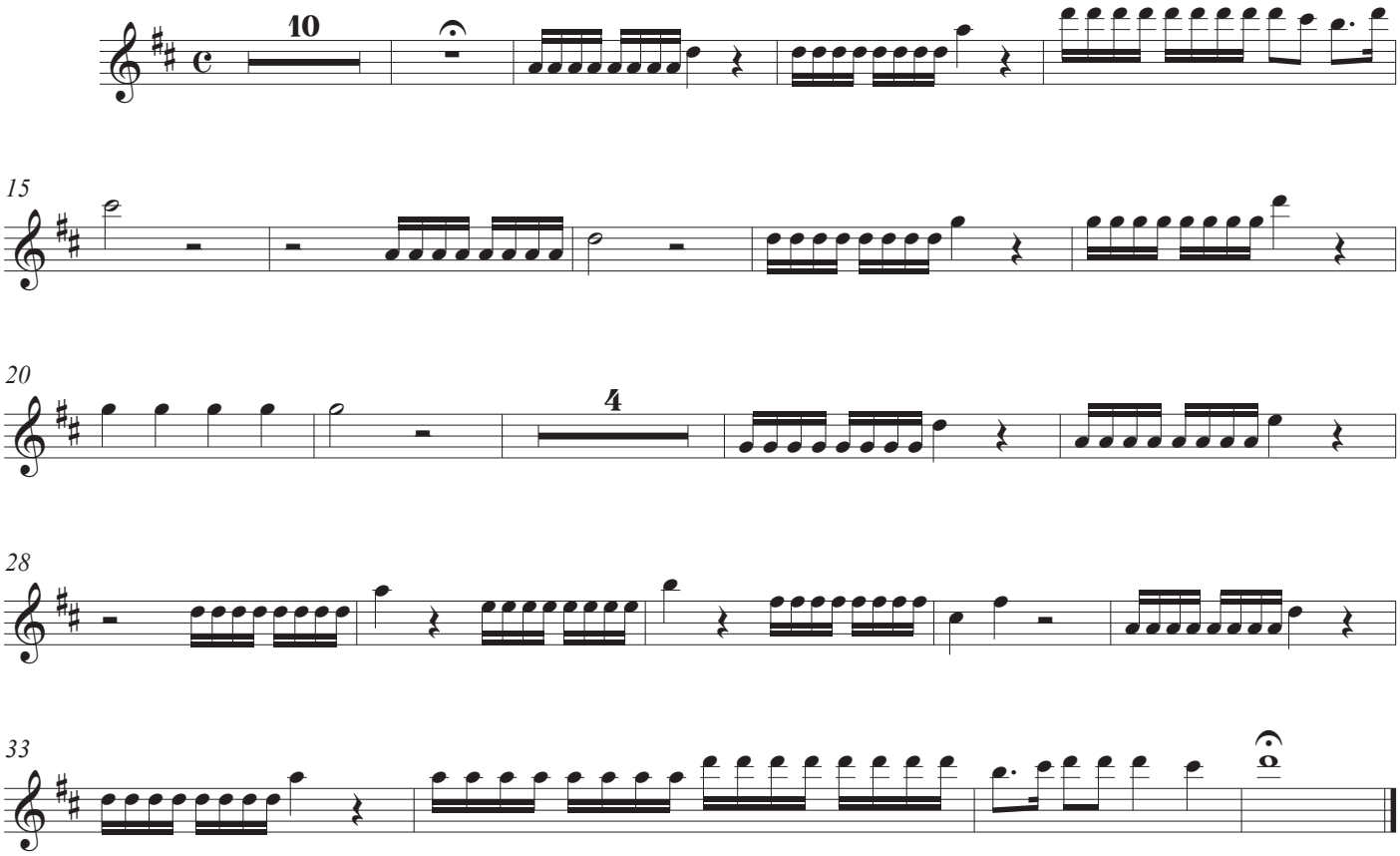
10. Crucifixus - Et resurrexit - Et ascendit, a 8




77
83
88
2
96
4
105
109
3
116
120
4
130
134

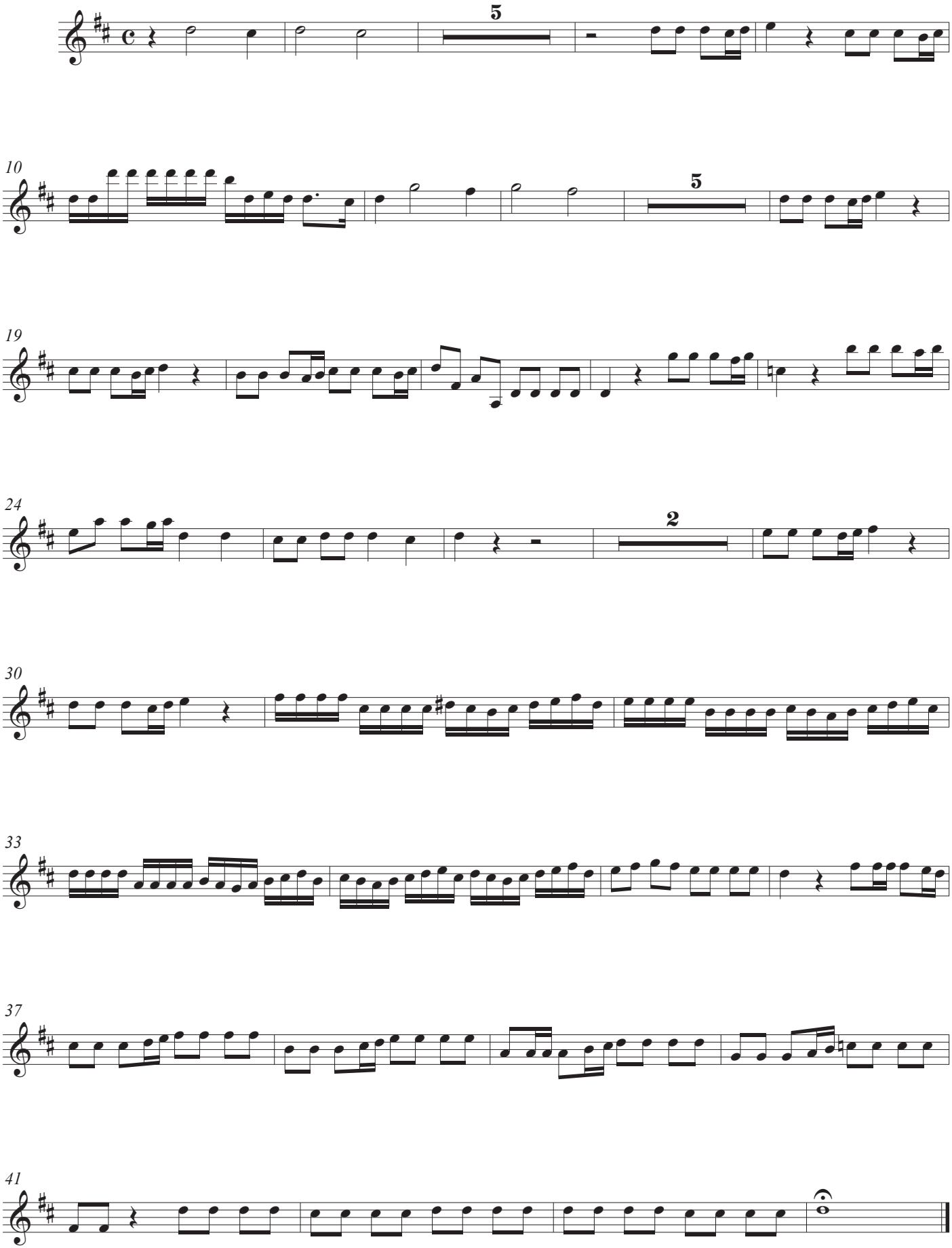
11. Sanctus, a 8

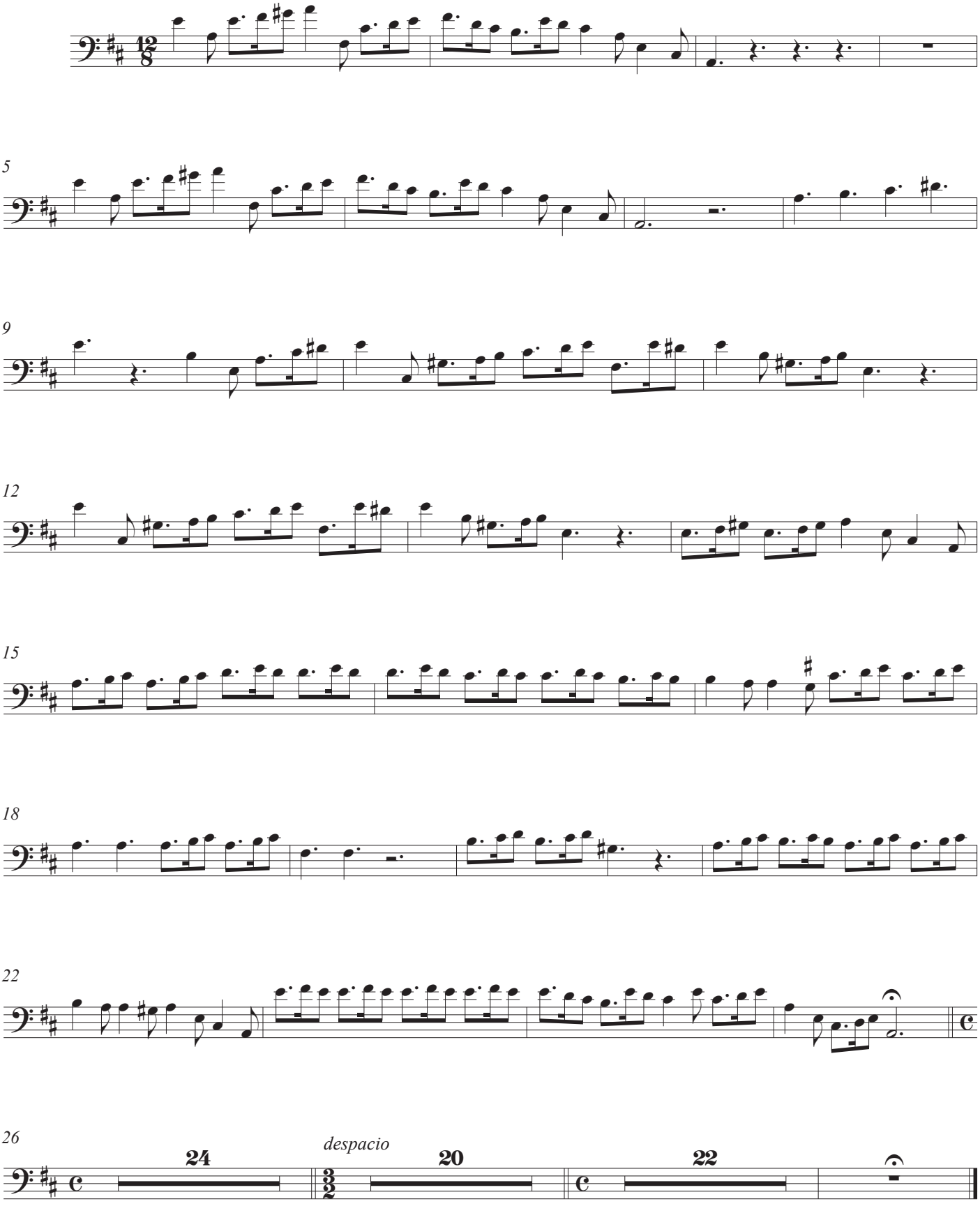
Violí 2n
Oboè 2n



12. Agnus Dei, a 8

Violí 2n
Oboè 2n



Violó

5. Gratias agimus tibi, a Solo i a 8