

ESLAVA

MUSEO

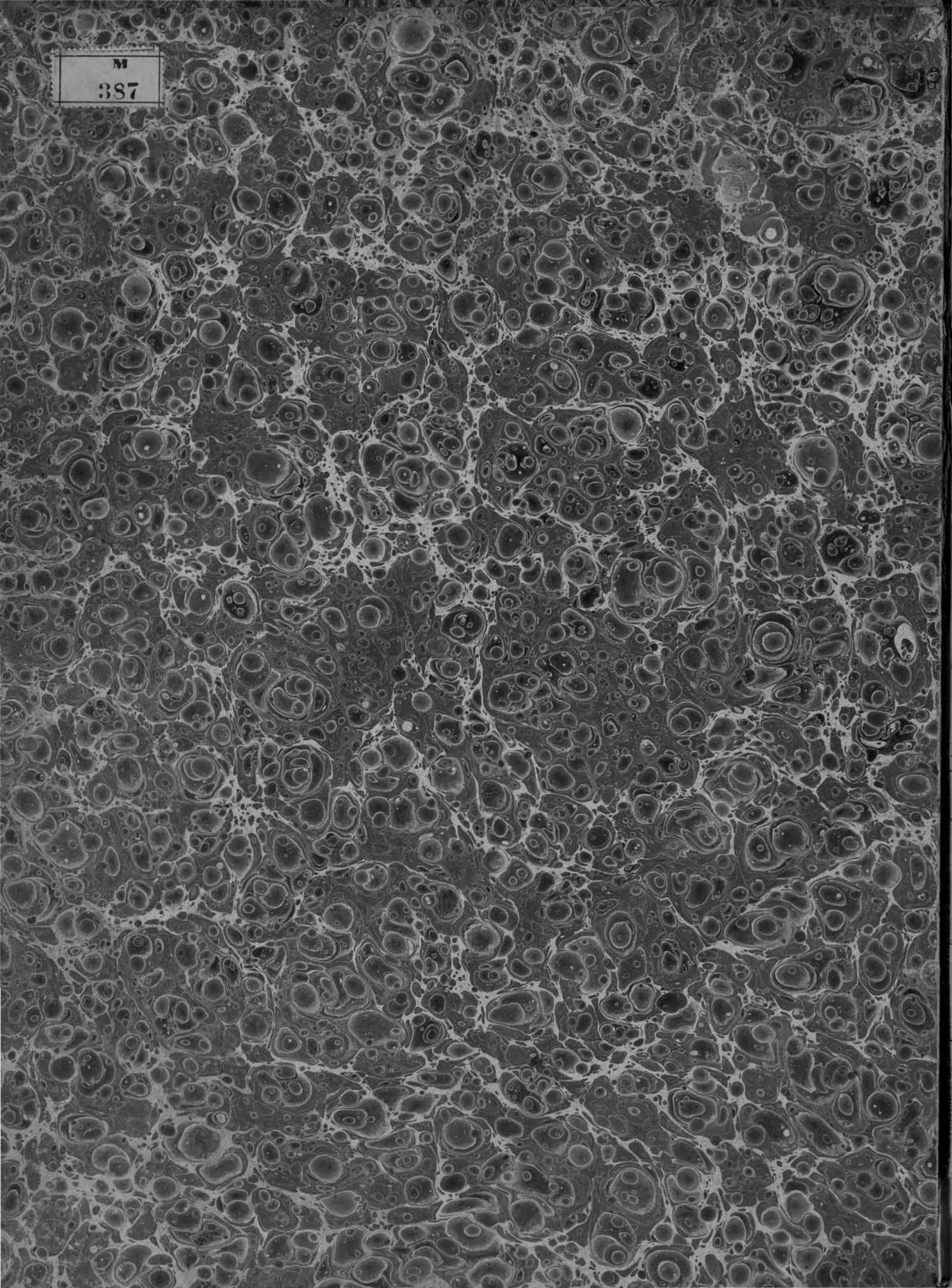
ORGANICO

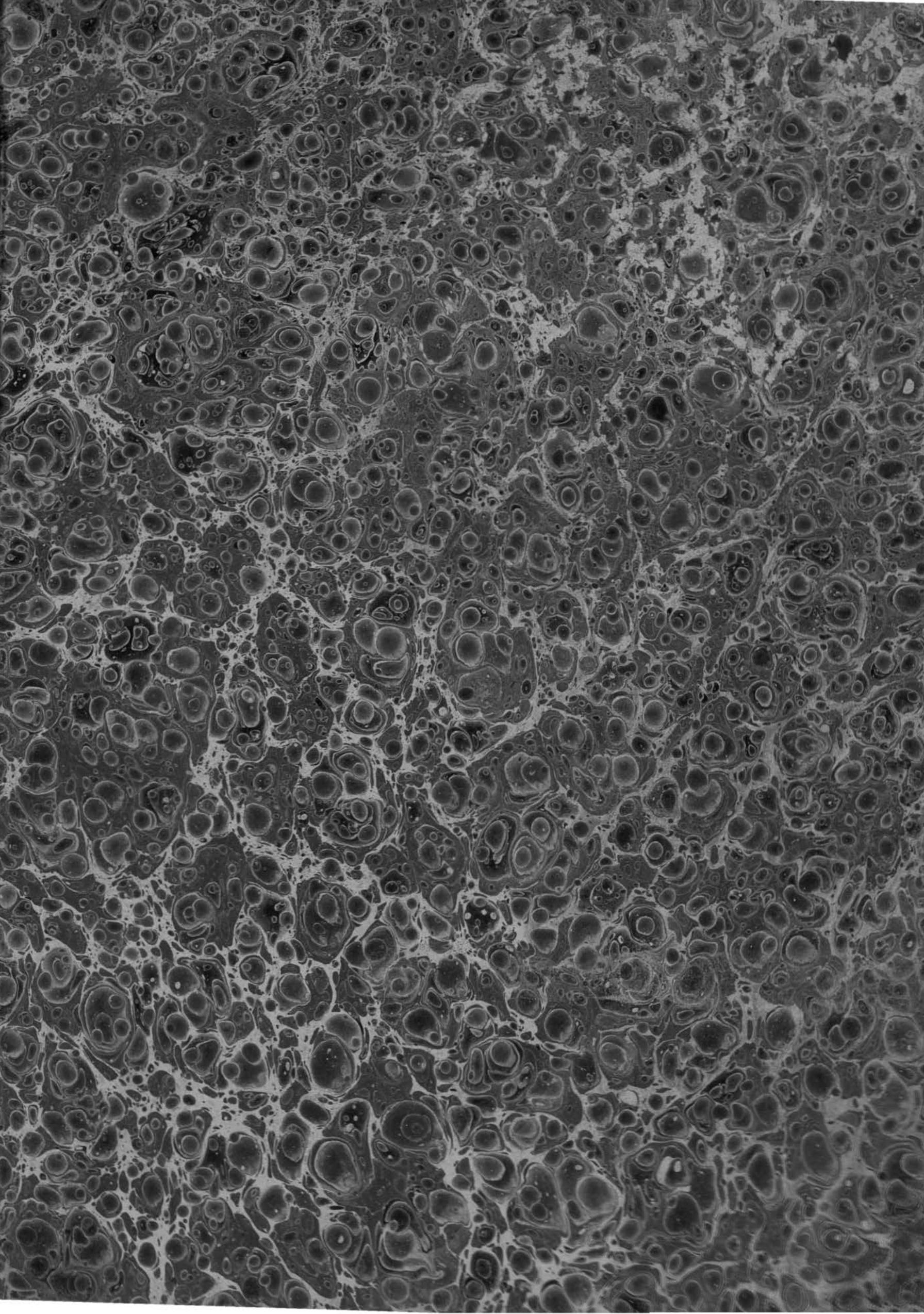
ESPAÑOL

M
387

M

387





~~LVI-2~~

#51245473

5416261295

MUSEO

ORGANICO ESPAÑOL

POR

D. HILARION ESLAVA

MAESTRO

DE LA REAL CAPILLA DE S. M.

Obra 121.



Parte.

MADRID.

Lit. de Plant. Car. S. Gerónimo D.



[Faint, illegible text or stamp at the bottom of the page.]

PRÓLOGO.



EL objeto de la obra que ofrezco á mis profesores es de la mas alta importancia. Constituir el verdadero género orgánico-religioso, establecer las bases y reglas que para él deben regir, dar un gran número de piezas compuestas con sujecion á ellas, esclarecer la historia de los organistas españoles, y proponer todos los medios mas conducentes para mejorar este ramo, que es uno de los mas importantes del arte musical; hé aqui los fines que en esta publicacion me propongo.

Estraño parecerá sin duda, que habiendo en España organistas tan justamente acreditados por sus superiores talentos y gran práctica, me atreva yo á emprender una obra de tamaña importancia. Esta estrañeza será tan natural que me pone en la precision de prevenirla con algunas esplicaciones, para que no se crea que al decidirme á una publicacion de esta especie, mi proceder haya sido ligero ni presuntuoso.

Aunque no soy estraño al estudio orgánico, en razon de que mis primeras aspiraciones artisticas fueron de organista, no hubiera emprendido esta publicacion, sino estuviera plenamente convencido de que ninguno de los que por sus talentos pudieran hacerla, se dedicaria á un trabajo tan improbo y grave como el de esta obra, sabiendo que no le era dado esperar la debida recompensa. En otras naciones, ademas de las utilidades positivas que produce al autor cualquier obra de mérito real, hay mil motivos que impulsan al hombre á trabajar con anhelo y perseverancia en las obras mas serias y dificiles. En España sucede todo muy al contrario. Ningun ramo de bellas artes está mas desatendido que el de la música, y ninguno de los que ésta abraza es menos considerado que el de los orga-

nistas. La indiferencia con que comunmente se mira el género orgánico y toda especie de obras graves acerca de música religiosa, ha creado en nosotros la convicción de que con ellas nadie conseguirá honra ni provecho, y si tal vez la animadversión de algunos.....

Bajo estas tristes convicciones, y por solo amor al arte que profeso y al culto divino á que estoy consagrado, me decidí hace algunos años á meditar los medios de mejorar entre nosotros la música vocal religiosa y la de órgano, ilustrando al mismo tiempo su historia en cuanto alcanzasen mis débiles conocimientos. Conoci desde luego que el estado actual del arte me era contrario, y que por otras varias causas ajenas á mis trabajos, la empresa era difícil: pero como á mí me sobra de perseverancia lo que me falta de saber, combiné desde luego mi plan: unieronse despues algunos profesores á mi proyecto; y aprovechando algunas circunstancias favorables que se presentaron, principié á realizarlo. La publicacion de LA LIRA SACRO-HISPANA que hace la sociedad UNION ARTISTICO-MUSICAL bajo la augusta proteccion de S. M. la Reina, fue impulsada por mí, como uno de los medios mas conducentes á mi propósito; pero como aquella no abraza mas que las obras de música vocal, me decidí á publicar la presente acerca del genero orgánico, completando con ella el doble objeto que me propuse.

No pensé en un principio dar á esta publicacion tan grandes dimensiones; porque mi principal objeto era constituir bajo ciertas bases y reglas el género mencionado, que se halla en el dia algun tanto desnaturalizado. Luego que emprendi los primeros trabajos, conocí que para tener esta obra toda la importancia que yo deseaba, era necesario que ella contuviese un gran número de piezas de todas clases, compuestas con las nuevas condiciones y reglas establecidas, que pudiesen servir de tipo á los organistas que abracen mis doctrinas, de guia y estudio á los que sigan esta carrera, y de repertorio á los que deseen tener una coleccion de esta clase para su uso. Crecieron despues aun mas mis deseos, y determiné por fin adornar y completar esta publicacion con las diversas materias que abraza el *plan de la obra* que sigue á este prólogo.

Para que esta obra aparezca mas autorizada, y para que la coleccion de piezas sea mas interesante, he invitado á varios organistas de conocida reputacion á tomar parte en estos trabajos, componiendo algunas de ellas, que no dudo corresponderán al buen nombre de sus autores. De esta manera se conseguirá tambien que esta misma coleccion sea la verdadera historia del estado actual del género orgánico en España, contra las aserciones de algunos críticos que tan mal parada han dejado la opinion de los organistas españoles.

Debo advertir por fin, que no me propongo con esta obra dar de manera alguna lecciones á nuestros buenos organistas; sino dirigir los esfuerzos de todos hácia un objeto tan digno del arte, como es la mejora y perfeccion del genero orgánico. Deseo despejar esta senda, para que por ella vengan en mi seguimiento otros que publiquen obras de mayor mérito, esperando entre tanto que la mia sea mirada, sino con estima, por lo menos con indulgencia.

PLAN DE LA OBRA

Y

MATERIAS QUE CONTIENE.

PRIMERA PARTE.

- 1.º Breve memoria histórica de los organistas españoles.
- 2.º Bases para constituir el género orgánico-religioso, precedidas de algunas observaciones importantes, y seguidas de las advertencias convenientes acerca de la ejecución de las piezas que esta obra contiene.
- 3.º Doce piezas de *ofertorio*, cuatro de ellas sobre temas de los himnos *Pange-lingua*, *Sacris solemnis*, *Ave maris stella* y *O! gloriosa virginum*.
- 4.º Doce *elevaciones* ó piezas de *alzar*, alternando con las anteriores.
- 5.º Un juego de versos de mediana duración para la salmodia, que contiene cuatro de cada uno de los ocho tonos.
- 6.º Seis versos largos de *Pange-lingua*, tres de *Sacris solemnis*, y otros tres de *Ave maris stella*.
- 7.º Observaciones acerca de preludios é intermedios cortos, acompañadas de algunos ejemplos.

SEGUNDA PARTE.

- 1.º Tratado breve de armonia y bajo numerado seguido de algunas observaciones acerca del acompañamiento.
- 2.º Pequeño tratado de *fuga* seguido de algunas reflexiones acerca de tocar de capricho tanto en el género *fugado* como en el *suelto*.
- 3.º Observaciones acerca del modo de examinar á un organista.
- 4.º Reseña histórica del órgano seguida de algunas observaciones acerca del estado de la organería en España y medios de mejorar la construcción.

PRIMERA PARTE.

BREVE

MEMORIA HISTORICA

DE LOS

ORGANISTAS ESPAÑOLES.



EL solo anuncio de este pequeño trabajo histórico, que presento sin ninguna clase de pretension literaria,

llamará sin duda la atención de los que saben, que nada importante se ha escrito en España acerca de su historia musical en general, ni de los ramos que ella abraza en particular.

El sábio y laboriosísimo escritor alemán Frederic Rochlitz; en la preciosa coleccion de obras de autores célebres, ilustrada por él con noticias históricas de gran interés, y publicada en Leipsig el año 1855, se queja amargamente de que el arte no debe á los españoles la mas mínima investigacion acerca de la historia de los grandes músicos de su propia nacion; y preciso es confesar, que su queja es justísima. En otros ramos del arte somos generalmente mal juzgados por los extranjeros; pero tratándose de este, no podemos menos

que bajar la cabeza para ocultar nuestro sonrojo. Verdad es que esta falta, asi como otras que se atribuyen con mas ó menos razon á la profesion musical, es tambien efecto de otras causas ajenas á ella. Al ver como se promueven, protejen y premian estos trabajos en algunas naciones extranjeras, no podemos menos de envidiar su suerte, y deplorar la nuestra (1).

Los males que resultan de no poseer la historia nacional del arte son muy trascendentales. Esta falta, aparte de otras consideraciones graves, es denigrante para una nacion como la España, que tiene derecho á figurar como musical, por las felices disposiciones de sus naturales, y por los muchos y grandes profesores que ha dado en todos tiempos, y en diversos ramos del

(1) Se han hecho tantas publicaciones histórico-musicales en las naciones extranjeras, especialmente en Alemania, que parecia haberse agotado esta materia: pero sin embargo, hace poco se publicó en Viena la historia de la imprenta musical por el Sr. Schmid, *Custos* de la biblioteca Imperial; y en el dia está encargado el Sr. Fischhoff, director del Conservatorio, de escribir la historia del Clave ó Piano, para lo cual ha viajado por Francia é Inglaterra á espensas del Gobierno.

arte. Es además muy sensible ver que los artistas extranjeros que viajan por España, y que no teniendo otro medio de instruirse en nuestra historia musical, sacan sus apuntes por conjeturas, ó por noticias las mas veces erróneas, formando despues con ellas memorias y relaciones llenas de inesactitudes y errores muy perjudiciales al arte músico-español. En una de estas memorias, escrita con talento y buen criterio en su mayor parte por mi buen amigo el Sr. Gevaert, y comentada despues en la Gaceta musical de París por el eminente escritor Sr. Fetis, á quien debe el arte grandes servicios é yo finisimas atenciones, se ha incurrido en un error grave, diciendo con la mejor buena fé, pero sin los datos suficientes y por solas conjeturas, que en España no solo no hay en el dia buenos organistas, sino *que no los ha habido jamás*. Si estos excelentes profesores hubieran adquirido los verdaderos conocimientos de la historia de este ramo, es de creer que hubiera sido otra su opinion en esta materia.

He creido conveniente presentar estas observaciones preliminares, para hacer ver la necesidad que hay de que se vaya formando nuestra historia musical, que es, á no dudarlo, mucho mas importante de lo que generalmente se cree, especialmente en el extranjero.

Voy pues á dar principio á la relacion histórica de los organistas españoles, partiendo del siglo XVI, que es la época en que empieza la verdadera historia de este ramo en Europa.

Ninguna de las naciones extranjeras podrá tal vez presentarnos en el siglo XVI un profesor tan eminente en este ramo como D. Felix Antonio Cabezon, organista de la Real capilla y clavicordista de cámara de S. M. Felipe II: él es el primer eslabon de la no interrumpida cadena de nuestros grandes organistas: él es autor de dos obras muy notables, una de ellas es el método de órgano con el título de *Música para tecla*, de que hace mencion la *bibliografía* de D. Nicolás Antonio, y la otra un tratado de composicion cuyo título es *Música teórica y práctica*. Estas obras, que no habia yo podido hallarlas en España, las encontré en la Real Biblioteca musical de Berlin, donde tuve la satisfaccion de verlas y examinarlas, haciéndome notar el sábio y ama-

bilisimo *Custos* de dicha biblioteca, Sr. Dhen, que en ellas es donde se encuentra la primera pieza escrita en Europa para cuarteto de cuerda, cuyo hecho se habia atribuido á autores extranjeros mucho mas modernos. Ambas producciones fueron publicadas por sus hijos don Antonio y D. Hernando en 1578, despues de la muerte de su padre, acaecida en 26 de marzo de 1566, á los 56 años de edad. Es de notar, que en la época que floreció este célebre organista, habia en la Real capilla varios profesores flamencos de gran reputacion, y entre ellos el maestro D. Felipe Rogier; y sin embargo fué tal la estimacion en que se tuvo á nuestro compatriota, y tan grande el sentimiento de la Corte por su muerte, que á espensas del Sr. D. Felipe II se le erigió un monumento sepulcral en la iglesia de S. Francisco el Grande, donde fué enterrado, gravándose en la lápida que lo cubria el siguiente epitafio.

*Hic situs est Felix Antonius ille sepulcro,
Organici quondam gloria prima chori:
Cognomen Cabezon cur eloquar? inclita quando
Fama ejus terras, spiritus astra colit.
Occidit, heu! tota Regis plangente Filippi
Aula: tam rarum perdidit illa decus.*

Desgracia es que este monumento, que tal vez sea el único que se ha erigido en España al mérito de un artista músico, desapareciese á una con el antiguo templo del convento citado al reedificarse el nuevo que hoy existe.

Brilló en este mismo siglo D. Diego del Castillo, organista 1.º y racionero de la metropolitana Iglesia de Sevilla. Figuró este gran profesor, no solo como organista, sino tambien como compositor.

Publicó una obra de órgano con la música en cifra, que era el único medio de publicaciones musicales que entonces se conocia. No he podido hallar ejemplar alguno de esta obra, pero su existencia la comprueba Correa Araujo en su obra titulada *Tientos y discursos músicos*:

Dos obras de música vocal de Castillo existen en el archivo del Real monasterio del Escorial. Son estas dos

motetes á cinco voces, el 1.º *¿Quis enim cognovit?* y el 2.º *O! altitudo divitiarum*, que revelan sus grandes cualidades en el arte de escribir.

Por su eminente mérito fue invitado con una plaza de organista de la Real capilla de S. M. y habiéndola aceptado, la disfrutó hasta su muerte.

Florecieron tambien en este mismo siglo y principios del siguiente otros varios organistas de nombradía, entre ellos D. Antonio y D. Hernando Cabezon, y don Bernardo Clavijo. Los dos primeros, hijos del mencionado D. Felix, publicaron, como llevo dicho, las obras de su padre, y trabajaron con esmero en esparcir las excelentes doctrinas que de él habian aprendido. El tercero es, á quien los escritores contemporáneos llaman *maestro*, por haber sido catedrático de música en la universidad de Salamanca, antes de ser nombrado organista y clavicordista de la corte, y tambien por haber pasado despues á ser maestro de la Real capilla. Este artista insigne gozó de una reputacion extraordinaria, y figuró en primera linea entre los mejores profesores músicos de España. Para comprobar su brillante mérito bastará insertar aqui la sencilla, pero interesante relacion que hace el conocido poeta maestro Vicente Espinel en la *historia del escudero Marcos de Obregon*, relacion 5.ª, descanso 5.º, en la que refiriendo las academias musicales de Milan, que él habia presenciado, dice asi: «Tañianse vihuelas de arco con grande destreza, tecla, arpa, vihuela de mano, por escolentísimos hombres en todos los instrumentos. Movíanse cuestiones acerca del uso de esta ciencia, pero no se ponía en el estremo que estos dias se ha puesto en casa del maestro Clavijo, donde ha habido junta de lo mas granado y purificado de este divino, aunque mal premiado ejercicio. Juntábanse en el jardin de su casa el licenciado Gaspar de Torres, que en la verdad de herir la cuerda con aire y ciencia, acompañando la vihuela con gallardísimos pasages de voz y garganta, llegó al estremo que se puede llegar; y otros muchos sugetos muy dignos de hacer mencion de ellos; pero llegado á oír al mismo maestro Clavijo en la tecla, á su hija doña Bernardina en la arpa, y á Lucas de Matos en la vihuela de siete órdenes, imitándose los unos á los

»otros con gravísimos y no usados movimientos, es lo mejor que he oido en mi vida.»

Téngase presente, que el poeta Espinel era al mismo tiempo músico, y gran tañedor de vihuela: él es el que aumentó una cuerda mas á este instrumento.

Sábase que el maestro Clavijo compuso varias obras, tanto religiosas como profanas, pero desgraciadamente ninguna se ha conservado hasta el dia. El horroroso incendio que tuvo lugar en el antiguo Real Palacio el año de 1754 redujo á cenizas cuantas obras existian en los archivos musicales de S. M., y es probable que tuvieran igual suerte las de aquel insigne profesor.

La fama que gozó Clavijo como organista y maestro fue tal, que de todas partes venian jóvenes dotados de buenas disposiciones á tener la honra de ser discípulos suyos, para perfeccionarse en su carrera, y obtener despues una plaza de organista ó maestro en alguna de las catedrales. Puede asegurarse que, asi como D. Felix Cabezon fue el fundador de la verdadera escuela orgánica en España, el maestro Clavijo fué uno de los que mas contribuyeron al perfeccionamiento de ella.

A principios del siglo XVII figuraba como uno de los mejores organistas de España D. Francisco Correa y Araujo, presbítero organista de la iglesia colegial del Salvador en la ciudad de Sevilla, Rector de la hermandad de sacerdotes de la misma y maestro en artes. Fue hombre singular en su instruccion, en su carrera y en sus escritos. Todo en él va marcado con el sello de la originalidad algun tanto extravagante.

Su erudicion en música y en literatura fue poco comun. Su carrera ofrece el rarísimo ejemplo de principiarla como organista y concluirla como obispo que fue de Segovia, donde murió. La originalidad de sus escritos se ve en la obra que publicó en Alcalá de Henares el año de 1626, con el doble titulo de *Tientos y discursos músicos*, y *Facultad orgánica*.

Entre el escaso número de obras musicales que existen en la biblioteca nacional de esta corte se halla afortunadamente la que acaba de mencionarse. Una rápida ojeada sobre esta rara produccion dará á conocer el mérito de ella, y la singularidad de sus formas,

A continuacion del título de la obra dice su autor: «con esta obra, y con moderado estudio y perseverancia, cualquier mediano tañedor puede salir aventajado; sabiendo diestramente cantar canto de órgano (música) y sobre todo teniendo buen natural.» Con esto significaba claramente, que la buena organizacion y disposicion natural para la música es circunstancia tan principal para salir aventajado, que creyó conveniente poner esta interesante advertencia junto al título mismo de la obra.

Mas adelante dice: «esta obra contiene setenta *tientos* (piezas) y entre ellas diez y seis glosas sobre el canto llano *guárdame las vacas.*» que es el *secularum* del primer tono (1).

En algunos de sus *tientos* se encuentran trozos atrevidos que en aquella época debieron sufrir no poca contradiccion. Usa al mismo tiempo de proporciones de 5, 9 y 11 figuras al compas. Introduce algunos pasos que se acercan algo á la melodía moderna, á los cuales alude en el siguiente y gracioso párrafo: «verán los discípulos (dice) el paso ya largo y veloz, revuelto y entrecado; el bocadito gustoso; el melindre y el juguete, y otros mil sainetes que la eminenencia del arte descubre cada dia.»

En fin, él se vanagloria de usar cosas nuevas y nunca oidas; y aunque algunas de ellas son estravagantes, no hay duda que fue artista de genio y organista de verdadero mérito.

Háanse suscitado dudas acerca de su naturaleza. Algunos escritores, y entre ellos D. Nicolas Antonio, dicen que era portugués. Otros con el doctor Lichtenchal aseguran que es español. Yo creo que el apellido *Correa* es español, y Araujo portugués; lo que inclina á creer que era oriundo de Portugal por su madre. Sea de esto lo que fuere, lo cierto es, que él publicó su obra en Alcalá de Henares; que él mismo confiesa en ella, que desde niño aprendió la música en Sevilla; que residió muchos años en aque-

(1) Antiguamente los Maestros de Capilla, los Organistas, y los Sochantres hacían que sus discípulos aprendiesen de memoria los *secularum* de los ocho tonos, y para que los retuvieran mas facilmente, aplicaban á cada uno de ellos una frase vulgar, habiéndole cabido al del primer tono la de *guárdame las vacas* !!!

lla capital, y que murió en España. Todas estas circunstancias son suficientes para que en materia de música especialmente se le considere español.

Entre los muchos y buenos organistas que existieron en el mismo siglo XVII brillaron dos ciegos de nacimiento, cuyos nombres no he podido averiguar, y que son conocidos, el uno por *el ciego de Valencia*, y el otro por *el ciego de Daroca*. Ambos dos rivalizaron de tal modo en el órgano, que tuvieron partidarios que disputaron y escribieron con calor acerca del mérito comparativo de cada uno de ellos.

Apareció en esta misma época D. Josef Cavanillas, organista de la catedral de Urgel en Cataluña, y fué de un mérito tan sobresaliente, que D. Josef Elías, organista y capellan titular del Real monasterio de las Descalzas de esta Corte (de quien hablaré mas adelante) en uno de sus manuscritos dice: «que Cavanillas escedía en *destreza, pulso y ciencia* á sus dos contemporáneos *el ciego de Valencia* y *el de Daroca*; que fueron tantas las piezas que compuso, que él (Elías) llegó á tañer de ellas en su mocedad mas de trescientas; y que desde esta época, que era la de 1690, hasta la muerte de aquel, que fué en 1725, creía que pasarian de ochocientas; porque era hombre de fecundo genio, de mucho amor al estudio, y tambien porque los franceses hacían tanta estimacion de sus obras, que se las pagaban muy bien»: y aun añade, «que fué llamado algunas veces de varias catedrales de Francia, para tañer el órgano en dias de solemnidad extraordinaria.»

En el mismo siglo XVII floreció D. Andrés Lorente, verdadera gloria de la profesion orgánica de España. Nació este insigne artista en la villa de Anchuelo el 15 de abril de 1624. Dedicado á la carrera literaria á la par que á la musical llegó á ser eminente en una y otra. Consiguió en la primera ser maestro en aries, ó sea doctor en filosofía en la Universidad de Alcalá de Henares, y racionero de la Santa Iglesia magistral de dicha ciudad; y en la segunda organista de la misma iglesia. Es digno de notarse, que por anterior acuerdo del cabildo estaba prohibido á los prevendados ejercer semejantes cargos: asi es que se hizo esta rara y única escepcion, atendiendo á su brillante mérito y á la gran

reputacion artistica que gozaba. Sus servicios tanto al arte como al culto divino fueron largos é importantes. Tomó posesion de la racion en 20 de octubre de 1655, y la obtuvo hasta su fallecimiento ocurrido en 22 de diciembre de 1703 (1).

Sábese que compuso muchas obras de mérito tanto vocales como orgánicas; pero desgraciadamente ninguna de ellas existe en el archivo musical de aquella Iglesia, ni las he podido hallar en parte alguna. Si él no hubiera dado á la prensa su importante obra *El por qué de la música*, el mérito de este grande hombre nos seria enteramente desconocido. ¡A qué tristes reflexiones da lugar este hecho! ¡Cuántos artistas ilustres habrán existido en España de quienes no se conserva su nombre! ¡Y cuántas obras de autores, cuya fama ha llegado hasta nosotros, han desaparecido completamente! En los archivos de las catedrales y monasterios, aunque sin orden ni esmero, se han conservado algunas producciones de los maestros de capilla; pero respecto á las de los organistas de aquella época, no parece sino que á la muerte de cada uno de ellos se abrian dos tumbas, una para el autor, y otra para sus obras!!! Este descuido, que ha sido y es general entre nosotros, forma un notable contraste con el esquisito esmero de los extranjeros en conservar, no solo las obras y los nombres de autores de algun mérito, sino hasta los mas minuciosos detalles de su historia. Me alejaría demasiado si diese rienda á los sentimientos que motivan estas reflexiones. Vuelvo pues á tomar el hilo de mi relacion algun tanto interrumpida.

Publicó Lorente en 1672 el tratado de música práctica y composicion que antes he mencionado, con el título de *El por qué de la música*, dividido en cuatro libros. Para conocer el mérito de esta obra, es necesario trasladarse á la época en que apareció, considerar el estado en que el arte se hallaba, y compararla con otras contemporáneas de autores nacionales y extranjeros: entonces se verá el superior talento, y las relevantes dotes de que estaba adornado su autor.

(1) Debo estas noticias á mi buen amigo el Sr. D. Lorenzo Baset, Margés de Murillo, y al Sr. D. Claudio Lopez, actual cura de Anchuelo.

Buena prueba de ello es la diligencia con que se busca dicha obra (que va siendo ya muy rara) por los hombres doctos en la materia, tanto españoles como extranjeros.

Debo aqui rectificar un hecho que pertenece á este distinguido autor. El *Benedictus* de difuntos, que se canta hoy con tanta aceptacion en todos los funerales mas solemnes de esta Corte, y que se atribuye equivocadamente en Madrid al maestro Torres, en el Escorial al Padre Valle, y en varias Catedrales á otros autores, se halla entre los *fabordones* que como modelos puso Lorente en la obra citada. Quede pues consignado y rectificado este hecho, para gloria de este insigne organista y compositor.

Otro organista de gran mérito brilló á fines del siglo XVII y principios del XVIII. Fué este Fr. Pablo Nassarre, ciego desde su cuna, religioso Franciscano en Zaragoza. A este humilde religioso á la par que eminente profesor es tal vez á quien mas debe el arte músico español: porque ademas de su relevante mérito en la parte práctica del órgano, fue dotado de un entendimiento claro, de una erudicion vasta, y de una bondad y paciencia dignas de todo elogio: asi es que tuvo discipulos muy brillantes, entre los cuales se cuenta á D. Joaquin Martinez Roca, organista primero de la Santa Iglesia Primada de Toledo, el cual hizo tan grandes elogios de su maestro, que por temor de que parezcan apasionados, he creido prudente omitirlos. La mayor gloria de Nassarre son las dos obras que publicó; la primera en el año de 1683 con el título de *Fracmentos músicos*, de la que hizo una segunda edicion D. Josef Torres en 1700, y la segunda en 1723 con el título de *Escuela música* y en dos grandes volúmenes, la cual ha servido de testo en la enseñanza de nuestros maestros hasta principio del siglo presente. Esta obra contiene todas las materias mas importantes del arte, desde los elementos musicales hasta la composicion: trata ademas de la enseñanza que debe darse á un organista; y da reglas hasta de las proporciones que deben observarse para la construccion de órganos, instrumentos de cuerda y de aire, que él llama *flatulentos*.

Los escritores extranjeros que han afirmado, que el tratado de Contrapunto que publicó Fux, maestro de la Capilla Imperial de Viena en el año 1725, es el primero que apareció en Europa bien ordenado respecto á la práctica, no conocen seguramente las obras de Nassarre; que á conocerlas, confesarían que esa gloria pertenece á este sábio organista español. Verían también en la misma obra que el estado de la facultad orgánica española era brillante en aquellos tiempos; pues en varias partes de ella habla de los organistas célebres que hubo en España en los siglos XVII y XVIII en que él vivió: y aunque no los nombra, no por eso es menos respetable su testimonio. De algunos de ellos dice que *asombraban* tocando en el género fugado.

Debo también manifestar en prueba del mérito de la obra mencionada, que encargado yo de buscarla á cualquier precio por Mr. Fischhoff, director del Conservatorio de Viena, tuve el gusto de hacerle este obsequio, siendo yo mismo el portador de ella, y dándome dicho señor las muestras más inequívocas de su gratitud, y del alto precio en que estimaba este don.

Brillaron también en esta época D. Josef Torres, y D. Josef Elias. El primero fue organista de la Real Capilla de Palacio, y después maestro de la misma, habiendo sido discípulo del mencionado Lorente. Compuso muchas obras orgánicas, de las cuales he visto varias manuscritas que prueban su gran talento como organista. Publicó en 1702 una obra con el título de *Reglas de acompañamiento*, que aunque pequeña en volumen, es grande en mérito; pues contiene en compendio, y con mucha claridad, todas las reglas de contrapunto. Estableció en esta Corte una tipografía musical, y en ella dió á luz una colección de misas, entre ellas una de *Requiem*, en la cual se halla el notable motete *versa est in luctum*, compuesto en fuga por contrario movimiento, pero con una deliciosa y espresiva melodía. El que examine detenidamente esta preciosa colección conocerá el gran genio y profundo saber de su autor.

D. Josef Elias, que como antes he dicho, fue organista del Real monasterio de las Descalzas de esta Corte, compuso un gran número de obras para órgano, que

se hallan manuscritas, por las cuales se vé, que en su tiempo, y tal vez por la influencia de su distinguido talento, se efectuó una gran mejora en las obras de este género. Hasta esta época nuestros organistas no se atrevían á separarse un ápice de las estrictas reglas de Contrapunto que se habían establecido por todos los autores españoles que habían escrito sobre esta materia, desde Martínez Viscargui en 1511 hasta Lorente en 1672: pero en las obras de Elias se hace un uso frecuente de los acordes disonantes sin preparación, y también de los acordes diminutos y aumentados ó alterados. Se nota igualmente un gran adelanto en las melodías, y se vé que casi insensiblemente se iba desarrollando poco á poco el género que hoy llamamos libre, y entonces decían tocar *suelto*, para distinguirlo del género fugado ó de paso, que hasta entonces había dominado casi exclusivamente. Sin embargo, hay en las obras de este autor una gran sobriedad en el uso del género libre, y solo le da lugar en algunos preludios y versos en aire movido, y en las piezas de *alzar* en aire lento. Estas últimas tienen un carácter grave y muy adecuado al objeto, y están armonizadas á cuatro.

Fue tal la fama que gozó este ilustre organista, y tal el respeto con que se miraba su nombre, que D. Josef Nebra, de quien hablaré luego, hizo de él grandes elogios, llamándole *padre y patriarca de los buenos organistas españoles*, y asegurando que *él es quien unió ambos estilos, tomando de cada uno lo más selecto*: concluye diciendo entre otras cosas, que *el mérito de aquel se remontaba sobre sus conocimientos*.

En todo el siglo XVIII hubo tan gran número de buenos organistas, que el dar noticias de todos ellos sería demasiado largo para la breve memoria que yo me he propuesto hacer. Bastará para mi intento dar algunas de los Nebras, Soler, Vila, Literes, Sessé, Lidon, Carreras, y Asiain.

Hubo cuatro organistas de relevante mérito con el apellido Nebra: uno lo fue en la Catedral de Cuenca; otro en la de Zaragoza; pero á estos dos sobrepusieron mucho D. Josef en Madrid, y D. Manuel en Sevilla, de quienes debo hacer particular mención.

Fue D. Josef Nebra organista primero de la Real

Capilla, y compuso numerosas obras, no solo orgánicas, sino también vocales para el servicio de dicha Real Capilla, entre las cuales se halla la misa de *Requiem* que dedicó á la muerte de la Reina doña Bárbara, de cuya augusta Señora habia recibido muchas y muy particulares distinciones. Esta obra, que acaba de publicarse en la *Lira Sacro-hispana*, contiene, entre otros rasgos de genio y saber, el precioso motete *circum-dederunt me dolores mortis*, que por sí solo acreditaría á un gran maestro, por la pureza con que está escrito, y por la verdad de la tristesima espresion que domina en todo él. Debe notarse para gloria de este distinguido artista, que sin embargo de que en la misma época vinieron á esta Corte dos extranjeros de mérito, el uno de maestro de Capilla, que fue D. Francisco Corselli, y el otro de clavicordista de Cámara, que fue el famoso D. Domingo Scarlatti, no llegaron á oscurecer en ninguno de los dos ramos el brillante mérito de nuestro compatriota.

D. Manuel Blasco de Nebra, que fue organista de la Catedral de Sevilla y sobrino de D. Josef, siguió las huellas de su tío, y fue su mas fiel imitador. Para probar el continuo y asiduo estudio de este distinguido profesor, y conocer los procedimientos que seguian los organistas antiguos para llegar á desempeñar dignamente sus deberes, bastará insertar aqui parte de la pequeña memoria (1) que imprimieron sus herederos á la muerte de aquel (que fue el 12 de setiembre de 1784, á la temprana edad de 54 años, 4 meses y 10 dias) con el objeto de poner en venta las obras que poseia. Sin contar el gran número de ellas pertenecientes á autores extranjeros que figuran en el catálogo que formaron, se hallaban manuscritas las siguientes de autores españoles.

| | |
|--------------------------------|---------------------|
| De D. Josef Elias. | 42 obras orgánicas. |
| De Ferrer. | 12 |
| De Iribarren... Fugas. | 5 |
| De Lidon. | 8 |
| De Monserrat. | 14 |

(1) Esta memoria ó mas bien catálogo me lo ha proporcionado mi amigo D. Ambrosio Perez, profesor muy entendido y de grande amor al arte.

| | |
|--|-----|
| <i>Pangelinguas</i> de varios autores | 150 |
| De Sessé, 8 fugas y 4 versos. . . | 12 |
| De Solér. | 100 |
| De D. Manuel Blasco de Nebra | 172 |
| De D. Josef Nebra. | 48 |
| De Nebra, organista de Cuenca | 6 |
| De Nebra, organista de Zaragoza | 18 |
| De Vila... piezas y versos escritos á 4 en 4 pentágramas | 70 |

TOTAL DE OBRAS. 655

He creido conveniente dejar sentado este hecho, no solo por los motivos que llevo dichos, sino tambien para probar que, si bien es cierto que se hicieron muy pocas publicaciones de producciones de este género, habia entonces muchas obras manuscritas y de gran mérito, que corrian entre las manos de los organistas estudiosos.

Continuando pues esta reseña histórica, tócame hablar del insigne Fr. Antonio Solér, que es uno de los que mas honran la escuela catalana de Monserrat. Fue este organista y maestro de capilla del Real monasterio del Escorial.

Pocos artistas, no solo de España, sino de fuera de ella, pueden compararse á este sabio y virtuoso monge en la diversidad de ramos del arte que él cultivo con tanta perfeccion. El figuró en primera linea como organista, como compositor, y tambien como literato musical. Las numerosas y escelentes obras que compuso, tanto orgánicas como vocales é instrumentales, de las que se conservan muchas en dicho Real monasterio, son un vivo testimonio de su sobresaliente mérito en estos ramos. La obra que publicó el año 1762 con el título de *Llave de Modulacion*, que contiene ademas un tratado de *antigüedades musicales*, prueba los profundos estudios que habia hecho, y los grandes conocimientos que habia adquirido.

El célebre P. Martini, religioso franciscano en Bolonia, que es tal vez el músico mas sabio que ha habido en Europa, hizo tan grande aprecio del talento de Solér, que tuvo con él larga correspondencia epistolar, rogándole le enviase su retrato para colocarlo en-

tre aquellos de los mas ilustres músicos que en su colección poseía. Hallábase entonces (en 1775) en esta corte el maestro Tossi de director de las óperas de los Reales Sitios, y siendo éste discípulo del mencionado P. Martini, hizo por encargo suyo los mayores esfuerzos por vencer la repugnancia que á ser retratado oponía la humildad de nuestro virtuoso monge; pero fue todo en vano.

Muchos fueron los servicios que Solér hizo á Martini, contándose entre ellos el haberle copiado y remitido el *Micrólogo* de Guido que se hallaba en el Escorial, tal como habia salido de las manos del autor, cuya copia fue á enriquecer la famosa biblioteca del célebre franciscano.

Aunque he dicho lo bastante para probar el relevante mérito y la admirable laboriosidad de este ilustre organista español, debo añadir que Mr. Fetis, que por su gran talento y erudición ejerce hoy en Francia y Bélgica una especie de dictadura crítico-musical, y cuyo dictamen no hay motivo para creerlo apasionado, ha elogiado el año pasado en la gaceta musical de Paris la obra de Solér arriba mencionada, calificándola de *muy sabia*.

El presbítero D. Juan Vila fue organista de la parroquia de nuestra Señora del Pino en Barcelona, y gozó de una grande y bien merecida reputación. Sus numerosas obras, de las que se conservan todavía algunas, son un modelo de pureza y clasicismo: la mayor parte de ellas están trabajadas sobre cantos de himnos y salmos, y algunas de ellas escritas en cuatro pentágramas con las claves que hoy usamos en el cuarteto de voces. Fue tal la estimación en que se tuvieron las obras de este excelente profesor, que todos los organistas de su época las buscaban con avidez. Puede asegurarse que Vila y Solér son los verdaderos y mejores representantes de la acreditada escuela orgánica de Cataluña en el siglo XVIII.

D. Joaquin Tadeo Murguía, organista de la Catedral de Málaga, en el curioso opúsculo que publicó en Madrid en 1807 contra D. Pablo Blasco, tiple de la Real Capilla, cita los grandes organistas de Europa, y coloca el nombre de D. Juan Vila entre los célebres Bach y Scarlatti.

D. Antonio Literes, organista segundo de la Real Capilla alcanzó gran fama como organista y como compositor. Aunque no he podido hallar obra alguna orgánica de este profesor, su mérito lo atestiguan las composiciones que hizo para el servicio de dicha Real Capilla, especialmente un juego completo de vísperas que llamamos *de atril*, que se conservan en el archivo de la misma. Compuso también una ópera en lengua castellana, que se halla en la biblioteca nacional de esta Corte, la cual prueba que su autor, sobre ser hombre de ciencia, estaba dotado de gran genio.

Hubo dos grandes organistas con el apellido Sessé: uno fue D. Juan y otro D. Basilio. El primero de estos que fue organista de la Real Capilla, compuso muchas obras de mérito real, y de ellas publicó seis fugas para órgano, que le dieron gran reputación. D. Benito Bails en sus *Lecciones de Clave*, que publicó en Madrid en 1775, hace un gran elogio de este insigne profesor; y en el prólogo de dicha obra, después de manifestar que la habia sometido á su exámen, dice: «Parecióme que podría llevar adelante con toda confianza mi intento, si tuviese la aprobación de un artista de tan acreditada habilidad, y cuyo voto será de mucho peso para los que sepan como yo cuán ageno le tiene de afectos de envidia su desinterés, y de preocupaciones su mucha instrucción.» D. Joaquin Murguía en el opúsculo ya citado le llama *profesor de primer orden, y de vastos conocimientos, tanto en la teórica de la música, como en otros varios ramos de literatura*.

D. Basilio Sessé fue organista de la primada Iglesia de Toledo, quien compuso también muchas obras orgánicas, y por ellas alcanzó gran fama. El cabildo de dicha Santa Iglesia le dió grandes y repetidas pruebas de lo mucho que estimaba su relevante mérito; y su muerte fue tan sentida por aquella ilustrísima corporación, que creyendo irreparable la pérdida que por ella habia tenido, dió instrucciones al comisionado que tenia en esta Corte, para que se informase, si entre los varios profesores que llevaban el apellido Sessé habia algun buen organista digno de ocupar la vacante, para de esta manera hacer mas duradera la memoria de aquel insigne profesor.

D. Josef Lidon, organista de la Real Capilla y despues maestro de la misma, compuso numerosas y excelentes obras para órgano que, sin embargo de no haberlas dado á la prensa, andaban manuscritas entre las manos de todos los buenos organistas de su tiempo: entre ellas se encuentran seis fugas de sobresaliente mérito compuestas sobre cantos de los himnos *Ave maris stella*, *Quem terra*, *Verbum supernum*, *O! gloriosa Virginum*, *Pange lingua* y *Sacris solemniis*. Compuso tambien un tratado de *fuga ó paso*, que ha estado en gran estima, por el profundo saber y claridad con que trata esta importante materia, la mas principal entonces para los que se dedicaban á la difícil profesion del órgano. D. Pedro Aranaz, maestro de capilla de la Catedral de Cuenca, y uno de los compositores mas sábios de aquel tiempo, hace mencion en su tratado de contrapunto y composicion de otra obra de Lidon, llamándola *Precioso manuscrito de modulaciones*, de la que no he visto ejemplar alguno.

Entre los muchos y buenos discípulos que tuvo fué uno de ellos el P. maestro Fr. Pedro Carrera y Lanchares, organista del Carmen calzado de esta Côte, el cual, al publicar en 1792 su *Salmodia ó juego de versos*, manifestó la gloria que le cabia en deber su instruccion á tan distinguido maestro. La larga vida que disfrutó, su continuo estudio, el mérito de sus obras y sus numerosos discípulos le alcanzaron una grande y sólida reputacion como organista, como maestro de enseñanza y como compositor.

El P. Carrera, de quien llevo hecha mencion, y Fr. Joaquin Asiain, organista del monasterio de San Gerónimo de esta Côte, figuraron tambien en primera linea. El primero publicó ademas de la *Salmodia* citada, otra obra como suplemento de aquella con el titulo de *Adiciones*, conteniendo ambas un total de 152 versos. El segundo escribió mucho, y entre las obras que compuso se halla un gran número de sonatas de ofertorio, un juego de versos largos para dias clásicos, y nueve versos de 8.º tono para la *Nona* de la Ascension; y aunque no dió á la prensa ninguna de ellas, no por eso fueron menos estimadas por los profesores inteligentes.

Ambos autores escribieron mucho mejor en el género fugado, ó libremente sobre cantollano, que cuando lo hacian sin sujecion á uno y otro: pero esta desigualdad se nota en casi todas las obras de los organistas de aquel tiempo. Sin embargo, preciso es confesar, que Asiain aparece por sus producciones hombre de mayor genio, de mejor gusto y de superior dominio en el manejo del teclado. Mi ilustre antecesor D. Mariano Rodriguez de Ledesma, que á su mérito como compositor reunia muy buen criterio en el arte, decia, hablando de los organistas de aquella época, que el P. Asiain tocaba con tal elegancia y gusto, que iba delante de todos sus contemporáneos en medio siglo.

Ademas de los organistas de quienes acabo de dar noticias, hubo en el mismo siglo XVIII otros varios que gozaron de muy buena reputacion. Para no defraudar su fama, ni hacer demasiado larga esta Memoria, me contentaré con poner aqui sus apellidos, como se encuentran citados en varias obras y manuscritos; y que son los siguientes: Brocarte, Espona, Ferrer, Lombida, Iribarren, Eguiguren, Pueyo, Ustarroz, Palomar, Murguía, Vigaray, y Sabatán.

He llegado á una época en que conviene hacer alto, para dar lugar á algunas observaciones importantes.

Hasta aqui no he hecho mas que dar noticias de los organistas que mas han ilustrado este ramo del arte en los siglos XVI, XVII y XVIII; pero he dicho muy poco acerca de la historia de la escuela orgánico-española, y de las circunstancias peculiares que la han distinguido de la seguida en otras naciones de Europa.

Voy pues á ocuparme con la brevedad posible de esta materia que, sobre ser interesante por sí misma, servirá de preliminar á la historia de los organistas españoles del siglo XIX. Para ello convendrá antes hacer una pequeña escursion al campo de la historia general del arte.

Sábese que el género de música religiosa fué el único que se cultivó con esmero en Europa hasta el siglo XVI, en cuya época hizo admirables progresos. Verdad es que á mediados del siglo XV tuvo principio el

drama lírico, siendo el primero que se ejecutó en una plaza pública de Roma, *La conversion de San Pablo*: pero este espectáculo promovido por el clero no fue en sus principios mas que un apéndice del altar: los argumentos eran sacados de la Santa Escritura, y la música era del mismo género que la que se cantaba en los templos. No habia pues en aquella época verdadera música profana. Apareció esta á fines del siglo XVI, y apoderándose de los adelantos debidos hasta entonces á la religiosa, empezó á efectuar una gran revolucion en el arte.

Inventóse primero el *recitado* por Peri en Florencia bajo la influencia de los caballeros florentinos Bardi, Strozzi y Corsi. El mismo Peri inventó tambien el *aria* que se oyó por primera vez en su *Euridice* hácia el año 1600.

Monteverde, Cavalli, Soriano y otros varios maestros hicieron grandes progresos á principios del siglo XVII; y desde esta época fue esparciéndose tan rápidamente el espectáculo de la ópera, que á mediados del mismo siglo se hallaba establecida, no solo en todas las grandes ciudades de Italia, sino tambien en las principales Córtes de Europa.

Los progresos hechos por la música profana *concluyeron por establecer* la tonalidad moderna, reduciendo á dos modos, mayor y menor, los ocho tonos del cantollano. He dicho *concluyeron por establecer*, para manifestar que la antigua tonalidad venia modificándose desde los siglos anteriores, y que no se efectuó el cambio de repente, como opinan casi todos los escritores estrangeros.

La *modulacion* ó sea tránsito á otros tonos, que no se habia practicado mas que á los tonos inmediatos, segun mi opinion, y que segun la de Mr. Fetis no habia existido hasta Monteverde, recibió un gran desarrollo, y abrió un nuevo y vasto campo al arte. Pero la mayor conquista que este hizo fue la *melodia* en el sentido que hoy damos á esta palabra, y que es el alma del discurso musical.

Esta gran revolucion del arte se hizo sentir en todos sus ramos, incluso tambien el género religioso. Nació el género instrumental, y llegó en el siglo XVIII

á gran altura: perfeccionóse mucho la construccion de los instrumentos: al miserable *clavicordio* [sucedió el *piano-forte*, inventado en 1717 por Schroter y perfeccionado despues por Silbernann: dióse mas estension al teclado del órgano, multiplicándose el número y calidad de sus registros, y todo su complicado mecanismo alcanzó una perfeccion admirable.

Me ha sido necesario presentar á grandes rasgos este cuadro histórico, para esplicar con claridad las modificaciones que á impulsos de la música profana ha sufrido en general la escuela orgánica, y con especialidad la española.

Los organistas españoles siguieron en el siglo XVI la direccion y marcha del género vocal religioso que entonces dominaba. Consistia este en imitaciones de diversas clases que se hacian entre las voces, á lo que llamaban estilo *sublime*; ó en armonias sencillas sobre un bajo de poco movimiento, que denominaban estilo *llano*. Cuando esta armonía sencilla se colocaba sobre un cantollano, que decia generalmente el tenor, le daban el nombre de *fabordon*. De estas tres clases de composiciones eran todas las que los organistas practicaban, esceptuando algunos preludios cortos en que hacian lo que llamaban *glosas*, á las que daban especialmente en la mano derecha mas movimiento que el acostumbrado en la música vocal, por la distinta naturaleza del órgano y por la facilidad que á ello se prestaba este instrumento. Llamaban ademas estilo *galante* á los pasos ó fugas cuyos intentos eran mas cantables, y cuya forma era algo mas elegante: sin embargo, el género era el mismo que el llamado *sublime*: y no habia entre ambos mas diferencia que la que resultaba entre un *madrigal* y un *motete* de aquellos tiempos. La música de clavicordio era tambien del mismo género, y apenas se notaba diferencia alguna entre ella y la orgánica, si se esceptua el uso de las contras que en esta se practicaba.

Llegó el siglo XVII, época de verdadera revolucion artística en Europa, y aunque en España no se hizo sentir respecto ó la música religiosa hasta la 2.^a mitad del mismo siglo, por los motivos que despues espondré, no sucedió asi en el estranero. Inventada

la melodía por los compositores teatrales de Italia, se propagó la ópera inmediatamente á otras naciones, y se estableció al poco tiempo en Alemania y Francia. Nació de esto el género libre, y sucedió con él como con todas las grandes inovaciones, por útiles y ventajosas que sean. Principiáronse á manifestar diversas opiniones acerca de si debía ó no ser aceptado este nuevo género en el religioso, y de consiguiente en el orgánico. La iglesia protestante lo rechazó severamente, y permaneció firme é inalterable con sus fugas y corales; pero la católica lo toleró; no sin declarar sabiamente su propósito de que no se introdujese con este nuevo elemento la música profana en los templos.

En España, como antes he dicho, no principió el género libre religioso hasta 50 años despues. No se crea por esto, que hasta esta época no fue conocida entre los españoles la verdadera melodía. Se habian ejecutado en el siglo XVI algunos melodramas cantados desde el principio al fin: habia nacido la zarzuela en el XVII; y estaban en voga las canciones populares y las de salon, y de estas principalmente las llamadas *romances, barcos, barquillos y galas*. La melodía habia extendido su dominio en todas partes menos en la Iglesia (1).

Se creia entonces que la melodía, por el solo hecho de haber sido inventada en el teatro, no podia expresar mas que pasiones mundanas. Estaba tan arraigada esta conviccion en el clero; oponia este tal resistencia al nuevo género; tenia tal apego al cantollano: y estaba tan contento y satisfecho con las fugas, cánones y fabordones, que se alzaba contra el pobre maestro ú organista que se atrevia á presentar en el templo la mas inocente cantilena melódica.

Digalo sino el maestro D. Luzero Clariana, que en el año 1652 se atrevió á defender el principio de que

(1) Es de creer que tambien en la Iglesia se habrian oido melodías de este género en las escenas pastoriles que se ejecutaban entonces con el nombre de villancicos en los Maytines de Navidad, y en las farsas que tenian lugar el día de los Inocentes; pero tambien es probable, que esto seria considerado por el clero como uno de tantos excesos que por inmemorial costumbre se toleraban únicamente en dichas festividades.

el género libre melódico era adaptable á la música religiosa. Por este solo hecho escribieron contra él, dando al género libre el odioso epíteto de *música de comedias*, y tratándolo aspera é inconsideradamente. Defendióse él como pudo, pero lo hizo con mas valor que prudencia; así es que empeoró su causa, enconando mas los ánimos de sus contrarios. Encargóse de refutarlo el doctor D. Pedro Rivera, publicando para ello un folleto en Zaragoza; y lo hizo tan cumplidamente, que á fuerza de silogismos, y de testos de la Santa Escritura, Concilios y Santos Padres, aterró é hizo enmudecer al pobre Clariana!!!

Ejemplares de esta especie fueron causa de que los maestros y organistas fuesen en adelante mas cautos y prudentes.

Es muy curioso y digno de notarse el modo de que se valieron para ir introduciendo poco á poco el nuevo género, sin que se apercibiesen de ello los fuguistas exclusivos y las gentes devotas. Semejantes al médico que, temiendo que el vino puro irrite al enfermo convaleciente, le ordena la mezcla del agua, así ellos mezclaron y envolvieron las ideas melódicas y libres con el cantollano, haciéndolas oír sucesiva ó simultáneamente: doraron la pildora, (permitaseme esta frase vulgar) y los clérigos y místicos la tragaron sin grave dificultad; acostumbrándose despues con el trascurso de algunos años á gustar de aquello mismo que antes aborrecian. No se crea por esto que la guerra entre el género libre y fugado concluyó enteramente en el siglo XVII. El P. Nasarre en su *Escuela música* (año de 1725) declarándose partidario tanto del género libre como del fugado, rechaza la opinion de algunos organistas de su tiempo que no admitian todavía lo que ellos decian *tocar suelto*. Solo el tiempo y los grandes adelantos que siguió haciendo el arte en el siglo XVIII, pudieron conseguir que se rectificasen las ideas en esta materia.

Es interesante hacer notar, que la amalgama del cantollano con las ideas tanto libres como fugadas ha sido, y es hoy la circunstancia mas carecterística que distingue á la escuela orgánico-española de las extranjeras. Todas las obras mejores de los organistas españo-

les llevan este sello peculiar, y en todas ellas entra el cantollano como parte principal, ó por lo menos como secundaria.

Puesto en pacífica posesion el género libre en todo el siglo XVIII, y compartiendo el dominio del arte orgánico con el fugado, parecía natural que se hubiese tratado de las condiciones y restricciones con que aquel debía ser aceptado para constituirlo dignamente, marcando del mejor modo posible los límites que debían separar el género religioso del profano. Como esto no se hizo en España ni en las naciones extranjeras, y si bien es cierto que los buenos organistas guiados ya por sus instintos, ya por sus convicciones, supieron hacer el uso conveniente de dicho género, quedó al capricho particular de cada uno el darle más ó menos estension, con grave riesgo de introducirse grandes abusos. El primero de estos, y que apareció muy pronto, fue el exceso de los adornos, según se vé en la mayor parte de las obras orgánicas de aquel tiempo. Causa admiración, y hasta escita la risa el considerar que artistas tan graves, clérigos tan respetables, y monges tan severos se aficionasen tanto á ellos, que apenas escribían una frase que no contuviese un par de trinitos y media docena de *aleados* (1). Verdad es que este mismo mal gusto reinaba entonces en las obras de clave y de otros instrumentos, tanto en España como en el extranjero: pero aun así es notable, que donde hubo tan graves dificultades para la adopción del género libre, se recibiese al poco tiempo con tanto amor esa coquetería del arte. La naturaleza del órgano y el objeto á que está dedicado parecía exigir más sobriedad en el uso de los adornos.

Notaré á su tiempo otros varios defectos que fueron naciendo del abuso del género libre.

Entre las diferentes clases de obras orgánicas compuestas en el género libre, merecen particular mención las llamadas *partidos* que, inventadas en el siglo XVI como glosa, y mejoradas en el XVII por el uso de la melodía, jugaron un papel muy importante en el

(1) Daban los antiguos el nombre de *aleado* al mordente de tres notas, y esplicaban su significado *por la semejanza que tiene con el aleteo de un pajarito...*

XVIII. El P. Nasarre en el tomo 2.º de su *Escuela música* hace la historia de los *partidos* que he creído conveniente insertarla aquí, para mejor esclarecer esta materia, que ha sido peculiar de la escuela española.

«Contentábanse, dice Nasarre, los antiguos con menor ejecución que los modernos, porque á menos trabajo conseguían el ejecutar la música según la disposición de los órganos. No se usaba el tenerlos *partidos*, como se inventó después; disponiéndolos de modo, que los registros no fuesen más que lo que la mitad del teclado, dividiendo en dos lo que antes era solo uno; dispuestos así, para que la una mano pudiese tocar con el lleno del órgano, y la otra con el flautado: y á dicha invención se siguió el inventar los organistas las obras *partidas*, tanto de una mano como de otra; disponiendo, que una voz que había de tocar con el lleno fuese toda glosada; para la mano derecha era *triple*, y para la izquierda *bajo*, y la otra mano llevaba las tres voces, sirviendo como de acompañamiento á la que llevaba la *glosa*.

«Inventada esta música *partida*, fue preciso que los organistas se aplicasen más al estudio para conseguir mayor ejecución por razón de la glosa, así en los *partidos* de una mano, como en los de otra: á que añadieron después los célebres maestros organistas del pasado siglo el tocar dos *triples* con la mano derecha, y dos *bajos* con la izquierda, aumentando el trabajo del estudio con el nuevo primor, para poder conseguir su mayor ejecución.

«Pero ya en este presente siglo, no contentos los célebres organistas de él, con tener los órganos *partidos*, han procurado que se inventasen tantos registros, y tan de gusto en ellos, que es una maravilla tan deleitable lisonja del oído, que se lleva la atención de los oyentes este instrumento más que ninguna otra especie de música, ya por la diversidad de ser unos compuestos de variedad de especies, y diversos *diapasones*, y otros de lengua también con mucha variedad por ser compuestos de diferentes proporciones, á que se ha seguido el inventar música con diferente disposición, según conviene ser ejecutada con dichos registros, aumentando con esto el trabajo de los que estudian para

»poderse facilitar en tan difícil ejecución como es necesaria para semejante música. Y así digo, que hasta estos tiempos no ha habido organistas que necesitaran de tanta ejecución, no porque no la hayan tenido muchos de los célebres del antecedente siglo, si porque no la pudieron practicar por no tener los órganos en la disposición que están en este.

»En las obras partidas que usaban los antiguos, la mayor ejecución era con la una mano tan solamente, que era la que llevaba la *glosa*, y si era de dos *triples* era la derecha, y si de dos *bajos*, la izquierda: porque la que llevaba los acompañamientos, como cantaban llanamente las voces, era más fácil su ejecución. Pero en la música que hoy se practica para los registros modernos, es necesaria tanta ejecución en la una mano como en la otra, por usar tanto de la *glosa*, y de pasos difíciles, la voz que acompaña como la principal: pues aunque sean las obras partidas como las que practicaban los antiguos, está la diferencia en los registros, porque aquellos, las voces de los acompañamientos las tocaban con el flautado solamente, á fin de que se oyesen menos que la voz que llevaba la *glosa*, para que aquella brillase. Son mucho más armoniosas del modo que ahora se practican, así por la *glosa* que llevan los acompañamientos, como porque los registros con que se ejecutan tienen más cuerpo de voz: y á veces poco menos que los que lleva la voz principal; diferenciándose de lo que ejecuta la una mano á la otra en ser unos registros de lengua, y otros no, circunstancia que no hace menos armoniosa la música, antes bien más deleitable.»

Los organistas de aquella época compusieron muchas piezas *partidas* de verdadero mérito, en las que, además de manifestarse las dificultades que vencían en el manejo del teclado, se nota gran genio y travesura en las ideas, y mucho tino en la combinación de los registros.

Sin embargo de esto, preciso es confesar, que la demasiada afición que los organistas de aquellos tiempos tenían á esta clase de piezas fue causa de que los organeros, al construir un órgano, pusiesen en él muy pocos registros de lengua de un mismo diapason, antepo-

niendo al buen lleno de lengüetería, igual en toda la extensión del teclado, el número de combinaciones *partidas* á la octava ó quincena, ya por arriba é ya por abajo en ambas manos.

El siglo XVIII fue brillante para la escuela orgánico-española. El género fugado hermanado con el cantollano, llegó á grande altura: el libre hizo también notables progresos. Los únicos lunares que en este último aparecían eran el exceso de adornos, que he notado, y el uso poco discreto que se empezó á hacer de la música de piano compuesta por autores extranjeros, que estaban entonces en voga. Deslumbrados nuestros organistas con la fama de dichos autores, no tuvieron el discernimiento conveniente para rechazar de sus obras aquellas que eran impropias del órgano, ó del objeto á que él está dedicado. Fuera de esto no hay más que motivos de elogio para la escuela y para los organistas de aquella época (1).

Réstame ahora tratar de los del siglo presente, y de las modificaciones que ha sufrido en él la escuela orgánica. Estas dos materias, que en los siglos precedentes han ido separadas, irán en este unidas; porque me propongo hablar más de las cosas que de las personas. Debo advertir también, que no nombraré á los buenos organistas que existen hoy en España, porque no se crea aquí y más allá de los Pirineos, que es la amistad ó el nacionalismo el que impulsa mi pluma á hacer sus elogios. Yo les he invitado á que escriban algunas composiciones para publicarlas en esta obra, y ellas serán la mejor prueba de sus talentos. Ellas probarán también que, sin embargo de la actual decadencia de este ramo, tenemos todavía organistas que merecen grande consideración en el arte.

Decadencia he dicho, y la hay en efecto notable: pero como la decadencia lo mismo que el progreso no se efectúa en artes, ciencias y toda clase de conocimientos humanos tan rápidamente, que no se pueda observar el punto de partida, las causas que la motivan, las

(1) Mi primer pensamiento fue el de publicar una pequeña colección de piezas de los organistas del siglo XVIII, y algunas también de los siglos anteriores para documentar de cierto modo esta memoria; pero desistí de ello con la esperanza de que tal vez se presentará más adelante ocasión igualmente oportuna.

circunstancias que la acompañan y la gradación de su marcha, manifestaré con la brevedad que me he propuesto cuanto á esta materia concierne en la reseña histórica que voy á continuar, tomándola desde principios del siglo XIX donde la he dejado.

Sábese que cada una de nuestras Catedrales y monasterios tenia su escuela particular, compuesta del organista principal que enseñaba, de los niños de coro que se dedicaban á este ramo, y de algunos otros discípulos advenedizos de fuera. De todas estas escuelas las que gozaban de mayor reputación á principios del siglo presente eran las del monasterio de Monserrat en Cataluña, dirigida por los maestros P. Narciso Casanovas, y P. José Vinyals, y la de Zaragoza por D. Ramon Ferreñac, organista principal del santo templo del Pilar. En Madrid estaban tambien muy acreditados como maestros de enseñanza en este ramo el P. Asiayn y el P. Carreras. En todos estos centros de educación orgánica se nota, que los estudios que se hacian bajo la dirección de los maestros organistas citados diferian mucho de los que se habian practicado por sus predecesores. En todo el siglo XVIII, si bien habia ido progresando el género libre, no habia llegado á sobreponerse al fugado, cuyo estudio permaneció como base de la educación orgánica, entrando aquel secundariamente en ella. Mas en principios del XIX sucedia lo contrario. El género libre empezó á generalizarse con preferencia al fugado. Las obras de los organistas que he nombrado, y varios de los mejores discípulos que por ellos se educaron, prueban claramente que á su influencia se debió en gran parte este notable cambio, que habia ido preparándose desde fines del siglo anterior.

Verdad es que este mismo cambio era efecto de causas muy poderosas, que son fáciles de comprender. Figúrense mis lectores el diverso efecto que en la generalidad de los oyentes producirian hoy en esta Corte dos organistas, fuguista admirable el uno, y elegante tocador el otro; que el primero ejecutase fugas con doble intento, uniendo el cantollano del *Ave maris stella* y demas himnos de la Iglesia, y que el segundo tocase sonatas brillantes en que desplecase

su gran genio y extraordinaria fuerza de ejecución; y se persuadirán de las ventajas que este reportaría sobre aquel en una época en que, por lo mismo que el género libre era menos comun en el órgano, deslumbraba mas, y producía mayor entusiasmo que ahora.

Concurrían tambien otras varias razones, y entre ellas la diversa naturaleza de los dos géneros. El libre era mas propio del genio, asi como el fugado lo era del talento; y sabido es lo poco que este puede contra aquel en materia de bellas artes. No se crea por esto, que yo desconozco que el genio sin la instrucción conveniente pueda hacer nada grande en el arte. En el paralelo que acabo de hacer entre los dos organistas sumpongo en el del género libre los conocimientos necesarios para escribir con corrección la armonía y coordinar debidamente el discurso musical; aunque en todo lo demas lo juzgue escaso de ciencia.

Lo cierto es, que varios organistas de genio y de verdadero mérito acreditaron en España el género libre; y que estos mismos principiaron á mirar el género fugado con alguna indiferencia. Tambien lo es, que esta indiferencia la heredaron sus inmediatos discípulos; y como no era tan fácil heredar al mismo tiempo el genio de sus maestros, se pronunció la decadencia del ramo.

Los organistas que se dedicaron al género libre casi exclusivamente no se contentaron con lucir su habilidad en el órgano, sino que quisieron tambien ser pianistas y hacerse aplaudir en los salones; y asi como el género libre influyó en la decadencia del género fugado, el de piano influyó á su vez en la decadencia del libre orgánico.

Hay sin embargo varias razones que mitigan algun tanto la falta que puede atribuirse á nuestros organistas. Es necesario tener presente que la carrera de un buen organista se hizo mucho mas difícil con la adopción del género libre, que no entró sustituyendo simplemente al de imitación, sino hermanándose con él de un modo conveniente. Para brillar un profesor en este ramo le era preciso hacer un grande estudio en ambos géneros: necesitaba ademas vencer mayores di-

facultades mecánicas ó de agilidad, y adquirir muchas perfeccion en el manejo del teclado. Necesitaba en fin unir la habilidad de instrumentista con el mérito de compositor en ambos géneros, y estar para ello abastecido de ciencia, y dotado de genio en un grado mucho mayor que el que se exigia á los antiguos organistas, que cultivaban casi esclusivamente el género fugado. Un profesor de este ramo que reuniese todas estas cualidades en alto grado de perfeccion seria digno de la admiracion del mundo entero: pero el talento del hombre es muy limitado para exigir de él tan raras y eminentes dotes.

Agrégase á esto que la mayor parte del medio siglo transcurrido ha sidó entre guerras y revoluciones, que han influido extraordinariamente en la decadencia de la música religiosa, y de consiguiente en la orgánica.

Sin embargo de todo estó, es necesario reconocer, que las escuelas citadas y todas las de su tiempo relajaron, unas mas y otras menos, la severa educacion de nuestros antiguos organistas. Los *hijos* de ellas (permítaseme llamarlos asi) dieron gran impulso al género libre, ensancharon demasiado sus límites, y empezaron á mirar con cierto desden el género fugado. Pero los que han saltado la valla de todo lo justo, y han abusado del género libre de un modo severamente censurable son sus *nietos*. Estos, con algunas honrosas escepciones, han llegado á confundir hasta cierto punto el género religioso con el profano, y el de piano con el orgánico. No son ya organistas, sino pianistas de mas ó menos habilidad, á quienes por lo general les falta de cabeza todo lo que les sobra de dedos. He dicho que hay honrosas escepciones, y afortunadamente son en número bastante á mitigar la pena que causa el ver tal extravío, y á esperar el remedio de tan lastimosa confusion.

El origen de los defectos que acabo de atribuir á muchos de nuestros actuales organistas no es uno mismo en todos ellos. Dos son las fuentes de donde ellos nacen. En unos es la insuficiencia, y en otros la irreflexion. El remedio para los primeros es muy difícil. Seria necesario ante todo conocerse á sí propios; pero

desgraciadamente no hay para esto métodos ni tratados.... Seria tambien preciso que trataran de adquirir con un estudio serio los conocimientos que les faltan; pero esto no ofrecerá menos dificultades que lo primero al que ha conseguido una colocacion, cualquiera que ella sea, sin haberse habituado al trabajo de estudiar asiduamente. El remedio para los segundos es mas asequible. Como yo considero á estos, pianistas de algun mérito, y con la instruccion suficiente para componer con cierta regularidad, bastará que se paren á meditar detenidamente acerca del grande y sagrado objeto á que está dedicado el órgano, y penetrarse bien de la diversa indole que este instrumento tiene respecto del piano: con esto y con proponerse buenos modelos para su estudio habran dado un gran paso para llegar á ser verdaderos organistas.

Sin embargo de que en las anteriores observaciones he hablado del piano y de los pianistas, creo útil manifestar aqui una opinion que, aunque esclusivamente mia y de consiguiente poco autorizada, ha pasado á ser en mí, hace mucho tiempo, conviccion profunda.

El piano, pues, á cuya invencion y general uso debe el arte grandes adelantos, ha ocasionado tambien males de consideracion. Voy á probarlo. La primera educacion de los compositores y organistas es la de pianistas; y los estudios que hacen en el ramo de composicion son sobre este instrumento, el cual se presta á ejecutar con gran facilidad toda clase de melodias y pasos por atrevidos que sean, y á modular con admirable rapidez, sin que el oido reciba por ello gran desplacer. Hay mas. El compositor teatral, el maestro de capilla, el organista y todo aquel que se sienta al piano para componer alguna obra, se ve hoy impelido de una sed insaciable de novedad, que le obliga á inventar muchas veces pensamientos violentos y extravagantes, y modulaciones duras é incoherentes. El amor propio se las presenta sin embargo como admirables destellos de su fecundo genio. Pero lo que mas contribuye á no reconocer su error, y á confirmarse en su ilusion, es la naturaleza del piano. La sequedad de sus sonidos, el hábito cotidiano, y el oír continuamente á otros que

en el mismo instrumento cometen iguales excesos, le impiden conocer sus propios extravíos. Los traslada luego al papel: pasan después al órgano, á la orquesta, ó á las voces; y llega á ser insufrible lo que en el piano podría ser hasta cierto punto soportable.

No se crea que este defecto sea solamente de los españoles: no. Lo es mucho más de los franceses y alemanes, cuya organización musical es, á mi entender, menos fina que la nuestra, y el amor á la extravagancia en el arte mucho mayor entre ellos que entre nosotros.

Bajo estas convicciones no puedo menos de manifestar, que estoy intimamente persuadido de que el arte de composición vocal, instrumental y orgánica ganaría mucho, si se reflexionasen maduramente las consideraciones que he espuesto acerca de los abusos del piano. A estos pues debe atribuirse, sin duda alguna, una buena parte en la corrupción del género orgánico.

Antes de dar fin á la reseña de los organistas de la época actual, podría decir mucho de aquellos que colocados en la última categoría de este ramo, y careciendo de la habilidad y conocimientos necesarios, se ven precisados á tocar una música ligera de cualquier género: pero estos se hallan fuera de toda crítica; porque no son verdaderos organistas, ni pianistas, ni artistas siquiera. No merecen más que el simple dictado de *tocateclas*. La crítica y la censura deberían recaer sobre las autoridades eclesiásticas que hacen tales nombramientos, y dan lugar á semejantes abusos, con menoscabo del respeto y veneración que deben inspirar á los fieles todos los actos sagrados del oficio divino.

Cierto es, que no se puede exigir una regular habilidad al infeliz profesor que gana menos que un mandadero de monjas capuchinas....; pero también lo es, que el culto religioso y el arte orgánico reportarían muchas ventajas con que el número de organistas fuese menor, y sus dotaciones más proporcionadas á las circunstancias que ellos deben tener.

He recorrido en esta Memoria todas las épocas desde el siglo XVI hasta el día: pero me resta que hablar

de una falta que ha sido siempre general en todos los organistas antiguos y modernos: diré más: en todos los músicos y maestros: y aun me atrevo á decir; en todos los españoles. Esta falta es (permítaseme usar su propio nombre) la *indolencia*. Este es nuestro segundo pecado original, que ha estado, y está tan arraigado en nosotros, que á no haber para él una segunda redención, que no se columbra todavía, ni se sabe de donde podrá venir, el arte músico que se sostiene solo por las felices disposiciones que brota con abundancia nuestro suelo, no progresará jamás como debiera.

Contrayéndome ahora al ramo de organistas acerca de esta grave falta, se vé que los antiguos ninguna obra de interés han publicado para ilustrar este importante ramo, si se exceptua el método *Música para tecla* por Cabezon, y el tratado *Facultad orgánica* por Correa, que he mencionado.

Si de las obras teóricas y fundamentales se pasa á las prácticas ó composiciones orgánicas, se vé la misma falta de publicaciones.

Nuestros organistas hicieron siempre su vida artística aislados en sus respectivas iglesias, sin estender sus miras más allá del inmediato cumplimiento de sus deberes. Para llenar estos escribieron obras de mérito; pero sin desear siquiera que fuesen conocidas por sus comprofesores. Vivieron sin ninguna ambición artística; y murieron en santa paz (!). Los herederos de sus manuscritos heredaron también su indiferencia; y á los pocos años no quedó rastro alguno de obras que estaban tal vez destinadas á perpetuar la memoria de sus autores.

Si esta falta es notable en los antiguos organistas, lo es mucho más en los modernos. Aquellos, en efecto, no publicaban sus obras; pero las componían para su uso particular. Estos no tan solo no las publican, sino que no las componen siquiera. Diré más. Hace 50 años se veía que muchos organistas, en defecto de tocar una pieza estudiada, llevaban algunos apuntes ó pensamientos, que eran una prueba de que iban en cierta manera preparados. Desde aquella fecha hasta hoy no ha hecho progresos la facultad orgánica; pero en cambio, no hay sacristan-organista que no tenga en el día la presunción de

improvisar y tocar de capricho admirablemente. Se ha llevado á tan alto grado el prurito de improvisar, que ha habido Iglesias en que se ha tocado de capricho en dos órganos á la vez!!!

Este abuso de la improvisacion, cuyo origen es la indolencia, es el defecto principal de los actuales organistas españoles: defecto que por una costumbre inveterada, no solo no se considera como tal, sino que lo contrario es calificado de pobreza de conocimientos, falta de numen, y escasa habilidad.

Sé muy bien, que en el culto católico hay muchos intermedios cortos de órgano, que por la poca importancia que tienen deben ser improvisados. Sé tambien, que un buen organista que llega á cierta edad no está en el caso de estudiar diariamente. Pero el tocar de capricho en funcion de primera clase una pieza de ofertorio, ó de alzar, y lo que es mas, hacerlo algunas veces hasta con indiferencia, es un extremo digno de la mas severa censura.

Lejos de mi el aludir aqui á todos los organistas españoles. Confieso que hay honrosas escepciones de esta regla: pero no hay duda que ella es por desgracia bastante general.

Por desgracia he dicho, y lo es en efecto, y muy grave. De aquí una de las principales causas de la corrupcion del género; la incorreccion armónica algunas veces; y los defectos de estructura, de plan, y de unidad, que son consigüentes en las piezas que se improvisan. De aquí la desventajosa opinion que han formado algunos profesores estrangeiros que han viajado por España, atribuyendo á ignorancia de los organistas lo que en muchos es culpable indiferencia.

El que esté acostumbrado á ver el esmero con que cumplen sus deberes los organistas alemanes, y con especialidad los del rito protestante, no puede llegar á creer que haya pais alguno, en que cuanto se oye á los profesores de este ramo sea enteramente de capricho, y sin la mas mínima preparacion, como entre nosotros acontece.

Siendo esto así, ¿qué de admirar es que los estrangeiros incurran en error, al juzgar el mérito ó desmérito

de nuestros organistas? Los medios que hay para conocer el estado de este ramo del arte son dos: las publicaciones orgánicas, y el oír tocar á los organistas. Publicaciones de importancia no las hay; y el oír tocar á organistas que lo hacen sin preparacion alguna, y con la indiferencia acostumbrada, es esponer el arte á su completo descrédito.

Se me objetará tal vez diciendo que en España hay organistas que improvisan ó tocan de capricho muy bien. No lo niego, pero si digo: 1.º que la improvisacion, que como tal se considera buena, lleva consigo defectos que le son propios: 2.º que estos mismos que improvisando tienen mérito hasta cierto grado, bien preparados lo tendrian incomparablemente mayor: 3.º que si bien se puede tolerar á estos que hagan un uso mas general de la improvisacion, no se puede tener igual indulgencia con la generalidad que presume tener el suficiente talento para imitarlos.

No es el abuso de la improvisacion el único defecto que nace de la indolencia. Hay otros varios de los cuales unos se hermanan con él, y otros son su legitima consecuencia. Tales son la presuncion y el orgullo, que casi siempre van unidos á la ignorancia, ó por lo menos á la falta de verdadero talento. Tal es la indiferencia y poco celo en el cumplimiento de los deberes. Tal es finalmente la falta de amor al arte, y el poco amor al estudio.

Conozco muy bien, que para desterrar totalmente estos defectos seria necesario desterrar al hombre mismo. Pero no hay duda de que el arte adelantaría mucho, si los organistas llegasen á penetrarse de la verdad de estas observaciones, y se esforzasen á remediar en cuanto fuese posible estos males.

He llegado al fin de esta Memoria. En ella he reunido todas las noticias históricas mas importantes que he podido adquirir á fuerza de gran trabajo y de esquisita diligencia. He hecho las deducciones que me han parecido justas, y presentado cuantas observaciones he creído útiles y convenientes á mi propósito. Fácil será, sin embargo, que yo haya cometido tal vez algunos defectos: porque ademas de mi ninguna práctica en trabajos de esta especie, no he tenido autor alguno que me ha-

ya precedido en esta materia, á quien pudiese consultar.

Tres son los objetos que me he propuesto en este pequeño trabajo histórico. 1.º Dar principio á que se cultive entre nosotros este ramo de literatura musical. 2.º Hacer ver que la historia de nuestros organistas es mas importante de lo que muchos creen. 3.º Presentar á los organistas actuales las reflexiones que se despren-

den de la historia misma, para que estudiando y examinando bien la materia, contribuyan con sus talentos al progreso y mejora del género orgánico.

Mis comprofesores juzgarán si he conseguido alguno de los fines propuestos, y si he hecho algun servicio al arte músico-español en general, y al orgánico en particular.



[Faint, illegible text bleed-through from the reverse side of the page]

[Faint, illegible text bleed-through from the reverse side of the page]

DEL GÉNERO ORGÁNICO.



Si mis opiniones fueran las de la escuela orgánica que solo admite el género fugado y los corales ó canto llano, la cuestion que aqui se trata seria muy sencilla. Pero el buen criterio de los organistas españoles, el habito sancionado por la razon, y hasta el sentido comun rechazarian tan severas, estrictas y mal fundadas doctrinas. Los mismos alemanes que las han sostenido han principiado ya á mitigar su rigor. Algunos de sus mejores compositores, y entre ellos Mendelssoh Bartholdy, han publicado sonatas para órgano en las cuales no solo hacen uso del género libre, sino del recitado. Es pues de esperar, que poco á poco vayan hermanando los dos géneros de un modo conveniente.

Admitido el género libre, la cuestion se presenta mucho mas delicada y dificil. Es necesario marcar los limites que separan el género profano del religioso, y el orgánico del de Piano y demas instrumentos. Para esto no basta esponer doctrinas. Es necesario que ellas sean comprobadas con piezas escritas bajo los principios que se establezcan. Sin estas no serian comprendidas aquellas sino confusamente. Por esta razon me propongo sentar las bases brevemente, esponiéndolas con la mayor claridad posible, y observarlas estrictamente en las numerosas piezas que esta obra contiene. De esta manera espero que mis ideas serán perfectamente comprendidas por todos mis comprofesores. No aspiro á que todos ellos asientan á mis principios en su totalidad, sino á que unan sus esfuerzos á los mios, y ora admitiendo mis doctrinas, ora impugnandolas, ora mejorandolas, se constituya el género orgánico, de modo que los que aspiren á ser buenos organistas tengan un norte fijo en su carrera, y progrese este ramo.

El género orgánico debe considerarse bajo dos aspectos: el 1.º es el objeto á que se destina, que es el culto religioso; y el 2.º es la naturaleza del instrumento, que tiene su caracter particular que lo distingue de todos los demas.

Varios escritores extranjeros, que gozan de gran reputacion literario musical, quieren que no se admita en el templo música espresiva. Para desacreditar esta le dan el odioso dictado de música dramática, á imitacion de los partidarios del genero fugado exclusivo, que en el siglo XVII la llamaban en España música de comedias; pero ellos no aducen razon alguna convincente que

pueda legitimár opinion tan contraria al arte, y tan opuesta al objeto del culto religioso.

Admito pues la música espresiva en el género orgánico, con las restricciones que se verán al sentar las bases; y no solo la admito, sino que escluyo toda la que no lo sea. No se crea por esto, que trato de confundir los géneros. Por las reglas ó bases indicadas que siguen á estas observaciones preliminares se comprenderán mis principios en esta materia.

Pasemos ahora á ecsaminar la cuestion, bajo el 2.º aspecto, que es la naturaleza del órgano.

Este magnífico instrumento, ó esta grandiosa *maquina de instrumentos*, como lo llama Castil-Blazze, reúne una numerosa orquesta, bajo las manos de un solo ejecutor, como dice muy bien Yriarte en su *Poema de la música*. Hay sin embargo una diferencia muy notable entre la orquesta y el órgano. Aquella matiza ó colorea las frases, acentuando mas ó menos las notas de la melodía que el compositor coloca en este ó aquel instrumento; refuerza ó disminuye un mismo sonido colocado en uno ó en muchos de ellos; dispone, en fin, de todos los medios posibles para graduar la fuerza en cada frase, en cada miembro de ella, y hasta en cada nota. El órgano, por el contrario, no tiene medio alguno para matizar el canto: él no puede esforzar una nota mas que otra, dentro de una misma frase melódica, ni disminuir la que dió fuerte, ni esforzar la que dió debil. Lo único que puede es formar contrastes, haciendo una frase entera debil, y otra fuerte, por medio de los diferentes registros, ó por la variedad de teclados.

Verdad es que puede tambien esforzar los sonidos por medio de las arca de los *ecos*, pero este elemento de espresion y colorido, aunque precioso y de gran importancia, es tan limitado, que sirve mas para matizar la harmonía que la melodía, en razon de afectar á la vez á toda la estension del teclado, bajo el mismo registro.

El Piano es tambien muy diferente del órgano. Por muy bueno que aquel sea; por mas que digan algunos fabricantes haber inventado el *tenido de las notas á voluntad*; por enormes que sean las dimensiones que hoy le dan, siempre resulta un instrumento incapaz de llenar con sus sonidos un gran local, de sostener un mismo sonido con igual intensidad, y mucho mas de disminuirlo ó aumentarlo. Sin embargo de estos grandes defectos, tiene por otra parte muchos mas medios de matizar y colorear el discurso musical que el órgano, en razon de la independéncia que hay entre sus sonidos.

Resulta pues que el órgano, tanto por el objeto á que está dedicado, como por su propia naturaleza, requiere un género de música que le sea peculiar, y diferente del de la orquesta y del Piano.

Voy pues á sentar las bases del género orgánico, bajo los principios enunciados en las consideraciones preliminares que acabo de esponer.

BASES DEL GÉNERO ORGÁNICO RESPECTO A SU OBJETO,
QUE ES EL CULTO RELIGIOSO.

1.^a Se admite el género libre lo mismo que el fugado, haciendo uso de ambos ya separados, ó ya mezclados convenientemente. Dichos géneros podran usarse entrando en ellos el cantollano, ya como parte principal, ya como secundaria, ó ya con total independencia de él.

2.^a El género orgánico, sea libre ó fugado, debe expresar los sentimientos del pueblo cristiano congregado en el templo, 1.^o para alabar á Dios, y darle gracias por sus inmensos beneficios; 2.^o para adorarle y rendirle homenaje; y 3.^o para pedirle misericordia y bendicion. En consecuencia de este principio queda eliminada toda música que no espresese dichos sentimientos religiosos.

3.^a Se prohíbe toda música cuyo ritmo sea propio de bailes, tanto populares como de salon, y toda clase de cantilenas profanas. Tambien se prohíbe hacer uso de las cadencias comunes de la musica teatral: por ejemplo las siguientes, y otras analogas.



Se rechaza en fin toda música que nada espresa, como sucede con algunas fugas insípidas hechas escolasticamente, ó que espresen lo que no debe, segun los principios sentados en la 2.^a base.

BASES DEL GÉNERO ORGÁNICO RESPECTO A LA NATURALEZA DEL INSTRUMENTO.

1.^a La música de órgano debe ser rica de harmonia. La naturaleza del instrumento, y tambien el grande objeto á que está dedicado, escluyen toda frase melódica de cierto número de compases acompañada con la tónica y dominante en acordes sencillos, ó con un pobre harpegio. Toda melodia que requiere mucho matiz, esto es, que tenga mucho colorido de *piano*, *fuerte*, *disminuyendo* ó *creciendo*, es impropia del órgano, en razon de no poderse ejecutar con esa graduacion de fuerza.

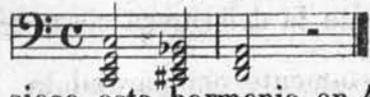
Este defecto del instrumento es necesario suplirlo con el interes harmónico, al qual se presta admirablemente.

2.^a Las modulaciones rápidas, duras é incoherentes son detestables en el órgano. Sin embargo de que muchos pianistas de primer orden las practican en el dia con frecuencia, y que algunos organistas irreflexivos, ó de organizacion poco delicada, ó talvez de gusto pervertido, las trasladan del piano al órgano, no por eso es menos digno de reprobacion semejante abuso.

3.^a Son impropios del órgano los pasos de gran rapidéz, cuando son muy continuados. Lo son tambien los pasos de notas repetidas en un mismo sonido y en aire vivo; y lo son mucho mas cuando son en acordes. Por ejemplo:



Son igualmente desagradables, y hasta insoportables las terceras mayores y menores colocadas en acordes muy graves, y con registros de lengüetería ó de flautado de 26. Por ejemplo



Los que entienden de instrumentación saben, que el compositor que pudiese esta armonía en 4 Figles, ó en otros instrumentos de gran fuerza, sería tenido por ignorante é inesperto: porque pues se ha de hacer esto mismo con una *trompeta magna* que tiene mucho mas volumen y fuerza que aquellos?

Pudiera yo estenderme mas en esta importante materia, y añadir algunas observaciones interesantes; pero conociendo que los ejemplos valen mas que todo cuanto se pudiera decir en confirmación de los principios enunciados, me remito á las numerosas piezas que contiene esta obra, las cuales suplirán con ventaja la falta de largos razonamientos.

Si los organistas españoles creen aceptables estas bases, se habrá dado un gran paso para la mejora y perfeccionamiento del género orgánico.

ADVERTENCIAS ACERCA DE LAS PIEZAS CONTENIDAS EN ESTA OBRA Y DE SU EGECCION.

1.^a Sin faltar en nada á las bases establecidas, pueden componerse piezas en tres géneros, que yo denomino *elevado*, *medio*, y *llano*. Son del género *elevado* las piezas escritas en mucha parte á 4, y que son ricas de armonía, modulacion é imitaciones. Son del género *medio* las composiciones brillantes, y aquellas cuya marcha es mas libre y no embarazada con la armonización llena. Son finalmente del género *llano* las piezas sencillas, tanto en su concepcion como en la facilidad de egeccion. Yo me propongo hacer uso de todos los tres géneros dichos, especialmente de los dos primeros. Si todas las piezas que contiene esta obra fuesen del género *elevado* exclusivamente, pudiera creerse talvez que solo admitia yo este; y tendria ademas el inconveniente de que no todos podrian egecutar dichas piezas con la precision que ecsigen. Por estas razones he compuesto las 6 1.^{as} (3 ofertorios y 3 de alzar) en el género *elevado*: las 4 siguientes en el *medio*; y las 2 que á estas siguen en el *llano*. Todas las demas serán de uno ú otro género, ó de un género misto. De esta manera habrá la variedad conveniente, y mi plan será claramente comprendido.

2.^a Aunque en los prospectos de esta obra se dijo que todas las piezas estarían escritas en 4 octavas, de *do* á *do*, he creido conveniente acceder al deseo de algunos escelentes organistas, cuyas obras honrarán mi Museo, de que se les permita estenderse hasta *re*, (dos teclas mas) en razon de ser esta la estension de la mayor parte de los organos españoles, segun ellos aseguran. He determinado tambien añadir al plan de la obra tres versos largos sobre el himno *Veni creator* á

petición de algunos profesores.

3.^a El uso que se hace de las *contras* en la presente obra es el que permite la defectuosa construcción que tienen en esta parte los órganos españoles, muy desventajosa ciertamente comparándola con el teclado de pedales que tienen los extranjeros. Para que dichas piezas puedan ejecutarse también en los muchos órganos que no tienen contras en escala cromática, se halla la armonía dispuesta de modo que no quede defectuosa, aunque se supriman ellas totalmente.

4.^a He creído conveniente no designar los registros en la generalidad de las piezas que contiene esta obra, pero se darán en su lugar los conocimientos necesarios en esta materia. He determinado también usar de los matices, ó grados de fuerza, *piano*, *mediofuerte*, y *fuerte*, para que todo organista, según los elementos del órgano que tenga á su disposición, haga ó no uso de ellos. Cuando una pieza, en la que se hallan los dichos tres grados, ha de ser ejecutada en un órgano que no tiene más que dos teclados, se harán los *fuertes* en uno, y los *mediofuertes* y *pianos* en otro. Si tubiese un solo teclado, el organista verá si, por medio de los clarines de las rodillas, (en el caso de tenerlos) la corneta y flautados etc. puede variar algo la graduación de la fuerza. Si no hay alguno de estos medios, preciso será, aunque con notable desventaja, ejecutarlo todo en un mismo teclado, y con los mismos registros. En fin, queda al buen criterio del organista la elección de dichos registros, según las cualidades del órgano y el carácter de la pieza que vaya á ejecutar.

5.^a Donde no designo articulación alguna, entiéndase que debe ejecutarse *ligado*, que es lo que exige por regla general el carácter del órgano. Sin embargo, anotaré el *ligado* cuando sea de notas pareadas ó de tres en tres, por la diferencia que hay de estas articulaciones á las del *ligado* en general. También indicaré la articulación, cuando sea *picada* ó *ligado-picada*, si así lo exigiese la expresión de alguna frase musical.

6.^a A las piezas de *ofertorio* compuestas en el género fugado sobre temas de himnos, y á todas las de *alzar* he dado una estructura nueva, y no usada hasta ahora por los organistas españoles ni extranjeros; por lo cual pondré al principio de algunas de ellas las observaciones que creo convenientes, para que sean bien comprendidas las innovaciones que propongo. No se crea por esto, que yo excluyo de manera alguna las que puedan componerse con otra estructura diferente.

7.^a La siguiente pieza, 1.^a de *ofertorio*, deberá ejecutarse con lengüetería igual, y en ella, así como en todas las que contengan un discurso musical melódico, deben escluirse los registros de lengua que suenen octava alta en la mano izquierda, ú octava baja en la derecha; porque con ellos se confunden ó destruyen las ideas, y se invierte la armonía.

OFERTORIO

para ORGANO

por D. H. ESLAVA.

Nº 1

Mod^{to} pero libre.

PRELUDIO.

The musical score is written for organ and consists of five systems of music. The first system is the **PRELUDIO**, marked *Mod^{to} pero libre.* and *f*. It features a treble and bass staff with a *Contras* (C) time signature. The second system begins with *vivo* and *f*, followed by a *ritard.* section, and ends with *Mod^{to}* and *M.Y.* *Contras*. The third system starts with *vivo* and *f*, includes a *ritard.* section, and ends with *mf* and *M.Y.*. The fourth system is marked *Mod^{to}* and includes *M.D.* and *M.Y.* markings. The fifth system concludes the piece with dynamic markings of *mf* and *f*.

All. Mod.^o

mf
Todo ligado.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a complex melodic line with many accidentals. The bass staff provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present in the right-hand staff.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and harmonic development in both staves.

Third system of musical notation, showing further melodic and harmonic progression.

Fourth system of musical notation, featuring more intricate melodic lines and harmonic support.

Fifth system of musical notation, with a dynamic marking of *f* appearing in the right-hand staff.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a dynamic marking of *Contras* in the right-hand staff.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of one flat (B-flat). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some dynamic markings, such as a *p* (piano) in the bass staff.

The second system continues the musical piece. It features similar notation to the first system, with treble and bass staves. The music is characterized by complex rhythmic patterns and some chromaticism. A *p* (piano) dynamic marking is present in the bass staff.

Contras

The third system of music includes a double bar line, indicating a section change or a repeat. The notation continues with treble and bass staves. A *p* (piano) dynamic marking is clearly visible in the bass staff.

The fourth system shows melodic lines in both the treble and bass staves. The music continues with various note values and rests, maintaining the one-flat key signature.

The fifth system of music features a *f* (forte) dynamic marking in the bass staff. The notation continues with treble and bass staves, showing a mix of rhythmic patterns.

The sixth system concludes the page with a *p* (piano) dynamic marking in the bass staff. The music ends with a fermata over a note in the bass staff.

Con.

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The first measure contains a dynamic marking of *f*. The second measure contains a dynamic marking of *p*. The word "Contras" is written below the bass staff.

Second system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. A dynamic marking of *f* is present in the second measure.

Third system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. This system features a large slur over the first two measures of the upper staff.

Fourth system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. A dynamic marking of *mf* is present in the second measure.

Fifth system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. A dynamic marking of *p* is present in the first measure, and a dynamic marking of *mf* is present in the third measure.

Sixth system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. This system features a large slur over the first two measures of the upper staff.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. It features a complex texture with many beamed notes and slurs.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar complex textures and rhythmic patterns in both staves.

Third system of musical notation, showing a continuation of the intricate musical texture.

Con.

Fourth system of musical notation, featuring a prominent melodic line in the treble staff and a supporting bass line.

Fifth system of musical notation, with a 'Con.' marking below the bass staff.

Con

Sixth and final system of musical notation on the page, concluding with a double bar line and a repeat sign.

ELEVACION

N.º 1

por D. H. ESLAVA.

La estructura ó corte de la siguiente pieza es la que propongo como mas ventajosa para el *canon* de la Misa, que es la parte de ella que sigue al *Sanctus*. Dividida en dos partes, *Adoracion* y *plegaria*, se conforma perfectamente con la intencion y sentimientos de los fieles, y tiene la variedad conveniente.

La *Adoracion*, grave en su caracter, lenta en su marcha, é interrumpida con algunos silencios, acompaña al acto imponente en que el pueblo cristiano adora á J.C. victima sacrosanta del incruento sacrificio; pero no pudiendo formar por si sola una pieza en razon de su corta y variable duracion, sirve de preludio á la *plegaria* que debe seguir inmediatamente despues de *alzar*.

Como las *adoraciones* deben ser elásticas, esto es, que duren mas ó menos segun el tiempo que el sacerdote invierte hasta la elevacion del caliz, es conveniente que sean improvisadas; pero he creido conveniente componerlas, para presentar ejemplos que puedan servir de modelo.

La *plegaria*, devota y espresiva, como lo escige el acto en que el pueblo y el Sacerdote dirijen sus ruegos á Dios, forma por si sola una pieza aunque de corta dimension.

Nota 1.ª Para la composicion de la *elevacion* siguiente he supuesto que el *Sanctus* es de 6.º tono, y que se ha cantado por *mi b*. En otras piezas de esta misma clase haré diversas suposiciones en que el tono del *Sanctus* y el de la *plegaria* sean distantes, para hacer ver el modo de que la *adoracion* sirva de union entre ambos.

2.ª Los registros que convienen son flautados de 13 (y de 26 si los hay) con octava en la Adoracion, y Ecos de clarin en la Plegaria.

Grave.

ADORACION.

muy tenido

Contras

Con.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key and features complex chordal textures and melodic lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a *Con.* (Concise) marking below the bass staff.

Third system of musical notation, featuring a *retard.* (ritardando) marking above the bass staff.

PLEGARIA (1)

Andantino.

p

Fourth system of musical notation, marking the beginning of the 'PLEGARIA (1)' section. It is in 2/4 time and starts with a piano (*p*) dynamic. The tempo is marked *Andantino.*

Fifth system of musical notation, continuing the 'PLEGARIA (1)' section with intricate melodic and harmonic development.

Sixth system of musical notation, concluding the 'PLEGARIA (1)' section with a final cadence.

(1) Los *fuertes* se harán estando abierta la arca de los *ecos*, los *pianos* estando cerrada, y los reguladores designan la graduacion con que ella debe abrirse y cerrarse. La frase que empieza en el compas 17 y su repetición despues en el tono de *do*, que es toda ella *fuerte*, podría ejecutarse con lengüetería interior y suave, ó con flautados de 13 y 26, siendo el órgano bueno y con varios teclados.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. It features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. A dynamic marking of *Con.* is present at the end of the system.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar complex rhythmic patterns and chordal textures.

Third system of musical notation, featuring a dynamic marking of *p* (piano) in the middle of the system.

Fourth system of musical notation, showing a change in the bass line with a new clef and key signature.

Fifth system of musical notation, continuing the piece with complex rhythmic patterns.

Sixth system of musical notation, featuring a dynamic marking of *p* and the instruction *retardando* in the first measure. The instruction *à compas* is written above the staff in the second measure.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff is in bass clef and features a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords. The key signature has one sharp (F#).

The second system continues the piece. The upper staff has a melodic line with some slurs. The lower staff has a steady accompaniment. The instruction "Con." is written below the bass staff.

The third system shows a change in dynamics. The upper staff has a more active melodic line. The lower staff has a similar accompaniment. The instruction "p" (piano) is written below the bass staff.

The fourth system features more complex melodic lines in both staves, with several slurs and ties. The bass staff continues with its accompaniment.

The fifth system continues the melodic development in both staves, with various note values and rests.

The sixth and final system on the page. The upper staff has a melodic line that concludes with a double bar line. The lower staff has a rhythmic accompaniment. The instruction "retard." is written above the bass staff.

OFERTORIO N.º 2

POR D.^º HILARION ESLAVA.

THEMA

A - - - - - ve ma - - - - - ris stel - - - - - la De - i ma - ter
 al - - ma at - que sem - per vir - - - - - go fe - - - - - lix ce - li por - ta.

El género fugado ó de *paso* es excelente para el órgano, cuando se usa de un modo conveniente; pero no lo es, cuando se ve que en él preside unicamente el frío cálculo del arte, y el mero trabajo escolástico. Las piezas fugadas, lo mismo que las libres, deben tener la elegancia, la buena estructura, la *unidad casada con la variedad*, y todas las demás condiciones que se exigen en una composición bien hecha. Fundado yo en estos principios he tratado de llenar dichas condiciones en las piezas fugadas sobre himnos, amalgamando con ellas algunas ideas libres, cuando á ellas se presta naturalmente el canto que sirve de *thema*: pero cuando esta amalgama no es natural, y si un tanto violenta, entonces para evitar la monotonía, hago uso del género *coral*, que es de muy buen efecto y de un carácter puramente religioso. Llamo género *coral* á las melodías fraseadas que se forman con el canto del himno, dando interés á la armonía y á la marcha de sus partes, pero sin ofuscar á la frase melódica que debe dominar. De este género hago uso en la pieza siguiente; y para que mi pensamiento sea bien comprendido va marcada la 1.^a frase que contiene de dicho género con la palabra *coral*. El análisis detenido de esta fuga hará comprender á los profesores de buen gusto y de sano criterio si son ó no aceptables las observaciones que acabo de esponer.

Nota. Esta pieza puede tocarse con la *lengueteria* ó con el *lleno*, observando ó no los *fuertes* y *mediofuertes*, según los medios del órgano en que se ejecuta.

All.^º Mod.^º

PRELUDIO

Con. Con.

All: Moderato.

FUGA.

mf

The musical score is presented in seven systems, each with a treble and bass staff. The first system is labeled 'FUGA.' and 'mf'. The tempo is 'All: Moderato.' The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'Con.' and 'p'. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The piece concludes with a final cadence in the seventh system.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat. The music begins with a forte (*f*) dynamic marking. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff features a melodic line with various note values and rests, and the bass staff provides a steady accompaniment.

Third system of musical notation, marked *Con.* (Concise). The treble staff has a more active melodic line with frequent sixteenth notes, and the bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation, marked *mf* (mezzo-forte). The treble staff shows a melodic line with some rests, and the bass staff has a more active accompaniment with eighth notes.

Fifth system of musical notation, continuing the melodic and harmonic development. The treble staff has a melodic line with various intervals, and the bass staff provides a supporting accompaniment.

Sixth system of musical notation, concluding the page. The treble staff features a melodic line with some rests and a final cadence, while the bass staff provides a concluding accompaniment.

Coral.

The first system of the Coral piece consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It contains a series of chords, starting with a fortissimo (*f*) dynamic marking. The bass staff begins with a bass clef and contains a melodic line with eighth notes and rests. A *Con.* (Crescendo) marking is placed below the bass staff.

The second system continues the musical piece. The treble staff features a series of chords, some with accidentals. The bass staff continues the melodic line. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is present in the middle of the system.

The third system shows further development of the piece. The treble staff has a melodic line with eighth notes. The bass staff has a melodic line with eighth notes and rests. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is present.

The fourth system continues the piece. The treble staff has a melodic line with eighth notes. The bass staff has a melodic line with eighth notes and rests. A fortissimo (*f*) dynamic marking is present at the end of the system.

The fifth system continues the piece. The treble staff has a melodic line with eighth notes. The bass staff has a melodic line with eighth notes and rests. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is present. A *Con.* (Crescendo) marking is placed above the treble staff.

The sixth system continues the piece. The treble staff has a melodic line with eighth notes. The bass staff has a melodic line with eighth notes and rests. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is present.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line. A fermata is placed over the final note of the treble staff. The word "Con." is written below the bass staff.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and bass line structures.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, featuring more complex rhythmic patterns and melodic flourishes.

Fifth system of musical notation, with a fermata over the final note of the treble staff. The word "Con." is written below the bass staff.

Sixth and final system of musical notation on the page, concluding with a double bar line.

OBSERVACIONES ACERCA DE LAS COMBINACIONES DE REGISTROS.

Aunque por las razones manifestadas en la pagina 26 determiné no designar los registros en todas las piezas, me he propuesto en su defecto ir haciendo cuantas observaciones crea útiles acerca de las combinaciones de los mismos, y de las particularidades de algunos de ellos, segun vayan presentandose las diversas piezas que esta obra contiene. Estas observaciones esparcidas aqui y allá serán reasumidas al fin de la 1.^a parte, y formarán un cuerpo de doctrina aplicable á toda clase de órganos, lo cual será mucho mas util y ventajoso que el designar solamente los registros de cada pieza.

En la siguiente *elevacion* y en otras de esta clase se encontrarán *mf* (medio fuerte) y *f* (fuerte); pero no por eso se ha de hacer uso de ningun registro fuerte de lengüeteria. Los matices en las piezas mencionadas designan unicamente la mayor ó menor fuerza de los registros suaves, pero de ninguna manera el verdadero fuerte de lengüeteria que tiene lugar en los ofertorios y otros actos semejantes. Las combinaciones que aquellas requieren son las de los registros llamados de *cañuteria*; (bajo esta denominacion se comprenden todos los registros cuyos caños no tienen lengua) y he aqui las comunes que de ella resultan en todos los órganos regulares, principiando por la mas suave, y concluyendo por la mas fuerte.

1.^a El flautado violon con el tapadillo (que es su 8.^a) en ambas manos dá unos sonidos deviles y velados, que son de buen efecto en los actos de gran silencio y recogimiento, como es el de la *adoracion*.

2.^a El flautado de 13 con la octava en ambas manos produce sonidos mas llenos, que la anterior combinacion y tiene tambien un caracter mas grave.

3.^a El flautado de 26 con el de 13 y la octava en ambas manos forma sonidos llenos y voluminosos, y de un caracter sumamente grave y magestuoso.

4.^a Los dos flautados dichos, la 8.^a, 15.^a, 19.^a y 22.^a en ambas manos forman el *Ueno*, cuyos sonidos son mas fuertes que en la anterior combinacion, y su caracter es menos grave, y por consiguiente mas brillante. Por esta razon suele hacerse mucho uso del *Ueno*, en lugar de la lengüeteria, en los dias menos solemnes.

Si el órgano tiene buenos *ecos* de clarin ó corneta, son estos preferibles para las piezas de alzar á las combinaciones mencionadas; porque con solo un registro se pueden hacer todos los matices que ellas requieren, esforzando y disminuyendo á voluntad. No por esto han de quedar aquellas sin uso, porque en todo lo que concierne á esta materia es necesario buscar toda la variedad posible.

Mas adelante se tratará de las combinaciones de los registros verdaderamente *partidos*, como la corneta, flauta travesera etc. y de la clase de musica que ellos ecsigen.

Téngase presente que estas observaciones y otras análogas no las hago para los organistas bien instruidos, porque estos saben por principios y por practica cuanto yo pudiera decir en la materia.



ELEVACION N.º 2.

POR D. HILARION ESLAVA :

Segun lo dicho en la *elevacion* numero 1, supongo en esta que el *Santus* se ha cantado en *re* mayor, y siendo el tono de la siguiente plegaria *mi* \flat mayor, la *adoracion* está de manera que ambos tonos, aunque tan diversos y distantes en modulacion, se unen naturalmente, y sin hacer ninguna transicion dura é incóncesa.

Nota. Si la siguiente *elevacion* se ejecuta con los *ecos*, es necesario añadir á los matizes marcados los *creciendos* y *disminuyendos* que esige cada frase musical, segun su diverso caracter y espresion. Huyase de imitar en esta materia á aquellos organistas que sin discernimiento alguno *crecen* y *disminuyen* con los *ecos*, contrariando talvez á la melodia misma.

Adagio

ADORACION.

mf p

mf

p

f

Con.

mf

Con.

And.^{te} movido.

PLEGARIA.

p muy ligado

á compas

Con.

⊕

This system contains the first two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats. The music features a complex texture with many beamed notes and chords. A dynamic marking 'Con.' is present below the first staff, and a circled cross symbol '⊕' is located between the two staves.

This system contains the next two staves of music. The notation continues with dense textures and various rhythmic patterns. The key signature remains two flats.

Con.

⊕

This system contains the third and fourth staves of music. A dynamic marking 'Con.' is placed below the first staff, and a circled cross symbol '⊕' is placed between the two staves.

mf

This system contains the fifth and sixth staves of music. A dynamic marking '*mf*' is placed below the first staff.

This system contains the seventh and eighth staves of music. The notation continues with complex textures and various rhythmic patterns.

retardando

This system contains the final two staves of music on the page. A dynamic marking '*retardando*' is placed between the two staves.

OBSERVACIONES ACERCA DE LA LENGÜETERIA.

La siguiente pieza de ofertorio, así como las anteriores de su misma clase, requiere registros de lengua que estén en el diapason regular, sin mezcla de los que cantan octava alta en la mano izquierda, ni octava baja en la derecha. Es necesario además que acompañen á la lengüeteria los flautados de 13 ó de 26, ó ambos reunidos con la octava ó sin ella, para disminuir la acritud que naturalmente tienen los registros de lengua.

Debo hacer aquí una observacion importante acerca de la mayor ó menor fuerza de lengüeteria de que debe hacerse uso. Supongo que el organista tiene á su disposicion un escelente organo con cinco registros brillantes de lengüeteria de diapason igual en cada mano. ¿Deberá sacarlos todos para egecutar una pieza de ofertorio? Para responder á esta pregunta, y para que un organista proceda con acierto en esta materia, es necesario considerar 4 cosas.

1.º el caracter de la pieza. Si ella es de un género ligero, aunque sea brillante, requiere menos fuerza ó menor numero de registros que otra que lleve el sello de grandeza y magestad.

2.º el volumen y calidad de los sonidos. Si estos, en lugar de ser pastosos y agradables, son escesivamente chillones y penetrantes, es necesario disminuir la fuerza de lengüeteria, ó aumentar la de cañuteria.

que acompaña, para dulcificar el efecto de aquella.

3.^a *la extensión y altura del templo.* En la grande y magnífica iglesia de la Catedral de Sevilla, por ejemplo, podría talvez convenir el conjunto de los cinco registros mencionados, los cuales serian insoportables en S. Ysidro el Real de Madrid.

4.^a *las propiedades acústicas del templo mismo,* esto es, la mayor ó menor sonoridad que resulta de su arquitectura. En el espacioso y magnífico templo del Escorial, sin embargo de sus extraordinarias dimensiones, basta la mitad de fuerza en los sonidos respecto al de Sevilla; porque aquel es mucho mas sonoro que este. La misma comparacion ecsiste tambien entre la iglesia de S. Ysidro y la de la Real Capilla: asi es, que si en aquella basta con tres registros de lengüeteria, en esta sobra con dos. Esta diferencia no es debida tanto á la mayor estension de la 1.^a, como á su menor sonoridad respecto de la 2.^a que por su estructura es extraordinariamente resonante.

He creido conveniente hacer esta observacion, porque la considero justa, de general aplicacion y de buenos resultados.

OFERTORIO N.º 3.

POR D. HILARION ESLAVA.

PRELUDIO.

All.^o maestoso.
libremente

f

Contras.

mf

All: moderato.

This page contains six systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#). The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system includes a *Con.* (Crescendo) marking. The third system also features a *Con.* marking. The fourth system has two *Con.* markings. The fifth system has one *Con.* marking. The sixth system includes a *retardando* marking and concludes with a fermata over the final notes in both staves.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The piece begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bass line contains a prominent chromatic descending line.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar harmonic and melodic development.

Third system of musical notation, marked with a forte (*f*) dynamic. It includes a 'Con.' (Crescendo) marking at the end of the system.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with a 'Con.' marking.

Fifth system of musical notation, featuring two 'Con.' markings.

Sixth system of musical notation, including first and second endings labeled '1^a' and '2^a'. The second ending is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A 'Con.' marking is present at the beginning of the system.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece. It maintains the same key signature and complex rhythmic structure as the first system.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, featuring dense rhythmic passages in both staves.

Fifth system of musical notation, including a dynamic marking of *f* (forte) in the bass staff.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a *retardando* marking in the bass staff.

First system of music. Treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass clef has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The music begins with a dynamic marking of *mf*. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a melodic line with some slurs. A fermata is placed over a note in the right hand.

Second system of music. Continuation of the first system. The right hand features a melodic line with a slur and a fermata. The left hand continues with a steady melodic flow.

Third system of music. The right hand has a dynamic marking of *f* and a melodic line with a slur. The left hand has a melodic line with a slur. The system concludes with a *Con.* marking.

Fourth system of music. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a melodic line with a slur. The system concludes with a *Con.* marking.

Fifth system of music. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a melodic line with a slur. The system concludes with a *Con.* marking.

Sixth system of music. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a melodic line with a slur. The system concludes with a *Con.* marking.

DE LOS REGISTROS HOMOGENEOS.

Llamo registros homogeneos á los que, sacando uno en la derecha y otro en la izquierda, producen sonidos de una misma naturaleza, y un diapason seguido desde la 1.^a nota hasta la ultima del teclado. Tales son los de las combinaciones de la pagina 45, que tienen igual denominacion en ambas manos. Tales son tambien los de lengüeteria igual, (aunque algunos de ellos tengan diferente nombre en cada mano) cuando se escluyen los de diversa naturaleza, como el oboe, los orlos etc., y los de diverso diapason, como el *bajoncillo* y la *chirimia* de mano izquierda, y la *trompeta magna* de mano derecha. El 1.^o de estos ultimos canta 8.^a alta, el 2.^o una 15.^a tambien alta, y el 3.^o una 8.^a baja. Estos registros, y otros análogos que puede haber, requieren composiciones esclusivamente dispuestas para ellos. En el mismo caso, aunque por diverso motivo, se hallan los registros de cañuteria que no tienen otros homogeneos con quienes puedan combinarse, como la *corneta*, *flauta travesera* etc. De las combinaciones que resultan de registros de esta especie, y de las condiciones que requieren las obras que para ellos se compongan, se trata-
rá mas adelante especialmente en los versos. Basta saber por ahora, que todas las piezas que vayan apareciendo, en que no se indiquen registros, deben egecutarse con los que yo llamo homogeneos, á lo que llamaban los antiguos *registro igual*.

ELEVACION N.º 3.

POR D. HILARION ESLAVA .

La siguiente *adoracion* esta compuesta bajo el supuesto de cantarse el *Sanctus* de 6.^o tono por *mi b* y ser la *plegaria* en *mi menor*.

Andante.

ADORACION:

retard.

Con.

Moderato

PLEGARIA.

mf

This musical score is for a piece titled "PLEGARIA." in a moderate tempo. The music is written in a 5/4 time signature and the key signature has one sharp (F#). The score is presented in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes the tempo marking "Moderato" and the dynamic marking "mf". The second system continues the piece. The third system features a dynamic marking of "f". The fourth, fifth, and sixth systems complete the piece, with the final system returning to the "mf" dynamic. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The music features chords and melodic lines in both hands.

Second system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a slur and a dynamic marking of *p* (piano). The lower staff provides harmonic support with chords.

Third system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a slur and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The lower staff continues with chordal accompaniment.

Fourth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a slur. The lower staff features a more active bass line with eighth notes.

Fifth system of musical notation. The upper staff shows a melodic line with slurs and dynamic markings of *p* and *f* (forte). The lower staff has a steady bass line.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It concludes with a double bar line. The upper staff has a melodic line with a slur, and the lower staff has a bass line with a final cadence.

OFERTORIO N.º 4.

POR D. HILARION ESLAVA.

All.º moderato.

PRELUDIO.

The musical score is written for piano and bass. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The key signature has one flat (Bb). The score is divided into several systems. The first system is marked with a forte *f* dynamic in the bass and a mezzo-forte *mf* dynamic in the treble. The second system continues with *f* in the bass and *mf* in the treble. The third system features a forte *f* dynamic in the bass and an *accelerando* marking in the treble. The fourth system is marked *mf á voluntad* in the bass. The final system is marked *All.º moderato.* and features a forte *f* dynamic in the bass.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the treble, and a bass line with eighth notes and some rests.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a melodic line with some accidentals, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Third system of musical notation. The treble staff contains a more active melodic line with slurs and ties, while the bass staff continues with a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff features a melodic phrase with a slur, and the bass staff has a more rhythmic accompaniment with some chordal textures.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass staff has a melodic line with a slur and a fermata. The dynamic marking *mf* is present in the treble staff. The word *Con.* is written below the bass staff.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. The treble staff has a melodic line with a slur, and the bass staff has a more rhythmic accompaniment.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a minor key, indicated by a flat sign on the F line. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff includes a dynamic marking of *Con.* (Crescendo) and a fermata over a measure. A circled cross symbol is present below the staff.

Third system of musical notation. Similar to the second system, it features a *Con.* marking and a circled cross symbol below the staff.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with complex rhythmic patterns in both staves.

Fifth system of musical notation. A *Con.* marking is placed below the staff.

Sixth system of musical notation. It includes a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking and a circled cross symbol. The system concludes with the initials "M. D." at the bottom right.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the final measure of the system.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and bass line patterns. The key signature remains one flat.

Third system of musical notation, featuring more complex melodic figures and a steady bass accompaniment. The key signature remains one flat.

Fourth system of musical notation, characterized by a more rhythmic and repetitive melodic pattern in the treble. The key signature remains one flat.

Fifth system of musical notation, showing a dense texture with rapid sixteenth-note passages in the treble. The key signature remains one flat.

Con.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a melodic line in the treble and a bass line. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present. The system ends with a circled cross symbol (⊕).

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line, including a measure with a fingering '5' and a dynamic marking 'f'. The lower staff continues the accompaniment. A fermata is placed over a note in the lower staff, with the word 'Con.' written below it.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment. A fermata is placed over a note in the lower staff, with the word 'Con.' written below it.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment. A fermata is placed over a note in the lower staff, with the word 'Con.' written below it.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment. A fermata is placed over a note in the lower staff, with the word 'Con.' written below it.

Sixth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment. A fermata is placed over a note in the lower staff, with the word 'Con.' written below it.

ELEVACION N.º 4.

POR D. HILARION ESLAVA .

En esta pieza supongo haberse cantado el *Sanctus* por *re* mayor, y debiendo ser la *Plegaria* en *la* b mayor, está dispuesta la *Adoracion* de modo que sirva de enlace para ambos tonos.

Nota. En las siguientes *Elevaciones* cesaré de hacer estas suposiciones, y obraré libremente, porque creo que bastan los egeplos dados en esta materia.

Advierto tambien que conviene que en las *Plegarias* se saquen distintos registros que en las *Adoraciones*, teniendose presente que el caracter de estas es mucho mas grave que el de aquellas.

Grave.

ADORACION.

p

mf

retard.

Andante movido.

PLEGARIA.

A musical score for a piece titled "PLEGARIA." in the tempo "Andante movido." The score is written for piano and consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The first system includes the title "PLEGARIA." and the tempo marking "Andante movido." The score features various musical notations including notes, rests, slurs, and dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music includes a dynamic marking of *f* (forte) in the bass line.

Second system of musical notation, continuing the piece with complex chordal textures in both hands.

Third system of musical notation, showing intricate harmonic patterns and melodic lines.

Fourth system of musical notation, including a dynamic marking of *Con.* (Crescendo) in the bass line.

Fifth system of musical notation, featuring a dynamic marking of *p* (piano) in the bass line.

Sixth system of musical notation, concluding the page with sustained chords and melodic fragments.

The first system of music features a treble clef with a key signature of two flats and a 5/4 time signature. The right hand plays a melodic line with a prominent fifth finger fingering in the first measure. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the melodic and harmonic development. The right hand has a more active role with eighth-note patterns, while the left hand maintains a steady accompaniment.

The third system shows a change in texture, with the right hand playing chords and the left hand featuring a more rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the first measure.

The fourth system continues with complex chordal textures in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The music maintains its 5/4 time signature.

The fifth system features a mix of chords and melodic fragments in both hands, with the left hand showing some rhythmic complexity.

The sixth and final system on the page concludes the piece with a final cadence. The right hand plays chords and the left hand has a few final notes and a chord. A dynamic marking of *p* (piano) is visible at the end.

OFERTORIO N.º 5.

POR D. HILARION ESLAVA.

THEMA.

Pan - ge lin - gua glo - ri - o - - - - si cor - po - ris mis - te - ri -
 um, san - gui - nis - que pre - ti - o - - - - si quem in mun - di pre - - - - ti - um,
 fruc - tus ven - tris ge - - ne - ro - - - - si Rex ef - fu - dit gen - ti - um.

Asi como el canto del *Ave maris stella* se presta mejor á ser tratado en el género fugado que en el libre, sucede al contrario con el del *Pangelingua*; por lo cual el ofertorio siguiente está compuesto libremente pero sin escluir enteramente el género de imitacion.

Andante.

PRELUDIO.

mf

All.^o maestoso.

First system of musical notation. Treble clef, common time signature. Bass clef. Dynamics include *f* and *tr*. The system contains four measures of music.

Second system of musical notation. Treble clef, common time signature. Bass clef. Dynamics include *f* and *tr*. The system contains four measures of music.

Third system of musical notation. Treble clef, common time signature. Bass clef. Dynamics include *f* and *tr*. The system contains four measures of music.

Fourth system of musical notation. Treble clef, common time signature. Bass clef. Dynamics include *f* and *tr*. The system contains four measures of music.

Fifth system of musical notation. Treble clef, common time signature. Bass clef. Dynamics include *f* and *tr*. The system contains four measures of music.

Sixth system of musical notation. Treble clef, common time signature. Bass clef. Dynamics include *f* and *tr*. The system contains four measures of music.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of dense chords and melodic lines in both staves.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a *Con.* (Crescendo) marking in the bass staff.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, featuring a *p* (piano) dynamic marking in the bass staff.

Fifth system of musical notation, continuing the musical progression.

Sixth system of musical notation, concluding the page with various musical notations and dynamics.

The first system of music features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a few slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a mix of quarter and eighth notes.

The second system continues the piece with a treble clef staff showing a more active melodic line with many sixteenth notes. The bass staff has a simpler accompaniment with some rests and a few notes.

The third system shows a treble clef staff with a melodic line that includes some slurs and a final note with a fermata. The bass staff continues with a steady accompaniment.

The fourth system features a treble clef staff with a melodic line that ends with a fermata. The bass staff has a consistent accompaniment.

The fifth system includes a treble clef staff with a melodic line that has a triplet of eighth notes. The bass staff has a simple accompaniment.

The sixth system shows a treble clef staff with a melodic line featuring a triplet of eighth notes. The bass staff has a simple accompaniment.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a series of chords and a melodic line, while the bass staff has a more active, rhythmic accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and harmonic development in both staves.

Third system of musical notation, showing a change in the bass line's texture and some chromatic movement in the treble.

Fourth system of musical notation, featuring a more complex rhythmic pattern in the bass and a melodic line with some grace notes in the treble.

Con.

Fifth system of musical notation, marked with a piano (*p*) dynamic. It includes a fermata over a chord in the treble and a circled cross symbol in the bass.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a melodic line in the treble and a bass line that features some chromatic descending motion.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass.

Second system of musical notation, continuing the piece. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the bass staff.

Third system of musical notation, showing more complex rhythmic patterns in both staves.

Fourth system of musical notation, featuring a dense, rapid melodic passage in the treble staff.

Fifth system of musical notation, with a prominent sixteenth-note melody in the treble staff.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a final cadence in both staves.

ELEVACION N.º 5.

POR D. HILARION ESLAVA.

Habiendo compuesto el anterior ofertorio sobre el himno *Pange lingua*, he creído conveniente hacer la siguiente plegaria sobre otro himno del SS^{mo}. que es el *Vervum supernum prodiens*.

Los registros que pueden convenir en esta pieza son los flautados para la adoracion, y los ecos para la plegaria.

Adagio.

ADORACION. *mf*

Con.

Con.

Con.

Con.

Con.

Moderato.

PLEGARIA.

Ver - bum su - per - - num pro - - di - ens

mf p

nec pa - - tris

mf p

lin - - quens dex - - te - ram

mf p

ad o - - pus su - - um ex - - i - - ens ve - nit ad

mf p

vi - - - - ta ves - - - - pe - ram.

mf f

mf f

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex texture with many beamed notes and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar complex textures and rhythmic patterns in both staves.

Third system of musical notation, featuring a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in the middle of the system.

Fourth system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fifth system of musical notation, featuring a dynamic marking of *p* (piano) in the middle of the system.

Con.

Sixth system of musical notation, concluding the page with sustained notes and complex rhythmic figures.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the right hand.

Second system of musical notation, continuing the piece. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the right hand.

Third system of musical notation, showing more complex rhythmic patterns in both hands.

Fourth system of musical notation, featuring a dynamic marking of *f* (forte) in the right hand.

Fifth system of musical notation, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in the right hand.

Sixth and final system of musical notation on the page. It includes the instruction *retardando.* and a dynamic marking of *p* (piano) in the right hand.

OFERTORIO N.º 6.(1)

POR D. PEDRO ALBENIZ.

ORGANISTA 1.º DE LA REAL CAPILLA DE S. M.

El *f.* designa el 1.º teclado ó lengüetería exterior; el *mf.* el 2.º teclado ó lengüetería interior, y el *p.* el 3.º teclado ó cadereta.

Allegro moderato.

(1) Me he visto precisado á retirar el ofertorio del género llano que debía ir en este lugar, para dar cabida á los que me han sido remitidos por varios organistas, con cuyas piezas, y las dos que faltan sobre himnos, se completa el número de los 12 ofertorios.

La *Elevación* que sigue á esta pieza corresponde á dicho género llano, y por ella se entenderá mi pensamiento en la materia.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part includes a trill (tr) and a fermata. The bass clef part features a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation. The treble clef part continues with a melodic line, and the bass clef part features a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the end of the system.

Third system of musical notation. The treble clef part features a melodic line with a fermata, and the bass clef part features a steady eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef part features a melodic line with a fermata, and the bass clef part features a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present at the beginning of the system.

Fifth system of musical notation. The treble clef part features a melodic line with a fermata, and the bass clef part features a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings of *f* and *mf* are present.

Sixth system of musical notation. The treble clef part features a melodic line with a fermata, and the bass clef part features a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* is present.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats. Dynamics include *mf*, *f*, and *mf*. The system contains two measures.

Second system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats. Dynamics include *p*. The system contains two measures.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats. Dynamics include *p*. The system contains two measures, with the second measure marked with first and second endings (1^a and 2^a).

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats. Dynamics include *p*. The system contains two measures.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats. Dynamics include *p*. The system contains two measures.

Sixth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats. Dynamics include *p*. The system contains two measures.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The melodic line in the upper staff shows some chromatic movement and rests. The bass line continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The upper staff has a more active melodic line with slurs. A dynamic marking of *f* (forte) appears in the upper staff towards the end of the system. The bass line remains accompanimental.

Fourth system of musical notation. The upper staff features a complex, rapid melodic passage with many slurs. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the lower staff.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues with a melodic line, and the lower staff has a very active, rapid accompaniment. A dynamic marking of *mf* is visible in the lower staff.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It begins with a dynamic marking of *f*. The music concludes with a double bar line. A text instruction "1.^a vez desde el principio." is written above the final measure of the system.

2^a vez.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats. It begins with a dynamic marking of *mf* and includes a long, sweeping melodic line in the treble clef that spans across the first two measures. The dynamic marking changes to *f* in the third measure. The bass clef provides a steady accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats. A dynamic marking of *p* is present. The treble clef has a melodic line with some rests, while the bass clef has a more active accompaniment.

Third system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats. The treble clef has a melodic line with some rests, while the bass clef has a more active accompaniment.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats. The treble clef has a melodic line with some rests, while the bass clef has a more active accompaniment.

Fifth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats. The treble clef has a melodic line with some rests, while the bass clef has a more active accompaniment.

Sixth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats. The treble clef has a melodic line with some rests, while the bass clef has a more active accompaniment.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and harmonic structures in both staves.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, characterized by more complex melodic lines with slurs and dynamic markings such as *f* and *mf*.

Fifth system of musical notation, featuring intricate melodic patterns and dynamic markings including *f* and *mf*.

Sixth system of musical notation, concluding the page with dynamic markings *f*, *mf*, and *p*.

ELEVACION N.º 6.

POR D. HILARION ESLAVA.

Nota. Esta pieza está compuesta en el género que yo denomino *llano* por la sencillez de su composición, y por la facilidad de su ejecución. (1)

Andante.

ADORACION.

(1) Sería de desear que algún buen organista emprendiese la publicación de una colección completa de piezas de órgano en este género, porque creo que, además de ser bien recibida, haría un servicio importante al culto religioso.

PLEGARIA.

Moderato.

mf

Con.

à compas.

retard.

Con.

OFERTORIO N.º 7.**POR D. NICOLAS LEDESMA.***Organista y Mtro de Capilla*

de la

BASILICA DE SANTIAGO EN BILBAO.

PRELUDIO.*Andante.**mf*

The musical score is written for piano and organ. It begins with a *PRELUDIO.* section marked *Andante.* and *mf*. The piano part is in the right hand, and the organ part is in the left hand. The score is in 3/4 time and B-flat major. The first system shows the beginning of the piece with a *mf* dynamic. The second system features a triplet in the piano part. The third system continues the melodic development. The fourth system shows a more active piano part with a *f* dynamic. The fifth system is marked *All. con brio.* and *f*, indicating a change in tempo and dynamics. The score concludes with a *Con.* (Crescendo) marking and a fermata.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It includes a trill (tr) in the treble staff and a fermata in the bass staff.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It includes a fermata in the bass staff.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It includes a fermata in the bass staff.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It includes a fermata in the bass staff and the instruction "Con." in the bass staff.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It includes a fermata in the bass staff, the instruction "Con." in the bass staff, and a dynamic marking of *p* in the treble staff.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It includes a fermata in the bass staff and the instruction "Con." in the bass staff.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a complex melodic line in the treble with many slurs and a steady accompaniment in the bass. A fermata is placed over a note in the bass staff. The word "Con." is written at the end of the system.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar melodic and accompanimental textures. A fermata is placed over a note in the bass staff. The word "Con." is written at the end of the system.

Third system of musical notation. The melodic line in the treble becomes more active with many slurs. A fermata is placed over a note in the bass staff. The word "Con." is written at the end of the system.

Fourth system of musical notation. The texture remains consistent with the previous systems. A fermata is placed over a note in the bass staff. The word "Con." is written at the end of the system.

Fifth system of musical notation. The melodic line continues with many slurs. A fermata is placed over a note in the bass staff. The word "Con." is written at the end of the system.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It concludes with a fermata over a note in the bass staff. The word "Con." is written at the end of the system.



1.^a vez.

The first system of music consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff bracket. It contains measures 1 through 4. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. A first ending bracket spans measures 3 and 4, with the instruction "1.^a vez." written below the staff.

2.^a vez.

Larga pausa teniendo la contra

The second system of music consists of two staves with a grand staff bracket, containing measures 5 through 8. It features a second ending bracket for measures 7 and 8, with the instruction "2.^a vez." written below the staff. The instruction "Larga pausa teniendo la contra" is written below the second staff at the end of the system.

The third system of music consists of two staves with a grand staff bracket, containing measures 9 through 12. The music continues with a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef.

The fourth system of music consists of two staves with a grand staff bracket, containing measures 13 through 16. The melodic line in the treble clef continues with various note values and rests.

The fifth system of music consists of two staves with a grand staff bracket, containing measures 17 through 20. The music shows a continuation of the melodic and harmonic themes.

Con.

The sixth system of music consists of two staves with a grand staff bracket, containing measures 21 through 24. The music concludes with a final cadence. The instruction "Con." is written below the second staff at the end of the system.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. It contains various notes, rests, and dynamic markings.

Second system of musical notation. It includes the instruction "Larga pausa teniendo la contra." and a trill marking "tr".

Third system of musical notation, featuring a "Con." marking.

Fourth system of musical notation, featuring a "Con." marking.

Fifth system of musical notation, showing a dense melodic line in the treble clef.

Sixth system of musical notation, continuing the dense melodic line.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a complex texture with many beamed sixteenth notes and slurs. A *Con.* marking is present at the beginning of the system.

Second system of musical notation, continuing the grand staff from the first system. It features similar complex textures with beamed notes and slurs. A *Con.* marking is present at the beginning of the system.

Third system of musical notation, continuing the grand staff. It includes dynamic markings of *p* (piano) in both the treble and bass staves. A *Con.* marking is present at the beginning of the system.

Fourth system of musical notation, continuing the grand staff. The music continues with complex textures and slurs.

Fifth system of musical notation, continuing the grand staff. The music continues with complex textures and slurs.

Sixth system of musical notation, continuing the grand staff. It features complex textures and slurs. A *Con.* marking is present at the beginning of the system.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a dynamic marking of *Con.* (Crescendo) in the lower left corner.

Third system of musical notation, featuring a dynamic marking of *f* (forte) in the lower right corner.

Fourth system of musical notation, showing a continuation of the melodic and harmonic lines.

Fifth system of musical notation, with a dynamic marking of *p* (piano) in the lower left corner.

Sixth system of musical notation, concluding the page. It includes first and second endings, marked *1.ª vez.* and *2.ª* respectively.

ELEVACION N.º 7

POR D. DAMIAN SANZ

ORGANISTA 1.º DE LA STA. IGI. CATEDRAL DE PAMPLONA

y que lo fué de la Primada de Toledo.

Flautado de 13, octava y flautado de Violon en ambas manos.

Adagio.

ADORACION.

(1)

Con.

(1) Los matices señalados en esta adoracion no podran egecutarse sino sustituyendo los ecos á los registros designados.
 (2) Mientras el silencio se efectuara el cambio de registros.

Corneta en la derecha y Nasardos en la izquierda, ó Nasardos en ambas manos. Si el órgano tubiese lengüeteria interior suave é igual podria sacarse en lugar de los registros dichos.

And.^{no} con Variaciones.

PLEGARIA.

The musical score is written for a two-staff instrument, likely an organ. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 2/4 time signature. The first system is marked with a piano (*p*) dynamic. The second system is marked with a forte (*f*) dynamic. The third system is marked with a piano (*p*) dynamic. The fourth system is marked with a forte (*f*) dynamic. The fifth system is labeled "1.^a Variacion." and begins with a piano (*p*) dynamic. The sixth system is marked with a forte (*f*) dynamic. The score includes several "Con." markings, which likely refer to the "Contra" register. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats and a 7/8 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The right hand contains a complex melodic line with many beamed notes, while the left hand provides a steady accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece. It starts with a forte (*f*) dynamic marking. The texture remains dense with intricate melodic patterns in both hands.

Con. *p*

2ª Variacion.

Third system of musical notation, marking the beginning of the second variation. It starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a prominent, rhythmic pattern of beamed eighth notes, creating a driving accompaniment for the left hand.

Fourth system of musical notation, continuing the second variation. The complex rhythmic patterns in both hands are maintained throughout this section.

Fifth system of musical notation, further developing the second variation. The intricate melodic and rhythmic textures continue to evolve.

Sixth system of musical notation, concluding the second variation. The piece ends with a final cadence in both hands.

Menos movido.

3ª Variacion. Menor.

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass. The time signature is 2/4, and the key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody in the treble staff is characterized by eighth-note patterns and slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the musical piece. It includes dynamic markings: 'Con.' (Concise) in the bass staff and 'Tecla y contra.' (Tecla y contra) in the treble staff. The notation features various rhythmic values and articulation marks.

The third system of musical notation shows the continuation of the piano piece. It maintains the same key signature and time signature, with complex melodic lines in both staves.

The fourth system of musical notation includes a repeat sign (double bar line with dots) in the middle of the system, indicating a section to be repeated. The music continues with intricate patterns in both staves.

The fifth system of musical notation features a more active and melodic line in the treble staff, with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff continues to provide a steady accompaniment.

The sixth and final system of musical notation concludes the piece. It features a final cadence with a double bar line and a fermata over the final notes. The notation includes various ornaments and decorative flourishes.

Presto.

Final. *p*

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the grand staff. It includes a dynamic marking of *f* (forte) in the upper staff. The melodic line continues with various intervals and rests, and the bass line maintains a steady eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation, featuring a *Gon.* (Gong) marking in the lower staff. The upper staff has a melodic line with some chromaticism, and the lower staff has a bass line with some rests. A *accelerando* marking appears in the lower staff towards the end of the system.

Fourth system of musical notation, starting with the instruction *hasta el fin.* in the upper staff. The upper staff continues with a melodic line, and the lower staff has a consistent eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation, showing the continuation of the grand staff. The upper staff has a melodic line with some chromaticism, and the lower staff has a consistent eighth-note accompaniment.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff has a melodic line with some chromaticism, and the lower staff has a consistent eighth-note accompaniment.

OFERTORIO N.º 8

POR D. HILARION ESLAVA.

THEMA.

O! glo - ri - o - sa vir - gi - num su - bli - mis in - ter si - de -

ra: qui te cre - a - vit par - vu - lum lac - ten - te nu - tris u - be - re.

Este himno, que se canta así en varias Catedrales de España, se presta naturalmente tanto al género fugado como al libre, y habiendome propuesto en los ofertorios sobre himnos presentar modelos variados acerca del diverso modo que pueden componerse las piezas de esta clase, he creído conveniente hacer la siguiente en un género misto de libre y fugado.

PRELUDIO. *Moderato.* *mf*

All.^o mod.^{to}

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The first measure of the bass staff is marked with a forte dynamic *f*.

Second system of musical notation, continuing the grand staff from the first system.

Third system of musical notation, continuing the grand staff. The first measure of the bass staff is marked with a mezzo-forte dynamic *mf*. The word "Con." is written below the bass staff in the middle of the system.

Fourth system of musical notation, continuing the grand staff.

Fifth system of musical notation, continuing the grand staff.

Sixth system of musical notation, continuing the grand staff. The word "Con." is written below the bass staff at the end of the system.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings *f* and *mf* across several measures.

Second system of musical notation, starting with the word *ritard.* in the treble clef. It includes dynamic markings *f* and *mf*.

Third system of musical notation, primarily consisting of chordal textures in both the treble and bass staves.

Fourth system of musical notation, featuring a more active bass line with eighth-note patterns and chordal accompaniment in the treble.

Fifth system of musical notation, showing a melodic line in the treble clef and a supporting bass line.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a dense texture of chords and moving lines in both staves.

mf

Musical notation for the first system, measures 1-4. Treble and bass staves with chords and moving lines. Dynamic marking 'mf' is present.

Musical notation for the second system, measures 5-8. Treble and bass staves with chords and moving lines.

Musical notation for the third system, measures 9-12. Treble and bass staves with chords and moving lines.

Con.

retard.

Musical notation for the fourth system, measures 13-16. Treble and bass staves with chords and moving lines. Dynamic marking 'Con.' and 'retard.' are present.

f

Musical notation for the fifth system, measures 17-20. Treble and bass staves with chords and moving lines. Dynamic marking 'f' is present.

Musical notation for the sixth system, measures 21-24. Treble and bass staves with chords and moving lines.



First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with many beamed notes and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece. It maintains the same key signature and complex rhythmic patterns.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, featuring more intricate melodic lines and harmonic support.

Fifth system of musical notation, including the instruction "Con." (Crescendo) centered below the staff.

Sixth system of musical notation, concluding the page with the instruction "retardando." placed above the bass staff.

ELEVACION N.º 8

POR D. HILARION ESLAVA.

Los registros que convienen son los *flautados* en la adoracion y *ecos* en la plegaria.

Andante.

ADORACION.

muy ligado.

Con.

Con. *p*

Con. *p*

Con. *p*

Con. *p*

Moderato.

PLEGARIA.

The first system of music for 'PLEGARIA' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef, both with a common time signature (C). The tempo is marked 'Moderato.' and the dynamic is 'p'. The music begins with a series of chords and moving lines in both hands.

The second system continues the musical piece with similar notation and dynamics, showing a progression of chords and melodic lines.

The third system of music continues the piece, maintaining the 'Moderato' tempo and 'piano' dynamic.

The fourth system introduces dynamic contrast, with 'f' markings in the first and third measures and a 'p' marking in the second measure.

The fifth system continues with a 'p' dynamic marking and includes some triplet figures in the upper staff.

The sixth system concludes the piece with dynamic markings of 'p', 'mf', and 'f' across the measures.

Con. *retardando.* *p*

This system contains the first two staves of music. The left staff begins with a 'Con.' marking. The right staff features a 'retardando.' instruction and a dynamic marking of 'p'. The music is in a key with two flats and a common time signature.

This system continues the musical piece with two staves. It includes various musical notations such as slurs and dynamic markings, maintaining the key signature and time signature.

This system contains two staves of music. The right staff has a dynamic marking of 'p'. The notation includes slurs and various note values.

This system features two staves. The right staff has dynamic markings of 'f' and 'p'. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs.

This system contains two staves. The right staff has dynamic markings of 'p', 'mf', and 'f'. The notation includes triplets and various note values.

This system contains two staves. The right staff has dynamic markings of 'p' and 'retardando.'. The system concludes with a double bar line.

OFERTORIO N.º 9

POR D. EUGENIO GOMEZ

Organista 2.º de la Patriarcal Iglesia de Sevilla.

Andante.

f

Org.

mf

retard.

Vivo.

stacato

retard. 1.^{er} tempo.

The first system of music features a treble and bass clef. The treble clef part begins with a series of chords and a melodic line, marked with 'retard.' and '1.^{er} tempo.' The bass clef part provides a steady accompaniment with eighth notes.

The second system continues the musical piece, showing a more active treble clef part with eighth-note patterns and a bass clef part with sustained chords.

Con.

The third system introduces a 'Con.' (Concise) marking. The treble clef part features a complex, rapid sixteenth-note pattern, while the bass clef part remains relatively simple with quarter notes.

The fourth system continues the rapid sixteenth-note pattern in the treble clef, with the bass clef part providing a consistent accompaniment.

stacato.

The fifth system is marked 'stacato.' and shows a more rhythmic and percussive style in both the treble and bass clefs, with many notes being short and detached.

The sixth system concludes the page with a return to a more melodic and chordal style in the treble clef, and a bass clef part with moving eighth notes.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex texture with many beamed notes and slurs.

Second system of musical notation. It includes a label "2º Teclado ecos" in the bass staff, indicating a second keyboard part. Below the bass staff, there is a "Con." marking with a fermata-like symbol.

Third system of musical notation. It features a "1º T." marking in the bass staff, indicating the first keyboard part. The notation continues with complex rhythmic patterns.

Fourth system of musical notation. It includes a "2º T." marking in the bass staff and a "Con." marking below the staff.

Fifth system of musical notation. It includes a "1º T." marking in the bass staff and a "Con." marking below the staff.

Sixth system of musical notation. It includes a "1º T." marking in the bass staff.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *sf.* (sforzando) and includes various note values and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar notation and dynamics. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation, showing further development of the melodic and harmonic material. A circular library stamp is visible on the right side of this system.

Fourth system of musical notation, marked with *Con.* (Crescendo) below the staff. The music becomes more intense with increased dynamics.

Fifth system of musical notation, featuring a variety of rhythmic patterns and chordal textures. A circled symbol is present below the staff.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a final melodic flourish and harmonic resolution.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features a complex texture with many beamed sixteenth notes in the upper staff and block chords in the lower staff.

The second system continues the piece with similar notation. The upper staff has more melodic movement with some slurs, while the lower staff provides harmonic support with chords and some moving lines.

The third system shows a continuation of the musical ideas. The upper staff has a more active line with many sixteenth notes, and the lower staff has a steady accompaniment.

The fourth system features a dense texture of sixteenth notes in both staves, creating a rhythmic and melodic intensity.

The fifth system continues the sixteenth-note texture. The upper staff has a more melodic focus, while the lower staff maintains the accompaniment.

The sixth system concludes the page with similar notation. The upper staff has a melodic line with some slurs, and the lower staff has a steady accompaniment.

à compas.

retard.

2^o T

Tec. y Gon.

bb2

2^o T

1^{er} T Tec. y Gon.

ELEVACION N.º 9

POR D. EUGENIO GOMEZ.

La siguiente *Adoracion* esta compuesta bajo el supuesto de cantarse el *Santus* de 4.º tono por *Mi* menor.

Andante.

ADORACION

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante'. The first system is labeled 'ADORACION'. The second system includes the instruction 'cres.'. The third system includes 'Con.'. The fourth system includes '7 retard.'. The fifth system includes 'Con.'. The score features various musical notations including notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Allegro.

PLEGARIA.

This musical score is for a piece titled "PLEGARIA." in the tempo of "Allegro." It is written for piano in 2/4 time and the key of D major. The score consists of six systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked with the tempo and includes the title. The music features a rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with various chordal textures and melodic fragments throughout. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as accents and slurs.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, along with rests and accidentals.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic and melodic patterns in the grand staff.

Third system of musical notation, featuring a change in tempo. The text "Despacio." is written above the bass staff, followed by "1.^o tiempo." indicating the start of the first tempo. The notation continues with a more relaxed feel.

Fourth system of musical notation, showing a return to a more active tempo with intricate rhythmic patterns in both staves.

Fifth system of musical notation, maintaining the complex rhythmic texture established in the previous system.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a final cadence and sustained notes in the bass staff.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line.

The sixth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line.

OFERTORIO N.º 10

dedicado á D. Hilarion Eslava

por su amigo

D. ANTONIO SANCLEMENTE

ORGANISTA 1.º DE LA A. Y. M. DE SANTIAGO.

Clarines en los fuertes y Corneta de Ecos en los pianos, ó Clarines en Ecos.

INTRODUCCION

Maestoso.

Con. *p* Con.

re - - tar - dan - do

Vivo. *p* **Vivo.** *p*

Vivo. *p* **retard**

Detailed description: The score is written for piano and organ. It begins with a piano introduction marked 'Maestoso'. The piano part features a melodic line with dynamic markings 's' (sforzando) and 'p' (piano). The organ part provides harmonic support with chords and moving lines. The tempo changes to 'Vivo' in the second system, with a 're - - tar - dan - do' (ritardando) instruction. The organ part has a prominent melodic line with a 'p' marking. The piece concludes with a 'retard' instruction.

All^o mod^o

First system of musical notation, measures 1-4. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats. The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic patterns and articulation marks.

Second system of musical notation, measures 5-8. The piano (*p*) dynamic is indicated in the fifth measure. The notation continues with treble and bass staves, featuring a repeat sign in the sixth measure.

Third system of musical notation, measures 9-12. The tempo marking *retardando* is present in the tenth measure. The notation includes treble and bass staves with a variety of note values and rests.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. A forte (*f*) dynamic is marked in the thirteenth measure. The notation consists of treble and bass staves with complex rhythmic figures.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The notation continues with treble and bass staves, showing a variety of melodic and harmonic textures.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The notation concludes the page with treble and bass staves, ending with a final cadence.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The instruction *p dolce é legato* is written in the treble staff.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The instruction *Con.* is written in the bass staff.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The instruction *6* is written in the bass staff.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The instruction *p* is written in the treble staff, and *Con.* is written in the bass staff.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The instruction *f* is written in the bass staff.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The upper staff features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a repeat sign in the middle of the system, indicating a section to be played twice. The notation includes various note values and rests, with a fermata over a note in the upper staff.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes. The bass line has a prominent bass clef and contains several flats. The system concludes with a fermata over a note in the upper staff.

Fourth system of musical notation, featuring a fermata in the lower staff. The word "Con." (Crescendo) is written below the bass staff, indicating a change in dynamics. The system ends with a fermata over a note in the upper staff.

Fifth system of musical notation, continuing the melodic and harmonic progression. The notation is dense with sixteenth notes in both staves.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It includes a fermata in the lower staff and the word "Con." with a piano (p) dynamic marking below the bass staff. The system concludes with a fermata over a note in the upper staff.

p ligado

re-tar-dan-do á tiempo.

f p
Con.

p
Con.

f con fuego.
p
Con.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the right hand. There are some faint markings below the staff, possibly a fermata and a circled cross.

Second system of musical notation, continuing the piece. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the right hand.

Third system of musical notation. A dynamic marking of *Con.* (Crescendo) is present in the right hand.

Fourth system of musical notation. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the left hand. There are some faint markings below the staff, possibly a fermata and a circled cross.

Fifth system of musical notation. A dynamic marking of *re-tard* (ritardando) is present in the left hand.

Sixth system of musical notation. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the left hand.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p*.

Second system of musical notation, continuing the piece with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Third system of musical notation, including a *Cresc.* marking and a *p* dynamic marking.

Fourth system of musical notation, showing a continuation of the melodic and harmonic lines.

Fifth system of musical notation, featuring a *p* dynamic marking and a key signature change to one sharp.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a *p* dynamic marking and a key signature change to one sharp.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. A dynamic marking of *f* is present in the second measure.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a dynamic marking of *ff* in the first measure and a *Con.* (Concise) marking in the second measure.

Third system of musical notation, featuring a melodic line with a trill-like figure in the treble and a bass line with a descending scale. A *Con.* marking is visible in the second measure.

Fourth system of musical notation, showing a melodic line with a trill and a bass line with a descending scale. A *Con.* marking is present in the second measure.

Fifth system of musical notation, concluding the piece. It features a melodic line with a trill and a bass line with a descending scale. A *Con.* marking is present in the second measure.

ELEVACION N° 10

POR D. VALENTIN METON

ORGANISTA 1º DEL SANTO TEMPLO DEL PILAR DE ZARAGOZA.

Córnetas de Ecos en la mano derecha y Flautados en la izquierda.

Larghetto.

ADORACION

The musical score is written for organ and consists of five systems of two staves each. The first system is labeled "ADORACION". The tempo is marked "Larghetto". The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f". The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

leggiere *riten.*

Mod.^{to}

PLEGARIA.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a melodic line of eighth and sixteenth notes, followed by a series of quarter notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the musical piece. The treble staff features a more active melodic line with some slurs. The bass staff maintains a steady accompaniment.

The third system shows the continuation of the melody in the treble staff and the accompaniment in the bass staff. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

The fourth system introduces a vocal line in the treble staff. The lyrics "re - - - tar - - - dan - - do" are written below the notes. The bass staff continues with its accompaniment. A trill (tr) is marked above the final note of the vocal line.

The fifth system features a more complex and rapid melodic line in the treble staff, with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff continues with its accompaniment.

The sixth system concludes the page with intricate melodic and harmonic details. The treble staff has a very active line, and the bass staff provides a solid accompaniment.

OFERTORIO N.º 11

POR D. HILARION ESLAVA.

THEMA.

Sa - cris so - lem - ni - is junc - ta sint gau - di - a, et ex præcor - di - is so - nent præ

co - ni - a; re - ce - dant ve - te - ra, no - - va sint om - ni - a, cor - - da, vo - ces, et o - pe - ra.

El canto de este himno, asi como el del *Pangelingua*, no se prestan naturalmente al género fugado, por lo cual he compuesto en el genero libre la pieza siguiente. He dicho que no se presta *naturalmente*, porque pudiera componerse sin embargo una fuga doble ó de dos guías ó motivos, como lo indica la 1.^a frase de la 2.^a parte de este mismo ofertorio.

Andante mosso.

PRELUDIO.

The first section of the score is titled "Andante mosso." and is marked "PRELUDIO." It is written for piano in 3/4 time. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system ends with a forte (*f*) dynamic. The section concludes with a double bar line. There are two fermatas marked with a circle containing a cross (⊕) in the first system, one in the second system, and one in the third system.

Allegro no mucho.

The second section is titled "Allegro no mucho." and is written for piano in 3/4 time. It features a rhythmic pattern of alternating mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*) dynamics. The first system starts with *mf*, followed by *f*, *mf*, *f*, and *mf*. The second system continues with *mf*, *f*, *mf*, *f*, and *mf*. The section concludes with a double bar line. There are two fermatas marked with a circle containing a cross (⊕) in the first system and two in the second system.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex, rhythmic melody in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation. The treble clef part continues with a melodic line, and the bass clef part has a more active, rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present. The word "Con." (Concise) is written below the bass line.

Third system of musical notation. The treble clef part features a series of chords and a melodic line. The bass clef part continues with a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is visible.

Fourth system of musical notation. The treble clef part has a melodic line with some trills. The bass clef part continues with a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

Fifth system of musical notation. The treble clef part features a melodic line with several trills, indicated by the "tr" marking. The bass clef part continues with a rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble clef part has a melodic line with some trills. The bass clef part continues with a rhythmic accompaniment. The system concludes with a final chord in the bass clef.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a complex melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a *Con.* (Crescendo) marking in the bass staff. The notation shows a variety of note values and rests.

Third system of musical notation, featuring a prominent melodic line in the treble staff with many sixteenth notes. The bass staff provides a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation, showing a change in dynamics with a *Con.* marking in the bass staff. The music continues with intricate melodic and harmonic textures.

Fifth system of musical notation, featuring a *Con.* marking in the bass staff. The piece continues with a mix of melodic and harmonic elements.

Sixth system of musical notation, concluding the page. It includes a double bar line and a repeat sign, indicating the end of a section or the piece.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a series of chords and melodic lines in both hands.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar chordal and melodic textures in the grand staff.

Third system of musical notation, showing more complex rhythmic patterns and chordal structures.

Fourth system of musical notation, featuring a prominent sixteenth-note pattern in the right hand.

Fifth system of musical notation, including the instruction "Con." (Crescendo) below the bass staff.

Sixth system of musical notation, concluding the page with the instruction "mf" (mezzo-forte) and a fermata over the final notes.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. The music features a mix of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). There are two circled symbols, possibly indicating specific performance techniques or ornaments.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes dynamic markings of *f* and *mf*. The notation shows a variety of rhythmic patterns and melodic lines.

Third system of musical notation, featuring a prominent melodic line in the upper staff with many sixteenth notes. The lower staff provides a harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation, characterized by trills (tr) in the upper staff. The music is highly rhythmic and technically demanding.

Fifth system of musical notation, showing a continuation of the melodic and harmonic themes. The notation includes various rests and note values.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It concludes with a series of chords and a final cadence. The notation includes a repeat sign and various musical symbols.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a *Con.* (Crescendo) marking in the lower staff.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, featuring a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking in the upper staff and a *Con.* marking in the lower staff.

Fifth system of musical notation, including a *f* (forte) dynamic marking in the upper staff.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a double bar line at the end.

ELEVACION N.º 11

POR D. NICOLAS LEDESMA.

Organista y Mtro. de Capilla

de la

BASILICA DE SANTIAGO EN BILBAO.

Adagio.

ADORACION.

Andante.

PLEGARIA.

legato

The musical score is written for piano in B-flat major and 3/4 time. It consists of six systems of two staves each. The first system includes the tempo marking 'Andante.' and the performance instruction 'legato'. The piece begins with a series of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The melody in the right hand is characterized by flowing eighth and sixteenth notes, often with slurs. The left hand provides harmonic support with chords and occasional moving lines. The score features several repeat signs and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The overall mood is serene and contemplative, typical of a 'Plegaria' (prayer).

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The bass staff begins with a bass clef and contains a similar rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The second system continues the piece. The treble staff features a triplet of eighth notes marked with a '3' above the notes. The bass staff continues with its rhythmic accompaniment.

The third system shows the continuation of the musical piece. In the right margin, the instruction *retard. un poco* is written, indicating a slight slowing down of the tempo.

The fourth system includes the instruction *à tempo.* in the middle of the staff, indicating a return to the original tempo.

The fifth system continues the musical notation with various note values and rests in both staves.

The sixth system concludes the page with complex rhythmic patterns and chordal structures in both the treble and bass staves.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats. The treble staff contains a complex melodic line with many beamed sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and some rhythmic patterns.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a melodic line with some rests and beamed notes, and the bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation, featuring a *retard.* marking in the bass staff. The treble staff has a melodic line with a slur over several measures, and the bass staff has a more sparse accompaniment.

Fourth system of musical notation, showing a continuation of the melodic and accompanimental lines. The treble staff has a slur over the first few measures, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation, featuring a slur over the treble staff. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It shows the concluding melodic and accompanimental lines, ending with a double bar line.

OFERTORIO N° 12

POR D. NICOLAS LEDESMA.

Registros iguales de lengüeteria, entre ellos la *trompeta de batalla* y *clarin de batalla*, y flautado de **13** en ambas manos.

All. Moderato.

INTRODUCION

The musical score is written for piano and woodwinds. It begins with a piano introduction in the key of B-flat major (two flats) and 3/4 time. The tempo is marked 'All. Moderato'. The piano part consists of two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic accompaniment. The woodwind part is shown in a single staff with a treble clef, featuring a melodic line with various ornaments and dynamics. The score is divided into five systems, each with two staves for the piano and one for the woodwinds. The first system is labeled 'INTRODUCION'. The music concludes with a final cadence in the piano part.

All: risoluto.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, particularly in the upper staff, and a more rhythmic bass line.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The music continues with intricate melodic lines and harmonic support.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, particularly in the upper staff, and a more rhythmic bass line.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, particularly in the upper staff, and a more rhythmic bass line.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, particularly in the upper staff, and a more rhythmic bass line.

The first system of music features a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat). The upper staff contains a complex, rapid melodic line with many beamed notes. The lower staff provides a steady accompaniment with a series of eighth notes.

The second system continues the piece. The upper staff has a melodic line with some rests and a repeat sign. The lower staff continues with a rhythmic accompaniment, showing some chordal textures.

The third system shows a change in the upper staff's melody, with more sustained notes and some grace notes. The lower staff accompaniment remains consistent in rhythm but varies in chordal structure.

The fourth system features a more active upper staff with frequent sixteenth-note passages. The lower staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

The fifth system shows a continuation of the intricate melodic lines in the upper staff, with some slurs and ties. The lower staff accompaniment is also active, with some grace notes.

The sixth and final system on the page shows the piece concluding. The upper staff has a melodic line that ends with a final cadence. The lower staff accompaniment also concludes with a final chord.

The first system of musical notation consists of two staves, a treble staff on top and a bass staff on the bottom. Both staves are in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the piece. The treble staff features a series of sixteenth-note runs, while the bass staff has a more rhythmic accompaniment with some longer note values.

The third system shows a continuation of the intricate melodic patterns in the treble staff, with the bass staff providing a steady accompaniment.

The fourth system features a prominent melodic line in the treble staff that includes some slurs and ties, indicating a continuous phrase. The bass staff continues with its accompaniment.

The fifth system shows a dense texture of notes in both staves, with the treble staff having a particularly active melodic line.

The sixth system concludes the page with a final system of notation. The treble staff has a melodic line that ends with a flourish, and the bass staff provides a final accompaniment. The word "Con." is written at the end of the system.

Con.

The first system of music features a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat). The music is characterized by a dense texture of sixteenth and thirty-second notes, with frequent beaming and slurs. The bass line provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The second system continues the piece with similar rhythmic complexity. It includes a variety of note values and rests, with some notes beamed together. The bass line remains active, supporting the melodic lines in the treble.

The third system shows a continuation of the musical themes. The notation includes many slurs and ties, indicating a fluid and connected melodic flow. The bass line continues to provide harmonic support.

The fourth system features a prominent vertical bar line, likely marking the end of a phrase or section. The music concludes with a final cadence in the treble staff, while the bass line has a few final notes.

The fifth system contains more intricate rhythmic patterns, with many notes beamed together. The overall texture remains dense and detailed.

The sixth and final system on the page shows the concluding measures of the piece. The music ends with a final chord in the treble staff and a few notes in the bass.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The right hand plays a complex melodic line with many sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The right hand features a series of chords and melodic fragments, while the left hand maintains a rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation, including a trill (tr) in the right hand. The right hand has a melodic line with a trill, and the left hand has a simple accompaniment.

Fourth system of musical notation, showing a change in the right hand's melodic line. The left hand continues with a consistent accompaniment.

Fifth system of musical notation, featuring a more active right hand with sixteenth-note patterns. The left hand accompaniment remains consistent.

Sixth system of musical notation, concluding the piece with a final melodic flourish in the right hand and a simple accompaniment in the left hand.



First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with a grand staff brace. The music is in a key with three flats and a 3/4 time signature. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment of quarter notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a more active melodic line with frequent sixteenth-note patterns, and the bass staff continues with a consistent accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with many sixteenth notes, and the bass staff has a more active accompaniment with eighth-note patterns.

Fourth system of musical notation. The treble staff continues with a melodic line of sixteenth notes, and the bass staff has a steady accompaniment of quarter notes.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with sixteenth notes, and the bass staff continues with a steady accompaniment.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. The treble staff features a melodic line with sixteenth notes, and the bass staff has a steady accompaniment. The system concludes with a double bar line.

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, joined by a brace on the left. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The treble staff begins with a half note chord (F3, B-flat2) followed by a melodic line of eighth notes. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment.

The second system continues the piece. The treble staff has a melodic line with some slurs, and the bass staff maintains the eighth-note accompaniment.

The third system shows more complex rhythmic patterns in the treble staff, including sixteenth-note runs. The bass staff continues with eighth notes.

The fourth system features a more active treble staff with frequent sixteenth-note passages. The bass staff accompaniment remains consistent.

The fifth system continues the intricate melodic development in the treble staff, with various slurs and articulations. The bass staff accompaniment is steady.

The sixth and final system on the page shows the continuation of the musical themes. The treble staff has a melodic line with some rests, while the bass staff accompaniment concludes the system.

The first system of musical notation consists of two staves, a treble staff on top and a bass staff on the bottom. Both staves are in the key of B-flat major, indicated by two flat symbols (B-flat and E-flat) at the beginning. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and ties connecting notes across measures.

The second system of musical notation continues the piece with two staves. The treble staff shows a melodic line with some grace notes and slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The third system of musical notation features more complex rhythmic patterns in the treble staff, including sixteenth-note runs. The bass staff continues with a steady accompaniment.

The fourth system of musical notation shows a continuation of the melodic and harmonic themes. The treble staff has a more active line with many slurs, while the bass staff maintains a consistent accompaniment.

The fifth system of musical notation features a dense texture in the treble staff with many sixteenth notes. The bass staff has a more sparse accompaniment with some longer note values.

The sixth system of musical notation concludes the page with two staves. The treble staff has a melodic line that ends with a final cadence. The bass staff provides a solid harmonic base.

ELEVACION N.º 12

POR D. JOSE PRECIADO

MAESTRO DE CAPILLA Y ORGANISTA EN TAFALLA (1).

Dos teclados; en el primero que se manifiesta por la *f. Flautado mayor, Violon y octava*; en el segundo que se indica por la *P. Corneta de Eco* abierta en la mano derecha, y Nasardos en la izquierda.

Nota. Se supone haberse cantado el *Sanctus* de octavo tono.

Andante no mucho.

ADORACION

Con.

Con. ♩

(1) El autor de esta *Elevacion* ha tenido la bondad de remitirnos tambien un *ofertorio*; pero no hemos podido publicarlo en esta obra porque al tiempo de su recepcion estaba gravado el numero total de ellos.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand features a trill (tr) and a piano (p) dynamic marking. The left hand has a piano (p) dynamic marking. The system concludes with a fermata over the final note.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand has a forte (f) dynamic marking. The left hand has a piano (p) dynamic marking. The system concludes with a fermata over the final note.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand has a piano (p) dynamic marking. The left hand has a piano (p) dynamic marking. The system concludes with a fermata over the final note.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand has a piano (p) dynamic marking. The left hand has a piano (p) dynamic marking. The system concludes with a fermata over the final note.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand has a forte (f) dynamic marking. The left hand has a piano (p) dynamic marking. The system concludes with a fermata over the final note.

Andantino.

PLEGARIA.

Sixth system of musical notation, titled "PLEGARIA". It is in 2/4 time and key signature of two flats (Bb, Eb). The right hand has a piano (p) dynamic marking. The system concludes with a fermata over the final note.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The music features a complex, flowing melodic line in the upper staff with frequent chromaticism and a more rhythmic accompaniment in the lower staff.

The second system of musical notation continues the piece with two staves. The upper staff has a more active melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, while the lower staff provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

The third system of musical notation features a dynamic marking of *f* (forte) in the upper staff. The melodic line is highly active and technical, with many slurs and ties. The lower staff continues with a supporting accompaniment.

The fourth system of musical notation shows a dynamic marking of *p* (piano) in the upper staff. The melodic line is more melodic and less technically demanding than the previous system, with a focus on phrasing. The lower staff has a more active accompaniment.

The fifth system of musical notation includes the instruction *Con.* (Crescendo) in the upper staff. The music builds in intensity, with a more active melodic line and a driving accompaniment. There are some fermatas and dynamic markings like *p* in the lower staff.

The sixth system of musical notation concludes the page with a dynamic marking of *f* (forte) in the upper staff. The music is highly energetic and technical. The instruction *Con.* (Crescendo) is also present in the lower staff. The system ends with a fermata in the lower staff.

The musical score consists of five systems, each with two staves. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. Dynamics include piano (p), forte (f), and con sordina (Con.). The score features various textures, including arpeggiated chords, block chords, and melodic lines. The final system ends with a double bar line and a fermata.

Antes de dar el juego de versos, tanto de salmos como de himnos, que me he propuesto, creo conveniente y aun necesario tratar brevemente dos materias importantes. Una de ellas es el *cantollano*, y la otra el uso de los *registros desiguales* del organo. Voy pues á dar una esplicacion lacónica de la naturaleza y leyes respecto de la 1.^a y de las reglas que deben observarse en la 2.^a

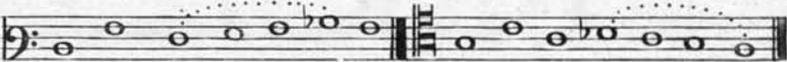
DEL CANTOLLANO.

Las nociones que de cantollano tiene la mayoría de los organistas son puramente practicas, y son muy pocos los que conocen bien su parte especulativa é historica, y de consiguiente su esencia y naturaleza.

No es mi animo estenderme aqui sobre esta materia tan vasta é interesante. En otra obra, que pienso publicar mas adelante, trataré este asunto con la detencion que ecsije, y en ella sentaré mis opiniones fundadas en la historia, en la tradicion y en la autoridad de los escritores mas respetables. Por ahora me contentaré con dar las instrucciones mas indispensables que sobre el cantollano deben tener los organistas.

Los cristianos de oriente fueron los 1.^{os} que introdujeron en la iglesia católica el cantollano, tomando por base cierto principios de la música griega. Un español ilustre en letras y santidad, el Papa S.^o Dámaso, en el siglo 4.^o de la era cristiana lo estableció en la iglesia de occidente. S.^o Ambrosio cooperó poderosamente al mismo objeto, y lo introdujo y ordenó en su iglesia de Milan. El Papa S. Gregorio apellidado *el grande*, lo reformó dos siglos despues desde cuya epoca se llamó, y se llama hoy *canto gregoriano*.

La tonalidad antigua ó del cantollano es muy diversa de la moderna que usamos hoy en musica. Por tonalidad se entiende la relacion sucesiva y simultanea que hay entre las notas de la escala, por la diferente disposicion que tienen en ella los tonos y semitonos. La tonalidad moderna tiene dos modos, *mayor* y *menor*, y la disposicion de los tonos y semitonos de sus escalas es bien sabida de todo solfista. La tonalidad antigua tiene cuatro modos, de *re*, de *mi*, de *fa* y de *sol*, formandose sus respectivas escalas sin accidentes ni alteraciones. Estas se han ido introduciendo por el uso de la harmonia, que es propia de la tonalidad moderna, y enteramente agena de la antigua. Ninguna cadencia final de cantollano puede ser armonizada sin alterar alguna nota de sus escalas. Asi es que, cuando acompañamos con acordes el cantollano, usamos una tonalidad mista de antigua y moderna. La tonalidad antigua en toda su primitiva pureza es incompatible con la harmonia. El sostener lo contrario es desconocer la esencia y naturaleza del cantollano.

Los tonos del cantollano son 8. El 1.^o y 2.^o finalizan en *re*: el 3.^o y 4.^o en *mi*: el 5.^o y 6.^o en *fa*: y el 7.^o y 8.^o en *sol*. La naturaleza del cantollano escluye como se ha dicho, los accidentes de sostenidos y bemoles, esceptuando los casos en que resulta tritono, que es la serie de tres notas *fa sol la si* ó *si la sol fa* sean de grado ó de salto: por ejemplo  Si el signo *si* que se halla en estos dos ejemplos no se hiciese bemol, resultaria el tritono que se prohíbe siempre. Si los tonos se ejecutasen segun representan sus respectivas claves y signos, incluirian la excesiva estension de dos octavas que habria entre el *la* bajo del 2.^o tono y el *la* alto del 7.^o, por lo cual se cantan todos ellos transportados respecto de los instrumentos estables como el organo.

Por la tabla siguiente se comprenderán los 8 tonos, sus finales, la estension que recorre cada uno de ellos, el transporte que resulta en el organo, y las entonaciones de salmos y canticos, que es lo mas esencial que debe saber un organista.

TABLA GENERAL DE LOS TONOS DEL CANTOLLANO.

| | Final. | Estension | Entonacion de Salmos. | Entonacion de canticos. | Secularum de Salmos y de canticos. |
|-------------|----------------------|-----------|-----------------------------|-------------------------|------------------------------------|
| CANTOLLANO. | | | | | |
| | 1 ^o tono. | | Dixit Dominus Domino me - o | Mag - - ni - fi - cat | se - de a dextris me - - - is. |
| ORGANO. | | | | | |
| | Acompto. | | 3 ————— 6 5 4 3 | 3 6 7 6 4 3 | 3 — 6 6 3 6 5 3 4 3 8 |
| CANTOLLANO. | | | | | |
| | 2 ^o tono. | | | | |
| ORGANO. | | | | | |
| | Acompto. | | 3 ————— 5 6 7 3 | 5 3 3 6 3 | 3 — 5 8 6 #3 8 |
| CANTOLLANO. | | | | | |
| | 3 ^o tono. | | | | |
| ORGANO. | | | | | |
| | Acompto. | | 3 ————— 5 3 #3 3 4 5 | 5 3 6 3 5 | 3 — 5 3 6 4 #3 8 |
| CANTOLLANO. | | | | | |
| | 4 ^o tono. | | | | |
| ORGANO. | | | | | |
| | Acompto. | | 3 ————— #3 3 6 #3 8 | 3 #6 6 3 5 | 3 #3 6 #5 3 #3 4 #5 |
| CANTOLLANO. | | | | | |
| | 5 ^o tono. | | | | |
| ORGANO. | | | | | |
| | Acompto. | | 3 ————— 6 — 3 5 | 3 6 3 5 | 3 — 5 6 3 3 |

| | Final. | Estension. | Entonacion de Salmos. | Entonacion de canticos. | Seculorum de Salmos y de canticos. |
|-------------|-----------------------|------------|------------------------------|--|------------------------------------|
| CANTOLLANO. | | | | | |
| | 6. ^o tono. | | Dixit Dominus Domi-no me - o | Mag - - - nifi-cat | se-de a dex-tris me - - is. |
| | | | 3 ————— 6 5 ♯3 | 3 5 3 6 ⁷ 6 ⁶ 4 ♯3 | 3 ————— 6 5 3 6 7 3 |
| ORGANO. | | | | | |
| | Acōmpto. | | | | |
| CANTOLLANO. | | | | | |
| | 7. ^o tono. | | 3 ————— ♯3 ♯6 ♯3 | 3 8 ♯3 6 — 8 | 8 ♯3 — 8 ♯6 3 ⁷ ♯3 |
| ORGANO. | | | | | |
| | Acōmpto. | | | | |
| CANTOLLANO. | | | | | |
| | 8. ^o tono. | | 3 ————— 5 — 6 7 3 | 3 3 6 5 3 | 3 ————— 5 8 ⁷ ♯3 3 |
| ORGANO. | | | | | |
| | Acōmpto. | | | | |

ADVERTENCIAS ACERCA DE LA TABLA ANTERIOR.

- 1.^a Aunque la estension ordinaria que recorre cada tono sea la marcada en la tabla, hay antifonas etc. que no llegan á ella, y otras que la esceden comunmente en una nota mas, por arriba ó por abajo.
- 2.^a El sostenido que se halla en la entonacion del 4.^o tono, en el *seculorum* del 2.^o, y el bemol que se encuentra en el *seculorum* del 5.^o no son propios de la primitiva naturaleza del Cantollano, sino modificaciones que se han introducido por la fuerza del sentimiento de la tonalidad moderna.
- 3.^a Notese que el final de los *seculorum* de 3.^o, 5.^o y 7.^o tono es diferente del que estos tonos tienen en todos los demas cantos de la liturgia.
- 4.^a Se ha puesto el transporte para el organo, bajo el supuesto de entonarse todos los salmos por *sol*, que es la costumbre mas generalizada en España. En algunas iglesias se cantan el 1.^o, 4.^o y 6.^o tono un punto mas alto (y en algunas parroquias tambien el 7.^o) de lo que en la tabla aparece. En dias comunes suele cantarse en muchas Catedrales mas bajo de lo regular, por lo cual es necesario atenerse en esto á la costumbre de cada iglesia.
- 5.^a De los muchos y diversos acompañamientos, que pueden hacerse á las entonaciones y *seculorum* de los salmos y canticos, se han puesto en la anterior tabla los que se han creido mejores, por contenerse en ellos la *naturalidad* y *variedad* de harmonia, que ecsige este genero en el cual suelen muchos organistas caer en uno de dos extremos, que son la demasiada sencillez ó la extravagancia. Acerca de esto se dirá algo, cuando se trate del acompañamiento.

DE LOS REGISTROS DESIGUALES Ó COMBINACIONES HETEROGENEAS (1)

Esta materia es de gran importancia para todo el que aspire á ser un perfecto organista. Conozco muy bien la dificultad de fijar con claridad y exactitud los principios y bases que deben observarse en este asunto; y sospecho que esta sea la causa de que en ningun tratado de organo, español ni extranjero, (que yo sepa) se haya esclarecido esta delicada materia. Esto no obstante, voy á sentar mis principios con toda la brevedad y claridad posibles, aun á riesgo de no hacerlo tal vez con todo el acierto que yo deseara.

Llamo combinaciones heterogeneas á las que se hacen con registros desiguales entre ambas manos. Esta desigualdad puede ser *natural* ó *artificial*. Es natural, cuando en una mano se saca un registro que no tiene compañero igual en la otra: por ejemplo; la *flauta travesera*, *corneta oboe* etc. de la mano derecha, los cuales, no teniendo registros compañeros ó de igual denominacion en la izquierda, deben ser acompañados por precision con otros de diversa especie. Es *artificial* cuando en una mano se saca un registro, que aunque tenga compañero igual en la otra, no conviene este á la índole de la composicion, ó al objeto ó capricho del organista: por ejemplo; un *clarin* de mano derecha acompañado con *flautado* y *nasardos* en la izquierda.

Aunque son muy numerosas las combinaciones posibles de esta clase, pueden todas ellas reducirse á las tres siguientes.

1.^a Es la que resulta entre dos registros, que no tienen el diapason regular ó seguido: por ejemplo; el *oboe* en la mano derecha (que tiene el diapason regular) acompañado del *bajoncillo* (que canta 8.^a alta del diapason regular). Otro ejemplo; la *trompeta magna* en la mano derecha (que canta 8.^a baja) acompañada con la *trompeta real* de mano izquierda (que canta en el diapason regular). A esta amalgama de registros, que no forman entre si un diapason seguido, llamaré *combinacion heterogenea por irregularidad de diapason*.

2.^a Es la que tiene lugar entre dos registros desiguales en la fuerza de sus sonidos: por ejemplo; un *clarin* de mano derecha acompañado con *flautados* en la izquierda, ó *vice versa*. A esta llamaré *combinacion heterogénea por diversidad de fuerza*.

3.^a Es la que hay entre dos registros de diversa naturaleza: por ejemplo; *corneta* en la mano derecha acompañada de los *orlos* en la izquierda.

Respecto á esta 3.^a combinacion debe tenerse presente, que cuando ella es entre dos registros de diversa naturaleza, que al mismo tiempo tienen diversa fuerza ó diferente diapason, corresponden á la 1.^a ó 2.^a de las ya esplicadas: de modo que solo coloco en esta 3.^a á las que pueden hacerse entre

(1) A esta clase de combinaciones daban los antiguos el nombre de *partidos*.

dichos registros de diversa naturaleza, pero de igual ó casi igual fuerza, y de diapason regular. Para que esto sea bien comprendido creo conveniente explicar aquí lo que se entiende por *diversa naturaleza*. Esta no es otra cosa que la diferente casta de voz, ó calidad de sonido, que producen los registros. Nadie ignora, que los sonidos de los registros de lengua son muy diferentes de los que producen los de cañutería ó flautados. Se distingue también perfectamente la diversidad de sonidos que dan algunos registros de lengua entre sí, lo cual sucede igualmente entre algunos de *cañutería*. Registros de lengua son los *orlos* y el *oboe*, pero la calidad de sus sonidos es bien diversa. Registros de cañutería son el flautado y la *corneta*, pero son muy diferentes los sonidos que producen. Mas como la diversidad de los sonidos entre dos registros, uno de lengua y otro de cañutería, es mucho mas notable que la que resulta entre dos de una misma familia, sean de lengua ó de flautado, llamaré *combinacion heterogenea por diversidad de naturaleza* á la que resulta de un registro de lengua acompañado con otro de cañutería; por ejemplo, la *corneta* en la mano derecha acompañada de los *orlos* en la izquierda; y llamaré *combinacion semihomogenea* á la que proviene de dos registros de lengua de diversa calidad, como un *clarin suave* en la mano derecha acompañado del *fagot* en la izquierda, ó de dos registros de cañutería también de diversa calidad, como la *flauta travesera* en la derecha acompañada con los *nasardos* en la izquierda.

Reasumiendo todo lo dicho acerca de las combinaciones heterogeneas, resulta que ellas son de tres clases: la 1.^a por *irregularidad de diapason*, la 2.^a por *diversidad de fuerza*, la 3.^a por *diversidad de naturaleza*, y que esta última incluye la combinacion puramente heterogenea y la semihomogenea.

Todas las combinaciones mencionadas requieren condiciones especiales para la buena y correcta disposicion de la harmonia; por lo cual se practicarán todas ellas en el siguiente juego de versos, precediendo á cada pieza de este genero una explicacion clara de los principios que deben observarse.

VERSOS DE 1.^o TONO PARA SALMOS.

El siguiente verso se ejecutará con registros de lengüetería llena; y téngase presente, que siempre que se haga uso de estos registros en el genero libre, debe cuidarse de no dar á los de la mano izquierda mayor fuerza que á los de la derecha, y si al contrario en muchos casos. En el genero fugado conviene que haya siempre igual fuerza en ambas manos. La razon de esta diferencia es muy clara. En el fugado está repartido el discurso musical con igual importancia en ambas manos; pero en el libre lo lleva generalmente la derecha, encomendando á la izquierda los acompañamientos, los cuales como parte accesoria no deben jamas oscurecer la principal. Esta advertencia debió haberse puesto ante las 1.^{as} piezas de ofertorio; pero se omitió por olvido.

All.^o Mod.^{to}

VERSO 1^o

(sobre el seculorum.)

POR D.

H ESLAVA.

Con.

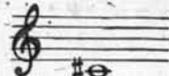
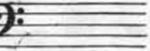
Con.

Con.

Con.

Con.

Con.

El siguiente verso se ejecutará con un *clarín suave* en la mano derecha y con *bajoncillo* en la izquierda; y como este último canta octava alta del diapason regular, resulta una *combinación heterogénea por irregularidad de diapason*. Dos son los defectos en que se puede incurrir en esta combinación: 1.º *incorrección de armonía*; 2.º *mal giro de la melodía*. Para evitar dichos defectos es necesario tener presente que los registros de la mano derecha empiezan desde el  que los de izquierda concluyen en el  y que los sonidos del *bajoncillo* resultan una 8.ª más alta de lo que aparecen en el pentagrama. Un breve análisis de los tres ejemplos siguientes y el verso que está á continuación esclarecerán esta materia mejor que muchas y largas esplicaciones. En el 1.º se ve que la parte de la mano izquierda no es el bajo, sino que lo es la parte más grave de la derecha, sobre la cual resultan 3 cuartas seguidas y un acorde de 3.ª diminuta con 5.ª menor, sumando 4 faltas en 5 acordes. En el 2.º resulta una melodía completamente bárbara. En el 3.º que aparecen á 1.ª vista 2 5.ªs seguidas no lo son sino una sucesión de dos sextas correctamente armonizadas. En el verso, para evitar toda clase de faltas, se han observado las condiciones siguientes: 1.ª Cuando cada mano está en los límites de sus respectivos registros, se hallan las dos á distancia por lo menos de 8.ª para que la izquierda sea verdadero bajo; 2.ª Cuando ambas manos se juntan dentro de una misma octava, lo hacen pasando las dos al dominio del registro de la derecha, como en los compases 3.º 4.º 9.º 10.º y 11.º, ó al de la izquierda como en los dos últimos. La observancia de dichas condiciones es el medio más seguro para no esponerse á incorrecciones y faltas de melodía y armonía.

CLARIN SUAVE.

BAJONCILLO.

RESULTADO.

1.º

2.º

3.º

Mal.

Mal.

Bien.

Moderato.

VERSO 2.º

POR D.

H. ESLAVA.



Three systems of piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff brace on the left. The second system also consists of two staves. The third system consists of two staves, with the bass clef staff starting with a 'Con.' marking and several 'pp' (pianissimo) dynamic markings. The music is in a key with two flats and a common time signature.

El siguiente verso se ejecutará con los flautados de 26, de 13 y 8 en ambas manos.

VERSOS 2:

All. Mod.

POR D.

H ESLAVA.

Two systems of piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff brace on the left. The second system also consists of two staves. The music is in a key with two flats and a common time signature. The first system has a 'Con.' marking. The second system has a 'p' (piano) marking.

Two systems of piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff brace on the left. The second system also consists of two staves. The music is in a key with two flats and a common time signature. The first system has a 'p' (piano) marking. The second system has a 'p' (piano) marking.

Con.

retard.

Con.

Allegro.

VERSO 4:

POR D.

V. METON.

Three systems of piano accompaniment for a piece in G minor, 3/4 time. The first system shows the beginning with a treble and bass staff. The second system continues the piece with more complex textures. The third system concludes the piece with a final cadence.

VERSOS DE 2: TONO PARA SALMOS.

VERSOS 1:

All. Mod^o

POR D.

Lengüeteria.

H. ESLAVA.

Musical notation for the first verse, featuring a single treble staff with a piano accompaniment. The tempo is marked 'All. Mod.' and the performance instruction is 'Lengüeteria.'

Two systems of piano accompaniment for the second verse, continuing the piece in G major, 3/4 time. The first system shows the beginning of the second verse. The second system continues the piece with more complex textures.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a *Con.* (Crescendo) marking below the bass staff.

Third system of musical notation, continuing the piece. It includes a *Con.* (Crescendo) marking below the bass staff.

VERSO 2:

POR D.

V. METON.

Allegro Mod^{to}

Fourth system of musical notation, marking the beginning of the second verse. It features a treble clef and a common time signature (C). The tempo is marked *Allegro Mod^{to}*. The music is more rhythmic and active than the previous systems.

Fifth system of musical notation, continuing the second verse. It features a treble clef and a common time signature (C).

Sixth system of musical notation, continuing the second verse. It features a treble clef and a common time signature (C).

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes in the treble, and a bass line with chords and some melodic movement.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a more active melodic line with many sixteenth notes, while the bass staff provides harmonic support with chords and some melodic fragments.

Third system of musical notation. The treble staff continues with intricate sixteenth-note patterns, and the bass staff has a more rhythmic accompaniment with chords.

Fourth system of musical notation. The treble staff shows a change in texture with some longer notes and rests, while the bass staff has a more active line with many sixteenth notes.

Fifth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with many sixteenth notes, and the bass staff has a steady accompaniment with chords.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It concludes with a final cadence in the treble staff and a bass line that ends with a few notes and a final chord.

VERSO 3º

POR D.

V. METON.

Mod^{lo}

This musical score is for a piece titled "Verso 3º" by V. Meton, with the subtitle "POR D.". The piece is marked "Mod^{lo}" (Moderato) and is in the key of D major (one sharp) and common time (C). The score is written for piano and consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The first system includes the title and composer information. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line often provides a steady accompaniment with chords and single notes, while the treble line has more melodic and rhythmic complexity. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

El siguiente verso se ejecutará con la *trompeta magna* en la mano derecha y con la *trompeta real* y flautados de 13 y 26 en la izquierda. Esta combinación corresponde también a la *heterogenea por irregularidad de diapason*, en razón de que la *trompeta magna* canta octava baja del diapason regular, por lo cual se observarán las condiciones explicadas en la página 157 para evitar incorrecciones de armonía y melodía.

Allegro.

VERSO 4:

POR D.

H. ESLAVA.

The musical score is presented in six systems, each with a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro.' at the beginning. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'Con' (Crescendo) appearing in the fourth and sixth systems. The piece ends with a double bar line and a circled cross symbol.

VERSOS DE 3. TONO PARA SALMOS.

El siguiente verso que está compuesto sobre las cuatro notas ultimas del *secularum*, se tocará con lengüeteria llena.

Allegro.

VERSO 1º

POR D.

H. ESLAVA.

Con.

Con.

Con.

Con.

Moderato.

VERSO 2:

POR D.

N. LEDESMA.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a quarter rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff is a piano accompaniment in bass clef with the same key signature and time signature, starting with a quarter rest and a series of eighth notes.

The second system continues the musical piece. The vocal line features a melodic line with various note values and rests. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

The third system shows the continuation of the melody and accompaniment. The piano part includes some longer note values and rests, particularly in the bass line.

The fourth system continues the musical development. The vocal line has a melodic phrase that concludes with a quarter rest. The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern.

The fifth system continues the piece. The piano accompaniment features some longer note values and rests, particularly in the bass line.

The sixth and final system on the page concludes the piece. It features a final melodic phrase in the vocal line and a concluding piano accompaniment with a final cadence.

And.^{te} sostenuto.

VERSO 3^o

POR D.

H. ESLAVA.

p
Ecos de clarin.

All.^o Mod.^o

VERSO 4^o

POR D.

N. LEDESMA.

VERSOS DE 4º TONO PARA SALMOS.

All. Mod.º

VERSO 1º

POR D.

H. ESLAVA.

Lengüeteria.

El siguiente verso se ejecutará con un *clarín suave* en la mano derecha y *flautado con nasardos* en la izquierda; y como esta es una *combinación heterogénea por diversidad de fuerza*, es necesario observar las condiciones siguientes. 1.^a La mano derecha no debe bajar de  ni la izquierda debe subir del mismo *do* natural, exceptuando el caso en que ambas manos se hallen en el dominio del registro de la derecha ó en el de la izquierda, como en los compases 15, 16, 17, 19, 20 y 21. 2.^a Cuando se colocan dos ó mas partes de armonía en el registro mas fuerte (que aquí es el de la derecha) es necesario que la parte que resulta mas grave (independiente del bajo) tenga las condiciones de un bajo correcto. El siguiente paso, que fuera de esta combinación estaria correcto, seria con la misma insoportable; porque aparecería una serie de 4.^{as} defectuosas con la parte mas grave de la mano derecha. Vease

Advertencia. El modo mejor y mas facil de practicar esta combinación es colocar en la mano derecha un especie de *á solo* con un acompañamiento mas. ó menos sencillo en la izquierda.

VERSO 2º:

POR D.

H. ESLAVA.

Moderato.

The musical score is written for piano and consists of six systems of grand staff notation. The key signature is G minor (one flat) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Moderato.' The piece concludes with the instruction 'à voluntad' (ad libitum) in the final measure of the sixth system.

Nota. En versos de salmos y canticos puede finalizarse alguna vez como en el anterior, concluyendo en la nota que debe tomar el coro en lugar de hacerlo en el verdadero final.

El siguiente verso se ejecutará con *corneta* y *flautado* en la mano derecha y *trompeta real* en la izquierda, y siendo esta también una combinación *heterogénea por diversidad de fuerza* es necesario observar las reglas dadas en el verso anterior, aplicando aquí a la mano izquierda lo que se dijo allí de la derecha en la 2.^a condición.

Allegretto.

VERSO 3:

POR D.

H. ESLAVA.

Mod.^o

VERSO 4:

POR D.

V. METON.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C) and have a key signature of one flat (B-flat). The music begins with a repeat sign. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the musical piece. It features two staves with treble and bass clefs. The notation includes various rhythmic values and rests, maintaining the established key signature and time signature.

The third system shows more complex rhythmic patterns, particularly in the treble clef staff, with sixteenth-note runs and slurs. The bass clef staff continues with a steady accompaniment.

The fourth system features a prominent melodic line in the treble clef staff, characterized by slurs and grace notes. The bass clef staff provides a consistent harmonic support.

The fifth system focuses on the bass clef accompaniment, which includes a series of sixteenth-note patterns. The treble clef staff continues with a melodic line.

The sixth system concludes the piece with a final cadence. It features a melodic line in the treble clef and a supporting line in the bass clef, ending with a whole note chord.

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass, joined by a brace on the left. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music features a variety of note values including eighth and sixteenth notes, as well as rests.

The second system of musical notation consists of two staves, treble and bass, joined by a brace on the left. It continues the piece with similar rhythmic patterns and note values.

The third system of musical notation consists of two staves, treble and bass, joined by a brace on the left. The notation includes some complex rhythmic figures and rests.

The fourth system of musical notation consists of two staves, treble and bass, joined by a brace on the left. It features a mix of eighth and sixteenth notes.

The fifth system of musical notation consists of two staves, treble and bass, joined by a brace on the left. The music continues with various rhythmic patterns.

The sixth system of musical notation consists of two staves, treble and bass, joined by a brace on the left. It concludes the piece with a double bar line. A performance instruction is written below the staves: "los 2 ultimos compases asi - - - - - ó asi." This indicates that the final two measures can be played in two different ways.

VERSOS DE 5º TONO PARA SALMOS.

Allegreto.

VERSO 1º

por D.

PASCUAL PEREZ

Organista de la Metrop.
de Valencia.

The musical score is written for organ and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegreto'. The first system includes the composer's name and biographical information. The second system contains a 'Con.' (Crescendo) marking. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The organist's name and affiliation are noted on the left side of the first system.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a melodic line with various intervals and rests. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation, showing a more complex melodic line in the treble staff with many sixteenth notes. The bass staff has a more active accompaniment with frequent chord changes.

Fourth system of musical notation, featuring a melodic line in the treble staff with a mix of eighth and sixteenth notes. The bass staff accompaniment is rhythmic and supports the melody.

Fifth system of musical notation, showing a melodic line in the treble staff with a prominent eighth-note pattern. The bass staff accompaniment is simpler, focusing on harmonic support.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It concludes with a melodic line in the treble staff and a final accompaniment in the bass staff.

Allegro.

VERSO 2:

PER D.

P. PEREZ.

Lleno.

The musical score is presented in a system with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs) with a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro.' and the style is 'Lleno.' The score consists of six systems of music. The first system includes the vocal line and piano accompaniment. The subsequent five systems show the piano accompaniment in detail, with the vocal line omitted. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef staff contains a series of chords and melodic fragments, with a 'be' annotation above the fifth measure. The bass clef staff contains a simple accompaniment of quarter notes.

Second system of musical notation. The treble clef staff shows a more active melodic line with eighth notes and sixteenth notes. The bass clef staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a prominent melodic line with a 'be' annotation above the first measure. The bass clef staff provides a harmonic foundation.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with some rests. The bass clef staff has a few notes, including a 'b2' annotation below the fifth measure.

Con.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The bass clef staff has a simple accompaniment.

Sixth system of musical notation, ending with a double bar line. The treble clef staff has a melodic line with some rests. The bass clef staff has a simple accompaniment.

Mod^o

VERSO 3:

(Fugueta)

POR D.

V. METON.

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, with a 3/4 time signature. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of the 17th or 18th century, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines.

The second system of musical notation continues the piece, maintaining the same key signature and time signature. It features a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The music is written in a style characteristic of the 17th or 18th century, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines.

The third system of musical notation continues the piece, maintaining the same key signature and time signature. It features a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The music is written in a style characteristic of the 17th or 18th century, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines.

The fourth system of musical notation continues the piece, maintaining the same key signature and time signature. It features a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The music is written in a style characteristic of the 17th or 18th century, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines.

The fifth system of musical notation continues the piece, maintaining the same key signature and time signature. It features a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The music is written in a style characteristic of the 17th or 18th century, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines.

The sixth system of musical notation concludes the piece, maintaining the same key signature and time signature. It features a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The music is written in a style characteristic of the 17th or 18th century, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines. The system ends with a double bar line and a final cadence.

Allegro.

VERSO 4º

(sobre el seculorum)

POR D.

H. ESLAVA.

Lengüeteria.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is common time (C). The music begins with a series of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

The second system continues the musical piece with similar chordal textures in the right hand and a steady bass line in the left hand.

The third system features more active right-hand passages with sixteenth-note runs and chords, while the left hand remains mostly chordal.

The fourth system includes a 'Con.' (Crescendo) marking below the bass staff. The right hand has more complex rhythmic patterns, including some triplets.

The fifth system also features a 'Con.' marking. The right hand has dense chordal textures, and the left hand continues with a steady accompaniment.

The sixth system concludes the piece with several 'Con.' markings. The right hand has some final chordal flourishes, and the left hand ends with a simple bass line.



VERSOS DE 6.º TONO PARA SALMOS.

All.º no mucho.

VERSO 1:
(sobre el seculorum)
POR D.
H. ESLAVA

Lengüeteria.



Con.



Con.



retard.

El verso siguiente se ejecutará con *Corneta* en la mano derecha y *Orlos ó Fagot* en la izquierda; y como esta es una *combinacion heterogenea por diversidad de naturaleza*, y de igual ó casi igual fuerza, es necesario observar la condicion 1.^a establecida en la pagina 169 para la anterior *combinacion de diversidad de fuerza*, con sola la diferencia de que en esta pueden mezclarse las notas mas altas del registro de la mano izquierda con las mas graves del de la derecha en el caso de que ellas hagan parte de harmonia como en el ejemplo 1.^o, y no melodia como en el 2.^o. Vease.

1.^o Bien. 2.^o Mal.

Moderato.

VERSO 2.^o
 POR D.
 H. ESLAVA.

suelto

Con.

retardando

á compas

Con.

El siguiente verso se ejecutará con *Flauta travesera* en la mano derecha y *Flautado* de 13 en la izquierda, y como ambos registros, aunque de diverso carácter, son de cañutería y de casi igual fuerza, constituyen una *combinación semihomogénea*, en la cual pueden mezclarse las notas de los dos registros, no solo en pasajes de armonía como la anterior, sino también alguna vez en los de la melodía, por la semejanza del timbre. Se debe también tener presente que la *Flauta travesera* y todos los registros de verdadera imitación como el *oboe*, *Clarinete* etc. deben tratarse casi siempre como instrumentos *á solo ó duo*. Bajo estos principios está compuesto el verso que va á continuación, el cual debe ejecutarse, no á rigor de compas, sino con cierta libertad prudente en la medida.

Andante movido.

VERSO. 3º

POR D.

H. ESLAVA.

Quedan explicadas y practicadas todas las combinaciones de registros desiguales que me propuse. Solo me resta advertir que, cuando dichas combinaciones se hacen con registros correspondientes á dos teclados diferentes, desaparece parte de las dificultades y restricciones que tienen lugar tratándose de un solo teclado. Supóngase por ejemplo la combinación de *Oboe* para la mano derecha en un teclado, y *Flautados* para la izquierda en otro: en este caso la derecha no podrá bajar del  pero la izquierda podrá recorrer toda la estension de su teclado (sacando tambien los *Flautados* del mismo teclado correspondientes á la derecha.) Si al mismo tiempo que se saca el *Oboe* para la mano derecha se saca tambien en el mismo teclado el *Fagot* correspondiente á la izquierda, entonces pueden recorrer ambas manos toda la estension de sus respectivos teclados, quedando subsistentes solamente las demas restricciones y condiciones establecidas, que no tratan de la estension respectiva de las manos.

Creo inutil estenderme mas en esta materia, porque me parece que queda suficientemente explicada.

Moderato.

VERSO 4:

POR D.

V. METON.

This musical score is for a piece titled "Verso 4" by V. Meton, marked "Moderato". It is a piano accompaniment in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is arranged in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes the tempo marking and the composer's name. The music features a steady harmonic accompaniment in the bass and a more active melodic line in the treble, with various rhythmic patterns and articulations throughout.

VERSOS DE 7: TONO PARA SALMOS.

VERSO 1:

POR D.

D. SANZ.

Mod.^{to}

Lengüeteria.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings.

Second system of musical notation, continuing the piece with complex rhythmic patterns and chordal structures.

Third system of musical notation, showing intricate melodic lines and harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring dense textures and varied rhythmic motifs.

Fifth system of musical notation, with complex rhythmic patterns and melodic development.

Sixth system of musical notation, concluding the page with sustained notes and melodic fragments.

The first system of music consists of two systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The first system features a melodic line in the treble staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter and eighth notes. The second system continues the accompaniment with similar rhythmic patterns and chordal textures.

VERSOS 2º
POR D.
D. SANZ.

All.^o no mucho.

Corneta en la derecha
y Nasardos en la izquierda

The second system of music is a 3/4 time signature piece. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. The tempo is marked 'All.^o no mucho.' The instrumentation is specified as 'Corneta en la derecha' and 'y Nasardos en la izquierda'. The music consists of several measures of music with various note values and rests.

The piano accompaniment for the second system of music, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

The piano accompaniment for the third system of music, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

The piano accompaniment for the fourth system of music, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass. The treble staff contains six measures of music, each featuring a dense, block-like chordal texture with many notes beamed together. The bass staff is mostly empty, with only a few notes appearing in the final two measures.

The second system of musical notation consists of two staves. The treble staff continues with six measures of dense, block-like chordal textures. The bass staff has a few notes in the final two measures, mirroring the treble staff's structure.

The third system of musical notation consists of two staves. The treble staff has six measures, with the first two containing dense chords and the last four containing more spaced-out notes. The bass staff has six measures of music, including some beamed eighth notes.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The treble staff has six measures of music with notes and some beaming. The bass staff has six measures of music, including some beamed eighth notes.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The treble staff has six measures of music with notes and some beaming. The bass staff has six measures of music, including some beamed eighth notes.

The sixth system of musical notation consists of two staves. The treble staff has six measures of music with notes and some beaming. The bass staff has six measures of music, including some beamed eighth notes.

All^o Moderato.

VERSO 3^o:

POR D.

H. ESLAVA.

Lleno ó Lengüeteria interior.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with rests and some notes. The key signature has two flats, and the time signature is common time.

The second system continues the musical piece with two staves. The upper staff features a melodic line with some slurs and accidentals. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The third system of music shows two staves. The upper staff has a melodic line with a prominent slur. The lower staff continues the accompaniment. The word "Con." is written below the staves, indicating a change in dynamics.

The fourth system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with several slurs. The lower staff continues the accompaniment with chords and moving lines.

The fifth system of music features two staves. The upper staff has a melodic line with various note values and slurs. The lower staff provides a steady accompaniment.

The sixth and final system on the page consists of two staves. The upper staff has a melodic line that concludes the piece. The lower staff provides the final accompaniment.

First system of a musical score, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of the musical score. The word "Canto" is written above the treble clef staff. The melody continues with a mix of quarter and eighth notes, and the bass clef accompaniment remains consistent with the previous system.

Third system of the musical score. The word "Con." is written below the bass clef staff. The melody in the treble clef shows some chromatic movement, and the bass clef accompaniment features a series of chords.

Fourth system of the musical score. The word "Con." is written below the bass clef staff. The melody continues with a mix of quarter and eighth notes, and the bass clef accompaniment features a series of chords.

Fifth system of the musical score. The melody in the treble clef continues with a mix of quarter and eighth notes, and the bass clef accompaniment features a series of chords.

Sixth system of the musical score, ending with a double bar line. The melody in the treble clef continues with a mix of quarter and eighth notes, and the bass clef accompaniment features a series of chords.

Allegro

VERSO 4:

POR D.

H. ESLAVA.

Lengüeteria

Con.

Con.

Con.

Con.

Con.

Con.

Nota. En versos de salmos puede finalizarse alguna vez como en el anterior.

VERSOS DE 8: TONO PARA SALMOS.

ANDANTE MOSO.

VERSO 1:

POR D.

J. PRECIADO.

Lengüeteria.

Con.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes.

Second system of musical notation, continuing the piece with two staves. The texture remains dense with intricate rhythmic patterns.

Third system of musical notation, featuring a dynamic marking of *Con.* (Crescendo) in the bass staff. The music continues with complex rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring a dynamic marking of *Con.* in the bass staff. The text *Canto llano* is written in the bass staff, indicating a change in the vocal line.

Fifth system of musical notation, featuring a dynamic marking of *Con.* in the bass staff. The accompaniment continues with complex rhythmic patterns.

Sixth system of musical notation, concluding the page with two staves of complex rhythmic accompaniment.

El verso siguiente se egecutará con los registros que á continuacion se espresaran. Si es organo de dos teclados se pondrá en el superior para la mano derecha, *Trompa Magna y Nasardos*; y en la izquierda *Trompeta Real, Nasardos y Flatado mayor*.

En el teclado inferior, *Clarin y Bajoncillo de Eco*, acompañandole el *Flautado violon* en ambas manos.

En organo de un teclado, se pondran como registros principales, *Clarines de Eco y Bajoncillo* tambien de *Eco*, acompañandoles el *Flautado violon* en ambas manos; aumentando los *Clarines* de las rodillas, siempre que se marque la *f* asi como por la *p* se volveran á quitar.

Andantino.

VERSO 2:

POR D.

J. PRECIADO.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with one sharp (F#) and includes various rhythmic patterns and dynamic markings.

Second system of musical notation, continuing the piece with complex textures in both hands.

Third system of musical notation, showing intricate melodic lines and harmonic support.

Fourth system of musical notation, featuring a dynamic marking of *p* (piano) in the right hand.

Fifth system of musical notation, with a dynamic marking of *f* (forte) in the right hand.

Sixth system of musical notation, concluding the page with dynamic markings of *p* (piano) in both hands.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation. The treble clef part contains dense chordal textures and arpeggiated figures. Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), and *f* (forte) again. The bass clef part provides a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef part continues with complex chordal patterns. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning. The bass clef part features a more active melodic line.

Fourth system of musical notation. The treble clef part shows a continuation of the dense chordal texture. A dynamic marking of *p* (piano) is visible. The bass clef part has a melodic line with some grace notes.

Fifth system of musical notation. The treble clef part features a series of chords. A dynamic marking of *f* (forte) is present. The bass clef part continues with a melodic accompaniment.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It includes dynamic markings of *p* (piano), *f* (forte), and *p* (piano). A *retard.* (ritardando) marking is present over the final measures, indicating a slowing down of the tempo. The piece concludes with a final chord in the treble clef.

Moderato.

VERSO 3º

(sobre el seculorum)

POR D.

H. ESLAVA.

Ecoss

Con.

cres. dimin.

Andante mosso.

VERSO 4.

POR D.

H. ESLAVA.

Flautados de 13 y 26 con 8!

The musical score consists of seven systems of piano accompaniment. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system includes the tempo marking 'Andante mosso.' and the text 'VERSO 4.', 'POR D.', and 'H. ESLAVA.'. The second system includes the instruction 'Flautados de 13 y 26 con 8!'. The third system has a 'Con.' marking. The seventh system also has a 'Con.' marking. The score uses various note values, rests, and dynamic markings throughout.

Nota. En versos de salmos puede finalizarse alguna vez como en el anterior.

SEIS VERSOS PARA EL HIMNO PANGELINGUA.

En los versos, tanto de *pangelingua* como de *sacris solemniss*, he creído conveniente separarme de la práctica común, que es ejecutar generalmente glosas ya de mano derecha ó ya de izquierda, llevando la otra el canto del himno. Este proceder engendra gran monotonía, contra lo que el arte escije, que es buscar en todo la posible variedad. No se crea que yo repruebo las glosas, sino el demasiado uso de ellas. Creo muy acertado que en alguno que otro verso se haga uso de la glosa, pero no que ella sea el único modo de versear en estos himnos.

De los 6 versos siguientes de *pangelingua* el 1.º está compuesto libremente sobre la 1.ª frase del himno, el 2.º sobre la 2.ª, el 3.º en género fugado sobre la 3.ª, el 4.º sin sujeción alguna al cantollano, pero conservando su carácter y ritmo, y el 5.º y 6.º en glosa. Siguiendo este procedimiento ú otro análogo, se obtendrá la variedad conveniente, que es el alma del arte.

Advertencia. Como los versos de himnos, que están á continuación, son en general mas largos que los anteriores de salmos, usaré en ellos respecto á los registros las mismas indicaciones que en los ofertorios, para que puedan ejecutarse en uno, dos ó tres teclados, según los elementos del órgano en que se toca, y marcaré únicamente ciertos registros especiales, cuando lo considere necesario.

Mod.^{to}

VERSO 1.º

POR D.

H. ESLAVA.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a series of chords and single notes, with a repeat sign at the beginning of the bass line.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a *Con.* (Crescendo) marking in the bass line. The music shows a transition in the bass line with a series of descending notes.

Third system of musical notation, featuring more complex rhythmic patterns and a prominent melodic line in the bass staff.

Fourth system of musical notation, characterized by dense, rapid sixteenth-note passages in both the treble and bass staves. A *Con.* marking is present at the start of the system.

Fifth system of musical notation, continuing the dense sixteenth-note texture. The bass line features a series of chords and moving lines.

Sixth system of musical notation, concluding the piece. It features a final melodic flourish in the bass line and a series of chords in the treble staff.

Moderato.

VERSO 2:

POR D.

H. ESLAVA.

The musical score consists of six systems of staves. The first system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is marked with a forte (*f*) dynamic in the treble and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the bass. The instruction "Con." (Crescendo) appears at the end of the first system and the beginning of the second system. The second system continues with the *f* dynamic in the treble and *mf* in the bass. The third system features a change in key signature to two flats (B-flat and E-flat) and includes a *mf* dynamic in the bass. The fourth system returns to the original key signature and features a forte (*f*) dynamic in the bass. The fifth system includes a *mf* dynamic in the bass. The sixth system is primarily in the bass clef, with a treble clef staff above it. A circular stamp is visible in the bottom right corner of the page.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values and rests.

Second system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values and rests.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values and rests. The dynamic marking *mf* is present. The word "Con." is written below the bass staff.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values and rests. The dynamic marking *f* is present in the treble staff, and *mf* is present in the bass staff. The word "Con." is written below the bass staff.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values and rests. The dynamic marking *f* is present in the bass staff.

Sixth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values and rests.

A musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system contains eight measures. Dynamics markings include *mf* (measures 2, 4, 6) and *f* (measures 3, 5, 7). The music features a mix of chords and moving lines in both hands.

El siguiente verso se ejecutará con *lengueteria interior* ó en su defecto con *lleno*.

All.^o no mucho.

VERSO 3:

POR D.

H. ESLAVA.

A musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in a 3/4 time signature. The second system contains eight measures. The music is characterized by a steady, rhythmic accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

A musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in a 3/4 time signature. The third system contains eight measures. The music continues with a consistent rhythmic pattern and harmonic structure.

A musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in a 3/4 time signature. The fourth system contains eight measures. The music features a mix of chords and moving lines in both hands.

A musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in a 3/4 time signature. The fifth system contains eight measures. The music continues with a consistent rhythmic pattern and harmonic structure.

A musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in a 3/4 time signature. The sixth system contains eight measures. The music features a mix of chords and moving lines in both hands.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line in the bass.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a *Con.* (Crescendo) marking in the lower staff.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, featuring a *Con.* marking in the lower staff.

Fifth system of musical notation, continuing the musical progression.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a *Con.* marking in the lower staff and a double bar line at the end.

El siguiente verso se ejecutará con *lengüeteria interior* ó *flautados* de 13, 26 y 8ª en los fuertes, y *ecos* en los pianos.

Andante mosso.

VERSO 4º

POR D.

H. ESLAVA.

Con.

The musical score is arranged in five systems. The first system includes the tempo marking 'Andante mosso.' and the piece title 'VERSO 4º'. It features two staves: a piano staff (top) and a harp staff (bottom). The piano part is marked 'POR D.' and the harp part is marked 'H. ESLAVA.'. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'Con.' (Crescendo). The harp part consists of chords and arpeggiated figures. The piano part has a melodic line with some slurs and dynamic markings. The score concludes with a double bar line and a circled cross symbol.

First system of musical notation, piano (p), featuring treble and bass staves with various notes and accidentals.

Second system of musical notation, piano (p), featuring treble and bass staves. Includes dynamic markings *f* and *dimin.*, and the instruction *Con.* with a fermata symbol.

Third system of musical notation, piano (pp), featuring treble and bass staves. Includes the instruction *retard.* and the instruction *Con.* with a fermata symbol.

All: Moderato.

VERSO 5º
POR D.
N. LEDESMA.

Fourth system of musical notation, featuring treble and bass staves in 3/4 time, with a complex melodic line in the treble.

Fifth system of musical notation, featuring treble and bass staves with a complex, rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation, featuring treble and bass staves with a complex, rhythmic accompaniment. Includes the instruction *Con.* with a fermata symbol.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a complex, rhythmic melody in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar complex rhythmic patterns in both the treble and bass staves.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, concluding the main section of the page with a final cadence.

VERSÒ 6º
POR D.
N. LEDESMA.

Allº Moderato.

Fifth system of musical notation, starting with a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allº Moderato'. The notation includes a treble clef and a bass clef.

Sixth system of musical notation, continuing the piece with a steady bass line and a melodic treble line.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a complex melodic line in the treble and a more rhythmic, bass-oriented line in the bass. A slur is present over the final two measures of the system.

Second system of musical notation, continuing the piece. It shows a similar structure to the first system, with intricate melodic passages in both staves.

Third system of musical notation. The treble staff contains several whole notes, while the bass staff continues with a dense, flowing melodic line.

Fourth system of musical notation. The treble staff begins with a melodic run, followed by a more static passage. The bass staff maintains its rhythmic complexity.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a few notes, while the bass staff features a prominent melodic line.

Sixth and final system of musical notation on the page. It concludes with a final cadence in both staves.

TRES VERSOS PARA EL HIMNO SACRIS SOLEMNIIS.

En el siguiente verso se ejecutarán *los fuertes* con Trompeta real, flautado de 13 y 8ª en ambas manos, y *los pianos* con Ecos de clarin.

VERSO 1º
por D.
NICOMEDES FRAILE
Pbro. Organista que fue
del Monasterio de S. Bar-
tolome de Lupiana.

And.^{te} mosso.

Con. p Con. f Con. p



f cre

cien do y a ce le ran do *p* cre :

Con.

cien do *f*

p

Con.

p

retard

Con.

All. Moderato.

VERSO 2:

POR D.

H. ESLAVA.



The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and some moving lines.

The second system continues the piece. It features similar rhythmic complexity in the upper staff, with some rests and dynamic markings like 'f' (forte) appearing. The bass staff continues with its accompaniment.

The third system shows a change in texture, with the upper staff featuring more block chords and the bass staff having a more active, rhythmic accompaniment.

The fourth system includes the dynamic marking 'mf' (mezzo-forte) and the composer's name 'M. Yzq.' in the right margin. The musical notation continues with intricate patterns in both staves.

The fifth system features a prominent melodic line in the upper staff with many slurs and accents, while the bass staff provides a steady accompaniment.

The sixth and final system on the page concludes the piece. It features a strong dynamic 'f' (forte) and ends with a double bar line. The notation is dense and detailed.

All^o no mucho.

VERSO 3^o
POR D.
H. ESLAVA.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. It contains several measures of music, including a series of chords and a melodic line. The bass staff begins with a bass clef and a 3/4 time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and a bass line. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The second system continues the musical piece. It features two staves with treble and bass clefs. The notation includes various chordal structures and melodic fragments, maintaining the 3/4 time signature. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The third system of music shows further development. The treble staff has a treble clef and the bass staff has a bass clef. The notation includes chords and melodic lines, with some notes beamed together. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The fourth system features more complex chordal textures. Both staves have clefs. The notation includes many chords, some with accidentals, and melodic lines. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The fifth system continues the flow. It consists of two staves with treble and bass clefs. The notation includes chords and melodic lines, with some notes beamed together. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The sixth and final system of music on this page. It consists of two staves with treble and bass clefs. The notation includes chords and melodic lines. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the final measure. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a series of chords and melodic lines in both hands.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a dynamic marking "Con." (Crescendo) in the lower staff. The notation shows complex harmonic structures with various accidentals.

Third system of musical notation, featuring a fermata over a chord in the upper staff and a melodic line in the lower staff. A circled cross symbol is present below the lower staff.

Fourth system of musical notation, characterized by a prominent melodic line in the lower staff with many slurs and ties, and a more static upper staff.

Fifth system of musical notation, showing a transition in the lower staff with a dynamic marking "Con." (Crescendo). The upper staff continues with chordal accompaniment.

Sixth and final system of musical notation on the page, concluding with a double bar line and a circled cross symbol at the end of the lower staff.

TRES VERSOS PARA EL HIMNO AVE MARIS STELLA.

Allegro no mucho.

VERSO 1º

POR D.

H. ESLAVA.

The first system of music features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro no mucho'. The dynamic marking is *mf*. The vocal line begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The piano accompaniment starts with a whole note chord of G2-B2-E3, followed by a half note chord of A2-C3-E3, and then a quarter note chord of B2-D3-F3.

The second system continues the piano accompaniment. It features a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a melodic line. The key signature remains two flats, and the time signature is common time. The music consists of several measures of chords and a moving bass line.

The third system continues the piano accompaniment. It features a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a melodic line. The key signature remains two flats, and the time signature is common time. The music consists of several measures of chords and a moving bass line.

The fourth system continues the piano accompaniment. It features a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a melodic line. The key signature remains two flats, and the time signature is common time. The music consists of several measures of chords and a moving bass line.

The fifth system continues the piano accompaniment. It features a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a melodic line. The key signature remains two flats, and the time signature is common time. The music consists of several measures of chords and a moving bass line.

Coral

Con.

The sixth system continues the piano accompaniment. It features a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a melodic line. The key signature remains two flats, and the time signature is common time. The music consists of several measures of chords and a moving bass line. The dynamic marking is *f*.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a key with two flats and a common time signature. It features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and dynamic markings.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic and melodic patterns. The notation includes slurs and ties across measures.

Third system of musical notation, featuring a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in the first measure. The music continues with complex harmonic textures.

Fourth system of musical notation, showing a change in texture with more active bass lines and treble accompaniment.

Fifth system of musical notation, characterized by dense chordal textures and intricate rhythmic patterns in both staves.

Sixth system of musical notation, labeled "Coral" at the beginning. It features a dynamic marking of *f* (forte) and includes a "Con." (Crescendo) marking in the bass staff. The system concludes with a final cadence.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a mix of chords and moving lines in both hands.

Second system of musical notation, continuing the grand staff from the first system. It shows a continuation of the melodic and harmonic material.

Third system of musical notation, concluding the first section. The word "Con." (Concise) is written below the bass staff. The system ends with a double bar line and repeat signs.

En el 1.^o teclado, que se designa con el *fuerte*, lengüetería interior; y en el 2.^o, que se denota con el *piano*, écos de clarín.

VERSO 2.^o

POR D.

N. FRAILE.

Fourth system of musical notation, starting with the tempo marking "Majestuoso." above the treble staff. The first measure has a dynamic marking of *p* (piano). The system includes a "retard." marking and ends with a "Con." marking below the bass staff.

Fifth system of musical notation, featuring the tempo marking "á tiempo." above the treble staff. It includes a "retar- - dan-do" marking with a dynamic marking of *f* (forte) and a "Con." marking below the bass staff.

Sixth system of musical notation, continuing the piece with complex rhythmic patterns in both hands.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a mix of quarter and eighth notes, with some chords and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes various rhythmic patterns and chordal textures in both hands.

Third system of musical notation, featuring a dynamic marking of *p* (piano) in the first measure. The music continues with flowing lines in both staves.

Fourth system of musical notation, showing more complex rhythmic and harmonic development.

Fifth system of musical notation, including a dynamic marking of *f* (forte) and a tempo instruction: *retardando* (written as *retardan* in the image) with a hairpin symbol. The system ends with a *Con.* (Concise) marking.

Sixth system of musical notation, starting with the instruction *Con 8^{as} ad libitum.* The music concludes with a final cadence.

VERSO 3:
por D.
JOSE ARANGUREN
quien lo dedica á su Mtro D. H.
Eslava en prueba de afecto y
gratitud.

All^o Maestoso.

First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first measure is marked with a forte dynamic *ff*. The second measure contains a fermata over a chord. The piece concludes with a piano dynamic *p*. The word "Con." is written below the bass staff at the beginning.

Second system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. The first measure contains a fermata over a chord. The piece concludes with a mezzo-forte dynamic *mf*.

Third system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. The first measure contains a fermata over a chord. The piece concludes with a mezzo-forte dynamic *mf*.

Fourth system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. The first measure contains a fermata over a chord. The piece concludes with a mezzo-forte dynamic *mf*.

Fifth system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. The first measure contains a fermata over a chord. The piece concludes with a mezzo-forte dynamic *mf*.

Sixth system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. The first measure contains a fermata over a chord. The piece concludes with a mezzo-forte dynamic *mf*. The word "Con." is written below the bass staff at the end.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. It features a melodic line in the treble clef and a more rhythmic accompaniment in the bass clef. A fermata is placed over the final note of the first measure in the bass clef.

Second system of musical notation. The treble clef part continues with a melodic line. The bass clef part features a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the middle of the system. A fermata is placed over the final note of the first measure in the bass clef.

Third system of musical notation. The treble clef part has a melodic line with some grace notes. The bass clef part continues with the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *Con.* (Crescendo) is present. A fermata is placed over the final note of the first measure in the bass clef.

Fourth system of musical notation. The treble clef part features a more active melodic line with sixteenth notes. The bass clef part continues with the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present. A fermata is placed over the final note of the first measure in the bass clef.

Fifth system of musical notation. The treble clef part consists of block chords and sustained notes. The bass clef part continues with the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *Con.* (Crescendo) is present. A fermata is placed over the final note of the first measure in the bass clef.

Sixth system of musical notation. The treble clef part features a melodic line with some grace notes. The bass clef part continues with the eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final note of the first measure in the bass clef.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The right hand plays a series of chords and eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment.

Second system of musical notation. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a dynamic marking *p* (piano) in the first measure.

Third system of musical notation, showing further development of the piece with various chordal textures and melodic fragments.

Fourth system of musical notation, featuring more complex rhythmic patterns and harmonic changes.

Fifth system of musical notation. The right hand has a dynamic marking *p* (piano) in the first measure. The system concludes with a repeat sign.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It includes a dynamic marking *p* (piano) and ends with a circled cross symbol (⊕) in the bass line.

mas movido.

TRES VERSOS PARA EL HIMNO VENI CREATOR.

El siguiente verso se ejecutará con lengüeteria llena en los fuertes y con ecos en los pianos.

Mod^{to}

VERSO 1:

POR D.

H. ESLAVA.

First system of piano introduction. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Starts with a piano (*p*) dynamic. The music features chords and moving lines in both hands.

Second system of piano introduction, continuing the harmonic and melodic development.

Third system of piano introduction, leading into the vocal entry.

Vocal entry and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics: *Con. Ve - ni Cre - a - tor Spi - ri - tus men - tes tu -*. The piano accompaniment is marked *Goral.* and *Con.*

Second system of vocal entry and piano accompaniment. The vocal line continues with: *o - rum vi - si - ta*. The piano accompaniment continues with *Con.* markings.

Third system of vocal entry and piano accompaniment. The vocal line continues with: *im - ple su - per - na - gra - ti -* and *que tu - cre - as - ti - pec - to - ra*. The piano accompaniment concludes with a *retard* marking.

Allegro brillante.

VERSO 2:

POR D.

H. ESLAVA.

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro brillante'. The first system includes the title 'VERSO 2: POR D. H. ESLAVA.' and a dynamic marking 's'. The fifth system includes a dynamic marking 'mf'. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Moderato. (1)

VERSO 3º

POR D.

Juan Bautista Plasencia

Organista del Colegio del Patriarca
en Valencia.

(1) El cantollano que sirve de base en este verso está tomado de los libros de coro del Colegio del Patriarca.

Con. \bar{p} \bar{V}

ni cre a tor

spi ri tus

Men tes tu

o rum vi si ta

Con. \bar{p}

Im - - - - - ple su - - - - -

Im - - - - - ple su - - - - -

per - - - - - na gra - - - - - ti a

quæ tu cre - - - - - as ti pec - - - - - to - - - - - ra

tu cre - - - - - as ti pec - - - - - to - - - - - ra

DE LOS PRELUDIOS É INTERMEDIOS CORTOS.

No es mi animo el dar aquí coleccion alguna de los pequeños trozos musicales que denominamos *preludios, finales* etc. Lo que me propongo unicamente es fijar el genero que á ellos conviene, presentando algunos modelos conformes con mis principios.

Cada uno de los *ofertorios, plegarias y versos* que han precedido constituye un discurso musical ó pieza completa con sus periodos y frases de mas ó menos estension, y con ideas que se amalgaman ó se repiten oportunamente. En los pequeños trozos de que se trata no pueden cumplirse dichas circunstancias por la naturaleza particular de ellos, y por el corto tiempo que en los mismos se invierte. Asi es que unas veces se tocan á compas, otras sin él y otras de una manera mista.

Antes de pasar á poner algunos ejemplos acerca del genero que debe observarse en estos intermedios cortos, debo manifestar mi opinion contraria al proceder de aquellos organistas que suelen usar en ellos de pasos rapidos de ejecucion sobre una harmonia sencilla. Esto que en el discurso de una pieza de ofertorio podria ser tolerable, es del todo inadmisibile en los pequeños trozos en cuestion. Lo que á ellos conviene es cierta riqueza de harmonia con algunas imitaciones libres. Veanse los tres ejemplos siguientes de 1.^o 2.^o y 3.^o tono: el 1.^o de ellos es á compas; el 2.^o sin él, y el 3.^o misto de libre y de medido. Debo advertir que en estos preludios aun los escritos á compas deben ejecutarse con cierta libertad y no con rigorosa medida.

Moderato.

1.^o

Ad libitum.

2.^o

1.^o tiempo. retard.

accél.

1.^o tiempo.

retard.

Casi libremente.

Una observacion importante debo hacer acerca del modo de preludiar ó de dar tono respecto al 7.º y 8.º. Sucede con frecuencia, que siendo el tono del *gradual* 8.º, hace el organista un pequeño preludio en *re* mayor, finalizando en él como tónica. Resulta de esto, que oyendose en la cadencia final del preludio el *do* #, disuena despues oír el *do* natural en el cantollano; y mucho mas cuando, como con frecuencia sucede, empieza el *gradual* ó *alleluja* por ese mismo *do*, que es el *fa* del cantollano. Para evitar esta falta es necesario tener presente que el 8.º tono no es tono de *re* mayor, sino de *sol* mayor, finalizando en su 5.ª ó sea dominante. Veanse las dos cadencias finales siguientes y el *alleluja* que á cada una de ellas debe seguir, y se comprenderá bien lo que acabo de explicar.

Del mismo modo que he dicho, que el 8.º tono no es *re* mayor, y si *sol* mayor con final en la 5.ª ó dominante *re*, digo del 7.º, que no es tono de *do*, sino de *fa* mayor con final en la dominante *do*. Esto que acabo de decir del 7.º tono debe entenderse con escepcion de los salmos, los cuales tienen en dicho tono una tonalidad que no sigue la regla general, como se esplicó en su lugar.

FIN DE LA 1ª PARTE.

TABLA DE CORRECCIONES DE ESTA 1ª PARTE.

| <u>Página.</u> | <u>Pentagrama.</u> | <u>Compas.</u> | <u>Correcciones.</u> |
|----------------|--------------------|----------------|--|
| 31 | 4 | 3 | falta al <i>mi</i> ultimo un <i>b</i> . |
| 32 | 7 | 4 | id. al <i>re</i> un <i>puntillo</i> . |
| 33 | 8 | 2 | id. al <i>la</i> un <i>#</i> . |
| 37 | 9 | 2 | el segundo <i>do</i> debe ser <i>semicorchea</i> . |
| 40 | 8 | 7 | falta al <i>si</i> un <i>h</i> . |
| 42 | 3 | 8 | id. una <i>línea adicional</i> bajo el <i>si</i> |
| 61 | 7, 8, 9 y 10 | | está armada la clave con 2 <i>sostenidos</i> deviendo estarlo con 5. |
| 71 | 9 | 6 y 7 | <i>ligadura</i> á los <i>mís</i> . |
| 77 | 6 | 4 | al <i>la</i> un <i>h</i> . |
| 78 | 11 y 12 | | dice 1ª por 1ª vez desde el principio. |
| 79 | 9 | 4 | al <i>fa</i> un <i>#</i> . |
| 80 | 7 | 3 | al <i>mi</i> un <i>h</i> y el <i>fa</i> blanca. |
| 81 | 5 | 2 | al <i>re</i> ultimo un <i>h</i> . |
| 91 | 12 | 4 | á la <i>contra</i> un <i>b</i> . |
| 106 | 3 | 3 | al <i>mi</i> ultimo un <i>b</i> . |
| 115 | 8 | 6 | un <i>silencio de corchea</i> . |
| 125 | 11 | 2 | al 2º <i>do</i> un <i>h</i> . |
| 129 | 7 | 3 | al <i>sol</i> le sobra el <i>b</i> . |
| 151 | 7ª línea de testo | | dice <i>cierto</i> por <i>ciertos</i> . |
| id. | 24 id. | | dice <i>notas</i> por <i>tonos</i> . |
| 158 | | | dice <i>verso</i> 2º por <i>verso</i> 3º. |
| id. | única de testo | | dice 8 por 8ª. |
| id. | 7 y 8 | 1 | al C una <i>barrita</i> así Ç . |
| 160 | 5 | 4 | <i>ligadura</i> á los <i>fas</i> . |
| id. | 10 | 2 y 3 | id. á los <i>mís</i> . |

| <u>Página.</u> | <u>Pentagrama.</u> | <u>Compas.</u> | <u>Correcciones.</u> |
|----------------|--------------------|----------------|--|
| 161 | 9 | 1 y 2 | <i>ligadura</i> á los <i>dos</i> . |
| 162 | 10 | 3 | el ultimo <i>la</i> <i>corchea</i> . |
| 164 | 2 | ultimo | el <i>fa</i> <i>la</i> deve ser <i>mi</i> <i>la</i> . |
| 166 | 1 y 2 | 1 | al C una <i>barrita</i> así Ç . |
| id. | 5 | 5 y 6 | <i>ligadura</i> al <i>sol</i> . |
| 179 | 11 | 3 | al <i>re</i> un <i>h</i> . |
| 181 | 10 del verso | 3 | el <i>mi</i> de la <i>contra</i> debe ser <i>sol</i> . |
| 189 | 6 | 4 | el <i>mi do</i> <i>h</i> deben ser <i>sol mi h</i> . |
| 194 | línea 3ª de testo | | dice <i>Flatado</i> por <i>Flautado</i> . |

Nota. La numeracion de las 16 paginas que siguen á la 198 estan equivocadas, pues debiendo ser de 199 á 214, son de 189 á 204.

| | | | | |
|-----|------------|--------|---|---|
| 192 | duplicados | 9 | 1 | al tercer <i>si</i> un <i>h</i> . |
| 194 | id. | 6 | 3 | a la <i>contra</i> una <i>línea adicional</i> . |
| 197 | id. | 8 | 2 | al ultimo <i>fa</i> un <i>h</i> . |
| 199 | id. | ultimo | 1 | al <i>mi</i> un <i>b</i> . |
| 200 | 11 | 3 | deben ser todas <i>corcheas</i> . | |
| 201 | 3 | 5 | falta un <i>si</i> en la 2ª parte del compas. | |
| 215 | 11 | 6 | al <i>si</i> un <i>h</i> . | |
| 226 | 9 | 1 | el <i>sol</i> debe ser <i>la</i> . | |

LIBRO DE COMERCIO DE 1845

