

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
GRADO EN HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA
TRABAJO DE FIN DE GRADO



VNiVERSiDAD
DSALAMANCA

**EL *MISERERE A DÚO* DE JOSÉ DE NEBRA:
ANÁLISIS Y CONTEXTO**

JOSÉ DE NEBRA'S *MISERERE A DÚO*: ANALYSIS AND CONTEXT

Alumno: Raúl Sánchez-Reseco Mateos-Aparicio

DNI: 71366359G

Tutor: Doctor José Máximo Leza Cruz

Salamanca, curso académico 2019/2020

Vº Bº Tutor

Fdo. José Máximo Leza Cruz

Índice

I – INTRODUCCIÓN	4
1. Objeto de estudio y justificación del tema.....	4
2. Hipótesis de partida.....	4
3. Objetivos.....	4
3.1. Objetivos generales.....	4
3.2. Objetivos específicos.....	4
4. Fuentes y Metodología de investigación.....	5
5. Estado de la cuestión.....	6
6. Palabras clave.....	7
II - SECCIÓN HISTÓRICO-CONTEXTUAL	7
1. Música sacra europea durante la primera mitad del siglo XVIII.....	7
2. José de Nebra y la música sacra en España durante la primera mitad del siglo XVIII.....	9
III - SECCIÓN ANALÍTICA	12
1. Aspectos preliminares: género, efectivos e interpretación.....	12
2. Tablas y comentarios analíticos.....	15
a. Comentario general.....	15
b. Nº 1: “Miserere mei, Deus”.....	19
c. Nº 2: “Amplius lava me”.....	21
d. Nº 3: “Tibi soli peccavi”.....	23
e. Nº 4: “Ecce enim veritatem dilexisti”.....	25
f. Nº 5: “Auditui meo”.....	27
g. Nº 6: “Cor mundum crea”.....	29

h. N° 7: “Redde mihi”.....	31
i. N° 8: “Libera me”.....	33
j. N° 9: “Quoniam si voluisses”.....	35
k. N° 10: “Sacrificium Deo”.....	37
l. N° 11: “Tunc acceptabis/ tunc imponent”.....	39
3. Puentes con el Estilo Galante napolitano.....	41
IV – CONCLUSIONES	46
V – BIBLIOGRAFÍA	49
Discografía recomendada.....	51
VI – ANEXOS	52

I - INTRODUCCIÓN

1. Objeto de estudio y justificación del tema

El centro de nuestro trabajo y objeto de estudio es el *Miserere a dúo* de José de Nebra, cuya datación aproximada se sitúa a mediados de siglo XVIII¹, si bien no se conoce la fecha exacta ni el propósito concreto para su composición.

Esta investigación se justifica en función de varias razones. Primero, la necesidad de profundizar, a través de nuevos estudios, en la música religiosa española del s. XVIII, un repertorio todavía por explorar si lo comparamos con otros de nuestra música sacra. Segundo, el interés de abordar la figura de Nebra como compositor religioso, tratando un ámbito con gran cantidad de fuentes conservadas, pero poca literatura específica. Finalmente, la utilidad de situar el *Miserere a dúo* dentro de un contexto no solo nacional, sino también europeo en el panorama musical del s. XVIII.

2. Hipótesis de partida

El *Miserere a dúo* de José de Nebra fue compuesto influenciado por la música galante italiana, en un estilo cercano al operístico y con una concepción afectiva de la música, en la línea de la estética predominante en el continente.

3. Objetivos

3.1. Objetivos generales

- Situar el *Miserere a dúo* de Nebra en su contexto musical nacional e internacional.
- Estudiar el tratamiento del texto y la interrelación de la música con el mismo.
- Analizar las técnicas compositivas empleadas a través del análisis musical armónico y formal.

3.2. Objetivos específicos

- Sopesar hasta qué punto el estilo teatral de Nebra está presente en este *Miserere*.
- Juzgar la influencia que ejerce sobre esta obra el estilo galante napolitano.
- Estudiar los planteamientos retóricos y dramáticos utilizados en la puesta en música del texto.

¹ GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. *José de Nebra: Miserere a dúo/Miserere a 8*. Madrid, ICCMU, 2010, p. XII.

4. Fuentes y metodología de investigación

Nuestra principal fuente para el estudio de la obra será la edición crítica realizada por Luis Antonio González Marín². En la actualidad, se conocen tres fuentes primarias de esta obra. La primera, muy fragmentaria, se conserva en la Catedral de Guatemala y evidencia el alcance de la fama del compositor³. La segunda es la principal para la edición y pertenece al Archivo de las Catedrales de Zaragoza. Es una fuente completa, de buena copia, perfectamente conservada y titulada como *Miserere a Duo con Violin.s y Viola. De D.n Joseph Nebra*. La tercera, en el mismo archivo, se encuentra junto al *Miserere a 8* del compositor en un volumen que, según el editor, puede proceder del entorno de la Real Capilla⁴. Junto a esta edición, las grabaciones disponibles serán instrumentos fundamentales para aproximarnos a la obra⁵.

Buscando alcanzar los objetivos propuestos, la metodología será la que sigue. Primero, será fundamental una aproximación a la bibliografía especializada para situar la obra en su contexto estético-musical nacional e internacional, así como para ahondar en el estilo galante contemporáneo a su composición y en la biografía del autor. A continuación se procederá al análisis de la propia obra mediante una propuesta que no buscará aplicar modelos generales, basándose en el razonamiento inductivo, partiendo de la propia obra para entender su funcionamiento. Tras esto, estaremos en disposición de establecer relaciones con teorías generales aplicadas al repertorio coetáneo. El análisis será adaptado a la obra, colocando especial énfasis en el tratamiento del texto y su relación con los elementos musicales, estando cercano al análisis dramático⁶.

² GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. *José de Nebra: Miserere a dúo...*

³ Conserva solo las partes vocales y el acompañamiento de uno de los versículos. *Ibidem*, p. IX.

⁴ González Marín especula que esta última podría ser una copia de la principal, o bien que ambas fueran copiadas de otra anterior, posiblemente la autógrafa hoy perdida. Muy probablemente, estas dos fuentes zaragozanas tengan su origen en la herencia que, tras la muerte de José de Nebra, recibió su hermano Joaquín, organista de La Seo de Zaragoza y que, tras el fallecimiento de este, adquirió el Cabildo. *Ibidem*.

⁵ Disponemos de dos versiones: NEBRA, José de. *Miserere*. Al Ayre Español, Eduardo López Banzo, dir. Marta Almajano, soprano. Xenia Meijer, mezzosoprano. CD. Friburgo de Brisgovia: Deutsche Harmonia Mundi, DHM 05472 77532 2, 2001 y NEBRA, José de. *Miserere*. Los Músicos de Su Alteza, Luis Antonio González, dir. Raquel Andueza, soprano. Olalla Alemán, soprano. CD. Aranjuez: Música Antigua Aranjuez Ediciones, 2006.

⁶ En lo referente al análisis armónico, seguiremos la propuesta de cifrado funcional de DE LA MOTTE, Dieter. *Armonía*. Barcelona, Idea Books, 1998. Para el análisis de esquemas galantes hemos trabajado el estudio de GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*. Nueva York, Oxford University Press, 2007. En cuanto a los aspectos retórico-musicales la referencia será LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. Berga, Amalgama Edicions, 2011.

5. Estado de la cuestión

Los trabajos en relación con nuestro estudio se articulan en tres vertientes. En lo referente a los estudios sobre la música española del siglo XVIII, destacan los trabajos incluidos en *La música en España en el siglo XVIII*⁷, así como el manual destinado al siglo XVIII de la colección *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*, con José Máximo Leza como editor⁸. El primero es un compendio de estudios de diferentes autores, mientras el segundo sintetiza los principales avances en la investigación hasta el momento, tratando distintos aspectos desde la teoría musical a los diferentes géneros. Además, tenemos la tesis de Judith Ortega sobre la música en la corte de Carlos III y Carlos IV, que estudia la institución en la que trabajó Nebra⁹.

En cuanto al estilo galante predominante en la Europa del momento, encontramos dos obras de referencia. *Music in european capitals: The Galant Style (1720-1780)*¹⁰ de Daniel Hertz hace un recorrido geográfico por los principales centros musicales del continente en las décadas centrales del siglo, mientras que *Music in the Galant Style* de Robert O. Gjerdingen, con un enfoque más analítico, presenta algunos arquetipos propios del estilo¹¹.

Sobre José de Nebra, la referencia será el trabajo de María Salud Álvarez¹², cuya tesis gira en torno a su vida y obra, presentando un catálogo de sus obras. Complementándolo, tenemos las aportaciones de Antonio Ezquerro sobre su familia¹³ y su presencia en fuentes americanas¹⁴; así como la contribución de González Marín sobre el problema de la autoría en su producción¹⁵. A modo de síntesis, contamos con la voz

⁷ BOYD, Malcolm, CARRERAS, Juan José, y LEZA, José Máximo (eds.). *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid, Cambridge University Press, 2000.

⁸ LEZA, José Máximo (ed.). *Historia de la Música Española e Hispanoamericana. Vol. IV*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2014.

⁹ ORTEGA RODRÍGUEZ, Judith. *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2010.

¹⁰ HEARTZ, Daniel. *Music in european capitals: The Galant Style (1720-1780)*. Nueva York, W.W. Norton, 2003.

¹¹ GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style...*

¹² ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Salud. *José de Nebra: vida y obra*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993.

¹³ EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. «Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón». *Anuario Musical*, 57 (2002), pp. 113-156.

¹⁴ EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. «José de Nebra entre España y la Nueva España: fuentes documentales de música –dimensión internacional- para su estudio». *Lope de Barrientos. Seminario de Cultura*, 3, 2010 [2011], pp. 59-104.

¹⁵ GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. «A vueltas con José de Nebra. Pensamientos sobre autorías y atribuciones». *El patrimonio musical de Castilla-La Mancha. Nuevas perspectivas*. Paulino Capdepón Verdú y Juan José Pastor Comín (eds.), Madrid, Alpuerto, 2015, pp. 91-108. También apuntamos la

dedicada a Nebra en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*¹⁶. También disfrutamos de diversas ediciones de su música religiosa y teatral¹⁷.

6. Palabras clave

Miserere, José de Nebra, música sacra, siglo XVIII, música española, análisis.

II - SECCIÓN HISTÓRICO-CONTEXTUAL

1. Música sacra europea durante la primera mitad del siglo XVIII

En lo que a música sacra se refiere, al llegar a los años centrales del siglo XVIII encontramos la cohabitación de multitud de estilos y géneros en el continente europeo, conviviendo las formas y elementos heredados con otros nuevos en las órbitas italiana¹⁸, francesa¹⁹ y luterana²⁰.

Así mismo, podemos decir que la influencia italiana se extenderá, en mayor o menor medida, por todo el continente gracias al auge y expansión de la ópera seria²¹, con la

aproximación a su figura en GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. *José de Nebra (Calatayud, 1702 - Madrid, 1768). Un aragonés en la Real Capilla*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2002.

¹⁶ LEZA, José Máximo. «Nebra (Blasco), José (Melchor de)». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan Publishers, 2002, vol. 17, pp. 729-731.

¹⁷ Contamos con las ediciones de María Salud Álvarez Martínez para la Institución Fernando el Católico, así como las realizadas por Luis Antonio González Marín y José Máximo Leza para la Fundación Caja Madrid y el ICCMU.

¹⁸ En Italia, en cuanto a la música sacra en latín seguirán utilizándose tanto el canto llano como el *stile antico*, aunque cada vez serán más comunes las composiciones concertantes en las que confluyen solistas, coro y orquesta. También se extenderá la práctica de sustituir partes de la liturgia por música instrumental o cantatas no litúrgicas, llegando a darse misas concertantes con progresivamente menos secciones hasta reducirse al Kyrie y Gloria. El oratorio italiano se configurará como una experiencia dramático-musical cada vez más cercana a la ópera tanto en la concepción del libreto como en la música. Véase WALTER HILL, John. «Música vocal italiana, ca. 1680-1730». *La Música Barroca*. John Walter Hill (ed.). Madrid, Akal, 2010, pp. 393-432.

¹⁹ En Francia, se buscará una mayor expresividad, incorporándose a los *grand motets* arias y coros homofónicos al estilo de los motetes concertantes italianos y aparecerán motetes solistas y poliseccionales cercanos a la cantata. Vemos una influencia italiana evidente en las *Leçons de ténèbres* de François Couperin y su uso de melismas, disonancias, secuencias y modulaciones con objetivos expresivos. Véase WALTER HILL, John. «La música francesa desde la Guerra de la Gran Alianza hasta el final de la Regencia». *La Música Barroca...*, pp. 433-462.

²⁰ En el ámbito luterano, la cantata y el oratorio serán los géneros característicos. Estos estaban fuertemente influenciados por el tratamiento vocal e instrumental de corte italiano, habiendo un gran interés en la expresión afectiva del aria. Erdmann Neumeister, poeta y teólogo, defenderá el uso de formas operísticas para comunicar con el creyente e inspirar la recepción del Evangelio. En esta línea estarán otros como Johann Kuhnau o Gottfried Scheibel. Johann Mattheson, aunque de acuerdo en esencia, matizará, exigiendo más solidez y seriedad en el templo respecto al teatro. Véase WALTER HILL, John. «Tradiciones e innovaciones alemanas (1696-1750)». *La Música Barroca...*, pp. 463-502.

²¹ Si bien esta influencia tuvo un rechazo inicial en varios países como España o Francia. Véase HERNÁNDEZ MATEOS, Alberto. «El problema de la música religiosa». *El pensamiento musical de Antonio Eximeno*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013, pp. 192-212.

que las obras religiosas compartirán un mismo vocabulario musical y características de estilo y expresión.

Ante esta influencia de las formas concertantes y la expresividad operística, surgen opiniones preocupadas por la evolución del repertorio sacro y su adecuación a la liturgia. En una línea ilustrada, apuestan por la utilidad, el didactismo, la sencillez y la claridad, alejándose de la pompa barroca y haciendo de la música un medio de edificación y devoción²². Es aquí donde surge la encíclica *Annus Qui* de 1749 promulgada por el Papa Benedicto XIV como elemento regulador de la Iglesia para la práctica musical en su seno²³.

En este contexto, en la música religiosa se aplicará la llamada “doctrina de los afectos”, por la que se entiende que ciertas características musicales pueden impulsar pasiones humanas universales concretas²⁴. Así, el compositor sería capaz de obtener cualquier emoción mediante la invención musical, intentando reflejar el afecto dominante del texto con rasgos en la música, dándose relaciones convencionales entre afectos y elementos musicales²⁵. Esto estará muy relacionado con el arte de la retórica aplicada a la música y con toda una serie de figuras retórico-musicales para reflejar el texto.

Para concluir, trataremos brevemente la estética galante, cuyas premisas se difunden por el continente en las décadas centrales del siglo. Mattheson define este estilo en su *Das forschende Orchestre* (1721) como una música más ligera²⁶. En la época, se entiende como un estilo que simplifica el Barroco italiano, florecido en Nápoles en torno a 1720,

²² *Ibidem*.

²³ Benedicto XIV se queja de la semejanza de los ritos con los conciertos de los teatros, lo que no concuerda con los misterios religiosos. También rechaza los vestigios operísticos en el templo, pidiendo que la expresión de la música eclesiástica se supedita a los conceptos de *gravitas* y *medietas*, siendo menos ostentosa y más austera y devota. Véase HERNÁNDEZ MATEOS, Alberto. «El problema de la música religiosa...». Sin embargo, este texto se puede considerar más conciliador e ilustrado que conservador: justificó muchas formas compositivas modernas, aunque poniendo fronteras a la expresividad y garantizando el carácter litúrgico en cuanto a respeto al texto y su actitud expresiva. La encíclica no rechaza el despertar con medios modernos y adecuados la piedad, reglamentará la música instrumental en el templo y la relación música-texto, siendo la base teórica de la música eclesiástica del Clasicismo. Véase GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «Música litúrgica con acompañamiento orquestal». *La música en España en el siglo XVIII...*, pp. 67-86.

²⁴ Los teóricos del momento entienden estos afectos como estados de agitación del espíritu, siendo provocados por causas externas a las personas y pudiéndose clasificar.

²⁵ Por ejemplo, el dolor (y otros afectos relacionados) se expresarán con tonos menores, disonancias, cromatismos, modulaciones abruptas o acentuaciones directas; mientras que lo contrario sería terreno del tempo rápido, los ritmos veloces, las líneas melódicas ascendentes, las dinámicas fuertes y los intervalos amplios. Véase WALTER HILL, John. «Música vocal italiana...».

²⁶ MATTHESON, Johann. *Das forschende Orchestre*. Hamburgo, 1721, p. 352. Tomado de HEARTZ, Daniel. «The Galant Style». *Music in european capitals...*, pp. 18.

desde donde se extiende al continente²⁷. En el ámbito religioso, sería visto como un estilo “libre” contrapuesto al estricto contrapunto, liberado de las reglas, excepto las del buen gusto²⁸. Vinci, Leo, Durante o Sarro destacarían entre los pioneros de este estilo, continuado por otros como Hasse o Pergolesi²⁹ y, entre las décadas de 1720 y 1740, la música sacra napolitana alcanzará gran popularidad, consagrándose como el canon sacro católico³⁰. El *Stabat Mater* de Pergolesi, ejemplo de composición en esta línea, sería conocido y tomado como modelo en toda Europa, a la par que criticado por autores como el Padre Martini por su estilo “operístico” inadecuado para el templo³¹.

2. José de Nebra y la música sacra en España durante la primera mitad del siglo XVIII

José de Nebra Blasco³² se erige como uno de los compositores españoles más destacados del siglo XVIII; organista y compositor, su producción abarca tanto repertorio teatral como sacro. Presumiblemente se inició con una formación musical tradicional, asimilando, sobre todo tras su traslado a Madrid, las tendencias importadas de Italia³³.

En 1724 comenzó su vinculación con la Capilla Real, a la que estará unido hasta su muerte. Hasta 1751 compagina su puesto de organista en esta institución con la carrera

²⁷ A la música galante se le asociarán características como una elaboración melódica más orgánica y natural, una armonía más simple, una textura aligerada de melodía acompañada y una expresión con modulaciones y ornamentos. Véase HEARTZ, Daniel. «The Galant Style». *Music in european capitals...*, pp. 16-23.

²⁸ LEZA, José Máximo. «Continuidad y renovación en el repertorio litúrgico». *Historia de la Música Española e Hispanoamericana...*, pp. 223-265.

²⁹ HEARTZ, Daniel y BROWN, Bruce Alan. «Galant». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan Publishers, 2002, vol.9, pp.430-432.

³⁰ SÁNCHEZ-KISIELEWSKA, Olga. «Claves para el análisis del Italianismo en la Música Hispana: esquemas galantes y figuras retóricas en las misas de Jerusalem y Nebra». *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, I, 1 (2015), pp. 34.

³¹ HERNÁNDEZ MATEOS, Alberto. «El problema de la música religiosa...».

³² Calatayud, bautizado el 6/1/1702 – Madrid, 11/7/1768.

³³ Su educación musical se iniciaría en Cuenca de la mano de su padre, quien era el organista de la catedral. Véase GÓNZALEZ MARÍN, Luis Antonio. José de Nebra: *Miserere a dúo/Miserere a 8...*, p. VII. En Madrid estudia probablemente con José de Torres y hace propios los procedimientos compositivos de moda. Tras ocupar el puesto de organista en el Convento de las Descalzas Reales y trabajar para los Duques de Osuna como músico de cámara, pasará a los teatros madrileños midiéndose con compositores españoles e italianos. Corominas lo coloca entre los grandes compositores en su *Aposento anti-crítico* (1726) y su fama se materializa en su colaboración en el drama *Amor aumenta valor* (1728) para las bodas de los príncipes españoles y portugueses. Véase ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Salud. «Nebra Blasco, José de». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (ed.). Madrid, SGAE, 2002, Vol. 7, pp. 1003-1008.

en los teatros, abandonando esta última al ser nombrado vicemaestro de la Capilla Real³⁴.

Nebra trabajó tanto lo sacro como lo profano y, en gran medida, con el estilo internacional italiano imperante en la época. Sin embargo, su figura sufrió una distorsión historiográfica que no ha sido corregida hasta época reciente, considerándose hoy como un autor variado en su producción, reconocido en el ámbito hispano de su tiempo y puesto al día de la música europea³⁵.

En cuanto al contexto de la música sacra en el que se enmarca su obra, cuando se ha hablado del siglo XVIII, la concepción de la musicología tradicional española era la de un siglo nefasto para nuestra música. La otrora patria de grandes compositores habría sido invadida por un gusto extranjero. La italianización de la música española fue vista desde esta perspectiva como signo de decadencia y causa de una crisis en la producción autóctona. Esta postura sería defendida por autores como Soriano Fuertes, Saldoni o Mitjana, que además verán equívocamente a Nebra como un baluarte de la españolidad en la música³⁶. Sin embargo, en las últimas décadas, esta tesis ha sido superada por musicólogos como Juan José Carreras, quien rechaza la “lucha” entre estilos italiano y español, entendiendo la italianización de la música peninsular como un proceso de integración y adaptación de las nuevas tendencias dentro de un contexto de modernización y europeización³⁷.

El estilo operístico italiano impregnará toda la vida musical española, algo que es común en el resto del continente durante este siglo. Sin embargo, este proceso no queda limitado a los escenarios teatrales, sino que también afecta a la música eclesiástica. El repertorio sacro de este periodo no es tan estable como en principio pudiéramos

³⁴ En las siguientes décadas se vuelca en la música teatral, alcanzando un gran prestigio y dando un nuevo impulso a la zarzuela y ópera españolas al armonizar el estilo italiano y el autóctono, siendo pocas sus composiciones sacras. Sin embargo, tras la coronación de Fernando VI fue requerido para la composición sacra con mayor asiduidad, decayendo su actividad teatral tras el nombramiento como vicemaestro y vicerrector del Colegio de Niños Cantorcicos. En esta posición se dedicará en extenso a su producción religiosa, recomendando la adquisición de obras de maestros italianos contemporáneos y representantes del gusto moderno. Véase ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Salud. «Nebra Blasco...» y LEZA, José Máximo. «Continuidad y renovación...».

³⁵ Colocado como leyenda de lo español opuesto a lo italiano por la musicología española tradicional, se olvidó su valor como compositor teatral, con múltiples facetas, amplia repercusión dentro del mundo hispánico del momento y conocedor de la obra de sus colegas europeos, como se deduce de los manuscritos que le pertenecieron conservados en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza. Véase GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. *José de Nebra (Calatayud, 1702 - Madrid, 1768)*...

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ CARRERAS, Juan José. «De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad». *La música en España en el siglo XVIII...*, pp. 19-29.

suponer, sino que las evidencias muestran una integración de las novedades y elementos musicales de su tiempo, que se dignifican y pasan al templo³⁸.

A lo largo del siglo asistimos a una dialéctica entre la tradición y el nuevo estilo, que en un principio se verá como ilícito para el culto, en la cual Nebra juega un papel fundamental. Más allá de que esta música traía consigo nuevas concepciones de la armonía, la melodía, la textura, la instrumentación y la forma, habría asociado un claro debate identitario nacionalista: el contrapunto tradicional heredero de los grandes polifonistas españoles de los siglos anteriores frente a una tradición vinculada al estilo teatral italiano que iban incorporando algunos compositores³⁹.

A esta dialéctica se sumaba la cuestión de la función que debía cumplir la música en el rito y que será la justificación de su presencia. Esta no sería otra que la de suscitar en los fieles el sentimiento de la liturgia y el texto sagrado, propiciando la piedad y la elevación de las almas. El estilo teatral será legitimado gracias a su capacidad comunicativa y afectiva para motivar la devoción de los fieles y transmitirles determinados afectos. Así, podemos ver que ciertos procedimientos musicales del teatro son versátiles en otros entornos, cumpliendo una función que los legitima: acercar a los fieles a los misterios litúrgicos a través de sus posibilidades expresivas en el retrato de las pasiones⁴⁰.

La influencia en la senda del estilo teatral e italiano se dará primero en el repertorio paralitúrgico en lengua vernácula de los villancicos⁴¹. La Capilla Real será pionera, destacando la transformación formal y estética de los villancicos durante la primera mitad del siglo⁴². No obstante, esta introducción de las convenciones de la ópera italiana en la corte no vendrá de compositores extranjeros, sino de españoles como Sebastián

³⁸ LEZA, José Máximo. «Continuidad y renovación...», p. 223.

³⁹ Hay una coexistencia de lo antiguo y lo moderno. Por un lado, encontramos la tradición heredada del canto llano, que seguirá siendo la referencia en la música sacra, y el contrapunto del *stile antico*, que dominará las ocasiones solemnes y es deudor de los maestros renacentistas. Además, en el repertorio para la misa y el oficio será común la policoralidad, que irá perdiendo fuerza a lo largo del siglo, insertada en grandes obras concertantes en las que convive con solos y dúos poseedores de un concepto de melodía más acorde con la nueva estética italiana. *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 241.

⁴¹ Los villancicos son el ambiente perfecto para la experimentación sin demasiado escándalo. Véase GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «Música litúrgica...».

⁴² En las secciones del villancico pasaremos de un predominio de las secciones tradicionales (introducción, estribillo, coplas y seguidillas) a uno de las italianas (arias y recitados, fundamentalmente). Véase TORRENTE, Álvaro. «Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real». *La música en España en el siglo XVIII...*, pp. 87-95.

Durón, Antonio Literes o José de Torres, que trabajaban simultáneamente tanto para la Capilla Real como para el teatro⁴³.

Hubo otros dos elementos esenciales para la introducción del gusto moderno. Primero, el cambio de dinastía y las estrechas relaciones con Italia, sobre todo desde el matrimonio de Felipe V con Isabel de Farnesio, lo que llevó a la llegada de numerosos italianos a la corte, como Falconi, Corselli y Farinelli; pero también durante el posterior reinado de Fernando VI con Domenico Scarlatti. Segundo, la introducción del estilo napolitano galante de Durante y Leo a través de músicos del levante español, que tras haber estudiado en Italia, pasan a ser maestros de capilla en el interior peninsular⁴⁴.

Así, encontramos una variedad de tendencias enorme y de difícil clasificación o periodización dentro de la música sacra hispana a mediados de siglo, ya que se componía en diversos estilos, sin existir una asociación establecida entre estos y los géneros litúrgicos. Sin embargo, sí encontramos cierta tendencia a un estilo más armónico-contrapuntístico y concertante en la misa, dándose otro más teatral y solista en el oficio y el repertorio paralitúrgico. Estas prácticas no estarán exentas de polémica⁴⁵, pero las disputas no se centrarán tanto en aceptar o no estos estilos dentro de la Iglesia, como en qué circunstancias es “decoroso” emplearlos⁴⁶.

III - SECCIÓN ANALÍTICA

1. Aspectos preliminares: género, efectivos e interpretación

El Miserere es el salmo 51 (50 en la Vulgata) y uno de los siete salmos penitenciales. Son las palabras en primera persona del individuo que se sabe pecador⁴⁷, conoce la

⁴³ Coincidencia que será común a lo largo del siglo y que se dará también en José de Nebra.

⁴⁴ Ejemplo de esto son Terradellas en Sevilla, Luis Serra en Zaragoza, Jaime de Cassellas, Juan Rossell y Francisco Juncá en Toledo y Teixidor en Madrid. Veáse GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «Música litúrgica...», p. 77.

⁴⁵ Este nuevo estilo tendrá sus detractores dentro de la Iglesia, destacando especialmente los escritos del padre Feijoo, que serán citados en la encíclica *Annus qui*, y el rechazo al “*stylus theatralis*”, secularizador de la música sacra, que se hace en el sínodo de Tarragona de 1738. *Ibidem*, p. 74.

⁴⁶ HERNÁNDEZ MATEOS, Alberto. «El problema de la música religiosa...», p. 194.

⁴⁷ “*Quoniam iniquitatem meam ego cognosco*” “*Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum: et in peccatis concepit me mater mea*”. Traducción: “*Porque yo conozco mi iniquidad*” “*Pues mira que yo he sido concebido en iniquidades: y en pecados me concibió mi madre*”. Traducción obtenida de SCÍO DE SAN MIGUEL, Felipe. *La Biblia Vulgata latina traducida al español y anotada conforme al sentido de los santos padres y expositores católicos*. París, Librería de Rosa y Bouret, 1854, Tomo III, 231-234.

profundidad de sus culpas y le perturban⁴⁸, elevando desde la aflicción una plegaria a Dios pidiendo la redención y el perdón⁴⁹. Tradicionalmente, formó parte del Oficio Divino en los laudes de Adviento y Cuaresma, en el Oficio de Tinieblas del Triduo Sacro⁵⁰ o el Oficio de Difuntos. Además, era común su uso devocional extralitúrgico en celebraciones privadas, como colofón al Vía Crucis, en determinadas fiestas patronales, sobre todo vinculadas a Cristo crucificado, y durante ceremonias paralitúrgicas de los miércoles y viernes de Cuaresma⁵¹. En estas ocasiones extralitúrgicas, solía finalizarse con la *doxología minor*⁵², lo que en la liturgia de Semana Santa estaba prohibido, y en el Oficio de Difuntos culminaba con la invocación “*Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis*”.

Como señala González Marín en su edición de la obra, desde el siglo XVII venía siendo tradicional la composición sobre este salmo, al igual que sobre otros, poniendo en música los versículos alternos, mientras que el resto era cantado en canto llano o fabordón⁵³.

Tenemos conocimiento de tres versiones del salmo compuestas por Nebra. Estas, curiosamente, representan la diversidad de estilos convivientes en la música sacra dieciochesca. El *Miserere a 8* (1750, acortado en 1761) con cuerdas, oboes, flautas, trompas y acompañamiento representa ese estilo concertante de voces y orquesta; mientras que el *Miserere a 12* (1763) a tres coros y sin acompañamiento instrumental es un ejemplo de la práctica del contrapunto al estilo antiguo en Nebra⁵⁴. El que nos ocupa es el *Miserere a dúo* para el que no tenemos fecha de datación⁵⁵ y está compuesto en un

⁴⁸ “*Et peccatum meum contra me est semper*”. Traducción: “*Y mi pecado está siempre enfrente de mí*”. *Ibidem*.

⁴⁹ “*Miserere mei, Deus: secundum magnam misericordiam tuam*” “*Cor mundum crea in me, Deus: et spiritum rectum innova in visceribus meis*”. Traducción: “*Ten piedad de mí, oh Dios, según tu grande misericordia*” “*Crea en mí oh Dios un corazón puro: y renueva en mis entrañas un espíritu recto*”. *Ibidem*.

⁵⁰ Jueves, Viernes y Sábado Santos.

⁵¹ GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. *José de Nebra: Miserere a dúo...*, p. IX.

⁵² “*Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen*”. Traducción: “*Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo, como era en un principio, ahora y siempre, por los siglos de los siglos. Amén*”. Traducción propia.

⁵³ GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. *José de Nebra: Miserere a dúo...*, p. IX.

⁵⁴ Se puede ver en otras obras como las *Vísperas de facistol* de 1759.

⁵⁵ Si bien González Marín lo sitúa, por razones estilísticas, en una fecha cercana al *Miserere a 8* (1750) y el *Oficio y Misa de difuntos* para Bárbara de Braganza (1758). Véase GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. *José de Nebra: Miserere a dúo...*, p. XII.

estilo completamente diferente a los otros dos: intimista, dramático y, podríamos decir, camerístico, influenciado por la expresividad teatral y comunicabilidad galante⁵⁶.

En cuanto a los efectivos necesarios para la obra que nos ocupa, el *Miserere a dúo* está compuesto para dos triples solistas acompañados por cuerdas (violines 1º y 2º y viola) y acompañamiento. El acompañamiento probablemente sería efectuado por un violón y, aunque no posee cifrado, por un instrumento polifónico para el bajo continuo, probablemente órgano, clave o arpa⁵⁷. Aunque es imposible conocer las dimensiones previstas por el compositor para el conjunto instrumental, González Marín apunta que, por el tipo de escritura instrumental y los abundantes unísonos entre los violines, se sugiere la utilización de un conjunto mayor que la simple agrupación a razón de un instrumento por parte. Los efectivos para los que fue escrita la obra, unida a la ausencia de fuentes en el Archivo General de Palacio, apuntan a que no fue compuesta para la Capilla Real, donde la formación más extendida será el doble coro (SSAT SATB) con orquesta de cuerda y vientos.

Encontramos un elemento conflictivo para su interpretación en los versículos no puestos en música por Nebra. Fijándonos en la numeración por versículos de la Biblia Vulgata, el *Miserere a dúo* elude los versículos 1 y 2 (introdutorios) y pone en música la primera parte del versículo 3, los pares desde el 4 al 18, más el 19 y 21. Sin embargo, no contiene ninguna indicación para tocar en *alternatim* los versículos que faltan en canto llano. El autor de la edición moderna defiende que la dificultad para mantener una cuerda de recitación en el canto llano derivada de los cambios de tonalidad en los distintos números, su carácter unitario e intimista y su posible función paralitúrgica privada, justifican e invitan a una ejecución sin los versículos en canto llano⁵⁸.

⁵⁶ En el mismo contexto, encontramos otras musicalizaciones de este salmo, como las de Literes, Torres y Valls. Antonio Literes compondrá un *Miserere a 8* (ca. 1717), concebido para dos coros (SSAT solistas y SATB) y violón obligado. Esta versión no musicaliza versículos alternos, sino que se configura en diferentes secciones para cada versículo en las que encontramos tratamientos variados y sin una organización aparente: tutti, cuartetos, tríos, dúos, solos, canto llano y fabordón. Véase PONS SEGUÍ, Antoni. *Antonio Literes (1673-1747). Miserere a 8/Pater noster a 8*. Madrid, Asociación Ars Hispana, 2019. Por su lado, José de Torres compondrá su *Miserere a 4* con violines, vihuela de arco y acompañamiento en 1738, también dividido en números y sin *alternatim*, compuesto *ad longum* con todos los versículos y un tratamiento solista de las voces. Véase GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. *José de Nebra: Miserere a dúo...* Un tercer ejemplo sería el de Francesc Valls, que publicará su *Miserere a 12* en *Mapa Armónico Práctico* en 1742; aunque es el más tardío de los tres, seguirá un estilo contrapuntístico policoral con acompañamiento del continuo.

⁵⁷ GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. *José de Nebra: Miserere a dúo...*, p. XI.

⁵⁸ *Ibidem*, p. XI.

2. Tablas y comentarios analíticos

a. Comentario general

El *Miserere a dúo* en Sol menor está conformado por once números musicales independientes. Nebra concibe una organización por números contrastantes en efectivos vocales, tonalidad, tempo y compás que le permite dar variedad a la pieza en su conjunto y adaptarse al sentimiento o mensaje propio de cada versículo (tabla 1).

Como ya se ha dicho, el plan constructivo, en principio, es la musicalización en alternancia de ciertos versículos del salmo. Sin embargo, esta alternancia se rompe en los versículos 18 y 19, correspondientes a los números 9 y 10, debido a los lazos de significado que los unen.

Sobre los efectivos vocales, su estructuración es de un dúo cada dos arias solistas, comenzando y acabando con números a dúo. Este esquema solo es variado en el número 10, planteado como solo correspondiéndole un dúo. Podemos pensar que esto pudo ser alterado para acabar la pieza con un número conjunto (nº 11).

Deteniéndonos en la elección de compases, podemos ver cómo, situándonos en los números 6 y 7, centro de la obra y ambos binarios, la organización alternada de compases binarios y ternarios es especular hacia el principio y el final. Sin embargo, las indicaciones de tempo parecen variar entre ágiles y tranquilas sin ningún patrón de alternancia fijo.

Si nos fijamos en la forma de los movimientos, observamos en la mayoría una introducción y una coda instrumentales enmarcando el número. En la introducción se nos ofrece buena parte del material motívico que luego será utilizado en el transcurso del movimiento, lo cual dota de coherencia interna a cada uno de ellos individualmente. Este modelo se rompe en dos ocasiones: en el número 5, sin coda instrumental, y en el final, en cuya coda conjugan voces e instrumentos.

Tabla 1. Estructura general del *Miserere a dúo* en Sol menor de José de Nebra

Nº	TEXTO ORIGINAL	TRADUCCIÓN CASTELLANA ⁵⁹	VOZ	TONO	TEMPO	COMPÁS
1	Miserere mei, Deus: secundum magnam misericordiam tuam.	Ten piedad de mí, oh Dios, según tu gran misericordia.	Dúo	Sol m	-----	2/4
2	Amplius lava me ab iniquitate mea: et a peccato meo munda me.	Lávame más y más de mi iniquidad: y límpiame de mi pecado.	Tiple II	Sol M	Allegretto cantabile	3/4
3	Tibi soli peccavi, et malum coram te feci: ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum judicaris.	Contra ti solo he pecado y he hecho el mal delante de ti: para que seas justo en tus palabras y venzas en tu juicio.	Tiple I	Do m	Andante sordinas	2/4
4	Ecce enim veritatem dilexisti: incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi.	He aquí que tú has amado la verdad: me has manifestado lo arcano y lo oculto de tu saber.	Dúo	Do M	Allegro vivo	2/4
5	Auditui meo dabis gaudium et laetitiam: et exultabunt ossa humiliata.	A mi oído darás gozo y alegría: y se regocijarán mis huesos abatidos.	Tiple II	La m	Allegro	3/4
6	Cor mundum crea in me, Deus: et spiritum rectum innova in visceribus meis.	Crea en mí, oh Dios, un corazón puro: y renueva en mis entrañas un espíritu recto.	Tiple I	Fa M	Andantino gracioso	2/4
7	Redde mihi laetitiam salutaris tui: et spiritu principali confirma me.	Vuélveme la alegría de tu salvación: y confórtame con un espíritu principal.	Dúo	Si b M	Allegro vivo	2/2
8	Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis meae: et exultabit lingua mea justitiam tuam.	Líbrame de las sangres Dios, Dios de mi salvación: y ensalzaré mi lengua tu justicia.	Tiple II	Do m	Allegretto	3/8
9	Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique: holocaustis non delectaberis.	Porque si hubieras querido sacrificio, lo hubiera sin duda ofrecido: tú no te deleitarás con holocaustos.	Tiple I	Sol m	Allegretto	2/4
10	Sacrificium Deo spiritus contribulatus: cor contritum, et humiliatum, Deus, non despicies.	Sacrificio para Dios es el espíritu atribulado: al corazón contrito y humillado no lo despreciarás oh Dios.	Tiple I ⁶⁰	Mi b M	----- sordinas	2/2
11	Tunc acceptabis sacrificium justitiae, oblationes, et holocausta:	Entonces aceptarás sacrificio de justicia, ofrendas y holocaustos:	Dúo	Sol m	Andantino	3/4
	tunc imponent super altare tuum vitulos.	entonces pondrán sobre tu altar becerros.			Allegro vivo	2/2

⁵⁹ Con el objetivo de manejar una traducción lo más directa posible del texto latino, además de cercana cronológicamente a la obra analizada, utilizaremos la traducción de La Vulgata de Felipe Scío de San Miguel (1793). En algunos versículos ha sido retocada mínimamente basándose en las anotaciones del propio Scío. Véase SCÍO DE SAN MIGUEL, Felipe. *La Biblia Vulgata latina traducida al español y anotada conforme al sentido de los santos padres y expositores católicos*. París, Librería de Rosa y Bouret, 1854, Tomo III, 231-234.

⁶⁰ Las fuentes no indican a qué tiple se destina, pero la fuente principal anota “dúo” en los cc. 13 y 20, por lo que tal vez Nebra planteara una ejecución alternada. Véase GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. *José de Nebra: Miserere a dúo...*, p. XIV.

Otro elemento estructural común es la presencia de cadencias vocales solistas antes de la coda instrumental, lo cual permite enfatizar una determinada palabra. Las excepciones aquí serán los números 4, 7 y 11, números a dúo sin cadencia final, optando en los dos primeros por secciones cadenciales acórdicas. También destacan los números 6 y 8, que gozan de dos momentos cadenciales posibilitando la expresión solista sobre dos palabras clave. Por su lado, los números 2 y 9 presentan dos calderones en el inicio de la intervención vocal que, sin considerarse una cadencia, bien podrían ser una reminiscencia de las entonaciones gregorianas.

La organización interna de los números será tratada más específicamente en los apartados individuales destinados a cada uno de ellos, donde se adjuntan una serie de tablas para su mejor comprensión. En todo caso, podemos apuntar cierta forma tripartita jalonada, aunque no siempre, por ritornelli y tratada con flexibilidad y de forma diferente en los números 1, 2, 4, 6 y 9.

En lo referente a los aspectos melódicos, Nebra apuesta a menudo por motivos breves con tendencia a la juxtaposición, encadenando unos con otros, y a las elaboraciones mediante progresiones de los mismos. También encontramos numerosos pasajes con melodías tenidas recitando sobre una misma nota, normalmente la dominante o la tónica. Además, el lenguaje de los instrumentos posee entidad en varios momentos de la pieza, extralimitándose del mero acompañamiento o doblaje de las voces para aportar una sensibilidad propia o hacer suyo el discurso de la voz solista en eco.

En cuanto a los aspectos armónicos, la planificación se basa en la alternancia de números en modo menor y mayor. Las únicas excepciones serían los números 7, en modo mayor correspondiéndole ser menor, y 8, al que le ocurre lo contrario. Así, se dan la sucesión de dos números mayores y dos menores (nº 6-9).

Los números extremos se hayan en la tonalidad principal de la obra, Sol menor, mientras que los centrales están en su mayoría en tonos vecinos de esta. Aquí tendríamos la excepción del número 2, en el homónimo mayor de la tonalidad general (Sol mayor), y de los números 4 y 5, en Do mayor y La menor respectivamente (el homónimo mayor de la subdominante de Sol menor y su relativo).

Finalmente, nos centraremos en los itinerarios armónicos generales dentro de los números (tabla 2). Salvo en los números 3 y 4, donde es difícil establecer tonalidades

secundarias que destaquen del resto, el resto de números suele tener una o dos tonalidades secundarias importantes. En el caso de los números en modo mayor, lo normal será un itinerario de ida y vuelta hacia la tonalidad de la dominante (nº 2, 6 y 7). En los de modo menor, los hay que basculan hacia la tonalidad del relativo mayor (nº 1 y 5) o bien los que, describiendo un itinerario más largo, tienen al relativo mayor y al tono de la dominante como tonalidades secundarias del número (nº 8, 9 y 11).

Tabla 2. Itinerarios armónicos del *Miserere a dúo* en Sol menor de José de Nebra

NÚMERO	ITINERARIO ARMÓNICO GENERAL
Nº 1: “Miserere mei, Deus”	Sol m→Si b M→Sol m
Nº 2: “Amplius lava me”	Sol M→Re M→Sol M
Nº 3: “Tibi soli peccavi”	Do m→Sol M→Mib M→La b M→Si b M→Do m
Nº 4: “Ecce enim veritatem dilexisti”	Do M→Sol M→La m→Do m→Sol m→Sol M→Do M
Nº 5: “Auditui meo”	La m→Do M→La m
Nº 6: “Cor mundum crea”	Fa M→Do M→Fa M
Nº 7: “Redde mihi”	Si b M→Fa M→Si b M
Nº 8: “Libera me”	Do m→Mi b M→Sol M→Do m
Nº 9: “Quoniam si voluisses”	Sol m→Si b M→Re M→Sol m
Nº 10: “Sacrificium Deo”	Mi b M→Fa M→Mi b M→Si b M→Mi b M
Nº 11: “Tunc acceptabis/ tunc imponent”	Sol m→Si b M→Sol m→Re M→Sol m

b. N° 1: “Miserere mei, Deus”

Estructuralmente, el número se enmarca con dos secciones instrumentales entre las cuales tenemos tres bloques vocales constituidos por las secciones A y B, correspondientes a cada hemistiquio del versículo respectivamente. Se aprecia así una forma tripartita con un itinerario armónico bastante convencional⁶¹.

El número presenta la obra y da el tono general penitencial a la pieza. Centrándonos en los aspectos dramáticos, la introducción bien podría describir el proceso del pecador sumido en la culpa. Comienza con un motivo lleno de patetismo (*a*) al que sobreviene la fluctuante duda (*b*) y unos suspiros de los que parece arrancar un llanto (*c*). Luego un reflejo del descenso al pecado (*d*), desde donde reúne fuerzas para dirigirse a Dios (*e* y *f*). Estos motivos serán utilizados a lo largo del número⁶².

Otros procedimientos evidencian la retórica del texto puesto en música. Así, tenemos las *suspiratio* sobre las palabras “mei” y “Deus”⁶³, subrayando una relación personal con la divinidad. La *exclamatio*, mediante el salto de octava sobre “miserere mei” (cc. 38-39) o “secundum magnam” (cc. 109-112), marca la petición individual de misericordia en el primer caso y la grandeza de la divinidad en el segundo. También apreciamos la retórica del contraste con las anátesis imitativas que enfatizan “secundum magnam” (ej. cc. 83-85) frente a la actitud recogida y petitoria en homofonía con la que normalmente toma “misericordiam tuam” (cc. 86-87). Estas líneas hacia el agudo destacan dentro de un número en el que predominan los arcos melódicos descendentes: la elevación de la plegaria a Dios frente a la caída constante en el pecado. Finalmente, la cadencia de las voces se realiza sobre “tuam”, subrayando una vez más esa constante de la relación Dios-pecador como un tú-yo.

⁶¹ El bloque inicial bascula entre la tónica y su relativo mayor; el bloque central es más libre temáticamente y con más modulaciones; y el final, a modo de “recapitulación”, vuelve a la tonalidad principal.

⁶² Por ejemplo, la primera intervención vocal será acompañada por el motivo b, primero en Sol menor, más dubitativo, y luego en Mi b Mayor, interpretándose como un halo de esperanza: el pecador tiene abierto el camino de la redención.

⁶³ “A mí” y “Dios”.

Tabla 3. Estructura del nº 1 “Miserere mei, Deus”⁶⁴

Nº 1 <i>Miserere mei, Deus: secundum magnam misericordiam tuam</i> Ten piedad de mí, oh Dios, según tu grande misericordia					
SECCIÓN	CC	MOTIVO	ARMONÍA	TEXTO	COMENTARIOS
Introducción	1-4	a	Sol m	(instr.)	Encontramos la mayoría de los motivos que utilizará a lo largo del número.
	5-8	b			
	9-15	c			
	15-19	d			
	19-22	e			
	22-27	f			
A (1º tiple)	28-35	b	Sol m	Miserere mei Deus	La melodía vocal sostenida en la dominante.
		b'	Mi b M		
	36-37	c ⁱ	Sol m	Mei Deus	<i>Suspiratio</i> sobre “mei” (“a mí”) y Deus (“Dios”).
38-43	g	Sol m	Miserere mei Deus	Exclamación subrayada por el salto de octava y descenso hacia semicadencia de dominante.	
A (2º tiple)	44-51	b	Sol m	Miserere mei Deus	Repetición de lo anterior, pero cadenciando finalmente en la tónica.
		b'	Mi b M		
	52-53	c ⁱ	Sol m	Mei Deus	
	54-59	g	Sol m	Miserere mei Deus	
B	60-64	h	Si b M	Secundum magnam	Contrasta la primera parte, más movida y ágil, con la segunda, más sostenida y recogida.
	64-68	i		Misericordiam tuam	
Ritornello	68-69	a'	Si b M	(instr.)	
A'	70-72	j	Mi b M	Miserere mei Deus	Progresión con líneas melódicas cruzadas entre los tiples.
	73-75	j'	Fa M		
B'	76-78	c''	Si b M	Secundum magnam	Contraste entre las anátesis sobre “secundum magna” y el carácter petitorio y sostenido de “misericordiam tuam”.
	79-82	k		Misericordiam tuam	
	83-85	c''	Re m	Secundum magnam	
	86-87	l	Sol m	Misericordiam tuam	
	88-91	a'		Misericordiam tuam	Acompañamiento resume la introducción con sus motivos inicial y final, que además funciona como ritornello.
	91-93	f'	Sol m	(Instr.)	
A''	94-101	b	Sol m	Miserere mei Deus	A modo de “recapitulación” a dúo de A. Tres partes: melodía sostenida en la dominante, <i>suspiratio</i> y final petitorio en homofonía.
		b'	Mi b M		
	102-103	c	Sol m	Mei Deus	
	104-109	m + d	Sol m	Miserere mei Deus	
B''	110-113	e'	Sol m	Secundum magnam	Exclamaciones sobre saltos de octava en imitación.
	114-115	b''		Misericordiam tuam	Actitud petitoria en homofonía.
	116-119	c''		Secundum magnam	Anátesis
	120-122	n		Misericordiam tuam	Actitud petitoria en homofonía. Cadencia final enfatiza “tuam”.
Coda	123-125	a'	Sol m	(Instr.)	Remite a la introducción con sus motivos inicial y final.
	125-129	f'			

⁶⁴ El principal criterio a la hora de dividir el número en secciones han sido las diferentes partes del texto pues, como tónica general, la estructuración en secciones propuesta por Nebra responde a esta lógica. Los sombreados de colores atienden a esta división textual, dejándose en blanco las partes instrumentales.

c. N° 2: “Amplius lava me”

En cuanto a su estructura, este número es similar al anterior: una forma tripartita general con dos tonalidades contrastantes en el primer bloque, más modulación en el central y una confirmación de la tonalidad principal en el último.

Aquí convive el optimismo ante el perdón de Dios con el recuerdo inquietante del pecado y la posterior súplica. El primer afecto se representa con una frase más amplia, coherente y cerrada, con saltos y adornos, que acompaña al primer hemistiquio del versículo (motivos *a* y *b*). El segundo sentimiento se plasma en música a lo largo del número hasta de tres formas: con un comienzo dubitativo y cromático al que le sigue un salto de 6° menor enfatizando la palabra “peccato” (motivo *c*); con tríadas descendentes en síncope, provocando choques rítmicos y evocando la caída en el pecado (motivo *d*); o bien con una melodía sostenida y de tensión creciente (motivo *g*). El tercero, la súplica de “munda me, lava me” es puesta en música de manera similar al tema optimista del comienzo, pero con un carácter íntimo y recogido distinto (motivo *e*). Resaltan los contrastes que se crean entre la referencia al pecado, tensa y, a menudo, cromática, con la claridad con la que voz y violines piden la intervención del Señor.

Es destacable la introducción de dos pequeñas cadencias al principio de las secciones A y A' con calderones en la palabra “amplius”. Podemos entender esto como una herencia de la tradicional entonación gregoriana al comienzo de las piezas⁶⁵.

En este versículo la importancia está en la renovación del pecador mediante la intercesión de la divinidad. Por ello, Nebra enfatiza la súplica “munda me”, además de reiterándola varias veces (junto a “lava me”) de la forma antes mencionada, con un salto al agudo (c. 100) y situándola en la cadencia final.

⁶⁵ Esto también ocurrirá en el n° 9 en el comienzo de la primera intervención vocal.

Tabla 4. Estructura del nº 2 “Amplius lava me”

Nº 2 Allegretto cantabile					
<i>Amplius lava me ab iniquitate mea: et a peccato meo munda me</i> Lávame más y más de mi iniquidad: y límpiame de mi pecado					
SECCIÓN	CC	MOTIVO	ARMONÍA	TEXTO	COMENTARIOS
Introducción	1-9	a	Sol M	(Instr.)	Los motivos <i>e</i> y <i>f</i> pueden ser considerados conjuntamente como un <i>a'</i> por razones temáticas; sin embargo, los nombramos separados a causa de las funciones que ejercen posteriormente.
	9-13	b			
	14-17	c	Sol m		
	18-22	d			
	23-24	e	Sol M		
25-28	f				
A	29		Sol M	Amplius	Calderón posible reminiscencia de las entonaciones gregorianas, a la par que un momento de alarde vocal.
	30-38	a ⁱ		Amplius lava me	Carácter orgánico de la frase, presencia de ornamentos.
	39-47	b ⁱ	Sol M → Re m	Ab iniquitate mea	Concluye en semicadencia sobre la dominante de Re.
B	48-51	c ⁱ	Re m	Et a peccato meo	Remarca la palabra pecado. Primero con un movimiento cromático y un salto de 6º menor ascendente. Luego con arcos melódicos hacia el grave.
	52-56	d ⁱ			
	57-58	e ⁱ		Re M	Munda me, lava me
	59-62	f ⁱ			
Ritornello	62-68	a ⁱⁱ	Re M	(Instru.)	
A'	69-70	f ⁱ	Re M	Amplius	El motivo <i>bⁱⁱ</i> pasa la melodía característica de <i>b</i> al bajo.
	71-77	a ⁱⁱⁱ	Re M	Amplius lava me	
	78-82	b ⁱⁱ	Fa M	Ab iniquitate meo	
	83-87	b ⁱⁱ	Fa m	Ab iniquitate meo	
B'	88-91	g	La M	Et a peccato meo	Contraste entre la tensión de “et a peccato meo” y la súplica, tanto en los violines como en la voz, de “munda me, lava me”.
	92-95	e ⁱⁱ	Re m	Munda me, lava me	
	96-101	g'	Re M	Et a peccato meo, munda me	
A''	102-109	a ^{iv}	Sol M	Amplius lava me	Elimina esa primera intervención sobre el calderón.
	110-115	b ⁱⁱⁱ	Sol m	Ab iniquitate mea	
B''	116-120	d ⁱⁱ	Sol M	Et a peccato meo	Cadencia final enfatizando “munda me” sobre Re como dominante de Sol.
	121-124	e ⁱⁱⁱ	Sol m	Munda me, lava me	
	125-128	f ⁱⁱⁱ	Re m	Munda me	
Coda	128-134	a ^v	Sol M	(Instr.)	A modo de ritornello final remitiendo a la introducción y al motivo principal del número.

d. N° 3: “Tibi soli peccavi”

El número presenta cuatro secciones correspondientes a cada una de las partes en las que divide el texto. Estas no se repiten y, generalmente, van presentando motivos nuevos, si bien retoma algunos al final dotando de coherencia al conjunto.

Volvemos a un tono parecido al del comienzo de la pieza, envuelto en la culpabilidad. Así, encontramos motivos compuestos por breves células, más fragmentarios y discontinuos que en otros números. La primera sección del texto es un ejemplo de esto: una frase conformada de breves células en arco descendente (*a*) se frena y da paso a la *suspiratio* sobre “tibi soli” (*b*), tras la cual retoma el discurso jadeante del principio con una *exclamatio* sobre “peccavi” y vuelve a recogerse (*c*).

Otro detalle interesante es la melodía sostenida y recitada con la que toma “ut justificeris in sermonibus tuis”, dotando de severidad la referencia a la palabra de Dios (cc. 44-52); así como la victoria de la divinidad subrayada como una aclamación en “et vincas” (cc. 52-54). Sin embargo, la importancia de este número reside en dos cuestiones principalmente: el hecho de pecar directamente contra Dios, ese “yo a ti” reflejado en los suspiros de “tibi soli”, y la obsesión en torno a la palabra “judicaris” y el concepto del juicio, tanto en el amplio melisma que le adjudica (cc. 56-62) como en la cadencia.

Tabla 5. Estructura del nº 3 “Tibi soli peccavi”

<p>Nº 3 Andante sordinas</p> <p><i>Tibi soli peccavi, et malum coram te feci: ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum judicaris</i></p> <p>Contra ti solo he pecado y he hecho el mal delante de ti: para que seas justo en tus palabras y venzas en tu juicio</p>					
SECCIÓN	CC	MOTIVO	ARMONÍA	TEXTO	COMENTARIOS
Introducción	1-5	a	Do m	(Instr.)	El motivo <i>a</i> se ve interrumpido inesperadamente por los característicos movimientos de semitono de <i>b</i> . El motivo <i>c</i> retoma el discurso de <i>a</i> , ya que proviene de este, pero lo identificaremos como <i>c</i> por su uso autónomo durante el número.
	5-9	b			
	10-13	c			
	13-17	d			
A	18-23	a ⁱ	Do m	Tibi soli peccavi	Discurso musical con pequeñas células fragmentarias, no hay grandes frases. Destacan las <i>suspiratio</i> sobre “tibi soli” y el salto de octava en “peccavi” (cc 27-28).
	24-27	b ⁱ	Do m→Sol	Tibi soli	
	27-31	c ⁱ	Sol M	Peccavi	
	32-37	a ⁱ	Mi b M	Tibi soli peccavi	
B	37-40	e	La b M	Et malum coram te feci	El carácter cambia, hay un aumento paulatino de la tensión apoyado en un aumento de la dinámica y la progresión armónica.
	40-43	e ⁱ	Si b M		
C	44-52	c ⁱⁱ	Mi b M Fa M Sol M	Ut justificeris in sermonibus tuis	Melodía de la voz sostenida, progresión armónica hacia la Sol como dominante de Do.
D	52-54	f	Do m	Et vincas	Destaca que la importancia que recae sobre “judicaris” tanto en el melisma (cc 56-62) como en la cadencia final (c. 72).
	55-62	g		Cum judicaris	
	62-64	c ⁱⁱⁱ		Et vincas	
	65-68	b ⁱⁱ		Cum judicaris,	
	68-73	c ^{iv}		Et vincas cum judicaris	
Coda	73-77	d ⁱ	Do m	(Instr.)	Termina con el mismo motivo que concluía la introducción.

e. N° 4: “Ecce enim veritatem dilexisti”

La estructura del número es tripartita, similar a la de los dos primeros. Sin embargo, presenta particularidades como la de no presentar una tercera repetición del texto completo, centrándose únicamente en el segundo hemistiquio durante B’.

La esencia semántica del texto reside en la importancia de la revelación divina al ser humano. Así, estrategias como la repetición de “manifestasti mihi”, la colocación de los principales melismas sobre “manifestasti” o la insistencia sobre “mihi” en algunos fragmentos (cc. 135-139) parecen reforzar esto. También podría ir en esta línea la vehemencia del final homofónico de las voces.

No obstante, este número no destaca por una íntima relación música-texto y un reflejo afectivo de las palabras, sino que se inclina hacia el lado de la música, caracterizándose por sus constantes juegos contrapuntísticos e imitaciones entre ambos tipes sin una subordinación al texto.

Tabla 6. Estructura del nº 4 “Ecce enim veritatem dilexisti”

Nº 4 <i>Ecce enim veritatem dilexisti: incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi</i> Allegro vivo He aquí que tú has amado la verdad: me has manifestado lo arcano y lo oculto de tu saber					
SECCIÓN	CC	MOTIVO	ARMONÍA	TEXTO	COMENTARIOS
Introducción	1-10	a	Do M	(Instr.)	El motivo <i>a</i> describe arco armónico hacia la dominante, mientras que <i>aⁱ</i> va hacia la tónica. El motivo <i>b</i> tiene carácter cadencial.
	10-19	<i>aⁱ</i>			
	19-27	b			
A	28-39	<i>aⁱⁱ</i>	Do M→Sol M	Ecce enim veritatem dilexisti	Bicinia imitativa de los dos tiples.
	39-47	<i>aⁱⁱⁱ</i>	Sol M		
B	47-55	c	Re m	Incerta et occulta sapientiae tuae	Ambos tiples se intercambian los materiales de <i>c</i> respecto a <i>cⁱ</i> .
	55-63	<i>cⁱ</i>	La m		
	64-70	d		Manifestasti mihi	Entradas sucesivas imitativas.
Ritornello	70-74	<i>a^{iv}</i>	La m	(Instr.)	Versión resumida del motivo.
A'	74-88	<i>a^v</i>	La m Re M Sol M Do M	Ecce enim veritatem dilexisti	Versión ampliada del motivo <i>a</i> mediante la que va modulando hasta llegar a la tonalidad principal.
B'	88-94	<i>cⁱⁱ</i>	Do m	Incerta et occulta sapientiae tuae	Ambos tiples se intercambian los materiales de <i>cⁱⁱ</i> respecto a <i>cⁱⁱⁱ</i> .
	94-101	<i>cⁱⁱⁱ</i>	Sol m		
	101-107	<i>dⁱ</i>		Manifestasti mihi	Entradas sucesivas imitativas.
B''	107-115	<i>a^{vi}</i>	Sol M	Incerta et occulta	La característica síncopa del motivo <i>a</i> presente en los instrumentos.
	115-121	<i>a^{vii}</i>	Fa M	Sapientiae tua	Motivo <i>a</i> en las voces.
	121-127	<i>dⁱⁱ</i>	Sol M	Manifestasti mihi	Entradas sucesivas imitativas.
	128-135	<i>a^{viii}</i>	Do M	Manifestasti	Melisma ornamentado sobre “manifestasti”, síncopa del motivo <i>a</i> en el acompañamiento.
	135-139	e	Do M	Mihi	Aligera la textura, las voces se imitan con la misma palabra.
	139-145	<i>a^{ix}</i>		Manifestasti mihi	Acusado carácter cadencial.
	145-149	<i>bⁱ</i>			
Coda	150-155	<i>a^x</i>	Do M	(Instr.)	Cierra sobres las síncopas del motivo <i>a</i> .

f. N° 5: “Auditui meo”

El número posee una estructura diferente al resto debido al carácter de su texto. Podemos dividirlo en dos bloques (A+A' y B), uno para cada hemistiquio del versículo, siendo el segundo significativamente más breve.

Todo el peso del primer bloque reside en la palabra “gaudium” sobre la que desarrolla amplios melismas llenos de agilidades vocales, poniendo el énfasis en la alegría que procede de la salvación. También destaca el inicio del motivo *a* con una anátesis en forma de acorde ascendente en segunda inversión sobre “auditui meo”, la elevación hacia esa alegría. Por su lado, podemos considerar el motivo *c* sobre “dabis gaudium” como un motivo de carácter petitorio, por sus células más breves y su textura más transparente.

El segundo bloque presenta un acusado contraste con el anterior, estando impregnado de un enorme patetismo en el que se resalta especialmente la palabra “humiliata”, sobre la que además hace la cadencia final. Esta sección bascula entre las tonalidades mayores y las anátesis asociadas a “et exultabunt ossa” y los motivos mucho más planos, con movimientos de semitono y en tono menor sobre “humiliata”; la exultación frente a la sumisión. Es ilustrativa la manera en la que concluye con la actitud insegura que aportan las apoyaturas sobre la tónica. No hay coda instrumental como en anteriores números, Nebra nos deja sin ese cierre respondiendo al afecto final.

Resumiendo, si la primera parte del número enfatiza la alegría del pecador al ser salvado por Dios, la segunda es un recordatorio de su arrepentimiento y dolor, desde el cual eleva la alabanza, atisbándose la fragilidad y duda del individuo al final.

Tabla 7. Estructura del nº 5 “Auditui meo”

Nº 5 Allegro						
<i>Auditui meo dabis gaudium et laetitiam: et exultabunt ossa humiliata</i> A mi oído darás gozo y alegría: y se regocijarán mis huesos abatidos						
SECCIÓN	CC	MOTIVO	ARMONÍA	TEXTO	COMENTARIOS	
Introducción	1-11	a	La m	(Instr.)	Llamaremos a cc. 8-9 como <i>ax</i> y a c. 11 como <i>ay</i> , ya que funcionarán de forma independiente después.	
	12-22	b			Progresión descendente. Rápidas modulaciones por Mi m, Re m y Do M, volviendo a La m	
	22-23	c			Frena la tensión previa.	
	24-28	d			Caracter cadencial.	
A	28-39	a ⁱ	La m	Auditui meo dabis gaurium et laetitiam	Única vez que escuchamos el motivo <i>a</i> completo con el texto.	
	39-41	a ⁱⁱ		Auditui meo	Aparenta una repetición de lo anterior, pero se trunca.	
	42-43	e	Mi M	Dabis gaudium	Rompe la aparente repetición del motivo <i>a</i> y frena el ritmo del movimiento antes del melisma.	
	44-45	e ⁱ	Re M	Et laetitiam		
	46-54	e ⁱⁱ + b ⁱ	Do M	Dabis gaudium	Gran melisma sobre la palabra “gaudium” con materiales ya expuestos y otros nuevos.	
	55-60	f + ax ⁱ		Dabis gaudium	Textura ligera y motivos breves, contrasta con el melisma anterior.	
	61-64	c ⁱ		Et laetitiam		Cadencia rota, queda en suspensión. El motivo <i>g</i> es similar al motivo <i>a</i> en la subida arpegiada.
	65-67	g				Cierre de la sección, el carácter cadencial de la célula <i>ay</i> se acentúa con el añadido de dos compases previos en semicorcheas sobre la dominante.
68-73	g + ay ⁱ					
A'	73-80	a ⁱⁱⁱ +g ⁱ	Do M → Re m	Auditui meo dabis gaudium et laetitiam	Canta por segunda vez la letra del primer hemistiquio.	
	80-82	d ⁱ	Re m	(instr.)		
	82-84	ax ⁱⁱ	La m	Et laetitiam, dabis gaudium	La frase musical se repite con ambos textos.	
	84-89	e ⁱⁱⁱ + b	La m Mi m Re m La m	Dabis gaudium et laetitiam	El acompañamiento lleva el motivo <i>b</i> y la voz, el e ⁱⁱⁱ	
	90-97	h	La m	Dabis gaudium	Amplio melisma sobre “gaudium”.	
	97-100	c ⁱⁱ		Dabis gaudium	Cadencia rota.	
	101-103	ax ⁱⁱⁱ		Et laetitiam		Cierre de la sección similar al de A, pero usando el motivo <i>d</i> en lugar del motivo <i>ay</i> .
104-109	d ⁱⁱ					
B	110-113	i	Si b M	Et exultabunt ossa	Sin relación motívica con lo anterior, hay un cambio radical de afecto respecto a la sección A, respondiendo al sentido del texto. Fuerte contraste entre “et exultabunt ossa”, en modo mayor y línea ascendente, y “humiliata”, en modo menor, mucho más plano y recogido. Cadencia sobre “humiliata” en c. 133.	
	114-116	j	Sol m	Humiliata		
	117-120	i ⁱ	Do M	Et exultabunt ossa		
	121-123	j ⁱ	La m	Humiliata		
	124-127	k	Mi m Re m			
	128-136	j ⁱⁱ	La m			

g. N° 6: “Cor mundum crea”

Aquí volvemos a una estructura tripartita similar a la de otros números, con sus particularidades propias, como el hecho de que la mayor fluctuación tonal la encontremos en el comienzo del tercer bloque y no en el central.

El número tiene un tono general tranquilo y amable, estando el foco de su mensaje en la renovación interior del pecador mediante la intercesión divina. Nebra emplea las herramientas a su alcance para subrayar este mensaje. En primer lugar, apreciamos el énfasis en las palabras “in me” y “Deus” mediante saltos de octava en la primera intervención del tiple (cc. 35-36). En segundo lugar, tenemos la colocación de melismas sobre “meis” y “visceribus”, resaltando al pecador en primera persona que se ve transformado desde sus “entrañas”. En tercer lugar, destaca la presencia de dos momentos de pausa cadencial del tiple solista en este número: uno sobre Sol como dominante de Do mayor y subrayando “innova” y la cadencia final sobre la dominante de Fa mayor y con “meis” en el texto. Así, no solo deja claro cuáles son las dos tonalidades que vertebran el número (Fa mayor y su dominante Do mayor), sino que resume el sentido del versículo: la renovación personal.

Tabla 8. Estructura del nº 6 “Cor mundum crea”

Nº 6 Andantino gracioso <i>Cor mundum crea in me, Deus: et spiritum rectum innova in visceribus meis</i> Crea en mí, oh Dios, un corazón puro: y renueva en mis entrañas un espíritu recto					
SECCIÓN	CC	MOTIVO	ARMONÍA	TEXTO	COMENTARIOS
Introducción	1-5	a	Fa M	(Instr.)	Motivo modulante en su interior, terminando igualmente en Fa M. Podemos dividirlo en c_1 (cc. 9-13) y c_2 (cc. 14-20).
	6-9	b			
	9-20	c			
	20-30	d			
A	30-34	a^i	Fa M	Cor mundum crea	Motivo b en el acompañamiento, la voz enfatiza con saltos de 8º las palabras “in me” y “Deus”.
	35-38	b^i		In me, Deus	
B	38-44	c_2^i	Fa M → Do M	Et spiritum rectum innova	El cambio más significativo con respecto al original es la diastemafía, aunque mantiene el sentido modulante y la figuración de corcheas.
	44-48	d^i	Do M → Sol M	In visceribus meis	Melisma sobre “meis”. Aunque no es exactamente una variación del motivo d , sí contiene células con movimientos melódicos similares y cierto carácter conclusivo.
A'	48-52	c_1^i	Sol M	Cor mundum crea in me, Deus:	
B'	52-58	c_2^{ii}	Sol M → Do M	Et spiritum rectum innova	Concluye en una semicadencia sobre la dominante de Do M, manteniendo la tensión de la resolución con un calderón.
	59-66	e	Do M	In visceribus meis	Melisma sobre “meis”.
	66-76	d^{ii}	Do M	In visceribus meis	Melismas y ornamentación sobre “visceribus” y “meis”.
Ritornello	76-80	a^{ii}	Do M	(Instr.)	
A''	80-84	a^i	Sol m	Cor mundum crea	Motivos a^i y b^i tal y como fueron presentados en la primera intervención de la voz, pero precedidos por a^i en Sol m.
	84-88	a^i	Fa M		
	89-92	b^i		In me, Deus	
B''	92-97	f	Re m	Et spiritum rectum innova	Semicadencia sobre la subdominante (Sol como dominante de Do).
	97-101	f^i	Do m		Semicadencia sobre la subdominante (Fa).
	101-105	g	Do m → Do M	In visceribus meis	Melisma sobre “meis”.
	105-112	c_2^{iii}	Fa M	Et spiritum rectum innova	Melodía tenida sobre el Do, acompañamiento con las corcheas características del motivo c .
	112-122	h	Do M	In visceribus meis	Amplio melisma sobre “meis”. Do M como dominante de Fa.
	122-128	a^{iii}		In visceribus meis	Motivo a^{iii} en acompañamiento instrumental, melodía vocal en gran parte tenida en el Do. Cadencia sobre “meis”.
Coda	128-131	c_2^{iv}	Fa M	(Instr.)	
	132-136	d^{iii}			

h. N° 7: “Redde mihi”

El número se estructura, entre la introducción y la coda, en tres secciones vocales a dúo jalonadas por ritornelli. La sección A expone el texto del primer hemistiquio, mientras que en las secciones B y B' se canta el segundo hemistiquio.

El texto se refiere a la alegría que es devuelta por la salvación (“Redde mihi laetitiam salutaris tui”) y al cambio que, gracias a la divinidad, experimenta el alma del pecador (“spiritu principali confirma me”). Por ello, no es de extrañar que Nebra opte por saltarse la alternancia de tonalidades menores y mayores para colocar aquí el tono de Si bemol mayor, más apropiado para este mensaje. Sin embargo, no deja de ser una petición, aunque con un carácter optimista muy diferente a otras más sumisas vistas anteriormente. Así, conjuga este aspecto dentro del juego de bicinia imitativa de ambos tiples donde la cabeza del tema con las palabras “Redde mihi” (Vuélveme) destaca en el entramado de la sección A.

En este número el aspecto musical es más libre respecto al textual que en otros. Así, el énfasis en ciertas palabras no viene de la colocación de amplios melismas o cadencias, sino que podemos entenderlo por la obsesiva repetición dentro del juego imitativo. Un ejemplo se haya en el final de la sección B sobre “et spiritu principali” (cc. 119-137). También en la insistencia de la petición “confirma me”, que ocupa gran parte del final y, contrastando con el contrapunto imitativo, concluye con una invocación decidida en la homofonía absoluta de voces e instrumentos previa a la coda.

Tabla 9. Estructura del nº 7 “Redde mihi”

Nº 7 Allegro vivo <i>Redde mihi laetitiam salutaris tui: et spiritu principali confirma me</i> Vuélveme la alegría de tu salvación: y confórtame con un espíritu principal					
SECCIÓN	CC	MOTIVO	ARMONÍA	TEXTO	COMENTARIOS
Introducción	1-7	a	Si b M	(Instr.)	Arco armónico T-D-T. Motivo <i>d</i> de carácter cadencial.
	7-11	b	Si b M→Fa M		
	11-21	c	Fa M→Si b M		
	21-28	d	Si b M		
A	29-35	a ⁱ	Si b M	Redde mihi laetitiam	Tiple I en tonalidad principal.
	35-41	a ⁱ	Fa M		Tiple II en tono de la dominante.
	41-45	e	Sol m	Salutaris tui	Tiple I presenta el motivo.
	45-49	e	Fa m		Tiple II imita el nuevo motivo.
	49-59	a ⁱⁱ	Si b M	Redde mihi laetitiam	Ambos tiples juegan en bicinia con el motivo <i>a</i> mientras este va modulando.
	59-65	a ⁱⁱⁱ	Sol m		
	65-71	a ^{iv}	Mi b M		
	71-79	a ^v	Si b M→Fa M		
	79-83	e ⁱⁱ	Sol m	Salutaris tui	Bicinia de ambos tiples.
	83-87	e ⁱⁱⁱ	Fa M		
Ritornello	87-89	b ⁱ	Fa M	(Instr.)	
B	89-101	f	Si b M Fa M	Et spiritu principali	Entradas sucesivas imitativas.
	101-103	d ⁱ	Fa M	(Instr.)	
	103-111	c ⁱ	Si b M	Confirma me	Contrasta el comienzo imitativo con la cadencia homofónica.
	111-119	c ⁱⁱ	Mi b M		
	119-137	f ⁱ	Mi b M Fa M Sol M La b M Si b M	Et spiritu principali	Entradas sucesivas en imitación y progresión armónica ascendente.
Ritornello	137-141	d ⁱⁱ +b ⁱⁱ	Fa M	(Instr.)	Fa mayor como dominante de Si b
B'	142-148	a ^{vi}	Si b M	Et spiritu principali	B' refleja la estructura motívica de la introducción instrumental.
	148-152	b ⁱⁱⁱ	Si b M→Fa M	Confirma me	
	152-162	c ⁱⁱⁱ	Fa M→Si b M		
	162-167	d ⁱⁱ	Si b M		
	168-171	c ⁱⁱⁱ			
Coda	172-178	b ^{iv}	Si b M	(Instr.)	El motivo <i>cⁱⁱⁱ</i> posee un fuerte carácter cadencial y determinativo en homofonía.

i. N° 8: “Libera me”

El número posee, entre la introducción y la coda, dos secciones vocales separadas por un ritornello y correspondientes a cada uno de los hemistiquios, realizando un itinerario armónico de alejamiento hacia el relativo mayor y la dominante para volver a Do menor finalmente.

En el plano semántico, el versículo también puede ser dividido en dos. La primera parte posee un carácter petitorio, que el compositor plasma de forma doble. En modo menor encontramos la petición de alguien que se empequeñece ante Dios y le suplica con un motivo *a* de melodía descendente y las disonancias sobre “sanguinibus, Deus” (cc. 30-34). Tras esto, en modo mayor, encontramos una súplica más decidida, menos disonante y con una *exclamatio* sobre “libera me” marcada por el salto de sexta.

La segunda parte es de alabanza personal a Dios, la lengua del pecador ensalza la justicia divina. Así lo determinan las cadencias vocales que paralizan el discurrir del número en pro de la expresión sobre “mea” (c. 115) y “tuam” (c. 141), además de la anábasis sobre “exultabit” que encabeza el motivo *f*. Fijándonos en este último aspecto, véase el contraste del comienzo de la sección A con una línea en catábasis, un pecador que se inclina para suplicar, frente al comienzo de la sección B, con una alabanza que se eleva a la divinidad.

Tabla 10. Estructura del nº 8 “Libera me”

Nº 8 <i>Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis meae: et exultabit lingua mea justitiam tuam</i> Allegretto <i>Líbrame de las sangres Dios, Dios de mi salvación: y ensalzará mi lengua tu justicia</i>					
SECCIÓN	CC	MOTIVO	ARMONÍA	TEXTO	COMENTARIOS
Introducción	1-5	a	Do m	(Instr.)	
	6-12	b			
	12-26	c			
	26-29	b ⁱ			
A	30-34	a ⁱ	Do m	Libera me de sanguinibus, Deus	Motivos tal y como aparecen en la introducción, con el añadido de la voz.
	35-41	b ⁱⁱ		Deus salutis meae	
	42-48	d	Mi b M	Libera me de sanguinibus, Deus	Súplica. Énfasis mediante salto de 6º
	49-60	b ⁱⁱⁱ		Deus salutis meae	Motivo ampliado.
Ritornello	60-65	e	Mi b M	(Instr.)	
B	66-77	f	La b M	Et exultabit lingua mea justitiam tuam	Anábasis subrayando “et exultabit” y melisma ornamentado sobre “meis”.
	77-78	c ⁱ	La b M	(Instr.)	Enlace
	79-94	f ⁱ	Sib M Sol M	Et exultabit lingua mea justitiam tuam	Motivo <i>f</i> primero en Si b M y ampliado repitiendo su parte final en Sol M.
	94-102	g	Sol M	Et exultabit	Anábasis y ornamentos sobre “exultabit”. Aumento de la tensión. Sección que funciona como gran dominante para la vuelta a Do m
	103-107	a ⁱⁱ	Do m	Lingua mea justitiam tuam	Motivo <i>a</i> hasta ahora acompañaba a “Libera me de sanguinibus, Deus”, reaparece aquí con otro texto coincidiendo con la vuelta a la tonalidad principal.
	108-115	b ^{iv} +h		Et exultabit lingua mea	Melisma sobre “exultabit”. Motivo ampliado con una sección conclusiva <i>h</i> (cc. 112-115).
	116-127	c ⁱⁱ	Do m→Sol M	Justitiam tuam	
	127-134	g ⁱ +h ⁱ	Sol M	Et exultabit lingua mea	Melisma con anábasis sobre “exultabit”, motivo ampliado con la sección conclusiva <i>hⁱ</i>
	135-142	i	Sol M→Do m	Justitiam tuam	Tensión sostenida hasta desembocar en la sedancia vocal sobre “tuam”.
Coda	142-147	a ⁱⁱⁱ	Do m	(Instr.)	
	147-153	b ^v			

j. N° 9: “Quoniam si voluisses”

Estructuralmente, entre la introducción y la coda, el número se organiza en dos bloques separados por un ritornello y conformados a su vez por el par de secciones A y B, correspondientes a cada uno de los hemistiquios. Armónicamente, a grandes rasgos describe un itinerario similar al del número anterior.

Fijándonos en la letra, su objetivo es señalar el rechazo del Dios cristiano a los sacrificios rituales y holocáusticos al uso, frente a lo que verdaderamente requiere del pecador, que es expuesto en el siguiente versículo. Nebra opta por saltarse con los números 9 y 10 la musicalización de versos alternos para tratarlos seguidos, ya que son totalmente interdependientes el uno con el otro.

Así, el objetivo de este número sería dejar claro el rechazo de Dios al sacrificio tradicional, para así potenciar mucho más el efecto del siguiente. Los instrumentos de los que se vale el compositor para esto son varios. En primer lugar, encontramos los melismas colocados sobre las palabras “holocaustis” (cc. 48-51) y “delectabiris” (cc. 62-68 y 100-110), así como la *exclamatio* de nuevo sobre “holocaustis” (cc. 97-98) o la cadencia final del tiple en “delectabiris”. En segundo lugar, el tratamiento dramático que hace de la negación, mediante la repetición espaciada y concisa de la palabra “non” en numerosas ocasiones (cc. 112-114), reforzada con un salto de 8° previamente a la cadencia vocal. De esta forma, se imprime en el oyente estas tres palabras clave que resumen el mensaje.

Tabla 11. Estructura del nº 9 “Quoniam si voluisses”

Nº 9 Allegretto <i>Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique: holocaustis non delectaberis</i> Porque si hubieras querido sacrificio, lo hubiera sin duda ofrecido: tú no te deleitarás con holocaustos					
SECCIÓN	CC	MOTIVO	ARMONÍA	TEXTO	COMENTARIOS
Introducción	1-12	a	Sol m	(Instr.)	Lo dividiremos en a_1 (cc. 1-4) y a_2 (cc. 5-11).
	12-21	b	Sol m→Si b M		
	21-33	c	Si b M→Sol m		Carácter cadencial.
A	34-36	b^i	Sol m	Quoniam	Calderón sobre “Quoniam” y pequeña cadencia como en el nº 2, posible reminiscencia de las entonaciones gregorianas.
	37-47	a^i	Sol m	Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique	Presenta todo el primer hemistiquio del versículo.
B	48-62	b^{ii}	Sol m→Si b M	Holocaustis non delectaberis	Melisma sobre “holocaustis”. Énfasis de “non” con una triple negación espaciada.
	62-72	c^i	Si b M	Non delectaberis	Melisma sobre “delectaberis”.
Ritornello	72-78	b^{iii}	Si b M	(Instr.)	
A'	79-83	a_1^i	Si b M	Quoniam si voluisses	Progresión modulante sobre el mismo motivo. Aumento de la tensión.
	84-89	a_1^{ii}	Do m	Sacrificium dedissem utique	
	90-93	a_1^{iii}	Re m → Re M		
B'	94-99	a_2^i	Re M	Holocaustis	Breve melisma y salto de 6ª enfatizando el texto.
	100-111	d		Non delectaberis	Melisma sobre “delectaberis”
	112-122	b^{iv}	Sol m		Énfasis en “non” la triple repetición espaciada
	122-141	c^{ii}			Carácter cadencial. Énfasis en “delectaberis” con la cadencia vocal.
Coda	141-147	a^{ii}	Sol m	(Instr.)	

k. N° 10: “Sacrificium Deo”

El número se estructura en dos secciones A y B correspondientes a cada uno de los hemistiquios del texto, separadas por un silencio estructural. Armónicamente, está dominado por la tonalidad principal (Mi b M), con una excursión a Fa en A y un inicio modulante que desemboca en Si b mayor y posteriormente en Mi b mayor en B.

Enlazando con el número anterior, el salmo nos aclara que el sacrificio válido para Dios es un corazón arrepentido y humillado. Por ello, Nebra presenta al individuo desnudo ante Dios en un número delicado y sentimental. Esto es gracias al uso de las sordinas, una textura más ligera y sin contrapunto, una vocalidad sin alardes virtuosísticos ni grandes melismas y un tono general tranquilo e intimista. El tiple se expresa a menudo con motivos fragmentarios y sin grandes saltos, cohesionados por el acompañamiento.

La atribulación, el “*spiritus contribulatus*”, se musicaliza de dos formas. Por un lado, aparece con una célula melódica breve y ondulante que se alternan la voz sola, humilde y sin añadidos, con el eco de los instrumentos (cc. 17-18). Por otro, con un ánimo en principio más decidido y enérgico, desde el agudo y en homofonía con el acompañamiento, pero pronto replegándose hacia el grave con un discurso más entrecortado con silencios que dividen la palabra “*contribulatus*”, como si al individuo atribulado le costara articular cada sílaba (cc. 28-30). Este último motivo volvemos a encontrarlo, variado, con “*cor contritum et humiliatum*” (cc. 52-55); aunque previamente se nos habían presentado estas palabras con una poderosa y expresiva llamada de atención en forma de 7º menor descendente (cc. 39-42).

Este número es el último con afecto arrepentido y patético, es la rendición definitiva a Dios. Nebra subraya esta última llamada a la divinidad mediante una triple aclamación espaciada de la palabra “*Deus*” de la que se hacen eco las cuerdas (cc. 47-49) y, al final, tras usar de nuevo este recurso, con la cadencia solista.

Tabla 12. Estructura del nº 10 “Sacrificium Deo”

<p style="text-align: center;"><i>Sacrificium Deo spiritus contribulatus: cor contritum, et humiliatum, Deus, non despicias</i> Sacrificio para Dios es el espíritu atribulado: al corazón contrito y humillado no lo despreciarás oh Dios.</p>					
SECCIÓN	CC	MOTIVO	ARMONÍA	TEXTO	COMENTARIOS
Instrumental	1-3	a	Mi b M	(Instr.)	
	4-5	b			
	6-8	c			
	8-12	d			
A	13-15	a ⁱ	Mi b M	Sacrificium Deo	El motivo se amplía en su comienzo para introducir “spiritus”.
	16-19	b ⁱ		Spiritus contribulatus	
	20-23	a ⁱⁱ	Mi b M → Fa M	Sacrificium Deo	
	24-27	b ⁱⁱ	Fa M	Spiritus contribulatus	La armonía funciona como una dominante secundaria de la subdominante de Fa menor.
	28-32	d ⁱ	Fa m Mi b M		Mantiene el carácter y la figuración, pero cambia la melodía respecto al motivo <i>d</i> .
	33-36	b ⁱ	Mi b M		
B	37-45	e	Do m Si b m La b M Si b M	Cor contritum, et humiliatum, Deus, non despicias	Salto descendente de 7 ^a marca “et humiliatum”.
	45-47	c ⁱ	Si b M	(Instr.)	
	46-51	f	Mi b M	Deus, non despicias	Triple “Deus” es una triple aclamación a la Trinidad.
	52-55	d ⁱ	Mi b M Fa m	Cor contritum et humiliatum	Interválica varía respecto al motivo <i>d</i> original.
	56-61	f ⁱ	Mi b M	Deus non despicias	Cadencia sobre “Deus”.
Coda	61-63	a ⁱⁱⁱ	Mi b M	(Instr.)	
	64-67	c ⁱⁱ			

1. N° 11: “Tunc acceptabis / tunc imponent”

Nebra musicaliza el último versículo de forma extensa, como dos números contrastantes correspondientes a cada hemistiquio y yuxtapuestos sin pausas. La primera parte se inicia con una mínima introducción y se organiza en dos exposiciones del texto divididas por un ritornello, concluyendo con una semicadencia suspendida sobre la dominante. La segunda contiene tres secciones vocales jalonadas por ritornelli y cierra con una coda en la que, a diferencia del resto de números, participan también las voces.

El texto pudiera parecer una contradicción dentro del salmo: mientras el tono general es íntimo, de culpa, sacrificio espiritual y redención personal; este nos presenta un final con matiz más público⁶⁶, justificando los sacrificios rituales. Podemos entender que, saldadas las cuentas del alma, ahora adquirirían sentido las demostraciones públicas.

En todo caso, Nebra lo aprovecha para, tras una tranquila introducción, plantear un final agitado y con entidad en el que la tensión va en aumento. Podemos decir que el texto, hipertrofiado por su repetición, sirve de pretexto para cubrir la necesidad musical de una conclusión con empaque para la obra. Aun así, vemos que enfatiza las palabras “tunc imponent” con la anátesis del motivo *e*, como un ofrecimiento de los hombres a Dios, y con su reiteración modulante (cc. 174-180). Esto, sumado a los melismas sobre “altare” (cc. 59-67), subraya el aspecto del sacrificio ritual público, la imposición sobre el altar.

No hay un punto final del todo satisfactorio mediante una clara y resolutive cadencia en la tónica, finalizándose el *Miserere* con una breve distensión textural y cierta suspensión armónica. No tenemos ninguna evidencia directa de Nebra acerca del porqué, pero sí parece seguro que su composición no parece incompleta, pues encontramos anotado “finis” al final de este número en una de las fuentes zaragozanas⁶⁷. Así, podemos plantear dos hipótesis que expliquen este final tan poco conclusivo. La primera respondería al criterio artístico del compositor, pero parece improbable dentro de la estética de su tiempo. Otra opción es que este no sería el final del salmo en su conjunto. Como hemos comentado, era común en celebraciones privadas extralitúrgicas cerrarlo con la *doxología minor* en canto llano, por lo que esta podría ser el definitivo punto y final pensado por el compositor.

⁶⁶ En el versículo inmediatamente anterior a este, no musicalizado por Nebra, nos habla de Sión y las murallas de Jerusalén.

⁶⁷ GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. *José de Nebra: Miserere a dúo...*, p. XIV.

Tabla 13. Estructura del nº 11 “Tunc acceptabis”

Nº 11 Andantino					
<i>Tunc acceptabis sacrificium justitiae, oblationes, et holocausta:</i> Entonces aceptarás sacrificio de justicia, ofrendas y holocaustos:					
SECCIÓN	CC	MOTIVO	ARMONÍA	TEXTO	COMENTARIOS
Introducción	1-2	a	Sol m	(Instr.)	A diferencia del resto de números, tenemos una brevísima introducción que solo anticipa el motivo de la voz.
A	3-5	a ⁱ	Sol m	Tunc acceptabis	Tiples a dúo con entradas imitativas.
	6-9	b		Sacrificium justitiae	
	10-12	a ⁱⁱ	Si b M	Oblationes	
	13-18	c		Oblationes et holocausta	
Ritornello	18-22	d	Si b M	(Instr.)	Material melódico sin relación con el resto del número.
A'	23-33	a ⁱⁱⁱ	Si b M Sol m	Tunc acceptabis sacrificium justitiae, oblationes et holocausta	Desarrolla y amplía el motivo con imitaciones entre las voces.
	34-37	b ⁱ	Sol m	Sacrificium justitiae	
	38-43	a ^{iv}		Et holocausta	Finaliza en semicadencia sobre la dominante (Re) preparando la entrada del Allegro.
Allegro vivo					
<i>Tunc imponent super altare tuum vitulos</i> Entonces pondrán sobre tu altar becerros.					
SECCIÓN	CC	MOTIVO	ARMONÍA	TEXTO	COMENTARIOS
B	44-52	e	Sol m→Re M	Tunc imponent super altare tuum vitulus	Tiple I
	52-54	f	Re M	(Instr.)	Anáclisis sobre “Tunc imponent” en el motivo e.
	54-72	g	Re M→Sol m	Super altare tuum vitulus	Melisma sobre “altare” en el motivo g.
	72-82	e	Sol m→Re M	Tunc imponent super altare tuum vitulus	Tiple II repite la intervención del tiple I.
	82-84	f	Re M	(Instr.)	
	84-104	g	Re M→Sol m	Super altare tuum vitulus	
	104-114	e ⁱ	Sol m→Re M	Tunc imponent super altare tuum vitulus	Tiple I.
	114-122	e ⁱⁱ	Re M→Sol m		Tiple II.
	122-133	e ⁱⁱⁱ	Sol m→Re M	Tunc imponent super altare tuum vitulus	Tiple I + Tiple II a dúo imitativo siguen la misma estructura temática antes presentada a solo.
	133-135	f	Re M	(Instr.)	
	135-155	g ⁱ	Re M→Sol m	Super altare tuum vitulus	

Ritornello	155-157	f ⁱ	Sol m	(Instr.)	
B'	158-166	e ^{iv}	Si b M→Fa M	Tunc imponent super altare tuum vitulus	Tiple I. Cambios de intervállica en la cabeza del motivo.
	166-174	e ^v	Fa M→Si b m		Tiple II.
	174-177	e ₁ ^{vi}	Si b m→Do M	Tunc imponent	Progresión modulante. Llamamos al motivo <i>e</i> ₁ el ser la cabeza de <i>e</i> .
	177-180	e ₁ ^{vii}	Do M→Re M		
	180-189	e ^{viii}	Re M	Tunc imponent super altare tuum vitulus	Tiples a dúo con entradas imitativas.
	189-205	g ₁ ⁱⁱ	Re M Sol m Fa m Si b M	Super altare tuum vitulus	Motivo ampliado y modulante. No presenta el melisma, por lo que lo llamaremos <i>g</i> ₁
Ritornello	205-209	h	Si b M	(Instr.)	El ritornello cambia de motivo.
B''	210-218	e ^{ix}	Re M	Tunc imponent super altare tuum vitulus	Refleja la estructura con la que se había presentado este segundo hemistiquio con la secuencia de motivos <i>e-f-g</i> .
	218-220	f ⁱⁱⁱ	Re M	(Instr.)	
	220-241	g ⁱⁱⁱ	Re M→Sol m	Super altare tuum vitulos	
Coda	241-263	g ₂ ^{iv}	Sol m	Super altare tuum vitulos	Carácter cadencial. Motivo <i>g</i> ₂ por referir al melisma del motivo <i>g</i> .
	263-272	g ₁ ^v			Aumento de la tensión conforme nos acercamos al final.
	272-283	e ^x			Versión más agitada del motivo <i>e</i> , mediante la figuración de corcheas repetidas en el acompañamiento instrumental. Los materiales de la voz no refieren a motivo alguno de los anteriores.
	283-292	i			Sección sin relación motivica con lo anterior. El <i>Miserere</i> concluye con una breve distención en la textura y una semicadencia sobre la dominante (Re).

3. Puentes con el Estilo Galante napolitano

Tras el análisis de la obra, sopesaremos su grado de conexión con el Estilo Galante. Esto nos permitirá establecer puentes estilísticos concretos entre la música de Nebra y la practicada por otros en Europa.

Uno de los baluartes de este estilo dentro de la música sacra fue el *Stabat Mater* de Pergolesi. Este gozó de gran popularidad en los entornos musicales españoles dieciochescos, como demuestran los numerosos manuscritos repartidos por la geografía hispánica, sobre las que es interesante apuntar la costumbre de adaptarlo sustituyendo el contralto por un segundo tiple. Su estela parece evidente en el *Miserere* de Nebra, tanto por tomar la formación adaptada “española” del *Stabat Mater* (dos tiples solistas, violines I y II, viola y acompañamiento), como por su división en números alternando dúos y arias solistas contrastantes en carácter, tempo y tonalidad⁶⁸.

Sin embargo, aunque Pergolesi pudo ser una influencia galante esencial, no es sino un autor más dentro de la tradición napolitana que dominaba el continente con unas características comunes. Así, una comparación similar a la realizada sería posible entre el *Stabat Mater* de este y el de Alessandro Scarlatti⁶⁹.

Centrándonos en algunos rasgos galantes específicos dentro de nuestra obra, destaca la flexibilidad en cuanto al uso de la disonancia, respondiendo a fines expresivos. Ejemplos de esto son las disonancias sobre “peccato” del número 2, entre el Si bemol del bajo y el Do sostenido del tiple y el violín I (ejemplo 1, cc. 89-90).

Ejemplo 1. N° 2 “Amplius lava me” cc. 88-91

Otro rasgo armónico es la abundante modulación que impregna los números, la cual puede responder al contenido del texto, como en el contraste entre “et exultabunt ossa”, en modo mayor, y “humiliata”, en modo menor, al final del número 5 (ejemplo 2), o

⁶⁸ GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. *José de Nebra: Miserere a dúo...*, p. XI.

⁶⁹ El *Stabat Mater* le fue encargado a Pergolesi por la *Confraternita dei Cavalieri di San Luigi di Palazzo* de Nápoles para sustituir en sus ritos al de Scarlatti, en el que vemos una planificación similar. Véase HEARTZ, Daniel. *Music in european capitals...*, p. 121.

bien simplemente ser un elemento estético, como ocurre en numerosas progresiones armónicas sobre repeticiones de un mismo texto o dentro de melismas.

110

[Va I]

[Va II]

[Vla]

[Tiple II]

[Acompño]

et ex-sul-ta-bunt os-sa-hu-mi-li-a-ta

Ejemplo 2. N° 5 “Auditui meo” cc. 110-116

La abundancia de adornos en forma de mordentes, apoyaturas, tresillos y formas apuntilladas, así como la presencia de melismas demandantes de cierto grado de virtuosismo, también apuntan a esta filiación. Así, podemos verlo en el melisma ornamentado sobre “in visceribus meis” del número 6 (ejemplo 3).

112

[Va I]

[Va II]

[Vla]

[Tiple I]

[Acompño]

in vis-ce-ri-bus me

Ejemplo 3. N° 6 “Cor mundum” cc. 112-117

Aunque encontramos numerosos ejemplos de textura contrapuntística en los que solistas e instrumentos juegan entre ellos, pasajes cantábiles con protagonismo de la melodía acompañada natural en sus pausas y elaboración son reflejo de este nuevo estilo⁷⁰. El canto sobre “Sacrificium Deo” del número 10, con un delicado acompañamiento acórdico de las cuerdas, evidencia esto (ejemplo 4).

⁷⁰ La naturalidad de la melodía es nombrada por el teórico Heinrich Koch (1749–1816) como un rasgo del Estilo Galante. Véase HEARTZ, Daniel. «The Galant Style». *Music in european capitals...*, pp. 16-23.

Ejemplo 4. N° 10 “Sacrificium Deo” cc. 11-15

La construcción de los bajos mediante patrones de notas repetidas en corcheas o el uso de motivos melódicos breves también están presentes y son signos de esta influencia. Sin embargo, la regularidad en las estructuras periódicas o en el número de compases de las melodías como característica de este estilo no es tan evidente. La forma de los números es bastante flexible, así como la extensión de sus secciones y temas, que tienden a alejarse de la cuadratura. De hecho, esta cierta irregularidad sumada a la juxtaposición de motivos contrastantes lo acerca al *Empfindsamer Stil*⁷¹.

Finalmente, podemos establecer lazos con el Estilo Galante mediante el reconocimiento de diversos esquemas que Gjerdingen plantea para el análisis de esta música⁷². En el *Miserere a dúo* encontramos algunos ejemplos⁷³.

El esquema *Prinner* se caracteriza por un bajo descendente con el patrón IV-III-II-I, mientras la línea melódica describe un descenso por los grados de la escala desde el sexto al tercero. Es bastante común en melismas a lo largo de la obra, siendo un factor determinante, según Gjerdingen, indicativo de la influencia galante italiana (ejemplo 5).

⁷¹ Para mayor información acerca del *Empfindsamer Stil* veáse HEARTZ, Daniel y BROWN, Bruce Alan. «Empfindsamkeit». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan Publishers, 2002, vol. 8, pp.190-192.

⁷² GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style...*

⁷³ Usamos números romanos para los grados del bajo y arábigos para los de la melodía, tal y como hace Gjerdingen en su estudio.

Ejemplo 5. Esquema *Prinner* (cc. 60-66). Nº 6 “Cor mundum crea” cc. 59-66

Usual en secuencias ascendentes, el esquema *Monte* posee dos bloques de bajo VII-I y melodía descendente del quinto al tercer grado de la escala, estando el segundo bloque transportado un tono ascendente. Hay un buen ejemplo en el número 6 (ejemplo 6).

Ejemplo 6. Esquema *Monte* (cc. 102-105). Nº 6 “Cor mundum crea” cc. 98-105

El esquema *Do-Re-Mi* posee una melodía que avanza por los tres primeros grados de la escala consecutivamente mientras el bajo describe el siguiente itinerario: I-VII(o V)-I. Encontramos este patrón en el número 2 (ejemplo 7).

Ejemplo 7. Esquema *Do-Re-Mi* (cc. 9-11). Nº 2 “Amplius lava me” cc. 7-12

A pesar de estos ejemplos, no podemos decir que los esquemas galantes sean esenciales, sino que, en cierto modo, parecen anecdóticos. No estarían en la base del trabajo de composición de Nebra, como puede ser en el caso de compositores napolitanos contemporáneos cuya formación se basó en la interiorización de estos arquetipos⁷⁴. Aún así, la presencia de varios ejemplos nos indica el conocimiento de Nebra de los clichés propios de los autores de formación napolitana⁷⁵.

En todo caso, la aplicación de estos esquemas galantes para el análisis de la música del siglo XVIII es algo relativamente reciente y no deja de ser una construcción contemporánea de modelos que no eran percibidos como tales en la época. Por tanto, basar la influencia galante en la presencia de estos motivos es útil, pero no definitiva.

IV – CONCLUSIONES

Llegados al final, sintetizaremos los resultados obtenidos en relación a nuestros objetivos.

Con este trabajo hemos podido situar el *Miserere a dúo* de José de Nebra en su contexto histórico-estético. La música sacra del siglo XVIII se caracteriza por la variedad de géneros y el encuentro de la tradición heredada en los distintos países con las nuevas tendencias extendidas desde Italia. La música religiosa en todo el continente será permeable a los recursos procedentes de la ópera y sus posibilidades expresivas para potenciar su mensaje, lo cual encontrará tanto adeptos como detractores. Además, la herencia del Barroco se depura con el Estilo Galante, más estilizado, flexible y directo en la comunicación afectiva.

En esta dialéctica entre lo tradicional y lo nuevo tan diversa encontramos nuestra obra, compuesta por un autor curtido en la música teatral y conocedor del trabajo tanto de sus colegas españoles como europeos. El *Miserere a dúo* posee diversos estilemas compartidos con la tradición galante napolitana de su tiempo, como hemos podido comprobar a través del análisis, incluyendo un plan constructivo muy similar al *Stabat*

⁷⁴ Como afirma Sánchez-Kisielewska, la formación de Nebra es diferente, su “lengua materna” a la hora de componer es distinta. Véase SÁNCHEZ-KISIELEWSKA, Olga. «Claves para el análisis del Italianismo...», p. 43.

⁷⁵ Probablemente por el acceso a su música a través de manuscritos o por la relación con los músicos italianos afincados en Madrid, como pudieran ser Corselli, Domenico Scarlatti o Farinelli.

Mater de Pergolesi. No obstante, Nebra suena con voz propia en una obra que combina estas influencias con su herencia española, como se ve en los pasajes contrapuntísticos, y su experiencia como compositor.

En torno a su uso original, no podemos sino plantear hipótesis basándonos en lo que sabemos de la música de la época. Su ausencia en el catálogo del Archivo del Palacio Real, así como los efectivos para los que está compuesta, alejan la posibilidad de que fuera compuesta para la Capilla Real. Sobre la cuestión del *alternatim* con los versículos gregorianos, numerosos argumentos inclinan la balanza hacia una interpretación sin ellos⁷⁶. Todo esto, sumado a su carácter intimista, parece apuntar a un encargo personal para su uso como cantada sacra en alguna celebración extralitúrgica privada.

El análisis de la relación música-texto muestra una especial atención a la manera en cómo se musicaliza cada versículo. Nebra entiende su contenido semántico y se vale de la música para transmitirlo directamente a los oyentes. Mediante diversas figuras retóricas, determinados patrones rítmicos o perfiles melódicos, diferentes dinámicas y el uso de sordinas, el contraste armónico y la colocación de ornamentación, melismas y cadencias, potencia, subraya y evoca las palabras o actitudes del texto.

Nebra no abandona la expresión de los afectos en su música sacra, algo que facilita la división por versículos. No obstante, la subordinación de la música en pro de la expresión afectiva está presente en diferentes grados a lo largo de los números, siendo el último un ejemplo de cómo el código musical prima, haciendo del texto un pretexto. Además, si bien la elección de tempo, tonalidad y carácter otorga a cada uno un espacio afectivo general, el grado de unidad expresiva varía. Así, encontramos números como el 10 “Sacrificium deo” con una expresión más homogénea y unívoca, mientras otros, como el nº 2 “Amplius lavame”, poseen más contrastes afectivos, distintas actitudes y matices reflejando el sentido cambiante de las palabras⁷⁷.

En todo caso, y aunque de filiación operística, sigue siendo música sacra. Si bien posee un carácter solista y requiere de cierto grado de virtuosismo vocal, las reglas del decoro

⁷⁶ Además de la ausencia de indicaciones explícitas por parte del compositor y de los problemas tonales que apunta González Marín, el hecho de que con la musicalización de los versículos 18 y 19 Nebra rompiera el patrón de alternancia, indicaría que así se aseguraba la escucha de estos versículos, de significado tan interdependiente, en una interpretación sin el canto llano en *alternatim*.

⁷⁷ Esto no debiera sorprendernos, pues en la música escénica española eran comunes arias con varios afectos.

religioso hacen que el estilo de Nebra sea más contenido y sobrio que en sus arias operísticas. Encontramos melismas más breves, menor grado de ornamentación y coloratura, así como numerosos pasajes con melodías tenidas y recitadas, residiendo aquí el interés melódico y el dinamismo en los instrumentos.

Finalmente, en un contexto en el que las artes eran la vía para transmitir el mensaje de la religión, el *Miserere a dúo* nos cuenta el itinerario de un pecador que conoce sus faltas y cae constantemente en ellas, que se empequeñece ante Dios y le ofrece su más profundo arrepentimiento suplicándole su perdón y su intercesión para una renovación personal. A lo largo de este camino aparecen diferentes actitudes y mensajes que Nebra, con una perspectiva de la relación Dios-Hombre como un yo-tú personal propio de la religiosidad ilustrada, expresa buscando la empatía del oyente y una interiorización efectiva de la esencia del texto a través una música afectiva.

V- BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Salud. *José de Nebra: vida y obra*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1993.
- _____ «Nebra» en Casares, E. (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana Vol. VII*. Madrid: SGAE, 2002, pp. 1002-1009.
- BOYD, Malcolm, CARRERAS, Juan José, y LEZA, José Máximo (eds.). *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000.
- CARRERAS, Juan José. «De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad» en Boyd, Malcolm, Carreras, Juan José y Leza, José Máximo (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000, pp. 19-29.
- DE LA MOTTE, Dieter. *Armonía*. Barcelona: Idea Books, 1998.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. «Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón». *Anuario Musical*, 57 (2002), pp. 113-156.
- _____ «José de Nebra entre España y la Nueva España: fuentes documentales de música –dimensión internacional- para su estudio». *Lope de Barrientos. Seminario de Cultura*, 3, 2010 [2011], pp. 59-104.
- GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*. Nueva York: Oxford University Press, 2007.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. *José de Nebra (Calatayud, 1702 - Madrid, 1768). Un aragonés en la Real Capilla*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2002.
- _____ *José de Nebra: Miserere a dúo/Miserere a 8*. Madrid: ICCMU, 2010.
- _____ «A vueltas con José de Nebra. Pensamientos sobre autorías y atribuciones» en Capdepón Verdú, Paulino y Pastor Comín, Juan José (eds.), *El patrimonio musical de Castilla-La Mancha. Nuevas perspectivas*. Madrid: Alpuerto, 2015, pp. 91-108.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «Música litúrgica con acompañamiento orquestal» en Boyd, Malcolm, Carreras, Juan José y Leza, José Máximo (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000, pp. 67-86.
- HEARTZ, Daniel y BROWN, Bruce Alan. «Empfindsamkeit» en Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers, 2002, vol. 8, pp. 190-192.
- _____ «Galant» en Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers, 2002, vol.9, pp.430-432.
- HEARTZ, Daniel. *Music in european capitals: The Galant Style (1720-1780)*. Nueva York: W.W. Norton, 2003.

- HERNÁNDEZ MATEOS, Alberto. «El problema de la música religiosa» en Hernández Mateos, Alberto, *El pensamiento musical de Antonio Eximeno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013, pp. 192-212.
- LEZA, José Máximo. «Nebra (Blasco), José (Melchor de)» en Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove dictionary of music and musicians*. Londres: Macmillan Publishers, 2002, vol.17, pp.729-731.
- _____ (ed.). *Historia de la Música Española e Hispanoamericana. Vol. IV*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2014.
- _____ «Continuidad y renovación en el repertorio litúrgico» en Leza, J. M. (ed.), *Historia de la Música Española e Hispanoamericana. Vol. IV*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2014, pp. 223-265.
- LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. Berga: Amalgama Edicions, 2011.
- MATTHESON, Johann. *Das forschende Orchestre*. Hamburgo, 1721
- ORTEGA RODRÍGUEZ, Judith. *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2010.
- PONS SEGUÍ, Antoni. *Antonio Literes (1673-1747). Miserere a 8/Pater noster a 8*. Madrid: Asociación Ars Hispana, 2019.
- SÁNCHEZ-KISIELEWSKA, Olga. «Claves para el análisis del Italianismo en la Música Hispana: esquemas galantes y figuras retóricas en las misas de Jerusalem y Nebra». *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, I, 1 (2015), pp. 28-53.
- SCÍO DE SAN MIGUEL, Felipe. *La Biblia Vulgata latina traducida al español y anotada conforme al sentido de los santos padres y expositores católicos*. París, Librería de Rosa y Bouret, 1854, Tomo III.
- TORRENTE, Álvaro. «Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real» en Boyd, Malcolm, Carreras, Juan José y Leza, José Máximo (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000, pp. 87-95.
- WALTER HILL, John. «Música vocal italiana, ca. 1680-1730» en Walter Hill, John, *La Música Barroca*. Madrid: Akal, 2010, pp. 393-432.
- _____ «La música francesa desde la Guerra de la Gran Alianza hasta el final de la Regencia» en Walter Hill, John, *La Música Barroca*. Madrid: Akal, 2010, pp. 433-462.
- _____ «Tradiciones e innovaciones alemanas (1696-1750)» en Walter Hill, John, *La Música Barroca*. Madrid: Akal, 2010, pp. 463-502.

Discografía recomendada

NEBRA, José de. *Miserere*. Al Ayre Español, Eduardo López Banzo, dir. Marta Almajano, soprano. Xenia Meijer, mezzosoprano. CD. Friburgo de Brisgovia: Deutsche Harmonia Mundi, DHM 05472 77532 2, 2001.

NEBRA, José de. *Miserere*. Los Músicos de Su Alteza, Luis Antonio González, dir. Raquel Andueza, soprano. Olalla Alemán, soprano. CD. Aranjuez: Música Antigua Aranjuez Ediciones, 2006.

ANEXO:
PARTITURAS DEL *MISERERE A DÚO*
ANOTADAS Y ANALIZADAS

25

[Vn I] *p*

[Vn II] *p*

[Vcl] *p*

[Tiple I] Mi - se - re - re me - i

[Tiple II]

[Acompño] *p*

A "Señor, ten piedad de mí"

31

[Vn I] *f* *p*

[Vn II] *f* *p*

[Vcl] *f* *p*

[Tiple I] De - us, mi - se - re - re me - i De - us, *Suspiratio* me - i * De - us,

[Tiple II]

[Acompño] *f* *p*

Mi)M

Salm 3
 * Señala me i g Deus,
 relación íntima de Dios
 y uno mismo.

36

[Vn I] *f* *p*

[Vn II] *f* *p*

[Vcl] *f* *p*

[Tiple I] *Esclamatio* mi - se - re - re me - i De - us, mi - se - re - re me - i De - us

[Tiple II] *Tiple 2º* Mi - se -

[Acompño] *f* *p*

43

[Vn I]

[Vn II]

[Vcl]

[Tiple I]

[Tiple II] re - re me - i De - us, mi - se - re - re me - i De - us,

[Acompño]

Mi)M

52

(C)

7

[Vn I] *f* *p* *f* *p*

[Vn II] *f* *p* *f* *p*

[Vcl] *f* *p* *f* *p*

[Tiple I]

[Tiple II] *f* *p* *f* *p*

[Acompot] *f* *p* *f* *p*

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

18° -> Exclamatio

58

7

[Vn I] *f* *p* *f* *p*

[Vn II] *f* *p* *f* *p*

[Vcl] *f* *p* *f* *p*

[Tiple I] *f* *p* *f* *p*

[Tiple II] *f* *p* *f* *p*

[Acompot] *f* *p* *f* *p*

se - cun - dum mag - nam

me - i De - us se - cun - dum mag - nam

Entradas sucesivas imitativas

conforme a la gran misericordia

T
SiM

Breve ritornello instr.

64

[Vn I] *f* *p* *f* *p*

[Vn II] *f* *p* *f* *p*

[Vcl] *f* *p* *f* *p*

[Tiple I] *f* *p* *f* *p*

[Tiple II] *f* *p* *f* *p*

[Acompot] *f* *p* *f* *p*

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

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

18° + (D^{5b}) D^{6b} T Tp

70

[Vn I] *f* *p* *f* *p*

[Vn II] *f* *p* *f* *p*

[Vcl] *f* *p* *f* *p*

[Tiple I] *f* *p* *f* *p*

[Tiple II] *f* *p* *f* *p*

[Acompot] *f* *p* *f* *p*

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

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

ITA Progresión

D⁷ T D⁷ T D⁷ T D⁷ T

H₆M F₆M

76 **B'**

[Vn I] *f* *p* *f*

[Vn II] *f* *p* *f*

[Vcl] *f* *p* *f*

[Tiple I] *f* *p* *f* *Andante*

se - cun - dum mag - nam, mag - nam mi - se - ri - cor - di - am tu -

[Tiple II] *f* *p* *f*

se - cun - dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am tu -

[Acomplo] *f* *p* *f*

82 **Sibm**

[Vn I] *f* *p* *f*

[Vn II] *f* *p* *f*

[Vcl] *f* *p* *f*

[Tiple I] *f* *p* *f*

am se - cun - dum mag - nam, mag - nam mi - se - ri - cor - di - am,

[Tiple II] *f* *p* *f*

am se - cun - dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am,

[Acomplo] *f* *p* *f*

*f*₃ *D* *D*^{9b} *t*₃

Rem *Salm*

A modo de resumen de la intro.

88 **a'**

[Vn I] *f* *p* *f*

[Vn II] *f* *p* *f*

[Vcl] *f* *p* *f*

[Tiple I] *f* *p* *f*

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

[Tiple II] *f* *p* *f*

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

[Acomplo] *f* *p* *f*

93 **Salm**

[Vn I] *f* *p* *f*

[Vn II] *f* *p* *f*

[Vcl] *f* *p* *f*

[Tiple I] *f* *p* *f*

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

[Tiple II] *f* *p* *f*

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

[Acomplo] *f* *p* *f*

D *t*

* Antes presentaba 1º Tiple y 2º por separado, ahora juntos en bicinia.

98 **B¹**

[Vn I] *f*

[Vn II] *f*

[Vcl] *f*

[Tiple I] *f*

[Tiple II] *f*

[Acompto] *f*

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

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

lib M *Sol m*

104 **m**

[Vn I] *f*

[Vn II] *f*

[Vcl] *p*

[Tiple I] *f*

[Tiple II] *f*

[Acompto] *p*

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

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

SD †

100 **C¹¹**

[Vn I] *p* *f*

[Vn II] *p* *f*

[Vcl] *p* *f*

[Tiple I] *f*

[Tiple II] *f*

[Acompto] *p* *f*

Exclamatio

Exclamatio

se - cun - dum mag - - - nam, se - cun - dum mag - - - nam

se - cun - dum mag - - - nam, mag - nam

114 **B¹¹** **C¹¹**

[Vn I] *f*

[Vn II] *f*

[Vcl] *f*

[Tiple I] *f*

[Tiple II] *f*

[Acompto] *p* *f*

mi - se - ri - cor - di - am tu - am, se - cun - dum mag - - - nam,

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

119

Cadenza *Coda instrumentale*

[Vn I] *n*

[Vn II] *p*

[Vcl] *p*

[Tiple I] mag - nam mi - se - ri - cor - di - am tu - - - am

[Tiple II] mag - nam mi - se - ri - cor - di - am tu - - - am

[Acompto] *p*

124

[Vn I] *f p*

[Vn II] *f p*

[Vcl] *f p*

[Tiple I]

[Tiple II]

[Acompto] *p*

D, T

Sol H *Introducción instrumental* [2.]

Allegretto Cantabile.

[Violin I] *p*

[Violin II] *p*

[Viola] *p*

[Tiple II] Tiple 2

[Acompto] *p*

Sol H *Sol H* *Sol H* *HP* *(p?)* *HP* *HP*

7

[Vn I] *p*

[Vn II] *p*

[Vcl] *p*

[Tiple II]

[Acompto] *p*

13

[Vn I] *p*

[Vn II] *p*

[Vcl] *p*

[Tiple II]

[Acompto] *p*

D, T Sol m

[Vn I] 22 *f* *p* *f*

[Vn II] *f* *p* *f*

[Vla] *p* *f*

[Tiple II]

[Acompto]

27 *p* *f* *p* *f*

[Vn I] *p* *f* *p* *f*

[Vn II] *p* *f* *p* *f*

[Vla] *p* *f*

15

[Tiple II] *p* *f* *p* *f*

[Acompto] *p* *f* *p* *f*

Breve cadencia

Am-phi-us, am-phi-us la-va-me, la-va-me

34 *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

[Vn I] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

[Vn II] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

[Vla] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

[Tiple II] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

[Acompto] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

me, la-va-me, la-va-me

D T

30 *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

[Vn I] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

[Vn II] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

[Vla] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

[Tiple II] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

[Acompto] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

ab i-ni-qui-ta-te me-a, ab i-ni-qui-ta-

46 *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

[Vn I] *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

[Vn II] *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

[Vla] *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

16

[Tiple II] *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

[Acompto] *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

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

53 *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

[Vn I] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

[Vn II] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

[Vla] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

[Tiple II] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

[Acompto] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

ca-to, et a pec-ca-to me-o nun-da-me, la-va-me,

* Semicadencia dominante

59 **Ritornello**
[Va I] *f* *p* *f*
[Va II] *f* *p* *f*
[Vla] *f* *p* *f*
[Tiple II] - - -
[Acompto] - - -
la - va me, mun - da me.

Re H **D T** **A'**
[Va I] *f*
[Va II] *f*
[Vla] *f*
[Tiple II] - - - **Breve cadenza**
[Acompto] - - -
Am - pli - us.

70 **Re H**
[Va I] *f* *p* *f*
[Va II] *f* *p* *f*
[Vla] *f* *p*
[Tiple II] *f*
[Acompto] *f*
am - pli - us la - va me, la - - -
T **D** **T**

76 **b''**
[Va I] *f* *p* *f* *p* *f* *p*
[Va II] *f* *p* *f* *p* *f* *p*
[Vla] *f* *p* *f* *p* *f* *p*
[Tiple II] *f*
[Acompto] *f*
va me ab i - ni - qui - ta - te me - -
Re H

82
[Va I] *f* *p* *f* *p* *f* *p*
[Va II] *f* *p* *f* *p* *f* *p*
[Vla] *f* *p*
[Tiple II] *f*
[Acompto] *f*
a, ab i - ni - qui - ta - te me - - - a:
Re H

88 **B'** **Re H** **Sinfica**
[Va I] *poco f* *f* *f mo* *p*
[Va II] *poco f* *f* *f mo* *p*
[Vla] *poco f* *f* *f mo*
[Tiple II] *f*
[Acompto] *f*
et a pec - ca - to me - o mun - da me,
Re H **T** **D** **Re H**

Modific
su el
leggio.

94

[Vn I] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

[Vn II] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

[Vla] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

[Tiple II] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

[Acompsto] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

la - va me, et a pec - ca - to me - o mun - da

Siglica ga agudo

101

[Vn I] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

[Vn II] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

[Vla] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

[Tiple II] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

[Acompsto] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

me. Am - pli-us la - va me, la - - - -

A'' *a''*

108

[Vn I] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

[Vn II] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

[Vla] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

[Tiple II] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

[Acompsto] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

- - - va me ab i - ni - qui - ta - - - te, i - ni - qui - ta - te

Salm *T* *Salm*

D *D* *Salm*

115

[Vn I] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

[Vn II] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

[Vla] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

[Tiple II] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

[Acompsto] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

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

B'' *B''* *E''*

123

[Vn I] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

[Vn II] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

[Vla] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

[Tiple II] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

[Acompsto] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

la - va me. *Siglica* → mun - da me.

Rem *T* *Salm* *Cadenza* **Coda** *a'*

129

[Vn I] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

[Vn II] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

[Vla] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

[Tiple II] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

[Acompsto] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Rem *T* *Salm* *D* → *Salm*

D *T*

Introducción

[3.]

Interrompe
su discurso
para suspirar

And.te Sordinas. †

And.te magestoso. / Tiple I^o.

Dom † D² † Paterna discurso^{†3}

A

21

Salubris Inimicantibus

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

22

Suspensio

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

23

Sal

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

Sol^M T Rib^M

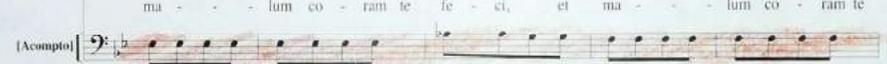
[Vn I]    
 [Tiple I] so - li, ti - bi so - li pec - ca - vi, pec - ca - vi, et

[Acomp] 

D T D T

[Vn I]    **23**

[Tiple I] 
 ma - - - lum co - ram te fe - ci, et ma - - - lum co - ram te

[Acomp] 

LabM IC

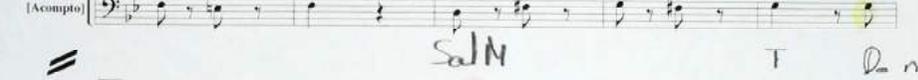
[Vn II]   

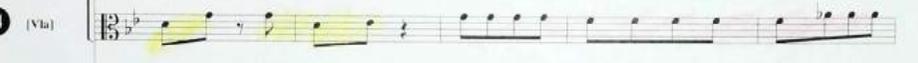
[Tiple I] *Recitacion sobre la dominante de Mi*
 fe - ci: ut jus - ti - fi - ce - - - ris in ser - mo - ni - bus

[Acomp] 

HiM FaM

[Vn I]    
Recita sobre dominante de Fa Recita sobre dominante de Sol
 tu - - - is, in ser - mo - ni - bus tu - - - is, et

[Acomp]  **SaM T D m**

24 [Vn I]   

[Tiple I] 
 vin - cas, et vin - cas cum ju - di - ca - - - - -

[Acomp] 

D⁷+

[Vn I]   

[Tiple I] 
 ris, et

[Acomp] 

B D

63 b^{''}

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

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

[Acompto]

68 c^{''} Cadencia

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I] Exclamatio

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

[Acompto]

73 CODA

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

ris.

[Acompto]

[4.]

Don Introducción Al Vivo

[Violin I]

[Violin II]

[Viola]

[Tiple I]

[Tiple II]

[Acompto]

Don

[Vn I] a^{''}

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Tiple II]

[Acompto]

D T D

19 **b**

[Vn I] *p*

[Vn II] *p*

[Vla] *p*

[Tiple I]

[Tiple II]

[Acomp] *p* *f*

T D T V T

A

20 **A**

[Vn I] *f*

[Vn II] *p*

[Vla] *f*

[Tiple I] *f*

[Tiple II] *f*

[Acomp] *p*

Ee - ce e - nim ve - ri - ta - tem di - le - xis - ti, di - le - xis - ti,

Ee - ce e - nim ve - ri - ta - tem di - le - xis - ti,

T D T

D₆H

37 **A**

[Vn I] *p*

[Vn II] *p*

[Vla] *p*

[Tiple I] *f*

[Tiple II] *f*

[Acomp] *f*

ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem di - le - xis - ti, di - le -

ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem di - le -

20 **B T**

46 **C**

[Vn I] *f* *p* *f* *p*

[Vn II] *f* *p* *f* *p*

[Vla] *f* *f* *p* *f* *p*

[Tiple I] *f* *f* *p* *f*

[Tiple II] *f* *f* *p* *f*

[Acomp] *f* *p* *f* *p*

xis - - ti: in - cer - ta et oc - cul - ta, et oc - cul - ta sa - pi - en -

xis - - ti: in - cer - ta et oc - cul - - ta sa - pi - en -

D T Rem

54

[Vn I] *f* *p* *f* *p*

[Vn II] *f* *p* *f* *p*

[Vla] *f* *p* *f* *p*

[Tiple I] *f* *p* *f* *p*

ti - æ tu - æ, in - cer - ta et oc - cul - - ta sa - pi - en -

[Tiple II] *f* *p* *f* *p*

ti - æ tu - æ, in - cer - ta et oc - cul - ta, et oc - cul - ta sa - pi - en -

[Acompto] *f* *p* *f* *p*

lam

29

62

[Vn I] *f* *p* *f* *p* *f* *p*

[Vn II] *f* *p* *f* *p*

[Vla] *f* *p* *f* *p*

[Tiple I] *f* *p* *f* *p*

ti - æ tu - æ ma - - ni - fes - tas - ti mi - - - hi, mi - - -

[Tiple II] *f* *p* *f* *p*

ti - æ tu - æ ma - - ni - fes - tas - ti mi - - -

[Acompto] *f* *p* *f* *p*

Ritornello

70

[Vn I] *f* *p*

[Vn II] *f* *p*

[Vla] *f* *p*

[Tiple I] *f* *p*

hi, Ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem

[Tiple II] *f* *p*

hi, Ec - ce e - nim

[Acompto] *f* *p*

lam D7

30

78

[Vn I] *f* *p*

[Vn II] *f* *p*

[Vla] *f* *p*

[Tiple I] *f* *p*

di - le - xis - ti, ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem di - le - xis -

[Tiple II] *f* *p*

ve - ri - ta - tem di - le - xis - ti, ec - ce e - nim di - le - xis -

[Acompto] *f* *p*

† D D T D T D7

Re M Sol M Do M

86

[Vn I] *B'*

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Tiple II]

[Acompto]

in - cer - ta et oc - cul - ta sa - pi - en - ti - æ

ti. in - cer - ta et oc - cul - ta,

T *Dom*

93

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Tiple II]

[Acompto]

tu - - æ, in - cer - ta et oc - cul - ta sa - pi -

oc - cul - ta, in - cer - ta et oc - cul - ta sa - pi - en - ti - æ tu - -

Salm

100

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Tiple II]

[Acompto]

en - ti - æ tu - æ ma - - ni - fes - tas - ti mi - - -

æ ma - - ni - fes - tas - ti mi - - - hi, mi - - -

B'' *f* *p* *f* *p* *f* *p*

T *3*

107

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Tiple II]

[Acompto]

hi, in - cer - ta et oc - cul - ta, et oc -

hi, in - cer - ta et oc - cul - ta, in - cer - ta

Salm *D T*

114 *♩ VII*

[Vn I] *f*

[Vn II] *f*

[Vla] *f*

[Tiple I] *f*

[Tiple II] *f*

[Acompto] *f*

cul - ta sa - pi - en - ti - æ tu - æ, sa - pi - en - ti - æ tu - - -

et oc - cul - ta sa - pi - en - ti - æ tu - æ, tu - - -

Fa H D T D

33

121 *♩ VIII*

[Vn I] *f p f p f p f*

[Vn II] *f p f p f p f*

[Vla] *f p f p f p f*

[Tiple I] *f p f p f p f*

[Tiple II] *f p f p f p f*

[Acompto] *f p f p f p f*

æ ma - - - ni - fes - tas - ti mi - - - hi, mi - - - hi,

æ ma - - - ni - fes - tas - ti mi - - - hi,

T SM D₅ T D₃ T

128 *p f p f p f*

[Vn I] *p f p f p f*

[Vn II] *p f p f p f*

[Vla] *p f p f p f*

[Tiple I] *p f p f p f*

[Tiple II] *p f p f p f*

[Acompto] *p f p f p f*

ma - ni - fes - tas - - - - -

ma - ni - fes - tas - - - - -

T

34

(Dominante para lo que sigue)

135 *f p f p f p f*

[Vn I] *f p f p f p f*

[Vn II] *f p f p f p f*

[Vla] *f p f p f p f*

[Tiple I] *f p f p f p f*

[Tiple II] *f p f p f p f*

[Acompto] *f p f p f p f*

mi - - - hi, mi - - - hi, ma - ni - fes -

mi - - - hi, mi - - - hi, ma - ni - fes - tas - - -

T D₃ H

142 b1

[Vn I] *f* *p* *f*

[Vn II] *f* *p* *f*

[Vla] *f* *p* *f*

[Tiple I] *f* *p* *f*

[Tiple II] *f* *p* *f*

[Acompto] *f* *p* *f*

tas - - - ti mi - hi, ma - ni - fes - tas - ti mi - - -

ti mi - hi, ma - ni - fes - tas - ti mi - - -

D⁷ T D⁹

Cada

149

[Vn I] *f*

[Vn II] *f*

[Vla] *f*

[Tiple I] *f*

[Tiple II] *f*

[Acompto] *f*

hi.

hi.

D⁵ T

35

Introducción [5.]

(a) ^{1^o}

[Violin I] *f* *p* *f* *p* *f*

[Violin II] *f* *p* *f* *p* *f*

[Viola] *f* *p* *f* *p* *f*

[Tiple II] Tiple 2^o

[Acompto] *f* *p* *f* *p* *f*

36 *lam*

8 *ax* *ay* b

[Vn I] *f* *p* *f* *p* *f*

[Vn II] *f* *p* *f* *p* *f*

[Vla] *f* *p* *f* *p* *f*

[Tiple II]

[Acompto] *f* *p* *f* *p* *f*

D⁷ T

13

[Vn I] *f* *p* *f* *p* *f*

[Vn II] *f* *p* *f* *p* *f*

[Vla] *f* *p* *f* *p* *f*

[Tiple II]

[Acompto] *f* *p* *f* *p* *f*

D^{9b} T₃ D^{9b} T₃ D^{9b} T

(Mi m) (Re m) (Do M)

Handwritten musical score for measures 19-30. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Trumpet II, and Accompaniment. The music is marked with dynamics such as *f* and *p*. Handwritten annotations include circled notes in green and orange, and chord symbols: D , $D\sharp$, $D\flat$, A , $D\flat$, F , and $la m$. A double bar line is present between measures 25 and 26. The page number 37 is visible in the bottom right corner.

Handwritten musical score for measures 35-45. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Trumpet II, and Accompaniment. The music is marked with dynamics such as *f* and *p*. Handwritten annotations include circled notes in red and blue, and chord symbols: D , F , $Ku M$, D , T , ReH , D , T , and $D\flat H$. A double bar line is present between measures 40 and 41. The page number 38 is visible in the bottom left corner.

50

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple II]

[Acompito]

55

[Vn I] *f p* *f p* *f p* *ax*

[Vn II] *f p* *f p*

[Vla]

[Tiple II]

[Acompito]

39

60

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple II]

[Acompito]

di-um. da - bis gau - di-um, da - bis gau - di-um

D T₃

65

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple II]

[Acompito]

70

[Vn I] *f_{mo}* *p*

[Vn II]

[Vla]

[Tiple II]

[Acompito]

75

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple II]

[Acompito]

me - o da - bis gau - di-um et lae - ti - - ti -

Rem

80

(Vn I) *f* *ax* *b*

(Vn II) *f*

(Vla) *f*

(Tiple II) *f*

[Acompto] *f*

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

85

(Vn I) *f* *Lam* *D*

(Vn II) *f*

(Vla) *f*

(Tiple II) *f* *E*

[Acompto] *f*

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

90

(Vn I) *f* *b*

(Vn II) *f*

(Vla) *f*

(Tiple II) *f*

[Acompto] *f*

Mi m *Re m* *Lam*

gau - di-um

95

(Vn I) *f* *E*

(Vn II) *f*

(Vla) *f*

(Tiple II) *f*

[Acompto] *f*

di-um, da - bis gau - di-um,

100

(Vn I) *f* *ax* *D*

(Vn II) *f* *Crescendo*

(Vla) *f* *Crescendo*

(Tiple II) *f* *E*

[Acompto] *f*

gau - [di-um] et lac - ti - ti - am, et lac -

105

(Vn I) *f* *f_{mo}* *p* *f* *D* *b*

(Vn II) *f* *f_{mo}* *p* *f*

(Vla) *f* *f_{mo}* *p* *f*

(Tiple II) *f*

[Acompto] *f*

ti - ti - am,

B

(10) *i'*

[Vn I] *p*

[Vn II] *p*

[Vla] *p*

[Tiple II] *arabais*

et ex-sul - ta - bunt os - - - sa hu - mi - li - a - - ta, et ex-sul - ta - bunt

[Acompio]

SibH Sol m DoM

(11) *i'*

[Vn I] *p*

[Vn II] *p*

[Vla] *p*

[Tiple II] *p*

os - - - sa hu - mi - li - a - - ta, hu - mi - li - a - - ta, hu - mi - li - a - - ta,

[Acompio]

Lam Kim *Arancia* *p* Rem

(12) *i''*

[Vn I] *p*

[Vn II] *p*

[Vla] *p*

[Tiple II] *p*

hu - mi - li - a - - ta, hu - mi - li - a - - ta,

[Acompio]

Lam (D) D †

43

Introducción [6.]

And no Gracioso.

(b)

[Violin I] *p*

[Violin II] *p*

[Viola] *p*

[Tiple I] Tiple 1^o

[Acompio] *p*

F#M D T

8

[Vn I] *p*

[Vn II] *p*

[Vla] *p*

[Tiple I] *p*

[Acompio] *p*

S D T D T D T

14

[Vn I] *p*

[Vn II] *p*

[Vla] *p*

[Tiple I] *p*

[Acompio] *p*

44

Handwritten musical score for the first page, measures 21-35. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Trumpet I, and Acoustic Piano. The lyrics are: "Cor mun-dum, cor mun-dum cre - a, cre - a".

Handwritten annotations include:

- Measure 21: **S**, **D**, **T**
- Measure 28: **A** (circled), **D**, **T**
- Measure 35: **S**, **D**, **T**
- Measure 35: **B** (circled), **D**, **T**

Other markings include *f*, *p*, *piu*, and *Basso*.

Handwritten musical score for the second page, measures 41-53. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Trumpet I, and Acoustic Piano. The lyrics are: "in - no - va, in - no - va in vis - ce - ri - bus me -", "is, Cor mun - dum cre - a, cre - a in me, De - us: et", "spi - ri - tum rec - tum, et spi - ri - tum rec - tum in - no - va, in - no - va".

Handwritten annotations include:

- Measure 41: **J** (circled)
- Measure 47: **D**, **Do H**, **T**, **A** (circled), **B'** (circled)
- Measure 53: **D**, **Sol M**, **B** (circled)

Other markings include *f*, *p*, *Basso*, and the signature *Adarcia*.

59

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Acompto]

in vis - ce - ri - bus me -

65

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Acompto]

is, in vis - ce - ri - bus me -

71

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Acompto]

is, in vis - ce - ri - bus me - is.

T S D T

81

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Acompto]

Cor mun - dum, [cor mun - dum] cre - a, cre -

84

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Acompto]

a, cor mun - dum, [cor mun - dum] cre - a, cre - a in me, De - us,

91

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Acompto]

in me, De - us; et spi - ri - tum rec - tum in - no - va, et spi -

Re m Dom

98

[Vn I] *f* *p*

[Vn II] *f* *p*

[Vla] *f* *p*

[Tiple I] *f* *p*

[Acompto]

ri - tum rec - tum in - - no - va in vis - ce - ri - bus me - - - -

105

[Vn I] *f* *p* *Sib M* *T* *D* *S DOH*

[Vn II] *f* *p*

[Vla] *f* *p* *Basso*

[Tiple I] *f* *p* *Rait sobre Basso*

[Acompto] *f* *p*

is, et spi - ri - tum rec - tum in - - no - va

112

[Vn I] *f* *p* *Fa M*

[Vn II] *f* *p*

[Vla] *f* *p*

[Tiple I] *f* *p*

[Acompto] *f* *p*

in vis - ce - ri - bus me - - - -

118

[Vn I] *f* *p* *α III*

[Vn II] *f* *p*

[Vla] *f* *p* *Basso*

[Tiple I] *f* *p*

[Acompto] *f* *p*

is, in vis -

125

[Vn I] *f* *p* *Do H* *Coda* *T* *IV*

[Vn II] *f* *p*

[Vla] *f* *p* *Cadencia* *bajo*

[Tiple I] *f* *p*

[Acompto] *f* *p*

ce - - ri - bus me - - - is.

131

[Vn I] *f* *p* *S* *D* *T* *Fa M*

[Vn II] *f* *p*

[Vla] *f* *p*

[Tiple I] *f* *p*

[Acompto] *f* *p*

S D T

Introducción [7.]

[Violín I]
[Violín II]
[Viola]
[Tiple I]
[Tiple II]
[Acompño]

51

9

SobM T D T₃

[Vn I]
[Vn II]
[Vla]
[Tiple I]
[Tiple II]
[Acompño]

F₂M D T

16

[Vn I]
[Vn II]
[Vla]
[Tiple I]
[Tiple II]
[Acompño]

52

D T S D T SobM A

23

[Vn I]
[Vn II]
[Vla]
[Tiple I]
[Tiple II]
[Acompño]

Red

D T SobM

30

[Vn I] *f* *p* *a!*

[Vn II] *f* *p*

[Vla]

[Tiple I] *f* *p*

de mi - hi læ - ti - ti - am, læ - ti - ti - am

[Tiple II] *f* *p*

Red - de

[Acompto] *f* *p*

37

[Vn I] *f* *p*

[Vn II] *f* *p*

[Vla]

[Tiple I] *f* *p*

sa - lu - ta - ris tu -

[Tiple II] *f* *p*

mi - hi læ - ti - ti - am, læ - ti - ti - am

[Acompto]

S D T
S
Sibm

44

[Vn I] *f* *p* *a!!*

[Vn II] *f* *p*

[Vla]

[Tiple I] *f* *p*

i, red - de

[Tiple II] *f* *p*

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

[Acompto]

51

[Vn I] *f* *p*

[Vn II] *f* *p*

[Vla]

[Tiple I] *f* *p*

mi - hi læ - ti - ti - am, læ - ti - ti - am, læ - ti - ti - am, læ -

[Tiple II] *f* *p*

red - - de mi - hi læ - ti - ti - am, læ -

[Acompto]

S D T Sibm S D T

58 *III*

[Vn I] *f* *p*

[Vn II] *f* *p*

[Vla]

[Tiple I] *f* *p*

ti - ti - am, red - de mi - hi lae - ti - ti - am, lae - ti - ti - am,

[Tiple II] *f* *p*

ti - ti - am, red - de mi - hi lae - ti - ti -

[Acompto]

D T S D T S D

Salm

65 *IV* *av*

[Vn I] *f* *p*

[Vn II] *f* *p*

[Vla]

[Tiple I] *f* *p*

red - de mi - hi lae - ti - ti - am, lae - ti - ti - am,

[Tiple II] *f* *p*

am, red - de mi - hi lae - ti - ti - am, red -

[Acompto]

T S D T S D T

MHM

72

[Vn I]

[Vn II] *p*

[Vla] Baxo

[Tiple I] *f* *p*

red - de mi - hi lae - ti - ti - am, lae - ti - ti -

[Tiple II] *f* *p*

de mi - hi lae - ti - ti - am, lae - ti - ti -

[Acompto]

S D T S D T S D

SibM FaM

79 *III*

[Vn I] *f* *p*

[Vn II] *f* *p*

[Vla]

[Tiple I] *f* *p*

am sa - lu - ta - ris tu - i, sa - lu - tar -

[Tiple II] *f* *p*

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

[Acompto]

T Salm

86 **R Jannello** **B**

[Vn I] *f* *p*

[Vn II] *f* *p*

[Vla] *f* *p*

[Tiple I] *f* *p*
ris tu - i: et spi - ri - tu prin - ci - pa -

[Tiple II] *f* *p*
i: et spi - ri - tu

[Acompto] *f* *p*

S D T

93

[Vn I] *f* *p*

[Vn II] *f* *p*

[Vla] *f* *p*

[Tiple I] *f* *p*
li, et spi - ri - tu prin - ci - pa - - - - li, et spi - ri - tu prin - ci - pa -

[Tiple II] *f* *p*
prin - ci - pa - - - - li, et spi - ri - tu prin - ci - pa - - - -

[Acompto] *f* *p*

T D T

F&M

100

[Vn I] *f* *p*

[Vn II] *f* *p*

[Vla] *f* *p*

[Tiple I] *f* *p*
li con - fir - ma me.

[Tiple II] *f* *p*
li con - fir - ma

[Acompto] *f* *p*

S D T

107

[Vn I] *f* *p*

[Vn II] *f* *p*

[Vla] *f* *p*

[Tiple I] *f* *p*
con - - - fir - ma me, con - fir - ma me, con -

[Tiple II] *f* *p*
me. con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me.

[Acompto] *f* *p*

S D T M&B

142 **B1** *vi*

[Vn I] *p*

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I] *p*

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

[Tiple II]

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

[Acompto] *p*

148 **B1** *SibM*

[Vn I] *f p f p f p f p f p f p f p f p*

[Vn II] *f p f p f p f p f p f p f p f p*

[Vla] *f p*

Baxo

[Tiple I] *f p*

li con - - - fir - - - ma me, con - fir - ma me,

[Tiple II] *f p*

li con - - - fir - - - ma me, con - fir - ma

[Acompto] *f p*

T D T

FaM

61

156

[Vn I] *f p f p f p f p f p f p f p f p*

[Vn II] *f p f p f p f p f p f p f p f p*

[Vla] *f p*

[Tiple I] *f p*

con - fir - - - ma me, con - fir - ma me, con -

[Tiple II] *f p*

me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con -

[Acompto] *f p*

161 *SibM*

[Vn I] *f p f p f p f p f p f p f p f p*

[Vn II] *f p f p f p f p f p f p f p f p*

[Vla] *f p*

[Tiple I] *f p*

fir - ma me, con - fir - ma, con -

[Tiple II] *f p*

fir - ma me, con - fir - ma, con -

[Acompto] *f p*

S SibM D T

62

166

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Tiple II]

[Acompto]

f

f

f

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

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

D T S D T

Coda

63

173

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Tiple II]

[Acompto]

D T

Introducción [8.]

Allegretto

[Violin I]

[Violin II]

[Viola]

[Tiple II]

[Acompto]

Do⁺ m

64

8

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple III]

[Acompto]

15

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple II]

[Acompto]

[Vn I] 22

[Vn II]

[Vla]

[Tiple II]

[Acompto]

p *f*

b

[Vn I] 28

[Vn II]

[Vla]

[Tiple II]

[Acompto]

p *f*

A

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

[Vn I] 38

[Vn II]

[Vla]

[Tiple II]

[Acompto]

f *p* *f* *p*

b

D

T

De - us sa - lu - tis me - æ, De - us sa - lu - tis, sa -

[Vn I] 40

[Vn II]

[Vla]

[Tiple II]

[Acompto]

f *p*

d

Erdmann

lu - tis me - æ, li - be - ra me, li - be - ra me de san - gui - ni -

[Vn I] 47

[Vn II]

[Vla]

[Tiple II]

[Acompto]

f *p*

b

lib

T

D

bus, De - us, De - us sa - lu - tis me - æ, De - us sa -

[Vn I] 54

[Vn II]

[Vla]

[Tiple II]

[Acompto]

f *p* *f* *p*

T *S* *D* *T* *T* *D* *T*

lu - tis, sa - lu - tis me - æ, De - us sa - lu - tis, sa -

D *JP*

59 Ritornello

[Vn I] *f*

[Vn II] *f*

[Vla] *f*

[Tiple II] *f*

[Acompto] *f*

lu - tis me - ae:

65 S D B T D

[Vn I] *f* *p*

[Vn II] *p* *f* *p*

[Vla] *f*

[Tiple II] *f*

[Acompto] *f* *p*

67 Analysis

[Tiple II] *f*

[Acompto] *f* *p*

et ex - sul - ta - - - bit lin - gua me - - -

72 T Left

[Vn I] *f* *p* *f*

[Vn II] *f* *p*

[Vla] *f* *p*

[Tiple II] *f*

[Acompto] *f* *p*

a jus - ti - ti - am tu - am,

D T

79 *f*

[Vn I] *f* *p*

[Vn II] *f* *p*

[Vla] *f*

[Tiple II] *f*

[Acompto] *f*

et ex - sul - ta - - - bit lin - gua me - - -

86 S D N

[Vn I] *f* *p*

[Vn II] *f* *p*

[Vla] *f* *p*

[Tiple II] *f*

[Acompto] *f*

a jus - ti - ti - am tu - - - am, jus - - - ti - ti - am

93 D T S D N

[Vn I] *f* *p*

[Vn II] *f* *p*

[Vla] *f* *p*

[Tiple II] *f*

[Acompto] *f*

tu - am, et ex - sul - ta - bit lin - gua me - a,

D T

135 *i*

[Vn I] *p* *f* *p* *f*

[Vn II] *f* *p* *f* *p* *f*

[Vla] *f* *p* *f* *p* *f*

[Tiple II] *Recitación sobre Ho*

[Acompño] *f*

jus - - ti - ti - am

141 *Caba* *a¹¹¹* *Dom*

[Vn I] *f*

[Vn II] *f*

[Vla] *f*

[Tiple II] *Cadenza*

[Acompño] *f*

tu - am.

147 *D* *f*

[Vn I] *f*

[Vn II] *f*

[Vla] *f*

[Tiple II]

[Acompño] *f*

Introducción [9.] *Allegretto* *a*

[Violin I] *f*

[Violin II]

[Viola] *Basso*

[Tiple I]

[Acompño] *f*

7 *Sol m* *D⁷ †* *p²* *B*

[Vn I] *f*

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Acompño] *f*

11 *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

[Vn I] *f*

[Vn II] *f*

[Vla] *f*

[Tiple I]

[Acompño] *p* *f* *p* *f* *p* *f*

D *T*
SibM

20

(C)

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Acompto]

D T

27

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Acompto]

Sal m

73

34

(A)

(b)

(c)

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Acompto]

Quo - ni - am, quo - ni - am si vo - lu - is - ses, si

) † 0 †

40

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Acompto]

vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um de - dis - sem

) †

46

(B)

Silencio estructural

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Acompto]

u - ti - que: ho - lo - caus

74

(8) D † p

52

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Acompto]

tis non, non, non de - lec - ta - be - ris,

D T 0 T

Sibm

58

[Vn I] *f* *p* *c*

[Vn II] *f* *p*

[Vla] *p* *Basso* *f* *p*

[Tiple I] *f* *p*

[Acomp] *p*

non, non, non de-lecta-be-ris, de-lecta-

64

[Vn I] *f* *p* *T* *D* *T*

[Vn II] *f* *p*

[Vla] *f*

[Tiple I] *f* *p*

[Acomp] *f*

-be-ris, non de-lect-

70

Ritardella *bim* *D* *T₃*

[Vn I] *f* *p*

[Vn II] *f* *p*

[Vla] *p* *f* *p*

[Tiple I] *f* *p*

[Acomp] *p* *f* *p*

ta - - - - - be-ris,

D ——— *T*

76

[Vn I] *f* *p* *A'*

[Vn II] *f* *p*

[Vla] *f* *Basso* *f* *p*

[Tiple I] *f* *p*

[Acomp] *f* *p* *f*

quo-mi-am si vo-lu-is-ses, si

82

[Vn I] *f* *p* *D* *T* *D* *T*

[Vn II] *f* *p*

[Vla] *f*

[Tiple I] *f* *p*

[Acomp] *f* *p*

vo-lu-is-ses sa-cri-fi-ci-um de-dis-sem u-ti-que, de-

88

Dom

[Vn I] *f* *p*

[Vn II] *f* *p*

[Vla] *f* *p*

[Tiple I] *f* *p*

[Acomp] *f* *p*

dis-sem u-ti-que, sa-cri-fi-ci-um de-dis-sem u-ti-que

D *f* *D* *f* *Rem* *D* *T* *Rem*

130

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Acompto]

non, non de - lec - ta - be - ris.

136

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Acompto]

non, non de - lec - ta - be - ris.

Cada

Cadencia

79

142

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Acompto]

basso

0

+

Introducción [10.]

Sordinas

[Violin I]

[Violin II]

[Viola]

[Tiple I]

[Acompto]

6

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Acompto]

Ubb T

S T D

80

11

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Acompto]

Baxo duo

Sa - - - cri - fi - ci - um De - o

Ubb T

S T

16 **b**

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Acompto]

spi - ri - tus con - tri - bu - la - tus, con - tri - bu - la - tus,

20 **a**

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Acompto]

duo
sa - - - cri - li - ci - um De - - - o

24 **b** **T₃** **F₂H**

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Acompto]

spi - ri - tus con - tri - bu - la - tus, con - tri - bu - la - tus,

(D)

28 **b**

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Acompto]

spi - ri - tus con - tri - bu - la - - - tus, con - tri - bu - la -

32 **F₂m** **b** **D** **N₂H** **D**

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Acompto]

tus, spi - ri - tus con - tri - bu - la - tus, con - tri - bu - la - tus:

36 **T** **Silencio estructural** **b**

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Acompto]

cor con - tri - - - tum et hu - mi - li -

D
D₂m

40

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]
a - tum, et hu-mi-li - a - tum, De-us, non de - spi - - - ci-

[Acomp]

45

[Vn I]
t₃ Sib m t₃ D' T D' Sib

[Vn II]

[Vla]
Baxo

[Tiple I]
es, De - us, De - us, De - us, non de -

Triple aclaración → Trinidad

[Acomp]

50

[Vn I]
Sib T Kib M

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]
spi - ci - es, cor con-tri - - - tum et hu-mi - li -

[Acomp]

T p T D T t D D
Fa M

83

55

[Vn I]
(f)

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]
a - tum, De - us, De - us, De - us, De us, non de -

Trinidad Cadencia

[Acomp]
f_{mo}

60

[Vn I]
Kib M Coda a 11

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]
spi - ci - es.

[Acomp]

64

[Vn I]
(C11)

[Vn II]

[Vla]
Baxo

[Tiple I]

[Acomp]

D T

84

Introducción

[11.]

Andantino

A

B

[Violin I]
[Viola II]
[Viola]
[Tiple I]
[Tiple II]
[Acompño]

Tunc ac - cep - ta - bis sa - cri - fi - ci - um jus -

Tunc ac - cep - ta - - - - bis

Solm

D f

85

[Vn I]
[Vn II]
[Vla]
[Tiple I]
[Tiple II]
[Acompño]

ti - ti - ae, sa - cri - fi - ci - um jus - ti - ti - ae, ob - la - ti - o - - - nes,
sa - cri - fi - ci - um jus - ti - ti - ae, jus - ti - ti - ae, ob - la - ti - o - nes,

(D) D Solm

Ritardello

[Vn I]
[Vn II]
[Vla]
[Tiple I]
[Tiple II]
[Acompño]

ob - la - ti - o - nes, ob - la - ti - o - nes et ho - lo - caus - ta,
ob - la - ti - o - nes et ho - lo - caus - - - ta,

D T

86

[Vn I]
[Vn II]
[Vla]
[Tiple I]
[Tiple II]
[Acompño]

D T

23 **A'** *p*

[Vn I] *p*

[Vn II] *p*

[Vla] *p*

[Tiple I] *p*

tunc ac - cep - ta - bis sa - cri - fi - ci - um jus - ti - ti - æ.

[Tiple II] *p*

tunc ac - cep - ta - bis sa - cri - fi - ci - um jus - ti - ti -

[Acompio] *p*

SibM *D T*

29 **b1**

[Vn I] *f*

[Vn II] *f*

[Vla] *f*

[Tiple I] *f*

ob - la - ti - o - nes et ho - lo - caus - - - ta. sa - cri - fi - ci - um jus

[Tiple II] *f*

æ. ob - la - ti - o - nes et ho - lo - caus - ta.

[Acompio] *f*

D † *(D)* *D †*

35 **a'iv**

[Vn I] *f*

[Vn II] *f*

[Vla] *f*

[Tiple I] *f*

ti - ti - æ. sa - cri - fi - ci - um jus - ti - ti - æ |

[Tiple II] *f*

sa - cri - fi - ci - um jus - ti - ti - æ. jus - ti - ti - æ et ho - lo -

[Acompio] *f*

(D) *D †*

39 *f*

[Vn I] *f*

[Vn II] *f*

[Vla] *f*

[Tiple I] *f*

et ho - lo - caus - ta. et ho - lo - caus - - - ta.

[Tiple II] *f*

caus - ta. et ho - lo - caus - - - ta.

[Acompio] *f*

(D^s) *D* *Semiacancia*

44 **B** *All.^o Vivo*

[Vn I] *p* *f* *p*

[Vn II] *p* *f* *p*

[Vla] *f* *p*

[Tiple I] *compas*

Tunc im - po - nent su - per al - ta - - - re tu - um vi - - tu -

[Tiple II]

[Acompio]

f *p*

Salm *Rem*

51

[Vn I] *f* *p*

[Vn II] *f* *p*

[Vla] *f* *p* Basso

[Tiple I] los, su - per al - ta - re tu - um, su - per al -

[Tiple II]

[Acompio]

p

T *Salm*

90

[Vn I]

[Vn II]

[Vla] Basso

[Tiple I] ta - - - - - re, su -

[Tiple II]

[Acompio]

f *p*

98 *Pte*

[Vn I] *f* *p*

[Vn II]

[Vla] bajo

[Tiple I] per al - ta - re tu - um vi - tu - los, vi - tu - los.

[Tiple II] Tunc im -

[Acompio]

f *p*

D *f* *D* *f*

76

[Vn I] *f* *p*

[Vn II] *f* *p*

[Vla] *f* *p*

[Tiple I]

[Tiple II] *f* *p*

[Acomp] *f* *p*

po - nent su - per al - ta - - - re tu - um vi - - tu - los,

84

[Vn I] *f* *p*

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

[Tiple II] *f* *p*

[Acomp]

su - per al - ta - re tu - um, su - per al - ta - - -

91

92

[Vn I]

[Vn II]

[Vla] Basso

[Tiple I]

[Tiple II] *f* *p*

[Acomp]

re, su - per al - ta - re

100

[Vn I] *f* *p*

[Vn II] *f* *p*

[Vla] *f* *p*

[Tiple I]

[Tiple II] *f* *p*

[Acomp]

tunc im - - po - nent su -
tu - um vi - tu - los, vi - tu - los,

Sal m

140

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

per al - ta - - - - -

[Tiple II]

su - per al - ta - - - - -

[Acomplo]

148

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

re, su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los, vi - tu - los.

[Tiple II]

re, su - per al - ta - re vi - tu - los, vi - tu - los.

[Acomplo]

R. Jorjella

156

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

tunc im - po - nent su - per al - ta - - - re

[Tiple II]

[Acomplo]

B'

164

[Vn I]

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I]

tu - um vi - tu - los,

[Tiple II]

tunc im - po - nent su - per al - ta - - - re

[Acomplo]

Sib M

172

[Vn I] *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

[Vn II] *f* *p*

[Vla] *f* *p*

[Tiple I] tunc im - po - nent,

[Tiple II] tu - um vi - - tu - los, tunc im - po -

[Acompto]

97

180

[Vn I] *f* *p*

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I] tunc im - po - nent su - per al - ta - - re tu - - - um

[Tiple II] nent, tunc im - po - nent su - per al - ta -

[Acompto]

D *f* *D* *T* *D*³ *ReH*

Sib m *Doh*

T *D* *T* *D*³ *T*

188

[Vn I] *f* *p*

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I] vi - tu - los, su - per al - ta - - re, su - per al - ta -

[Tiple II] re tu - um, su - per al - ta - - re, su - per al -

[Acompto]

98

196

[Vn I] *f* *p*

[Vn II]

[Vla]

[Tiple I] re, su - per al - ta - - re tu - um vi - - tu - los,

[Tiple II] ta - - re, su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los, vi -

[Acompto]

D *T*⁴ *D* *T*³ *D*

Sib m

f *D* *f*

Fam

Ritornello

B^{II}

204

[Vn I] *f* *p* *f* *p*

[Vn II] *f* *p* *f* *p*

[Vla] *f* *p*

[Tiple I] *f* *p*

[Tiple II] *f* *p*

[Acompto] *f* *p*

vi - tu - los, tunc im -

tu - los.

= D T
S b M

S D T

99

212

[Vn I] *f* *p* *f* *p*

[Vn II] *f* *p* *f* *p*

[Vla] *f* *p*

[Tiple I] *f* *p*

[Tiple II] *f* *p*

[Acompto] *f* *p*

po - nent su - per al - ta - re tu - - - um vi - - - tu -

tunc im - - - po - nent su - per al - ta - re vi - tu -

D
Re M

218

[Vn I] *f* *p*

[Vn II] *f* *p*

[Vla] *f* *p*

[Tiple I] *f* *p*

[Tiple II] *f* *p*

[Acompto] *f* *p*

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

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

= T

100

225

[Vn I] *f* *p*

[Vn II] *f* *p*

[Vla] *f* *p*

[Tiple I] *f* *p*

[Tiple II] *f* *p*

[Acompto] *f* *p*

su - per al - ta

per al - ta - - -

233

[Vn I] *ff*

[Vn II]

[Vla] *Bajo*

[Tiple I]

[Tiple II]

[Acompño]

re, su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los, vi - tu -

re, su - per al - ta - re tu - um vi - tu -

1) } D, t D

Coda Salm 32:14

241

[Vn I] *f*

[Vn II] *f*

[Vla] *f* *bajo*

[Tiple I]

[Tiple II]

[Acompño]

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

los, su - per al - ta - re,

t D t

101

249

[Vn I]

[Vn II]

[Vla] *bajo*

[Tiple I]

[Tiple II]

[Acompño]

ta - re, su - per al - te

su - per al - ta - re, su - per al - ta -

= D t

257

[Vn I] *f*

[Vn II] *f*

[Vla] *f* *p* *bajo*

[Tiple I]

[Tiple II]

[Acompño]

re tu - um vi - tu - los,

re tu - um vi - tu - los,

D

102

265

[Vn I] *p* *f* *p*

[Vn II] *p* *f* *p*

[Vla]

[Tiple I] *f* *p*

[Tiple II] *f* *p*

[Acompto]

su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los, vi - tu -

su - per al - ta - re tu - - - um vi - - - tu -

272

[Vn I] *f* *p* *f*

[Vn II] *f* *p* *f*

[Vla] *f* *f*

[Tiple I] *f* *p*

[Tiple II] *f* *p*

[Acompto]

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

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

279

[Vn I] *p* *pmo* *f* *p*

[Vn II] *p* *pmo* *f*

[Vla] *f* *p*

[Tiple I] *p* *f*

[Tiple II] *p* *f*

[Acompto] *p* *pmo*

um vi - - - tu - los, su - - - per al - ta - re

um vi - - - tu - los, su -

286

[Vn I] *pmo*

[Vn II] *p* *pmo*

[Vla] *pmo*

[Tiple I] *pmo*

[Tiple II] *pmo*

[Acompto] *pmo*

tu - - - um vi - tu - los, vi - tu - los.

per al - ta - re tu - - - um vi - tu - los.

D *sp* D

Semicadencia sobre la dominante