

FRANCESC VALLS

(ca. 1671-1747)

Misa *Scala Aretina* (1702) a 11 voces con instrumentos y continuo

Edición crítica de
Mariano Lambea

FRANCESC VALLS

Misa *Scala Aretina* (1702) a 11 voces con instrumentos y continuo
Biblioteca de Catalunya, M. 1489/1

Disposición de la partitura en nuestra edición

CORO I

Tiple
Alto
Tenor

CORO II

Tiple 1º
Tiple 2º
Alto
Tenor

CORO III

Tiple
Alto
Tenor
Bajo

CORO IV

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

Acompañamiento para el Órgano (Coros II y III)

Acompañamiento para el Órgano (Coros II, III y IV)

Acompañamiento Continuo para el Arpa

ÍNDICE

Introducción	iv
Voces e instrumentos	vii
Aspectos de la notación	viii
Indicaciones	viii
Calderones	viii
Ligaduras	viii
Alteraciones	viii
Cifrado	ix
Compases y su transcripción	ix
Acompañamiento	xi
Tono	xii
Cromatismos	xiii
Estilos musicales	xiv
Estilo musical de la misa <i>Scala Aretina</i>	xiv
Aplicación del texto a la música	xvi
Relación música-texto	xvi
Crítica de la edición	xvii
Discografía	xxi
Referencias	xxi
Obras de Francesc Valls incluidas en Digital CSIC	xxii
Obras de Francesc Valls de próxima inclusión en Digital CSIC	xxii
Misa <i>Scala Aretina</i> , a 11	
<i>Kyrie</i>	1
1. <i>Kyrie eleison</i> , a 11	1
2. <i>Christe eleison</i> , a 7	9
3. <i>Kyrie eleison</i> , a 11	19
<i>Gloria</i>	31
4. <i>Gloria in excelsis Deo</i> , a 11	31
5. <i>Gratias agimus tibi</i> , a 11	41
6. <i>Qui tollis peccata mundi</i> , a 7	56
7. <i>Quoniam tu solus Sanctus - Cum Sancto Spiritu</i> , a 11	66
<i>Credo</i>	82
8. <i>Credo in unum Deum</i> , a 11	82
9. <i>Et incarnatus est</i> , a 4	102
10. <i>Crucifixus - Et resurrexit - Et ascendit</i> , a 11	106
11. <i>Et in Spiritum Sanctum</i> , a 11	124
<i>Sanctus</i>	146
12. <i>Sanctus</i> , a 11	146
13. <i>Agnus Dei</i> , a 11	160
<i>Partichelas</i>	175
Acompañamiento Continuo Arpa	
Acompañamiento Órgano Coros II y III	
Acompañamiento Órgano Coros II, III y IV	
Clarín 1º (in D)	
Clarín 2º (in D)	
Violín 1º	
Violín 2º	
Violón	

Introducción

El objeto de la presente publicación es la edición crítica de la misa *Scala Aretina* de Francesc Valls.¹ Obviamente, nuestra edición contiene varias diferencias en relación a la que publicó José López-Calo en 1975.²

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 y Galán (ca. 1671-1747) está considerado como el compositor y teórico más importante de nuestra música barroca. 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 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.³

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*⁴ en los últimos años de su vida constituye el compendio final de toda una trayectoria dedicada al arte musical. En sus páginas

¹ Biblioteca de Catalunya, signatura M. 1489/1. Acceso libre en el siguiente enlace: <<http://mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/musicatedra/id/19798>> [consulta 15-11-2017].

² Francisco VALLS. *Missa Scala Aretina*. Publicada por José LÓPEZ-CALO. Kent: Novello, 1975.

³ 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.

⁴ 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 Universidad 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 Santiso 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>>. 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

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 nuestras fronteras. Él mismo demuestra su conocimiento de la música europea y lo refiere en las páginas iniciales 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 patético⁵ 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.⁶

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”.⁷

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 medido. 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”.⁸ 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 los autores antiguos, hallaremos ejemplares que abonarán⁹ 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,

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

⁵ “Pathético. Lo que seriamente mueve los afectos y excita el ánimo a la alegría o a la tristeza” (*Aut.*).

⁶ Fols. V y VIIv [pp. 23 y 28].

⁷ Fol. 109v [p. 258].

⁸ Fol. Vv [p. 24].

⁹ “Abonar. Aprobar y dar por buena alguna cosa y asegurarla por tal” (*Aut.*).

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.¹⁰

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.¹¹

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.¹²

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,¹³ 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.¹⁴

Y aún podemos añadir que no faltan otros lugares de la *Scala Aretina* con disonancias introducidas sin preparación. Por ejemplo en el *Quoniam...*, Coro IV, violín 1º, compás 17: el *mi* es una séptima que está tomada por salto (a no ser que este *mi* estuviera por un *do*). Y otros lugares habrá de la misa en los que será difícil discernir entre disonancias “prohibidas”, “primores” del compositor o errores de traslado por parte del copista.

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.

¹⁰ Fol. 92r [p. 223].

¹¹ Fol. 96r [p. 231].

¹² 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 15-11-2017]. La bibliografía sobre la polémica puede consultarse en el artículo sobre Valls escrito por Francesc BONASTRE y Montserrat URPI en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999-2002, vol. X, pp. 703-707.

¹³ Por ejemplo, tiple 1º y tiple 2º, como es el caso de la misa *Scala Aretina*.

¹⁴ Fol. 56v [p. 152].

Voces e instrumentos

Atendiendo a los manuscritos conservados y a las indicaciones que constan en ellos, la plantilla de la misa *Scala Aretina* estaría formada, en su origen, por las siguientes voces e instrumentos:

CORO I

Tiple, Alto, Tenor.

CORO II

Tiple 1º, Tiple 2º, Alto, Tenor.

CORO III

Tiple, Alto, Tenor, Bajo.

CORO IV

Violín 1º [Oboe 1º]. Existe otra copia (una mano diferente escribe: “Scala Aretina. Oboe 1º, a 11”). Las variantes que surgen de la confrontación de ambas partes se anotan en la Crítica de la edición. Violín 2º [Oboe 2º]. Existe otra copia (una mano diferente escribe: “Scala Aretina. Oboe 2º, a 11”). No hemos detectado variantes entre ambas partes. Sobre el uso de los violines citamos este párrafo del maestro Valls, 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.”¹⁵ Sobre la posible duplicación de las partes de los violines a cargo de los oboes 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.”¹⁶

Violón. El *Agnus Dei* viene copiado dos veces. Constan algunas variantes, pero no las hemos consignado por su escasa importancia.

Clarín 1º, Clarín 2º. Estas partes 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 nuestro compositor: “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.”¹⁷ Por otra parte, existe una copia incompleta sin transportar del Clarín 1º para *Kyrie*, *Gloria* y *Credo* (una mano diferente escribe: “Clarín 1º. Scala Aretina. Los clarines se pueden dexar”).

Acompañamiento para el Órgano (Coros II y III). El copista que trasladó este acompañamiento es diferente al resto de la misa.

Acompañamiento para el Órgano (Coros II, III y IV).

Acompañamiento Continuo para el Arpa.

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.”¹⁸

¹⁵ Fol. 144v-145r [pp. 328-329].

¹⁶ Fol. 144 [pp. 327-328].

¹⁷ Fol. 144v [p. 328].

¹⁸ Fol. 146r [p. 331].

Aspectos de la notación

Indicaciones

En la misa *Scala Aretina* vienen las siguientes indicaciones (algunas de ellas añadidas, quizá, posteriormente).

Indicaciones agógicas (movimiento): “despacio”, “aire”, “adagio”, “allegro”.

Indicación dinámica (intensidad): “quedo”.

Otras indicaciones: “sencillo”,¹⁹ “volti subito”.

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 regularizan 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.

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 muchas alteraciones, y gran número de ellas son de precaución, lo cual genera bastantes 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 6^a ó 3^a había de ser mayor, le pone el sostenido, con lo que sale una música disonantísima, no por falta del compositor; sí, por la ignorancia bachillera²⁰ del cantante”.²¹

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 que no venga alterada en la armadura. Todo ello es un problema y una confusión para quienes transcribimos 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 incluídas 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.

¹⁹ 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*, a 6, de la misa *Ut queant laxis*, y, quizá pueda aplicarse al segundo *Kyrie* de la *Scala Aretina*.

²⁰ “Bachiller. Comúnmente, y por vilipendio, se da este nombre, y se entiende por el que habla mucho fuera de propósito y sin fundamento” (*Aut.*).

²¹ Fol. 100r [p. 239].

En la misa *Scala Aretina* no viene nunca el signo becuadro escrito según nuestra notación moderna. En cambio, en la misa *Ut queant laxis* viene en algunas ocasiones. Ya hemos comentado que en la época era normal utilizar el bemol y el sostenido en función de becuadro en determinadas ocasiones, y como tal han de transcribirse. Valls dice lo siguiente sobre este aspecto: “En lo largo de esta obra, en muchas partes se hallará el sostenido, 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”.²²

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.

Muchos enlaces con saltos de cuarta ascendente (o quinta descendente) en el acompañamiento acostumbran a llevar 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. Pondremos un ejemplo de los muchos que abundan en la misa: *Christe eleison*, compases 14-15.

No nos cansaremos de decir que, en algunos cifrados, en determinadas ocasiones, el bemol equivale al becuadro. Hay muchos ejemplos en toda la misa, pero el primero de ellos puede verse en el primer *Kyrie*, compás 2. El cifrado 7 de la nota *re* viene con un bemol. Nosotros transcribimos ese cifrado 7 con un becuadro para indicar que el *do* debe hacerse natural.

Sin embargo, el bemol que acompaña al 7 sobre la nota *do* en el compás 8 es realmente un bemol para la nota *si*. Hemos de proceder, pues, con atención en estos cifrados.

Compases y su transcripción

Valls utiliza los siguientes compases en la misa *Scala Aretina*, cuyas definiciones y uso extraemos del *Mapa*:

C: “tiempo menor o compasillo”.²³

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”.²⁴

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”.²⁵

²² Fol. 22v [p. 84].

²³ Fol. 225r [p. 489].

²⁴ Fol. 225r-v [pp. 489-490].

²⁵ Fol. 225v [p. 490].

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 (véase *Crucifixus - Et resurrexit*).

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”.²⁶ 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, en *Gratias agimus tibi*, 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 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 en algunas partes de la misa, por ejemplo, en el *Christe*, voces e instrumentos están escritos en proporción menor, C3/2, y los clarines en la 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”.²⁷ 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 segundo *Kyrie*.

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 un breve fragmento de *Et in Spiritum Sanctum*, que está escrito en C (concretamente sobre la palabra *Amen*, compases 94-101 de los tres coros), utiliza el número 6 en grupos de corcheas, obviando escribir expresamente la sexquiáltera. En cambio en los violines sí que la escribe.

Ello nos lleva a comentar que en la *Scala Aretina*, 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; y en ese fragmento concreto del *Amen* distribuye las corcheas en grupos de seis.

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 huya²⁸ de las sexquiálteras, ahora sean sobre el binario o ternario, por ser sus aires peligrosos para la música eclesiástica”.²⁹ 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

²⁶ Fol. 226r [p. 491].

²⁷ Fol. 226r [p. 491].

²⁸ “Huir. Significa también evitar, no hacer una cosa mala o no concurrir a lo que puede tener riesgo o inconveniente” (*Aut.*).

²⁹ Fol. 162r [p. 363].

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 compleción y genio. Los flemáticos con tanta lentitud y pausa que la hacen pesada a todos los oyentes. Los coléricos 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.³⁰

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*: C3/2. Excepto los clarines que están en C6/4.
3. *Kyrie eleison*: C. Excepto los violines que alternan 12/8 y C.

Gloria

4. *Gloria in excelsis Deo*: C.
5. *Gratias agimus tibi*: C3/2 y C. Excepto los clarines que alternan C6/4 y C.
6. *Qui tollis peccata mundi*: C3/2.
7. *Quoniam tu solus Sanctus*: C.
7. *Cum Sancto Spiritu*: C3/2. Excepto los clarines que están en C6/4.

Credo

8. *Credo in unum Deum*: C. Excepto los violines que alternan C, 12/8 y C.
9. *Et incarnatus est*: C.
10. *Crucifixus*, Φ 3/2 y C. Excepto los clarines que están en C6/4 y C.
10. *Et resurrexit*: Φ 3/2. Excepto los clarines que están en C6/4.
10. *Et ascendit*: C.
11. *Et in Spiritum Sanctum*: C. Excepto los violines que alternan C y 12/8.

Sanctus

12. *Sanctus*: C y C3/2. Excepto los clarines que alternan C y C6/4.

Agnus Dei

13. *Agnus Dei*: C.

Acompañamiento

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”.³¹ Después de esta definición de carácter funcional nos interesan,

³⁰ Fol. 224v [p. 488].

³¹ Fol. 105v [p. 250].

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. [...]

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.³²

A diferencia de la edición de López-Caló, en la que realiza o resuelve el acompañamiento para los coros II, III y IV, nosotros hemos optado por no resolver 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. Pero, no dejaremos de citar las palabras de López-Caló al respecto:

La realización del continuo en una composición española de esta época debe, pues, según nuestro parecer, tener en cuenta estos dos principios: una simplicidad fundamental, armónica y melódica, y al mismo tiempo la posibilidad de acompañar ‘con más primor’, para emplear la frase tan usada por José de Torres. La única condición que éste pone para esta segunda ‘y más perfecta’ manera de acompañar es que el ejecutante –en el caso de una edición moderna el transcriptor– tenga suficientes conocimientos teóricos, mucha práctica y buen gusto estético.

En el caso concreto de esta composición, apenas si hemos experimentado dificultad alguna para los órganos: nos hemos limitado a una realización sobria, con pocas notas de paso, adornos, etc., siguiendo lo que podríamos llamar un camino intermedio entre una realización elemental y el ‘estilo primoroso’ de que habla José de Torres.³³

Tono

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

³² Fol. 106r [p. 251].

³³ VALLS. *Missa Scala Aretina...* *Op. cit.*, p. [5] de la Introducción.

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 diapason 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.³⁴

Atendiendo, pues, a la mencionada “tabla”, la misa está compuesta en el tono 11º accidental por duro (final: *re*; armadura: *fa* # y *do* #), excepto *Qui tollis peccata mundi* que está en el tono 1º natural (final: *re*; armadura sin alteraciones).

Claves: Tiples (*Do* en 1ª). Altos (*Do* en 3ª). Tenores (*Do* en 4ª). Bajo (*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”.³⁵

Cromatismos

En la misa *Scala Aretina* se dan varios cromatismos (ascendentes y descendentes) en voces e instrumentos; y significativamente en mayor cantidad que en la otra gran misa de Valls: la *Ut queant laxis*.

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]: Esta 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.³⁶

En ocasiones, la primera nota de algunos cromatismos trae un bemol en función de becuadro (nos referimos a notas diferentes al *fa* y al *do* presentes en la armadura). Este bemol funciona como alteración de precaución que resulta innecesaria en nuestro sistema de escritura y que omitimos en la transcripción. Pongamos como ejemplos los siguientes: *Crucifixus*...: Coro I, *Alto*, compás 51; Coro II, *Tenor*, compás 73; *Acompañamiento al 2º y 3º coro para el órgano*, compás 73.

Cromatismos ascendentes:

1. *Kyrie eleison*

³⁴ Fols. 17r-18r [pp. 73-75].

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Fols. 207v-212v [pp. 454-464].

CC. 4-5; 10-11

3. Kyrie eleison

CC. 33; 41-42; 47-48

5. Gratias agimus tibi

CC. 45-46 (salto de 8ª para el *Continuo*)

9. Et incarnatus est

C. 20

10. Crucifixus - Et resurrexit- Et ascendit

CC. 59-60; 73 y 76

11. Et in Spiritum Sanctum

CC. 11; 21; 98

13. Agnus Dei

CC. 65-66; 67-68

Cromatismos descendentes:

5. Gratias agimus tibi

C. 57 (*mutatio toni*)

8. Credo in unum Deo

C. 76

13. Agnus Dei

CC. 71-72

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.³⁷

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.³⁸

Estilo musical de la misa *Scala Aretina*

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

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 solo 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 disminución de las figuras para que las palabras puedan percibirse.

³⁷ Fols. 160v-161r [pp. 360-361].

³⁸ Véase Francesc VALLS. *Mapa Armónico Práctico*. Transcripción de Mariano LAMBEA con la colaboración de Bernat CABRÉ. En: Digital CSIC, 2017, <<http://hdl.handle.net/10261/144450>> [consulta 29-01-2018].

[...] 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.³⁹

Ya sabemos que la “elección propia del compositor” ha sido el hexacordo *ut, re, mi, fa sol, la* para la construcción de la misa *Scala Aretina*. Referir todos los lugares de la misa 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”⁴⁰ y “Cap. XXIII. Del modo cómo pueden practicarse en la composición las habilidades de fugas, cánones y trocados”.⁴¹

Traemos a colación las palabras de López-Calo sobre 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.⁴²

Conviene decir que se observa idéntica estrategia para el *Kyrie* de la misa *Ut queant laxis*.

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, solo para una obra larga como una misa, proseguirle con valentía, 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 prohíbe 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

³⁹ Fols. 161r-163r [pp. 361-365].

⁴⁰ Fols. 65r-92r [pp. 169-223].

⁴¹ Fols. 122r-129r [pp. 283-297].

⁴² VALLS. *Missa Scala Aretina...* *Op. cit.*, p. [2] de la Introducción.

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.⁴³

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. En la *Scala Aretina* 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. Lo incluimos nosotros en la transcripción. Dice López-Calo al respecto:

Única anomalía aparente: que el bajo del 3^{er} 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 lo hará mejor el maestro director, según las posibilidades de los cantores de que disponga.⁴⁴

Relación música-texto

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

Del modo como 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 conuento⁴⁵ vaya hermanado con el acento⁴⁶.

⁴³ Fols. 11v-12r [pp. 28-29].

⁴⁴ VALLS. *Missa Scala Aretina*. ... *Op. cit.*, pp. [3-4] de la Introducción.

⁴⁵ “Canto acordado, armonioso y dulce que resulta de diversas voces concertadas” (*Aut.*).

⁴⁶ “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.*).

[...] 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 [nuestros retardos] de 7^a, 4^a y 9^a, 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, tenebras 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.⁴⁷

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.

1. Kyrie eleison

CORO I

Alto. C. 38: En el manuscrito, las cinco primeras notas de este compás son *re-mi-fa*, corcheas y *sol-fa* semicorcheas. Transcribimos por *re* corchea, *mi-fa* semicorcheas y *sol-fa* corcheas. Coincidimos con la enmienda de López-Calo.

CORO IV

Clarín 1º. C. 24: Las dos últimas notas de este compás son semimínimas en el manuscrito. Las transcribimos por corcheas que es el valor que les corresponde (la copia incompleta trae precisamente corcheas).

Clarín 2º. C. 38: Las dos primeras notas de este compás son *do* en el manuscrito. Creemos que deberían ser *re* o *si*; optamos por *re*.

Acompañamiento al 2º, 3º y 4º coro para el órgano. C. 20: La segunda nota de este compás es un *do* en el manuscrito. Se trata de un error; transcribimos por *re* que es la nota que corresponde.

⁴⁷ Fols. 212v-220v [pp. 464-480].

2. *Christe eleison*

CORO I

Tenor. C. 40: La última nota de este compás es un *si* en el manuscrito. Transcribimos *sol* para no repetir la nota sin sílaba nueva y para imitar el diseño melódico del compás anterior. Coincidimos con la enmienda de López-Calo.

CORO II

Alto. C. 23: La segunda nota de este compás es un *do* en el manuscrito. Es un error; transcribimos por *re* que es la nota que corresponde.

C. 34: La primera nota de este compás es un *do* en el manuscrito. Transcribimos por *la* para evitar las octavas con el alto del primer coro, aunque no evitamos las octavas con el tiple 1º de este segundo coro, aunque es un mal menor. Coincidimos con la enmienda de López-Calo.

CORO IV

Violín 1º. C. 18: El *la #* no consta en la parte duplicada; en su lugar viene un *si*.

Violón. C. 5: La primera nota de este compás es un *si* en el manuscrito. Transcribimos por *sol* como consta en los acompañamientos.

C. 41: El *fa* trae el cifrado 3b (en función de becuadro) que omitimos en la transcripción. *Cfr.* con los acompañamientos.

Clarín 1º. C. 11. Añadimos esta pausa que no consta en el manuscrito, aunque sí viene en la copia incompleta.

CC. 40-41: *Sol-fa#-sol* en el manuscrito (*la-sol#-la* en la copia incompleta). Creemos que se trata de un error; transcribimos por *sol-fa-fa*.

Acompañamiento al 2º y 3º coro para el órgano. C. 7: El *la* trae un 3b en el manuscrito. Transcribimos por 3#, como hacen los otros acompañamientos.

3. *Kyrie eleison*

CORO IV

Violón. CC. 32-33: El manuscrito trae los cifrados 6/5 y 6 que omitimos en la transcripción. *Cfr.* con los acompañamientos.

Clarín 1º. C. 5: La sexta y séptima notas son *fa* en el manuscrito (*sol* en la copia incompleta). Es un error; transcribimos por *sol*. Coincidimos con la enmienda de López-Calo.

5. *Gratias agimus tibi*

CORO II

Alto. C. 55: *Do #* en el manuscrito. Es un error; la alteración corresponde al *re* que viene a continuación.

CORO IV

Violín 1º. C. 13: En la parte duplicada el *la* es una semibreve perfecta.

C. 58: En la primera mitad de este compás constan las siguientes notas en el manuscrito: *sol* corchea y *la-si* semicorcheas. Es error de copista que ha reducido los valores a la mitad. Transcribimos por *sol* semimínima y *la-si* corcheas, que son las notas que trae la parte duplicada, con lo cual se subsana el error.

Violón. C. 40: El manuscrito trae el cifrado 6 que omitimos en la transcripción. *Cfr.* con los acompañamientos.

Clarín 1º y Clarín 2º. C. 23: Añadimos sendas pausas de semibreve que no constan en los manuscritos, incluida la copia incompleta.

Acompañamiento al órgano para el 2º, 3º y 4º coros. C. 60: El *si* trae la cifra 6 en el manuscrito. Creemos que se trata de un error y la omitimos en la transcripción.

6. *Qui tollis peccata mundi*

Esta parte de la misa no trae alteraciones en la armadura.

CORO IV

Violín 1º. C. 16: La parte duplicada trae un *sol* mínima que sobra.

Acompañamiento continuo para el arpa

C. 21: El segundo *fa* trae un 6#. Creemos que la alteración es un error y la omitimos en la transcripción.

7. *Quoniam tu solus sanctus - Cum Sancto Spiritu*

CORO III

Tiple. C. 69: *Si* en el manuscrito. Creemos que es un error. Transcribimos por *sol*, que es la nota más adecuada por el contexto.

Bajo. C. 66: La última nota de este compás es un *re*#. Se trata de un error. Transcribimos la nota natural. Coincidimos con la enmienda de López-Calo.

CORO IV

Violón. C. 2: El *do* trae el cifrado 6 que omitimos en la transcripción.

C. 35: Los dos *si* traen el cifrado 6# que omitimos en la transcripción.

Clarín 2º. C. 13: Añadimos esta pausa de semibreve que no consta en el manuscrito.

Acompañamiento al 2º y 3º coro para el órgano. C. 45: El manuscrito trae la indicación *solo*. Debe tratarse de un error porque en ese momento cantan dos voces. Omitimos esta indicación en la transcripción.

C. 58: El *fa* trae un 6 en el manuscrito, pero creemos que se trata de un error y lo omitimos en la transcripción.

C. 66: El manuscrito trae el cifrado 3 con un bemol en función de becuadro. Creemos que se trata de un error y lo omitimos en la transcripción.

Acompañamiento al órgano para el 2º, 3º y 4º coros

C. 79: *Fa* en el manuscrito. Es un error; transcribimos por *re* que es la nota que corresponde.

8. *Credo in unum Deo*

CORO I

Tiple. C. 76: El primer *do* trae un sostenido en el manuscrito. Aunque parece lógica su inclusión para hacer más patente el cromatismo descendente, la realidad es que en nuestro sistema de escritura resulta innecesaria, ya que está presente en la armadura. Sea como fuere la omitimos en la transcripción.

Tenor. C. 68: La primera nota de este compás viene confusa en el manuscrito. Atendiendo a las reglas del sistema hexacordal imperante aún en la época y, con el fin de evitar errores, el copista escribió debajo de la nota su nombre correspondiente, es decir, *mi*. Conviene puntualizar lo siguiente: si esta nota fuera natural, el copista hubiera escrito ahí el nombre de *fa*, ya que en ese momento se estaría cantando ahí por el hexacordo por natura de la segunda deducción.⁴⁸ Pero como resulta que el *fa* es sostenido hay que denominarlo *mi*, ya que se trata de una conjunta.

Recordemos la definición que trae Cerone:

Conjuncta es una voz dada accidentalmente adonde no hay naturalmente, hecha por necesidad de consonancias; porque en un signo adonde no hay voz de *Mi*, hacémosle por accidente; y en otro adonde no hay *Fa*, también le hacemos por accidente, y callando la voz natural, decimos la accidental.⁴⁹

⁴⁸ Véase Pedro CERONE. *El melopeo y maestro. Tractado de música theórica y práctica*. Nápoles: Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613. Edición facsímil de F. Alberto GALLO. Bologna: Forni editore, 1969, 2 vols. Vol. I, p. 488. “De las mutanças en la parte del tenor, cantando por la clave de C sol fa ut por becuadrado”. Interesa el ejemplo que trae con la clave de *Do* en cuarta línea *Cfr.* también con la “Tabla universal de la mano” (p. 274). Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica de la BNE: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000015030&page=1>> [consulta 25-02-2017].

⁴⁹ *Ibidem*, vol. I, p. 404.

Como se sabe los hexacordos se deducen a partir de unas notas determinadas, que son *Sol* (hexacordo por bequadro); *Do* (hexacordo por natura); y *Fa* (hexacordo por bemol). Estas notas de partida ofrecen los hexacordos de manera natural, sin necesidad de alterar las notas. En cambio, Cerone se refiere ahora a la posibilidad de deducir otros hexacordos a partir del resto de las notas las cuales los facilitan de manera accidental, es decir, que, es preciso añadir alteraciones o accidentales. Por eso el término conjunta es sinónimo de alteración. “Ni otra cosa es conjunta, que señal accidental”, dice Cerone.⁵⁰ Por otra parte, el hecho de callar la voz natural y decir la accidental implica un fingimiento, una acción fingida, y de ahí el término “música ficta”. Cerone también lo cita: “conjunta o música ficta”⁵¹.

En relación al tema de la solmisación véase nuestro trabajo sobre el villancico *Mil años ha que cantamos* del maestro Antonio Teodoro Ortells (1647-1706).⁵²

CORO IV

Violín 1º. C. 8: El segundo *mi* no consta en la parte duplicada.

Violín 2º. C. 25: Transcribimos las ocho semicorcheas de este compás una tercera menor descendente de lo que consta en el manuscrito (incluida la parte duplicada), evitando así las cuartas paralelas con el violín 1º. Coincidimos con la enmienda de López-Calo.

Violón. C. 19: El manuscrito trae el cifrado 3# en la nota *fa*. Lo omitimos en la transcripción. Hacemos lo mismo en los compases 57-58, donde viene el cifrado 6 para la nota *si*. Cfr. con los acompañamientos.

Acompañamiento al 2º y 3º coro para el órgano. CC. 33, 40 y 58: El manuscrito trae la indicación *solo* en estos compases. Debe tratarse de un error porque en ese momento cantan dos voces. Omitimos estas indicaciones en la transcripción.

10. *Crucifixus - Et resurrexit- Et ascendit*

CORO II

Tiple 2º. C. 66. La última nota de este compás viene confusa en el manuscrito. Atendiendo a las reglas del sistema hexacordal imperante aún en la época y, con el fin de evitar errores, el copista escribió encima de la nota su nombre correspondiente, es decir, *fa*. Es cierto que sería un *fa*, si en ese momento se estuviera cantando ahí por el hexacordo por natura de la quinta deducción, es decir, si la obra, en términos tonales, estuviera en *do*, pero al tener dos sostenidos en la armadura debemos interpretarla, obviamente, un tono más alto, es decir, en *re*. Es por ello que el *fa* que escribe el copista, nosotros debemos transcribirlo por *sol*.⁵³ Cfr. con *Et in Spiritum Sanctum*, Coro II, tiple 2º, compás 33.

CORO IV

Clarín 2º. C. 56: En este compás consta una pausa de mínima que no debería estar y que, obviamente, no transcribimos. Coincidimos con la enmienda de López-Calo.

11. *Et in Spiritum Sanctum*

CORO II

Tiple 2º. C. 33. La tercera nota de este compás viene confusa en el manuscrito. Atendiendo a las reglas del sistema hexacordal imperante aún en la época y, con el fin de evitar errores, el copista escribió encima de la nota su nombre correspondiente, es decir, *la*. Es cierto que sería un *la*, si en ese momento se estuviera cantando ahí por el hexacordo por natura de la quinta deducción, es decir, si la obra, en términos tonales, estuviera en *do*, pero al tener dos sostenidos

⁵⁰ *Ibidem*, vol. II, p. 715.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² 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 25-02-2017].

⁵³ CERONE. *Op. cit.*, pp. 486-487. “De las mutanças en la parte del tiple, cantando por la clave de G sol re ut o de C sol fa ut por becuadrado”. Interesa el ejemplo que trae con la clave de *Do* en primera línea Cfr. también con la “Tabla universal de la mano” (p. 274). Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica de la BNE: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000015030&page=1>> [consulta 25-02-2017].

en la armadura debemos interpretarla, obviamente, un tono más alto, es decir, en *re*. Es por ello que el *la* que escribe el copista, nosotros debemos transcribirlo por *si*.⁵⁴ *Cfr.* con el *Crucifixus...*, Coro II, triple 2º, compás 66.

Alto. C. 98: El primer *sol* de este compás trae un bemol en función de becuadro en el manuscrito. Parece evidente que el copista quiso asegurarse de que se realizara el cromatismo ascendente sobre esta nota. Por nuestra parte, omitimos esta alteración en la transcripción por ser innecesaria. *Cfr.* con el *Crucifixus...* (Coro I, alto, compás 51; Coro II, tenor, compás 73).

CORO III

Alto. C. 38: El último *mi* de este compás no viene en el manuscrito. Lo añadimos nosotros en la transcripción.

CORO IV

Violín 1º. C. 25 y *Violín 2º*. CC. 22 y 24: Los *si* traen un sostenido en función de becuadro en el manuscrito (incluidas las partes duplicadas). Son alteraciones de precaución para impedir que el cantante bemolice estas notas por inercia para interpretar saltos de quinta justa desde el *fa* becuadro anterior. Es decir, que Valls quería explícitamente intervalos de quinta disminuida. En nuestro sistema de escritura no es necesario poner becuadro en los *si* en esta ocasión; en consecuencia, omitimos estas alteraciones en la transcripción.

Clarín 1º. C. 84: Pausa de semibreve en el manuscrito. Es un error; transcribimos por pausa de mínima que es el valor que le corresponde (la copia incompleta trae precisamente pausa de mínima).

Clarín 2º. C. 3: Las dos últimas notas de este compás son semimínimas en el manuscrito. Es un error; transcribimos por dos corcheas que es el valor que corresponde.

Acompañamiento al 2º y 3º coro para el órgano. C. 72: El manuscrito trae aquí la cifra 4 que, creemos, es un error. La omitimos en la transcripción y mantenemos el 3#.

13. *Agnus Dei*

CORO IV

Violón. CC. 9 y 11-13: El manuscrito trae la cifra 6 en varias notas de estos compases. La omitimos en la transcripción. *Cfr.* con los acompañamientos.

CC. 67,3-69,2: Restituimos las notas, *do, do, la, la, re, re, si, si*, que no constan en el manuscrito.

Acompañamiento al 2º y 3º coro para el órgano. C. 72: En el manuscrito el *do* trae la cifra 6. Creemos que es un error y la omitimos en la transcripción. En los otros acompañamientos no consta.

Discografía

Francisco Valls. *Mass 'Scala Aretina'*. The London Oratory. Thames Chamber Orchestra London. John HOBAN. CRD Records, 1983.

F. Valls. *Missa Scala Aretina*. H. I. F. Biber. *Requiem*. Gustav LEONHARDT. Deutsche Harmonia Mundi, 1993.

Francesc Valls. *Misa Scala Aretina*. La Grande Chapelle. Albert RECASENS. Lauda, 2014.

Referencias

Francesc VALLS. *Misa Scala Aretina*. Biblioteca de Catalunya, signatura M. 1489/1. <<http://mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/musicatedra/id/19798>>.

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

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

⁵⁴ *Ibidem*.

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.

Rosa MONTALT y Montse MOLINA. *Missa Scala Aretina. Acords i desacords*. Biblioteca de Catalunya, 2014. <<http://www.bnc.cat/Visita-ns/Exposicions/Missa-Scala-Aretina.-Acords-i-desacords>>.

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

Francesc VALLS. *Mapa Armónico Práctico*. Transcripción de Mariano LAMBEA con la colaboración de Bernat CABRÉ. En: Digital CSIC, 2017, <<http://hdl.handle.net/10261/144450>>.

Pedro CERONE. *El melopeo y maestro. Tractado de música theórica y práctica*. 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>>.

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>>.

Obras de Francesc Valls incluidas en Digital CSIC

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
De Lamentatione Jeremiae	http://hdl.handle.net/10261/86456
En el misterioso circo	http://hdl.handle.net/10261/86454
In honorem Beatissimae Mariae Virginis	http://hdl.handle.net/10261/86616
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
Ninfas que en bosques sagrados	http://hdl.handle.net/10261/138619
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
Sombras cobardes	http://hdl.handle.net/10261/149524
Surrexit pastor bonus	http://hdl.handle.net/10261/86620

Obras de Francesc Valls de próxima inclusión en Digital CSIC

A dónde, oh, corazón
 Afuera, cuidados
 Ah del pastor que guarda
 Cándida rosa
 De un puro ardor abrasada
 Del vulgo florido
 En aplauso feliz del mayor triunfo
 En tan sagrado misterio
 Entre tantos que encierra el Olimpo
 Guárdate, dueño hermoso
 Inteligencias puras
 Monterilla de plumas
 Parad, suspended las iras (a lo divino)
 Parad, suspended las iras (a lo humano)
 Si para recobrar tu belleza
 Tu luz celestial envía
 Una púrpura florida

1. Kyrie eleison, a 11

Francesc Valls

Coro I *despacio* *quedo*

Tiple Ky - ri - e e - lei - son,

Alto Ky - ri - e e - - - lei - son,

Tenor Ky - ri - e e - - - lei - son,

Coro II *despacio* *quedo*

Tiple 1° Ky - ri - e e - - - lei - son,

Tiple 2° Ky - ri - e e - lei - son,

Alto Ky - ri - e e - - - lei - son,

Tenor Ky - ri - e e - - - lei - son,

Coro III *despacio* *quedo*

Tiple Ky - ri - e,

Alto Ky - ri - e,

Tenor Ky - ri - e,

Bajo Ky - ri - e,

Coro IV *despacio* *quedo*

Clarín 1° (in D)

Clarín 2° (in D)

Violín 1°

Violín 2°

Violón

Acompto. Órgano Coros II y III

Acompto. Órgano Coros II, III y IV

Acompto. Continuo Arpa

7 \sharp 4 6 5

7 \sharp 4 \sharp 6 5

7 \sharp 4 6 5

6

quedo

Ky - ri - e e - lei - son,

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

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

quedo

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

Ky - ri - e e - lei - son,

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

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

quedo

Ky - ri - e,

Ky - ri - e,

Ky - ri - e,

[Ky - ri - e,

quedo

quedo

7^b 6/4 6

4 7^b 6/4 6

4 7^b 6/4 6

12 *aire*

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

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

aire

Ky - ri - e e -

Ky -

aire

aire

aire

17 *aire* *aire*

lei - son,

lei - son,

lei - son,

aire *aire*

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

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

ri - e e - lei - son, e - - - - lei - son,

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

aire *aire*

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

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

Ky - ri - e

Ky - ri -

aire *aire*

aire *aire*

7 6 7 6

7 6 7 6

7 6 7 6

22

allegro

allegro

allegro

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

allegro

allegro

3#
3#
3#
7 6
5 6
7 6

27

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

Ky - ri - e e - lei - son,

Ky - ri - e e - lei - son,

Ky - ri - e e - - -

Ky - ri - e

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

Ky - ri - e e - - -

Ky - ri - e e -

Ky -

The musical score consists of 13 staves. The first seven staves are vocal parts with lyrics. The eighth staff is a piano accompaniment. The ninth and tenth staves are empty. The eleventh, twelfth, and thirteenth staves are piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

32

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

The musical score consists of multiple staves. The top section features several vocal parts with lyrics. The bottom section shows instrumental accompaniment with piano and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The score is divided into measures by vertical bar lines.

36

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

6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 3
 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 4 4 3
 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 4 4 3

2. Christe eleison, a 7

Coro I

Tiple

Alto

Tenor

Coro II

Tiple 1°

Tiple 2°

Alto

Tenor

Coro III

Coro IV

Clarín 1°
(in D)

Clarín 2°
(in D)

Violín 1°

Violín 2°

Violón

Acompto.
Órgano
Coros II
y III

Acompto.
Órgano
Coros II,
III y IV

Acompto.
Continuo
Arpa

The musical score is written for a large ensemble. It features four vocal soloists (Tiple, Alto, Tenor) and four choirs (Coro I, II, III, IV). The vocal parts have lyrics: 'Chri - ste e - - - - - Chri - ste e - - - - - Chri - ste'. The instrumental parts include Clarinet 1° and 2° (in D), Violin 1° and 2°, Viola, Organ (Acompto.), Continuo, and Arpa. The score is in G major and 3/8 time. The vocal parts are in treble clef, while the instrumental parts are in various clefs (treble and bass). The organ and continuo parts are in bass clef. The arpa part is in bass clef. The score is divided into systems, with each system containing staves for the vocal soloists and the four choirs. The instrumental parts are grouped together at the bottom of the page.

5

The image shows a page of musical notation for a choral piece. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (G major), and a common time signature. The lyrics are written below the vocal staves. The piece consists of five measures, with the first measure starting at bar 5. The lyrics are: "ste e - lei son," "lei son, Chri - ste e - lei son, Chri - ste e -", "lei son, Chri - ste e - lei son," "Chri - ste e -", "e - lei son, Chri - ste", "Chri - ste e - lei", "Chri - ste e - lei son, Chri -". The basso continuo part at the bottom uses figured bass notation with numbers 6, 3#, 7, and 3#.

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

6 3# 7 3# 7 6
6 3# 7 3# 7 6
6 3# 7 3# 7 6

11

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

3# 3# 7#
3# 3# 7#
3# 3# 7#

Detailed description: This is a musical score for a hymn, likely 'Christe eleison'. The score is written for voice and piano. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is indicated by a common time signature (C). The score is divided into two systems. The first system contains 11 staves: three vocal staves (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) and five piano accompaniment staves. The lyrics are written below the vocal staves. The piano part consists of a right hand and a left hand. The second system contains 11 staves: three piano accompaniment staves and five vocal staves. The lyrics continue. The piano part features a prominent bass line with chords marked with 3# and 7# symbols. The score ends with a double bar line.

17

Chri - ste e - - - lei - son,

Chri - ste e - - - lei -

Chri - ste e - - - lei - son,

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

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

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

- lei - son, Chri - ste e -

6# 5# 3# 6 6 3# 6 6 6 3# 6

23

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

3# 6 3# 3# 7 3#
3# 6 3# 3# 7 3#
3# 6 3# 3# 7 3#

29

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

7 \sharp 7 7 3 \sharp 3 \sharp 7 3 \sharp
7 \sharp 7 7 3 \sharp 3 \sharp 7 3 \sharp
7 \sharp 7 7 3 \sharp 3 \sharp 7 3 \sharp

35

Chri - ste e - - - - -

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

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

son, Chri - ste e - - - - -

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

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

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

9 8 3# 3#

9 8 3# 3#

9 8 3# 3#

40

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

7 3# 7 6# 5 6 7 6
 7 3# 7 6# 5 6 7 6
 7 3# 7 6# 5 6 7 6

45

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

The score consists of 11 staves. The top five staves are vocal lines with lyrics. The bottom six staves are piano accompaniment, including a grand staff with treble and bass clefs. The music is in the key of D major and 4/4 time. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

50

ste e - lei - son.

ste e - lei son.

ste e - lei son.

lei son.

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

Chri - ste e - lei son.

lei son.

The score consists of 15 systems. The first system contains 8 vocal staves with lyrics. The second system contains 5 vocal staves with lyrics. The third system contains 3 empty vocal staves. The fourth system contains 4 piano accompaniment staves. The fifth system contains 3 empty vocal staves. The sixth system contains 5 piano accompaniment staves. The seventh system contains 3 empty vocal staves. The eighth system contains 4 piano accompaniment staves.

3. Kyrie eleison, a 11

Coro I *sencillo*

Tiple Ky - ri - e e - - - lei - son,

Alto Ky - ri - e e - lei - son,

Tenor Ky - ri - e e - lei - son,

Coro II *sencillo*

Tiple 1° Ky - ri - e e - -

Tiple 2° Ky - ri - e

Alto Ky - ri - e e - - - lei -

Tenor Ky - ri - e e - lei -

Coro III *sencillo*

Tiple

Alto

Tenor Ky - ri -

Bajo Ky -

Coro IV *sencillo*

Clarín 1° (in D)

Clarín 2° (in D)

Violín 1° [simile]

Violín 2° [simile]

Violón

Acompto. Órgano Coros II y III *sencillo*

Acompto. Órgano Coros II, III y IV

Acompto. Continuo Arpa

4

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

6 4 3# 7
6 4 3# 7
6 4 3# 7

8

Ky - ri - e - lei - son,

Ky - ri - e - lei - son,

Ky - ri - e - lei - son,

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

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

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

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

Ky - ri -

Ky - ri - e -

Ky - ri -

12

Ky - ri - e - lei - son,

Ky - ri - e -

Ky - ri - e - lei - son,

son, Ky - ri - e -

Ky - ri - e - lei - son,

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

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

Ky - ri - e e - lei -

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

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

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

Instrumental accompaniment (piano) consisting of multiple staves with rhythmic patterns and chords.

16

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

6 3#
6 3#
6 3#

20

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- ri - e - lei - son, e - lei - son,

Ky - ri - e - lei - son,

5 6 5 6 5

5 6 5 6 5

5 6 5 6 5

32

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

36

despacio *quedo*

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

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

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

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

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

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

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

lei - - - son, Ky - ri - e

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

e - lei - son, Ky - ri - e

e - lei - son, Ky - ri - e

despacio *quedo*

despacio *quedo*

despacio *quedo*

7 3♯ 7 3♯ 7 3♯ 6 4♯

7 3♯ 7 3♯ 7 3♯ 6 4♯

7 3♯ 7 3♯ 7 3♯ 6 4♯

42

quedo

son, Ky - ri - e e - - -

son, Ky - ri - e e - - -

son, Ky - ri - e e - - -

quedo

son, Ky - ri - e e - - -

son, Ky - ri - e e - - -

son, Ky - ri - e e - - -

son, Ky - ri - e e - - -

quedo

Ky - ri - e

Ky - ri - e

Ky - ri - e

Ky - ri - e

quedo

quedo

6 5 7^b 6 4^b

6 5 4 3[♯] 7^b 6 4^b

6 5 4 3[♯] 7^b 6 4^b

47

- - lei - son, e - lei - son.
 - - lei - son, e - lei - son.
 - - lei - son, e - lei - son.
 - - lei - son, e - lei - son.
 - - lei - son, e - lei - son.
 - - lei - son, e - lei - son.
 - - lei - son, e - lei - son.
 - - lei - son, e - lei - son.
 - - lei - son, e - lei - son.
 - - lei - son, e - lei - son.

6 3#
 6 4# 6 7 3#
 6 9 6 7 3#

4. Gloria in excelsis Deo, a 11

Coro I

Tiple Et in ter - ra,

Alto Et in ter - ra, et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo -

Tenor Et in ter - ra, et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo -

Coro II

Tiple 1° Et in ter - ra,

Tiple 2° Et in ter - ra,

Alto Et in ter - ra,

Tenor Et in ter - ra,

Coro III

Tiple Et in ter - ra,

Alto Et in ter - ra,

Tenor Et in ter - ra,

Bajo Et in ter - ra,

Coro IV

Clarín 1° (in D)

Clarín 2° (in D)

Violín 1°

Violín 2°

Violón

Acompto. Órgano Coros II y III

Acompto. Órgano Coros II, III y IV

Acompto. Continuo Arpa

9

mi - ni-bus bo - - - nae, bo-nae vo - lun - ta - tis, bo-nae vo - lun - ta -
mi - ni-bus bo - - - nae, bo-nae vo - lun - ta - tis, bo-nae vo - lun - ta -
bo - nae vo - lun - ta -
bo - nae vo - lun - ta -

3# 3# 6 5
3# 3# 6 5
3# 3# 6 5

Detailed description: This page of a musical score contains nine systems of staves. The first system includes three vocal staves and three piano accompaniment staves. The vocal lines feature Latin lyrics: 'mi - ni-bus bo - - - nae, bo-nae vo - lun - ta - tis, bo-nae vo - lun - ta -'. The piano accompaniment consists of a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a bass line. The second system continues the vocal lines with the same lyrics. The third system shows the vocal lines continuing, with the piano accompaniment providing harmonic support. The fourth system shows the vocal lines continuing, with the piano accompaniment providing harmonic support. The fifth system shows the vocal lines continuing, with the piano accompaniment providing harmonic support. The sixth system shows the vocal lines continuing, with the piano accompaniment providing harmonic support. The seventh system shows the vocal lines continuing, with the piano accompaniment providing harmonic support. The eighth system shows the vocal lines continuing, with the piano accompaniment providing harmonic support. The ninth system shows the vocal lines continuing, with the piano accompaniment providing harmonic support.

12

bo-nae vo-lun - ta - tis.

bo-nae vo-lun - ta - tis.

bo-nae vo-lun - ta - tis. Lau - da - mus

tis, bo-nae vo-lun - ta - tis.

tis, bo-nae vo-lun - ta - tis.

tis, bo-nae vo-lun - ta - tis.

tis, bo-nae vo-lun - ta - tis.

bo-nae vo-lun - ta - tis.

bo-nae vo-lun - ta - tis.

bo-nae vo-lun - ta - tis.

bo-nae vo-lun - ta - tis.

6

6

22

Ad-o-ra-mus te. Glo -

Ad-o-ra-mus te. Glo -

Ad-o-ra-mus te. Glo -

Ad-o-ra-mus te. Glo -

te, ad-o-ra-mus - te. Glo -

Ad-o-ra-mus te. Glo -

Glo - ri - fi - ca - - - - - mus

Ad-o-ra-mus te. Glo -

Ad-o-ra-mus te. Glo -

Ad-o-ra-mus te. Glo -

Ad-o-ra-mus te. Glo -

6

6

6

25

Musical score for a choir and instruments, page 38 (measure 25). The score is in G major (one sharp). It consists of multiple vocal parts and piano accompaniment. The lyrics are in Latin.

Lyrics for the vocal parts:

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

Additional lyrics:

- Lau - da - mus te.
- Be-ne - di

The piano accompaniment includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate bass line. The piano part features rhythmic patterns, including a prominent triplet in the treble clef and a steady bass line.

28

Be-ne-di - ci-mus te. Ad-o-ra - mus te.

Be-ne-di - ci-mus te. Ad-o-ra - mus te.

Be-ne-di - ci-mus te. Ad-o-ra - mus te.

te. Ad-o-ra - mus te.

Be-ne-di - ci-mus te. Ad-o-ra - mus te.

ci - mus te. Ad-o-ra - mus te.

Be-ne-di - ci-mus te. Glo - ri - fi - ca -

Be-ne-di - ci-mus te. Ad-o-ra - mus te.

Be-ne-di - ci-mus te. Ad-o-ra - mus te.

Be-ne-di - ci-mus te. Ad-o-ra - mus te.

Be-ne-di - ci-mus te. Ad-o-ra - mus te.

31

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

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

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.

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.]

5. Gratias agimus tibi, a 11

Coro I *aire*

Tiple Gra - ti - as a - gi - mus

Alto Gra - ti - as a - gi - mus

Tenor Gra - ti - as a - gi - mus

Coro II *aire*

Tiple 1° Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi,

Tiple 2° Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi,

Alto Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi,

Tenor Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi,

Coro III *aire*

Tiple Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

Alto Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

Tenor Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

Bajo Gra - ti - as [a - gi - mus ti - bi

Coro IV *aire*

Clarín 1° (in D)

Clarín 2° (in D)

Violín 1°

Violín 2°

Violón

Acompto. Órgano Coros II y III

Acompto. Órgano Coros II, III y IV

Acompto. Continuo Arpa

5

ti - bi,
ti - bi,
ti - bi,
gra - ti - as
gra - ti - as
gra - ti - as
gra - ti - as
pro - pter mag - nam glo - ri - am tu - am,
pro - pter mag - nam glo - ri - am tu - am,
pro - pter mag - nam glo - ri - am tu - am,
pro - pter mag - nam glo - ri - am tu - am,
3# 6
3# 6
3# 6

10

gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter mag - nam glo - ri - am

gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter mag - nam glo - ri - am

gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter mag - nam glo - ri - am

a - gi - mus ti - bi

a - gi - mus ti - bi

a - gi - mus ti - bi

a - gi - mus ti - bi

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

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

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

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

6

16

tu - am, pro - pter mag - nam, pro - pter
 tu - am, pro - pter mag - nam, pro - pter
 tu - am, pro - pter mag - nam, pro - pter
 pro - pter mag - nam glo - ri - am tu - am, pro - pter
 pro - pter mag - nam glo - ri - am tu - am, pro - pter
 pro - pter mag - nam glo - ri - am tu - am, pro - pter
 pro - pter mag - nam glo - ri - am tu - am, pro - pter
 pro - pter mag - nam,
 pro - pter mag - nam,
 pro - pter mag - nam,
 pro - pter mag - nam,
 pro - pter mag - nam,
 6♯
 6♯
 6♯

22

mag - nam glo - ri - am tu - am.

mag - nam glo - ri - am tu - am.

mag - nam glo - ri - am tu - am.

mag - nam glo - ri - am tu - am.

mag - nam glo - ri - am tu - am.

mag - nam glo - ri - am tu - am.

mag - nam glo - ri - am tu - am.

mag - nam glo - ri - am tu - am.

pro - pter mag - nam glo - ri - am tu - am.

pro - pter mag - nam glo - ri - am tu - am.

pro - pter mag - nam glo - ri - am tu - am.

pro - pter mag - nam glo - ri - am tu - am.

6

6

6

27

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

Do - mi-ne De - us, Do - mi-ne

32

le - stis, De - us Pa - ter,

De - us, Rex cae - le - stis, De - us Pa - ter,

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics and four piano accompaniment staves. The second system includes a vocal line with lyrics and five piano accompaniment staves. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the bass clef.

37

De - us Pa - ter o - mni - - - pot - ens.

De - us Pa - ter o - mni - pot - ens.

Do - mi - ne Fi - li u - ni -

Do - mi - ne Fi - li u - ni -

Do - mi - ne Fi - li u - ni -

Do - mi - ne Fi - li u - ni -

6

Detailed description: This is a page of a musical score for a choir or vocal ensemble. It features a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score is divided into two main sections. The first section, starting at measure 37, is for the text 'Deus Pater omnipotens'. It includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second section is for the text 'Domine Filii', also with vocal lines and piano accompaniment. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. The page number '48' is at the top left, and the measure number '37' is at the top left of the first staff. A page number '6' is at the bottom center.

42

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

Do - mi-ne Fi-li u-ni - ge - ni-te Je -

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

Do - mi-ne Fi-li u-ni - ge - ni-te Je -

ge - ni-te, Do - mi-ne Fi-li u-ni - ge - ni-te.

ge - ni-te, Do - mi-ne Fi-li u-ni - ge - ni-te.

ge - ni-te, Do - mi-ne Fi-li u-ni - ge - ni-te.

ge - ni-te, Do - mi-ne Fi-li u-ni - ge - ni-te.

Instrumental accompaniment section with piano and bass staves.

6

6

6

47

Je - su Chri - - - - -

Je - su Chri - - - - -

Je - su

Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste,

- su Chri - - - - - ste, Je - su

Chri - - - - - ste, Je - su Chri - - - - - ste,

su Chri - - - - - ste, - - - - -

5 6# 7 6# 6 5 3# 6 6# 4 5

5 6# 7 6# 6 5 3# 6 6# 4 5

5 6# 7 6# 6 5 3# 6 6# 4 5

53

ste.

ste, Je - su Chri - ste.

Chri - ste.

Je - su Chri - ste.

Chri - ste.

Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste.

Je - su Chri - ste.

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

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

Fi - li - us Pa -

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

6 \sharp 3 \sharp 4 3 \sharp 6 7 6

6 \sharp 3 \sharp 4 3 \sharp 6 7 6

6 \sharp 3 \sharp 4 3 \sharp 6 7 6

58

Fi - li - us Pa - - - - -

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

Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - - - - -

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

Pa - - - - tris,

Pa - - - - tris,

Pa - - - - tris,

7 3# 7 3# 5 6 7 6 6 6

7 3# 7 3# 5 6 7 6 6 6

7 3# 7 3# 5 6 7 6 6 6

62

tris, Do - mi-ne De - us,
 tris, Do - mi-ne De - us,
 tris, Do - mi-ne De - us,
 Do - mi-ne De-us, Agnus De - i, Fi - li-us Pa -
 Fi - li - us Pa - tris, Fi - li-us Pa -
 De - i, Fi - li-us Pa - tris, Fi - li - us Pa -
 Do - mi-ne De-us, Agnus De - i, Fi - li-us Pa - tris, Pa -
 Do - mi-ne De - us, Fi -
 Do - mi-ne De - us,
 Do - mi-ne De - us, Do - mi-ne De-us, Agnus
 Do - mi-ne De - us, Fi - li-us Pa -

3♯ 6 7 6 3♯ 9 3♯ 3♯ 7
 3♯ 6 7 6 3♯ 9 3♯ 3♯ 7
 3♯ 6 7 6 3♯ 9 3♯ 3♯ 7

67

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

9 3# 3# 6 3# 3# 3# 7 3#
 9 3# 3# 6 3# 3# 3# 7 3# 3#
 9 3# 3# 6 3# 3# 3# 7 3# 3#

72

Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris.

Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, 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, 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, Fi - li - us Pa - tris.

Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris.]

4# 2 3# 4

4# 2 3# 4

6. Qui tollis peccata mundi, a 7

Coro I *despacio* *quedo*

Tiple
Alto
Tenor

Qui tol - lis
Qui tol - lis
Qui tol - lis

Coro II *despacio* *quedo*

Tiple 1°
Tiple 2°
Alto
Tenor

Qui tol - lis
Qui tol - lis
Qui tol - lis
pec -
pec -
pec -

Coro III

Tiple
Alto
Tenor
Bajo

Coro IV *despacio* *quedo*

Clarín 1° (in D)
Clarín 2° (in D)
Violín 1°
Violín 2°
Violón

despacio *quedo*

Acompto. Órgano
Coros II y III
Acompto. Órgano
Coros II, III y IV
Acompto. Continuo
Arpa

3# 6 6 6
3# 6 6 3# 6 6 6
3# 6 6 3# 6 6 6

5

mi - se - re - re

mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re

mi - se - re - re no - - -

ca - ta mun - - - di, mi - se -

ca - ta mun - di,

ca - ta mun - di,

ca - ta mun - di,

3 \flat 7 6

3 \flat 7 6

3 \flat 7 6

5 3 \flat

5 3 \flat

5 3 \flat

3 \flat 7 6 6 # 6 #

5 3 \flat

12

no - bis, mi - se - re - re no -

no - bis, mi - se - re - re no -

no - bis, mi - se - re - re no -

re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis, no -

mi - se - re - re no -

mi - se - re - re no - bis.

6 6 3# 6 3#

6 6 3#

18 *quedo*

bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di,
 bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - - di,
 8 - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - - di,

quedo

bis. Qui tol - lis
 bis. Qui tol - lis
 Qui tol - lis

quedo

quedo

quedo

quedo

4 3# 6 6 3# 6 6 3# 6 6 3# 6 6 6 3b 7 6

25

sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o -

sus - ci - pe de - pre - ca - ti -

sus - ci - pe

sus - ci - pe

sus - ci - pe

sus - ci - pe

sus - ci - pe

7 6 3#

7 6 3#

31

- nem no - stram,

o - nem no - stram,

8

The musical score consists of two vocal staves and a piano accompaniment section. The vocal staves have lyrics: "- nem no - stram," and "o - nem no - stram,". The piano accompaniment section includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with various notes and rests. The score is marked with a '31' at the beginning and a '8' below the first piano staff.

38

sus - ci - pe

sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

sus - ci - pe

sus - ci - pe

sus - ci - pe

3/4

3/4

3/4

3/4

44

Qui se - des ad dex - te - ram

Qui se - des ad dex -

Qui se - des ad dex - te - ram

Qui se - des ad dex - te - ram

Qui se - des ad dex - te - ram

Qui se - des ad dex - te - ram

Qui se - des ad dex - te - ram

34

6b

6b

50

Pa - - - - tris, mi - se -
- te - ram Pa - tris,
8 Pa - - - - tris,
Pa - - - - tris, mi - se - re -
Pa - - - - tris, mi - se - re - re no -
Pa - - - - tris, mi - se - re - re

4 4 3# 6 3# 6

56

volti subito

re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis.

volti subito

- re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

bis, mi - se - re - re no - bis.

no - bis, mi - se - re - re no - bis.

volti subito

volti subito

3# 6 3b 3#

3# 6 3b 3#

3# 6 3b 3#

7. Quoniam tu solus sanctus-Cum Sancto Spiritu, a 11

Coro I allegro

Tiple

Alto

Tenor

Coro II allegro

Tiple 1°

Tiple 2°

Alto

Tenor

Coro III allegro

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

Coro IV allegro

Clarín 1°
(in D)

Clarín 2°
(in D)

Violín 1°

Violín 2°

Violón

allegro

Acompto.
Órgano
Coros II
y III

Acompto.
Órgano
Coros II,
III y IV

Acompto.
Continuo
Arpa

34

4

tu so - lus san - ctus, tu so - lus,

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus, tu so - lus san - ctus.

tu so - lus san - ctus.

tu so - lus, tu so - lus_

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus.

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus, tu so - lus san -

tu so - lus san -

tu so -

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus, tu

Quo - ni - am tu so - lus

[tu so - lus,

8

tu so - lus, tu so -

Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus san -

Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus san -

san - ctus. Tu so - lus Al - tis - si - mus.

Tu so - lus, tu so - lus Do - mi - nus,

ctus, quo - ni - am tu so - lus san - ctus. Tu so - lus,

ctus, tu so - lus san - ctus,

- lus Do - mi - nus. Tu so - lus, tu so - lus

so - lus san - ctus, quo - ni - am tu so - lus san - ctus, san -

san - ctus, Tu so - lus, tu so - lus Al - tis - si -

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus, tu so - lus, quo - ni - am tu so - lus

12

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

16

mus, tu so - lus Al - tis - si - mus, Al - tis - si - mus, Je -

mus, tu so - lus Al - tis - si - mus, Je -

mus, tu so - lus Al - tis - si - mus, Je -

so - lus Al - tis - si - mus, Al - tis - si - mus, Je -

tu so - lus Al - tis - si - mus, Je -

nus. Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je -

- lus Al - tis - si - mus, Al - tis - si - mus, Je - su

so - lus, tu so - lus Al - tis - si - mus,

so - lus, tu so - lus Al - tis - si - mus,

so - lus, tu so - lus Al - tis - si - mus,

so - lus, tu so - lus Al - tis - si - mus,

so - lus, tu so - lus Al - tis - si - mus,

20

Je - su Chri - ste.

Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste.

Je - su Chri - ste.

su Chri - ste, Je - su Chri - ste.

su Chri - ste, Je - su Chri - ste.

su Chri - ste.

Chri - ste.

Je - su Chri - ste.

Je - su Chri - ste.

Je - su Chri - ste.

Je - su Chri - ste.]

3# 6 6/5 6 9 6

3# 6 6/5 6 9 6

3# 6 6/5 6 9 6

27

The musical score for page 72, starting at measure 27, is presented in two systems. The first system consists of ten empty staves. The second system consists of seven staves. The third, fourth, and fifth staves of the second system contain musical notation. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation is as follows:

- Staff 3: D_4 E_4 F_4 G_4 A_4 B_4 C_5 B_4 A_4 G_4 F_4 E_4 D_4
- Staff 4: D_4 E_4 F_4 G_4 A_4 B_4 C_5 B_4 A_4 G_4 F_4 E_4 D_4
- Staff 5: D_4 E_4 F_4 G_4 A_4 B_4 C_5 B_4 A_4 G_4 F_4 E_4 D_4

The sixth and seventh staves of the second system are empty.

32

The musical score for page 73 begins at measure 32. It features 15 staves. The first 10 staves are empty. The 11th staff contains the first note of a melody in treble clef. The 12th and 13th staves continue this melody. The 14th and 15th staves are bass clef staves with a bass line and fingering numbers (6, 6#, 6#) below the notes.

37

Cum San - cto Spi - ri - tu,

Cum San - cto Spi - ri - tu,

Cum San - cto Spi - ri - tu,

Cum San - cto Spi - ri - tu,

Cum San - cto Spi - ri - tu,

Cum San - cto Spi - ri - tu,

Cum San - cto Spi - ri - tu,

Cum San - cto Spi - ri - tu,

Cum San - cto Spi - ri - tu,

[Cum San - cto Spi - ri - tu,

6

6

43

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, in

6

6

6

49

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

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

in

in

in

in

6# 6# 6 6

6# 6# 6 6

6# 6# 6 6

55

men,

in glo - ri - a De - i Pa - tris, De - i Pa - tris.

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

in glo - ri - a De - i Pa - tris, De - i Pa - tris.

glo - ri - a De - i Pa - tris.

glo - ri - a De - i Pa - tris.

glo - ri - a De - i Pa - tris.

glo - ri - a De - i Pa - tris.

6# 6# 6

6# 6# 6

6# 6# 6

The page contains a musical score for the hymn 'Amen, De-i Pa-tris'. It is written in G major and common time. The score consists of 10 systems of staves. The first system starts at measure 60. The lyrics are: 'A - - - - - men,'. The words 'aire' and 'men,' are placed above the notes. The second system continues with 'A - - - - - men,'. The third system has 'A - - - - - men,'. The fourth system has 'A - - - - - men,'. The fifth system has 'A - - - - - men, aire'. The sixth system has 'A - - - - -'. The seventh system has 'De - i Pa - tris, De - i Pa - tris.'. The eighth system has 'De - i Pa - tris, De - i Pa - tris.'. The ninth system has 'De - i Pa - tris, De - i Pa - tris.'. The tenth system has 'aire' above the first few notes.

65

De - i Pa - tris. A - - - men,

De - i Pa - tris. A - - - - -

De - i Pa - tris. A - - - - men,

men, A - - - - men,

men, A - - - - men,

men, A - - - - men,

men, A - - - - men,

men, A -

A - - - - - men, A - - - - -

A - - - - - men, A - - - - -

A - - - - - men, A - - - - -

3#

3#

3#

70 *despacio*

A - - - men, De - i
men, De - i Pa - tris.
A - - - men, De - i Pa - tris.
A - - - men, De - i Pa - tris.
A - - - men, De - i Pa - tris.
A - - - men, De - i Pa - tris.
men, A - - - men, *despacio*
men, *despacio*
men, A - - - men, *despacio*
despacio
despacio

3# 6 6 6
3# 6 6 6
3# 6 6 6

8. Credo in unum Deo, a 11

Coro I

Tiple Pa - trem o-mni - pot -

Alto Pa - trem o-mni - pot - en - tem, o - mni - pot - en -

Tenor Pa - trem o-mni - pot - en - tem, o - mni - pot - en - tem, o -

Coro II

Tiple 1° Pa - trem o-mni - pot - en - tem, o - mni - pot - en -

Tiple 2° Pa - trem o - mni - pot - en -

Alto Pa - trem o-mni - pot - en -

Tenor

Coro III

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

Coro IV

Clarín 1° (in D)

Clarín 2° (in D)

Violín 1°

Violín 2°

Violón

Acompto. Órgano Coros II y III 7

Acompto. Órgano Coros II, III y IV 7

Acompto. Continuo Arpa 7

5

en - - - tem, o - mni - pot - en - tem,

- - - tem, o - mni - pot - en - tem,

mni - pot - en - tem, o - mni - pot - en - tem,

tem, o - mni - pot - en - tem, o - mni - pot - en - tem,

- - - tem, o - mni - pot - en - tem,

tem, Pa - trem o - mni - pot - en - - - tem,

Pa - trem o - mni - pot - en - - - tem,

Fa - cto - rem__

Fa - cto - rem

Fa - cto - rem

Fa - cto - rem__

9

fa - cto - rem cae - li et ter - - - rae,

fa - cto - rem cae - li et ter - - - rae,

fa - cto - rem cae - li et ter - - - rae,

fa - cto - rem

fa - cto - rem_

fa - cto - rem_

fa - cto - rem_

fa - cto - rem_

cae - li,

cae - li,

cae - li,

cae - li,

3#

3#

3#

13

et ter - rae, et ter - rae.

et ter - - - rae.

et ter - - - rae.

duo

cae - li et ter - - - rae, et ter - rae, vi - si -

cae - li et ter - - - rae, et ter - rae,

cae - li et ter - - - rae, et ter - rae.

cae - li et ter - - - rae, et ter - rae.

fa - cto - rem cae - li et ter - rae.

fa - cto - rem cae - li et ter - rae.

fa - cto - rem cae - li et ter - rae.

[fa - cto - rem cae - li et ter - rae.

3#

3#

3#

17

bi - li - um o - mni - um et in - vi - si - bi - li - um. Et in

vi - si - bi - li - um o - mni - um et in - vi - si - bi - li - um.

3#

3#

3#

20

Je - sum

u - num Do - mi - num, u - num Do - mi - num

Et in u - num Do - mi - num, Do - mi - num Je - sum

Je - sum

Je - sum

23

Je - sum Chri - - - - -
Je - sum Chri - - - - -
Chri - - - - - stum, Je - sum
Je - sum Chri - - - - -
Chri - - - - - stum, Je - sum Chri -
Chri - - - - -
Je - sum Chri - - - - -

9 6 5
9 6 5
9 6 5

Detailed description: This page of a musical score, numbered 88 and starting at measure 23, features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of three systems of staves, each with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are 'Je - sum Chri - stum, Je - sum Chri - stum, Je - sum Chri - stum'. The piano accompaniment includes a right-hand part with a treble clef and a left-hand part with a bass clef. The right-hand part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left-hand part provides a harmonic foundation with chords and single notes. The score concludes with a series of bass clef staves containing numerical figures (9, 6, 5) for the left hand.

26

stum, Fi - li - um De - i, Fi - li - um De - i

stum, Fi - li - um De - i, Fi - li - um De - i

Chri - stum, Fi - li - um De - i, Fi - li - um De - i

stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum,

stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum,

stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum,

stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum,

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

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

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

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

30

u - ni - ge - ni - tum.

u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum

u - ni - ge - ni - tum.

u - ni - ge - ni - tum.

u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre

u - ni - ge - ni - tum.

De - i u - ni - ge - ni - tum.

De - i u - ni - ge - ni - tum.

De - i u - ni - ge - ni - tum.

De - i u - ni - ge - ni - tum.

6 6/5 3#

6 6/5 3#

6 6/5 3#

34

an - te

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

an - te

an - te

an - te

na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la, sae - - -

an - te

an - te

an - te

an - te

an - te

6 5 3# 6 5 6 5 6 5 6 5

38

o - mni - a sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,

o - mni - a sae - cu - la.

o - mni - a sae - cu - la.

o - mni - a sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de

o - mni - a sae - cu - la.

- - - cu - la.

o - mni - a sae - cu - la.

o - mni - a sae - cu - la.

o - mni - a sae - cu - la.

o - mni - a sae - cu - la.

o - mni - a sae - cu - la.

o - mni - a sae - cu - la.

o - mni - a sae - cu - la.

o - mni - a sae - cu - la.

6 6 3# 6 6 3# 6 6 3#

3# 6 6 3# 6 6 3# 6 6 3#

3# 6 6 3# 6 6 3# 6 6 3#

43

De - um ve - rum de De - o___ ve - ro, De - um ve - rum de De - o___ ve -

lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o___ ve - ro, ve -

6 5 3# 6 5 3# 6 5 3# 6 5 3#

6 5 3# 6 5 3# 6 5 3# 6 5 3#

6 5 3# 6 5 3# 6 5 3# 6 5 3#

47

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

Ge-ni-tum, non fa-ctum con-sub-stan-ti-a-lem

Ge-ni-tum, non fa-ctum con-sub-stan-ti-a-lem

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

Ge-ni-tum, non fa-ctum con-sub-stan-ti-a-lem

Ge-ni-tum, non fa-ctum con-sub-stan-ti-a-lem

Ge-ni-tum, non fa-ctum con-sub-stan-ti-a-lem Pa-

Ge-ni-tum, non fa-ctum con-sub-stan-ti-a-lem Pa-

Ge-ni-tum, non fa-ctum con-sub-stan-ti-a-lem Pa-tri,

Ge-ni-tum, non fa-ctum con-sub-stan-ti-a-lem Pa-

Ge-ni-tum, non fa-ctum con-sub-stan-ti-a-lem Pa-

Ge-ni-tum, non fa-ctum con-sub-stan-ti-a-lem Pa-

52

Pa - tri fa - cta sunt,

Pa - tri fa - cta sunt,

Pa - tri fa - cta sunt,

Pa - tri per quem o - mni - a fa - cta sunt,

Pa - tri per quem o - mni - a fa - cta sunt,

Pa - tri per quem o - mni - a fa - cta sunt,

- - tri per quem o - mni - a fa - cta sunt,

- - tri per quem o - mni - a

Pa - tri per quem o - mni - a

- - tri per quem o - mni - a

- - tri per quem o - mni - a

56

fa - cta sunt.

fa - cta sunt.

fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi - nes, et pro - pter no - stram sa -

fa - cta sunt.

fa - cta sunt.

fa - cta sunt.

fa - cta sunt.

fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi - nes,

fa - cta sunt.

fa - cta sunt.

fa - cta sunt.

fa - cta sunt.

6 6 5 6 6 6 5 6 6 6 5 6 6

60

lu - tem, et pro - pter no - stram sa - lu - tem, et pro - pter

et pro - pter no - stram sa - lu - tem, et pro - pter no - stram sa - lu -

6 5
6 5
6 5
6 5

64

no - stram sa - lu - tem, sa - lu - tem

de - scen -

de - scen -

de - scen - dit,

tem, et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen -

de - scen - dit,

de - scen - dit,

de - scen - dit,

de - scen - dit,

de - scen - dit,

6 5

6 5

6 5

6 5

6 5

6 5

77

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

lis, de - scen - dit de cae - lis]

6

6

6

9. Et incarnatus est, a 4

Coro I

Tiple

Alto
Et in - car - na - - - tus est

Tenor
Et in - car - na - - - tus est

Coro II

Tiple 1°

Tiple 2°

Alto
Et in - car - na - tus est

Tenor
Et in - car - na - - - est

Coro III

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

Coro IV

Clarín 1°
(in D)

Clarín 2°
(in D)

Violín 1°

Violín 2°

Violón

Acompto.
Órgano
Coros II
y III

Acompto.
Órgano
Coros II,
III y IV

Acompto.
Continuo
Arpa

6 6 7 6 7 4

6 6 7 6 7 4

6 6 7 6 7 4

6

de Spi - ri - tu San - - - cto

de Spi - ri - tu San - - - cto

de Spi - ri - tu San - - - cto ex Ma - ri - a

de Spi - ri - tu San - - - cto ex Ma -

3# 6 6 6 5 4 3# 6

3# 6 6 6 5 4 3# 6

3# 6 6 6 5 4 3# 6

11

ex Ma - ri - a Vir - gi - ne:

ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo

Vir - gi - ne: Et ho - mo

ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo

6 6 3# 7 4 3# 6 6 6

6 6 3# 7 4 3# 6 6 6

6 6 3# 7 4 3# 6 6 6

17

Et ho - mo fa - ctus est.

fa - ctus est, et ho - mo fa - ctus est.

fa - ctus est, fa - ctus est.

fa - ctus est, fa - ctus est.

6 6# 6 3# 7 4 3#

6 6# 6 3# 7 4 3#

6 6# 6 3# 7 4 3#

10. Crucifixus - Et resurrexit - Et ascendit, a 11

Coro 1

Tiple *Cru - ci - fi - xus*

Alto *Cru - ci - fi - xus*

Tenor *Cru - ci - fi - xus*

Coro 2

Tiple 1° *Cru - ci - fi - xus*

Tiple 2° *Cru - ci - fi - xus*

Alto *Cru - ci - fi - xus*

Tenor *Cru - ci - fi - xus*

Coro 3

Tiple *Cru - ci - fi - xus*

Alto *Cru - ci - fi - xus*

Tenor *Cru - ci - fi - xus*

Bajo *Cru - ci - fi - xus*

Coro 4

Clarín 1° (in D)

Clarín 2° (in D)

Violín 1°

Violín 2°

Violón

Acompto. Órgano Coros II y III

Acompto. Órgano Coros II, III y IV

Acompto. Continuo Arpa

The score is divided into four choir sections (Coro 1 to Coro 4) and instrumental accompaniment. Each choir part includes staves for Tiple, Alto, Tenor, and Basso (Bajo). The instrumental parts include Clarín 1° and 2° (in D), Violín 1° and 2°, Violón, and three keyboard instruments: Órgano Coros II y III, Órgano Coros II, III y IV, and Continuo Arpa. The music is in G major and 3/8 time. The lyrics 'Cru - ci - fi - xus' are repeated by each choir member.

4

et - i - am pro no - bis, cru - ci - fi - xus_ et - i - am pro

et - i - am pro no - bis,

et - i - am pro no - bis, cru - ci - fi - xus_ et - i - am pro

et - i - am pro no - bis,

et - i - am pro no - bis,

et - i - am pro no - bis,

et - i - am pro no - bis,

et - i - am pro no - bis.

et - i - am pro no - bis.

et - i - am pro no - bis.

[et - i - am pro no - bis.

34

9

no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - - - - - to, sub

no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - - - - - to, sub

The musical score consists of two vocal staves and multiple piano accompaniment staves. The vocal staves contain the lyrics: "no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - - - - - to, sub". The piano accompaniment includes a grand staff (treble and bass clefs) and several individual staves for different instruments. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The vocal lines feature a melodic line with a long note value (likely a half note or longer) and a series of shorter notes. The piano accompaniment is mostly silent, with some activity in the bass line at the bottom of the page.

14 *despacio*

Pon - ti - o Pi - la - to.

Pon - ti - o Pi - la - to.

despacio

pas - - - sus, _____

pas - sus, et

pas - - - sus, et se -

pas - - - sus, et se -

despacio

despacio

despacio

6 7 7 7

6 7 7 7

6 7 7 7

21 *aire*

et se-pul - tus est.

et se - pul - tus est.

et se - pul - tus est, et se - pul - tus est.

et se - pul - tus est.

se - pul - tus est.

pul - tus est, se - pul - tus est.

pul - tus est.

aire

Et re-sur -

Et re-sur -

Et re-sur -

Et re-sur -

aire

aire

4 \sharp /₂ 6 6₃ 4 \sharp 3 \flat 3 \sharp

4 \sharp /₂ 6 6₃ 4 \sharp 3 \flat 3 \sharp 3 \sharp

4 \sharp /₂ 6 6₃ 4 \sharp 3 \flat 3 \sharp 3 \sharp

28

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

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

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

Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e,

Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e,

Et re-sur-re-xit 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 di - e, et re - sur -

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

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

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

33

re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri -

re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri -

re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri -

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

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

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

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

re - xit ter - ti - a di - e,

re - xit ter - ti - a di - e,

re - xit ter - ti - a di - e,

re - xit ter - ti - a di - e,

6

6 9

44

Et a-scen - dit in cae - lum, in cae -

Et a-scen - dit in cae - lum, et a-scen - dit in cae -

Et a-scen - dit in cae -

Et a - scen - dit in cae - - - lum,

Et a -

Et a - scen - dit in cae - lum,

Et a - scen - dit in cae - lum,

Et a - scen - dit in cae - lum,

Et a - scen - dit in cae - lum,

5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 3# 3#

5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 3# 3#

5 6 5 6 5 6 5 6 3# 3#

Detailed description: This is a musical score page, numbered 114. It contains a variety of musical staves. At the top, there are four vocal staves with lyrics in Latin: 'Et a-scen - dit in cae - lum, in cae -', 'Et a-scen - dit in cae - lum, et a-scen - dit in cae -', 'Et a-scen - dit in cae -', and 'Et a - scen - dit in cae - - - lum,'. Below these are two piano accompaniment systems. The first system includes three treble clef staves and one bass clef staff, with lyrics 'Et a - scen - dit in cae - lum,' and 'Et a - scen - dit in cae - lum,'. The second system consists of four staves (three treble clef, one bass clef) and includes a piano part with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. At the bottom, there are three bass clef staves, the lowest two containing fingering numbers for the left hand (5, 6, 5, 6) and the right hand (5, 6, 5, 6, 5, 6, 3#, 3#).

49

lum, et a-scen - dit in cae - lum: lum, et a - scen - dit in cae - lum: lum, in cae - lum: ad scen - dit in cae - lum, in cae - lum, cae - lum: ad et a-scen - dit et a-scen - dit in cae - lum: ad et a-scen - dit in cae - lum, in cae - lum: ad se - se - se - se -

3♯ 3♯ 3♯ 3♯ 3♯

54

ad dex - te - ram Pa - tris, ad dex - te - ram Pa - tris, se - - -

ad dex - te - ram Pa - tris, ad dex - te - ram Pa - tris, se - - -

ad dex - te - ram Pa - tris, ad dex - te - ram Pa - tris, se - - -

dex - te - ram Pa - tris, se - - - det ad dex - te - ram

dex - te - ram Pa - tris, se - - - det ad dex - te - ram

dex - te - ram Pa - tris, se - - - det ad dex - te - ram

dex - te - ram Pa - tris, se - - - det ad dex - te - ram

- - - det ad dex - te - ram Pa - tris, ad

- - - det ad dex - te - ram Pa - tris, ad

- - - det ad dex - te - ram Pa - tris, ad

- - - det ad dex - te - ram Pa - tris, ad

58

- - - det ad dex - teram Pa - tris.
 - - - det ad dex - te-ram Pa - tris. Et
 - - - det ad dex - te-ram Pa - tris. Et it - e-rum ven -
 Pa - tris, se - det ad dex - te-ram Pa - tris.
 Pa - tris, se - det ad dex - te-ram Pa - tris.
 Pa - tris, se - det ad dex - te-ram Pa - tris.
 Pa - tris, se - det 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.
 dex - te-ram Pa - tris, ad dex - te-ram Pa - tris.

63

ju-di - ca - re vi -

it - e-rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju-di - ca - re vi -

tu - rus est cum glo - ri - a, ju-di - ca - re vi -

Et it - e-rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a,

Et it - e-rum ven - tu - rus est cum

ju - di -

ju - di -

ju - di -

ju - di -

6# 3# 6#

6# 3# 6#

3# 6# 3# 6#

68 *quedo*

vos
vos
vos

quedo

ju - di - ca - re vi - vos et
glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor -
ju - di - ca - re vi - vos et mor -
ju - di - ca - re vi - vos *quedo* et mor -

ca - re vi - vos, vi - vos
ca - re vi - vos, vi - vos
ca - re vi - vos, vi - vos
ca - re vi - vos, vi - vos

quedo

quedo

3# 6
3# 6
3# 6

73

et mor - tu - os:
et mor - tu - os:
et mor - tu - os:
mor - tu - os:
- tu - os:
- tu - os:
- tu - os:
7 6# 6 4 5 3#
7 6# 6 4 5 3#
7 6# 6 4 5 3# 6 7 6# 3#

83

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

3# 6
 3# 6
 3# 6

88

cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.

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

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

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

cu - jus re - gni non e - rit fi - nis.

re - gni non e - rit fi - nis.

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

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

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

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

- gni non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis.]

3#

3#

3#

11. Et in Spiritum Sanctum, a 11

Coro I

Tiple Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num, Do - mi -

Alto Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num,

Tenor Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi -

Coro II

Tiple 1° Et in Spi - ri - tum

Tiple 2° Et in Spi - ri - tum

Alto Et in Spi - ri - tum San - ctum,

Tenor Et in Spi - ri - tum

Coro III

Tiple

Alto Et in

Tenor

Bajo

Coro IV

Clarín 1° (in D)

Clarín 2° (in D)

Violín 1°

Violín 2°

Violón

Acompto. Órgano Coros II y III

Acompto. Órgano Coros II, III y IV

Acompto. Continuo Arpa

The score is written in G major (one sharp) and common time (C). It features four vocal choirs (I, II, III, IV) and instrumental accompaniment. The vocal parts have lyrics in Spanish: 'Et in Spiritum Sanctum, Dominum, Dominum'. The instrumental parts include Clarinet 1 and 2 (in D), Violin 1 and 2, Viola, Organ (two parts), and Arpa/Continuo. The organ parts are in the bass clef, and the arpa/continuo part is in the bass clef. The instrumental parts are in the treble clef. The score is divided into four systems, each corresponding to a choir and its accompaniment.

4

num, et vi -

et vi -

num, et vi -

San - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can -

San - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can -

Do - mi - num, et vi - vi - fi - can -

San - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can -

Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num, et vi -

Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num, et vi -

Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num, et vi -

Et in Spi - ri - tum [San - ctum, Do - mi - num, et vi -

8

vi - fi - can - tem:

vi - fi - can - tem:

vi - fi - can - tem:

tem: *duo*

tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit,

tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro -

vi - fi - can - tem:

vi - fi - can - tem:

vi - fi - can - tem:

vi - fi - can - tem:

6 3# 3# 6 3#

6 3# 3# 6 3#

6 3# 3# 6 3#

13

Fi - li - o - que pro - ce - dit.

Fi - li - o - que pro - ce - dit.

Fi - li - o - que pro - ce - dit. Qui cum Pa -

Fi - li - o - que pro - ce - dit.

Fi - li - o - que pro - ce - dit, pro - ce - dit, pro - ce - dit.

Fi - li - o - que pro - ce - dit.

ce - dit, Fi - li - o - que pro - ce - dit, pro - ce - dit.

Fi - li - o - que pro - ce - dit.

Fi - li - o - que pro - ce - dit.

Fi - li - o - que pro - ce - dit.

Fi - li - o - que pro - ce - dit.

3# 6 3# 3# 6 3# 3#

3# 6 3# 3# 6 3# 3#

3# 6 3# 3# 6 3# 3#

18

Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul a - do -

tre et Fi - li - o si - mul a - do - ra - tur, et

3♯ 3♯ 3♯

3♯ 3♯ 3♯

23

ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur. glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus
 qui lo - cu - tus
 con - glo - ri - fi - ca - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus
 qui lo - cu - tus est,
 qui lo - cu - tus est,
 qui lo - cu - tus est,
 qui lo - cu - tus est,
 qui lo - cu - tus est,
 qui lo - cu - tus est,
 qui lo - cu - tus est,
 qui lo - cu - tus est,
 3# 3# 3# 3# 3# 3# 4 3#
 3# 3# 3# 3# 3# 3# 4 3#

28

est, qui lo-cu-tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam

est, qui lo-cu-tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam

est, qui lo-cu-tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam

qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam

qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam

qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam

qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam

qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam san - ctam ca -

qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam san - ctam ca -

qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam san - ctam ca -

qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam san - ctam ca -

6

6

6

33

et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am, et a - po -
 et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am, et a - po -
 et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am, et a - po -
 san - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am,
 san - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am,
 san - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am,
 san - ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am,
 tho - li - cam et a - po -
 tho - li - cam et a - po -
 tho - li - cam et a - po -
 tho - li - cam et a - po -

6 6 6 3# 6 6 6 3# 6 6 6 3#

38

sto - li-cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or

sto - li-cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or

sto - li-cam Ec - cle - si - am.

Ec - cle - si - am.

Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num bap -

Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num bap -

Ec - cle - si - am.

sto - li-cam Ec - cle - si - am.

sto - li-cam Ec - cle - si - am.

sto - li-cam Ec - cle - si - am.

sto - li-cam Ec - cle - si - am.

sto - li-cam Ec - cle - si - am.

6

9 7 3 \sharp 8

6

9 7 3 \sharp 8

6

9 7 3 \sharp 8

43

u - num bap - tis - ma

u - num bap - tis - ma

tis - ma, u - num bap - tis -

tis - ma, u - num bap - tis -

7 3#

7 3#

7 3#

9 3#

6 5b

7 3#

9 7

8 6

4

9 8

7 6

4

7 3#

9 3#

7 3#

6 5b

9 7

8 6

4

48

in re-mis-si-o-nem pec-ca-to-rum.

in re-mis-si-o-nem pec-ca-to-rum.

in re-mis-si-o-nem pec-ca-to-rum.

in re-mis-si-o-nem

ma in re-mis-si-o-nem

ma in re-mis-si-o-nem

in re-mis-si-o-nem

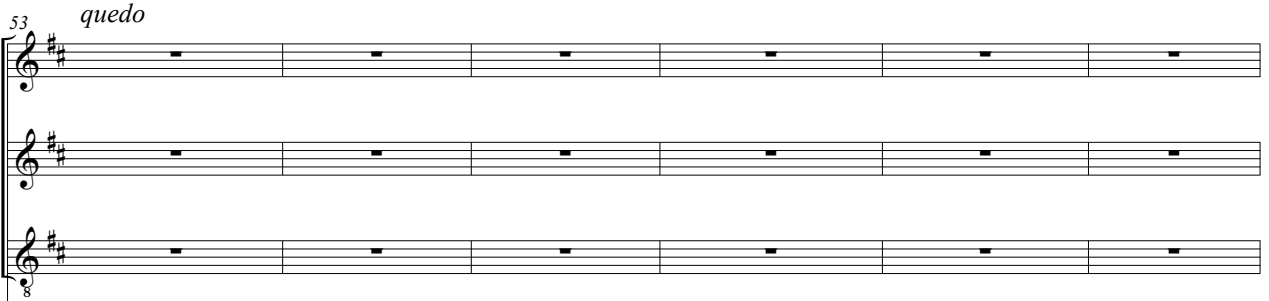
in re-mis-si-o-nem pec-ca-to-rum, in re-mis-si-o-nem.

in re-mis-si-o-nem pec-ca-to-rum, in re-mis-si-o-nem.

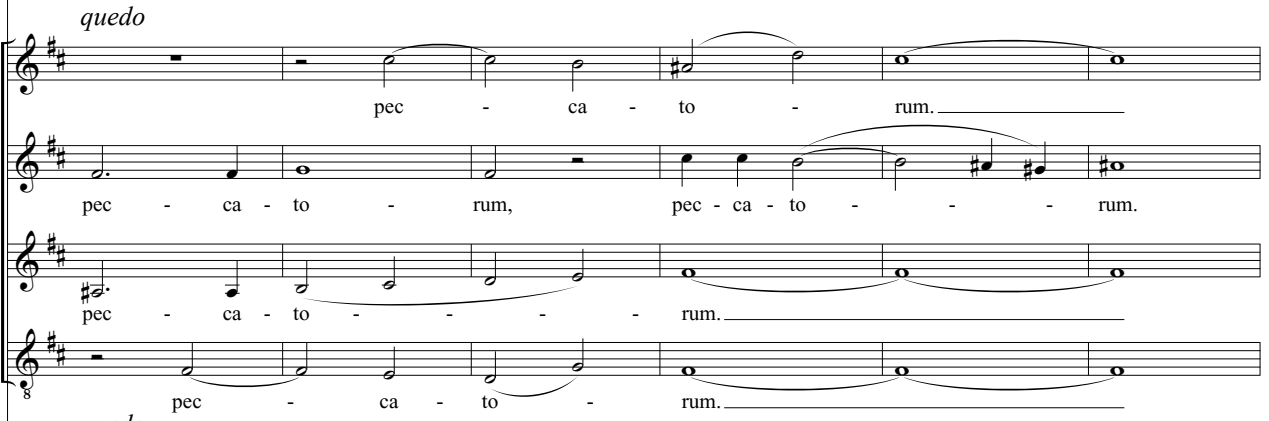
in re-mis-si-o-nem pec-ca-to-rum, in re-mis-si-o-nem.

in re-mis-si-o-nem pec-ca-to-rum, in re-mis-si-o-nem.

53 *quedo*



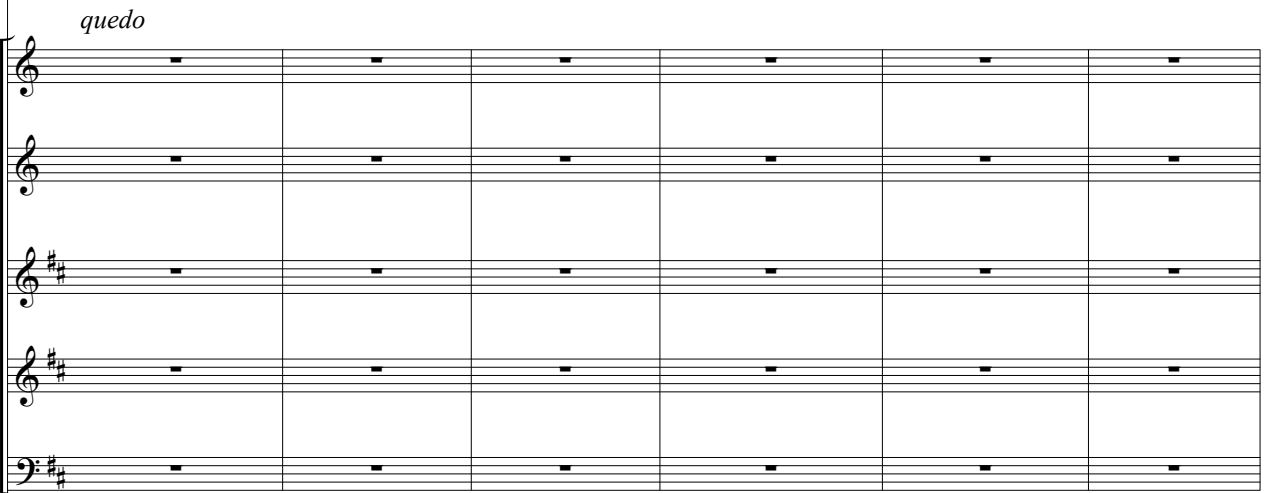
quedo



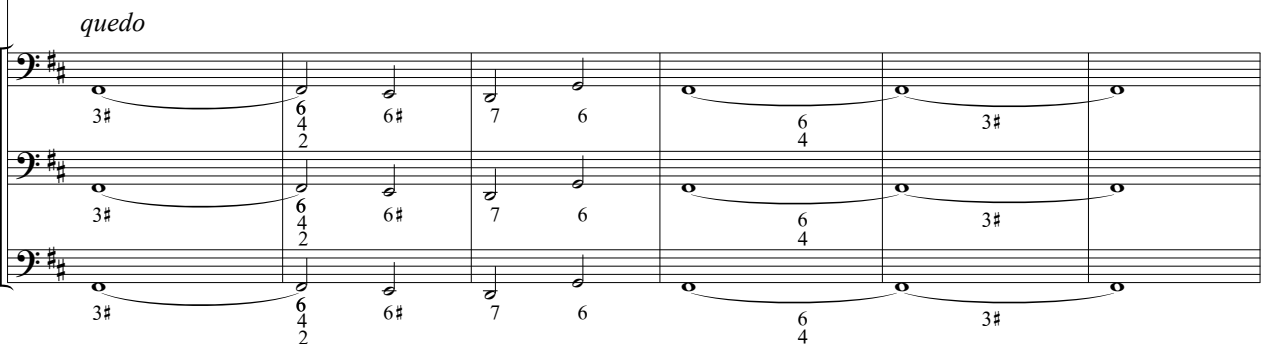
quedo



quedo



quedo



59

Et ex - spe - cto re-sur-re-cti - o - nem,

Et ex - spe - cto re-sur-re-cti - o - nem,

Et ex - spe - cto re-sur-re-cti - o - nem,

Et ex - spe - cto re-sur-re-cti - o - nem, et ex -

Et ex - spe - cto re-sur-re-cti - o - nem, et ex -

Et ex - spe - cto re-sur-re-cti - o - nem, et ex -

Et ex - spe - cto re-sur-re-cti - o - nem, et ex -

Et ex - spe - cto re-sur-re-cti - o - nem, et ex - spe - cto

Et ex - spe - cto re-sur-re-cti - o - nem, et ex - spe - cto

Et ex - spe - cto re-sur-re-cti - o - nem, et ex - spe - cto

Et ex - spe - cto re-sur-re-cti - o - nem, et ex - spe - cto

Et ex - spe - cto re-sur-re-cti - o - nem, et ex - spe - cto

64

et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem, re - sur - re - cti - o - nem

et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem, re - sur - re - cti - o - nem

et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem, re - sur - re - cti - o - nem

spe - cto re - sur - re - cti - o - nem, re - sur - re - cti - o - nem

spe - cto re - sur - re - cti - o - nem, re - sur - re - cti - o - nem

spe - cto re - sur - re - cti - o - nem, re - sur - re - cti - o - nem

spe - cto re - sur - re - cti - o - nem, re - sur - re - cti - o - nem

re - sur - re - cti - o - nem, re - sur - re - cti - o - nem.

re - sur - re - cti - o - nem, re - sur - re - cti - o - nem.

re - sur - re - cti - o - nem, re - sur - re - cti - o - nem.

re - sur - re - cti - o - nem, re - sur - re - cti - o - nem.

69 *quedo*

mor - tu - o - rum.
mor - tu - o - rum.
mor - tu - o - rum.

quedo

mor - tu - o - rum.
mor - tu - o - rum.
mor - tu - o - rum.
mor - tu - o - rum.

quedo

quedo

quedo

6 3# 6 3# 5 3#
6 3# 6 3# 5 3#
6 3# 6 3# 5 3# 6 3#

76

Et vi - tam,
Et vi - tam,
Et vi - tam,
Et vi - tam, *duo* et vi - tam ven - tu - ri
Et vi - tam, et vi - tam ven - tu - ri
Et vi - tam,
Et vi - tam,
Et vi - tam, et vi - tam,
Et vi - tam, et vi - tam,
Et vi - tam, et vi - tam,
Et vi - tam, et vi - tam,
6 6
6 6

80

et
et
et

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

et
et
et
et

6 6 6 6 6 6 6 6 6

85

vi - tam.

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

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

et vi - tam.

et vi - tam.

et vi - tam.

et vi - tam.

vi - tam.

vi - tam.

vi - tam.

vi - tam.

90

men,
men,

A - - -
A - - -

6 6 6

Detailed description: This page of a musical score, numbered 142, contains measures 90 through 94. The music is written in a key with two sharps (F# and C#). The vocal parts (soprano and alto) have lyrics 'men,' in measures 90 and 91. The piano accompaniment includes several triplets in measures 90-91 and 93-94. The bottom system (measures 92-94) features a complex piano accompaniment with sixteenth-note patterns and triplets. The page number '90' is written at the beginning of the first staff.

95

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

A - - - men, ven-tu-ri sae-cu-li, ven-tu-ri

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

- - - men, A-men, ven-tu-ri sae-cu-li,

A - - - men, A - - - men,

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

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

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

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

12. Sanctus, a 11

Coro I

Tiple
San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus, San -

Alto
San - ctus, San - ctus,

Tenor
San - ctus, San - ctus, San -

Coro II

Tiple 1°
San -

Tiple 2°
San -

Alto
San - ctus, San - ctus, San - ctus,

Tenor
San - ctus, San - ctus,

Coro III

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

Coro IV

Clarín 1°
(in D)

Clarín 2°
(in D)

Violín 1°

Violín 2°

Violón

Acompto.
Órgano
Coros II
y III

Acompto.
Órgano
Coros II,
III y IV

Acompto.
Continuo
Arpa

7 6#

5
2

5
2

5
2

6

ctus, San - - - ctus,
- - - - - ctus, San - ctus, San -
- - - - - ctus, San - - - - -
- - - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus,
ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus, San -
San - ctus, San - ctus, San - ctus, San -
San - ctus, San - - - - ctus,
San - - - - - ctus,
San - - - - - ctus,
San - ctus, San - - - - -
San - ctus, [San - - - - - ctus, San -
Piano accompaniment with figured bass:
6 7 7 6# 6 7 7 6# 6 7 7 6#

15

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of 15 measures. The vocal parts are arranged in three systems of three staves each. The piano accompaniment is in the bottom system, consisting of four staves. The lyrics are 'San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

20

Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,
 Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,
 Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,
 Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,
 Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,
 Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,
 Do - mi - nus De - us Sa - oth,
 Do - mi - nus De - us Sa - oth,

Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,
 Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,
 Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth,
 Do - mi - nus De - us Sa - oth,

24

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 -

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

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

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

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

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

29

sunt cae - li, cae - li et ter - - -

sunt cae - - - li et ter -

- - - ni sunt cae - li et ter - - -

sunt cae - - - li et ter -

sunt cae - - - li et ter - - -

sunt cae - - - li et ter - - -

ni sunt cae - - - li et ter - - -

ni sunt cae - - - li et ter - - -

ni sunt cae - - - li et ter - - -

ni sunt cae - - - ni - li et ter - - -

ni sunt cae - - - ni - li et ter - - -

ni sunt cae - - - ni - li et ter - - -

7

7

7

41

The musical score is for a piece titled "Hosanna". It begins at measure 41. The score is written for a choir with four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The vocal parts enter with the lyrics "Ho - san - na, ho - san - na in ex -". The piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation, with the bass line being particularly active. The score is arranged in a system of 12 staves, with the vocal parts occupying the top 8 staves and the piano accompaniment occupying the bottom 4 staves. The lyrics are printed below the vocal staves.

a. Ho - san - na,
a. Ho - san - na, ho - san - na in ex -
a. Ho - san - na, ho - san - na in ex -
a. Ho - san - na,
a. Ho - san - na,
a. Ho - san - na,
a. Ho - san - na,
a. Ho - san - na,
a. Ho - san - na,
a. Ho - san - na,
a. Ho - san - na,
a. Ho - san - na,

59

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

The musical score is written in G major (one sharp) and common time. It features multiple vocal parts (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, Bass 2) and piano accompaniment. The lyrics are 'in excelsis, hosanna in excelsis'. The score includes a variety of note values, rests, and dynamic markings. A fermata is placed over the final 'sis' of the first vocal line. The piano accompaniment consists of chords and melodic lines in the right and left hands.

13. Agnus Dei, a 11

Coro I

Tiple A - gnus De - - - i, A - gnus De -

Alto A - gnus De - - - i, A - gnus

Tenor A - gnus De - - - i,

Coro II

Tiple 1° A - gnus De - - - i,

Tiple 2° A - gnus

Alto A - gnus De - - -

Tenor

Coro III

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

Coro IV

Clarín 1° (in D)

Clarín 2° (in D)

Violín 1°

Violín 2°

Violón

Acompto. Órgano Coros II y III

Acompto. Órgano Coros II, III y IV

Acompto. Continuo Arpa

6	4	5	3#	7	6	7	6	5	3#		
3#						3#	4		3#		
7	6	6	4	5	3#	7	6	7	6	5	3#
3#						3#	4		3#		
7	6	6	4	5	3#	7	6	7	6	5	3#
3#						3#	4		3#		

5

The musical score consists of several systems. The first system includes vocal lines and guitar accompaniment. The lyrics are: "i, A - gnus De - - - i, A - gnus De - i, De - i, A - gnus De - - - i, A - gnus De - - - i, De - i, qui De - - - i, A - gnus De - - - i, qui i, A - gnus De - i, qui A - gnus De - - - - - i, qui". The second system continues the vocal lines with the lyrics: "qui tol - lis qui tol - lis qui tol - lis [qui tol - lis]". The third system shows the guitar accompaniment with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The fourth system contains guitar fingering numbers for the bass line: 7 6, 6 $\frac{b}{4}$ 3 $\#$ 4 5 3 $\#$, 7 6, 6 $\frac{b}{4}$ 3 $\#$ 5 4, 6, 7 6, 6 $\frac{b}{4}$ 3 $\#$ 4 5 3 $\#$, 7 6, 6 $\frac{b}{4}$ 3 $\#$ 5 4, 6, 7 6, 6 $\frac{b}{4}$ 3 $\#$ 4 5 3 $\#$, 7 6, 6 $\frac{b}{4}$ 3 $\#$ 5 4, 6.

10 *quedo*

qui tol - lis

qui tol - lis

qui tol - lis

quedo

tol - lis pec - ca - ta mun - di:

tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se -

tol - lis pec - ca - ta mun - di:

tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se -

quedo

pec - ca - ta mun - di:

pec - ca - ta mun - di:

pec - ca - ta mun - di:

pec - ca - ta mun - di:

quedo

quedo

quedo

6 6 6 6

6 6 6 6

6 6 6 6

15

mi - se - re - re

mi - se -

mi - se - re - re

mi - se - re - re no - - - - bis.

re - re no - - - - bis.

re - re no - - - - bis.

7 6

4 3#

7 6

4 3#

7 6

4 3#

9

20

no - bis.

re - re no - bis.

no - bis.

A - gnus De - i, A - gnus

A - gnus De - i, A - gnus

A - gnus De - i, A - gnus

4 3# 2 5 6 4 3# 7 6

4 3# 2 5 6 4 3# 7 6

4 3# 2 5 6 4 3# 7 6

26 *quedo*

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

quedo

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:

quedo

- - - i, qui tol - lis

- - - i, qui tol - lis

De - i, qui tol - lis

- gnus De - i, qui tol - lis

quedo

quedo

quedo

4# 6 3# 6 6 6 6 6

2 2 6 6 6 6 6 6

4# 6 3# 6 6 6 6 6

2 2 6 6 6 6 6 6

4# 6 3# 6 6 6 6 6

2 2 6 6 6 6 6 6

32

mi - se - re - re no - - - - bis.

mi - se - re - re no - bis, no - - - - bis.

mi - se - re - re no - - - - bis.

mi - se - re - re no - - - - bis.

mi - se - re - re no - - - - bis.

mi - se -

mi - se -

mi - se -

9 8 3# 4 6 / 2 6

9 8 3# 4 6 / 2 6

9 8 3# 4 6 / 2 6

38

A - gnus

A - gnus

A - gnus

re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis.

re - re no - - - - - bis.

mi - se - re - re no - - - - - bis.

4 3# 7 3# 3# 7 6#

4 3# 7 3# 3# 7 6#

4 3# 7 3# 3# 7 6#

44

De - - - i, A - gnus

De - - - i, A - gnus De - -

De - - - i, A - gnus

A - gnus De - - - i,

A - gnus De - - - i,

A - gnus De - - - i,

A - gnus De - - - i,

A - gnus De - - - i,

A - gnus De - - - i,

A - gnus De - - - i,

A - gnus De - - - i,

A - gnus De - - - i,

A - gnus De - - - i,

A - gnus De - - - i,

A - gnus De - - - i,

6 4 5# 3# 7 6 4 3# 7 6 6 4 5 3#

3# 3# 3# 3# 3# 3#

6 4 5# 3# 7 6 4 3# 7 6 6 4 5 3#

3# 3# 3# 3# 3# 3#

6 4 5# 3# 7 6 4 3# 7 6 6 4 5 3#

3# 3# 3# 3# 3# 3#

49

De - i, A - gnus De - i, qui tol - lis

i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui tol - lis

De - i, A - gnus De - i, qui tol - lis

A - gnus De - i, De - i, qui

A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui

- i, A - gnus De - i, qui

A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui

A - gnus De - i,

i, A - gnus De - i, A - gnus De - i,

i, A - gnus De - i, A - gnus De - i,

A - gnus De - i,

7 6 6 \sharp 4 5 3 \sharp 7 6 6 \sharp 4 5 7 6 6 \sharp 4 5 6

7 6 6 \sharp 4 5 3 \sharp 7 6 6 \sharp 4 5 6

7 6 6 \sharp 4 5 3 \sharp 7 6 6 \sharp 4 5 6

54 *quedo*

pec - ca - ta mun - di: do - na no - bis,

pec - ca - ta mun - di: do - na no - bis,

pec - ca - ta mun - di: do - na no - bis,

quedo

tol - lis pec - ca - ta mun - di: do -

tol - lis pec - ca - ta mun - di: do -

tol - lis pec - ca - ta mun - di: do -

tol - lis pec - ca - ta mun - di: do -

quedo

qui tol - lis do - na no - bis pa - cem,

qui tol - lis do - na no - bis pa - cem,

qui tol - lis do - na no - bis pa - cem,

qui tol - lis do - na no - bis pa - cem,

quedo

quedo

3# 3# 3#

3# 3# 3#

64

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

do - na no - bis pa - cem,

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

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

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

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

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

- na no - bis,

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

do - na no - bis

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

7 7 7 7 7 3#

7 7 7 7 7 3#

7 7 7 7 7 3#

74

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

34 7
34 7
34 7

PARTICHELAS

Acompañamiento Continuo Arpa
Acompañamiento Órgano Coros II y III
Acompañamiento Órgano Coros II, III y IV
Clarín 1° (in D)
Clarín 2° (in D)
Violín 1°
Violín 2°
Violón

1. Kyrie eleison, a 11

despacio *quedo*

5 *quedo*

11 *aire*

17 *aire* *aire*

23 *allegro*

29

34

Fingering numbers: 7 \sharp , 4, 6, 5, 4, 7 \flat , 6 \sharp , 4 \sharp , 6, 6, 7, 6, 3 \sharp , 7, 5, 6, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 4, 3

Acompto.
Continuo
Arpa

2. Christe eleison, a 7



5



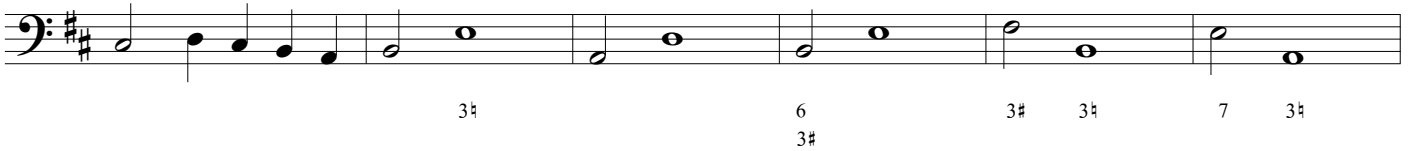
11



17



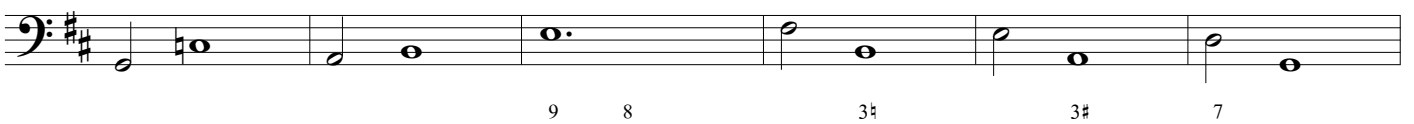
23



29



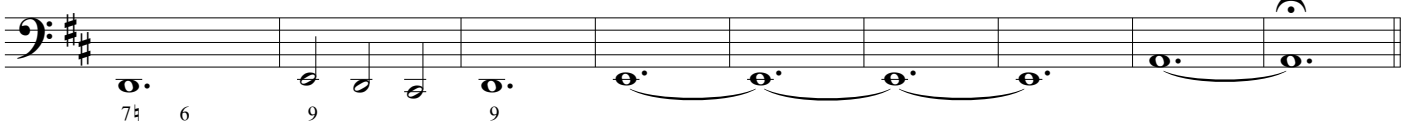
35



41



47



Acompto.
Continuo
Arpa

3. Kyrie eleison, a 11

sencillo

6 4 3#

6

7

11

17

6 3# 5 6

23

5 6 5 3#

29

3# 6 5 6

34

despacio

7 3# 7#

40

quedo

6 4# 6 5 4 3# 7b

46

6 4b 6 4# 9 6 7 3#

Acompto.
Continuo
Arpa

4. Gloria in excelsis Deo, a 11

3# 6 5

7

6 3# 3# 6 5

12

6

17

6 3# 6

23

6

28

Acompto.
Continuo
Arpa

5. Gratias agimus tibi, a 11

aire

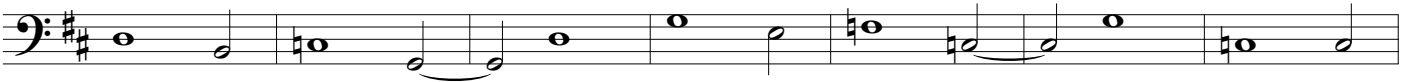


3# 6

8



14



6

6#

21



6

27



32



37



6

42



6

5

6#

7

6#

6

50



57



63



70



3#

7

3#

3#

4#

2

3#

4

Acompto.
Continuo
Arpa

6. Qui tollis peccata mundi, a 7

3# 6 6 3# 6 6 3# 6 6 6 3b 7 6

7

6 5 3b 6

13

6 3# 4 3#

19

6 6 3# 6 6 3# 6 6 6 3b 7 6

25

7 6 3#

31

37

3# 3# 3#

43

3# 3#

49

6b 4

55

3# 6 3# 6 3b 3#

7. Quoniam tu solus sanctus-Cum Sancto Spiritu, a 11

Acompto.
Continuo
Arpa

allegro

3#

9

16

3# 6 6/5 6

23

9 6

31

6 6# 6# 6

39

46

51

58

aire

65

72

despacio

6 6 6

Acompto.
Continuo
Arpa

8. Credo in unum Deo, a 11

7

8

15

22

29

36

43

50

57

62

69

76

Acompto.
Continuo
Arpa

9. Et incarnatus est, a 4

6 6 7 6 7 4

6

3# 6 6 6 5 4 3# 6

11

6 6 3# 7 4 3# 6 6 6

17

6 6 6 3# 7 4 3#

Acompto.
Continuo
Arpa

10. Crucifixus - Et resurrexit - Et ascendit, a 11

9 3#

17 *despacio*

26 *aire* 6 7# 4# 6 6 4# 3b
2 3

33 3# 3#

40 6 9

48 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 3# 3#

55 3# 3#

63

71 *quedo* 3# 6# 3# 6#

79 3# 6 7 6# 6 5 6 7 6# 3#
4 3#

86 3#

6 3#

11. Et in Spiritum Sanctum, a 11

Acompto.
Continuo
Arpa



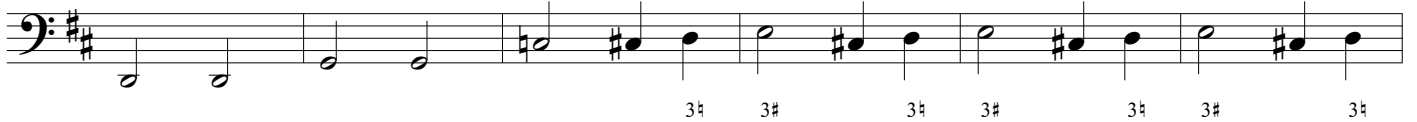
7



13



19



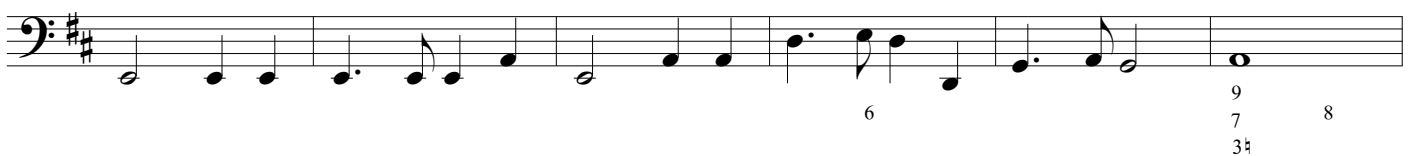
25



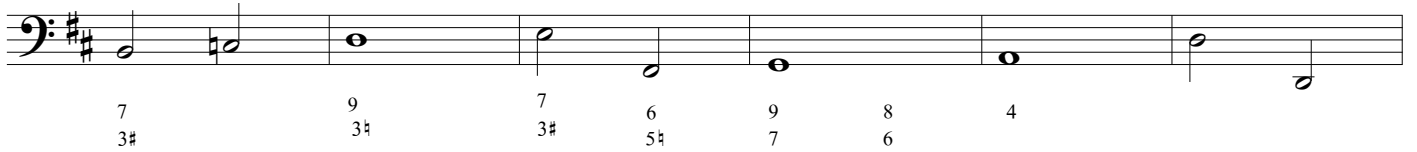
31



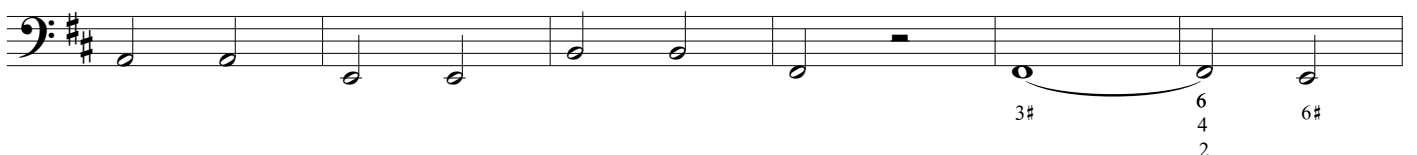
37



43

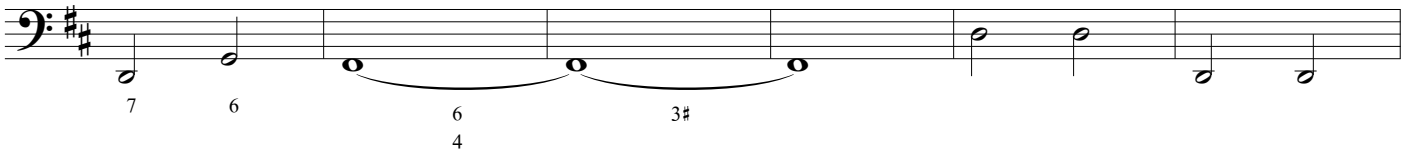


49



quedo

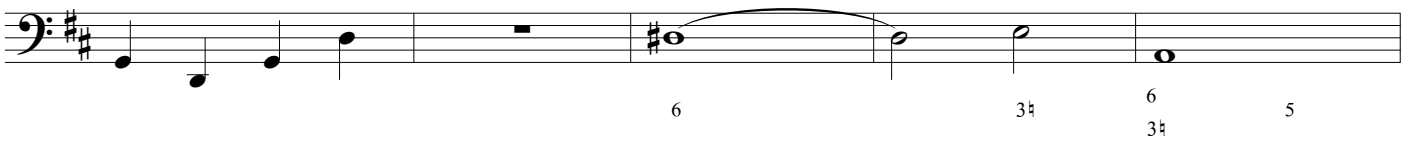
55



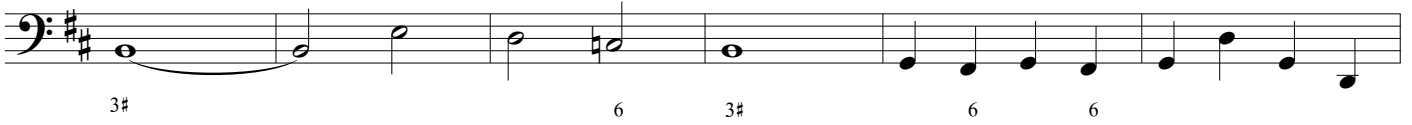
61



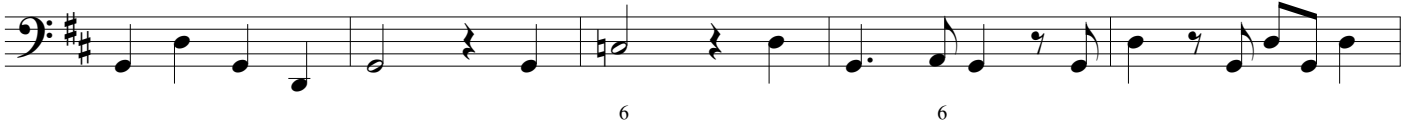
67

quedo

72



78



83



89



95



101



Acompto.
Continuo
Arpa

12. Sanctus, a 11

7 7 6# 5 2 6 7

13 7 6#

19

25 7

32 6 3# 6

39

45 6

51 6 3# 3#

57 6

64 6

71 6

13. Agnus Dei, a 11

Acompto.
Continuo
Arpa

7 6 6 4 5 7 6 7 6 5 7 6 6 \sharp 4 5 3 \sharp
3 \sharp 3 \sharp *quedo* 3 \sharp 4 3 \sharp 3 \sharp 3 \sharp

7 6 6 \sharp 5 6 6 6 6 6 6 6
3 \sharp 4

7 6 4 3 \sharp 9 4 3 \sharp

2 5 6 4 3 \sharp 7 6 4 \sharp 6 3 \sharp
2

6 6 6 6 6 6 9 8 3 \sharp 4 6
2

4 3 \sharp 7 3 \sharp 3 \sharp

7 6 \sharp 6 4 5 \sharp 7 6 4 3 \sharp 7 6 6 4 5 7 6
3 \sharp 3 \sharp 3 \sharp *quedo* 3 \sharp 3 \sharp

6 \sharp 4 5 7 6 6 \sharp 4 5 6 3 \sharp 3 \sharp
3 \sharp 3 \sharp 3 \sharp

3 \sharp 7 6

7 7 7 7 7 6

7 7 6 3 \sharp 7

Acompto.
Órgano
Coros II
y III

1. Kyrie eleison, a 11

Francesc Valls

despacio *quedo*

6 7 \sharp 4 6 5

6 *quedo* 7 \flat 6 \sharp 4 \sharp 6

12 *aire* 2 *aire* 7 6

19 *aire* 7 6 3 \sharp

24 *allegro* 4

31

36 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 4 4 3

Acompto.
Órgano
Coros II
y III

2. Christe eleison, a 7

The musical score is written for a single bass staff in G major (one sharp) and 3/2 time. It consists of eight measures, each with a measure number above the staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes, and ornaments are indicated by a small 'h' above notes in measures 12, 18, 24, 30, and 36. Measure 1 starts with a fermata over the first two notes. Measure 48 ends with a fermata over the final note.

Measure 1: 2
Measure 7: 7, 3#, 7, 6
Measure 12: 3#, 3#, 7#, 6#, 5#, 3#
Measure 18: 6, 6, 3#
Measure 24: 3#, 6, 3#, 3#, 7, 3#, 7#
Measure 30: 7, 7, 3#, 3#, 7, 3#
Measure 36: 9, 8, 3#, 3#, 7, 3#
Measure 42: 7, 6#, 5, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6#, 7#, 6
Measure 48: 9, 9

Acompto.
Órgano
Coros II
y III

3. Kyrie eleison, a 11

sencillo

6 4 3#

6

7

11

17

6 3# 5 6

23

5 6 5 3#

28

3# 6 5 6

34

despacio

7 7#

40

quedo

6 4# 6 5 7b

46

6 4b 6 3#

Acompto.
Órgano
Coros II
y III

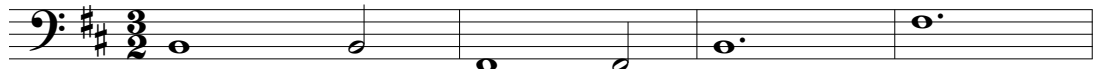
4. Gloria in excelsis Deo, a 11

The musical score is written for a single bass clef staff in the key of D major (two sharps) and common time (C). It consists of five staves of music, with measure numbers 6, 9, 16, 23, and 29 marking the beginning of each line. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are several dynamic markings: a *dúo* marking above the first staff, and numerical markings **3** and **2** above specific measures. Fingerings are indicated by numbers 3, 6, and 5 below notes in measures 9 and 16. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth staff.

Acompto.
Órgano
Coros II
y III

5. Gratias agimus tibi, a 11

aire

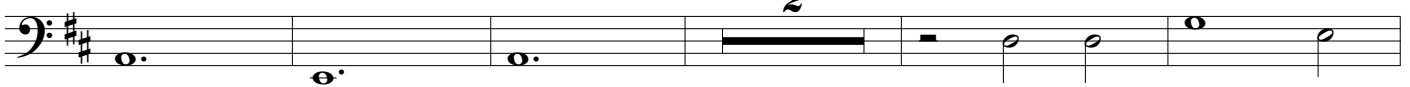


5



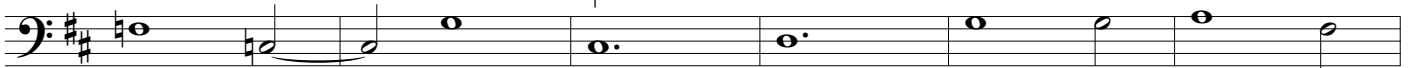
3# 6

11



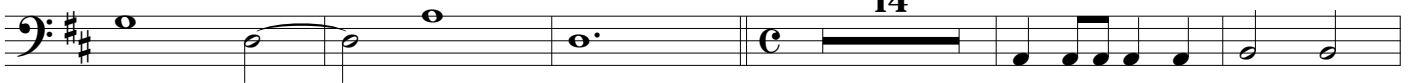
6#

18



6

24

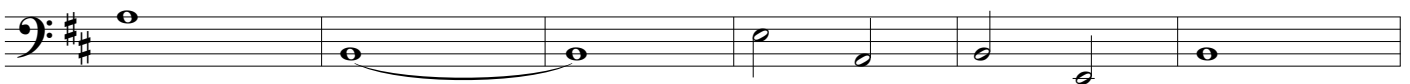


43



6 5 6# 7 6# 6

50



5 6 6 4 5 6# 3# 4 3#
3# 3#

56



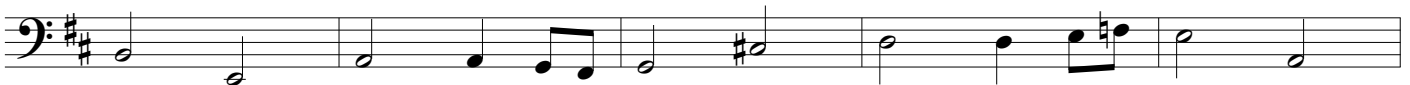
6 7 6 7 7 3#

61



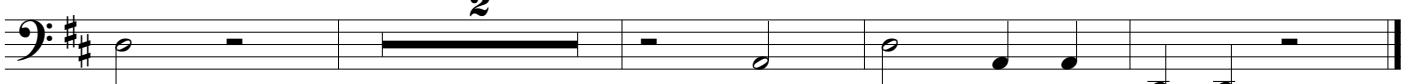
6 6 3# 6 7 6 3# 9 3#
3#

66



3# 7 9 3# 6 3# 3# 3# 7
3#

71



3#

Acompto.
Órgano
Coros II
y III

6. Qui tollis peccata mundi, a 7

3# 6 6 6 3^b 7 6

8

5 3^b 6 6

16

3# 4 3# 3# 6 6

28

3#

49 \flat

6^b 4 3# 6

56

3# 6 3^b 3#

7. Quoniam tu solus sanctus-Cum Sancto Spiritu, a 11

Acompto.
Órgano
Coros II
y III

allegro

4

8. Credo in unum Deo, a 11

Acompto.
Órgano
Coros II
y III

7

8

2

3# 3#

16

3#

23

9 6 5

30

6 6 5 3# 6 6 5 3# 6 6 5 6 6 5

37

6 6 5 6 6 5 3# 6 6 5 3# 6 6 5 3# 6 6 5 3#

44

6 6 5 3# 6 6 5 3# 6 6 5 3#

51

58

64

6 6 5 6 6 5 6 6 5 6 6 5 6 6 5

70

3# 3#

76

3# 6

9. Et incarnatus est, a 4

Acompto.
Órgano
Coros II
y III

The musical score is written in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It consists of four staves of music, each with figured bass notation below the notes. The first staff begins with a common time signature and contains five measures. The second staff begins with a measure number '6' and contains ten measures. The third staff begins with a measure number '12' and contains ten measures. The fourth staff begins with a measure number '18' and contains four measures, ending with a double bar line. The notes are half notes, and the figures are placed below the notes. Some notes are beamed together, and there are rests in some measures.

6

6 6 7 6 7 4

6

3# 6 6 6 5 4 3# 6 6

12

6 3# 7 4 3# 6 6 6 6 6#

18

6 3# 7 4 3#

10. Crucifixus - Et resurrexit - Et ascendit, a 11

Acompto.
Órgano
Coros II
y III

11

17 *despacio*

26 *aire*

32

3

40

46

52

59

2

66 *quedo*

72

4

81

86

6

3#

6

7#

4# 2

6

6

4#

3b

3#

5

6

5

6

5

6

3#

3#

6#

3#

6#

3#

6

7

6#

6

5

4

3#

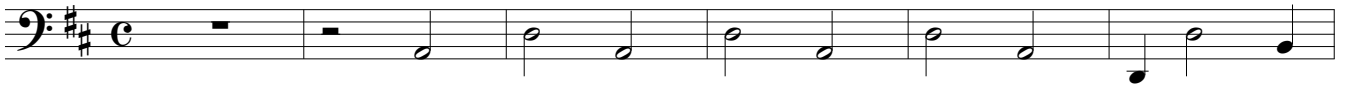
3#

6

3#

11. Et in Spiritum Sanctum, a 11

Acompto.
Órgano
Coros II
y III



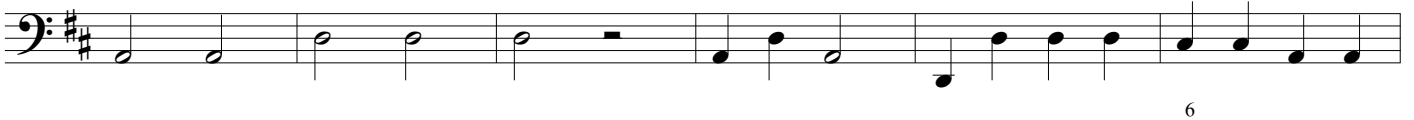
7



13



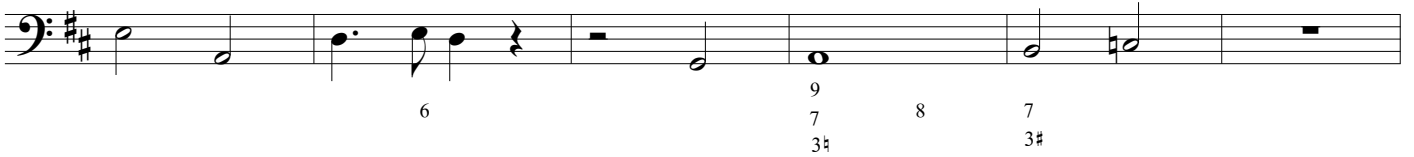
27



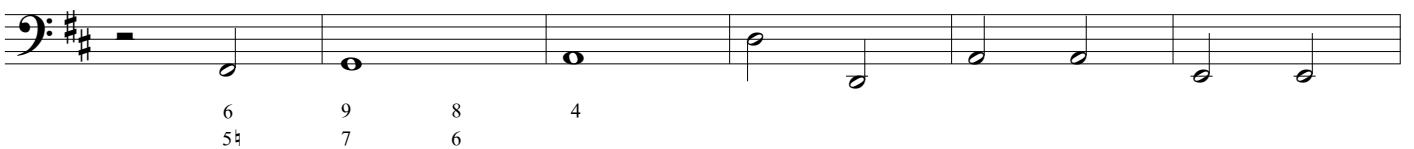
33



39

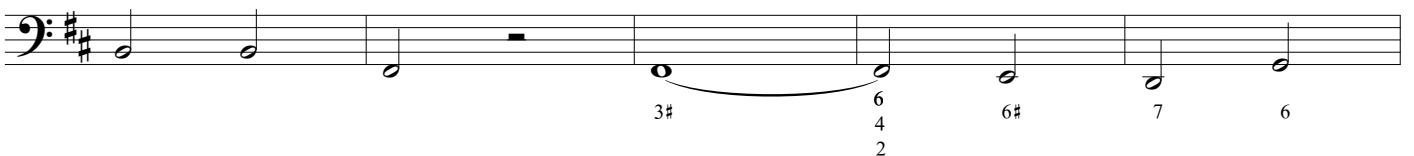


45

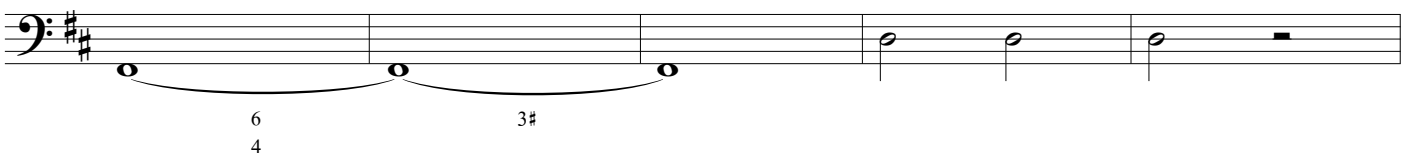


51

quedo



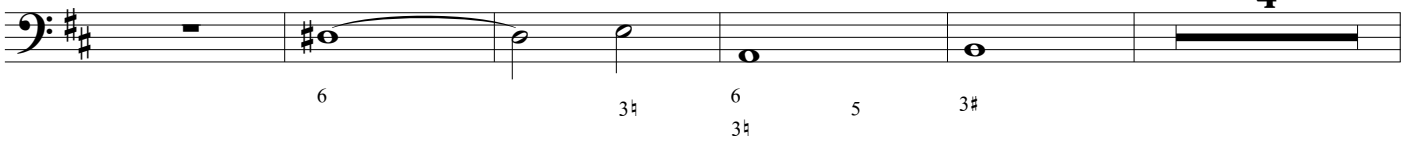
56



61



68

quedo

77



82



95



101



12. Sanctus, a 11

Acompto.
Órgano
Coros II
y III

The musical score consists of ten staves of music, all in bass clef and G major (one sharp). The time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as rests, quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some measures contain triplets or other rhythmic groupings. The score concludes with a double bar line.

7 5 2 6 7

7 6#

13

19

25 7

31

37 3# 6

43 3

51 6 3# 3#

57 5

67 4

13. Agnus Dei, a 11

Acompto.
Órgano
Coros II
y III

6 4 5 3# 7 6 7 6 5 3# 4 3# 7 6 6# 4 5 3# 7 6

8 *quedo*

6# 5 6 6 6 6 6 6

3# 4

15 **4**

7 6 4 3# 2 5 6 4 3#

25 *quedo* **2**

7 6 4# 6 3# 6 6

2

33

9 8 3# 4 6 4 3# 7 3#

2

40

3# 6 4 5# 3# 7 6 4 3#

3#

47

7 6 6 4 5 3# 7 6 6# 4 5 3# 7 6 6# 4 5 3#

3#

53 *quedo*

3#

60

7 6 7 7

67

7 7 3# 7 6 7 7 6

74

3# 7

Acompto.
Órgano
Coros II,
III y IV

1. Kyrie eleison, a 11

Francesc Valls

despacio *quedo*

5 *quedo*

11 *aire* **2** *aire*

18 *aire*

24 *allegro*

30

36

6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 4 3

Acompto.
Órgano
Coros II,
III y IV

2. Christe eleison, a 7



5



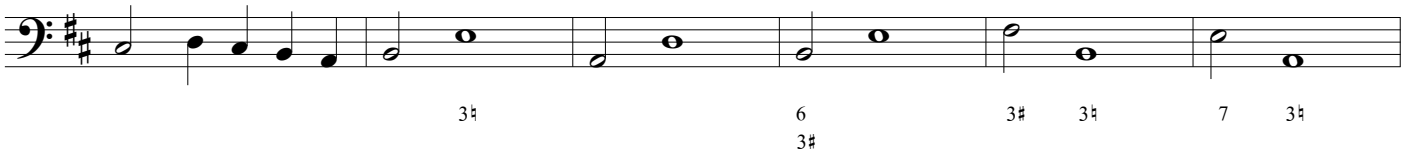
11



17



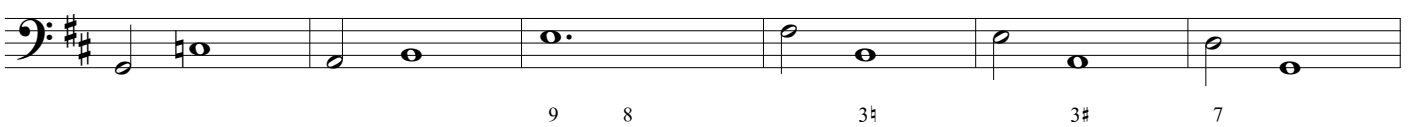
23



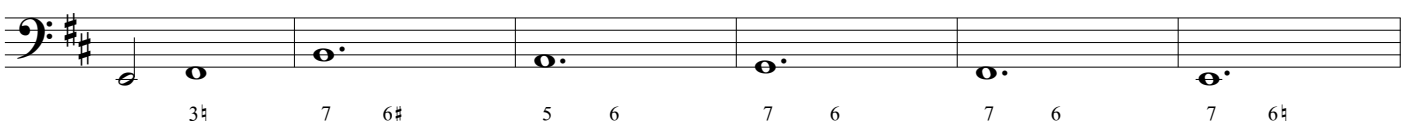
29



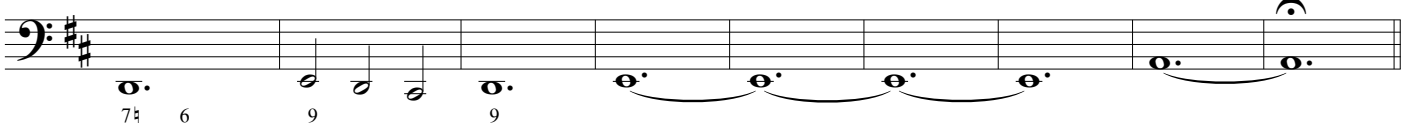
35



41



47



Acompto.
Órgano
Coros II,
III y IV

3. Kyrie eleison, a 11

sencillo

6 4 3#

6

7

12

6 3#

18

5 6 5 6 5

24

3#

28

3# 6 5 6

34

despacio

7 3# 7#

40

quedo

quedo

6 4# 6 5 4 3# 7b

46

6 4b 6 4# 9 6 7 3#

Acompto.
Órgano
Coros II,
III y IV

4. Gloria in excelsis Deo, a 11

6

9

15

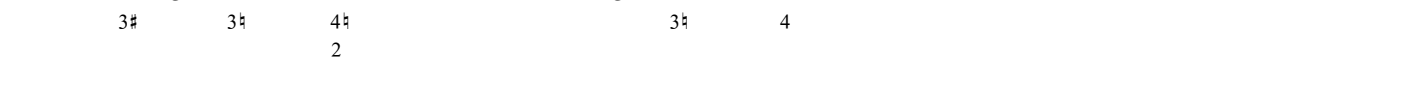
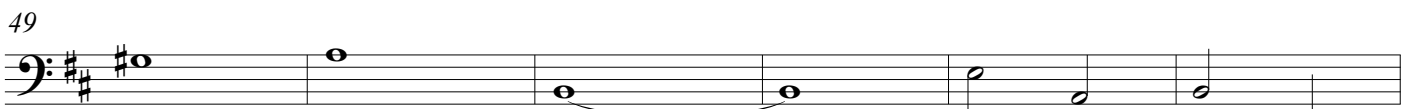
21

27

Acompto.
Órgano
Coros II,
III y IV

5. Gratias agimus tibi, a 11

aire



6. Qui tollis peccata mundi, a 7

Acompto.
Órgano
Coros II,
III y IV

3# 6 6 3# 6 6 6 3^b 7 6

8

5 3^b 6 6

16

3# 4 3# 3# 6 6 3# 6 6

22

7 6 3#

29

3#

39

3# 3#

48

6^b 4

55

3# 6 3# 6 3^b 3#

7. Quoniam tu solus sanctus-Cum Sancto Spiritu, a 11

Acompto.
Órgano
Coros II,
III y IV

allegro

8 3#

14

20

27 3# 6 6 5 6 9 6

33 6# 6# 6

39 2

48 6 6# 6# 6 6

54 6# 6# 6

60 *aire*

67

73 *despacio* 3# 3#

8. Credo in unum Deo, a 11

Acompto.
Órgano
Coros II,
III y IV

7

8

3# 3#

15

3#

22

9 6 5

29

6 5 3# 6 5 3# 6 5

36

6 5 3# 6 5 3# 6 5 3#

43

6 5 3# 6 5 3# 6 5 3# 6 5 3#

50

56

6 6 5 6 5 6 5 6 5

62

6 5 6 5 6 5

69

3# 3#

76

3# 6

9. Et incarnatus est, a 4

Acompto.
Órgano
Coros II,
III y IV

6 6 7 6 7 4

6

3# 6 6 6 5 4 3# 6

11

6 6 3# 7 4 3# 6 6 6

17

6 6 6 3# 7 4 3#

10. Crucifixus - Et resurrexit - Et ascendit, a 11

Acompto.
Órgano
Coros II,
III y IV

10

17 *despacio*

26 *aire*

6 7# 4# 6 6 4# 3b

32

3# 3#

3

40

6

46

5 6 5 6 5 6 3# 3# 3# 3#

52

59

2

66

6# 3# 6#

quedo

3# 6

73

3

7 6# 6 5 4 3#

81

3#

87

6 3#

11. Et in Spiritum Sanctum, a 11

Acompto.
Órgano
Coros II,
III y IV



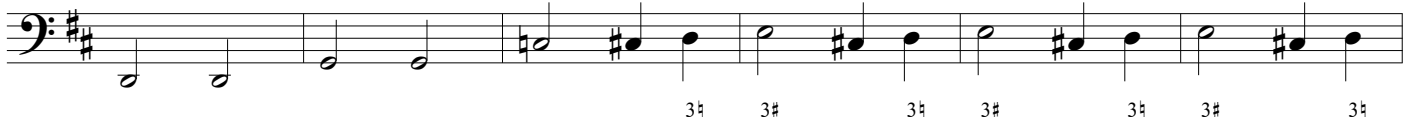
7



13



19



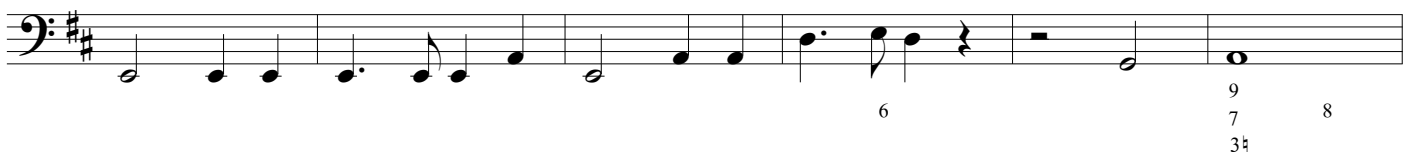
25



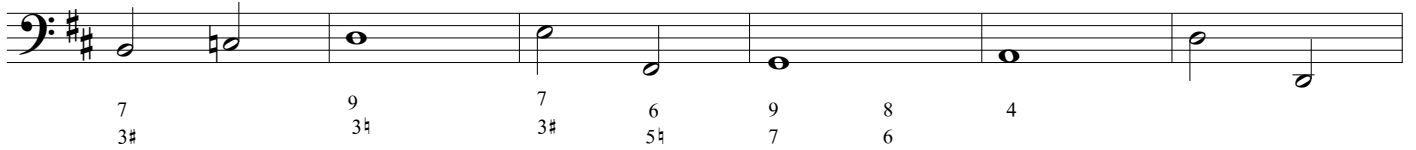
31



37

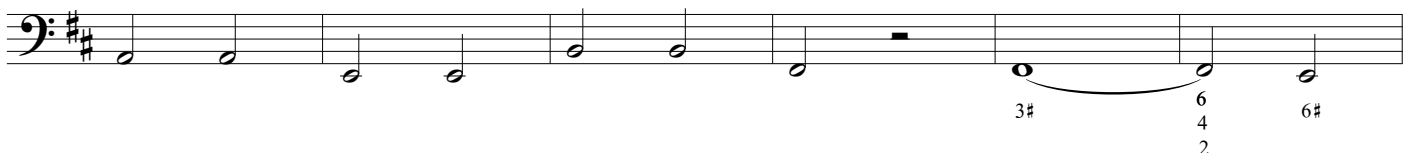


43

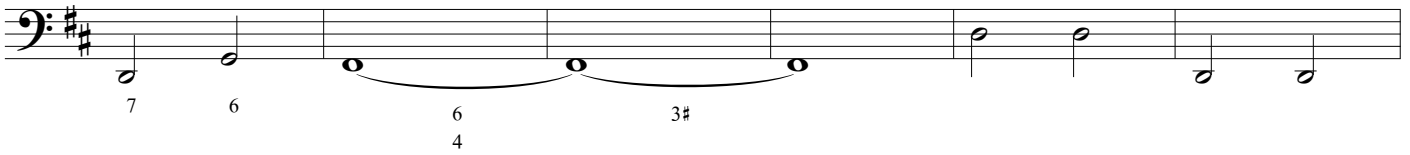


49

quedo



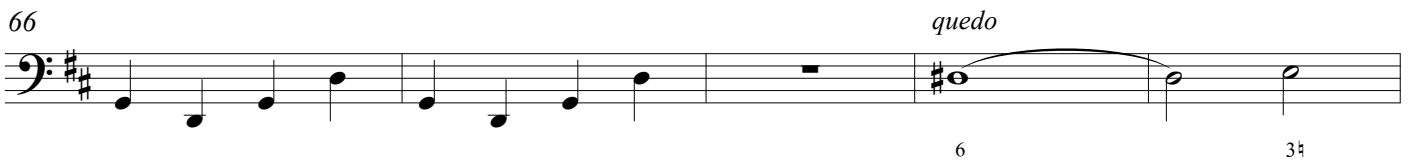
55



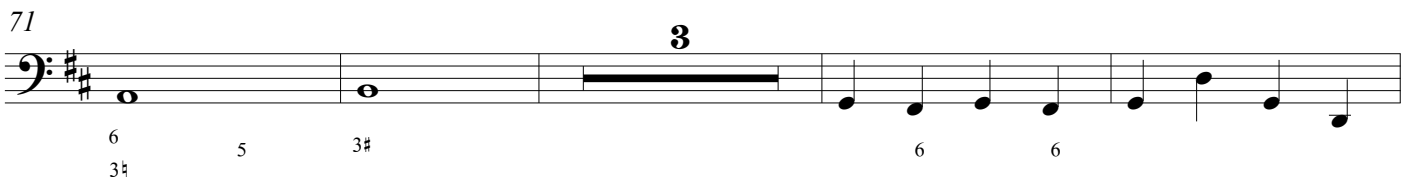
61



66



71



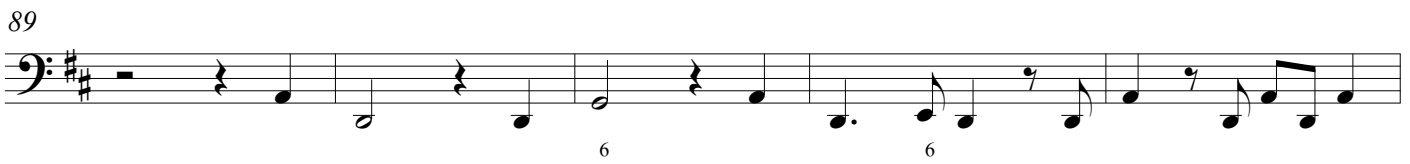
78



83



89



94



100



12. Sanctus, a 11

Acompto.
Órgano
Coros II,
III y IV

2

8

14

20

25

30

37

43

52

59

69

5
2

6 7

7 6#

7

3# 6

3

6 3# 3#

5

6

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "12. Sanctus, a 11". The score is written for a bass clef instrument in the key of D major (two sharps) and common time (C). It consists of ten staves of music. The first staff begins with a measure containing a whole rest, followed by a double bar line and a measure with a whole note G2. A bracket above the first two measures is labeled with the number "2". The second staff starts at measure 8 and includes fingerings "5" and "2" under a quarter note G2, and "6" and "7" under a quarter note A2. The third staff starts at measure 14 and includes fingerings "7" and "6#" under a quarter note G2 and a quarter note F#2. The fourth staff starts at measure 20 and features a sixteenth-note triplet. The fifth staff starts at measure 25 and includes a fermata over a half note G2. The sixth staff starts at measure 30 and includes a fermata over a half note G2 and a fingering "7" under a quarter note G2. The seventh staff starts at measure 37 and includes a double bar line with repeat dots, followed by a 3/4 time signature change and a whole rest. It includes fingerings "3#" and "6" under a quarter note G2. The eighth staff starts at measure 43 and includes a bracket above a measure with a whole rest, labeled with the number "3". The ninth staff starts at measure 52 and includes fingerings "6", "3#", and "3#" under a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2 respectively. The tenth staff starts at measure 59 and includes a bracket above a measure with a whole rest, labeled with the number "5". The final staff starts at measure 69 and includes a fingering "6" under a quarter note G2. The piece concludes with a final whole note G2.

Acompto.
Órgano
Coros II,
III y IV

13. Agnus Dei, a 11

7 6 6 4 5 7 6 7 6 5 7 6 6^b 4 5
3[#] 3[#] 3[#] 4 3[#] 3[#]

7 6 6^b 5 6 6 6 6 6 6 6
3[#] 4

7 6 4 3[#] 2 5 6 4 3[#] 7 6 4[#] 6 3[#]
2

6 6 6 6 9 8 3[#] 4 6
2

4 3[#] 7 3[#] 3[#]

7 6^b 6 4 5[#] 7 6 4 3[#] 7 6 6 4 5
3[#] 3[#] 3[#] 3[#]

7 6 6^b 4 5 7 6 6^b 4 5 6
3[#] 3[#] 3[#]

7 6 7 6 7 7 6
3[#] 3[#]

7 7 7 6 7 7 6

3[#] 7

Clarín 1º
(in D)

1. Kyrie eleison, a 11

Francesc Valls

quedo



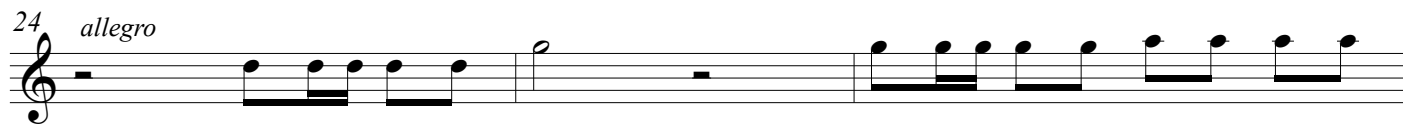
Musical staff in treble clef, common time (C). It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. This is followed by a quarter rest, then a triplet of eighth notes G4, A4, B4, and finally a quarter note C5.

9 *quedo* **4** *aire* **4** *aire* **2** *aire* **5**



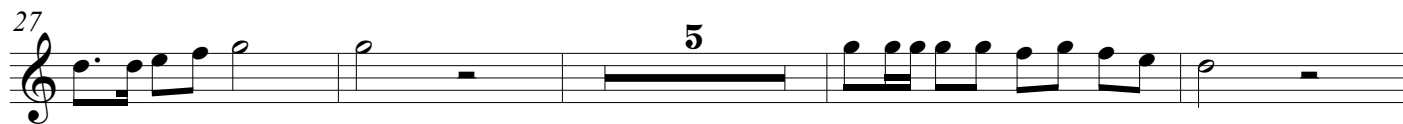
Musical staff in treble clef, common time (C). It contains four measures, each with a whole note: G4, A4, B4, and C5.

24 *allegro*



Musical staff in treble clef, common time (C). It starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This is followed by a quarter rest, then sixteenth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, and finally a quarter note G4.

27 **5**



Musical staff in treble clef, common time (C). It starts with eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a quarter note G4. This is followed by a five-measure rest, then eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and finally a quarter note G4.

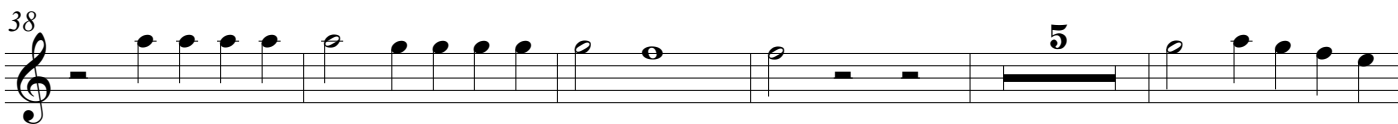
36



Musical staff in treble clef, common time (C). It starts with eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a quarter note G4. This is followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a quarter note G4. The piece ends with a half note G4.

Clarín 1º
(in D)

2. Christe eleison, a 7



Clarín 1º
(in D)

3. Kyrie eleison, a 11

The musical score is written for Clarinet 1st in D major, common time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with the tempo marking *sencillo* and a first-measure rest marked with a '2'. The second staff starts at measure 6 with a first-measure rest marked with a '2'. The third staff starts at measure 13 with a first-measure rest marked with a '2'. The fourth staff starts at measure 20 with a first-measure rest. The fifth staff starts at measure 26 with a first-measure rest marked with a '3'. The sixth staff starts at measure 34 with a first-measure rest and the tempo marking *despacio*. The seventh staff starts at measure 40 with the tempo marking *quedo* and a first-measure rest marked with a '4'. The piece concludes with a final whole note chord.

Clarín 1º
(in D)

4. Gloria in excelsis Deo, a 11

The image shows a musical score for Clarinet 1st part of 'Gloria in excelsis Deo'. The score is written in treble clef with a common time signature (C). It consists of five staves of music. The first staff begins with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note C5. A triplet of three eighth notes (D5, E5, F5) is marked with a '3' above it. This is followed by a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. The second staff starts at measure 8 with a quarter rest, a quarter note G4, and a quarter note A4. A group of four eighth notes (B4, C5, D5, E5) is marked with a '4' above it. This is followed by a quarter note F5, a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. The third staff starts at measure 17 with a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. This is followed by a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5. The fourth staff starts at measure 23 with a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. This is followed by a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5. The fifth staff starts at measure 30 with a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. This is followed by a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5. The score ends with a double bar line.

Clarín 1º
(in D)

5. Gratias agimus tibi, a 11

aire **23**

26 **16**

46 **12** **4**

64 **2** **2**

72

Clarín 1º
(in D)

6. Qui tollis peccata mundi, a 7

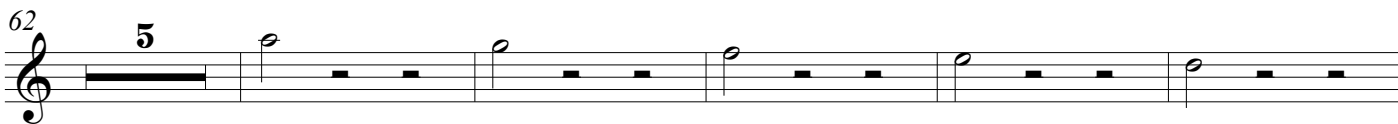
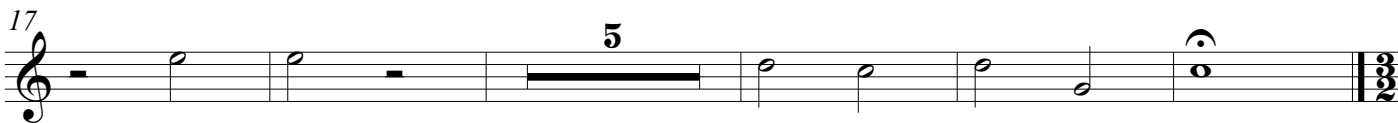
TACET



Clarín 1°
(in D)

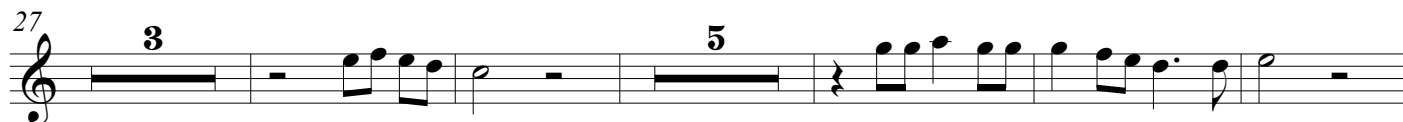
7. Quoniam tu solus sanctus-Cum Sancto Spiritu, a 11

allegro



Clarín 1°
(in D)

8. Credo in unum Deo, a 11



Clarín 1º
(in D)

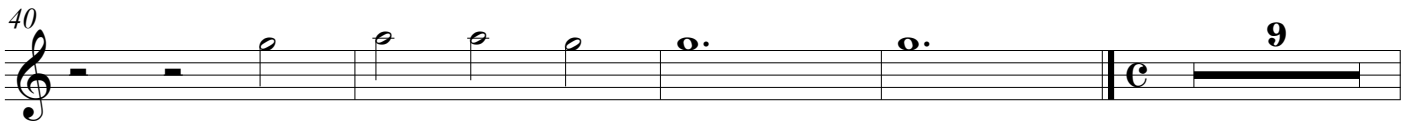
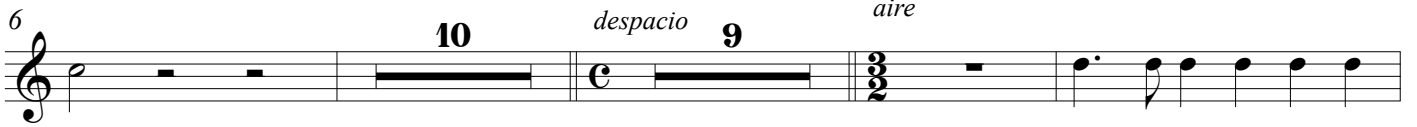
9. Et incarnatus est, a 4

TACET



Clarín 1º
(in D)

10. Crucifixus - Et resurrexit - Et ascendit, a 11



Clarín 1º
(in D)

11. Et in Spiritum Sanctum, a 11

The musical score is written for Clarinet 1st part in D major, common time. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a whole rest. The second staff starts at measure 5 and includes a fermata over measures 19-20. The third staff starts at measure 29 and includes a fermata over measures 35-36. The fourth staff starts at measure 51 and includes a fermata over measures 57-58, with the word "quedo" written above the staff. The fifth staff starts at measure 62 and includes a fermata over measures 63-64. The sixth staff starts at measure 68 and includes a fermata over measures 74-75, with the word "quedo" written above the staff. The seventh staff starts at measure 79 and includes a fermata over measures 82-84. The eighth staff starts at measure 87 and includes a fermata over measures 90-92. The ninth staff starts at measure 96 and includes a fermata over measures 100-101. The tenth staff starts at measure 102 and ends with a double bar line.

Clarín 1º
(in D)

12. Sanctus, a 11

The musical score is written for Clarinet 1st part in D major, common time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). A measure rest is followed by a bracketed number '4'. The second staff starts at measure 9. The third staff starts at measure 14. The fourth staff starts at measure 19. The fifth staff starts at measure 25 and includes measure rests of 15, 2, and 6 measures. The sixth staff starts at measure 51 and includes a 15-measure rest. The seventh staff starts at measure 71 and ends with a double bar line.

Clarín 1º
(in D)

13. Agnus Dei, a 11

8 *quedo* 12 4

28 *quedo* 14 10 *quedo* 3

Clarín 2º
(in D)

1. Kyrie eleison, a 11

Francesc Valls

despacio *quedo* **3**

7 *quedo* **4** *aire* **4**

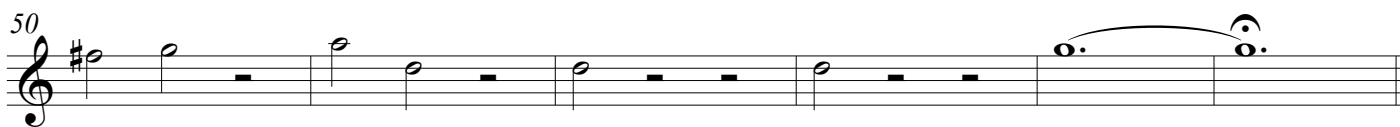
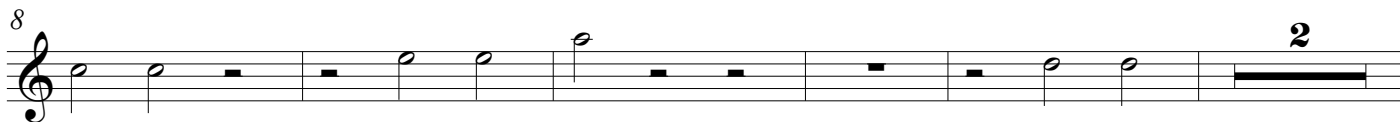
17 *aire* **2** *aire* **5** *allegro*

27 **5**

36

Clarín 2º
(in D)

2. Christe eleison, a 7



Clarín 2º
(in D)

3. Kyrie eleison, a 11

sencillo



despacio



quedo

quedo

Clarín 2º
(in D)

4. Gloria in excelsis Deo, a 11

8

18

24

30

Clarín 2º
(in D)

5. Gratias agimus tibi, a 11

aire **23**



26 **16**



46 **12** **4**



65 **2** **2**



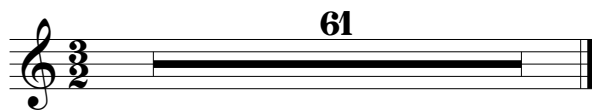
72



Clarín 2º
(in D)

6. Qui tollis peccata mundi, a 7

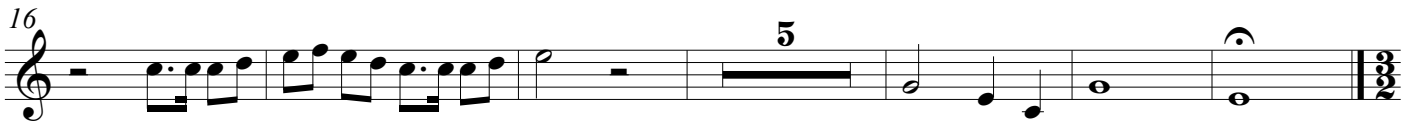
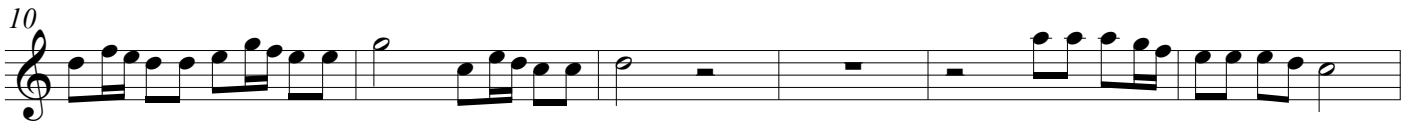
TACET



7. Quoniam tu solus sanctus-Cum Sancto Spiritu, a 11

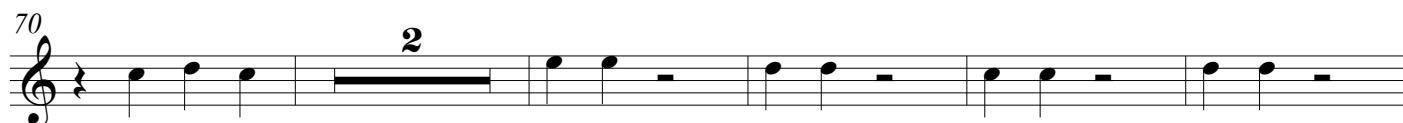
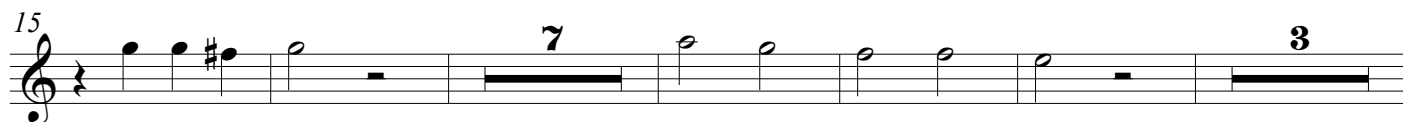
Clarín 2º
(in D)

allegro



Clarín 2º
(in D)

8. Credo in unum Deo, a 11



Clarín 2º
(in D)

9. Et incarnatus est, a 4

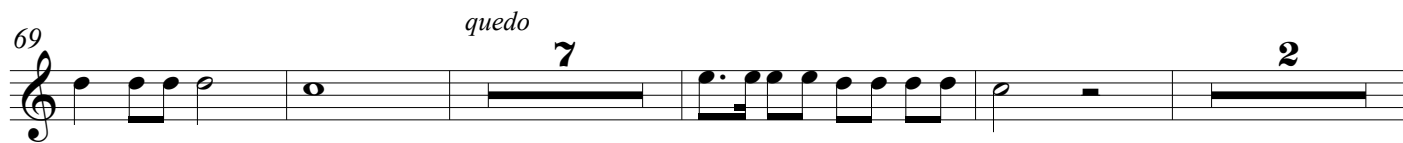
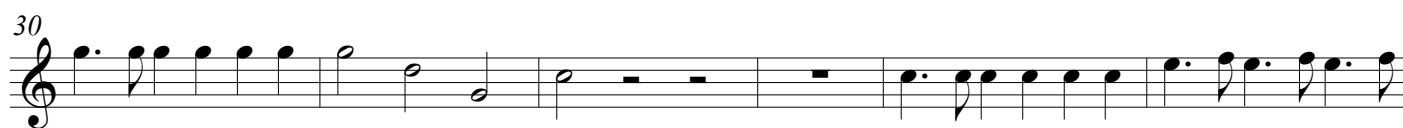
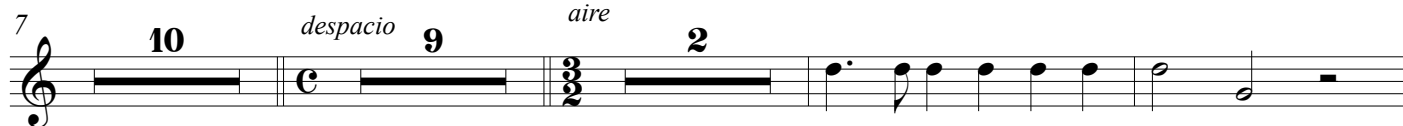
TACET

22



Clarín 2º
(in D)

10. Crucifixus - Et resurrexit - Et ascendit, a 11



Clarín 2º
(in D)

11. Et in Spiritum Sanctum, a 11

5

20

30

16

51

quedo

7

63

3

quedo

8

77

3

84

6

95

101

Clarín 2º
(in D)

12. Sanctus, a 11

4

9

14

19

24

44

68

73

15

2

6

15

Clarín 2º
(in D)

13. Agnus Dei, a 11

8 *quedo* 12 4

28 *quedo* 14 10 *quedo* 3

58

64

69

74

despacio *quedo*

5 *quedo*

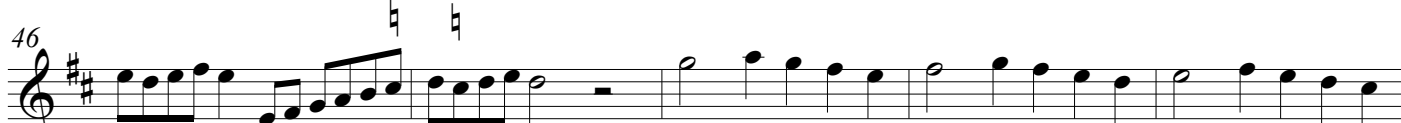
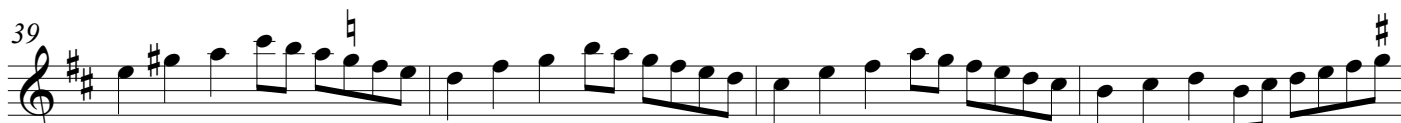
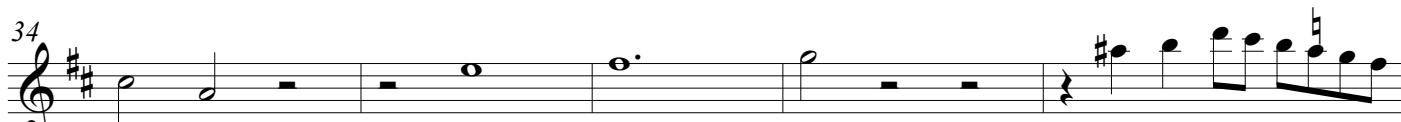
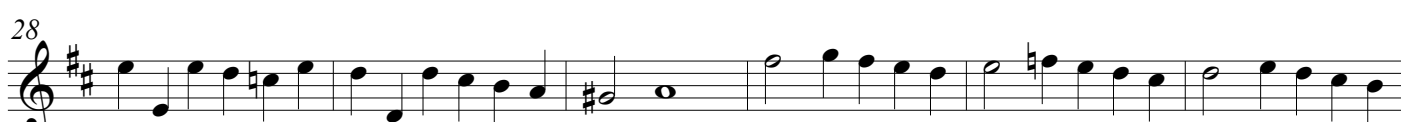
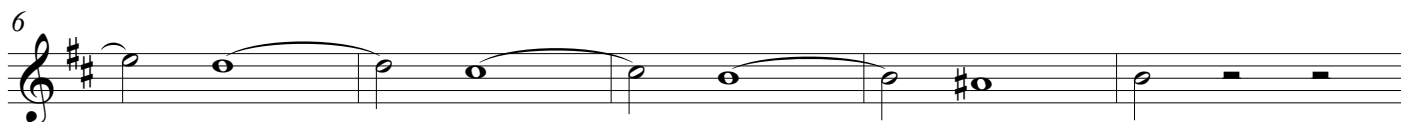
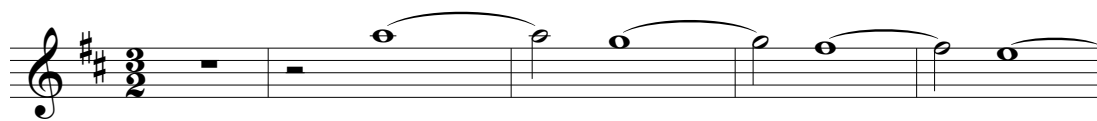
10 *aire* 4 *aire* 2

19 *aire* 4 *allegro*

28 5

36

2. Christe eleison, a 7



The musical score is written for Violin 1st part in G major (one sharp) and common time (C). It consists of nine staves of music. The first staff begins with the tempo marking *sencillo* and features six triplet eighth notes. The second staff starts at measure 4. The third staff starts at measure 9. The fourth staff starts at measure 14 and includes a key signature change to F# major (two sharps) at the beginning. The fifth staff starts at measure 19. The sixth staff starts at measure 24. The seventh staff starts at measure 28. The eighth staff starts at measure 33. The ninth staff starts at measure 38 and includes the tempo markings *despacio* and *quedo* (twice). The final staff starts at measure 46 and concludes with a double bar line.

8

14

18

22

26

30

5. Gratias agimus tibi, a 11

The musical score is written for Violin 1st part in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. It consists of ten staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'aire' and a first ending bracket labeled '2'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Measure numbers 5, 11, 17, 24, 43, 53, 58, 64, 69, and 74 are indicated at the start of their respective staves. The piece concludes with a double bar line at the end of the final staff.

Violín 1º

6. Qui tollis peccata mundi, a 7

The musical score is written for Violin 1st part and consists of eight staves of music. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as rests, notes, accidentals, and dynamic markings.

Staff 1: Measures 1-4. Measure 1 has a fermata with a '2' above it. Measure 4 has a fermata with a '10' above it.

Staff 2: Measures 5-8. Measure 8 has a sharp sign (#) above the note.

Staff 3: Measures 9-12. Measure 9 has a fermata with a '2' above it.

Staff 4: Measures 13-16. Measure 14 has a fermata with a '4' above it.

Staff 5: Measures 17-20. Measure 19 has a fermata with a '4' above it.

Staff 6: Measures 21-24. Measure 24 has a flat sign (b) above the note.

Staff 7: Measures 25-28. Measure 28 has a fermata with a '2' above it.

Staff 8: Measures 29-32. Measure 32 has a fermata with a '2' above it.

Violín 1º

7. Quoniam tu solus sanctus-Cum Sancto Spiritu, a 11

allegro

The musical score is written for Violin 1st part in G major (one sharp) and common time. It consists of 11 staves of music. The first five staves (measures 1-16) are marked *allegro* and feature a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The sixth staff (measures 17-24) begins with a repeat sign and a 3/2 time signature change, followed by a 5-measure rest. The seventh staff (measures 25-31) continues with a slower, more melodic line. The eighth staff (measures 32-38) continues this melodic line. The ninth staff (measures 39-55) includes a 12-measure rest. The tenth staff (measures 56-61) is marked *aire* and features a slower, more melodic line. The eleventh staff (measures 62-73) continues this melodic line. The final staff (measures 74-80) is marked *despacio* and features a very slow, melodic line with a final fermata.

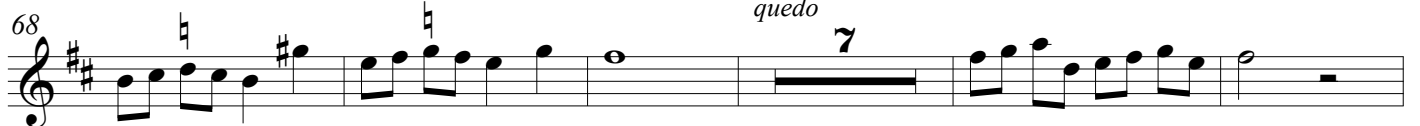
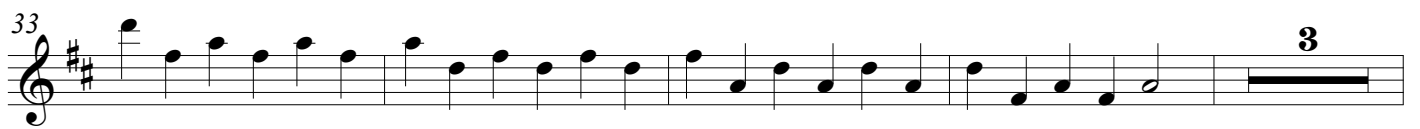
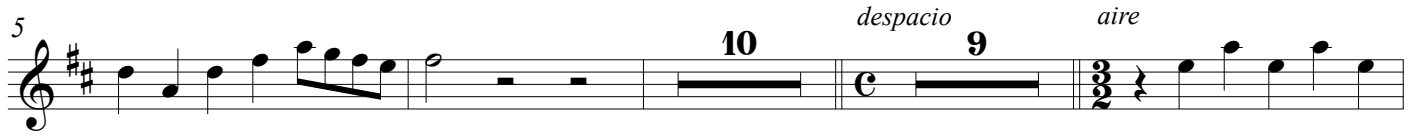
8. Credo in unum Deo, a 11

This musical score is for the first violin part of the 'Credo in unum Deo' movement. It is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The score consists of ten staves of music, with measure numbers 7, 14, 19, 23, 28, 37, 44, 52, 59, 63, 68, and 75 indicated at the beginning of their respective staves. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A notable feature is the use of triplets, marked with a '3' and a bracket, starting from measure 52. The piece concludes with a final whole note chord in measure 75.

Violín 1º

9. Et incarnatus est, a 4

The image displays a musical score for Violin 1, titled "9. Et incarnatus est, a 4". The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It consists of four staves of music. The first staff begins with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and finally a whole note A4. The second staff starts at measure 6 with a whole rest, followed by quarter notes B4, A4, and G4, then a half note G4, and finally a whole note G4. The third staff starts at measure 12 with a quarter note G4, followed by quarter notes F#4, E4, and D4, then a half note D4, and finally a whole note D4. The fourth staff starts at measure 17 with quarter notes C4, B3, and A3, followed by quarter notes G3, F#3, and E3, then a half note E3, and finally a whole note E3. The score concludes with a double bar line.



Violín 1º

11. Et in Spiritum Sanctum, a 11

The image shows a musical score for Violin 1st part, titled "11. Et in Spiritum Sanctum, a 11". The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The music consists of ten staves of notation. The first staff begins with a whole rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff starts at measure 5 and includes a fermata and a double bar line with a "2" above it. The third staff starts at measure 11 and features a fermata. The fourth staff starts at measure 16 and includes a fermata. The fifth staff starts at measure 21 and includes a fermata. The sixth staff starts at measure 26 and includes a fermata. The seventh staff starts at measure 33 and includes a fermata. The eighth staff starts at measure 40 and includes a fermata. The ninth staff starts at measure 47 and includes a fermata and a double bar line with a "6" above it, with the word "quedo" written above the staff. The tenth staff starts at measure 59 and includes a fermata.

65 *quedo* 7

76

80 3

87 2

94

99

103

12. Sanctus, a 11

This musical score is for the first violin part of the piece '12. Sanctus, a 11'. It is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The score consists of ten staves of music, with measure numbers 7, 12, 17, 22, 27, 32, 41, 48, 56, and 62 indicated at the beginning of their respective staves. The piece features several technical challenges, including a double bar line with a '2' above it at the start, and various rhythmic patterns such as eighth-note runs, sixteenth-note passages, and triplet figures. The final measure of the piece is a whole note chord with a fermata.

8 *quedo*

16

23 *quedo*

30 3

39

47

54 *quedo* 2

61

68

74

despacio *quedo*

5 *quedo*

10 *aire* 4 *aire* 2 *aire* 5

24 *allegro*

28 5

36

Violín 2º

2. Christe eleison, a 7

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 3/4 time signature. Measure 1 contains a whole rest with a '2' above it. Measures 2-4 contain half notes with a slur over them.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two sharps. Measures 5-6 contain half notes with a slur. Measures 7-8 contain quarter notes. Measure 9 contains a half note. Measure 10 contains a whole rest.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two sharps. Measures 11-12 contain quarter notes. Measures 13-14 contain eighth notes. Measures 15-16 contain quarter notes. Measure 17 contains a whole rest.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two sharps. Measures 18-19 contain half notes with a slur. Measures 20-21 contain quarter notes. Measures 22-23 contain eighth notes. Measures 24-25 contain quarter notes. Measures 26-27 contain eighth notes. Measures 28-29 contain quarter notes. Measures 30-31 contain eighth notes. Measures 32-33 contain quarter notes.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two sharps. Measures 34-35 contain quarter notes. Measures 36-37 contain eighth notes. Measures 38-39 contain quarter notes. Measures 40-41 contain eighth notes. Measures 42-43 contain quarter notes. Measures 44-45 contain eighth notes. Measures 46-47 contain quarter notes. Measures 48-49 contain eighth notes. Measure 50 contains a whole rest.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two sharps. Measures 51-52 contain quarter notes. Measures 53-54 contain eighth notes. Measures 55-56 contain quarter notes. Measures 57-58 contain eighth notes. Measures 59-60 contain quarter notes. Measures 61-62 contain eighth notes. Measures 63-64 contain quarter notes. Measures 65-66 contain eighth notes. Measures 67-68 contain quarter notes. Measures 69-70 contain eighth notes. Measures 71-72 contain quarter notes. Measures 73-74 contain eighth notes. Measures 75-76 contain quarter notes. Measures 77-78 contain eighth notes. Measures 79-80 contain quarter notes.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of two sharps. Measures 81-82 contain quarter notes. Measures 83-84 contain eighth notes. Measures 85-86 contain quarter notes. Measures 87-88 contain eighth notes. Measures 89-90 contain quarter notes. Measures 91-92 contain eighth notes. Measures 93-94 contain quarter notes. Measures 95-96 contain eighth notes. Measures 97-98 contain quarter notes. Measures 99-100 contain eighth notes. Measures 101-102 contain quarter notes. Measures 103-104 contain eighth notes. Measures 105-106 contain quarter notes. Measures 107-108 contain eighth notes. Measures 109-110 contain quarter notes.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of two sharps. Measures 111-112 contain quarter notes. Measures 113-114 contain eighth notes. Measures 115-116 contain quarter notes. Measures 117-118 contain eighth notes. Measures 119-120 contain quarter notes. Measures 121-122 contain eighth notes. Measures 123-124 contain quarter notes. Measures 125-126 contain eighth notes. Measures 127-128 contain quarter notes. Measures 129-130 contain eighth notes. Measures 131-132 contain quarter notes. Measures 133-134 contain eighth notes. Measures 135-136 contain quarter notes. Measures 137-138 contain eighth notes. Measures 139-140 contain quarter notes.

Musical staff 9: Treble clef, key signature of two sharps. Measures 141-142 contain quarter notes. Measures 143-144 contain eighth notes. Measures 145-146 contain quarter notes. Measures 147-148 contain eighth notes. Measures 149-150 contain quarter notes. Measures 151-152 contain eighth notes. Measures 153-154 contain quarter notes. Measures 155-156 contain eighth notes. Measures 157-158 contain quarter notes. Measures 159-160 contain eighth notes. Measures 161-162 contain quarter notes. Measures 163-164 contain eighth notes. Measures 165-166 contain quarter notes. Measures 167-168 contain eighth notes. Measures 169-170 contain quarter notes.

Musical staff 10: Treble clef, key signature of two sharps. Measures 171-172 contain quarter notes. Measures 173-174 contain eighth notes. Measures 175-176 contain quarter notes. Measures 177-178 contain eighth notes. Measures 179-180 contain quarter notes. Measures 181-182 contain eighth notes. Measures 183-184 contain quarter notes. Measures 185-186 contain eighth notes. Measures 187-188 contain quarter notes. Measures 189-190 contain eighth notes. Measures 191-192 contain quarter notes. Measures 193-194 contain eighth notes. Measures 195-196 contain quarter notes. Measures 197-198 contain eighth notes. Measures 199-200 contain quarter notes.

Musical staff 11: Treble clef, key signature of two sharps. Measures 201-202 contain quarter notes. Measures 203-204 contain eighth notes. Measures 205-206 contain quarter notes. Measures 207-208 contain eighth notes. Measures 209-210 contain quarter notes. Measures 211-212 contain eighth notes. Measures 213-214 contain quarter notes. Measures 215-216 contain eighth notes. Measures 217-218 contain quarter notes. Measures 219-220 contain eighth notes. Measures 221-222 contain quarter notes. Measures 223-224 contain eighth notes. Measures 225-226 contain quarter notes. Measures 227-228 contain eighth notes. Measures 229-230 contain quarter notes.

sencillo [simile]

5

10

14

19

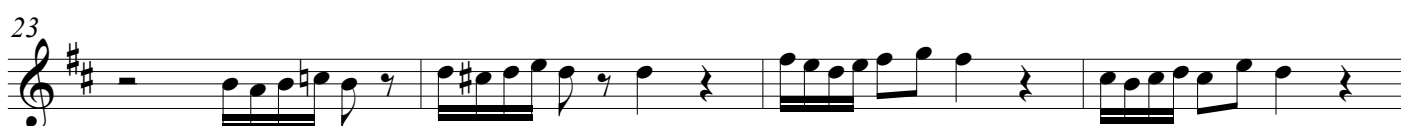
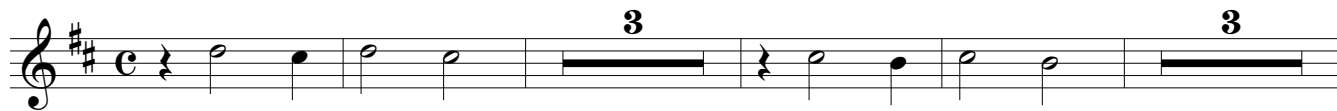
24

28

33

38 *despacio* *quedo*

45 *quedo*



5. Gratias agimus tibi, a 11

aire

2

6

12

18

24

42

52

57

63

68

73

2

14

6

6. Qui tollis peccata mundi, a 7

The musical score is written for Violin 2º and consists of seven staves of music. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as rests, notes, accidentals, and dynamic markings.

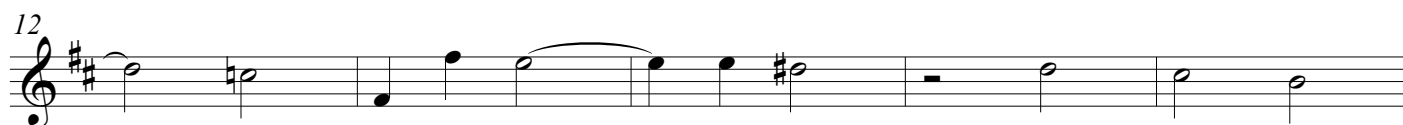
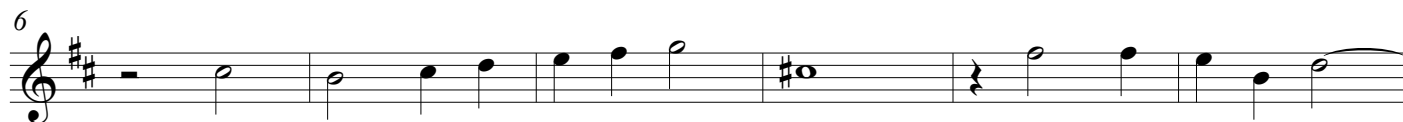
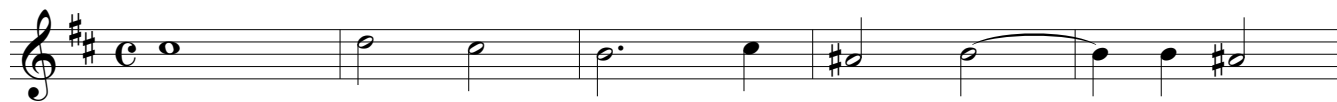
- Staff 1:** Starts with a measure containing a whole rest and a fermata, marked with a **2**. The second measure has a whole rest, followed by a half note G4 with a sharp sign (#). The third measure has a half note A4, followed by a whole rest. The fourth measure has a whole rest and a fermata, marked with a **10**. The fifth measure has a whole rest, followed by a dotted half note G4.
- Staff 2:** Starts at measure 16. It begins with a half note G4, followed by half notes A4, B4, C5, and D5. The next measure has a half note E5 with a sharp sign (#), followed by a half note F5 with a sharp sign (#) and a slur over it. The following measure has a half note G5 with a sharp sign (#) and a whole rest. The next measure has a whole rest, followed by a half note A5. The final measure has a half note B5 and a whole rest.
- Staff 3:** Starts at measure 22. It begins with a whole rest and a fermata, marked with a **2**. The second measure has a whole rest, followed by a half note G4. The third measure has a half note A4 with a sharp sign (#), followed by a half note B4. The fourth measure has a half note C5, followed by a half note D5. The fifth measure has a half note E5 with a sharp sign (#) and a whole rest. The sixth measure has a dotted half note G4, followed by a half note A4 and a half note B4.
- Staff 4:** Starts at measure 29. It begins with a whole rest and a fermata, marked with a **4**. The second measure has a whole rest, followed by a half note G4. The third measure has a half note A4, followed by a half note B4. The fourth measure has a half note C5, followed by a half note D5. The fifth measure has a half note E5, followed by a half note F5. The sixth measure has a half note G5 with a slur over it, followed by a half note A5. The seventh measure has a whole note B5. The eighth measure has a dotted half note G4, followed by a half note A4 and a half note B4.
- Staff 5:** Starts at measure 39. It begins with a whole rest and a fermata, marked with a **4**. The second measure has a whole rest, followed by a half note G4. The third measure has a half note A4, followed by a half note B4. The fourth measure has a half note C5 with a flat sign (b), followed by a half note D5. The fifth measure has a half note E5 with a sharp sign (#), followed by a half note F5. The sixth measure has a half note G5 with a slur over it, followed by a half note A5. The seventh measure has a half note B5 with a sharp sign (#) and a whole rest. The eighth measure has a half note G4, followed by a half note A4 and a half note B4.
- Staff 6:** Starts at measure 48. It begins with a half note G4, followed by a half note A4, a half note B4, and a half note C5. The next measure has a half note D5, followed by a dotted half note E5. The following measure has a half note F5 with a flat sign (b), followed by a half note G5. The next measure has a half note A5, followed by a half note B5. The fifth measure has a whole note C5, followed by a whole rest. The final measure has a whole rest and a fermata, marked with a **2**.
- Staff 7:** Starts at measure 56. It begins with a whole rest, followed by a dotted half note G4. The next measure has a half note A4, followed by a half note B4. The third measure has a half note C5, followed by a half note D5. The fourth measure has a half note E5, followed by a half note F5. The fifth measure has a half note G5, followed by a half note A5. The sixth measure has a half note B5 with a sharp sign (#), followed by a whole note C5. The seventh measure has a dotted half note G4, followed by a whole note A4. The final measure has a whole note B4 with a fermata.

7. Quoniam tu solus sanctus-Cum Sancto Spiritu, a 11

allegro

The musical score is written for Violin 2 in G major (one sharp) and common time (C). It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The tempo is marked *allegro*. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 5, 9, 13, 17, 27, 34, 40, 57, 63, 69, and 75 are indicated at the start of their respective staves. There are two fermatas: one in measure 17 and another in measure 75. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 75. The key signature remains G major throughout. The score concludes with a final double bar line and repeat dots.

Musical score for Violín 2º, measures 1 to 76. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 1 contains a fermata with a '7' above it. Measures 14, 20, 25, 32, 39, 46, 53, 60, 65, 70, and 76 are marked with their respective measure numbers. Measures 53, 60, and 65 contain triplets, indicated by a '3' above the notes. The score concludes with a double bar line at measure 76.



10. Crucifixus - Et resurrexit - Et ascendit, a 11

The musical score is written for Violin 2nd part and consists of ten staves of music. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The score includes various musical notations such as rests, beams, and slurs. Measure numbers 5, 28, 33, 41, 47, 52, 58, 68, 80, and 88 are indicated at the beginning of their respective staves. Performance instructions include *despacio* (r. 9), *aire* (r. 9), and *quedo* (r. 7). Numerical markings (10, 9, 3, 5, 7, 2) are placed above the notes, likely indicating fingerings or specific rhythmic values. The score concludes with a final double bar line and repeat dots.

11. Et in Spiritum Sanctum, a 11

5

11

16

21

26

31

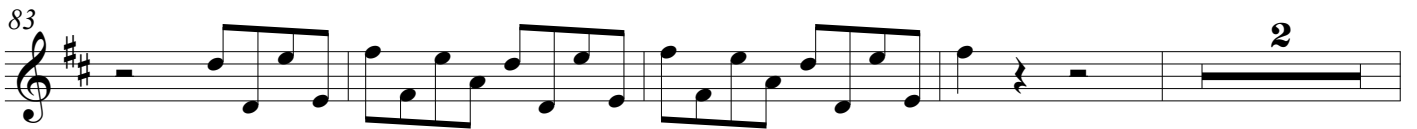
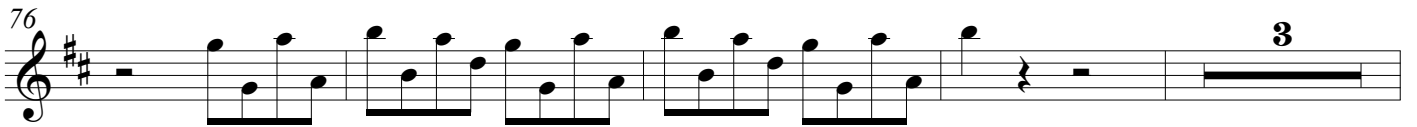
36

41

47

quedo

6



12. Sanctus, a 11

3

8

13

18

23

28

33

3

41

3

48

3

56

61

7

72

3/2

7 *quedo*

14 **2**

23 *quedo*

30 **3**

39

47

54 *quedo* **2**

61

67

73

despacio *quedo*

5 *quedo*

11 *aire* **4** *aire* **2**

19 *aire* **5** *allegro*

28 **6**

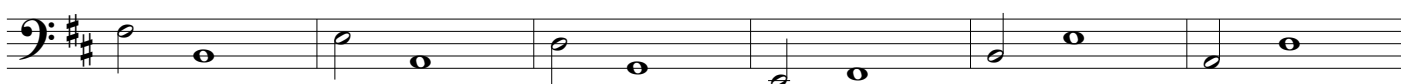
37



5



11



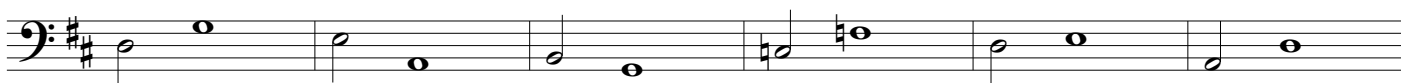
17



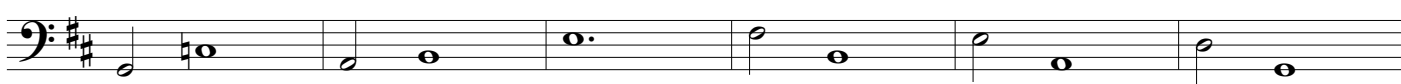
23



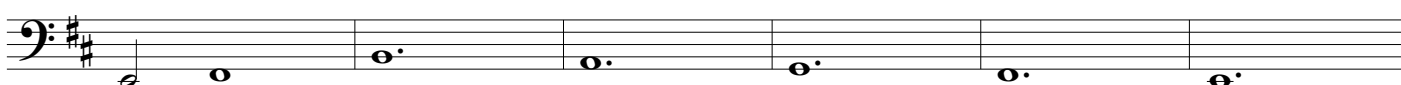
29



35



41



47



sencillo



6



11



17



23



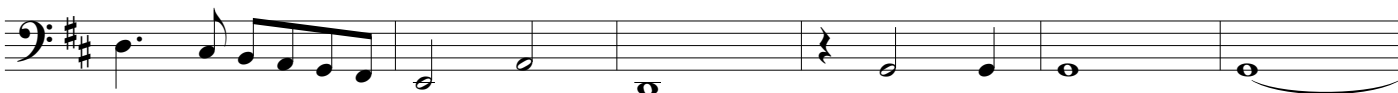
29



35

despacio

quedo

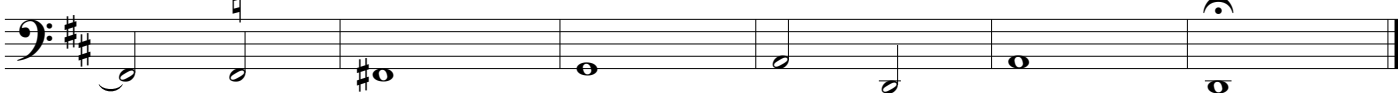


41

quedo

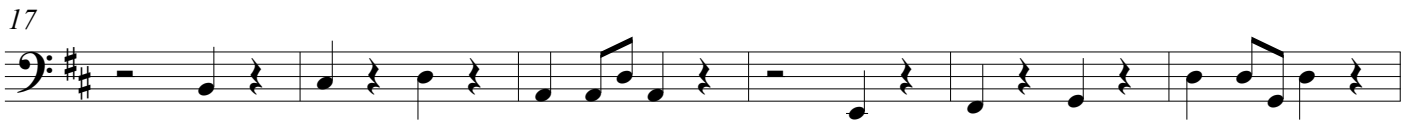
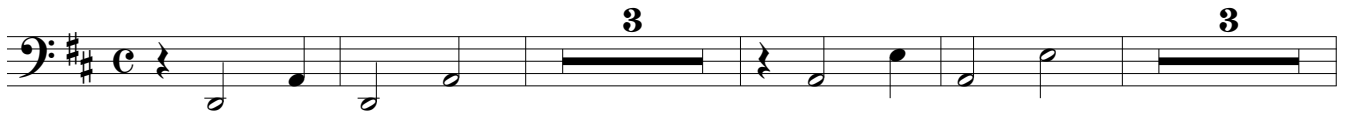


47

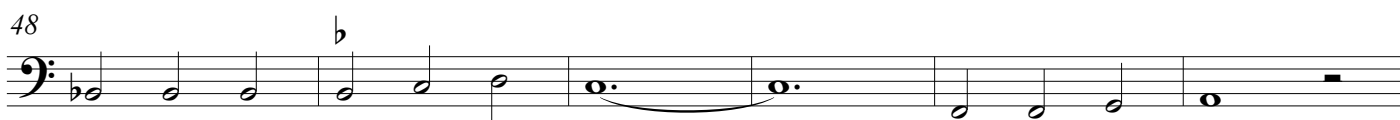
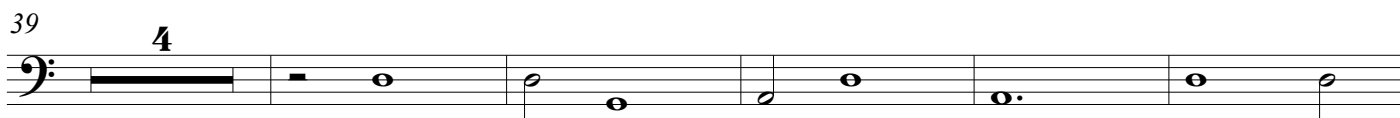
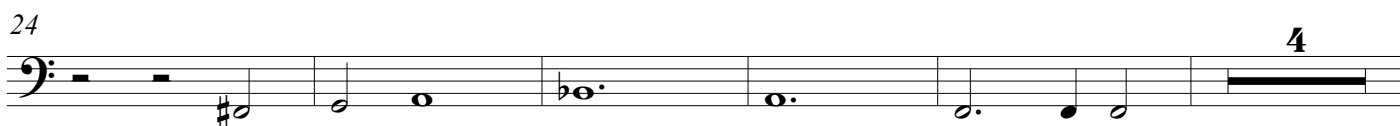
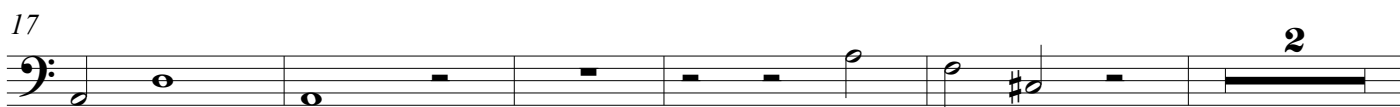
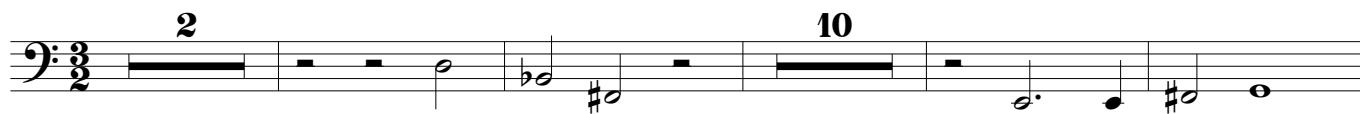


Violón

4. Gloria in excelsis Deo, a 11



6. Qui tollis peccata mundi, a 7



Violón

7. Quoniam tu solus sanctus-Cum Sancto Spiritu, a 11

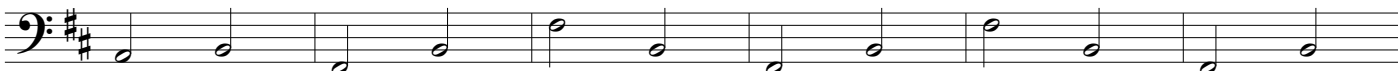
allegro



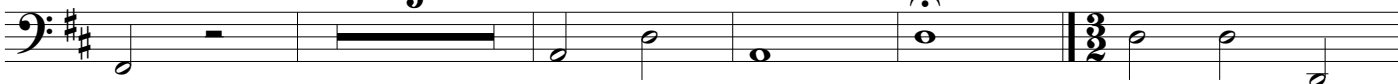
6



12



18



28



34



39



56

aire



62

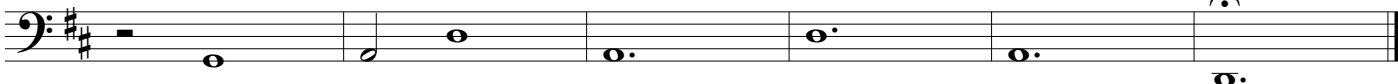


68

despacio



74



8. Credo in unum Deo, a 11

7

13

19

25

31

37

43

49

57

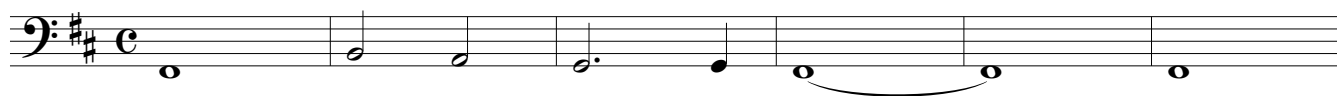
63

69

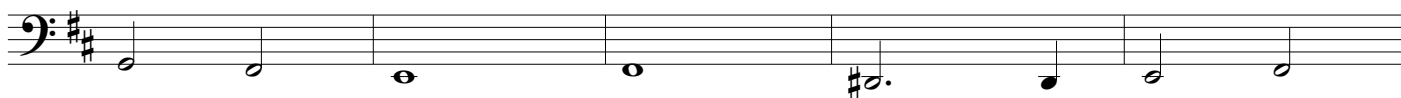
75

3

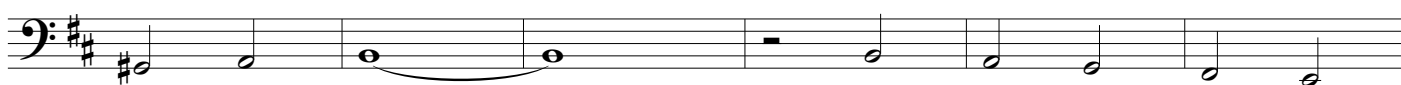
9. Et incarnatus est, a 4



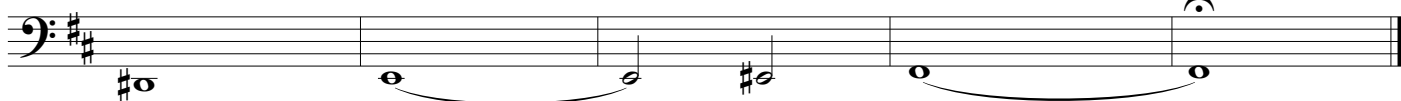
7



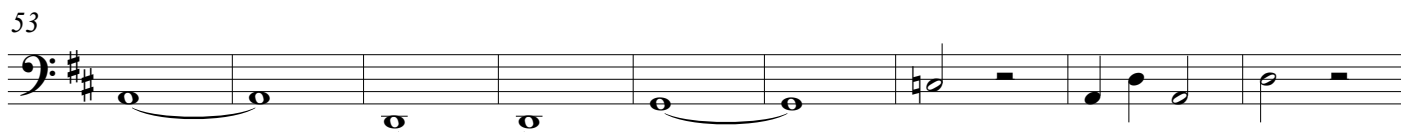
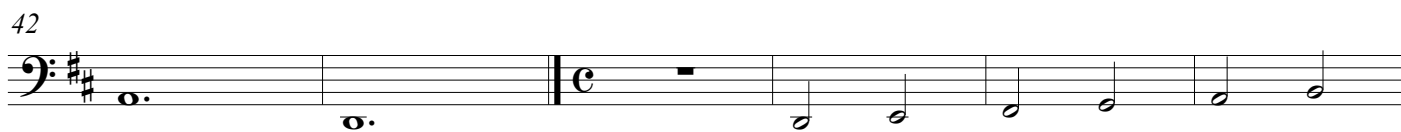
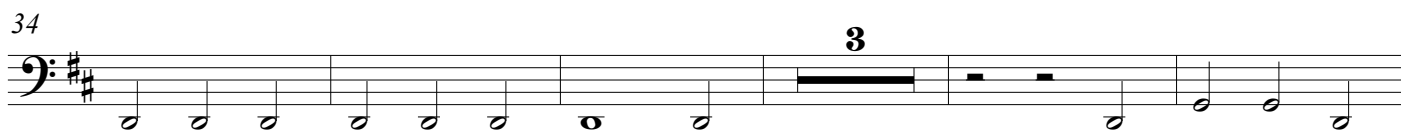
12



18



10. Crucifixus - Et resurrexit - Et ascendit, a 11



11. Et in Spiritum Sanctum, a 11

2

9

15

21

27

33

39

46

53 *quedo* 6

64



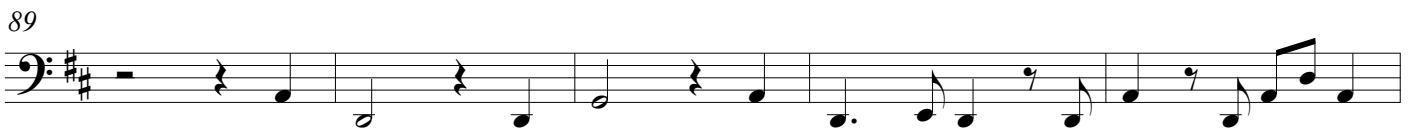
76



83



89



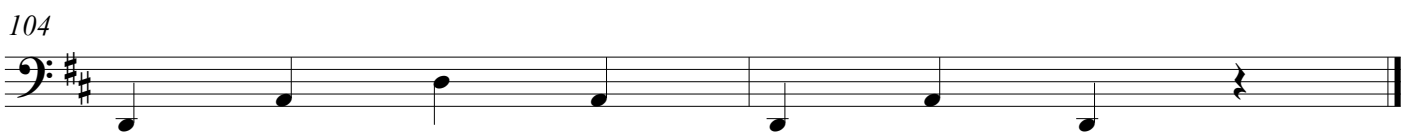
94



99



104



2

8

13

19

24

29

36

3

43

3

50

3

58

62

6

72

13. Agnus Dei, a 11

