

*PIEZAS PARA CLAVE,
ÓRGANO Y PIANO EN DOS
CUADERNOS MISCELÁNEOS
ESPAÑÓLES DEL SIGLO XIX*

CELESTINO YÁÑEZ NAVARRO
(ed.)

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

*PIEZAS PARA CLAVE,
ÓRGANO Y PIANO EN DOS
CUADERNOS MISCELÁNEOS
ESPAÑOLES DEL SIGLO XIX*

MONUMENTOS DE LA MÚSICA ESPAÑOLA

VOLUMEN LXXXI

Director

Antonio Ezquerro Esteban (CSIC)

Secretario

Luis Antonio González Marín

Comité Editorial

Francesc Bonastre i Beltrán (Universitat Autònoma de Barcelona)
Josep Borràs i Roca (Escola Superior de Música de Catalunya)
Gustavo Delgado Parra (Universidad Nacional Autónoma de México)
Thomas Hochradner (Universität de Mozarteum. Salzburg)
Rainer Kleinertz (Universität de Saabrücken. Alemania)
María Sanhuesa Fonseca (Universidad de Oviedo)

Consejo Asesor

Carmelo Caballero Fernández-Rufete (Universidad de Valladolid)
Emilio Casares Rodicio (Universidad Complutense de Madrid)
José Vicente González Valle (CSIC)
Klaus Keil (RISM-Internacional, Zentralredaktion. Frankfurt am Main)
Franz Körndle (Universität Weimar-Jena. Alemania)
Antonio Martín Moreno (Universidad de Granada)
Catherine Massip (RISM-Internacional, Frankfurt am Main. Bibliothèque Nationale de France)
Josep Pavía (CSIC)
Stephan Schmitt (Musikhochschule, Munich)
Gian Nicola Spanu (Universidad de Sassari. Italia)

*PIEZAS PARA CLAVE,
ÓRGANO Y PIANO EN DOS
CUADERNOS MISCELÁNEOS
ESPAÑOLES DEL SIGLO XIX*

CELESTINO YÁÑEZ NAVARRO
(ed.)

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUCIÓN MILÀ I FONTANALS
DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA
Madrid, 2013

La versión electrónica de este libro está disponible en acceso abierto en editorial.csic.es y se distribuye bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución-Non Comercial-No Derivadas 4.0. La información completa sobre dicha licencia puede ser consultada en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>. Esta licencia afecta solo al material original del libro. El uso del material proveniente de otras fuentes (indicadas en las referencias), como diagramas, ilustraciones, fotografías o fragmentos de textos, requerirá permiso de los titulares del *copyright*.

Las noticias, los asertos y las opiniones contenidos en esta obra son de la exclusiva responsabilidad del autor o autores. La editorial, por su parte, solo se hace responsable del interés científico de sus publicaciones.

Catálogo de Publicaciones de la Administración General del Estado:
<https://cpage.mpr.gob.es>

EDITORIAL CSIC: <http://editorial.csic.es> (correo: editorialcsic@csic.es)



© CSIC
© Celestino Yáñez Navarro
© De las ilustraciones, Celestino Yáñez Navarro

ISBN: 978-84-00-09761-5
e-ISBN: 978-84-00-09762-2
NIPO: 723-13-148-3
e-NIPO: 723-13-149-9
Depósito Legal: M-33867-2013
Maquetación, impresión y encuadernación: Solana e Hijos, A.G., S.A.U.
Impreso en España. *Printed in Spain*

En esta edición se ha utilizado papel ecológico sometido a un proceso de blanqueado TCF, cuya fibra procede de bosques gestionados de forma sostenible.

ÍNDICE

<i>Prólogo</i>	IX
<i>Introducción</i>	1
<i>Introduction</i>	5
<i>Criterios de edición</i>	9
<i>Consideraciones generales</i>	9
<i>Notas críticas a la edición musical</i>	13
<i>Los manuscritos: descripción externa</i>	17
<i>Contenido de los manuscritos</i>	21
<i>Cuaderno I</i>	21
<i>Cuaderno II</i>	36
<i>El repertorio y los instrumentos</i>	55
<i>Benigno Cariñena: copiante y propietario de los cuadernos</i>	57
<i>Música para órgano</i>	61
<i>Los organistas y la música para piano</i>	67
<i>Bibliografía</i>	71
<i>Facsímiles</i>	79
<i>Edición de la música</i>	85
<i>[Tiento de lleno en primer tono], de R. Ferreñac</i>	86
<i>Verso para el Himno de las Nonas de la 8.ª del Corpus, de R. Ferreñac</i>	94
<i>Sinfonía para Clave [o] Fortepiano, de ¿F. J. Haydn?</i>	104
<i>Tema con Variaciones, de F. Garcés</i>	112
<i>Tema con Varia[z]ioni, de ¿F. Garcés?</i>	122
<i>Variaciones sobre un tema [I]taliano, de V. Metón</i>	138

PRÓLOGO

La colección *Monumentos de la Música Española* que viene publicando el Consejo Superior de Investigaciones Científicas desde 1941, antes incluso de la fundación del Instituto Español de Musicología (en 1943), tuvo desde sus orígenes la misión de dar a conocer algunos de los tesoros —o joyas— de la herencia histórico-musical del país. Obras señeras de autores reconocidos, como Morales, Guerrero, Victoria, Cabezón, etc., han ocupado la mayor parte de los volúmenes de esta colección, en ediciones autorizadas, encomendadas en cada caso a los especialistas —investigadores del CSIC en su mayoría— del momento.

A comienzos del siglo XXI, con la evolución y desarrollo entretanto de la disciplina musicológica, la visión acerca de aquello que merece ser estudiado y, por consiguiente, publicado, ha experimentado algunos cambios, y sobre todo una notable ampliación, tanto de orden temporal como espacial. Ahora, y desde hace ya algún tiempo, los trabajos superan el límite cronológico del barroco y el geográfico de la Península Ibérica. Y también superan, sin abandonarla, la categoría de los «grandes autores» y las «grandes obras maestras». Conviene, por tanto, hoy en día, prestar atención a períodos más próximos a nuestra realidad actual —no menos «históricos» por ser más recientes— y a contextos territoriales, no por alejados de los centros de poder, menos dignos de ser tomados en consideración. El concepto de «lo hispánico», desde el siglo XV a la actualidad, ha cambiado considerablemente. Por consiguiente, y cumpliendo estas premisas, la actual idea de esta colección no se aferra al viejo concepto de «monumento», sino que pretende ofrecer una panorámica lo más amplia y veraz posible de la actividad musical en el mundo hispánico a lo largo de la historia, demostrando la enorme riqueza y diversidad del patrimonio musical hispánico. Tienen cabida así en la colección, junto a las grandes obras de autores consagrados, estudios y ediciones aptas para su uso en la práctica, que son manifestación de las más diversas inquietudes, iniciativas, actividades y contextos del fenómeno musical.

* * *

Durante el siglo XIX, siglo de la música por encima de otras artes, la literatura para tecla fue, precisamente, el motor de la vida musical occidental a todos los niveles, y el vehículo de difusión, transmisión y conocimiento en su más amplio sentido, de la realidad musical, próxima y lejana. Podría decirse que el *pianoforte* contribuyó a la democratización del fenómeno musical, haciendo llegar —como nunca anteriormente había sucedido— al ámbito doméstico composiciones de todo género, incluida la música orquestal y la de las grandes producciones operísticas. Los profesionales de la tecla eran músicos versátiles, que debían ser capaces tanto de acompañar al órgano

—y luego al armonio— a una capilla de música, y de improvisar versos y otras piezas propias de la liturgia, como de reducir al piano —o al clave, donde quedaran aquellos viejos instrumentos— piezas orquestales, acompañar cantantes, tocar mazurcas y otros bailables en salones, cafés y teatros, y dar clases de música, sobre el teclado, a una nueva clientela burguesa acomodada de aficionados —en gran parte, mujeres— y también a alumnos con menos posibles, que deseaban abrirse camino en la vida con la perspectiva de llegar a ser músicos profesionales.

En este contexto, el trabajo que aquí se publica resulta significativo de algunas parcelas de la vida musical en el ámbito hispánico, que se ejemplifica en una ciudad con una importante tradición pero, circunstancialmente, «en construcción»: Zaragoza, en este caso —que tras quedar asolada durante los Sitios de 1808 y 1809, tuvo que rehacerse y en cierto modo reinventarse—, durante el primer tercio del siglo XIX.

Los cuadernos misceláneos de tecla respondían a una necesidad por parte de los músicos, y a una cuestión de uso: recopilaban piezas diversas, de las que poder echar mano en los ámbitos y circunstancias más diversos; constituían, en suma, el «repertorio» o el *vademécum* de un músico dado, del que este podía sacar provecho en la iglesia, en los salones, en el café... Al menos hasta la firma y aplicación del Concordato de 1851, el organista de iglesia —y, por extensión, el músico de iglesia en general— solía ser un pluriempleado que obtenía un sobresueldo ejerciendo también su profesión en ambientes seculares. No debe extrañar, por tanto, que no pocos archivos musicales eclesiásticos —como también otros civiles, públicos o privados— conserven abundantes ejemplos de este tipo de volúmenes misceláneos.

En estos cuadernos —y el que aquí se publica es una buena muestra— conviven en buena armonía piezas debidas a músicos locales, a menudo predecesores del titular del cuaderno en la tribuna del órgano, y que a fuerza de ejecutarse reiteradamente, obtenían cierta fama y pasaban a integrar la memoria colectiva local, junto a obras de reconocidos maestros extranjeros: Haydn, Pleyel, Hummel, Mozart, Rossini, Mercadante, etc.

En concreto, el presente volumen recoge composiciones de autores activos en Zaragoza contemporáneamente al período de copia del cuaderno, como Garcés y Metón; también comparece el más célebre maestro de tecla de la generación anterior en el ámbito próximo, Ramón Ferreñac. Y no puede faltar, como muestra del arte músico internacional, uno de los compositores más exitosos del último tercio del siglo XVIII y primera década del XIX, convertido en paradigma de la composición en el ámbito católico: Franz Joseph Haydn, al cual se atribuye una pieza, francamente interesante, una reducción para teclado de una de sus sinfonías; aún no recogida en los registros internacionales (catálogo temático de Hoboken, *Haydn-Institut* de Colonia, bases de datos del *RISM*...).

El autor de este estudio y edición, Celestino Yáñez Navarro, reúne en su persona todos los requisitos que hoy demandaríamos a un buen investigador. Solvente músico práctico de tecla, minucioso analista de las fuentes y los documentos, tenaz estudioso del contexto histórico y perfeccionista editor musical, trabaja en la actualidad un fondo documental de primera importancia internacional en lo que a música de tecla se refiere: la amplia colección de sonatas de Domenico Scarlatti que custodia el Archivo de Música de las catedrales de Zaragoza.

Confiamos en que este «estudio de caso», que a continuación se muestra, no solo se traduzca en mero testimonio de una producción intelectual pasada, sino que se convierta en música viva.

Antonio Ezquerro Esteban & Luis Antonio González Marín

Barcelona, a 6 de febrero de 2013

INTRODUCCIÓN

A los primeros estudios sobre la implantación del pianoforte en el ámbito hispánico, particularmente focalizados en Madrid y su área próxima de influencia, han venido a unirse, recientemente, otros trabajos cuyo ámbito de estudio se amplía a otros centros de producción «periféricos», los cuales están replanteando algunas de las cuestiones que hasta hace poco tiempo se daban por sentadas.¹

¹ Me refiero, más allá de los trabajos de referencia más conocidos, centrados particularmente en Madrid, a otros estudios recientes, que han abordado la situación al respecto en ciudades como Barcelona (M^a C. García Mallo), Valencia (V. Alemany), o la propia Zaragoza (A. Ezquerro, B. Gimeno, L. A. González). Entre otros muchos títulos, merecen mencionarse: CUERVO CALVO, Laura: *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*. Tesis doctoral, Departamento de Musicología, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 2012. GARCÍA MALLO, M^a Carmen: «La edición musical en Barcelona (1847-1915). Partituras impresas conservadas en la *Biblioteca de Catalunya*», en *Boletín DM (AEDOM)*, IX/1 (2002), pp. 7-154. *Eadem*: «Peters y España: edición musical y relaciones comerciales entre 1868 y 1892», en *Anuario Musical*, 60 (2005), pp. 115-167. *Eadem*: «La adquisición de la biblioteca de Anselmo González del Valle por el Instituto Español de Musicología en sus primeros años de actividad», en *Estudios sobre el barroco musical hispánico (En torno a la figura del Dr. Miguel Querol)*. Barcelona, Departamento de Musicología, CSIC, 2005, pp. 57-75. *Eadem*: «The reception of German piano music in the Spanish bourgeois salons during the second half of the nineteenth century», en *Bericht des 19. Studentischen Symposiums des DVSM e. V. Musik im Spiel*. Bonn, 2009 [accessible en: DIGITAL.CSIC (<http://hdl.handle.net/10261/9275>)]. *Eadem*: «The reception of Italian repertoire in the Spanish upper classes through the private music collection of Anselmo González del Valle (1852-1911)», en *Fontes Artis Musicae*, 56/2 (2009), pp. 162-200. *Eadem*: «Nuevas aportaciones a la edición musical catalana en torno a 1900», en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-AEDOM, col. Estudios, 148, 2012, pp. 619-639. *Eadem*: «The Transmission of Chopin's Technique through Spanish Romantic Piano Pedagogy», en *Chopin 1810-2010. Ideas, Interpretations, Influence*. Varsovia, The Fryderyk Chopin Institute, The Third International Congress Chopin 1810-2010, 2013 [15pp., en prensa]. *Eadem*: «La musique espagnole comme source d'exotisme dans le contexte européen du XIXe siècle», en *Fascinantes étrangetés: La découverte de l'altérité musicale en Europe au XIX siècle*. La Côte-Saint-André-Paris, 2013 [17 pp., en prensa]. ALEMANY FERRER, Victoria: *Vicente Peydró Díez: Quince Estudios para piano (1882)*. Valencia, Rivera Mota, 2004. *Eadem*: «La construcción de pianos en Valencia hasta inicios del siglo XX», en *Anuario Musical*, 62 (2007), pp. 335-364. *Eadem*: *Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia, 1879-1916*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, col. PerformArtis, 1, 2010. *Eadem*: *El piano en Valencia en los años del cambio al siglo XX (1879-1916)*. Barcelona, CSIC, col. Monumentos de la Música Española, 79, 2010. *Eadem*: «The Establishment of the modern piano pedagogy in Spain: the case of Valencia», en *Fontes Artis Musicae*, 57/2 (2010), pp. 186-197. *Eadem*: «La estancia de Isaac Albéniz en Valencia en 1882», en *Anuario Musical*, 66 (2011), pp. 235-262. *Eadem*: «Aproximación al estudio de la edición musical valenciana anterior a 1936 a través de la partitura impresa para piano», en *Actas del Congreso Internacional «Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)»*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid Ediciones, col. Estudios, 148, 2012, pp. 681-703. *Eadem*: «La estancia de Franz Liszt en España y su influencia sobre los conciertos de piano españoles celebrados durante la segunda mitad del siglo XIX / La visita di Franz Liszt in Spagna e la sua influenza sui concerti di pianoforte spagnoli tenuti durante la seconda metà del XIX secolo», en *The European sound in the Era of Liszt. The Musical Tour in the Nineteenth Century / Il suono europeo all'epoca di Liszt: il viaggio musicale nel XIX secolo. [Atti del Convegno internazionale in occasione del 200° anniversario della nascita de l'autore (1811-2012)]*. Bolonia, Ut Orpheus Edizioni, «Quaderni di Ad Parnassum», 2013 [en prensa]. EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: «El compositor Domingo Olleta (1819-1895)», en

Sin embargo, los trabajos sobre el piano romántico español suelen descuidar el papel decisivo que desempeñó la herencia organística en la conformación de un lenguaje específico para el pianoforte durante las primeras décadas del siglo XIX. Más bien sucede lo contrario, es decir, se tiende a considerar el origen organístico de los primeros profesores/intérpretes/compositores de pianoforte como un condicionante desfavorable, en lugar de una especificidad del caso español, que debe plantearse desde una perspectiva ecuaníme.

Por tanto, a la hora de ahondar en el surgimiento de una nueva y original escritura para el pianoforte, durante las primeras décadas del siglo XIX, cabría analizar pormenorizadamente la relación existente entre esta herencia organística y las transcripciones, variaciones y fantasías, géneros en aquella época en boga, aunque frecuentemente desdeñados por los investigadores. En este sentido, los «cuadernos misceláneos»² de tecla, diseminados en numerosos

Cuadernos de Música Iberoamericana, 1 (1996), pp. 141-162. *Idem*: «Salamero Reymundo, Francisco: *Ensayo Biográfico sobre Diego Cera, un grausino universal*. Huesca, Excma. Diputación Provincial-Instituto de Estudios Altoaragoneses- Colección de Estudios Altoaragoneses, 18, s.f. [1997], 148 pp. ISBN 84-404-0163-9» [recensión], en *Revista de Musicología*, 21/2 (1998), pp. 727-733. *Idem*: «El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad», en *Anuario Musical*, 55 (2000), pp. 19-69. *Idem*: «Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón», en *Anuario Musical*, 57 (2002), pp. 113-156. *Idem*: «Recepción de la música de Georg Friedrich Händel en España: el caso del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza y la intervención de los músicos Nebra», en *Recerca Musicològica*, 20 (2013) [en prensa]. GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: «Una reflexión sobre el patrimonio musical histórico. El caso Nebra», en *Rolde*, 102 (2002), pp. 58-65. *Idem*: *José de Nebra: Oficio y Misa para las Reales Honras de la Reina D^a. María Bárbara, que goza de Dios*. Madrid, ICCMU, 2003. *Idem*: «José de Nebra», en *Goldberg. Early Music Magazine*, 54 (2008), pp. 22-33. *Idem*: «Una reflexión sobre la música de tecla de José de Nebra», en *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*. Madrid, ICCMU, 2008, pp. 591-612. *Idem*: *José de Nebra: Miserere a dúo. Miserere a ocho*, Madrid, ICCMU, 2010. *Idem*: *El Himno de Santa Isabel, Reina de Portugal, de José de Nebra, 1758*. Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2011. *Idem*: *Giacomo Facco / José de Nebra: Amor aumenta el valor*. Madrid, ICCMU, 2011. GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio y GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: «El órgano mayor de la catedral de La Seo como fenómeno histórico-artístico (1469-2002)», en *El órgano de La Seo del Salvador*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003, pp. 15-36 y 107-132. GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio y MARTÍNEZ GARCÍA, María Carmen: «El Método teórico-práctico para aprender a acompañar de Ramón Ferreñac y José Preciado», en *Miscelánea en homenaje a José Luis González Uriol*, en *Nassarre*, 22/1 (2006), pp. 173-190. GONZÁLEZ VALLE, José Vicente; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio y EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: «Música devocional y paralitúrgica en los archivos aragoneses (siglos XVII-XIX)», en *Religiosidad Popular y Archivos de la Iglesia. (Santoral hispano-mozárabe en las diócesis de España)*. *Memoria Ecclesiae*, 21 (2002), pp. 601-621. *Idem*: «The Circulation of Music in Spain, 1600-1900: A Spanish Perspective». En: Rudolf Rasch (ed), *Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation. The Circulation of Music Volume II. The Circulation of Music in Europe 1600-1900. A Collection of Essays and case Studies*. Berlín, BWV-Berliner Wissenschafts Verlag, 2008, pp. 9-31. *Idem*: *La música en los archivos de las catedrales de Aragón*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2008. PAVIA I SIMÓ, Josep; EZQUERRO ESTEBAN, Antonio y MENZEL SANSÓ, Cristina: *Sonatas de clave de Dn. Joseph Teixidor (*1752c; †1811 ó 1814-1815)*. Madrid, CSIC, col. Música Hispana, Nueva Serie, [en prensa]. GIMENO ARLANZÓN, Begoña: «Sociedad, cultura y actualidad artística en la España de fines del siglo XIX a través de las publicaciones periódicas musicales: Zaragoza y la revista *El correo Musical*, 1888 (I)», en *Anuario Musical*, 60 (2005), pp. 169-215. *Eadem*: «Sociedad, cultura y actualidad artística en la España de fines del siglo XIX a través de las publicaciones periódicas musicales: Zaragoza y la revista *El Correo Musical*, 1888 (II)», en *Anuario Musical*, 61 (2006), pp. 211-262. *Eadem*: *Ruperto Ruiz de Velasco. Cantos populares de España. La Jota Aragonesa: Estudio crítico descriptivo sobre su música*. Zaragoza, Pressas Universitarias, col. Clásicos, 2012. *Eadem*: *La música en Zaragoza a través de las publicaciones periódicas musicales y culturales (1869-1924): un estudio de la sociedad y la actualidad artística locales*. Madrid, CSIC, col. Monumentos de la Música Española, 82, 2013 [en prensa].

² Acuña esta denominación para referirme a colecciones de música de tecla de diferente tipología agrupadas en cuadernos manuscritos. Estas colecciones misceláneas son un fiel reflejo del contexto en el que se inscribe el intérprete

archivos de la geografía española e iberoamericana, representan una fuente de información de primer orden.

El formato misceláneo se adaptó perfectamente a la llegada del «nuevo instrumento», evolucionando con el paso del tiempo y perviviendo prácticamente hasta nuestros días. Las recopilaciones de piezas para piano de diversa índole —algunas de ellas «facilitadas»— constituyen un fenómeno que ha acompañado al estudiante o aficionado de piano desde antaño; actualmente todavía pueden rastrearse en los catálogos de algunas casas editoriales.

A pesar de ello, hasta la fecha, no se ha investigado en profundidad acerca de la vertiente pedagógica desarrollada por los «cuadernos misceláneos» ni el papel realizado por estos en un primer estadio durante la consolidación de un lenguaje autóctono para el pianoforte. Tampoco se les ha considerado un elemento clave para abordar la evolución del repertorio, la circulación del mismo y los cambios acaecidos en los gustos musicales y modas durante todo el siglo XIX y parte del siglo XX.

Pero si por algo destacan este tipo de recopilaciones es porque reflejan las necesidades prácticas en cuanto a repertorio y los gustos individuales de sus poseedores (y aun de su entorno, como piezas susceptibles de agradar al público), que utilizaban estos cuadernos como manual o *vademécum* para llevar allá donde se precisaban los servicios de un músico de tecla.

Así pues, los dos cuadernos manuscritos depositados en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (*E-Zac*) y copiados, hacia 1840, por su entonces propietario —el organista, violinista y compositor— Benigno Cariñena Salvador (*Calahorra, La Rioja, 13.02.1829; †Zaragoza, 27.07.1886),³ arrojan luz sobre el proceso de aparición e implantación de una escritura idiomática para el pianoforte en el seno de una de las escuelas más importantes de organistas en España, como fue la de Zaragoza.⁴

en cada época. El repertorio compilado corresponde a la actividad de quienes los emplean y consecuentemente, se refleja la dualidad entre lo litúrgico (órgano) y lo profano (clave, clavicordio y, con la llegada del siglo XIX, pianoforte). Sobre algunas particularidades de los cuadernos de música de tecla depositados en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (*E-Zac*), pueden verse algunos de mis trabajos: YÁÑEZ NAVARRO, Celestino: *Música para pianoforte, órgano y clave, en dos cuadernos zaragozanos de la primera mitad del siglo XIX*, Trabajo de Investigación tutelado (DEA), Universidad Politécnica de Valencia, 2006. *Idem*: «Música para pianoforte, órgano y clave, en dos cuadernos zaragozanos de la primera mitad del siglo XIX», en *Anuario Musical*, 62 (2007), pp. 291-333. *Idem*: «Cuaderno de música para tecla (pianoforte, clave, órgano)», en *La música en los archivos de las catedrales de Aragón*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2008, p. 291. *Idem*: «Obras de Domenico Scarlatti, Antonio Soler y Manuel Blasco [¿de Nebra?] en un manuscrito misceláneo de tecla del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza», en *Anuario Musical*, 67 (2012), pp. 45-100. Asimismo, puede consultarse un interesante volumen manuscrito misceláneo, aunque algo anterior en el tiempo, conocido como el «Cuaderno Mayner», que se conserva en la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada de México DF: «Para el uso de Da. Maria Guadalupe Mayner. Quaderno de Lecciones i varias piezas para Clabe o Forte piano año de 1804».

³ Sobre este autor, puede verse: CARRERAS LÓPEZ, Juan José: «Sinfonismo», en *Gran Enciclopedia Aragonesa*. Zaragoza, Unión Aragonesa del Libro, 1982, vol.11, p.3088. EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Antonio Lozano González: La Música Popular, Religiosa y Dramática en Zaragoza, desde el siglo XVI hasta nuestros días*. (Zaragoza, 1895). 3ª ed. Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación Provincial de Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1994. GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: «Cariñena Salvador, Benigno», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, vol.3, pp. 188-189.

⁴ *Vid.*: ESLAVA, Hilarión: *Museo Orgánico Español. Ob.121*. Madrid, Martín Salazar, 1856. ARÁIZ, Andrés: *Historia de la música religiosa en España*. Barcelona, Labor, 1942. EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: «Noticia sobre la actividad musical de Francisco Agüeras», en *Juan Francisco Agüeras (1876-1936): un ejeano maestro de capilla de El Pilar de Zaragoza*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Centro de Estudios de las Cinco Villas, 1997, pp. 19-40. GONZÁLEZ VALLE, José Vicente; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio y EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: «El compositor

Es evidente que los organistas de iglesia se adaptaron rápidamente a este instrumento, a través de un repertorio novedoso —al menos en su entorno— que obedecía a las exigencias de los círculos culturales de mayor influencia local; dando lugar, a su vez, a la popularización y difusión del pianoforte, y con ello, contribuyendo poderosamente a lo que ha dado en llamarse una cierta «democratización» de la música (civil, burguesa), hasta entonces apenas reservada a los ambientes más aristocráticos.

Estos manuscritos recogen una tipología muy diversa de obras destinadas a varios instrumentos de tecla: órgano, clave y pianoforte. El repertorio está constituido por composiciones litúrgicas, sonatas, tríos, transcripciones de oberturas o fragmentos de óperas italianas, variaciones y composiciones para solistas vocales con su acompañamiento para teclado. Los compositores que aparecen son locales —R. Ferreñac, F. Garcés y V. Metón—, nacionales —J. Lidón— y extranjeros —F. J. Haydn, J. L. Adam, I. Pleyel, V. Bellini, G. A. Rossini, G. Paccini, L. Ricci, G. Donizetti—. ⁵

A mi juicio, esta recopilación presenta como aspecto positivo el hecho de que bien puede servir como modelo, o incluso como paradigma, de lo que fueron aquellos numerosos cuadernos repertoriales (misceláneos) que circularan en la época y en el ámbito privado con cierta asiduidad en copias manuscritas por todo el orbe hispánico, y de cuya interesante tipología para la investigación (tanto por su mera existencia, como por las múltiples pistas que arrojan a propósito del gusto y los estilos musicales de un tiempo pasado), sobre la que aquí y ahora pretendo llamar la atención, tantos otros ejemplos, sin duda, se podrían aducir.

Nuestro caso concreto ofrece un total de seis obras inéditas, distribuidas en tres géneros: música litúrgica, reducción de música orquestal y variaciones. La música escogida constituye una clara muestra de la ambivalencia instrumental recogida en los dos cuadernos, que estoy seguro despertará un enorme interés entre los intérpretes de tecla.

Juan Francisco Agüeras y González (*1876; †1936) y la música de su entorno», en *Suessetania*, 18 (1999), pp. 102-136.

⁵ Para los autores «locales» R. Ferreñac, F. Garcés y V. Metón, el trabajo más completo y actualizado se halla en: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Música Instrumental en las Catedrales Españolas en la Época Ilustrada: (Conciertos, Versos y Sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón —con violines y/u órgano—, de La Seo y El Pilar de Zaragoza)*. Barcelona, CSIC, col. Monumentos de la Música Española, 69, 2004. Existen asimismo un par de grabaciones discográficas de interés (la primera de ellas, un monográfico dedicado a su obra organística para cuatro manos y la segunda, una miscelánea donde se graban obras de cámara, para bajón y órgano, del músico), que recogen parte de la producción de este compositor: GONZÁLEZ URIOL, José Luis y GONZALO LÓPEZ, Jesús: *Música de órgano para cuatro manos: Ramón Ferreñac*. Huesca, Arsis, 1997 [Arsis 4110127 DDD]. EZQUERRO, Antonio: «Ramón Ferreñac», en *Música en Albarracín. EIMA: Ensemble Internacional de Música Antigua. Archivo Catedral de Albarracín. R. Ferreñac. L. Boccherini*. [Libro (92pp.)+CD] Zaragoza, Prames, col. Aragón LCD, 31, 2005. Dir. musical, Javier Artigas; Josep Borràs y José Fernando Sánchez, fagot barroco; Javier Artigas y José Luis González Uriol, clavicémbalo y órgano. Contiene, de R. Ferreñac: «Rondó en Sol Mayor» y un «Verso de bajón obligado y órgano». No obstante, puede verse también: GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: *Ramón Ferreñac (1762-1832). Sonatas para órgano a cuatro manos*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1995. *Idem*: «Ferreñac, Ramón», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, vol.5, pp. 87-88. EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: «Metón. 1. Luis. 2. Valentín», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 2000, vol.7, pp. 494-495. Para J. Lidón, *vid.*: CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: «Lidón, José», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 2000, vol.6, pp. 912-913. GARCÍA FRAILE, Dámaso: *José Lidón (1748-1827). La música para teclado*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002 y 2004, 2 vols.

INTRODUCTION

The first research about the introduction of the piano forte in the Hispanic world, particularly focused in Madrid and its nearest area of influence, has been recently refined by other studies, the scope of which has been broadened to other «peripheral» production centres, and which are reformulating many of the aspects that were taken for granted up to now.⁶

⁶ I mean, beyond the known reference works, focusing particularly in Madrid, other recent studies that have addressed the situation in cities like Barcelona (M^a-C. García-Mallo), Valencia (V. Alemany) or Saragossa (A. Ezquerro, B. Gimeno, L.-A. González). Among many other titles, deserve mention: CUERVO CALVO, Laura: *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*. Phil. Diss., Universidad Complutense de Madrid, 2012. GARCÍA-MALLO, M^a Carmen: «La edición musical en Barcelona (1847-1915). Partituras impresas conservadas en la *Biblioteca de Catalunya*», in *Boletín DM (AEDOM)*, IX/1 (2002), pp. 7-154. *Eadem*: «Peters y España: edición musical y relaciones comerciales entre 1868 y 1892», in *Anuario Musical*, 60 (2005), pp. 115-167. *Eadem*: «La adquisición de la biblioteca de Anselmo González del Valle por el Instituto Español de Musicología en sus primeros años de actividad», in *Estudios sobre el barroco musical hispánico (En torno a la figura del Dr. Miguel Querol)*. Barcelona, Departamento de Musicología, CSIC, 2005, pp. 57-75. *Eadem*: «The reception of German piano music in the Spanish bourgeois salons during the second half of the nineteenth century», in *Bericht des 19. Studentischen Symposiums des DVSM. V. Musik im Spiel*. Bonn, 2009 [accessible through: DIGITAL.CSIC (<http://hdl.handle.net/10261/9275>)]. *Eadem*: «The reception of Italian repertoire in the Spanish upper classes through the private music collection of Anselmo González del Valle (1852-1911)», in *Fontes Artis Musicae*, 56/2 (2009), pp. 162-200. *Eadem*: «Nuevas aportaciones a la edición musical catalana en torno a 1900», in *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-AEDOM, col. Estudios, 148, 2012, pp. 619-639. *Eadem*: «The Transmission of Chopin's Technique through Spanish Romantic Piano Pedagogy», in *Chopin 1810-2010. Ideas, Interpretations, Influence*. Varsovia, The Fryderyk Chopin Institute, The Third International Congress Chopin 1810-2010, 2013 [15 pp., in progress]. *Eadem*: «La musique espagnole comme source d'exotisme dans le contexte européen du XIXe siècle», in *Fascinantes étrangetés: La découverte de l'altérité musicale en Europe au XIX siècle*. La Côte-Saint-André-Paris, 2013 [17 pp., in progress]. ALEMANY-FERRER, Victoria: *Vicente Peydró Díez: Quince Estudios para piano (1882)*. Valencia, Rivera Mota, 2004. *Eadem*: «La construcción de pianos en Valencia hasta inicios del siglo XX», in *Anuario Musical*, 62 (2007), pp. 335-364. *Eadem*: *Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia, 1879-1916*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, col. PerformArtis, 1, 2010. *Eadem*: *El piano en Valencia en los años del cambio al siglo XX (1879-1916)*. Barcelona, CSIC, col. Monumentos de la Música Española, 79, 2010. *Eadem*: «The Establishment of the modern piano pedagogy in Spain: the case of Valencia», in *Fontes Artis Musicae*, 57/2 (2010), pp. 186-197. *Eadem*: «La estancia de Isaac Albéniz en Valencia en 1882», in *Anuario Musical*, 66 (2011), pp. 235-262. *Eadem*: «Aproximación al estudio de la edición musical valenciana anterior a 1936 a través de la partitura impresa para piano», in *Actas del Congreso Internacional «Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)»*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid Ediciones, col. Estudios, 148, 2012, pp. 681-703. *Eadem*: «La estancia de Franz Liszt en España y su influencia sobre los conciertos de piano españoles celebrados durante la segunda mitad del siglo XIX / La visita di Franz Liszt in Spagna e la sua influenza sui concerti di pianoforte spagnoli tenuti durante la seconda metà del XIX secolo», in *The European sound in the Era of Liszt. The Musical Tour in the Nineteenth Century / Il suono europeo all'epoca di Liszt: il viaggio musicale nel XIX secolo. [Atti del Convegno internazionale in occasione del 200° anniversario della nascita de l'autore (1811-2012)]*. Bolonia, Ut Orpheus Edizioni, «Quaderni di Ad Parnassum», 2013 [in progress]. EZQUERRO-ESTEBAN, Antonio: «El compositor Domingo Olleta (1819-1895)», in

Works about the romantic Spanish piano usually forget the major role that the organ heritage had in the creation of a specific language for the pianoforte in the first decades of the 19th century. In this sense, the organ origin of the first teachers/players/composers of pianoforte is considered an adverse factor in the education of the musician, instead of a particular feature, which must be considered from a fair point of view.

Therefore, when deepening in the study of the emergence of this new and original writing for pianoforte, in the first decades of the 19th century, we should analyze in great detail the relationship between this organ heritage and the transcriptions, variations and fantasies—all very popular genres at the time, although very frequently looked down upon by researchers—. In this sense, the keyboard «miscellaneous documents»,⁷ scattered in many archives of the Spanish and American geography, are a first-class source of information.

Cuadernos de Música Iberoamericana, 1 (1996), pp. 141-162. *Idem*: «Salamero Reymundo, Francisco: *Ensayo Biográfico sobre Diego Cera, un grausino universal*. Huesca, Excma. Diputación Provincial-Instituto de Estudios Altoaragoneses-«Colección de Estudios Altoaragoneses, 18», n.d. [1997], 148pp. ISBN 84-404-0163-9» [Review], in *Revista de Musicología*, 21/2 (1998), pp. 727-733. *Idem*: «El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad», in *Anuario Musical*, 55 (2000), pp. 19-69. *Idem*: «Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón», in *Anuario Musical*, 57 (2002), pp. 113-156. *Idem*: «Recepción de la música de Georg Friedrich Händel en España: el caso del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza y la intervención de los músicos Nebra», in *Recerca Musicològica*, 20 (2013) [in progress]. GONZÁLEZ-MARÍN, Luis Antonio: «Una reflexión sobre el patrimonio musical histórico. El caso Nebra», in *Rolde*, 102 (2002), pp. 58-65. *Idem*: *José de Nebra: Oficio y Misa para las Reales Honras de la Reina D^a. María Bárbara, que goza de Dios*. Madrid, ICCMU, 2003. *Idem*: «José de Nebra», in *Goldberg. Early Music Magazine*, 54 (2008), pp. 22-33. *Idem*: «Una reflexión sobre la música de tecla de José de Nebra», in *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*. Madrid, ICCMU, 2008, pp. 591-612. *Idem*: *José de Nebra: Miserere a dúo. Miserere a ocho*, Madrid, ICCMU, 2010. *Idem*: *El Himno de Santa Isabel, Reina de Portugal, de José de Nebra, 1758*. Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2011. *Idem*: *Giacomo Facco / José de Nebra: Amor aumenta el valor*. Madrid, ICCMU, 2011. GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio y GONZÁLEZ-VALLE, José Vicente: «El órgano mayor de la catedral de La Seo como fenómeno histórico-artístico (1469-2002)», in *El órgano de La Seo del Salvador*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003, pp. 15-36 y 107-132. GONZÁLEZ-MARÍN, Luis Antonio y MARTÍNEZ-GARCÍA, María Carmen: «El Método teórico-práctico para aprender a acompañar de Ramón Ferreñac y José Preciado», in *Miscelánea en homenaje a José Luis González Uriol*, in *Nassarre*, 22/1 (2006), pp. 173-190. GONZÁLEZ-VALLE, José Vicente; GONZÁLEZ-MARÍN, Luis Antonio y EZQUERRO-ESTEBAN, Antonio: «Música devocional y paralitúrgica en los archivos aragoneses (siglos XVII-XIX)», in *Religiosidad Popular y Archivos de la Iglesia. (Santoral hispano-mozárabe en las diócesis de España). Memoria Ecclesiae*, 21 (2002), pp. 601-621. *Idem*: «The Circulation of Music in Spain, 1600-1900: A Spanish Perspective». In: Rudolf Rasch (ed), *Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation. The Circulation of Music Volume II. The Circulation of Music in Europe 1600-1900. A Collection of Essays and case Studies*. Berlín, BWV-Berliner Wissenschafts Verlag, 2008, pp. 9-31. *Idem*: *La música en los archivos de las catedrales de Aragón*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2008. PAVIA I SIMÓ, Josep; EZQUERRO-ESTEBAN, Antonio y MENZEL-SANSÓ, Cristina: *Sonatas de clave de Dn. Joseph Teixidor (*1752c; †1811 ó 1814-1815)*. Madrid, CSIC, col. Música Hispana, Nueva Serie, [in progress]. GIMENO-ARLANZÓN, Begoña: «Sociedad, cultura y actualidad artística en la España de fines del siglo XIX a través de las publicaciones periódicas musicales: Zaragoza y la revista *El correo Musical*, 1888 (I)», in *Anuario Musical*, 60 (2005), pp. 169-215. *Eadem*: «Sociedad, cultura y actualidad artística en la España de fines del siglo XIX a través de las publicaciones periódicas musicales: Zaragoza y la revista *El Correo Musical*, 1888 (II)», in *Anuario Musical*, 61 (2006), pp. 211-262. *Eadem*: *Ruperto Ruiz de Velasco. Cantos populares de España. La Jota Aragonesa: Estudio crítico-descriptivo sobre su música*. Zaragoza, Prensas Universitarias, col. Clásicos, 2012. *Eadem*: *La música en Zaragoza a través de las publicaciones periódicas musicales y culturales (1869-1924): un estudio de la sociedad y la actualidad artística locales*. Madrid, CSIC, col. Monumentos de la Música Española, 82, 2013 [in progress].

⁷ I coin this term to refer to keyboard music collections of different types, gathered in manuscript notebooks. These miscellaneous collections are a faithful reflection of the context in which the musician of every period was included.

The miscellaneous format adapted perfectly to the arrival of the «new instrument», developing over time and surviving almost to nowadays. The compilations of different type of pieces for piano —some of them «made easier»— constitute a phenomenon that has accompanied piano students and lovers since ancient times; you can still find today some of these «easier» pieces in the available catalogues of certain publishing houses.

However, there hasn't been a profound research up to now about the pedagogic aspect developed in the «miscellaneous documents». Neither has existed about their role in the first stage of the consolidation of a language of its own for the pianoforte. They haven't been considered both a main element to study the evolution of the repertoire, its dissemination, and the changes witnessed in musical tastes and fashions throughout the 19th century and part of the 20th century.

But if anything stand out such compilations is that they reflect the practical needs in terms of repertoire and individual tastes of its owners (and even of their context, as part which might please the public), they used these notebooks as manual or formulary to carry wherever they needed the services of a key musician.

Therefore, the two manuscript notebooks kept in the Music Archive of the Cathedrals of Saragossa (*E-Zac*) and copied, about 1840, by their former owner —the organist, violinist and composer —Benigno Cariñena Salvador (*Calahorra, La Rioja, 13.02.1829; †Zaragoza, 27.07.1886),⁸ shed light on the process of appearance and implementation of an idiomatic writing for pianoforte, within the school of Saragossa, one of the most outstanding organ schools in Spain.⁹

It is evident that church organists adapted rapidly to pianoforte, through a very new repertoire that obeyed the demands of the most influential local cultural circles; this fact, in time,

The repertoire compiled corresponds to the activity of those who would use them; consequently, the duality between the liturgical (organ) and the profane (harpsichord and clavichord, and pianoforte at the beginning of the 19th century). Regarding to some specific features of the keyboard music books maintained in *E-Zac*, you can read my researches: YÁÑEZ-NAVARRO, Celestino: *Música para pianoforte, órgano y clave, en dos cuadernos zaragozanos de la primera mitad del siglo XIX*. Supervised Research (Diss.), Universidad Politécnica de Valencia, 2006. *Idem*: «Música para pianoforte, órgano y clave, en dos cuadernos zaragozanos de la primera mitad del siglo XIX», in *Anuario Musical*, 62 (2007), pp. 291-333. *Idem*: «Cuaderno de música para tecla (pianoforte, clave, órgano)» in *La música en los archivos de las catedrales de Aragón*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2008, p. 291. *Idem*: «Obras de Domenico Scarlatti, Antonio Soler y Manuel Blasco [¿de Nebra?] en un manuscrito misceláneo de tecla del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza», *ibid.*, 67 (2012), pp. 45-100. Another interesting miscellaneous manuscript volume, although somewhat prior in time, is the so-called «Cuaderno Mayner» [Mayner's Notebook], kept in the Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, in México DF: «Para el uso de Da. Maria Guadalupe Mayner. Quaderno de Lecciones i varias piezas para Clabe o Forte piano año de 1804» [Notebook with Lessons and different pieces for the harpsichord or fortepiano, year 1804. For being used by Donna Maria Guadalupe Mayner].

⁸ About this author, see: CARRERAS-LÓPEZ, Juan José: «Sinfonismo», in *Gran Enciclopedia Aragonesa*. Zaragoza, Unión Aragonesa del Libro, 1982, vol.11, p.3088. EZQUERRO-ESTEBAN, Antonio (ed.): *Antonio Lozano González: La Música Popular, Religiosa y Dramática en Zaragoza, desde el siglo XVI hasta nuestros días. (Zaragoza, 1895)*. 3rd ed. Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación Provincial de Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1994. GONZÁLEZ-VALLE, José Vicente: «Cariñena Salvador, Benigno», in *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, vol.3, pp. 188-189.

⁹ See: ESLAVA, Hilarión: *Museo Orgánico Español. Ob.121*. Madrid, Martín Salazar, 1856. ARÁIZ, Andrés: *Historia de la música religiosa en España*. Barcelona, Labor, 1942. EZQUERRO-ESTEBAN, Antonio: «Noticia sobre la actividad musical de Francisco Agüeras», in *Juan Francisco Agüeras (1876-1936): un ejeano maestro de capilla de El Pilar de Zaragoza*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Centro de Estudios de las Cinco Villas, 1997, pp. 19-40. GONZÁLEZ-VALLE, José Vicente; GONZÁLEZ-MARÍN, Luis Antonio y EZQUERRO-ESTEBAN, Antonio: «El compositor Juan Francisco Agüeras y González (*1876; †1936) y la música de su entorno», in *Suessetania*, 18 (1999), pp. 102-136.

helped the popularization and diffusion of the instrument, and thus, contributed mightily to what has been called a certain «democratization» of music (civil, bourgeois), hitherto only reserved for most aristocratic environments.

These manuscripts compile a very diverse typology of works for several keyboard instruments: organ, harpsichord and pianoforte. The repertoire is formed by liturgical pieces, sonatas, trios, transcription of overtures or fragments of Italian operas, variations and compositions for vocal soloists with an accompaniment for the keyboard. The composers that appear are local —R. Ferreñac, F. Garcés and V. Metón—, Spanish —J. Lidón— and foreign —F. J. Haydn, J. L. Adam, I. Pleyel, V. Bellini, G. A. Rossini, G. Paccini, L. Ricci, G. Donizetti—. ¹⁰

In my view, this compilation presents as positive the fact that it may serve as a model, or even as a paradigm of what they meant those many repertory notebooks, miscellaneous, that circulated at the time and in the private sector with some regularity in manuscript copies around the globe hispanic, and whose interesting typology for research (both for its very existence, as the many clues that shed on the subject of taste and musical styles of a bygone era), on which here and now I intend to draw attention, many other examples certainly could be adduced.

The concrete music chosen here —a total of six unpublished works, distributed in three genres: liturgical music, a reduction of orchestral music and variations— constitute a clear example of the instrumental ambivalence which exists in both documents, representing, at the same time, a repertoire selection of an outstanding interest for keyboard players nowadays.

¹⁰ Regarding «local» authors, R. Ferreñac, F. Garcés and V. Metón, the most complete and updated work is: EZQUERRO-ESTEBAN, Antonio: *Música Instrumental en las Catedrales Españolas en la Época Ilustrada: (Conciertos, Versos y Sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón -con violines y/u órgano-, de La Seo y El Pilar de Zaragoza)*. Barcelona, CSIC, col. Monumentos de la Música Española, 69, 2004. There are also a couple of recordings of interest (the first one, a monograph devoted to his work for organ four hands and second, that records several miscellaneous chamber works by him, for bassoon and organ music), compiling part of the production of this composer: GONZÁLEZ-URIOL, José Luis y GONZALO-LÓPEZ, Jesús: *Música de órgano para cuatro manos: Ramón Ferreñac*. Huesca, Arsis, 1997 [Arsis 4110127 DDD]. EZQUERRO, Antonio: «Ramón Ferreñac», in *Música en Albarracín. EIMA: Ensemble Internacional de Música Antigua. Archivo Catedral de Albarracín. R. Ferreñac. L. Boccherini*. [Book (92pp.) + CD] Zaragoza, Prames, col. Aragon LCD, 31, 2005. Musical direction: Javier Artigas; Josep Borrás and Jose Fernando Sanchez, baroque bassoon; Javier Artigas and José Luis González Uriol, harpsichord and organ. Contains, by R. Ferreñac: «Rondó en Sol Mayor», and «Verso de bajón obligado y órgano». Moreover, it can also be useful: GONZÁLEZ-VALLE, José Vicente: *Ramón Ferreñac (1762-1832). Sonatas para órgano a cuatro manos*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1995. *Idem*: «Ferreñac, Ramón», in *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, vol.5, pp. 87-88. EZQUERRO-ESTEBAN, Antonio: «Metón. 1. Luis. 2. Valentín», in *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 2000, vol.7, pp. 494-495. Related to J. Lidón, see: CABAÑAS-ALAMÁN, Fernando J.: «Lidón, José», in *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 2000, vol.6, pp. 912-913. GARCÍA-FRAILE, Dámaso: *José Lidón (1748-1827). La música para teclado*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002 y 2004, 2 vols.

CRITERIOS DE EDICIÓN

Para la edición de las presentes composiciones se ha procedido atendiendo a los criterios editoriales ya expuestos en diversas de las publicaciones disponibles a cargo del equipo de investigación en el que me integro desde hace algunos años. No considero por tanto necesario extenderme en demasía en el pormenor de tales criterios, pues estos son fácilmente consultables por cualquier musicólogo o intérprete.

Se busca en todo momento la prioridad de hacer inteligibles estas obras y posibilitar su interpretación práctica, siempre con el máximo respeto a las fuentes documentales. En este sentido, cualquier anotación que pueda aparecer en la edición entre corchetes, corresponde siempre a sugerencias del editor, no a la fuente. Así pues, en evidentes casos en que se ha detectado algún error de copia, se ha procedido a cambiar alguna nota por otra, sin mayor novedad, aunque siempre entre corchetes, para advertir de la intervención.

CONSIDERACIONES GENERALES:

Numeración de compases. He optado por indicar una numeración a comienzo de cada sistema (obviamente, sin contabilizar, en su caso, las posibles anacrusas y/o compases acéfalos preliminares).

Escritura polifónica (i.e., distinción gráfica de las diversas líneas melódicas o voces del contrapunto, mediante el empleo de plicas hacia arriba o plicas hacia abajo para sugerir la conducción de las voces). Las plicas han sido editadas tal y como figuran en la fuente original, respetando tanto la posición (hacia arriba, hacia abajo, simultánea o paralela), como el agrupamiento de las figuras (individual, en dos, en tres, en cuatro, etc.); aunque en ocasiones puedan añadirse o incluso cambiarse su dirección para mejorar la comprensión del texto.

En algunos casos, cuando la escritura evoluciona de un pasaje contrapuntístico a otro homofónico, o viceversa, de manera que la conducción de voces no resulta clara para la lectura, he procedido a reunir o juntar algunas voces con vistas a no complicar en exceso la disposición de la música en el texto. En tales casos, he optado por facilitar esta tarea al lector, sin aportar mayor explicación al respecto, en el convencimiento de que esta podría resultar farragosa e incluso contraproducente, ahorrando, así, molestias a los posibles usuarios. De acuerdo con este mismo criterio, en ocasiones excepcionales se han podido cambiar de voz algunos silencios.

Por otro lado, si un pasaje así lo requería, se han añadido unísonos (por ejemplo, en el caso de dos negras con el mismo nombre y sonido correspondientes a dos voces que suenan simultáneamente, que se han anotado, por duplicado, una de ellas con la plica hacia arriba, y la otra con

su plica hacia abajo). En otras ocasiones, he resuelto los unísonos mediante silencios en una de las voces implicadas.

Armadura. En el manuscrito original aparece anotada exclusivamente en el primer sistema, omitiendo su indicación en los restantes. En la edición actual se ha establecido en todos los sistemas a los que le afecta la armadura, conforme a las normas de la teoría musical actual. En cualquier caso, es significativa —a ojos de un intérprete actual—, la omisión gráfica de las alteraciones propias de la armadura. Es de suponer que esta omisión obedece tanto a la costumbre de no anotar todos los elementos musicales, como a la confianza en las capacidades de recreación del intérprete, por lo que contaba con una mayor libertad en relación con la partitura de la que se le concede en la actualidad.

También se han seguido fielmente los cambios de armadura de las fuentes, aunque en ocasiones, ha sido conveniente, a fin de evitar numerosas alteraciones accidentales, adelantar o retrasar dichos cambios de armadura algunos compases más, con respecto a lo indicado en el original.

Alteraciones accidentales. He anotado entre corchetes, como advertencia, todas aquellas alteraciones accidentales que en la escritura moderna debieran añadirse. Es decir, cuando encontramos una alteración en una nota y vuelve a aparecer esa nota a distancia de octava alta o baja dentro de un mismo compás, he escrito nuevamente dicha alteración, ahora entre corchetes, con vistas a evitar posibles malentendidos o inducir a posibles errores de interpretación por hipercorrección. He respetado, en cambio, todas las alteraciones que se registran en la fuente documental, aunque en ocasiones sean reiteradas o incluso en el caso que conviniera que fueran otras (por ejemplo, anotar un Sol sostenido en lugar de La bemol). Cuando se ha producido un descuido por parte del copista, he colocado las correspondientes alteraciones accidentales, entre corchetes.

Cambios de clave. En ocasiones, se ha procedido a introducir un cambio de clave que no aparece en el manuscrito; así por ejemplo, se ha empleado la clave de Sol en segunda línea (en la mano izquierda) para aquellas notas muy agudas en clave de Fa en cuarta línea, evitando de ese modo, la presencia de pasajes con excesivas líneas adicionales.

Registración. Algunas composiciones presentan indicaciones específicas de registración para el órgano. Estos casos plantean un mayor inconveniente, por cuanto de la especificidad de tales indicaciones se deriva que estas obras habrían estado concebidas para ser ejecutadas con un instrumento bien definido: y ya no solo un órgano, sino, muy posiblemente, un órgano concreto, ya que no todos los órganos disponen de los mismos registros, de donde se infiere que, seguramente, estas piezas estaban pensadas para tocarse en los órganos del entorno zaragozano próximo a Benigno Cariñena. Por otro lado, conviene no olvidar que la aparición de estas indicaciones de registración, se anotan en colecciones o juegos de versos (para la misa, para salmos, etc.), que requieren de un instrumento ubicado en el templo (lo que en primer término conduciría naturalmente al órgano, aunque, en su defecto, no exclusivamente a dicho instrumento de teclado).¹¹

Para mi edición, he anotado las citadas indicaciones de registración, como en los originales, al comienzo de cada composición, además de en letra cursiva y tipografía propia, con vistas a sugerir su carácter recomendatorio y no prescriptivo.

¹¹ Sobre algunas cuestiones de registración, y su aplicación a los diversos juegos de versos, ya para la misa, ya para salmos, etc., puede verse: PERSONAT REMOLAR, Alfredo: *Metodología analítica comparada de procedimientos compositivos y estilísticos en el periodo ilustrado hispánico: música de tecla inédita en Villarreal (Castellón)*. Manuel Ciurana, Juan Moreno y Polo, José Ferrer; et alii. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2012.

Abreviaturas musicales (de figuración y de repetición de pasajes). Como corresponde a la época objeto de estudio, proliferan aquí determinadas abreviaturas «de uso», que en buena medida son indicadores de un proceso mental y de escritura, indisoluble de un estilo musical que ya no tiene en cuenta el trabajo compás a compás propio de la escritura contrapuntística o polifónica del pasado, y que, por el contrario, parte de una concepción general de la obra musical y de una forma de escritura estructural o formal que requiere abreviar aquellos pasajes que por su función acompañante se repiten en diferentes momentos de la pieza, ya sea por parte de los propios compositores, o incluso de los copistas.

Este tipo de recursos para dotar a la escritura musical de la necesaria fluidez (momentánea, en el proceso de copia), puede ir aparejado de indicaciones de cortes, tachaduras de pasajes, llamadas al pie, etc., propias de copias habitualmente no realizadas por copiantes profesionales, sino a cargo de músicos prácticos, como es el caso de Benigno Cariñena.¹²

Para la presente edición he optado por las siguientes soluciones a algunas de las abreviaturas más frecuentes:

1. Abreviaturas de figuración. Por ejemplo, cuando en un compás de compasillo se haya de ejecutar durante una redonda a base de semicorcheas, se anotan cuatro negras cuya plica se haya cruzada por dos líneas transversales cada una. En este caso como en cualquier otro de características similares de los habitualmente conocidos hoy en día, se ha optado por su resolución gráfica desarrollada, es decir, sin abreviar.

2. Abreviaturas de repetición. Por ejemplo en el caso en que por un descuido del copista, se ha olvidado repetir un compás o lo ha hecho menos veces de las necesarias, se recurre a la adición de párrafos a izquierda y derecha del compás o compases a repetir. Esto último, eventualmente, puede deberse también a problemas forzados por la maquetación de la página (falta de espacio). Tales casos se han solucionado mediante la repetición por extenso del pasaje en cuestión.

Otro tipo de repeticiones como los ritornelli da capo, dos puntos de repetición junto a una doble barra, etc., se han resuelto generalmente como indica la fuente, dado su ahorro de espacio y perfecta inteligibilidad. Aunque, excepcionalmente, se ha incluido algún signo de repetición debido a omisiones del copista, o bien, en el caso de ritornelli, cuando se da por sentada dicha repetición y, por tanto, en la fuente no se explicita.

Grupos de valoración irregular. Básicamente, tresillos y seisillos. Así por ejemplo, en una variación en la que una de las manos siempre ofrece una escritura a base de tresillos, esta figuración se advierte en el primer compás pero ya no en el resto de compases sucesivos, a fin de evitar tener que usar repetidamente el número 3 para cada grupo de notas.

Se han respetado también las diferentes combinaciones de grupos de valoración irregular; conforme a lo anotado en la fuente. De este modo, si un diseño melódico aparece como seisillo y seguidamente este mismo diseño aparece como la suma de dos tresillos, se ha optado por mantener la opción transmitida por el original.

Ligaduras. En el caso de ligaduras correspondientes a dos notas del mismo nombre y sonido, esto es; ligaduras de valor, estas se han respetado sistemáticamente. Cuando, por causa de figuras o

¹² Estos, y otros muchos aspectos relacionados con el proceso de copia de música para teclado en el ámbito hispánico, por parte de diversos tipos de amanuenses, podrán verse ampliamente desarrollados en mi tesis doctoral, actualmente en período de redacción: YÁÑEZ NAVARRO, Celestino: *Nuevas aportaciones para el estudio de las sonatas de Domenico Scarlatti. Los manuscritos del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza*. Tesis doctoral matriculada en la Universitat Autònoma de Barcelona, bajo la codirección de Luis Antonio González Marín y Antonio Ezquerro Esteban.

notas partidas las ligaduras hayan dado lugar a su división en dos compases, estas se han solucionado mediante su equivalencia en dos notas ligadas.

Para el caso de las ligaduras de expresión y/o fraseo, las soluciones han sido variadas. Es relativamente frecuente que las fuentes manuscritas para tecla de esta época no tengan el carácter sistemático y/o coherente que hoy en día requerimos desde una práctica estandarizada. De esta manera, son frecuentes las ligaduras cuyo trazo no indica con precisión dónde comienzan y dónde acaban; como tampoco se indica sistemáticamente la repetición de una ligadura concreta cuando un determinado pasaje se repite. Este tipo de «imprecisiones» puede inducir en la práctica actual a problemas de interpretación o comprensión de su anotación que, a su vez, derivarían en una deficiente transmisión de la información que ofrece la fuente.

El criterio adoptado en tales ocasiones, ha sido, en consecuencia, ajustado a las características de cada caso, de manera que se ha tendido en lo posible a respetar la información transmitida en la fuente, y únicamente se ha intervenido cuando la escritura planteaba dudas o problemas para su correcta y adecuada comprensión y transmisión (por ejemplo, se han agregado ligaduras de prolongación, por analogía con otros pasajes idénticos, cuando estas se han omitido en la fuente).

Otros signos de prolongación. Se han colocado puntillos en aquellos casos en los que en el manuscrito se han omitido. Por otra parte, en las piezas para órgano, se han resuelto los puntillos referidos a una misma nota que abarca dos compases, mediante las correspondientes ligaduras de prolongación.

Estructuración. He procurado organizar la arquitectura de cada composición, valiéndome para ello del empleo de diferentes tamaños y tipos de letra, empleo de negritas, mayúsculas, cursivas, etc., de manera que *visualmente* el ejecutante pueda obtener, con facilidad, una idea clara de la estructuración jerarquizada de las partes que componen la obra; como es el caso de las variaciones para pianoforte.

Dinámica, agógica, tempo. Como sucedía en el caso de las ligaduras de expresión o fraseo, también los matices de velocidad e intensidad pueden adolecer de la misma falta de coherencia o de una aplicación sistemática. El criterio utilizado, por consiguiente, ha sido análogo al caso anterior de las ligaduras. Por otro lado, se han seguido los términos y abreviaturas recogidos en el manuscrito, aunque se ha regularizado su redacción (según las formas estandarizadas) cuando alguno de estos términos presenta una forma «castellanizada». No obstante, si el término o la expresión posee un carácter «singular», referido a la interpretación de un determinado pasaje o sección, se ha optado por respetar la anotación (en español) presente en la fuente.

Ornamentación. Se ha respetado la ornamentación presente en las fuentes. Aunque, en contadas ocasiones y en el contexto de la repetición de un mismo pasaje con ornamentos, se ha añadido el signo correspondiente en el caso de omisión de alguno de ellos (siempre entre corchetes). En cuanto a las apoyaturas y los mordentes, se sigue fielmente lo escrito en los manuscritos. No obstante, en algún caso se ha sustituido un mordente por apoyatura o viceversa, por analogía con pasajes anteriores.

Digitaciones. He mantenido las mismas digitaciones que aparecen anotadas en la fuente. En ningún caso, he añadido digitación alguna que no estuviera presente en el manuscrito.

Pedales. Se ha respetado de manera rigurosa la anotación de los mismos presente en el original. Únicamente, en escasas ocasiones, cuando el copista no anota cuándo bajar el pedal pero sí cuándo levantarlo, o viceversa, se ha añadido por analogía con otros pasajes, bien el inicio (*Ped.*) o bien, el final (*).

NOTAS CRÍTICAS A LA EDICIÓN MUSICAL

[*Tiento de lleno en primer tono*] de Ramón Ferreñac¹³: c.40: m.d., soprano, La blanca, con puntillo en el original. // c.41: m.d., soprano, se sustituye el puntillo de la fuente por La negra (aquí ligado al La blanca del c.40). // c.42: m.d., contralto, se añade bemol de precaución al Si. // c.98: m.d., soprano, se añade bemol al último Si. // c.99: m.d., soprano, el Fa blanca presenta puntillo en el original. // c.100: m.d., soprano, se sustituye el puntillo de la fuente por Fa negra (aquí ligado al Fa blanca del c.99). // c.101: m.d., soprano, La blanca, presenta puntillo en el original. // c.102: m.d., soprano, se sustituye el puntillo de la fuente por La negra (aquí ligado al La blanca del c.101). // c.121: m.d., falta sostenido para el Do en la fuente. // c.129: m.d., soprano, La blanca, con puntillo en el original. // c.130: m.d., soprano, se sustituye el puntillo de la fuente por La negra (aquí ligado al La blanca del c.129). // c.133: m.d., soprano, se agrega bemol de precaución al Si. // c.138: m.d., soprano, Mi blanca, con puntillo en el original. // c.139: m.d., soprano, se sustituye el puntillo de la fuente por Mi negra (aquí ligado al Mi blanca del c.138). // c.151: m.d., soprano, La blanca, con puntillo en el original. // c.152: m.d., soprano, se sustituye el puntillo de la fuente por La negra (aquí ligado al La blanca del c.151). // cc.154-155: m.d., soprano, la fuente presenta un Re redonda justo en el centro de la línea divisoria que separa el c.154 y c.155. Se resuelve dicha redonda partida con dos Re blanca ligados. // c.167: m.d., soprano, Fa blanca, presenta puntillo en el original. // c.168: m.d., soprano, se sustituye el puntillo de la fuente por Fa negra (aquí ligado al Fa blanca del c.167). // c.175: m.d., soprano, Sol blanca, con puntillo en el original. // c.176: m.d., soprano, se sustituye el puntillo de la fuente por Sol negra (aquí ligado al Sol blanca del c.175). // c.179: m.d., soprano, La blanca, presenta puntillo en el original. // c.180: m.d., soprano, se sustituye el puntillo de la fuente por La negra (aquí ligado al La blanca del c.179). // cc.180-181: m.d., contralto, la fuente presenta un Re redonda justo en el centro de la línea divisoria que separa el c.180 y c.181. Se resuelve dicha redonda con dos Re blanca ligados.

***Verso para el Himno de las Nonas de la 8ª. Del Corpus*, de Ramón Ferreñac:** cc.32-33: m.d., soprano, la fuente presenta un Re blanca justo en el centro de la línea divisoria que separa el c.32 y c.33. Se resuelve dicha redonda con dos Re negra ligados. // c.47: m.d., contralto, el original no anota el sostenido del La. // c. 49: m.d., soprano, se añade sostenido al La. // c. 50: m.d., tercer tiempo, el Fa negra presenta puntillo en el original. // c.51: m.d., contralto, se sustituye el puntillo presente en la fuente por un Fa corchea (aquí ligado al último Fa negra del c.50). // c.126: m.d., se añade sostenido al Fa (no se recoge en el original). // c.167, m.d., soprano, el último La negra

¹³ Abreviaturas empleadas: c (compás), cc. (compases), m.i. (mano izquierda), m.d. (mano derecha).

del compás presenta puntillo en el original. // c.168: m.d., soprano, primer tiempo, se sustituye el puntillo presente en la fuente por un La corchea (aquí ligado al último La negra del c.167).

Sinfonia para Clave [o] Forte[p]iano, de F. J. Haydn: c.73: m.d., tercer tiempo, se añade sostenido al Sol (no se halla en la fuente). // c.79: m.i., el segundo tiempo presenta dos posibilidades en el original, elijo las notas Sol y Re sostenido por analogía con la m.d. // c.105: m.i., se añade bemol de precaución al Mi. // c.109: m.i., segundo tiempo, el original no anota bemol.

Tema con Variaciones, de Francisco Garcés: c.25: m.i., en el original (segundo tiempo del compás) se anotan dos negras en lugar de dos corcheas. // c.43: m.i., segundo tiempo, se añade becuadro al Fa. // c.57: m.i., segundo tiempo, se añade becuadro al Fa. // c.58: m.d., se anotan cuatro alteraciones, entre corchetes, que no se recogen en la fuente. // c.60: m.i., segundo tiempo, el Sol corchea ha de ser becuadro (falta en la fuente). // c.65: m.d., segundo tiempo, se añade becuadro al primer Sol y sostenido al Re (ambas alteraciones no se recogen en el original). // c.66: m.d., segundo tiempo, el primer Fa ha de ser becuadro (falta en el manuscrito). // c.67: m.d., segundo tiempo, falta un bemol al Si (no está en la fuente). // c.70: m.d., segundo tiempo, se añade becuadro al Fa. // c.75: m.d., segundo tiempo, se añade un becuadro al primer Fa y otro becuadro al último Sol (ambas alteraciones faltan en el manuscrito). // c.76: m.d., primer tiempo, falta un becuadro al segundo Sol (no está en el original). // c.77: m.d., segundo tiempo, se añade un becuadro al primer Sol (no está en el original). // c.78: m.d., segundo tiempo, falta un becuadro al Fa (no está en la fuente). // c.79: m.d., segundo tiempo, se añade un becuadro al primer Fa (no está en la fuente). // c.83: m.d., segundo tiempo, el Si ha de ser bemol (no aparece en el original). // c.85: m.d., segundo tiempo, el Si ha de ser bemol (no aparece en el original). // c.86: m.d., primer tiempo, se sustituye el mordente del original por apoyatura y se añade sostenido al Fa (falta en el manuscrito). // c.116: m.d., segundo tiempo, se incorpora un bemol de precaución al Si. // c.124: m.d., segundo tiempo, se añade un bemol de precaución al Si.

Tema con Varia[z]ioni (anónimo): c.19: m.i., por analogía con los compases anteriores duplico una octava baja las tres notas. // c.46: m.i., último Do, becuadro (falta en el original). // c.51: m.d., añadido becuadro de precaución en el tercer tiempo. // c.69: m.d., último Fa, sostenido (falta en el original). // c.71: m.d., último Do, sostenido (falta en el original). // c.81: m.d., primera nota, Fa en la fuente. // c.101: m.d., primer tiempo, Mi en la fuente. // c.103: m.d., soprano, segundo tiempo, se anota becuadro de precaución. // c.105: m.d., primer tiempo, Mi en la fuente. // c.106: m.i., añadido sostenidos en el tercer tiempo. // c.110: m.i., añadido sostenido de precaución en el segundo tiempo. // c.111: m.i., el original no anota el sostenido del Fa blanca; m.d., añadido becuadro de precaución en el segundo tiempo. // c.112: m.i., añadido becuadro de precaución en el segundo tiempo. // c.154: m.d., el trino afecta al Re blanca con puntillo. // c.158: m.d., el trino afecta al Re blanca con puntillo. // c.175: m.d., añadido sostenido de precaución en el tercer tiempo. // c.178: m.d., el trino afecta al Re blanca con puntillo. // c.179: m.d., añadido «sforzandi» por analogía con c.155. // c.182: m.d., el trino afecta al Re blanca con puntillo. // c.194: m.d., soprano, segundo tiempo, el Fa no presenta becuadro en el original. // c.195: m.d., soprano, segundo tiempo, el Sol no presenta becuadro en el original. // c.198: m.d., soprano, segundo tiempo, añadido becuadro al Fa; m.d., contralto, tercer tiempo, el original presenta dos versiones para las tres primeras semicorcheas.

Por analogía con c.194 se escoge la recogida en la presente edición. // c.199: m.d., soprano, segundo tiempo, el Sol no presenta becuadro en el original. // c.201: m.d., soprano, segundo tiempo, el Sol no presenta becuadro en el original. // c.203: m.d., soprano, segundo tiempo, el Fa no presenta becuadro en el original; m.d., soprano, tercer tiempo, el Sol no presenta becuadro en el original. // c.211: m.d., primer tiempo, el original presenta dos posibilidades para la penúltima nota del seisillo. Por analogía con cc.215 y 227 se escoge el Si. // c.213: m.d., tercer tiempo, la fuente no recoge el bemol del Si. // c.218: m.d., tercer tiempo, se añade bemol de precaución. // c.220: m.d., tercer tiempo, primera nota, Fa en la fuente. // c.222: m.d., tercer tiempo, se añade bemol de precaución.

Variaciones para Forte[p]iano. Sobre un tema [I]taliano, de Valentín Metón: c.2: m.i., tercer tiempo, el original presenta un sostenido delante del primer La (se suprime en esta edición). // c.13: m.d., se añade un doble puntillo al primer Fa por analogía con c.15. (un único puntillo en el original). // c.17: m.i., se añade becuadro de precaución al último Si. // c.18: m.i., se añade becuadro de precaución al último Si. // c.67: m.d., se añade becuadro al último Si. // c.77: se inserta «Ped.» (no consta en la fuente). // c.81: se inserta «Ped.» (no consta en la fuente). // c.127: m.d., segundo tiempo, se añade becuadro al Fa. // c.128: m.i., primer tiempo, por analogía con c.130, se añade signo de articulación («staccato») al Sol (no está en el original). // c.131: m.d., segundo tiempo, se inserta becuadro al Fa (no aparece en la fuente). // c.157: m.i., tercer tiempo, se añade becuadro al Si (no aparece en la fuente). // c.179: se inserta «asterisco» para indicar que se levanta el pedal (no consta en la fuente). // c.182: m.d., se inserta sostenido de precaución al Do del «grupetto» (no consta en la fuente); m.i., último acorde del compás, se escribe Re (en la fuente aparece Mi), por analogía con cc.186 y 194. // c.189: se inserta «Ped.» (no consta en la fuente). // c.203: m.d., se añade becuadro de precaución al primer Si (no está en la fuente). // c.208: m.d., se añaden cuatro alteraciones que no se hallan en la fuente (entre corchetes). // c.210: m.d., contralto, primera corchea, se escribe Fa (La en el original) por analogía con cc.214 y 226. // c.219: m.i., se añade becuadro de precaución al Si (ausente en el original). // c.253: m.d., segundo tiempo, se añade un doble sostenido al Fa (en la fuente está becuadro). // c.255: m.d., segundo tiempo, se agrega sostenido al Re (entre corchetes). // c.282: m.d., segundo tiempo, se escribe Mi por analogía con c.286 (ilegible en el original). // c.293: m.i., primer tiempo, se añade becuadro de precaución al Si. // c.294: m.i., primer tiempo, se añade becuadro de precaución al Re. // c.295: m.i., primer tiempo, se añade becuadro de precaución al Si. // c.303: m.d., se anota trino sobre el Sol por analogía con c.302 (no existe en el original). // c.316: m.d., segundo tiempo, se añaden bemoles al Si octavado (el original no recoge las alteraciones). // c.322: se inserta «Ped.» (no consta en la fuente). // c.325: m.d., primera semicorchea, se escribe Do (La en el original).

* * *

LOS MANUSCRITOS: DESCRIPCIÓN EXTERNA

Los dos manuscritos se encuentran en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza. Concretamente, pertenecen al denominado «Fondo D» del archivo, el cual reúne, en cajas de cartón numeradas (desmontables, del tipo «archivo definitivo» y tamaño «folio prolongado»), toda la música a papeles desde 1700 hasta la actualidad. Forman parte, por tanto, de la caja D-535. Se trata de dos volúmenes recopilatorios de música para instrumentos de tecla, conformados cada uno de ellos a partir de diversos cuadernillos cosidos. Los dos libros o cuadernos presentan una apariencia externa similar.

El primero de ellos, en adelante *Cuaderno I*, presenta un formato apaisado, de dimensiones cercanas al folio (de 210 x 310 mm), y una encuadernación en tapas de cartón rígido forradas de papel aguado a dos tintas, con cordones para su cierre. En la portada se observan letras decoradas en tinta negra. El lomo está reforzado en piel, con cuatro florones grabados en oro.

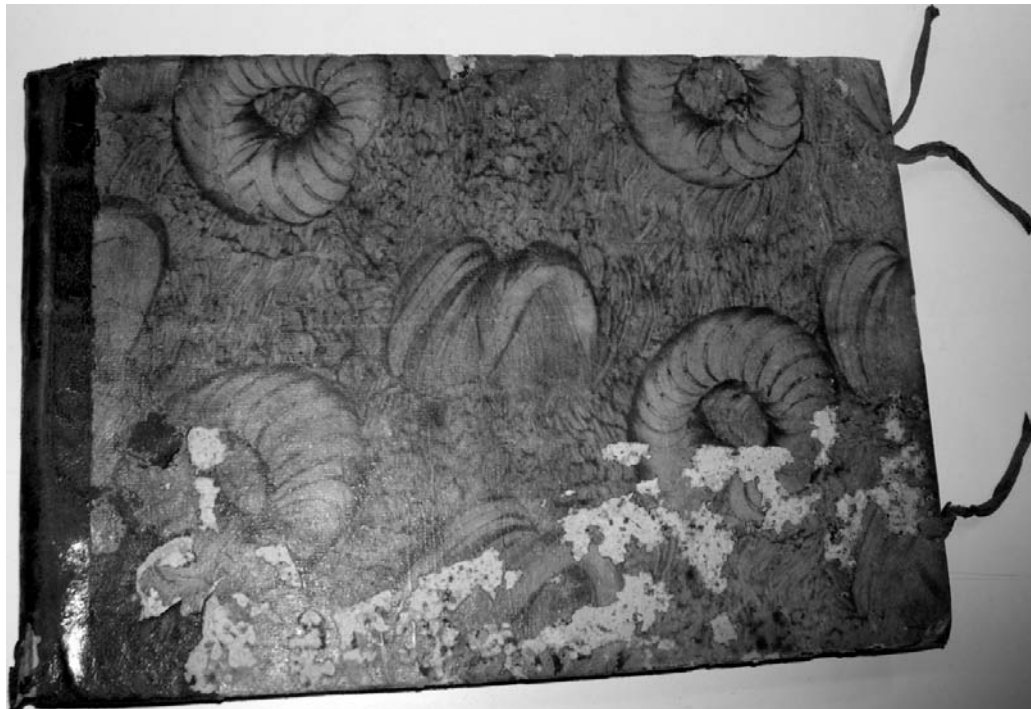


Figura 1. Vista frontal del *Cuaderno I*.

Consta de un total de 137 folios pautados, de buena calidad, que han sido numerados de manera correlativa; concretamente del número 1 al 137. Todos los folios están escritos por ambas

caras. La portadilla y el índice están sin numerar. En total, por tanto, hay 139 folios (137 numerados, más la portadilla y el índice). La primera hoja del cuaderno ha sido cortada. La colección se inicia con un frontispicio profusamente ornamentado de las *Seis Fugas* de José Lidón, que ocupa el espacio total de un folio (vid. Figura 2). En la esquina superior derecha de esta portada encontramos anotado, con toda probabilidad *a posteriori* —dado el color de la tinta y el trazo— el n.º 1. Esta indicación de carácter cardinal hace suponer que se pueda tratar del primer cuaderno de un grupo o colección.



Figura 2. Portada del *Cuaderno I*.

Pero la portada posee otras anotaciones que conviene destacar. Por una parte, se lee la inscripción *Para el uso de Benigno Cariñena*; lo cual pone de manifiesto que es más que probable que este cuaderno fuera propiedad del compositor. Con una tinta de color diferente y un trazo algo más grueso, se aprecia una referencia al año 1842, anotada, posiblemente, con posterioridad.¹⁴

En el folio 138 sin numerar del *Cuaderno I*, aparece un índice en el que se explicitan las obras que contiene y los números de página en las que se encuentran («Yndice de lo que contiene / este Cuaderno»). Las referencias en el índice aluden a páginas, aunque realmente se trata de folios. Al final de esta relación de obras se hace mención de nuevo al año 1842. Otra referencia, en este caso al año 1841, está presente en la portada de la reducción anónima para pianoforte solo de la Obertura de *I Capuleti e i Montecchi* (fol. 37r.).

¹⁴ Benigno Cariñena Salvador (*Calahorra —La Rioja—, 13.02.1829; †Zaragoza, 27.07.1886). En 1842 tenía trece años. No es de extrañar, por tanto, que este cuaderno fuera empleado como repertorio de estudio durante su formación. En el Arxiu Històric Comarcal de Cervera se conservan algunos cuadernos misceláneos de características semejantes a los zaragozanos de tecla, que pertenecieron al período de formación del músico Francisco Andreví Castellá (*Sanahuja—Lleida—, 07.11.1786; †Barcelona, 23.11.1853), que fuera maestro de catedrales como las de Valencia o Sevilla y ejerciera el magisterio de la Real Capilla con Fernando VII y luego, con la regente María Cristina, para pasar luego a la catedral de Burdeos y a ejercer como organista en París. Dichos cuadernos «de juventud» —como los presentes de Benigno Cariñena—, junto al resto de la obra del músico catalán, están siendo estudiados actualmente por Antonio Ezquerro Esteban y Glòria Ballús Casólvila.

Índice de lo que contiene este Cuaderno.	
Página 1. ^a	1. ^a Fuga de Lidon.
Página 6. ^a	2. ^a Fuga de Lidon.
Página 9. ^a	3. ^a Fuga de Lidon.
Página 13	4. ^a Fuga de Lidon.
Página 17	5. ^a Fuga de Lidon.
Página 20	6. ^a Fuga de Lidon.
Página 23	Llena de Terrenas.
Página 25	Sonata de Adan.
Página 35	Verso para las Voces del Corpus.
Sinfonia de Montechi capule ti. Obert. Pag. ^{na} 37 Obertura del Barbero de Sevilla p. ^a 41 Sinfonia de la Cenicienta. p. ^a 47 Sinfonia nell Opem la Chiava p. ^a 54 Sinfonia del ruoto figaro pa 61 Variaciones de D. ^a V. M. p. ^a 64 Ocho tonos de versos. p. ^a 71 Sinfonia de la Norma p. ^a 75 Seis Sonatas para Forte Piano del Signori Hayden. 1842.	

Figura 3. Índice de contenidos del *Cuaderno I*, f. 138r. (sin numerar).

El *Cuaderno II*, posee también un formato apaisado y tamaño folio (210 x 310 mm), y una encuadernación con tapas de cartón rígido forradas de papel aguado. En este caso, los cordones para el cierre del libro (aunque quedan huellas de su anterior existencia) no se conservan. Posee 92 folios (numerados correlativamente del 1 al 92) escritos por ambas caras, a excepción del último.

La portada del cuaderno incluye el siguiente epígrafe, escrito a lápiz: *Cuaderno de Organo*, al que le acompaña una signatura, también a lápiz (*ms s/n*). La hoja que sigue a la portada, ha sido arrancada.

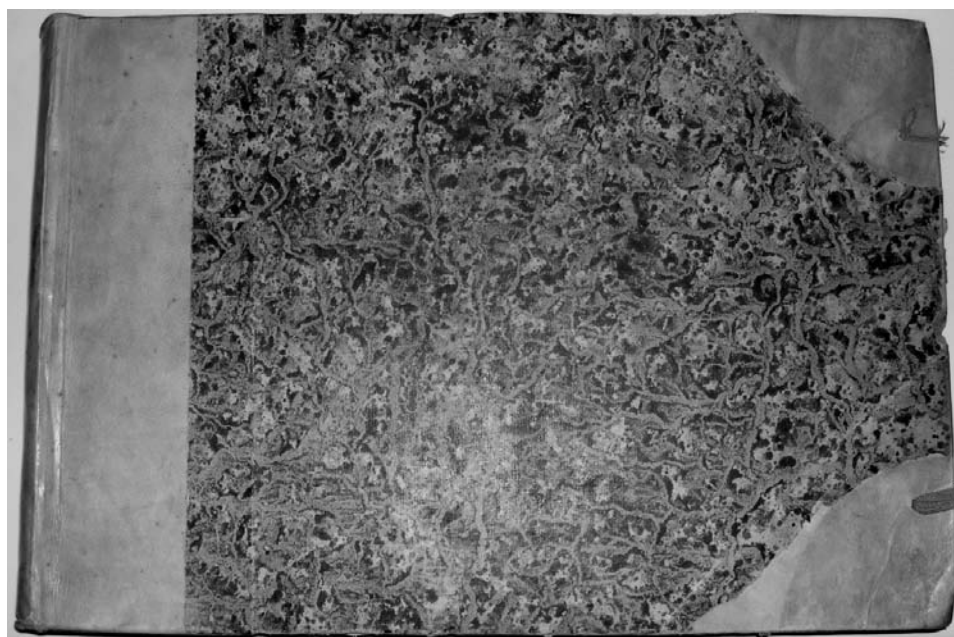


Figura 4. Vista frontal del *Cuaderno II*.

CONTENIDO DE LOS MANUSCRITOS

Cuaderno I, E-Zac, D- 535/1

1. José Lidón [*1748; †1827]: Seis Fugas. «6 Fugas / compuestas metódicamente sobre el / canto de los 6 Ymnos siguientes / 1.º Ave Maris Stella / 2.º Quem Terra Pontus / 3.º Verum Supernum / 4.º Ó Gloriosa Virginum / 5.º Pange Lingua / 6.º Sacris Solemnis.» (f. 1r. – f. 22r.).¹⁵

Cada fuga se encabeza por el cantollano correspondiente, anotado sobre pentagrama y con semibreves ennegrecidas. Tras la conclusión de la última fuga (f. 22r.), se anota en la parte inferior de la página: «Se tañeran todas con registro igual, de lleno en ambas manos».

Ave maris stella (f. 1r. – f. 5r.).



Quem terra pontus (f. 5v. – f. 8v.).



Verbum supernum (f. 9r. – f. 12r.).

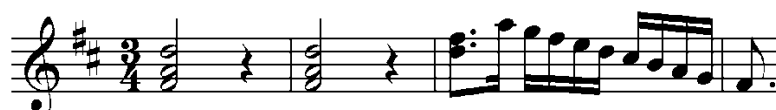


¹⁵ Vid.: GARCÍA FRAILE, Dámaso: *José Lidón (1748-1827). La música para teclado*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002 y 2004, 2 vols. Por otro lado, he localizado esta misma obra en el archivo musical de la catedral de Segorbe y en el archivo de música de la Iglesia Arciprestal de San Jaime de Villarreal (Castellón).

O gloriosa virginum (f. 12v. – f. 16v.).



Pange lingua (f. 17r. – f. 19v.).



Sacris solemniiis (f. 20r. – f. 22r.).

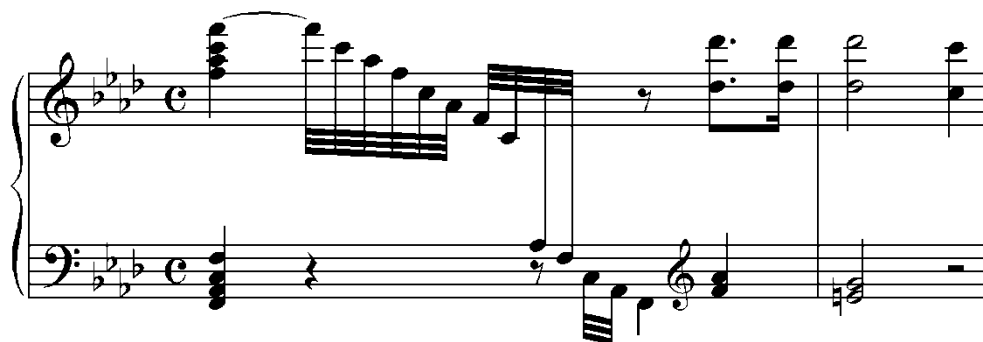


2. Ramón Ferreñac [*1763; †1832]: Tiento de lleno en primer tono (f. 22v. – f. 24v.).¹⁶

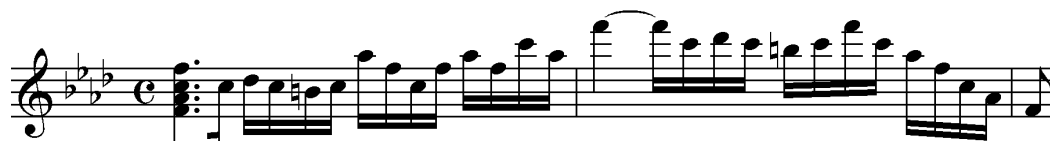


3. Jean Louis Adam [*1758; †1848]: Sonata en Fa menor. «Sonata de Adan» (f. 25r. – f. 34r.).¹⁷

Magestuoso (f. 25r.)



Moderato (f. 25v. – f. 34r.).



¹⁶ Pueden consultarse otras obras para tecla de R. Ferreñac, en: GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: *Organistas de las catedrales de Zaragoza*. Madrid, Real Musical-Conservatorio de Música de Zaragoza, 1978. *Idem: Ramón Ferreñac (1762-1832). Sonatas para órgano a cuatro manos*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1995. PRECIADO RUIZ DE ALEGRÍA, Dionisio: *Doce compositores aragoneses de tecla (Siglo XVIII)*. Madrid, Editora Nacional, 1983.

¹⁷ Profesor de piano en el Conservatorio de París, se le considera el iniciador y cabeza visible de la escuela francesa de piano.

4. Ramón Ferreñac [(1763; †1832)]: Verso en 5º tono punto alto. «Verso para el Himno de las Nonas de la 8ª del Corpus» (f. 34v. –f. 36v.).

Al comienzo de la obra se recoge la indicación de «clarines», referida a la registración. La pieza culmina con el éxPLICIT «Finis Coronat Opus»; doble barra final decorada caligráficamente.



5. Vincenzo Bellini [(1801; †1835)]: Obertura de la ópera *I Capuleti e i Montecchi*. «Sinfonia de / Montechi Capuleti» (f. 37r. – f. 41r.).

Reducción anónima para pianoforte de la obertura («sinfonía») de la ópera *I Capuleti e i Montecchi* de V. Bellini.¹⁸ En la portada (f. 37r.) se hace referencia al año 1841. ÉxPLICIT: «Finis» tras la doble barra final, la cual se encuentra adornada caligráficamente.

¹⁸ Ópera en 2 actos con libreto de Felice Romani (*1788; †1865), estrenada en Venecia, Teatro La Fenice, 11.03.183. En España, se estrenó en Madrid, Teatro de la Cruz, 18.06.1832 (acerca de los estrenos de las óperas italianas en Madrid, *vid.*: CARMENA MILLÁN, Luis: *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1778 hasta nuestros días*. Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa de los Rios, 1877) y en Barcelona, Teatre de la Santa Creu, 1832. Para los estrenos operísticos en Barcelona pueden consultarse algunos trabajos de R. Alier (fundamentalmente, para los títulos anteriores a 1800), de J. Subirá, y otros. PEÑA Y GOÑI, Antonio: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid, Imprenta y estereotipia de El Liberal, 1881. VIRELLA CASSAÑES, Francisco: *La ópera en Barcelona: Estudio histórico-crítico*. Barcelona, Establecimiento Tipográfico de Redondo y Xumetra, 1888. *Idem*: *En defensa del Teatro Principal*. Barcelona, Establecimiento Tipográfico de Redondo y Xumetra, 1892. SUBIRÁ PUIG, José: *La ópera en los teatros de Barcelona; estudio histórico-cronológico desde el siglo XVIII al XX*. Barcelona, Librería Millá, 1946. ALIER I AIXALÀ, Roger: *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona, Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Història, Institut d'Estudis Catalans, Societat Catalana de Musicologia, 1990. *Idem*: *El Gran teatro del Liceo: Historia Artística*. Barcelona, Francesc X. Mata, 1991. RADIGALES, Jaume: *Els orígenes del Gran Teatre del Liceu: 1837-1847. De la plaça de Santa Anna a la Rambla: Història del Liceu Filharmònic d'Isabel II o Liceu Filodramàtic de Barcelona*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998. *Idem*: *Representacions operístiques a Barcelona, 1837-1852: l'eclosió teatral a partir de la premsa*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 1999. TRIBÓ, Jaume: *Annals 1847-1897 del Gran Teatre del Liceu*. Barcelona, Gran Teatre del Liceu, Amics del Liceu, 2004. Por otro lado, el estreno en Sevilla de esta ópera de Bellini fue el 31.10.1834. Sobre la actividad operística en Sevilla, *vid.*: MORENO MENGIBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1998. Además de V. Bellini, compositores italianos como Gioacchino Antonio Rossini, Gaetano Donizetti, Giovanni Pacini o Luigi Ricci; fueron muy representados en España en la primera mitad del siglo XIX. No es de extrañar, por tanto, su presencia en los manuscritos. En este sentido, los archivos pertenecientes a la antigua Corona de Aragón, muestran una mayor relevancia cuantitativa de la música operística italiana frente al resto de archivos españoles. Probablemente como consecuencia del intercambio comercial y cultural entre los territorios de la antigua Corona de Aragón e Italia derivada de la proximidad geográfica. Otro factor clave pudiera ser las rutas efectuadas por las compañías de ópera o zarzuela. Las compañías que estrenaban obras en Madrid o Barcelona seguían un itinerario que tenía como puntos de parada obligatoria ciudades como Valencia, Palma de Mallorca o Zaragoza. Un interesante trabajo sobre las representaciones operísticas que las compañías italianas realizaban en Menorca, lo constituye: TRIAY TUDURÍ, Laura: *L'òpera a Maó (Menorca) durant el segle XIX: catàleg del fons d'òpera «Teatre Principal» conservat a l'Arxiu Històric Provincial de Maó i l'Arxiu Municipal de Maó*. Trabajo de Investigación Tutelado (DEA). Universitat Autònoma de Barcelona, 2004.

Justo debajo, en la parte inferior de la página (f. 41r.), se anuncia el comienzo de la obra siguiente: «Sigue Obertura del Barbero de Sevilla / Musica del Maestro Rosini».¹⁹



6. **Gioacchino Antonio Rossini** [*1792; †1868]: Obertura de la ópera *Il Barbiere di Siviglia*. «Overtura del Barbero de Sevilla Musica del / Mtro Rosini» (f. 41v. – f. 47r.). Reducción anónima para pianoforte solo de la obertura de la ópera *Il barbiere di Siviglia* de G. A. Rossini.²⁰ La tercera sección de la obra no se identifica más que por la presencia de la doble barra y el cambio de tonalidad. Éxplicit tras la doble barra final: «Fin».

Andante Maestoso (f. 41v. – f. 42r.).



All[egro] con Brio (f. 42r. – f. 45r.).



¹⁹ Las reutilizaciones de composiciones operísticas en los templos españoles, así como otro tipo de prácticas al respecto en las iglesias, para dar a conocer las novedades escénicas y foráneas, han sido tratadas en el siguiente trabajo: HEILBRON FERRER, Marc: «Isabel Colbran, una soprano española en el mundo de Rossini», en *Anuario Musical*, 55 (2000), pp. 155-197. *Idem*: «Un tal baccano in chiesa: Ópera italiana en las iglesias de España. El caso de la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud», en *Boletín de AEDOM*, 8/1 (2001), pp. 65-124. *Idem*: «Italian Theatre Music Preserved in Spanish Ecclesiastical Archives», en *The Circulation of Music in Europe 1600-1900* (Rudolf Rasch, ed.). Berlín, BWV-Berliner Wissenschafts Verlag, 2008.

²⁰ Ópera bufa en 2 actos con libreto de Cesare Sterbini (*1784; †1831), estrenada en Roma, Teatro Argentina, 20.02.1816 y en España, en Barcelona, Teatre de la Santa Creu, 16.07.1818. En Madrid se representó por primera vez en el Teatro del Príncipe, 25.08.1821, mientras que en Sevilla, el 02.03.1823. Desde el siglo XVIII Barcelona solía ser la primera ciudad no italiana en donde se representaban óperas recién estrenadas de los autores italianos más destacados. La enorme celeridad con la que se programaban las últimas novedades italianas en el Teatro de la Santa Creu se debía, por un lado, a la gestión de los responsables del teatro y, por otro, al enorme interés del público catalán por los estrenos procedentes de Italia. Véase: ALIER I AIXALÀ, Roger: *L'Òpera a Barcelona. Orígens...*, op. cit., pp. 489-496. Por otra parte, Rossini es el autor extranjero del que más obras se conservan en los archivos catalanes, especialmente religiosos. Sobre la incidencia de la obra del maestro italiano en España, puede consultarse: CASARES RODICIO, Emilio: «Rossini: la recepción de su obra en España», en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 10 (2005), pp. 35-70. Y también: HEILBRON FERRER, Marc: «Umilissimi, devotissimi servi: Correspondencia de cantantes italianos con la Duquesa de Osuna», en *Anuario Musical*, 57 (2002), pp. 199-227. *Idem*: «La vocalidad y la dramaturgia musical rossiniana», en *LIV Temporada de Ópera de Oviedo*. (M^a Encina Cortizo, coord.). Oviedo, Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera, 2006.

(f. 45r. – f. 47r.).



7. **Gioacchino Antonio Rossini** [*1792; †1868]: **Obertura de la ópera *La Cenerentola*. «Sinfonia de la Opera / La ceneréntola»** (f. 47r. – f. 53v.).

Reducción anónima para pianoforte solo de la obertura («sinfonía») de la ópera *La Cenerentola* de G. A. Rossini.²¹ La tercera sección de la pieza viene indicada únicamente por la doble barra y el cambio de tonalidad. La obra culmina con el éxplicit: «Finis Coronat Opus», doble barra final decorada con motivos florales.

Maestoso (f. 47r. – f. 48r.).



All[egr]o Vivace (f. 48r. – f. 51v.).



(f. 51v. – f. 53v.).



8. **Giovanni Pacini** [*1796; †1867]: **Obertura de *La Schiava in Bagdad*. «Sinfonia / Nell Opera La Schiava in Bagdad / De Paccini»** (f. 54r. – f. 60v.).

Reducción anónima para pianoforte solo de la obertura («sinfonía») de la ópera *La Schiava in Bagdad* de G. Pacini.²² La obra culmina con el éxplicit: «Fin de la Sinfonia de Paccini». La doble barra final presenta ornamentación.

²¹ «Dramma giocoso» en dos actos con libreto de Jacopo Ferretti (*1784; †1852), estrenado en Roma, Teatro Valle, 25.01.1817 y en España, en Barcelona, Teatre de la Santa Creu, 18.04.1818. En Madrid se estrenó el 23.04.1822, mientras que en Sevilla, el 16.03.1823.

²² «Dramma giocoso» en dos actos, estrenado en Turín, Teatro Carignano, 28.10.1820 y en España, en Barcelona, Teatre de la Santa Creu, carnaval de 1822 y en Madrid, Teatro del Príncipe, 27.8.1825 (y en Sevilla, el 28.09.1826).

Largo (f. 54r. – f. 55r.).



All[egr]o (f. 55r. – f. 60r.).



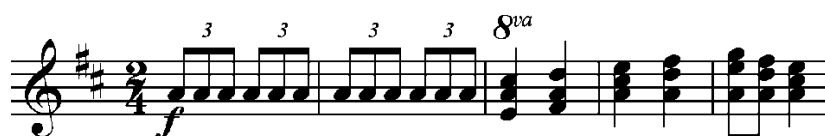
Piu moso (f. 60r. – f. 60v.).



9. Luigi Ricci [*1805; †1859]: Obertura de *Il Nuovo Figaro*. «Sinfonia / De la Opera / El nuevo Figaro: arreglada para Forte Piano» (f. 61r. – f. 64v.).

Se trata de una reducción anónima para pianoforte solo de la obertura («sinfonía») de la ópera *Il Nuovo Figaro* de L. Ricci.²³ Incluye el éxPLICIT: «Finis». Doble barra final ornamentada caligráficamente con tinta negra y roja. La 5ª parte únicamente se identifica por la doble barra y el cambio de tonalidad.

All[egr]o con fuego (f. 61r. – f. 61r.).



Largueto (f. 61r. – f. 61v.).



²³ *Il Nuovo Figaro, ossia Il servo astuto*. «Melodramma giocoso» en dos actos con libreto de Jacopo Ferretti, estrenado en Parma, Teatro Ducale, 15.02.1832 y en España en Barcelona, Teatre de la Santa Creu, 1833 (en el Gran Teatre del Liceo, el 06.02.1852) y Madrid, Teatro de la Cruz, 03.04.1834.

1º tempo (f. 61v. – f. 61v.).



All[egr]o (f. 62r. – f. 62v.).



(f. 63r. – f. 63v.).



All[egre]to (f. 63v. – f. 64r.).



All[egr]o (f. 64r. – f. 64v.).



10. Valentín Metón [(*)1810; †1860]): «Variaciones para Forte piano. Sobre un tema Italiano p[o]r D[o]n Valentin Meton» (f. 65r. – f. 71r.).

El primer folio (65r.), con restos de tinta roja, procedentes de la ornamentación de la doble barra final de la composición precedente. La obra finaliza con el éxplícit: «Finis Coronat Opus». A pesar de la referencia a la procedencia que presenta el título recogido en la fuente (italiano), el tema de esta composición coincide con una canción folklórica alemana (*Tiroler Lied*), que se ha conservado en un arreglo vocal con acompañamiento de guitarra.²⁴ La canción se anota en Si bemol Mayor, con indicación de tempo,

²⁴ Así lo registra el RISM. Dicha obra se encuentra en la *Bibliotheca Collegii Georgiani*, en Múnich (número de referencia. de la pieza concreta: 453006536y de la colección: 453006550).

Moderato (Allegro en Zaragoza), y texto en alemán («Auf der Alma da finden die Küh' das beste Gras»).

Yntroduccion / Maestoso (f. 65r. – f. 65v.).



Tema / All[eg]ro (f. 65r. – f. 66r.).



Sigue Ligeramente Variacion / 1ª (f. 66r. – f. 66v.).



Variacion 2ª (f. 66v. – f. 67r.).



Schersando / Var[iaci]ón 3ª (f. 67v. – f. 68r.).



Legatto / Variac[ió]n 4ª (f. 68r. – f. 68v.).



Andante / Variacion 5ª (f. 68v. – f. 69r.).



Allegro (f. 69r. – f. 69r.).



Sigue Final /con / Alegreza (f. 69r. – f. 69v.).



Scherzando (f. 69r. – f. 71r.).



11. Anónimo: Versos de los ocho tonos para órgano. (f. 71v. – f. 99r.).

Cada verso, a excepción del primero, se encabeza por el tono correspondiente (2º tono, 3º tono, etc.). Las diversas indicaciones de las armaduras («clarines», «corneta nasardos», «corneta magna», etc.) aluden a la registración requerida. La obra culmina con el éxplit: «Fin de Los 8 tonos.»

Clarines [Primer tono] (f. 71v. – f. 74v.).



Segundo / tono. / Clarines (f. 75r. – f. 78r.).



3º tono / Lenguateria (f. 78v. – f. 81v.).



4º tono / Lenguateria (f. 82r. – f. 85r.).



5º tono / Lenguateria (f. 85v. – f. 88v.).



6º tono. / Lenguateria (f. 89r. – f. 92r.).



7.º tono / Lenguateria (f. 92v. – f. 95v.).



8º tono / Lenguat[eri]a (f. 96r. – f. 99r.).

12. Vincenzo Bellini [*1801; †1835]: Obertura de *Norma*. «Sinfonia Nell Opera la *Norma*» (f. 99v. – f. 102v.).

Reducción para piano solo de la obertura («Sinfonía») de la ópera *Norma* de V. Bellini.²⁵ Tras la conclusión de la pieza se recoge el éxplicit: «Fin».

Allegro / Maestoso / deciso (f. 99v. – f. 99v.).

²⁵ Tragedia lírica en 2 actos, con libreto en italiano de F. Romani, estrenada en Milán, Teatro alla Scala, 26.12.1831, y en Madrid, Teatro del Príncipe, 16.01.1834, y en Sevilla, el 24.06.1834, y en Barcelona, Teatre de la Santa Creu, 04.06.1835 (y en el Liceo, el 16.10.1847).

1º tempo (f. 99v. – f. 101v.).



Maggiore [3ª Parte] (f. 101v. – f. 102v.).



- 13 F. J. Haydn [*1732; †1809]: Sonata para teclado Hob. XVI: 35,²⁶ C. «Sonata para Forte Piano, del Sig.[no]ri Haydn» (f. 103r. – f. 105v. [primer movimiento], 108v. – f. 110r. [segundo y tercer movimientos]).

Con trazo diferente, probablemente *a posteriori*, se anota a tinta sobre el título (f. 103r.) la referencia «1ª Sonata». Esta pieza junto a las cinco sonatas siguientes del mismo compositor aparecen como colección en el índice del cuaderno (f. 138 sin numerar) bajo la denominación: «Seis Sonatas para Forte Piano del / Signori Hayden».²⁷ Al final del primer movimiento se añade: «Fin de la Sonata / de Hayden.» Tras la primera doble barra del segundo movimiento puede leerse: «Sigue 2ª Parte», y tras la doble barra final de este mismo movimiento se escribe lo siguiente: «Sigue Finale Allegro.»

Allegro / Combrío. (f. 103r. – f. 105v.).



²⁶ Se sigue aquí la referencia a la catalogación realizada por A. v. Hoboken para las obras para teclado, *vid.*: HOBOKEN, Anthony van: *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Maguncia, B. Schott's Söhne, 1957, vol. I «Instrumentalwerke», pp. 759-764.

²⁷ En el **Cuaderno I** bajo la denominación de *Seis sonatas para forte piano del Signori Hayden* se engloban, en este orden, las sonatas siguientes de F. J. Haydn: Hob. XVI: 35, Hob. XVI: 36, Hob. XVI: 37, Hob. XVI: 38, Hob. XVI: 39 y Hob. XVI: 20. La colección fue publicada por Artaria en 1780, bajo el título «Per il Clavicembalo o Piano Forte», aunque su escritura se aproxima en mayor medida a este último instrumento. He podido constatar la presencia de este mismo conjunto de sonatas en el archivo musical de los organistas de la Catedral de Ávila (Biblioteca del monasterio de Santo Tomás de Ávila): Obra 5ª. / [A lápiz] Sonatas / para / piano / de / Haydn. 25 f., 5v, 10v, 15v, 20v y 25v en blanco. 21'1 x 30'9 cm 18/19. Son cinco cuadernillos, cada uno con su portada, cosidos después; falta el primero, con la Sonata 1ª. *Vid.*: VICENTE, Alfonso de: *Los organistas de la catedral de Ávila y su archivo musical*. Madrid, AEDOM, 2002, pp. 68-69. En el caso que nos ocupa, el orden de la colección aparece alterado: se coloca, entre el primer y segundo movimientos de la sonata Hob. XVI: 35, una composición que tiene por título *Sinfonia para Clave ó Forte Piano; / del Signori José Haydn*.

Adagio. (f. 108v. – f. 109r.).



Finale / Allegro (f. 109v. – f. 110r.).



14. F. J. Haydn [(*1732; †1809)?]: «Sinfonia para Clave ó Forte Piano; / del Signori José Haydn» (f. 106r. – f. 108r.).

Sobre el título de la obra (f. 106r) se ha trazado una cruz, profusamente ornamentada. El éxPLICIT se remata anotando: «Fin». La composición, en un único movimiento, se corresponde con un arreglo para teclado del Allegro (primer movimiento) de la *Sinfonía en Sol Mayor* Hob. I: 47 de F. J. Haydn. Se intercala entre el primer y segundo movimientos de la sonata Hob. XVI: 35 y es la única pieza del cuaderno que no viene explicitada en el índice final, lo que induce a pensar que podría haber sido añadida posteriormente. Este arreglo no se corresponde con ninguna de las obras para teclado recogidas en el catálogo temático del autor elaborado por A. v. Hoboken; por tanto, por una cuestión de mera prudencia, y mientras no se demuestre lo contrario, conviene considerar la autoría del mismo como anónima.²⁸

Allegro.



15. F. J. Haydn [(*1732; †1809)]: Sonata para teclado Hob. XVI: 36, c#. «Sonata 2.ª» (f. 110v. – f. 114v.).

Al final del primer movimiento (Moderato) aparece la indicación: «Fin de la 2ª Sonata». Tras la barra final del segundo movimiento se anota: «Fin del Allegro. [Rúbrica de Benigno Cariñena]». Composición que forma parte del grupo explicitado en el índice final (folio 138 sin numerar): «Seis Sonatas para Forte Piano del / Signori Hayden».

²⁸ En el ya citado misceláneo «Cuaderno Mayner» mexicano (de similares características al presente) aparece una sonata, atribuida a Haydn («Sonata quinta. Del Señor Aydem»), que no se halla en el catálogo temático de Hoboken. Por otro lado, en *E-Zac*, A-1 Ms.1, se anotan diversas sonatas de Haydn (fols.20r-34r.), una de las cuales tampoco ha sido posible identificar. Se da el caso, además, que dicha copia zaragozana coincide con otra obra, anónima y manuscrita, en *I-BGi*, 17239.1 (19) (biblioteca del Civico Istituto Musicale Gaetano Donizetti de Bérgamo) [RISM ID no.850021725]. Cfr: YÁÑEZ NAVARRO, Celestino: «Obras de Domenico Scarlatti, Antonio Soler...», *op. cit.*, p. 70.

Moderato (f. 110v. – f. 112v.).



All[egr]o combrio / Scherzando. (f. 112v. – f. 114r.).



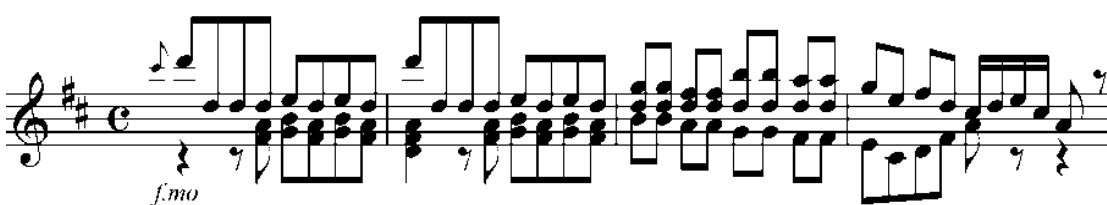
Minue / Moderato (f. 114r. – f. 114v.).



16. F. J. Haydn [*1732; †1809]: Sonata para teclado Hob. XVI: 37, D. «Sonata 3.^a» (f. 115r. – f. 118v.).

Al final del primer movimiento presenta la indicación: «Fin de la 3ª Sonata. [Rúbrica]» con doble barra profusamente ornamentada. Cuatro compases rayados (eliminados) en el tercer movimiento (f. 118r.). Sonata que forma parte del grupo al que se hace referencia en el índice (f. 138r. sin numerar): «Seis Sonatas para Forte Piano del / Signori Hayden».

All[egr]o / Con brio (f. 115r. – f. 117r.).



Largo é / Sostenuto (f. 117r. – f. 117v.).



Ynocentemente finale / Presto manon troppo (f. 117v. – f. 118v.).



17. F. J. Haydn [*1732; †1809]: Sonata para teclado Hob. XVI: 38, Eb. «Sonata 4.^a»
(f. 119r. – f. 123r.).

En el encabezado de la obra se lee: «Sigue 4^a Sonata Allegro Moderato.». Al término del primer movimiento (f. 121r.) se anota lo siguiente: «Fin de la 4^a / Sonata». Composición que forma parte del grupo al que se hace referencia en el índice (folio 138 r., sin numerar): «Seis Sonatas para Forte Piano del / Signori Hayden».

Allegro Moderato (f. 119r. – f. 121r.).



Adagio (f. 121v. – f. 122v.).



Finale / All[egr]o (f. 122v. – f. 123r.).



18. F. J. Haydn [*1732; †1809]: Sonata para teclado Hob. XVI: 39, G. «Sonata 5.^a»
(f. 123v. – f. 129r.).

Al final del primer movimiento aparece la indicación: «Fin de La 4^a Sonata. y sigue Adagio». Tras la primera sección del tercer movimiento se añade: «Sigue la 2^a Parte» (f. 128r.). Obra que forma parte del grupo al que se hace referencia en el índice (f. 138r., sin numerar): «Seis Sonatas para Forte Piano del / Signori Hayden».

All[egr]o Conbrio (f. 123v. – f. 125r.).



Adagio (f. 125v. – f. 127r.).



Prestismo (f. 127v. – f. 129r.).



19. F. J. Haydn [*1732; †1809]: Sonata para teclado Hob. XVI: 20, C. «Son[a]ta 6.^a»
(f. 129v. – f. 137v.).

La segunda sección del primer movimiento presenta indicación en la armadura: «2^a Parte». Al final del primer movimiento se anota: «Fin de la 6^a Sonata», y justo después del segundo movimiento: «Fin del Adagio». Obra que forma parte del grupo al que se hace referencia en el índice (f. 138r., sin numerar): «Seis Sonatas para Forte Piano del / Signori Hayden». El segundo movimiento presente en Zaragoza (Adagio con espresion) no coincide con el segundo movimiento recogido por A. v. Hoboken (Andante con moto),²⁹ sino que en realidad, se corresponde con el cuarteto BenP 302 de Ignace Pleyel, que registra el RISM.³⁰ Una copia de esta obra se halla en la biblioteca de música de la Leipziger Stadtbibliothek, de Leipzig.³¹

All[egr]o Moderato (f. 129v. – f. 132r.).



Adagio con Espresion (f. 132r. – f. 134r.).



Finale / Allegro (f. 134v. – f. 137v.).



²⁹ HOBOKEN, Anthony van: *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches...*, op. cit., p. 749.

³⁰ Se correspondería con la parte del violín primero del tercer movimiento del cuarteto BenP 302, tal y como aparece en: BENTON, Rita: *Ignace Pleyel. A Thematic Catalogue of his Compositions*. Nueva York, Pendragon Press, 1977, p. 99. Dicho cuarteto presenta los siguientes movimientos: I. Allegro (con 3 bemoles y compás binario); II. Menuetto (3 bemoles, 3/4); IIa. Trio (4 bemoles, 3/4); III. Adagio (3 bemoles, 2/4) y IV. Presto (3 bemoles, 2/4).

³¹ Según las bases de datos del RISM, Serie A/II, con número de referencia para la pieza concreta, 230006421, y para toda la colección, 230006420.

Cuaderno II, E-Zac, D- 535/2

1. F. J. Haydn [*1732; †1809]: Trío para piano, violín y violonchelo [*Klaviertrio*]. Hob. XV: 14, Ab «Trio» (f. 1r. – f. 9r.).

Parte de piano del *Klaviertrio* XV: 14 Ab. No se recogen las partes de violín y violonchelo. Anotación en el primer folio: «N.º 851 del inventario». A posteriori, dado el trazo de la escritura y la intensidad de la tinta. Posible inventario de Antonio Lozano (*1853; †1909). No se hace mención a la autoría. En notas más pequeñas, algunas entradas de las cuerdas («viol.»). El incipit del 2º movimiento no coincide con la edición de Hoboken.³²

Trio (f. 1r. – f. 4r.).



Adagio (f. 4v. – f. 5v.).



Rondo Vivace (f. 5v. – f. 9r.).



2. F. J. Haydn [*1732; †1809]: Trío para piano, violín y violonchelo [*Klaviertrio*] Hob. XV: 30, Eb. Sonatas para teclado Hob. XVI: 48, C y Hob. XVI: 52, Eb. «Tres grandes sonatas / para Forte-Piano / La 1ª con Acompañam[en]to de Violin y Violon / Compuestas / Por D[o]n Josef Hayden / Obra 93» (f. 9v. – f. 36r.).

Se trata de tres composiciones agrupadas bajo la denominación de «Tres grandes sonatas». Al comienzo de cada composición se especifica el orden: «Sonata 1.ª», «Sonata 2.ª» y «Sonata 3.ª». No se recogen las partes del violín y violonchelo.

³² Vid.: HOBOKEN, Anthony van: *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches...*, op. cit., pp. 696-698. Resulta, al menos, llamativo que tras consultar la base de datos online del RISM, he podido comprobar que los tres movimientos presentes en Zaragoza concuerdan musicalmente con una composición cuyo título es: «Sonate / pour le / Clavecin ou Pianoforte / avec / Violon et Basse, / composée par / M^r. J. Haydn. / Oeuvre 68. / Poss. / C. H. Rinck», que se conserva (según las bases de datos del RISM, Serie A/II, manuscritos, número de referencia de la pieza concreta 900009234), asimismo manuscrita, en la biblioteca de música de la Universidad de Yale. En este caso particular, RISM le asigna el número de catálogo siguiente: Hob. XV: 17.

«Sonata 1ª.» (f. 10r. – f. 19r.).

All[egro] Moderato (f. 10r. – f. 14r.).



Andante con moto (f. 14v. – f. 16r.).



Presto (f. 16v. – f. 19r.).



«Sonata 2ª.» (f. 19v. – f. 26r.).

And[an]te / con espres[ió]n (f. 19v. – f. 22r.).



Rondo / Presto (f. 22v. – f. 26r.).



«Sonata 3ª.» (f. 26v. – f. 36r.).

Allegro Mod[era]to (f. 26v. – f. 30r.).



Adagio (f. 30v. – f. 32r.).



Presto (f. 32r. – f. 36r.).



3. Gioacchino Antonio Rossini [*1792; †1868]: Obertura de la ópera *Otello*. «*Obertura / D’Otello*» (f. 36v. – f. 41v.).

Reducción anónima para piano de la obertura («sinfonía») de la ópera *Otello* de G. Rossini.³³ Al comienzo, sobre el primer pentagrama, se hace referencia al compositor: «del Maestro Rosini». A la conclusión del andante inicial se escribe: «Allegro Vivace alla Vuelta», mientras que a final de la obertura se recoge el éxplícit: «Fin».

Andante (f. 36v. – f. 37r.).



All[egr]o Vivace (f. 37v. – f. 41v.).



4. Gioacchino Antonio Rossini [*1792; †1868]: Arreglos para piano de los Allegro-coro d’introduzione del primer acto («*Yntroduccion de la Opera de Otello de Rossini*») y de la Scena Prima del segundo acto de la ópera *Otello* («*Acto 2.º*») (f. 42r. – f. 51r.).

Se trata de una selección de fragmentos de la ópera *Otello*, de Rossini, en reducción para piano:

³³ *Otello, ossia Il moro di Venezia*, «dramma per música» en 3 actos, con libreto de Francesco Maria Berio di Salsi (*1765; †1820), basado en la célebre tragedia homónima de William Shakespeare. Se estrenó en Nápoles, Teatro del Fondo, 04.12.1816, y más tarde, en diversos coliseos de Venecia (Teatro San Benedetto, cuaresma de 1818), Roma (Teatro Argentina, carnaval de 1820), el King’s Theatre de Londres (el 16.05.1822), Lyon (Grand Théâtre, 01.12.1823), Bruselas (1824), París (1826), o en el Park Theatre de Nueva York (el 07.02.1826). Las primeras representaciones que he podido documentar en España, llevan hasta Madrid (Teatro de la Cruz, 12.07.1822), Sevilla (el 08.10.1825), y más tarde, al Teatro de la Santa Creu de Barcelona, en 1827. Posteriormente se repuso en Madrid (Teatro de la Cruz de Madrid, el 08.07.1835) y en Barcelona (Liceo, el 10.06.1848). Otras representaciones tempranas incluyen su puesta en escena nuevamente en Roma, en 1827, en Génova en 1828, en el Teatro Carcano de Milán en otoño de 1829, en La Scala de Milán en el carnaval de 1833 —y de nuevo en 1835—, en el Teatro La Fenice de Venecia, en el mismo carnaval de 1833, en Pavia en 1838, Venecia 1848, 1852, etc.

1) Reducción anónima para pianoforte de la Introducción al Acto 1.º Arreglo para pianoforte solo basado en dos números del acto I.

El primero de ellos (Allegro) se corresponde con el «Allegro-coro d'introduzione» de la Scena Prima. El segundo (Allegro / Moderato) es el final del primer acto (Scena XIII). Al final de este se anota: «Fin del Final del 1.er acto de la Opera de Otello.».

2) Reducción anónima de la 1ª Escena del Acto 2.º

Arreglo anónimo para pianoforte solo basado en el acto II («Scena ed Aria. Scena Prima»). No se encuentra el Allegro Vivace inicial. Al final de la pieza de nuevo aparece el éxplit: «Fin».

1) «Yntroduccion de la Opera dé Otello de Rossini»

Allegro (f. 42r. – f. 44r.).



Allegro / Moderato (f. 44v. – f. 46r.).



And[an]te Maestoso (f. 46r. – f. 47r.).



Allegro (f. 47r. – f. 48v.).



2) «Acto 2.º»

Maestoso (f. 49r. – f. 51r.).



5. **Francisco Garcés [(fl.1814; †1836)]: Tema con Variaciones.** «*Tema con variaciones, de D[o]n Francisco Garcés / Organista 1º del Templo Metropolitano del Salvador de Zarag[oz]a*» (f. 51v. – f. 54r.).

Tras la primera, segunda y quinta variación se hace referencia a las partes que se siguen, mediante las siguientes anotaciones: «Sigue La 2.^a Variacion», «Sigue 3.^a Variac[ió]n» y «sigue»; respectivamente. Asimismo, al comienzo de cada variación, se alude al orden de la misma. Al final de la obra se apostilla el éxplícit: «Fin de las Variaciones», con ornamentación caligráfica en letras mayúsculas.

Andan/te (f. 51v.).



Variacion 1.^a (f. 51v. – 52r.).



Sigue La 2.^a Variacion (f. 52r.).



3.^a / V[ariació]n (f. 52v.).



4.^a / V[ariació]n (f. 52v. – 53r.).



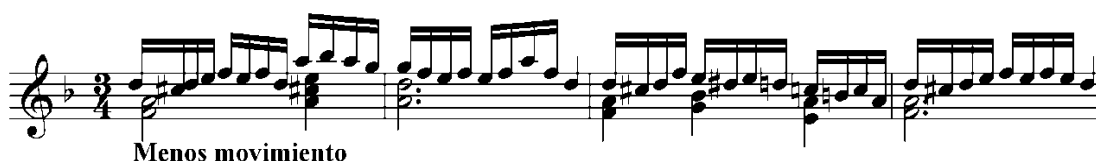
Variac[ió]n / 5.^a (f. 53r. – 53v.).



Variación 6.^a, poco Despacio Menor (f. 53v.).**Variacion 7.^a (f. 54r.).****6. Anónimo: Tema con variaciones. «Tema con variacioni» (f. 54v. – f. 59r.).**

Al principio de cada variación, se alude al orden de la misma. Tras la cuarta y séptima variación se hace referencia a las partes siguientes, a través de las anotaciones: «Sigue 5^a. Variacion.» y «Sigue 8^a. Variacion.», respectivamente. A la conclusión de la composición, se añade el éxplicit: «Fin de las Variaciones», con las letras mayúsculas ornamentadas caligráficamente. Acto seguido, en la misma página (parte inferior del f. 59r.), se escribe: «Sigue Lal, la, ral, la, ra, la, Duetto de Tiple y Tenor / en el 1.^{er} acto de la Opera Bufo, *L'elysyre d'amor* / del Maestro Donizetti arreglada para Piano Forte / Por D. M. Blanco Camaron.».

Allegreto (f. 54v.).**Var[iación] 1.^a (f. 54v. – 55r.).****Var[iación] 1.^a (f. 55r. – 55v.).****Variacion 3.^a (f. 55v. – 56r.).**

Var[iación] 4.^a (f. 56v.).Variacion 5.^a (f. 57r.).Var[iación] 6.^a (f. 57v.).Variac[ió]n 7.^a (f. 57v. – 58r.).Variac[ió]n 8.^a (f. 58v. – 59r.).

He podido identificar el tema de esta composición, anónima en Zaragoza, con un *Air du fandango*, en arreglo vocal, registrado por RISM, en una colección, que se conserva en el Instituto de Musicología de la Universidad de Berna, en Suiza.³⁴ Se trata, ahí, de una «chanson» con texto en lengua francesa, «Ce mot sévère», anotada en Sol menor (es decir, con un transporte a distancia de quinta respecto a la pieza registrada en Zaragoza) e igualmente con una indicación de tempo Allegretto.

La copia de esta composición en Zaragoza, habida cuenta de su localización en una colección de aires vocales en francés, bien podría sugerir que se hubiera extraído a partir de algún

³⁴ Signatura: **CH-BEms**, XA Li 1811/1. (RISM Serie A/II, número de referencia de la pieza concreta: 402002144 y de la colección: 402001400).

impreso con este tipo de composiciones «de moda», de las que tantos ejemplares llegaron a la península a lo largo del siglo XIX, con vistas a su utilización y muestra en círculos locales públicos o privados y/o a su reproducción o difusión mediante medios técnicos sencillos (un simple piano, muy posiblemente disponible entonces en buena parte de los salones de la aristocracia zaragozana, así como en pequeños teatros, cafés, etc.). En este sentido, cabrían dos posibilidades, una, que un autor anónimo zaragozano (muy probablemente, un organista —tal vez Garcés, en razón de la cercanía física de la copia con la obra anterior, de similares características—) hubiera compuesto las variaciones a partir de una melodía vocal (una «chanson») entonces conocida o de moda; y dos, que la copia zaragozana se hubiera podido realizar a partir de una serie de variaciones para pianoforte, ya existente (y que hoy desconocemos), surgida de la citada melodía vocal. En cualquier caso, la existencia de esta composición en el ámbito zaragozano, es un ejemplo más de la circulación de las ideas y temas musicales que por aquel entonces llegaban desde otros territorios europeos, y que, de este modo, los músicos locales contribuían a dar a conocer.

7. Gaetano Donizetti [*1797; †1848]: Duetto para soprano y tenor del primer acto de la ópera *L'Elisir d'amore* (arreglo para pianoforte de M. Blanco Camarón).³⁵
«Duetto de Tiple y Tenor / en el 1er acto de la Opera Bufo, L'Elysyre D'Amor / del Mastro Donizetti arreglada para Piano Forte / Por D. M Blanco Camaron» (f. 59v. – f. 62r.).

Arreglo para pianoforte solo, basado en la escena y dúo (*Scena e Duetto*) «Esulti pur la barbara» (Nemorino y Adina) del acto I de la ópera *L'Elisir d'amore* de G. Donizetti.³⁶

³⁵ Posiblemente se trate del pianista y compositor madrileño Manuel Blanco y Camarón (*Madrid, 11.03.1800; †*Ibid.*, 30.12.1841), muy relacionado con los ambientes de la corte de la capital española, y con los círculos musicales de moda (música escénica de corte rossiniano, música de salón y bailables de inspiración italiana o francesa). Ofrece, por tanto, el perfil idóneo para que sus obras y arreglos (con una especial inclinación a trabajar para el pianoforte) se hubieran podido conocer en la Zaragoza de la época, y ser tenidas en consideración de cara a incluirlas en cualquier compilación al respecto, como la presente. Blanco, se había formado con Eusebio Cruz. A los catorce años compuso una pieza sobre el tema de *La Cachucha*, que dedicó a Fernando VII, quien le ofreció una plaza en la Capilla Real, que, no obstante, el músico rehusó amablemente, solicitando más tiempo para acabar su formación musical. Fue luego organista de la basílica de Nuestra Señora de Atocha, en Madrid. Residió en París algún tiempo (1824-1827), dedicándose luego nuevamente en la capital española a impartir clases. Compuso dos sinfonías, un *Gran capricho para fortepiano* (sobre un tema del *Mosè im Egitto* de Rossini), unas *Variaciones para piano y orquesta*, una *Gran marcha militar* (editada en 1829), el himno *Las artes en el Liceo*, diversas canciones y marchas, la canción para pianoforte *El hombre sensible* (dedicada al Infante filarmónico, Don Francisco de Paula), *Dos valse para pianoforte*, etc.

³⁶ *L'Elisir d'amore* es una ópera cómica en dos actos, con libreto de F. Romani, basado en *Le philtre* (1831) de Eugène Scribe (*1791; †1861), para la ópera asimismo en dos actos *Le philtre* (estrenada en París, Théâtre de l'Académie Royale de Musique —Opéra—, Salle de la rue Le Peletier, 15.06.1831) del compositor francés Daniel-François Auber (*1782; †1871), la cual, a su vez, se basaba en *Il filtro* de Silvio Malaperta, que se había dado a conocer en una adaptación francesa de Stendhal publicada en la *Revue* de París en 1830. La ópera de Donizetti, ambientada en un pueblecito del País Vasco francés, se estrenó en Milán, Teatro Canobbiana, el 12.05.1832. En España, se estrenó en el Teatre de la Santa Creu de Barcelona, el 05.05.1833, cuando todavía no hacía un año de su première mundial, poniéndose en escena seguidamente en Madrid (Teatro del Príncipe, 08.08.1833), Lisboa (1834), Berlín (1834), Viena (1835), Praga (1836), Londres (1836), Sevilla (04.02.1837), Nueva York (en inglés, 18.06.1838), París (1839), Varsovia (1839), Bruselas (1840), Basilea (1840), Estocolmo (1840), Río de Janeiro (1841), o nuevamente, en Barcelona (Teatro del Liceo, 05.02.1848). Como puede observarse, esta ópera obtuvo rápidamente fama en territorio español, incluso mucho antes de llegar a conocerse en otros muchos países. La presencia de esta copia para pianoforte

En el epígrafe inicial se recoge el instrumento destinatario: «Piano / Forte». Presenta la doble barra final, adornada caligráficamente, tras esta, se añade el éxplicit: «Fin» (con la primera letra, F mayúscula, ornamentada).

Allegretto (f. 59v.).



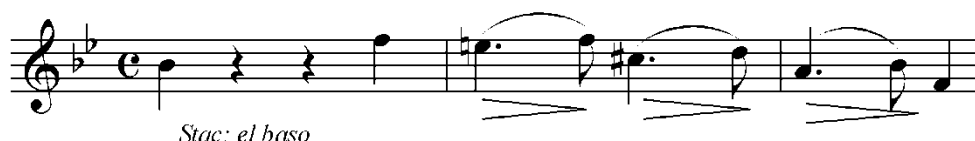
Larghetto cantabile (f. 59v. – 60v.).



All[egr]o (f. 60v.).



All[egr]o Vivo (f. 61r. – 62r.).



8. Vincenzo Bellini [(1801; †1835)]: Arreglo para pianoforte de la Introducción de la ópera *La Straniera*. «La Yntroduccion de la Estrangera, Para Forte Piano» (f. 62v. – f. 66r.).

Arreglo anónimo para pianoforte solo basado en la *Introduzione e Coro*: «Voga, voga, Il vento tace» (acto I) de la ópera *La Straniera* de V. Bellini.³⁷ Tras la primera parte se

en Zaragoza, da buena cuenta de ello, a la vez que evidencia el grado de actualidad alcanzado por los ambientes filarmónicos españoles en general, y zaragozanos en particular.

³⁷ *La Straniera* («La extranjera») es una ópera seria (un «melodrama») en dos actos sobre libreto de F. Romani, basado en la novela *L'étrangère* (1825) del vizconde d'Arlincourt —Charles-Victor Prévot— (*1788; †1856). Compuesta en 1828, se estrenó en el Teatro alla Scala de Milán, el 14.02.1829 (y luego, en el mismo coliseo, el 13.01.1830). Más tarde, se puso en escena por primera vez en Madrid (Teatro del Príncipe, 03.12.1830; Teatro de la Cruz, marzo de 1839), Barcelona (Teatre de la Santa Creu, 18.05.1831; Teatro del Liceo, 20.09.1838), Viena (1831), París (1832), Londres (23.06.1832), Sevilla (26.07.1833), Nueva York (10.11.1834), Lisboa (1835), o Palermo (1840).

añade (parte inferior del f. 63v.): «Sigue el Allegretto». A la conclusión de la pieza se incluye el éxPLICIT: «Fin de la Yntroduccion de la Estrangera».

(f. 62v. – 63v.).³⁸



Allegretto (f. 64r. – 66r.).³⁹



9. Gaetano Donizetti [*1797; †1848]: Arreglo para pianoforte de la Romanza de Lucrezia y Rustighello (*Com'è bello*) de la ópera *Lucrezia Borgia*. «Romanza de la Ópera *Lucrezia Borjia*» (f. 66r. – f. 67v.).

Arreglo anónimo para pianoforte solo de la Romanza «Com'è bello» (Lucrecia y Rustighello) de la ópera *Lucrezia Borgia* de G. Donizetti.⁴⁰ ÉxPLICIT: «Fin» (adornado caligráficamente).

(f. 66r. – f. 67v.).



10. Gaetano Donizetti [*1797; †1848]: Arreglo para pianoforte de la Introducción de la ópera *L'Elisir d'amore*. «Yntroduccion del Elixire d'Amor para Piano» (f. 68r. – f. 69v.).

Arreglo anónimo para pianoforte solo basado en el *Preludio e Coro d'Introduzione*:

³⁸ Se corresponde este fragmento zaragozano con el inicio instrumental de la ópera, anotado en la partitura original orquestal en *Allegro assai*.

³⁹ Se corresponde con la entrada vocal en la partitura, con texto «Voga, voga, il vento tace, splendon gli astri in cielo azzurro; sol con placido susurro bacia i lidi il dolce umor».

⁴⁰ Se trata de un melodrama en un prólogo y dos actos, con libreto de F. Romani, basado en el drama de igual nombre de Víctor Hugo (*1802; †1885) —escrito en París el 02.02.1833—, que parte, a su vez, de la leyenda sobre Lucrezia Borgia. Se estrenó en el Teatro alla Scala de Milán, el 26.12.1833 (y de nuevo, en el mismo coliseo, el 11.01.1840). Y se puso por primera vez en escena en Londres el 06.06.1839 (Her Majesty's Theatre el 30.12.1843 cantada en inglés), en París el 31.10.1840 (Théâtre des Italiens), en Nueva York el 11.05.1843 (American Theatre luego, en la Astor Opera House, 1847 y nuevamente en 1854), Hamburgo (1849). En España, se representó en Sevilla (el 05.04.1839), en el Teatro de la Cruz de Madrid (el 04-07-1839), en el Teatre de la Santa Creu de Barcelona en 1840, y en el Gran Teatro del Liceo, el 17.10.1848.

«Bel conforto al mietitore» (acto I, con participación de Gianetta y el Coro) de la ópera *L'Elisir d'amore* de G. Donizetti. La partitura presenta dos indicaciones relacionadas con la obra original. Por una parte, en el manuscrito se especifica, al comienzo de la pieza, que la voz superior (mano derecha) se corresponde con las cuerdas, mediante la indicación «Violin» (c. 6). Por otro lado, se recuerda la sección en la que entra el coro, mediante la indicación «Coro» (c. 40). Se recoge, a la conclusión de la composición, el éxPLICIT «Fin».

Coro / Allegro (f. 68r. – f. 69v.).



11. Gioacchino Antonio Rossini [*1792; †1868]: Variaciones sobre motivos de la ópera *La Cenerentola*. «Variaciones de la Cenicienta para Forte Piano» (f. 69v. – f. 72v.).

Paráfrasis anónima para pianoforte sobre el rondó final del Acto II, «Non più mesta accanto al fuoco», de la ópera *La Cenerentola* de G. A. Rossini. Al comienzo de cada variación se recoge, a la izquierda, en el epígrafe inicial, el orden de la misma. De igual modo, a la conclusión de cada variación, se recuerda al intérprete la continuidad de la obra, mediante indicaciones como: «Sigue 4.^a Variación, ala Vuelta», «Sigue 5.^a Variacion», etc. Tras la doble barra final, se recoge el éxPLICIT: «Fin de Las Variaciones».

All[egr]o (f. 69v. – f. 70r.).



Sigue 1.^a Variacion. (f. 70r.).



Variacion 2.^a (f. 70v.).



3.^a Variacion (f. 71r.).Variac[ión]n 4.^a (f. 71v.).[Variación 5.^a] (f. 72r.).6.^a Var[iación] All[egr]o (f. 72v.).

12. Federico Ricci [(*)1809; †1877)].⁴¹ [Acto III, Scena 4]: Scena (*Giovanna questo figlio*), duetto (*Voi quell'aria non avete*) y Stretta (*Oh momento di supplizio*), de la

⁴¹ Hermano menor del también compositor Luigi Ricci (*1805; †1859), con quien colaboró en diversas obras. Su ópera semiseria en tres actos, con libreto de Gaetano Rossi (*1774; †1855) basado en la novela de Walter Scott *The Heart of Midlothian* (1818), *La prigioniera di Edimburgo*, se estrenó en el Teatro Grande de Trieste, el 13.03.1838. Su texto debía mucho también a su versión francesa, *La prison d'Edimbourg*, que había sido previamente musicada por Michele Carafa y estrenada en la Ópera Cómica de París en 1833. La partitura de la ópera de Ricci se editó en París, por J. Meissonier (Théâtre Italien Moderne, No.4), por Giovanni Ricordi en Milán, en 1838 ó 1839, por E. Gérard et Cie., en París, 1840c, y en Nápoles por B. Girard, en 1840. Se puso en escena, entre 1838 y 1865 en más de un centenar de teatros de ópera, incluyendo Viena, Copenhague, Barcelona (Teatro de la Santa Creu, 24.07.1840), Madrid (Teatro del Príncipe, 28.08.1840 y Teatro de la Cruz, 29.06.1841), Granada (Teatro del Campillo, 14.09.1841; id., 06.05.1842; id., 13.03.1859), Sevilla (22.09.1841), Montevideo, Buenos Aires, Santiago de Chile, o Génova (1865). He encontrado también unas *Variaciones brillantes para piano forte sobre la cavatina De felici miei prim'anni de la ópera La Prigioniera di Edimburgo de Ricci*, impresas en Madrid por Lodre (Carrera de San Jerónimo, 13), hacia 1856, y que están «compuestas y dedicadas a la Señorita D^a Elena Peinado por C. Ambite». La obra, a partir de la música de Ricci, se conoció también en versión a cargo del músico gaditano Ventura Sánchez de Madrid (*1817; †1889) y con texto adaptado por el poeta, dramaturgo y actor teatral José Sánchez Albarrán (*1825; †1883), como *La loca de Edimburgo, o Las prisiones de Edimburgo*, con texto editado en Cádiz, Impr. de la Paz, 1859 y estreno en Granada en 1860. Sobre este mismo tema se hizo asimismo una zarzuela en tres actos, a cargo de Joaquín Espín y Guillén (*1812; †1881) y del autor teatral Miguel Pastorfido (f.1851-1877) —con libreto impreso en Madrid, Rodríguez, 1859—. Por su parte, Giovanni Ricordi (*1785; †1853) editó, hacia 1840 en Milán, una «riduzione per piano-forte solo» de esta misma ópera de Ricci, a cargo de Luigi Gervasi.

ópera *La prigione di Edimburgo* con acompañamiento de pianoforte. «*Scena é Duetto / Giovanna... questo figlio, / con accompagnamento di Piano Forte, / Nella Prigione d'Edimburgo / del Maestro Ricci.*» (f. 73r. – f. 88r.).

La portada de la obra (f. 73r.) presenta la rúbrica del copista-propietario: «Cariñena». Se incluyen partes vocales (Giorgio, Giovanna y Coro) y acompañamiento orquestal reducido para pianoforte. A la tercera sección (And[an]te Sostenuto) le precede la anotación: «Sigue La Aria», mientras que a la cuarta sección (All[egr]o), le antecede la expresión: «Sigue Allegro, ala Vuelta.» La obra concluye con el éxPLICIT: «Fin».

Los incipits siguientes corresponden a las partes vocales:

Giorgio [Tenor] (f. 73r. – f. 76r.).



All[egr]o Agitato [Tenor] (f. 76r. – f. 78v.).



And[an]te Sostenuto [Soprano] (f. 79r. – f. 82r.).



All[egr]o [Soprano] (f. 82r. – f. 84r.).



Allegro [Soprano] (f. 84v. – f. 88r.).



13. Gioacchino Antonio Rossini [(1792; †1868)]: Bolero *L'Invito*, con acompañamiento de pianoforte. «*L'Ynvito / Musica del Maestro G. Rossini, Bolero*» (f. 88v. – f. 90r.).

Bolero *L'Invito*, para soprano, con acompañamiento de pianoforte. Sobre el acompañamiento, en el pentagrama superior, se escribe la parte de la soprano.

Se trata de una canzonetta de la etapa de madurez del compositor, con texto del conde Carlo Pepoli (*1796; †1881): «Vieni, o Ruggiero, la tua Eloisa da te divisa». Se publicó en París en 1835 como parte de la colección rossiniana titulada *Les soirées musica-*

les, simbolizando una invitación al amor. Franz Liszt realizó una versión de esta obra para piano solo. Se conserva una versión alemana impresa, *Die Einladung*, en una colección privada en la localidad noralemana de Altenhof bei Eckernförde, dotada de textos en italiano, alemán y francés.⁴²

El siguiente incipit de la copia zaragozana, corresponde a la parte de Soprano:

All[egr]o Mod[era]to (f. 84v. – f. 90v.).



14. Gaetano Donizetti [(1797; †1848)]: Arreglo para pianoforte de la cavatina *Tacqui allora* de la ópera *L'Esule di Roma*. «Cavatina en la Ópera *Esule di Rome* para Piano / *Forte del Maestro Donizetti*» (f. 90v. – f. 92r.).

La reducción anónima para pianoforte pertenece al cantabile (Andante en la fuente zaragozana) y Allegretto de la Scena y Cavatina de Settimio (tenor) «Tacqui allora» (Acto I) de la ópera *L'Esule di Roma, ossia Il Proscritto* de G. Donizetti.⁴³ Se añade el éxPLICIT «Fin», tras la doble barra final.

And[an]te (f. 90v. – f. 91r.).



All[egret]to (f. 91r. – f. 92r.).



* * *

Tras haber abordado las diversas piezas que se recogen en estos cuadernos, podemos afirmar que se trata aquí de un repertorio heterogéneo, destinado a su uso práctico, donde conver-

⁴² RISM Serie A/II, Ref. No. 452512848. Lleva dedicatoria «A Madame la Baronne Delmar».

⁴³ El melodrama heroico *L'Esule di Roma*, en dos actos y libreto italiano de Domenico Gilardoni (*1798; †1831), a partir de *Il proscritto romano o Il leone di Caucaso* (Nápoles, 1820), de Luigi Marchionni (*1791; †1864), basado, a su vez, en la ópera en tres actos *Androclès ou Le lion reconnaissant* (París, 1804) de Louis-Charles Caigniez (*1762; †1842). Se compuso en 1827 y se estrenó en Nápoles, Teatro San Carlos, el 01.01.1828, pasando enseguida a La Scala de Milán (Julio de 1828), y de nuevo, ese mismo invierno de igual año, a Nápoles. El autógrafo se conserva en el conservatorio napolitano de San Pietro a Maiella. Se estrenó en Madrid (Teatro del Príncipe, el 21.05.1832), en Barcelona (Teatre de la Santa Creu, en 1833), y en Sevilla (el 21.11.1834). Y se puso en escena también en Bergamo, 1840, y sucesivamente, hasta antes de 1869 (fecha de su última representación, en Nápoles), en Viena, Londres y toda Italia.

gen, a grandes rasgos, tres géneros: formas organísticas, sonatas y composiciones de temática operística.

La música destinada al órgano, posiblemente con finalidad de uso en la liturgia, vendría a representar la tradición española de la música para teclado. Es el género menos tratado en estos cuadernos. El repertorio religioso únicamente se encuentra en el *Cuaderno I*. La mayor parte de esta música se localiza al principio del cuaderno; esta disposición podría responder a criterios de carácter didáctico (ordenación del repertorio) o bien al contexto en el que se inscribe el organista de iglesia: en primer lugar, se copia la música a la que probablemente se hubiera otorgado mayor importancia (recuérdese la implicación de su propietario y copista, B. Cariñena con el estamento eclesiástico), o que se hubiera pensado utilizar con mayor frecuencia, y solamente a continuación, la profana. Estamos ante las formas contrapuntísticas típicas del ámbito litúrgico de la música para teclado en España desde el siglo XVII: tientos, fugas y versos para la salmodia. Los autores conocidos de estas obras son españoles y, además, coetáneos.

Quizás, uno de los géneros más representativos de los manuscritos sea el de las sonatas para teclado. La autoría de todas ellas, a excepción de la sonata atribuida a J. L. Adam y del movimiento del cuarteto de I. Pleyel, es de F. J. Haydn. Conviene incluir en este apartado, además, varios tríos para violín, chelo y pianoforte. Es habitual, en la fuente, la alusión explícita a los primeros movimientos de sonatas; tanto es así, que al término de estos, se leen expresiones como las que siguen: «fin de la sonata de Haydn», «fin de la Segunda sonata», «fin de la tercera sonata», etc..⁴⁴

La vertiente, entonces más moderna, podemos verla hoy a través de las obras para pianoforte relacionadas con la ópera italiana. Este apartado presenta una tipología variada. En primer lugar, se insertan las transcripciones de fragmentos de óperas italianas, sobre todo oberturas —«sinfonías» según la terminología empleada—. Es el género más abundante, con un total de catorce obras en los dos cuadernos misceláneos aquí objeto de estudio. Son composiciones anónimas, con toda probabilidad, copias manuscritas de reducciones impresas que circulaban por entonces, lo que he podido constatar por el hecho de que la versión de la obertura de la ópera *La Cenerentola* de G. A. Rossini del *Cuaderno I* es idéntica a la versión existente en el denominado legado «Bernardón», depositado en *E-Zac* (signatura D-319/3338).⁴⁵ Esta misma situación se repite en la

⁴⁴ Posiblemente, estas anotaciones se justificarían por una cierta pervivencia de la tradición de la escuela clavecinística española (en la que la sonata para teclado constaba de un único movimiento), según la cual podría haber sido común, en la época en que se copiaron los manuscritos, la interpretación aislada de los allegros de sonata (por otra parte, de extensión más larga que el resto de movimientos). Esta concepción hispánica de la sonata (organizada en forma bipartita), se evidencia, asimismo, a partir de indicaciones como «segunda parte», que se escriben a menudo tras la doble barra de la exposición (es el caso de la sonata Hob. XVI: 20).

⁴⁵ Una muestra de lo que era la literatura para aficionados en la primera mitad del siglo XIX en España la constituye el «legado Bernardón». Una parte de su fondo bibliográfico se custodia en la Biblioteca Capitular de Zaragoza y otra parte de este patrimonio se halla en el Archivo de Música, donde están registradas 577 obras musicales procedentes de su legado. Entre ellas hallamos música para piano, guitarra y flauta, así como obras de cámara (piano y guitarra, piezas para piano a cuatro manos, flauta y guitarra, dos guitarras, etc.) e incluso obras vocales con el acompañamiento de piano o guitarra. Los géneros más abundantes son: danzas (valeses, rigodones, marchas, contradanzas, minuetos), variaciones, fantasías, transcripciones y arreglos de fragmentos operísticos (oberturas, coros, dúos, «tercettos»), sonatas, sonatinas, piezas de carácter con títulos descriptivos, conciertos, cavatinas, «allegros», «moderattos», arias, «pantalón», tocatas, etc. Además de música, encontramos literatura de carácter didáctico: lecciones de solfeo, principios de música para piano y guitarra, etc. En cuanto a la autoría, muchas de estas obras son anónimas. No obstante, también se custodia música de autores célebres (obras para guitarra de F. Sor, D. Aguado, F. Carulli,

obertura de la ópera *Il Nuovo Figaro* de Luigi Ricci, también del *Cuaderno I*. En este caso, la versión coincide con la encontrada en una colección de cuadernos manuscritos de tecla depositados en el Instituto Complutense de Ciencias Musicales de Madrid.⁴⁶

Por la naturaleza misma de las transcripciones, en las que se reduce para un único instrumento la totalidad de la orquesta, y el componente de carácter virtuosístico que en muchas ocasiones ello implica —efectos orquestales, notas dobles, octavas, arpeggios, saltos, polifonía, dinámicas extremas, densidad textural, etc.— las obras de esta tipología presentes en los manuscritos están destinadas al intérprete especializado.⁴⁷ Consecuentemente, los recursos técnicos que recogen demandan una activa participación del antebrazo y brazo, que en cierto modo «superan» una técnica de carácter digital, a diferencia del resto de obras presentes en los cuadernos (litúrgicas y sonatas).

Otro género presente en los manuscritos es el de la variación (cuatro piezas). Con el paso de los años, las anteriores meras transcripciones fueron sustituidas por las fantasías y variaciones, que incorporaban un cierto matiz (nuevo e interesante) de re-creación respecto a las obras originales, ahora «glosadas».⁴⁸ Hacia la época en la que se inscriben los cuadernos de B. Cariñena, las variaciones constituían uno de los géneros más cultivados por el pianismo romántico español, puesto que respondían perfectamente a los ideales estéticos del momento.⁴⁹ Del elenco de com-

F. Moretti o F. Fernandiere, movimientos sueltos de sonatas para teclado de M. Clementi, W. A. Mozart, I. Pleyel o D. Scarlatti) y música de otros autores hoy mucho menos conocidos; quizás el más representativo de estos sea José Barón. Estas obras destinadas a principiantes se caracterizan por la brevedad y por el empleo de un lenguaje extremadamente sencillo. En un acta capitular de 01.12.1858 se recoge lo siguiente: «Se leyó un memorial de D. Juan Bernardón, abogado y vecino de Valencia residente en esta Ciudad que da de limosna y hace donación á Ntra. Sra. del Pilar de una araña de cristal y una porción de libros, planos, mapas y gravados con el objeto de que sirvan de utilidad a la Yglesia y permanezcan perpetuamente en sus archivo y Librería, y Su Señoría Ilustrísima se dignó admitir la espresada donación, acordando se le den las gracias al referido Bernardón, autorizando á la Junta del Pilar para recibir en debida forma los efectos contenidos en la referida donación, dándole el correspondiente resguardo». Vid.: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: «Duó para guitarra y piano, de Ferdinando Carulli», en *La música en los archivos de las catedrales de Aragón. Op. cit.*, p. 288. *Idem* «Fragmentos para piano, de óperas de Vincenzo Bellini», *ibid.*, p. 289.

⁴⁶ Se trata de varios libros de música para tecla de finales del siglo XVIII y principios del XIX que presentan títulos como *Quaderno de sonatas para organo de Nebra y Montero. Para el uso de mi señora D^a María del Patricinio Chacon y Carrillo* (R. 890), *Varias tocatas para piano de Dolores Juana y Castellet* (R. 1517), *Cuaderno de música para el uso de D^a María de los Dolores Pizarro* (R. 1522), *Libro de música de D^a María Montes* (R. 1524), etc.

⁴⁷ Téngase en cuenta la gran ventaja y novedad que representaba entonces el poder ofrecer, en espacios reducidos (a menudo salones privados y casas de aficionados), con un único instrumento y un solo intérprete avezado, y para el auditorio que fuere, los resultados y efectos que, de otro modo, únicamente hubieran sido posibles con toda una orquesta (varios instrumentos y varios ejecutantes). Esto se hizo particularmente posible a partir de la aparición del pianoforte, dado lo complicado que era, en la época, y salvo contadas excepciones, disponer en un domicilio particular de un órgano de dimensiones reducidas (positivo o realejo), y de las evidentes limitaciones expresivas (en el sentido de reproducir dinámicas) del clavicémbalo. De este modo, la aparición del pianoforte en los domicilios particulares, vino a significar, en cierto modo, el poder disponer, «fácilmente», de «la orquesta en casa».

⁴⁸ «Los antecedentes españoles de las fantasías se encuentran en las reducciones de óperas para piano que aparecen a principios del s. XIX. Estas obras se limitaban a transcribir las arias, cavatinas o partes instrumentales más conocidas de las óperas, y no existía en ellas un afán por crear una nueva obra, como sucedió más tarde en las fantasías. Sin embargo, pueden considerarse como el preámbulo de la producción posterior, ya que reflejan la importancia de la ópera italiana en el gusto musical, y un posible campo de producción [...]». SALAS VILLAR, Gemma y SOBRINO, Ramón: «Pérez de Albéniz y Basanta, Pedro», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, vol. 8, p. 637.

⁴⁹ El género de la variación contaba con un antecedente en ámbito hispánico cuyos orígenes se difuminaban en el tiempo: las diferencias. Esta técnica compositiva, estaba arraigada, casi desde siempre, en los organistas y músicos de tecla españoles, acostumbrados a variar un tema dado, parafrasearlo, y en fin, ornamentarlo y glosarlo en un tipo

positores que ahondaron en el género, podemos citar a Pedro Pérez de Albéniz (*Logroño, La Rioja, 1795; †Madrid, 1855), Marcos Alcorta Galarre (*Durango, Vizcaya, 1836; †*Ibid.*, 1897), Juan Maria Blas Altuna Mascarua (*Durango, Vizcaya, 1828; †Lequeitio, Vizcaya, 1868), Martín Sánchez Allú (*Salamanca, 14.09.1823; †Madrid, 31.08.1858), Justo Blasco (*Borja, Zaragoza, 19.07.1850; †Madrid, 30.08.1911), Ramón Carnicer i Batlle (*Tárrega, Lleida, 26.10.1789; †Madrid, 17.03.1855), José Gainza Garamendi (*Allo, Navarra, 1844; †Madrid, 1882), Tomás Genovés Lapetra (*Zaragoza, 29.12.1806; †Burgos, 05.06.1861), Anselmo González del Valle y González Carvajal (*La Habana, 1852; †Oviedo, 1911), Francisco Javier Guridi (*?; †Mondragón, Guipúzcoa, 1880a), Nicolás Ledesma García (*Grisel, Zaragoza, 09.07.1791; †Bilbao, 04.01.1883), Manuel Martí (*Vigo, Pontevedra, 11.01.1819; †*Ibid.*, ?03.1873), Santiago de Masarnau Fernández (*Madrid, 10.12.1805; †*Ibid.*, 14.12.1882), etc..⁵⁰

La variación en esta época se relaciona directamente con la fantasía: ambas suelen estar basadas en temas de óperas italianas, ambas adoptan el molde formal sobre el que cada compositor desarrolla una escritura de carácter improvisatorio y a la vez virtuosístico y, por último, ambas ofrecen al oyente un modelo audible claro que aparece repetidas veces. Precisamente dos organistas de las catedrales de Zaragoza —Francisco Garcés y Valentín Metón— están representados en los cuadernos a través de sendas series de variaciones.⁵¹

Por último, conviene destacar dos obras para voz con acompañamiento de piano: el Bolero *L'Invito* de G. A. Rossini y la Scena («Giovanna questo figlio»), duetto («Voi quell'aria non avete») y Stretta («Oh momento di supplizio»), de la ópera *La Prigione di Edimburgo* de F. Ricci.⁵² Como se ha indicado anteriormente, esta última se estrenó en España en 1840, en Barcelona, en el Teatro de la Santa Cruz, el 24 de julio de 1840,⁵³ mientras que en Madrid la primera representación tuvo lugar en el Teatro del Príncipe, el 28 de agosto de 1840. A esta representación le siguió otra en el Teatro de la Cruz el 29 de junio de 1841, con el mismo reparto. Dada la proximidad temporal del estreno con respecto a la datación de los manuscritos

de práctica improvisatoria que no requería necesariamente de su anotación escrita. Esta «tradición» encajó a la perfección, sin duda alguna, con el nuevo auge de las variaciones como forma musical en el siglo XIX, lo que las hacía particularmente populares a medida que el público se ampliaba; no solo era un vehículo apropiado para la práctica del compositor y el virtuoso, sino que permitía al oyente aficionado reconocer y disfrutar de una melodía conocida. Las variaciones y las fantasías han respondido perfectamente al concepto más funcional y tradicional de la música para teclado en el ámbito hispánico desde el siglo XVI (no solo *diferencias* o glosas, sino también *tientos*, *intentos*, u otras piezas para tocar «de repente»).

⁵⁰ Consúltase el listado de obras por autores recogidos en el estudio EMPARÁN, Gloria: *El pianismo español del S. XIX. Fuentes para su estudio*. Granada, 1982 (trabajo realizado para la Fundación Juan March, n.º 7035, entrada de 12 de noviembre de 1982, signatura 1-3-10/10 D). *Vid.*, además: GARCÍA MALLO, María del Carmen: *Literatura para piano conservada en Cataluña: la biblioteca de Anselmo González del Valle y González Carvajal (*La Habana, 1852; †Oviedo, 1911), del Departamento de Musicología (Institución «Milà i Fontanals») del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Barcelona*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006.

⁵¹ Un antecedente directo pueden ser las variaciones del ya citado Nicolás Ledesma. Véase lo que se dice en el estudio preliminar a la siguiente edición crítica en partitura: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (ed.): *Nicolás Ledesma (*1791; †1883): Obra completa para tecla*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, 2 vols.

⁵² En los arreglos para piano de fragmentos que originariamente cuentan con la presencia de las voces, la melodía de la mano derecha prácticamente se limita a seguir la parte de los cantantes —frecuentemente duplicando la melodía a la octava—, mientras que en la izquierda se concentra todo el peso armónico a través de fórmulas sencillas de acompañamiento.

⁵³ AVIÑO, Xosé: «Aquel año de 1845», en *Anuario Musical* (1990), p. 144.

tos, cabría suponer que B. Cariñena adquirió la música a través de alguna compañía de ópera nacional de gira por la zona.⁵⁴

Los autores con un mayor número de obras son F. J. Haydn y G. A. Rossini, ambos muy apreciados e interpretados en España durante las primeras décadas del siglo XIX. Juntos a estos, encontramos dos generaciones: una constituida por los músicos nacidos cerca de la primera mitad del siglo XVIII y otra, por aquellos cuya fecha de nacimiento coincide con el cambio de siglo o se sitúa a comienzos del XIX. Los compositores extranjeros representados en estas colecciones, a excepción de F. J. Haydn, I. Pleyel y J. L. Adam, escriben óperas en lugar de música para teclado; lo cual nos da una idea del éxito rotundo de la ópera italiana en el romanticismo español. Los compositores españoles, en cambio —a excepción de José Lidón— son organistas del ámbito de las catedrales de Zaragoza.

* * *

⁵⁴ En esta época los dos principales focos de edición musical son Madrid y Barcelona; puesto que en ambos lugares la representación tuvo lugar el mismo año, resulta difícil determinar con cuál de las dos ciudades podría guardar relación el manuscrito.

EL REPERTORIO Y LOS INSTRUMENTOS

Estos cuadernos son un fiel reflejo del contexto en el que se inscribe la música de tecla en la época de los manuscritos (1841-1842) en Aragón. En primer lugar, constituyen un importante repertorio de música para órgano, clave y pianoforte. Las obras de compositores como Ramón Ferreñac, Francisco Garcés o Valentín Metón han llegado hasta nosotros gracias a su compilación en estos manuscritos y su custodia en el archivo eclesiástico zaragozano.⁵⁵ Además, permiten estudiar cómo el gusto del público interviene en la selección y compilación de las obras por parte de los organistas españoles, y rastrear cuáles han sido algunas de las rutas más importantes de circulación de la música escrita. En este sentido, he constatado que se trataba de un repertorio, si no de «vanguardia», sí al menos de enorme actualidad —e incluso en muchos casos, de moda—, a tenor de la proximidad de la fecha de estreno de varias óperas en España con respecto a la datación recogida en los manuscritos, como es el caso de la ópera *Lucrezia Borgia*, que fue representada por vez primera en Sevilla el 5 de mayo de 1839 y en Madrid el 4 de julio de 1839.

A partir del estudio de los cuadernos se pone de manifiesto la continuación en la tradición de la ambivalencia instrumental, en una fecha relativamente tardía como es 1841; aunque ya se atisba un cambio de sensibilidad en las variaciones de Valentín Metón, destinadas exclusivamente para el pianoforte. La música compilada responde a la situación particular de su propietario, un joven estudiante de unos doce o trece años de edad. Benigno Cariñena ingresó en el colegio de infanticos de La Seo, en donde estudió composición, órgano, violín y contrabajo. Su formación como intérprete de tecla se basó en el órgano y se destinó al ejercicio de este instrumento, lo cual justifica el destacado papel que desempeñan las obras litúrgicas en los manuscritos.

El compilador se interesó, además, por los géneros que, en la España de la primera mitad del siglo XIX, se podían escuchar en los teatros, cafés o salones privados: sonatas, tríos, transcripciones operísticas, variaciones y arias o canciones (con acompañamiento). Esta música pudo haber sido ejecutada en los instrumentos disponibles en cada momento: órgano, clave, clavicordio y, sobre todo, pianoforte, este último muy difundido en el ámbito profano de la época. Es posible que B. Cariñena interpretara estas piezas en conciertos públicos. De hecho, durante el transcurso de los años, fue un músico destacado en la vida concertística de Zaragoza; recuérdese su

⁵⁵ Era frecuente en la época que los músicos que habían servido a la Iglesia entregaran parte de su música (de composición propia, o no) a su Cabildo como muestra de agradecimiento. De hecho, está documentada la donación de un *Réquiem* compuesto por Benigno Cariñena (*actas capitulares* unificadas de ambos templos, ejemplar de El Pilar de 15.03.1864, fol.18). Sin embargo, hay que resaltar que, si bien los maestros de capilla tenían obligación de hacer entrega de ciertas obras al cabildo correspondiente, los organistas no tenían tal obligación. Esto puede explicar que la presencia de música de tecla en los archivos eclesiásticos españoles sea cuantitativamente menor.

aportación al género lírico-dramático a través de la composición de dos zarzuelas, o su importante labor ejercida en la constitución de la primera orquesta de Conciertos de Zaragoza.

Otro componente ligado al repertorio reunido aquí es el didáctico. La música recogida en este tipo de cuadernos constituyó el material a partir del cual el músico de tecla podía recibir un adiestramiento técnico-interpretativo. Los denominados «métodos de pianoforte» son posteriores al «cuaderno misceláneo»; y su difusión, a principios del siglo XIX en España, no es muy amplia.⁵⁶

El elemento didáctico está especialmente presente en las obras para pianoforte de temática operística. En el caso de las variaciones de los organistas locales se observa la presencia de numerosos elementos técnicos estandarizados provenientes de la escritura virtuosística de las transcripciones operísticas importadas, que son perfectamente identificables y, además, tienden a repetirse de manera sistemática (con el paso del tiempo dichos elementos técnicos se incorporarán a la escritura idiomática del piano).⁵⁷ Este tipo de escritura procedente del contexto operístico de moda del momento, aunque basada también en la ejercitación técnica, ahonda mucho más en el contenido musical y el desarrollo temático; en contraposición con el mero despliegue virtuosístico inherente a numerosos ejercicios y estudios de la época.

La incorporación del repertorio para pianoforte de temática operística en los cuadernos pone de manifiesto, por tanto, que los organistas de Zaragoza siguen muy de cerca las demandas musicales del público de la época. El conocimiento de este repertorio comporta una influencia doble. Por un lado, les permitió relacionarse con las cuestiones técnico-interpretativas de vanguardia y con el fenómeno del virtuosismo y, por otro, supuso la adopción de nuevos modelos formales foráneos y la actualización de los procedimientos compositivos autóctonos (como es el caso de las diferencias o variaciones); rasgos patentes en las variaciones de Valentín Metón y Francisco Garcés. La simbiosis entre los elementos procedentes del repertorio operístico y la formación musical tradicional recibida en las capillas de música constituye el punto de partida a través del cual los organistas zaragozanos evolucionan, desde una escritura «organística», hacia un lenguaje idiomático para el pianoforte.⁵⁸

* * *

⁵⁶ La influencia del «cuaderno misceláneo» pudo haber continuado en el repertorio para pianoforte durante gran parte del siglo XIX; tal y como parece desprenderse tras la consulta de varios cuadernos de piezas diversas para piano localizados en la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Parte de las obras que contienen se describen a continuación:

1. Cuaderno *Roda*, 778 (1). Contiene sonatinas, sonatas de Jan Ladislav Dussek (*1760; †1812), piezas fáciles de Robert Schumann (*1810; †1856), ejercicios del *Método de Solfeo* de Hilarión Eslava (*1807; †1878), etc.
2. Cuaderno que tiene por título «Piezas de música» R. 23365, 1/441 (1). Está constituido por una compilación de música impresa (Ricordi, Compagnie musicale de París, Eslava, Romero, Chez F. Lucca, Lemoine, etc.). Encontramos obras con títulos como: *El Canto de las Náyades* [*Le chant des naïades*, paráfrasis sobre una melodía de la ópera *Lurline*, de (William Vincent) Wallace (*1812; †1865)], por Joseph Ascher (*1829; †1869); *Fantasia (brillante) de la Sonámbula (de Bellini)*, por (Ignace Xavier) Joseph Leybach (*1817; †1891); *Vals de las Rosas*, por Eugène Ketterer (*1831; †1870); *Paz. Schottisch*, por Dámaso Zabalza (*1835; †1894); *Una flor*. Redowa, por E. Ruiz; *La bella Isleña*, polka por Nicolás Manent (*1827; †1887); *La bonita. Contradanza americana*, por Gaspar Espinosa de los Monteros (*1836; †1898); *3 sonatas con acompañamiento de Violín y Bajo*, por Johann Baptist Cramer (*1771; †1858); *3 Sonatas con acompañamiento de Violín y Bajo*, por Louis Von-Esch (fl. 1800; †1829); etc.

⁵⁷ El empleo sistemático de determinados recursos técnicos organizados en células motivicas con tendencia a la repetición es una de las características típica de los estudios para piano. Resulta inevitable, por tanto, pensar en una cierta aproximación de las variaciones a dicho género didáctico.

⁵⁸ Sobre la aparición de pianofortes en Zaragoza, su construcción local, relaciones con la Sociedad Económica de Amigos del País, y con diversos músicos de tecla de la ciudad que los probaron como peritos (Laseca, Nebra, Ferreñac...), véase: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Salamero Reymundo, Francisco: Ensayo Biográfico sobre Diego Cera, un grausino universal. Op. cit.*, pp. 727-733.

BENIGNO CARIÑENA: COPIANTE Y PROPIETARIO DE LOS CUADERNOS

El trazo de la escritura y la caligrafía de los distintos pliegos que conforman los dos cuadernos son muy similares, lo cual induce a pensar que una misma mano copió la mayor parte de la música. Un dato significativo que corrobora esta hipótesis lo constituye la rúbrica que acompaña a la firma de B. Cariñena en la portada de la «Scena y duetto» de la ópera *La Prigione d'Edimburgo* de Federico Ricci (**Cuaderno II**, folio 73). Esta misma rúbrica aparece junto al éxplicit «Fin»: a la conclusión del tercer movimiento de la sonata Hob. XVI: 52 (**Cuaderno II**) y tras el segundo movimiento de la sonata Hob. XVI: 36 (**Cuaderno I**). Otro rasgo determinante es el trazo ornamental asociado a las líneas divisorias, muy común en ambos cuadernos. Se trata, por tanto, de ejemplares contemporáneos, copiados y compilados por su primer propietario: Benigno Cariñena Salvador.⁵⁹

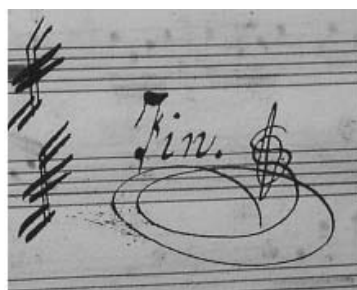


Figura 5a. Final del tercer movimiento de la sonata de F. J. Haydn, Hob. XVI: 52.
Cuaderno II, fol. 36r.

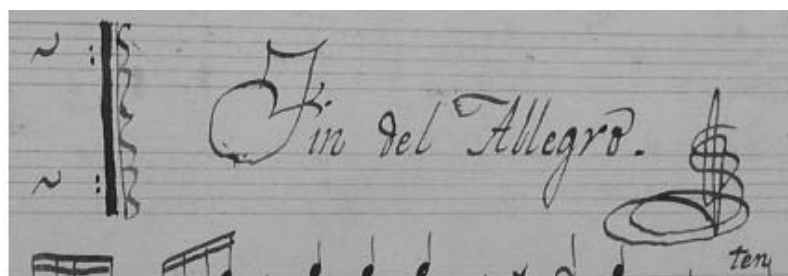


Figura 5b. Final del segundo movimiento de la sonata de F. J. Haydn, Hob. XVI: 36.
Cuaderno I, fol. 114r.

⁵⁹ No he podido hallar ninguna evidencia documental acerca de cómo llegaron los libros a formar parte del archivo zaragozano. No obstante, considerando que B. Cariñena se formó en La Seo y que llegó a ser elegido maestro de capilla de El Pilar, es de suponer que este mantuvo una más que buena relación con ambas catedrales y en consecuencia, legara sus papeles de música a una de las dos iglesias; como se atestigua por el hecho de que en *E-Zac* se guarda un corpus importante de obras de dicho compositor.

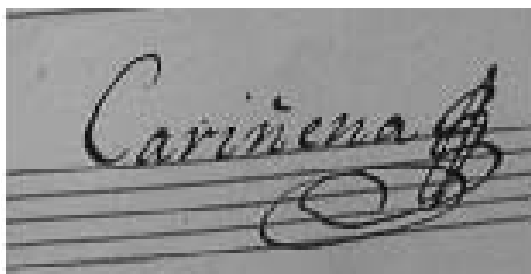


Figura 5c. Firma de B. Cariñena en la portada de las partes vocales con acompañamiento de pianoforte de la ópera *La Prigione di Edimburgo*, de F. Ricci. *Cuaderno II*, fol. 73r.

Figuras 5a, b y c. Rúbricas asociadas a la firma de Benigno Cariñena.

Benigno Cariñena ingresó como infante cantor en la capilla de música de La Seo a los once años de edad, en 1840,⁶⁰ tras la salida de Bruno Anel, hermano del, más tarde, organista de La Seo, Francisco Anel. Aprendió armonía y composición con el maestro de capilla de La Seo de Zaragoza, Domingo Olleta (*Zaragoza, 20.12.1819; †Zaragoza, 21.04.1895). Igualmente, estudió órgano, violín y contrabajo.⁶¹ En 1858 obtuvo, previa oposición,⁶² el puesto de maestro de capilla de El Pilar, al que renunció por no aceptar el requisito de ordenarse sacerdote (el Concordato de 1851 supuso que los seglares no pudieran ejercer como cantores, organistas o maestros de capilla en las iglesias).⁶³

Desempeñó el puesto de primer violín de la orquesta de La Seo hasta 1867⁶⁴ y el de organista de la Parroquia de San Pablo hasta su fallecimiento, el 27 de agosto de 1886. Como compositor destacó en su tiempo, tal y como recogen algunos testimonios de la época:⁶⁵

[...] cuyas obras pueden servir de modelo por su corrección y gusto. Sus misas de Gloria; la de Requiem, que se ejecuta en los funerales de Canónigo en ambas Catedrales; su Miserere, lamentaciones y gran número de obras más pequeñas, son de factura atildada y de muy propia instrumentación.

⁶⁰ En *actas capitulares*, ejemplar de El Pilar (10.04.1840, folio 21) se menciona la edad de ingreso (11 años).

⁶¹ En *actas capitulares*, ejemplar de La Seo (1844, folio 17) se alude a su actividad como intérprete: «Con arreglo al dictamen de la Junta de Hacienda del St. templo del Salvador que obra al fin de estas Actas con el nr. 3º se acordó que el infante Benigno Cariñena, continúe en el Colegio con la obligación de tañer el órgano, el violín, el contrabajo y de prestar los demás servicios que se le ordenen, sin perjuicio de admitir otro nuevo Infante que se considera necesario para el canto».

⁶² Los miembros del tribunal fueron: Valentín Metón, Mariano Pérez y Francisco Anel. Las firmas de los mismos aparecen al final de los ejercicios de oposición que se conservan en *E-Zac*.

⁶³ «Quedó enterado el Cabildo de un oficio del Señor Gobernador Ecco., quién, con fecha 13 del que rige, transcribe una real orden comunicada por el Ministerio de Gracia y Justicia en 12 de Marzo último, por la que se digna S.M. presentar a Dn. Hilario Prádanos para el Beneficio de Maestro de Capilla del Pilar, a consecuencia de no haber tomado posesión del mismo en el término prefijado, Dn. Benigno Cariñena, que había sido propuesto en primer lugar». *Actas capitulares*, ejemplar de El Pilar (16.04.1859, folio 25).

⁶⁴ En *actas capitulares*, ejemplar de La Seo (07.06.1867, folio 38) se hace referencia a su renuncia al cargo: «Se dió cuenta de otro memorial de D. Benigno Cariñena despidiéndose del cargo de violinista de la Seo; en votación nominal se le admitió la renuncia y se acordó que interinamente se supla con otro violín en las festividades que se necesite: el Sr. Cilleruelo expresó su deseo que constase su voto en contra de aceptar la renuncia de Cariñena».

⁶⁵ EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (ed.): *Antonio Lozano González: La Música Popular, Religiosa y Dramática...*, op. cit., p. 67 [187].

En el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza se conserva un significativo conjunto de obras suyas: *Salves*, *Salmos*, *Cánticos*, *Magnificat*, *Entonaciones*, *Misas*, ciclos de *Lamentaciones* para los maitines del Miércoles y Jueves Santo, *Himnos*, *Motetes*, *Rosarios*, *Letanías*, *Letrillas* a la Virgen, *Gozos*, *Dolores* a la Virgen, *Antífonas*, *Graduales*, *Sinfonías*, etc.

Además del género litúrgico, B. Cariñena también abordó el lírico-dramático, con la composición de las zarzuelas *Arte y Amor* y *Al África*,⁶⁶ en incluso fue uno de los fundadores, en 1885, de la primera orquesta de Conciertos de Zaragoza,⁶⁷ siendo, asimismo, su director.⁶⁸

Las referencias a la datación recogidas en las fuentes —años de 1841 y 1842— nos sitúan en el periodo de formación de B. Cariñena, poco tiempo después de su admisión en el colegio de infantiles. La copia de la música por parte del propio intérprete-propietario, implicaría, además de un especial interés por parte de un joven músico en preservar cuidadosamente un repertorio concreto al que tuvo acceso, una evidente funcionalidad didáctica, tanto en lo referente al dominio técnico de los diversos instrumentos de teclado, como en la adquisición de rudimentos de composición (posiblemente los estudiantes de órgano tuvieran por costumbre familiarizarse con el estilo de los grandes compositores —clásicos y del momento— a través de la copia o arreglo de sus partituras).

A todo ello hay que añadir las posibilidades que, desde un prisma laboral, ofrecen los cuadernos. En unas fechas especialmente difíciles para el músico de iglesia, —téngase presente las consecuencias que trajo consigo el Concordato—,⁶⁹ los organistas se ven obligados a explotar las nuevas perspectivas profesionales que se abren con la implantación del pianoforte y, de ahí, la necesidad de disponer de un repertorio versátil que se adapte a todos los posibles contextos en los que pudiera intervenir al teclado B. Cariñena. La confluencia de todos estos factores justificaría,

⁶⁶ Antonio Lozano resalta una anécdota en relación a la considerable influencia eclesiástica en su lenguaje compositivo: «D. Benigno Cariñena. Muy reputado en el género religioso, quiso probar sus facultades en el lírico-dramático, escribiendo las zarzuelas *Arte y Amor* y *Al África*. El público respetando la autoridad y simpatías generales del autor, acogió benévola dichas obras, que no volvieron a ejecutarse y que *sotto voce* se tildaron de *sacristanescas*». *Ibid.*, p. 122 [242].

⁶⁷ Benigno Cariñena fue vocal de la sociedad: «El 22 de marzo del año 1885 quedó constituida la sociedad en que se dió la Presidencia honoraria al Excmo. Sr. Marqués de Ayerbe y se nombró Junta directiva, compuesta de los Sres. Fermín Moscoso, Presidente, y de los Vocales señores don Francisco Frías, D. Eduardo Viscasillas, D. Marcelo Ota, señor Conde Bureta, D. Enrique Franch, D. Benigno Cariñena y D. Emilio Navarro». *Ibid.*, p. 132 [252]. Sobre este y otros temas de la Zaragoza de esa época, véase: GIMENO ARLANZÓN, Begoña: *Las publicaciones periódicas musicales zaragozanas en la España de la Restauración (1883-1924): un estudio de la sociedad, cultura y actualidad artística locales*. Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2010.

⁶⁸ Parece ser que su labor de director al frente de la orquesta le comportó numerosas críticas; tal y como apunta Antonio Lozano: «Este concierto [se refiere al concierto inaugural celebrado el 30 de abril de 1885] fue muy aplaudido y ofreció la novedad de ejecutarse obras de los Maestros zaragozanos Olleta e Iglesias. La prensa elogió los esfuerzos de la Sociedad, aunque no estuvo unánime en aplaudir la dirección». «[...] La Sociedad murió: ¿por qué? Varias fueron las causas. [...] y en Zaragoza, como en todas partes, no se suelen prestar los profesores músicos a ser dirigidos por quien no sobresalga notoriamente, y cuya autoridad como Director, no sea indiscutible, después de bien aquilataada». EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (ed.): *Antonio Lozano González: La Música Popular, Religiosa y Dramática...*, op. cit., pp. 133 [253] y 137 [257].

⁶⁹ Los músicos que quedaron sin empleo tras el Concordato, recurrieron al ámbito civil para el ejercicio de su profesión. *Vid.*: GIMENO ARLANZÓN, Begoña: «Sociedad, cultura y actualidad artística en la España de fines del siglo XIX a través de las publicaciones musicales: Zaragoza y la revista *El Correo Musical* 1888 (I)», op. cit., p. 192.

por tanto, la peculiaridad de estos libros manuscritos, en lo que a compilación miscelánea de composiciones para teclado se refiere.



Benigno Cariñena

Ilustración I: Retrato de Benigno Cariñena Salvador.

* * *

MÚSICA PARA ÓRGANO

Como se ha visto, el repertorio religioso únicamente se encuentra en el **Cuaderno I**. Son dos las obras de este género que presento en esta edición: *Verso para el Himno de las Nonas de la 8ª del Corpus* y un [*Tiento de lleno*], de Ramón Ferreñac.

El *Verso para el Himno de las Nonas de la 8ª del Corpus* en quinto tono punto alto (es decir, en Re, con dos sostenidos) está construido con un esquema formal en tres secciones (A-B-A) delimitadas por procesos cadenciales (V-I) y basadas en frases de seis u ocho compases. El lenguaje armónico se encuentra ya muy próximo a la música tonal, a pesar de la obligada litúrgicamente sujeción modal a los versos, basados en el canto llano.⁷⁰

La obra, a tres voces, comienza con la entrada del motivo (sujeto) en la voz soprano, que es respondida a la distancia de quinta por el contralto, de manera muy semejante a lo que suele ocurrir en una fuga de escuela. No obstante, el contrapunto imitativo da paso a la textura homofónica, sobre todo en la sección central, en la que encontramos numerosos diseños de acordes arpegiados que realizan la función de acompañamiento de la melodía. Por su parte, la melodía se articula de manera simétrica dentro de un ámbito vocal; suele transcurrir por grados conjuntos y son frecuentes las figuraciones de terceras y sextas paralelas, escalas, arpeggios, etc. Sin embargo, un lenguaje más tradicional se observa en el [*Tiento de lleno*] en primer tono, que se adscribe por completo a las reglas del contrapunto imitativo.

Probablemente, la obra para órgano presente en las fuentes que posee un lenguaje más cercano a lo que suele considerarse estilo propio del clasicismo vienés son los [*Ocho tonos de versos para órgano*], anónimos:

1. Predomina una textura de melodía con acompañamiento. Son muy frecuentes los bajos de Alberti, los acordes arpegiados, las octavas repetidas y los acordes repetidos en figuración de corchea.

⁷⁰ Puede verse por tanto, cómo la obra, desde el estricto punto de vista de su escritura, semeja prácticamente ya un moderno Re Mayor, si bien todavía se considera, desde el punto de vista conceptual, como un tono eclesiástico transportado (un 5º tono, transportado un punto alto, o lo que es lo mismo, un tono más arriba), pues no podía ser de otro modo para dar sentido y justificar su alternancia y enlace con las entonaciones gregorianas —con la cuerda de recitación en la que habían de enmarcarse estas breves piezas instrumentales—, que son las que están en la esencia de la composición de este tipo de juegos de versos para el teclado.

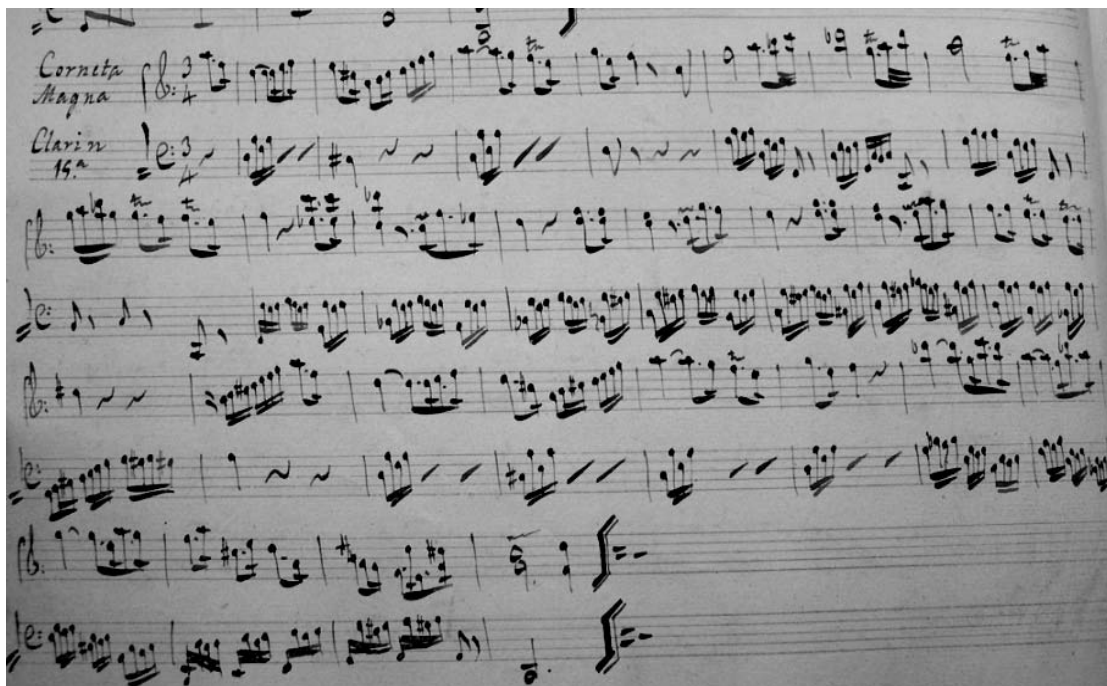


Figura 6. [*Ocho tonos de versos para órgano*], anónimos. Ejemplo del uso de bajos de Alberti como fórmula de acompañamiento para la mano izquierda.
Cuaderno I, fol. 72v., cc.57-83.

2. Armónicamente parece adscribirse a los principios de la tonalidad, a pesar de la referencia a los «tonos» empleada. En este contexto, cobra especial importancia el empleo de períodos simétricos delimitados por cadencias perfectas. La melodía, en muchas ocasiones se extrae de la tríada de tónica, y se dirige hacia la dominante para terminar de nuevo en la tónica.

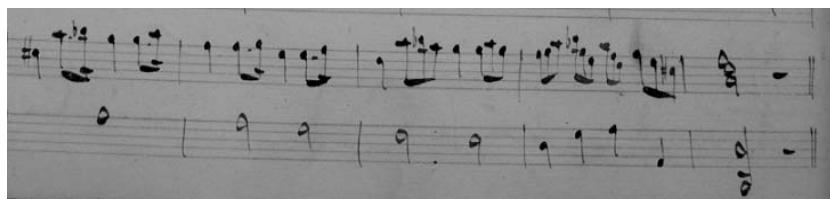


Figura 7. [*Ocho tonos de versos para órgano*], anónimos. Nótese el empleo de la cadencia perfecta al final de la primera sección del primer verso.
Cuaderno I, fol. 71v., cc.23-27.

3. Se identifica en cada una de las secciones o partes, que posee cada uno de los tonos, un «tema» con personalidad propia, que llega a aparecer en diferentes tesituras, transportado a la dominante, e incluso aparece variado con frecuencia.

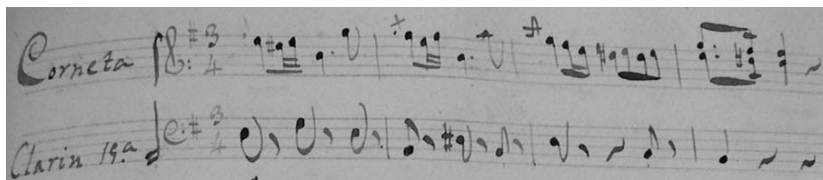


Figura 8a. [Ocho tonos de versos para órgano], anónimos. Comienzo de la segunda parte del tercer verso. *Cuaderno I*, f. 79r., cc.538-541.



Figura 8b. Segunda parte del tercer verso. *Cuaderno I*, f. 79r., cc.558-561.

Figuras 8a y b. Apariciones del tema a lo largo de la segunda sección del tercer verso.

4. Empleo del recurso de la variación para confeccionar las diferentes partes de cada uno de los versos.

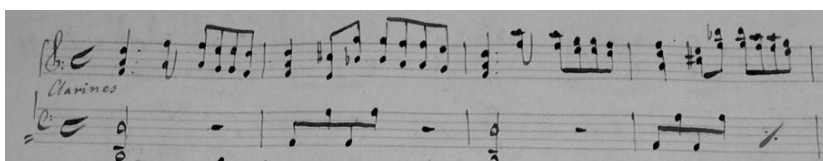


Figura 9a. [Ocho tonos de versos para órgano], anónimos. Comienzo de la primera parte del primer verso. *Cuaderno I*, f. 71v., cc.1-4.



Figura 9b. [Ocho tonos de versos para órgano], anónimos. Comienzo de la segunda parte del primer verso. *Cuaderno I*, f. 72r., cc.28-31.

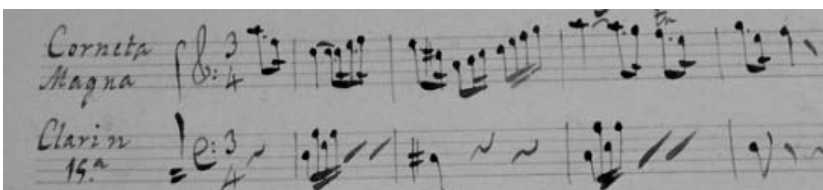


Figura 9c. [Ocho tonos de versos para órgano], anónimos. Comienzo de la tercera parte del primer verso. *Cuaderno I*, f. 72v., cc.57-60.

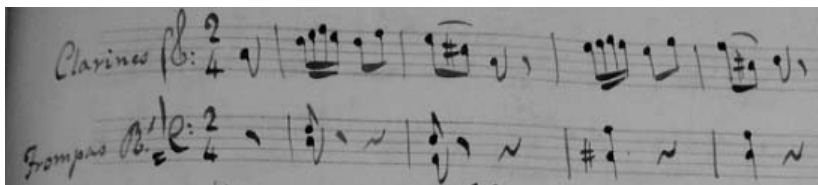


Figura 9d. [*Ocho tonos de versos para órgano*], anónimos. Comienzo de la cuarta parte del primer verso. **Cuaderno I**, f. 73r., cc.84-87.

Figuras 9a, b, c y d. Ejemplos del uso de la variación del tema para confeccionar las distintas secciones de los versos.

5. Presencia de indicaciones dinámicas (*piano-forte*) en aquellas secciones destinadas a los «dos teclados»; por tanto, posiblemente hagan referencia a la búsqueda de la contraposición entre los efectos de *tutti* y solista; algo muy similar a lo que ocurre en el *Concierto en estilo italiano* de J. S. Bach (más allá de las diferencias evidentes entre ambos autores).



Figura 10. [*Ocho tonos de versos para órgano*], anónimos. Indicaciones dinámicas en la cuarta parte del tercer verso. **Cuaderno I**, f. 80r., cc.606-611.

6. En cuanto a la ornamentación, predominan los trinos, las apoyaturas, mordentes y «gruppettos» sobre valores cortos, herencia de la profusa ornamentación de la tradición orgánica hispánica.

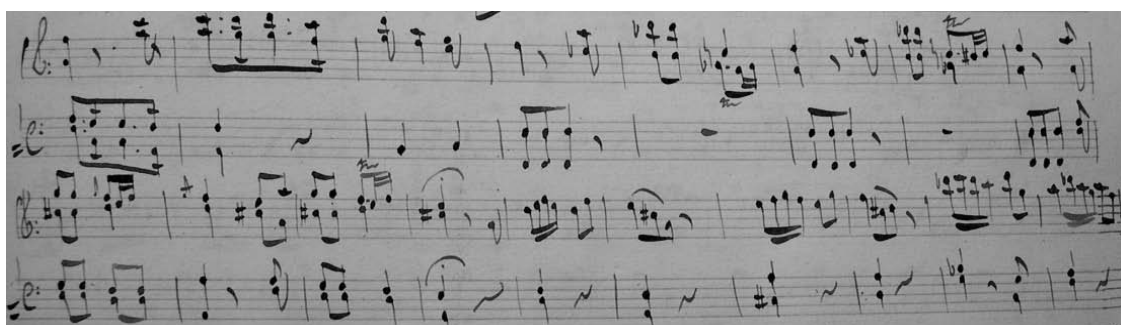


Figura 11. [*Ocho tonos de versos para órgano*], anónimos. Ejemplos de ornamentación (cuarta sección del primer verso). **Cuaderno I**, f. 73r., cc.84-101.

7. Repetición inmediata de motivos de la melodía así como la interpretación de motivos al unísono con las dos manos.

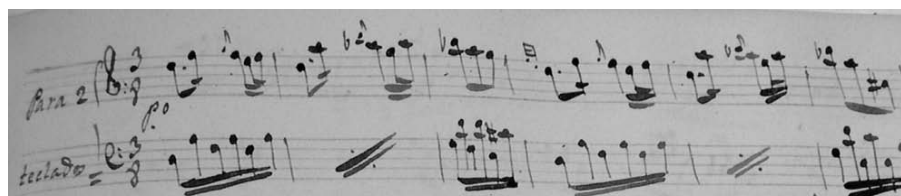


Figura 12. [*Ocho tonos de versos para órgano*], anónimos. Repetición de motivos al comienzo de la sexta parte del primer verso. *Cuaderno I*, f. 74r., cc.156-161.

A la vista de las características comentadas anteriormente, se trataría de una obra que, aunque surgida en un entorno plenamente hispánico, parece estar particularmente influida por el estilo característico (internacional, que se estaba imponiendo en toda Europa, como «clásico»), de la música para teclado del período tardío del denominado clasicismo vienés; y por tanto, podría datarse hacia finales del siglo XVIII o comienzos del XIX.

* * *

LOS ORGANISTAS Y LA MÚSICA PARA PIANOFORTE

En los cuadernos hallamos dos composiciones cuya autoría es de dos organistas de las dos catedrales zaragozanas: *Tema con Variaciones* de Francisco Garcés (La Seo) y *Variaciones sobre un tema Italiano* de Valentín Metón (El Pilar).

El primer dato con que contamos sobre Francisco Garcés (fl.1814; †1836) le sitúa como organista 2º de El Pilar, (sustituyendo al músico Lacruz, que habría renunciado entonces a dicha plaza) en 1814. Contó para lograr dicho puesto con el apoyo del organista 1º titular, Ramón Ferreñac, quien afirmó entonces ante su cabildo que se trataba de un candidato «hábil e idóneo». Posteriormente (en 1820, cuando al parecer Garcés acababa de superar oposiciones en la catedral de Teruel), ocupó la plaza de organista 1º de La Seo, sustituyendo a su célebre anterior titular, recientemente fallecido, Joaquín Laseca, en un dato que llama la atención, pues no era habitual hasta entonces el trasvase de músicos (más bien todo lo contrario, pues había estado vedado durante muchísimo tiempo) entre los dos templos catedralicios zaragozanos, en una práctica que inaugurarían, precisamente, los Ferreñac, padre (Manuel) e hijo (Ramón). A partir de entonces, parece que esta situación dejó al menos de ser tenida como anómala, aunque no por ello dejaría de ser una rareza.

No obstante, a la muerte del propio F. Garcés, Venancio Ibáñez (a la sazón, hermano del entonces maestro de capilla de El Pilar, Antonio Ibáñez), solicitó también la plaza de organista 1º de La Seo, siguiendo el mismo procedimiento de ingreso, sin oposición, en un tipo de intercambio de puestos de trabajo entre las dos capillas musicales catedralicias, en el que los miembros de una misma familia, parientes, y grupos más o menos definidos de profesores y alumnos, pugnaban por repartirse (basándose en principios como la sumisión o la eficacia contrastada en el desempeño de sus funciones) los puestos que iban quedando vacantes, aun antes de que estos pudieran hacerse efectivos. Todo ello a través de un entramado profesional que da cuenta de la enorme y creciente competencia, y de la creación de redes sociales de tipo familiar o gremial, de carácter corporativo, tendentes a favorecer —en detrimento de otras— determinadas «escuelas» o grupos de influencia dentro del reducido ámbito de las capillas musicales eclesiásticas. Es así como se sucederán, en estos años, no pocas recomendaciones de maestros en favor de algunos de sus discípulos más aventajados. Algo que contribuirá a la formación de pequeñas pero bien concretas redes de favores, o clientelismos, y que se potenciará con la nueva práctica de poder presentarse a exámenes de oposición por la vía del correo (es decir, remitiendo por correo postal los ejercicios, y no de la forma tradicional: de manera presencial). Así, un examinando que no acudiera «físicamente» a oposición, podía ser «avalado» por su profesor, en un tipo de práctica hasta entonces poco acostumbrada, o incluso inexistente.⁷¹

⁷¹ Sobre este mismo tema de las relaciones socio-laborales de los músicos, en este caso en la Real Capilla en la primera mitad del siglo XVIII, puede verse lo aducido en: MORALES, Nicolás: *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIIIe*

La tarea compositiva de F. Garcés (en el presente caso perfectamente constatable para el estricto caso de la música de tecla, aunque al parecer no se limitara a dicha especialidad) es especialmente relevante. Da la impresión de que Garcés pretendía colocar sus obras (de tecla, y de todo tipo) en los atriles de las capillas catedralicias zaragozanas, en una prerrogativa que no le correspondía a él, sino a los dos maestros de capilla catedralicios, y que, por tanto, suponía una injerencia en la competencia profesional de sus colegas, a quienes trataba de evadir. En 1829 ofreció al cabildo de La Seo una *Misa con Gradual y Motete*, para que fueran interpretados en el día de la festividad de Santo Dominguito de Val (patrón de los infanticos de dicho templo). Escudándose en el supuesto celo que sentía por los infantes de coro (algo que no era de su competencia), halagó a su cabildo regalándole unas composiciones, que, sin duda, dejarían en no muy buen lugar al responsable directo de tal cometido, el entonces maestro de capilla de La Seo, Pedro León Gil, hacia quien parece claro que Garcés mantuvo una actitud, cuando menos, crítica. Ese mismo año, Garcés expuso en un memorial al cabildo «hallarse desatendida la enseñanza de los Infantes de Coro de dicha Iglesia, principalmente en la parte de composición, circunstancia sin la cual no pueden ser buenos organistas. Culpando al mismo tiempo la desidia e indiferencia del Maestro de Capilla en esta parte, y se acordó pase esta exposición a informe de la Junta de Hacienda de dicho Templo» (*actas capitulares* unificadas de ambos templos, ejemplar de El Pilar, folio 65).

El *Tema con Variaciones* de F. Garcés que a continuación se edita consta de un tema y siete variaciones. La escritura muestra una cierta ambivalencia instrumental, es decir, las indicaciones dinámicas que aparecen en la partitura (*f/p*)⁷² hacen suponer que la obra está destinada al piano-forte, aunque, si se considera el ámbito o extensión del teclado abarcado (Do₁ / Fa₅)⁷³ su interpretación sería plausible en otros instrumentos de tecla disponibles (clave, clavicordio) pero no en cualquier órgano. La extensión del teclado de los órganos tradicionales de la época de F. Garcés no superaba las cuatro octavas; de hecho todavía estaban en uso teclados de 42 notas (Do₁ / La₄ con 8ª corta) o de 45 notas (Do₁ / Do₅ con octava tendida). En el siglo XIX existe, como es sabido, una clara tendencia a aumentar la extensión de los teclado hacia los agudos (de manera que, a mediados de la centuria, empiezan a ser frecuentes los teclados Do₁ / Fa₅). En el caso que nos ocupa, se observa que entre Fa₂ y Do₁ no hay alteraciones; por tanto, las variaciones se podrían ejecutar en un teclado con la primera octava corta.⁷⁴

La serie de variaciones de F. Garcés es la más temprana de las recogidas en la presente edición. Hecho que se pone de manifiesto, no solo por la ambivalencia instrumental y la casi ausencia de signos de articulación y fraseo mencionadas, sino por su adscripción a un molde formal y el empleo de un lenguaje compositivo muy próximos al clasicismo vienés.

siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746). Madrid, Casa de Velázquez, 2007.

⁷² Además de la dinámica, las únicas indicaciones referidas a la expresión musical presentes en la fuente son las de agógica (*Andante* para el tema y *Poco despacio* para la variación 6ª). Apenas se localizan signos de articulación o fraseo.

⁷³ Utilizo los índices acústicos franco-belgas, por ser los más generalizados actualmente en España.

⁷⁴ Véase: SAURA BUIL; Joaquín: «Octava/s», en *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España*. Barcelona, CSIC, col. Textos Universitarios, 2001, pp. 325-33. Para mayor conocimiento sobre los cambios acaecidos en el órgano en los teclados y juegos, consúltese: ELIZONDO IRIARTE, Esteban: *La organería romántica en el País Vasco y Navarra*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2001.

Por otro lado, Valentín Metón (*Tafalla, Navarra, 16.12.1810; †Zaragoza, 08.09.1860) fue organista 1º de El Pilar desde 1833, sucediendo a Ramón Ferreñac.⁷⁵ Inicia su formación siendo niño de coro en la iglesia de Tafalla. Estudia con Nicolás Ledesma y posteriormente, se traslada a Zaragoza en donde aprende composición con Antonio Ibáñez y órgano con Ramón Ferreñac.⁷⁶ Años más tarde, accede, además, al magisterio de El Pilar, primero de manera interina —tras obtener el antiguo maestro de capilla (Antonio Ibáñez) la jubilación por enfermedad— y, posteriormente, con carácter definitivo; al no hacerse efectivo el nombramiento de Hilarión Eslava como maestro de capilla de El Pilar. V. Metón ocupó el cargo de maestro de capilla desde 1835 hasta 1859, siendo sustituido en el magisterio por Hilario Prádanos.⁷⁷ Fue profesor de músicos de la talla de Elías Villarreal, Pablo Hernández y Salces, Domingo Anadón, Elías Anadón, Narciso López o Félix García. Colaboró con Mariano Soriano Fuertes, a quien le facilitó información sobre los archivos catedralicios de Zaragoza. Es conocida la estrecha relación de amistad existente entre V. Metón e H. Eslava. De hecho, este último publicó varias de sus obras en el *Museo Orgánico Español* y en la *Lyra Sacro-Hispana*. A petición de Eslava, tomó parte en la Asociación de la *Lyra Sacro-Hispana*, constituida en Madrid el 3 de marzo de 1852.⁷⁸

Son diversas las evidencias de la época que resaltan sus dotes interpretativas al órgano. A modo de ejemplo, Antonio Lozano, acaso en un tono algo eufórico, sostiene al respecto:⁷⁹

Como Organista, descolló entre los primeros de su época, representando con brillantez la escuela orgánica española, que nunca tuvo rival en el mundo.

Fue, sobre todo, un compositor de obras religiosas.⁸⁰ Las piezas para órgano conocidas de V. Metón se encuentran en el *Museo Orgánico Español* de H. Eslava:⁸¹ *Elevación n.º 10 para órgano*; *Verso 4º de 1º tono para órgano, para salmos*; *Verso 2º de 2º tono para órgano, para salmos*; *Verso 3º de 2º tono para órgano, para salmos*; *Verso 4º de 4º tono para órgano, para sal-*

⁷⁵ *Actas capitulares* de El Pilar del 3-9-1833 (folio 24): «Con motivo de deberse hacer nombramiento de Organista 1º del Santo Templo del Pilar se pidieron votos de los señores Prebendados que quedaron de Oficio en ambos Santos Templos y admitidos los que dijeron traer el Arcipreste de Daroca por el Sr. Gutierrez, el Sr. Pérez 1º por el Sr. Pérez 2º, el Sr. Lizuam y el infraescrito Secretario por el Sr. Altuoja se procedió a la votación y resultó nombrado por pluralidad de votos para la referida plaza de Organista 1º de la Iglesia del Pilar D. Valentín Meton».

⁷⁶ Véase lo dicho sobre estos autores en el estudio preliminar a la siguiente edición, viendo especialmente el tratamiento que se hace a propósito de las variaciones de N. Ledesma (y también de la modalidad/tonalidad en sus composiciones para órgano), también discípulo de R. Ferreñac, pero, sobre todo, profesor de V. Metón: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (ed.): *Nicolás Ledesma (*1791; †1883): Obra completa para tecla*. Zaragoza, op. cit. [<http://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3222>].

⁷⁷ En acta capitular de El Pilar de 06.03.1859 (folio 33), se menciona la donación de varias obras al cabildo por parte de Valentín Metón en muestra de gratitud, una vez dejado el cargo de maestro de capilla: «Se leyó un oficio de D. Valentín Meton, Maestro de Capilla que ha sido del Pilar, el cual acompaña una relación de varias composiciones de música religiosa, ya trabajadas por el mismo, ya adquiridas de profesores acreditados, de las que hace donación a esta Santa Iglesia en obsequio de Ntra. Señora, y en testimonio de su gratitud a esta Corporación; y se acordó aceptar el donativo, darle las mas expresivas gracias, y manifestarle en el oficio de contestación que el Cabildo está muy satisfecho de sus servicios».

⁷⁸ EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: «Metón, Valentín», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, vol. 7, p. 495.

⁷⁹ EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (ed.): *Antonio Lozano González: La Música Popular, Religiosa y Dramática...*, op. cit., p. 71 [191].

⁸⁰ Compuso obras de variada tipología: misas, antifonas, cánticos, salmos, graduales, himnos, lamentaciones, moteles, gozos, etc.

⁸¹ ESLAVA, Hilarión: *Museo Orgánico Español*. Madrid, Martín Salazar, 1856.

mos; Verso 3º (Fugueta) de 5º tono para órgano, para salmos y Verso 4º de 6º tono para órgano, para salmos.

Considerando el cariz religioso de su producción, es significativo localizar aquí una composición de las características de estas *Variaciones sobre un tema Italiano*, obra perteneciente al género de las variaciones de carácter virtuosístico sobre un tema conocido o de moda, género que constituye la base sobre la que se asienta el repertorio para piano-forte a partir de 1830 en España. La composición consta de una introducción, un tema con ritornello, cinco variaciones y un extenso final.

Todas las variaciones siguen la misma estructura en varias secciones, en la que se presentan continuas improvisaciones sobre el tema y el ritornello, aunque la progresión armónica de los mismos suele mantenerse constante. Las variaciones son contrastantes en lo que respecta al tempo y a las figuraciones; y en todo momento, predomina una evidente escritura virtuosística. La obra concluye con un *final* muy desarrollado que incorpora, a su vez, una nueva sección (*Scherzando*) que desemboca en una sucesión de arpeggios y acordes en *forte*; a modo de apoteosis final (efecto que se acrecienta con la indicación de pedal mantenido).

* * *

BIBLIOGRAFÍA

- ADAM, Jean Louis: *Méthode de piano-forte du Conservatoire du Musique*. París, Imprimerie du Conservatoire, 1804.
- ALEMANY FERRER, Victoria: *Vicente Peydró Díez: Quince Estudios para piano (1882)*. Valencia, Rivera Mota, 2004.
- «La construcción de pianos en Valencia hasta inicios del siglo xx», en *Anuario Musical*, 62 (2007), pp. 335-364.
- *Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia, 1879-1916*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, col. «Perform Artis, 1», 2010.
- *El piano en Valencia en los años del cambio al siglo xx (1879-1916)*. Barcelona, CSIC, col. «Monumentos de la Música Española, 79», 2010.
- «The Establishment of the modern piano pedagogy in Spain: the case of Valencia», en *Fontes Artis Musicae*, 57/2 (2010), pp. 186-197.
- «La estancia de Isaac Albéniz en Valencia en 1882», en *Anuario Musical*, 66 (2011), pp. 235-262.
- «Aproximación al estudio de la edición musical valenciana anterior a 1936 a través de la partitura impresa para piano», en *Actas del Congreso Internacional «Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII–XX)»*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid Ediciones, col. «Estudios, 148», 2012, pp. 681-703.
- «La estancia de Franz Liszt en España y su influencia sobre los conciertos de piano españoles celebrados durante la segunda mitad del siglo XIX / La visita di Franz Liszt in Spagna e la sua influenza sui concerti di pianoforte spagnoli tenuti durante la seconda metà del XIX secolo», en *The European sound in the Era of Liszt. The Musical Tour in the Nineteenth Century / Il suono europeo all'epoca di Liszt: il viaggio musicale nel XIX secolo. [Atti del Convegno internazionale in occasione del 200° anniversario della nascita de l'autore (1811-2012)]*. Bolonia, Ut Orpheus Edizioni, «Quaderni di Ad Parnassum», 2013 [en prensa].
- ALIER I AIXALÀ, Roger: *L'Òpera a Barcelona. Orígens, Desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona, Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Història, Institut d'Estudis Catalans, Societat Catalana de Musicologia, 1990.
- *El Gran teatro del Liceo: Historia Artística*. Barcelona, Francesc X. Mata, 1991.
- AVIÑOÀ, Xosé: «Aquel año de 1845», en *Anuario Musical*, 45 (1990), pp. 133-188.
- BERNAL RIPOLL, Miguel: *Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles*. Tesis doctoral, Departamento de Sociología, Universidad Autónoma de Madrid, 2003.

- BONET CORREA, Antonio (ed.): *El órgano español. Actas del II Congreso Español de Órgano*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- BORDAS, Cristina: «Dos Constructores de Pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández», en *Revista de Musicología*, 11/3 (1988), pp. 807-854.
- «Piano. IV. Siglos XIX y XX», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001, vol. 8, pp. 758-763.
- BOYD, Malcom; y CARRERAS, Juan José (eds.): *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid, Cambridge University Press, 2000.
- CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: «Lidón, José», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, vol. 6, pp. 912-913.
- CARMENA MILLÁN, Luis: *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1778 hasta nuestros días*. Madrid, Imprenta de Manuel Minesa de los Ríos, 1878.
- CARRERAS LÓPEZ, Juan José: «Sinfonismo», en *Gran Enciclopedia Aragonesa*. Zaragoza, Unión Aragonesa del Libro, 1982, vol.11, p. 3088.
- CASARES RODICIO, Emilio (ed.): *Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*. Vol.2. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.
- «Rossini: la recepción de su obra en España», en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 10 (2005), pp. 35-70.
- CAVIA NAYA, Victoria: «Un músico del siglo XIX y su proyección desde la catedral de Valladolid: Hilario Prádanos», en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 7 (1999), pp. 199-214.
- COTARELO Y MORI, Emilio: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917.
- CUERVO CALVO, Laura: *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*. Tesis doctoral, Departamento de Musicología, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- ELIZONDO IRIARTE, Esteban: *La organería romántica en el país vasco y Navarra*. Tesis Doctoral, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical y Corporal, Universidad de Barcelona, 2001.
- EMPARÁN BOADA, Gloria: «El piano en el s. XIX español», en *El romanticismo musical español*. (Torres, Jacinto, ed.). Madrid, Ritmo, «Cuadernos de música, vol.2, 1982.
- *El pianismo español del S. XIX. Fuentes para su estudio*. Granada, 1982 [trabajo realizado para la Fundación Juan March, n.º 7035; entrada: 12.11.1982, signatura 1-3-10/10 D].
- ESLAVA, Hilarión: *Museo Orgánico Español*. Madrid, Martín Salazar, 1856.
- ESTHER-SALA, María; y VILAR, Josep María: «La presencia de Rossini en la vida cotidiana en la Catalunya del ochocientos», en *Nassarre*, 8/2 (1992), pp. 69-82.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Antonio Lozano González: La Música Popular, Religiosa y Dramática en Zaragoza, desde el siglo XVI hasta nuestros días. (Zaragoza, 1895)*. 3ª ed. Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación Provincial de Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1994.
- «El compositor Domingo Olleta (1819-1895)», en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1 (1996), pp. 141-162.
- «Noticia sobre la actividad musical de Francisco Agüeras», en *Juan Francisco Agüeras (1876-1936): un ejeano maestro de capilla de El Pilar de Zaragoza*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Centro de Estudios de las Cinco Villas, 1997, pp. 19-40.
- «Salamero Reymundo, Francisco: *Ensayo Biográfico sobre Diego Cera, un grausino universal*. Huesca, Excma. Diputación Provincial-Instituto de Estudios Altoaragoneses-«Colección

- de Estudios Altoaragoneses, 18», s.f. [1997], 148 pp. ISBN 84-404-0163-9» [recensión], en *Revista de Musicología*, 21/2 (1998), pp. 727-733.
- «El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad», en *Anuario Musical*, 55 (2000), pp. 19-69.
 - «Metón, Valentín», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, vol. 7, pp. 494-495.
 - «Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón», en *Anuario Musical*, 57 (2002), pp. 113-156.
 - *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada*. Barcelona, CSIC, col. «Monumentos de la Música Española, 69», 2004.
 - Antonio: *Nicolás Ledesma (*1791; †1883): Obra completa para tecla*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, 2 vols.
 - «Recepción de la música de Georg Friedrich Händel en España: el caso del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza y la intervención de los músicos Nebra», en *Recerca Musicològica*, 20 (2013) [en prensa].
- GARCÍA FRAILE, Dámaso: *José Lidón (1748-1827). La música para teclado*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002 y 2004, 2 vols.
- GARCÍA MALLO, M^a Carmen: «La edición musical en Barcelona (1847-1915). Partituras impresas conservadas en la *Biblioteca de Catalunya*», en *Boletín DM (AEDOM)*, IX/1 (2002), pp. 7-154.
- «Peters y España: edición musical y relaciones comerciales entre 1868 y 1892», en *Anuario Musical*, 60 (2005), pp. 115-167.
 - «La adquisición de la biblioteca de Anselmo González del Valle por el Instituto Español de Musicología en sus primeros años de actividad», en *Estudios sobre el barroco musical hispánico (En torno a la figura del Dr. Miguel Querol)*. Barcelona, Departamento de Musicología, CSIC, 2005, pp. 57-75.
 - *Literatura para piano conservada en Cataluña: la biblioteca de Anselmo González del Valle y González Carvajal (*La Habana, 1852; †Oviedo, 1911), del Departamento de Musicología (Institución Milà i Fontanals) del CSIC en Barcelona*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006.
 - «The reception of German piano music in the Spanish bourgeois salons during the second half of the nineteenth century», en *Bericht des 19. Studentischen Symposiums des DVSM e. V. Musik im Spiel*. Bonn, 2009 [accessible en: DIGITAL.CSIC (<http://hdl.handle.net/10261/9275>)].
 - «The reception of Italian repertoire in the Spanish upper classes through the private music collection of Anselmo González del Valle (1852-1911)», en *Fontes Artis Musicae*, 56/2 (2009), pp. 162-200.
 - «Nuevas aportaciones a la edición musical catalana en torno a 1900», en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-AEDOM, col. Estudios, 148, 2012, pp. 619-639.
 - «The Transmission of Chopin's Technique through Spanish Romantic Piano Pedagogy», en *Chopin 1810-2010. Ideas, Interpretations, Influence*. Varsovia, The Fryderyk Chopin Institute, The Third International Congress Chopin 1810-2010, 2013 [15 pp., en prensa].

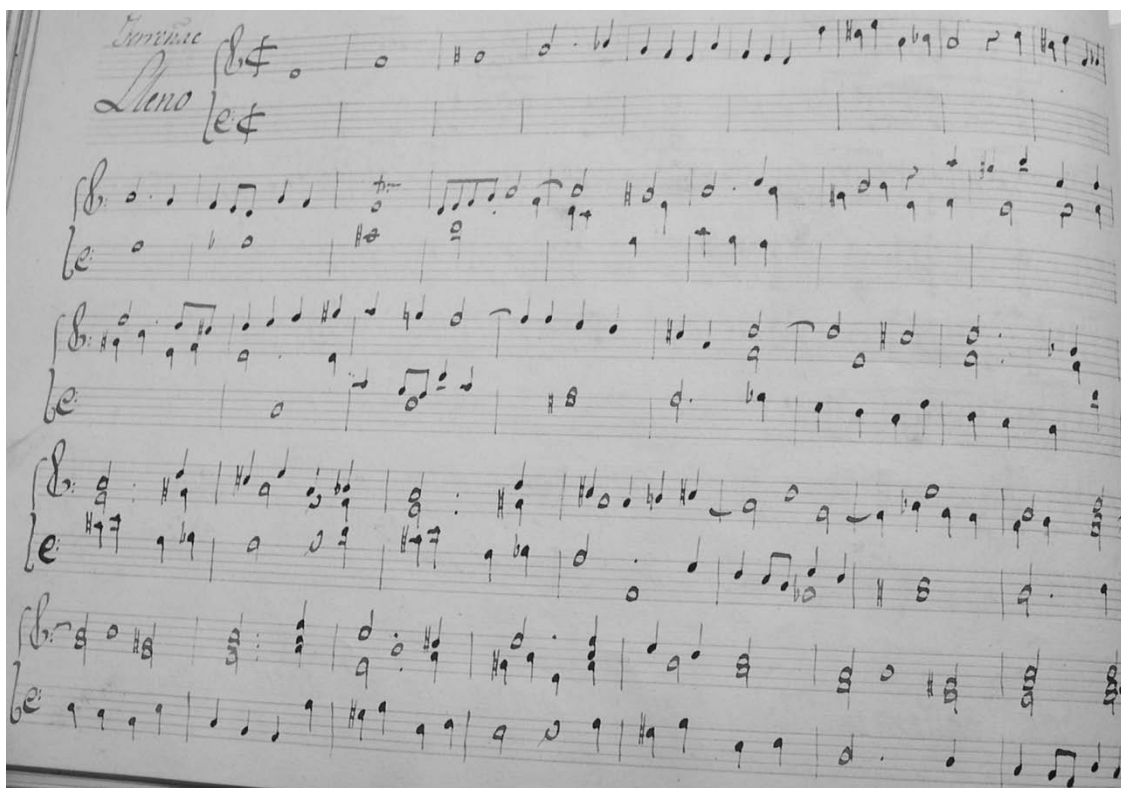
- «La musique espagnole comme source d'exotisme dans le contexte européen du XIX siècle», en *Fascinantes étrangetés: La découverte de l'alterité musicale en Europe au XIX siècle*. La Côte-Saint-André-Paris, 2013 [17 pp., en prensa].
- GIMENO ARLANZÓN, Begoña: «Sociedad, cultura y actualidad artística en la España de fines del siglo XIX a través de las publicaciones periódicas musicales: Zaragoza y la revista *El correo Musical*, 1888 (I)», en *Anuario Musical*, 60 (2005), pp. 169-215
- «Sociedad, cultura y actualidad artística en la España de fines del siglo XIX a través de las publicaciones periódicas musicales: Zaragoza y la revista *El Correo Musical*, 1888 (II)», en *Anuario Musical*, 61 (2006), pp. 211-262.
- *Ruperto Ruiz de Velasco. Cantos populares de España. La Jota Aragonesa: estudio crítico-descriptivo sobre su música*. Zaragoza, Pressas Universitarias, col. «Clásicos», 2012.
- *La música en Zaragoza a través de las publicaciones periódicas musicales y culturales (1869-1924): un estudio de la sociedad y la actualidad artística locales*. Madrid, CSIC, col. Monumentos de la Música Española, 82, 2013 [en prensa].
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: «Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español», en *Anuario Musical*, 52 (1997), pp. 101-142.
- «Lamentación», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, vol. 6, pp. 719-726.
- «Una reflexión sobre el patrimonio musical histórico. El caso Nebra», en *Rolde*, 102 (2002), pp. 58-65.
- *José de Nebra: Oficio y Misa para las Reales Honras de la Reina D^a. María Bárbara, que goza de Dios*. Madrid, ICCMU, 2003.
- «José de Nebra», en *Goldberg. Early Music Magazine*, 54 (2008), pp. 22-33.
- «Una reflexión sobre la música de tecla de José de Nebra», en *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*. Madrid, ICCMU, 2008, pp. 591-612.
- *José de Nebra: Miserere a dúo. Miserere a ocho*, Madrid, ICCMU, 2010.
- *El Himno de Santa Isabel, Reina de Portugal, de José de Nebra, 1758*. Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2011.
- *Giacomo Facco / José de Nebra: Amor aumenta el valor*. Madrid, ICCMU, 2011.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio; y GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: «El órgano mayor de la catedral de La Seo como fenómeno histórico-artístico (1469-2002)», en *El órgano de La Seo del Salvador*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003, pp. 15-36 y 107-132.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio; y MARTÍNEZ GARCÍA, María Carmen: «El Método teórico-práctico para aprender a acompañar de Ramón Ferreñac y José Preciado», en *Nassarre*, 22/1 (2006), pp. 173-190.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: *Organistas de las catedrales de Zaragoza*. Madrid, Real Musical-Conservatorio de Música de Zaragoza, 1978.
- «Fondos de Música de tecla de Domenico Scarlatti conservados en el archivo capitular de Zaragoza», en *Anuario Musical*, 45 (1990), pp. 103-116.
- *Ramón Ferreñac (1762-1832). Sonatas para órgano a cuatro manos*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1995.
- «Ferreñac, Ramón», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol.5, pp. 87-88.

- «Zaragoza», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, vol. 10, pp. 1128-1134.
- «Cariñena Salvador, Benigno», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 3, pp. 188-189.
- [Francisco Javier García Fajer «el Españolito»:] *Siete Palabras de Cristo en la Cruz*. Barcelona, CSIC, col. Monumentos de la Música Española, 61, 2000.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente; EZQUERRO Antonio; IGLESIAS, Nieves; GOSÁLVEZ, Carlos José; y CRESPI, Joana: *Répertoire International des Sources Musicales: Normas Internacionales para la catalogación de Fuentes Musicales Históricas*. Madrid, Arco/Libros, 1996.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio; y EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: «El compositor Juan Francisco Agüeras y González (*1876; †1936) y la música de su entorno», en *Suessetania*, 18 (1999), pp. 102-136.
- «Música devocional y paralitúrgica en los archivos aragoneses (siglos XVII-XIX)», en *Religiosidad Popular y Archivos de la Iglesia. (Santoral hispano-mozárabe en las diócesis de España)*. *Memoria Ecclesiae*, 21 (2002), pp. 601-621.
- «The Circulation of Music in Spain, 1600-1900: A Spanish Perspective». En: Rudolf Rasch (ed.), *Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation. The Circulation of Music Volume II. The Circulation of Music in Europe 1600-1900. A Collection of Essays and case Studies*. Berlín, BWV-Berliner Wissenschafts Verlag, 2008, pp. 9-31.
- *La música en los archivos de las catedrales de Aragón*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2008.
- GOSÁLVEZ LARA, Carlos José: *La edición musical española hasta 1936*. Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1995.
- GOSÁLVEZ LARA, Carlos José; y KENYON DE PASCUAL, Beryl: «Bernareggi», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 2, pp. 406-407.
- HEILBRON FERRER, Marc: «Isabel Colbran, una soprano española en el mundo de Rossini», en *Anuario Musical*, 55 (2000), pp. 155-197.
- «Un tal baccano in chiesa: Ópera italiana en las iglesias de España. El caso de la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud», en *Boletín de AEDOM*, 8/1 (2001), pp. 65-124.
- «Umilissimi, devotissimi servi: Correspondencia de cantantes italianos con la Duquesa de Osuna», en *Anuario Musical*, 57 (2002), pp. 199-227.
- «La vocalidad y la dramaturgia musical rossiniana», en *LVIV Temporada de Ópera de Oviedo*. (M^a Encina Cortizo, coord.). Oviedo, Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera, 2006.
- «Italian Theatre Music Preserved in Spanish Ecclesiastical Archives», en *The Circulation of Music in Europe 1600-1900* (Rudolf Rasch, ed.). Berlín, BWV-Berliner Wissenschafts Verlag, 2008.
- HOBOKEN, Anthony van: *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. 3 vols. Maguncia, B. Schott's Söhne, 1957.
- JAMBOU, Louis: «Órgano. I. España», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001, vol. 8, pp. 155-174 y 182-183.
- KENYON DE PASCUAL, Beryl: «Pianoforte. I.7: Spain, 1745-1850», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2^a ed. Nueva York, Oxford University Press, 2000, vol.19, pp. 674-

676. [Y también en: *Grove Music Online* (MACY, Laura, ed.) <http://www.grovemusic.com> (Acceso: 05.10.2006)].
- «Piano. I-III», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001, vol. 8, pp. 754-758 y 763.
- MERINO, Luis: «Presencia de Joseph Haydn en Latinoamérica colonial y decimonónica: Las Siete Últimas Palabras de Cristo en la Cruz y dos fuentes de Chile», en *Revista Musical Chilena*, 30/135-136 (1976), pp. 5-38.
- MITJANA Y GORDÓN, Rafael: «La Musique en Espagne: art religieux et art profane. Espagne. 4. Le dix-huitième siècle», en *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. 1. Histoire de la Musique. 4. Espagne-Portugal*. París, Librairie Delagrave, (Lavignac, Albert y Laurencie, Lionel de la; Eds.), 1920, pp. 1913-2351 [Traducción: *Historia de la Música en España*. (Álvarez Cañibano, Antonio; ed.; Martín Moreno, Antonio; introduc.). Madrid, Centro de Documentación Musical, INAEM, 1993].
- MORALES, Luisa (ed.): *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830. Actas del I y II Symposium internacional «Diego Fernández» de música de tecla española (Vera-Mojácar, 2000-2001)*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2003.
- MORALES, Luisa; y CLARK, Walter Aaron (eds.): *Antes de Iberia: de Masarnau a Albéniz. Actas del Symposium FIMTE 2008*. Almería, Asociación Cultural LEAL, 2010.
- MORALES, Nicolás: *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII^e siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*. Madrid, Casa de Velázquez, 2007.
- MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1998.
- ORTEGA, Judith: «El mecenazgo musical de la casa de Osuna durante la segunda mitad del siglo XVIII: El entorno musical de Luigi Boccherini en Madrid», en *Revista de Musicología*, 27/2 (2004), pp. 643-698.
- PAVIA I SIMÓ, Josep; EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; y MENZEL SANSÓ, Cristina: *Sonatas de clave de Dn. Joseph Teixidor (*1752c; †1811 ó 1814-1815)*. Madrid, CSIC, col. Música Hispana, Nueva Serie, [en prensa].
- PEDRERO-ENCABO, Águeda: *La sonata para teclado: su configuración en España*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid, 1997.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid, Imprenta y estereotipia de El Liberal, 1881.
- PRECIADO RUIZ DE ALEGRÍA, Dionisio: *Doce compositores aragoneses de tecla (siglo XVIII)*. Madrid, Editora Nacional, 1983.
- RADIGALES, Jaume: *Els orígenes del Gran Teatre del Liceu: 1837-1847. De la plaça de Santa Anna a la Rambla: Història del Liceu Filharmònic d'Isabel II o Liceu Filodramàtic de Barcelona*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.
- *Representacions operístiques a Barcelona, 1837-1852: l'eclosió teatral a partir de la premsa*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 1999.
- SALAS VILLAR, Gemma: «Pedro Pérez de Albéniz: en el segundo centenario de su nacimiento», en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1 (1996), pp. 97-126.
- «Santiago de Masarnau y la implantación del piano romántico en España», en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 4 (1997), pp. 197-222.

- «Análisis de la balada para piano y géneros afines en el piano romántico español», en *Revista de Musicología*, 28/1 (2005) [*Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Oviedo 17-20 de noviembre de 2004*], pp. 774-791.
- SALAS VILLAR, Gemma; y SOBRINO, Ramón: «Pérez de Albéniz. 1. Pérez de Albéniz, Mateo Antonio; 2. Pérez de Albéniz y Basanta, Pedro», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001, vol. 8, pp. 633-640.
- SANHUESA FONSECA, María: «Martín y Coll, Antonio», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, vol. 7, pp. 237-239.
- SUBIRÁ PUIG, José: *La ópera en los teatros de Barcelona; estudio histórico-cronológico desde el siglo XVIII al XX*. Barcelona, Librería Millá, 1946.
- TRIAY TUDURÍ, Laura: *L'òpera a Maó (Menorca) durant el segle XIX: catàleg del fons d'òpera «Teatre Principal» conservat a l'Arxiu Històric Provincial de Maó i l'Arxiu Municipal de Maó*. Trabajo de Investigación Tutelado (DEA). Universitat Autònoma de Barcelona, 2004.
- TRIBÓ, Jaume: *Annals 1847-1897 del Gran Teatre del Liceu*. Barcelona, Gran Teatre del Liceu, Amics del Liceu, 2004.
- VARELA DE VEGA, Juan Bautista: «Prádanos, Hilario», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001, vol. 8, p. 922.
- VÁZQUEZ TUR, Mariano: *El piano y su música en el siglo XIX en España*. Tesis doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Santiago, 1988.
- «Piano de Salón y piano de concierto en la España del XIX», en *Revista de Musicología*, 14/1-2 (1991), pp. 225-248.
- VEGA TOSCANO, Ana: «Métodos españoles de piano en el siglo XIX», en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 5 (1998), pp. 129-146.
- VICENTE, Alfonso de: *Los organistas de la catedral de Ávila y su archivo musical*. Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 2002.
- VIRELLA CASSAÑES, Francisco: *La ópera en Barcelona: Estudio histórico-crítico*. Barcelona, Establecimiento Tipográfico de Redondo y Xumetra, 1888.
- *En defensa del Teatro Principal*. Barcelona, Establecimiento Tipográfico de Redondo y Xumetra, 1892.
- YÁÑEZ NAVARRO, Celestino: *Música para pianoforte, órgano y clave, en dos cuadernos zaragozanos de la primera mitad del siglo XIX*. Trabajo de Investigación tutelado (DEA), Universidad Politécnica de Valencia, 2006.
- «Música para pianoforte, órgano y clave, en dos cuadernos zaragozanos de la primera mitad del siglo XIX», en *Anuario Musical*, 62 (2007), pp. 291-333.
- «Cuaderno de música para tecla (pianoforte, clave, órgano)» en *La música en los archivos de las catedrales de Aragón*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2008, p. 291.
- «Obras de Domenico Scarlatti, Antonio Soler y Manuel Blasco [¿de Nebra?] en un manuscrito misceláneo de tecla del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza», en *Anuario Musical*, 67 (2012), pp. 45-100.
- *Nuevas aportaciones para el estudio de las sonatas de Domenico Scarlatti. Los manuscritos del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, [en curso].

Facsímiles



E-Zac, D- 535/1 (2). Ramón Ferreñac, *Tiento de lleno en primer tono* (f. 22v.).

Ferreñac. Verso para el Himno de las Donas de la S.^a del Corpus.

Clarines Moderato

E-Zac, D- 535/1 (4). Ramón Ferreñac, *Verso en 5º tono punto alto* (f. 34v.).



E-Zac, D- 535/1 (14). ¿F. J. Haydn?, Sinfonia para Clave [o] Fortepiano (f. 106r.).

E-Zac, D- 535/2 (5). Francisco Garcés, Tema con Variaciones (f. 51v.).



E-Zac, D- 535/2 (6). ¿Francisco Garcés?, *Tema con variaciones* (f. 54v.).

E-Zac, D- 535/1 (10). Valentín Metón, *Variaciones sobre un tema [I]taliano* (f. 65r.).

EDICIÓN DE LA MÚSICA

[Tiento de lleno en primer tono]

E-Zac, D-535/1 (2)

Ramón Ferreñac
(*1763; †1832)

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into four systems, each preceded by a repeat sign (//).

- System 1:** Measures 1-6. The word "Lleno" is written in the first measure. The melody begins with a half note C4, followed by a half note D4, a quarter note E4, a quarter note F#4, a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.
- System 2:** Measures 7-12. Measure 7 is marked with a "7". The melody continues with a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. Measure 12 features a trill (tr) on the note B4.
- System 3:** Measures 13-17. Measure 13 is marked with a "13". The melody consists of eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Measure 17 ends with a half note B4.
- System 4:** Measures 18-22. Measure 18 is marked with a "18". The melody continues with a half note B4, a half note A4, a half note G4, a half note F#4, and a half note E4. Measure 22 ends with a half note D4.

23

Measures 23-27. Treble clef: G4 (half), F#4 (half), E4 (half), D4 (half), C4 (half). Bass clef: B3 (half), A3 (half), G3 (half), F3 (half), E3 (half).

#

28

Measures 28-32. Treble clef: G4 (half), F#4 (half), E4 (half), D4 (half), C4 (half). Bass clef: B3 (half), A3 (half), G3 (half), F3 (half), E3 (half).

#

33

Measures 33-37. Treble clef: G4 (half), F#4 (half), E4 (half), D4 (half), C4 (half). Bass clef: B3 (half), A3 (half), G3 (half), F3 (half), E3 (half).

#

38

Measures 38-42. Treble clef: G4 (half), F#4 (half), E4 (half), D4 (half), C4 (half). Bass clef: B3 (half), A3 (half), G3 (half), F3 (half), E3 (half).

#

43

Measures 43-47. Treble clef: G4 (half), F#4 (half), E4 (half), D4 (half), C4 (half). Bass clef: B3 (half), A3 (half), G3 (half), F3 (half), E3 (half).

48



53



58



63



68



73

Measures 73-77 of a musical piece. The score is written for piano in G major. The right hand features a melody with eighth and quarter notes, while the left hand provides a bass line with eighth and quarter notes. A repeat sign is at the end of measure 77.

78

Measures 78-82 of a musical piece. The right hand has a more active melody with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 82. The left hand continues with a steady bass line. A repeat sign is at the end of measure 82.

83

Measures 83-87 of a musical piece. The right hand melody includes a trill in measure 83 and continues with eighth and quarter notes. The left hand bass line is consistent. A repeat sign is at the end of measure 87.

88

Measures 88-92 of a musical piece. The right hand features a trill in measure 88 and continues with eighth and quarter notes. The left hand bass line remains steady. A repeat sign is at the end of measure 92.

93

Measures 93-97 of a musical piece. The right hand melody includes a trill in measure 93 and continues with eighth and quarter notes. The left hand bass line is consistent. A repeat sign is at the end of measure 97.

98

#

103

#

108

#

113

#

118

123

Measures 123-127. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, with a half note in measure 125. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern. Measure 127 ends with a repeat sign.

128

Measures 128-132. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody continues with eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment includes some rests and eighth-note patterns. Measure 132 ends with a repeat sign.

133

Measures 133-137. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody features a half note in measure 133, followed by eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment has a steady eighth-note pattern. Measure 137 ends with a repeat sign.

138

Measures 138-142. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody includes a half note in measure 138, followed by eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern. Measure 142 ends with a repeat sign.

143

Measures 143-147. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment includes some rests and eighth-note patterns. Measure 147 ends with a repeat sign.

148

148

153

153

158

158

163

163

168

168

173

178

183

188

193

Verso para el Himno de las Nonas de la 8.^a del Corpus

E-Zac, D-535/1 (4)

Ramón Ferreñac
(*1763; †1832)

Moderato

Clarines

6

11

15

19

23

27

31

35

39

40

40

#

45

45

#

49

49

#

53

53

#

57

57

61

Measures 61-64. Treble clef: Chords (F#4, A4), (F#4, A4), (F#4, A4), (F#4, A4). Bass clef: Eighth-note scale descending from G3 to D2.

#

65

Measures 65-68. Treble clef: Chords (F#4, A4), (F#4, A4), (F#4, A4), (F#4, A4). Bass clef: Eighth-note scale descending from G3 to D2.

#

69

Measures 69-72. Treble clef: Chords (F#4, A4), (F#4, A4), (F#4, A4), (F#4, A4). Bass clef: Eighth-note scale descending from G3 to D2.

#

73

Measures 73-76. Treble clef: Eighth-note runs (F#4, A4), (F#4, A4), (F#4, A4), (F#4, A4). Bass clef: Chords (F#4, A4), (F#4, A4), (F#4, A4), (F#4, A4).

#

77

Measures 77-80. Treble clef: Eighth-note runs (F#4, A4), (F#4, A4), (F#4, A4), (F#4, A4). Bass clef: Chords (F#4, A4), (F#4, A4), (F#4, A4), (F#4, A4).

81

Measures 81-84: Treble clef, key of B-flat major. Measure 81: Triplet of eighth notes (Bb, C, D) and eighth notes (E, F, G). Measure 82: Triplet of eighth notes (A, Bb, C) and eighth notes (D, E, F). Measure 83: Triplet of eighth notes (G, A, Bb) and eighth notes (C, D, E). Measure 84: Triplet of eighth notes (F, G, A) and eighth notes (Bb, C, D). Bass clef: Measure 81: Chords Bb2, C2, D2. Measure 82: Chords E2, F2, G2. Measure 83: Chords A2, Bb2, C2. Measure 84: Chords D2, E2, F2.

#

85

Measures 85-88: Treble clef, key of B-flat major. Measure 85: Triplet of eighth notes (Bb, C, D) and eighth notes (E, F, G). Measure 86: Triplet of eighth notes (A, Bb, C) and eighth notes (D, E, F). Measure 87: Triplet of eighth notes (G, A, Bb) and eighth notes (C, D, E). Measure 88: Triplet of eighth notes (F, G, A) and eighth notes (Bb, C, D). Bass clef: Measure 85: Chords Bb2, C2, D2. Measure 86: Chords E2, F2, G2. Measure 87: Chords A2, Bb2, C2. Measure 88: Chords D2, E2, F2.

#

89

Measures 89-92: Treble clef, key of B-flat major. Measure 89: Triplet of eighth notes (Bb, C, D) and eighth notes (E, F, G). Measure 90: Triplet of eighth notes (A, Bb, C) and eighth notes (D, E, F). Measure 91: Triplet of eighth notes (G, A, Bb) and eighth notes (C, D, E). Measure 92: Triplet of eighth notes (F, G, A) and eighth notes (Bb, C, D). Bass clef: Measure 89: Chords Bb2, C2, D2. Measure 90: Chords E2, F2, G2. Measure 91: Chords A2, Bb2, C2. Measure 92: Chords D2, E2, F2.

#

93

Measures 93-96: Treble clef, key of B-flat major. Measure 93: Triplet of eighth notes (Bb, C, D) and eighth notes (E, F, G). Measure 94: Triplet of eighth notes (A, Bb, C) and eighth notes (D, E, F). Measure 95: Triplet of eighth notes (G, A, Bb) and eighth notes (C, D, E). Measure 96: Triplet of eighth notes (F, G, A) and eighth notes (Bb, C, D). Bass clef: Measure 93: Chords Bb2, C2, D2. Measure 94: Chords E2, F2, G2. Measure 95: Chords A2, Bb2, C2. Measure 96: Chords D2, E2, F2.

#

97

Measures 97-100: Treble clef, key of B-flat major. Measure 97: Triplet of eighth notes (Bb, C, D) and eighth notes (E, F, G). Measure 98: Triplet of eighth notes (A, Bb, C) and eighth notes (D, E, F). Measure 99: Triplet of eighth notes (G, A, Bb) and eighth notes (C, D, E). Measure 100: Triplet of eighth notes (F, G, A) and eighth notes (Bb, C, D). Bass clef: Measure 97: Chords Bb2, C2, D2. Measure 98: Chords E2, F2, G2. Measure 99: Chords A2, Bb2, C2. Measure 100: Chords D2, E2, F2.

102

Measures 102-106. Treble clef: whole rests. Bass clef: chords in measures 102-103, eighth notes in 104-105, and eighth notes in 106.

#

107

Measures 107-110. Treble clef: eighth notes in 107-108, eighth notes in 109, and a triplet of eighth notes in 110. Bass clef: whole notes in 107-108, eighth notes in 109, and eighth notes in 110.

#

111

Measures 111-114. Treble clef: eighth notes in 111-112, eighth notes in 113, and a slur over eighth notes in 114. Bass clef: whole notes in 111-112, whole notes in 113, and eighth notes in 114.

#

115

Measures 115-118. Treble clef: triplets of eighth notes in 115-117, and eighth notes in 118. Bass clef: chords in 115-116, chords in 117, and eighth notes in 118.

#

119

Measures 119-122. Treble clef: chords in 119-120, chords in 121, and chords in 122. Bass clef: triplets of eighth notes in 119-120, triplets of eighth notes in 121, and triplets of eighth notes in 122.

123

Measures 123-126. Treble clef, key of B-flat major. Measure 123: Treble has a half note G4 and a half note F#4; Bass has a triplet of eighth notes G2, A2, B2. Measure 124: Treble has a triplet of eighth notes G4, A4, B4; Bass has a whole rest. Measure 125: Treble has a triplet of eighth notes G4, A4, B4; Bass has a whole rest. Measure 126: Treble has a half note G4 and a half note F#4; Bass has a half note G2 and a half note F#2.

#

127

Measures 127-130. Treble clef, key of B-flat major. Measure 127: Treble has a half note G4 and a half note F#4; Bass has a triplet of eighth notes G2, A2, B2. Measure 128: Treble has a half note G4 and a half note F#4; Bass has a triplet of eighth notes G2, A2, B2. Measure 129: Treble has a half note G4 and a half note F#4; Bass has a triplet of eighth notes G2, A2, B2. Measure 130: Treble has a half note G4 and a half note F#4; Bass has a triplet of eighth notes G2, A2, B2.

#

131

Measures 131-134. Treble clef, key of B-flat major. Measure 131: Treble has a half note G4 and a half note F#4; Bass has a triplet of eighth notes G2, A2, B2. Measure 132: Treble has a half note G4 and a half note F#4; Bass has a triplet of eighth notes G2, A2, B2. Measure 133: Treble has a half note G4 and a half note F#4; Bass has a triplet of eighth notes G2, A2, B2. Measure 134: Treble has a half note G4 and a half note F#4; Bass has a triplet of eighth notes G2, A2, B2.

#

135

Measures 135-138. Treble clef, key of B-flat major. Measure 135: Treble has a half note G4 and a half note F#4; Bass has a triplet of eighth notes G2, A2, B2. Measure 136: Treble has a half note G4 and a half note F#4; Bass has a triplet of eighth notes G2, A2, B2. Measure 137: Treble has a half note G4 and a half note F#4; Bass has a triplet of eighth notes G2, A2, B2. Measure 138: Treble has a half note G4 and a half note F#4; Bass has a triplet of eighth notes G2, A2, B2.

#

139

Measures 139-142. Treble clef, key of B-flat major. Measure 139: Treble has a half note G4 and a half note F#4; Bass has a triplet of eighth notes G2, A2, B2. Measure 140: Treble has a half note G4 and a half note F#4; Bass has a triplet of eighth notes G2, A2, B2. Measure 141: Treble has a half note G4 and a half note F#4; Bass has a triplet of eighth notes G2, A2, B2. Measure 142: Treble has a half note G4 and a half note F#4; Bass has a triplet of eighth notes G2, A2, B2.

143

144 145 146

147

148 149 150

151

152 153 154

155

156 157 158

159

160 161 162

163

3 3 3 3 3 3 3 3

#

167

3 3 3 3 3 3 3 3

#

171

3 3 3 3 3 3 3 3

#

174

3 3 3 3 3 3 3 3

#

177

3 3 3 3 3 3 3 3

Sinfonia para Clave [o] Forte[p]iano

E-Zac, D-535/1 (14)

[Franz Joseph Haydn
(*1732; †1809)]

Allegro

The musical score is for a piano piece in G major, 2/4 time, marked 'Allegro'. It consists of 14 measures. The notation is in grand staff (treble and bass clefs). Measure 1 starts with a forte (f) dynamic. The melody in the treble clef features a series of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a simple harmonic accompaniment. Measures 5, 9, and 13 are marked with a double bar line and a repeat sign. Measure 13 begins with a piano (p) dynamic. The score ends with a final cadence in measure 14.

17

Measures 17-20. Treble clef: 17. B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3. 18. B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2. 19. B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1. 20. A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0. Bass clef: 17. C3, E3, G3, B3. 18. C3, E3, G3, B3. 19. C3, E3, G3, B3. 20. C3, E3, G3, B3.

21

Measures 21-24. Treble clef: 21. B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3. 22. B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2. 23. B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1. 24. A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0. Bass clef: 21. C3, E3, G3, B3. 22. C3, E3, G3, B3. 23. C3, E3, G3, B3. 24. C3, E3, G3, B3.

25

Measures 25-28. Treble clef: 25. B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3. 26. B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2. 27. B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1. 28. A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0. Bass clef: 25. C3, E3, G3, B3. 26. C3, E3, G3, B3. 27. C3, E3, G3, B3. 28. C3, E3, G3, B3.

29

Measures 29-31. Treble clef: 29. B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3. 30. B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2. 31. B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1. Bass clef: 29. C3, E3, G3, B3. 30. C3, E3, G3, B3. 31. C3, E3, G3, B3.

32

Measures 32-35. Treble clef: 32. B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3. 33. B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2. 34. B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1. 35. A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0. Bass clef: 32. C3, E3, G3, B3. 33. C3, E3, G3, B3. 34. C3, E3, G3, B3. 35. C3, E3, G3, B3.

36

3 3 3 3

≡

40

3 3 3 3 3 3 *cresc.* *f*

≡

44

3 3 3 3 3 3 *f*

≡

48

ff

≡

52

ff

56

p

60

65

69

73

77

78 79 80

≡

81

82 83 84

≡

85

86 87 88

≡

89

90 91 92

≡

93

94 95 96

97

Measures 97-99. Treble and bass staves. Measures 97-99 feature triplets in both hands. A repeat sign is at the end of measure 99.

100

Measures 100-102. Treble and bass staves. Measures 100-102 feature triplets in both hands. A forte (*ff*) dynamic is marked in measure 101. A repeat sign is at the end of measure 102.

103

Measures 103-106. Treble and bass staves. Measures 103-106 feature a fortissimo piano (*fp*) dynamic. A repeat sign is at the end of measure 106.

107

Measures 107-110. Treble and bass staves. Measures 107-110 feature a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. A repeat sign is at the end of measure 110.

111

Measures 111-114. Treble and bass staves. Measures 111-114 feature a forte (*f*) dynamic. A repeat sign is at the end of measure 114.

115

119

119

122

122

125

125

128

128

132

132

Measures 132-135. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A repeat sign is at the end of measure 135.

136

Measures 136-139. The right hand continues the melodic line with eighth notes and some grace notes. The left hand continues with eighth notes. A repeat sign is at the end of measure 139.

140

Measures 140-142. Measure 140 has a fermata over the first note. Measure 141 starts with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. The right hand has chords and eighth notes, while the left hand has a continuous eighth-note accompaniment. A repeat sign is at the end of measure 142.

143

Measures 143-145. Measure 143 starts with a forte (*f*) dynamic and a triplet. The right hand has chords and eighth notes. Measure 145 has a fortissimo (*ff*) dynamic. The piece ends with a double bar line at the end of measure 145.

146

Measures 146-149. The right hand has a melodic line with eighth notes and some chords. The left hand has a continuous eighth-note accompaniment. The piece ends with a double bar line at the end of measure 149.

Tema con Variaciones

E-Zac, D-535/2 (5)

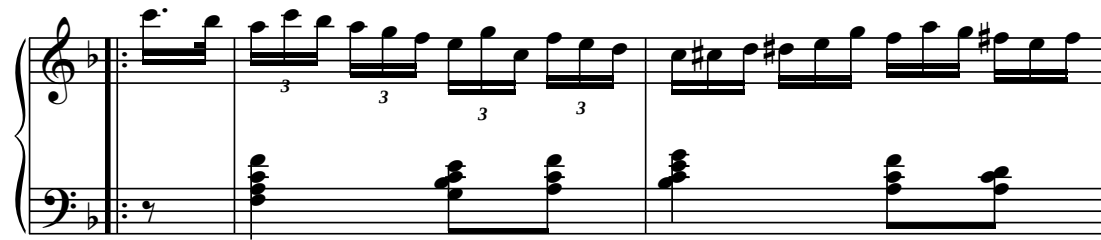
Francisco Garcés
(fl.1814; †1836)

Tema

Andante

The musical score is written for a piano accompaniment of a guitar, indicated by the 'E-Zac' notation. It is in 2/4 time and B-flat major. The tempo is marked 'Andante'. The score consists of a main theme and four variations, each separated by a double bar line with repeat dots. The first system (measures 1-4) shows the main theme. The second system (measures 5-8) is the first variation. The third system (measures 9-12) is the second variation, marked with a piano (*p*) dynamic. The fourth system (measures 13-16) is the third variation. The fifth system (measures 17-20) is the fourth variation. The score ends with a double bar line and repeat dots.

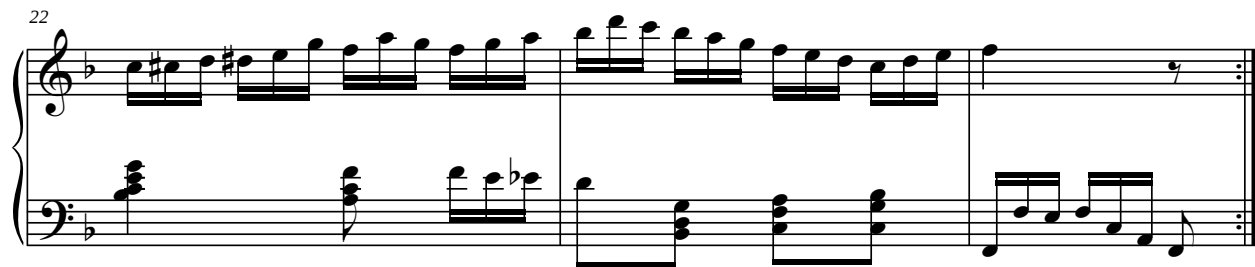
Variación 1ª



#



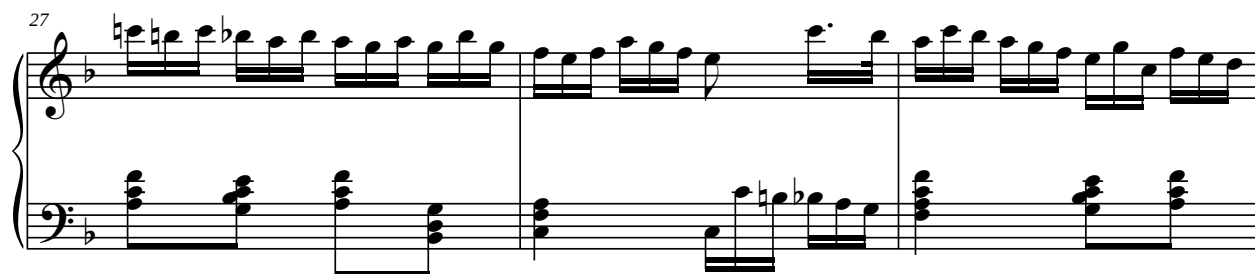
#



#



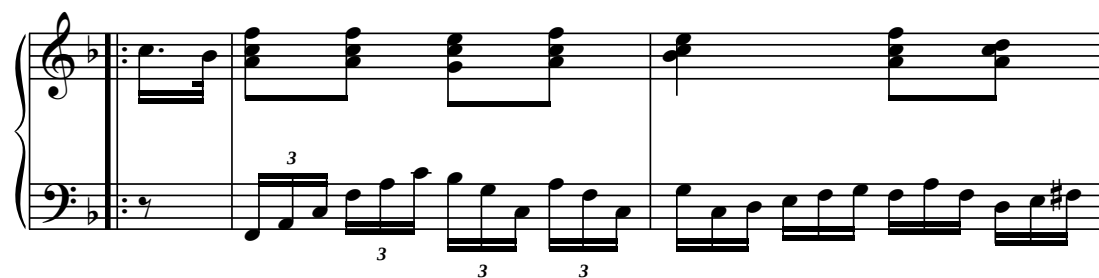
#



30



Variación 2ª



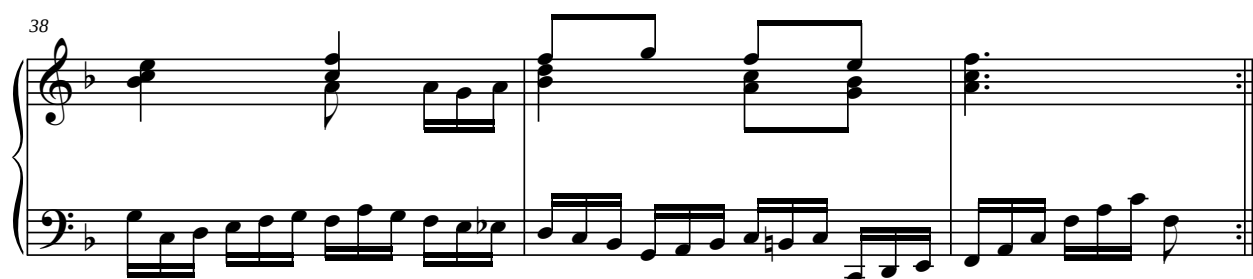
#

35

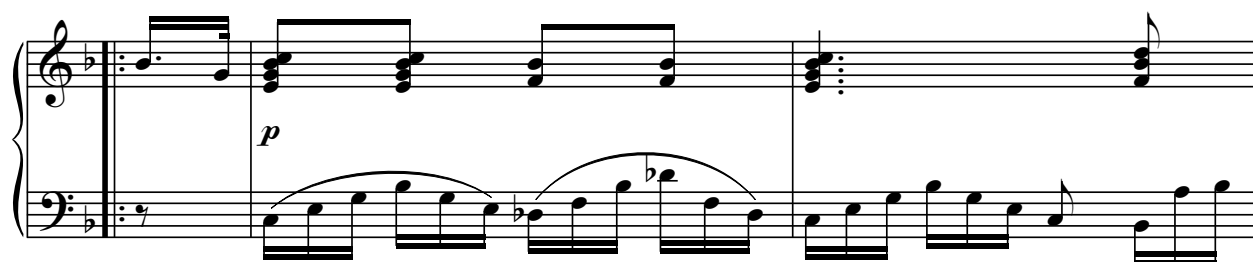


#

38



#



43

f

≡

46

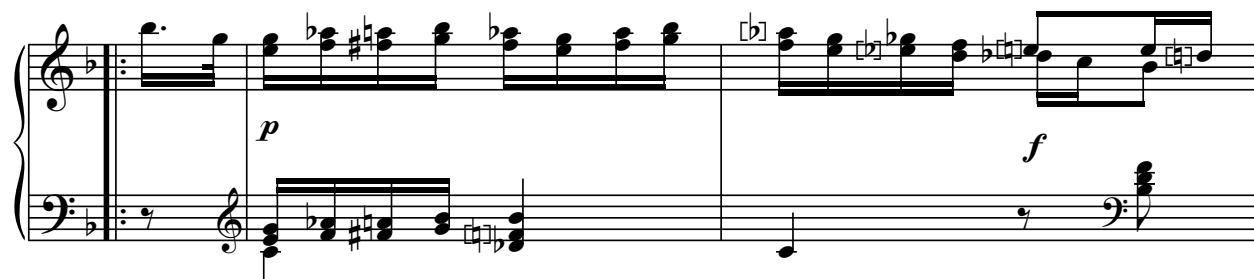
Variación 3ª

≡

52

≡

54



First system of the musical score. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first measure is a repeat sign. The second measure starts with a piano (*p*) dynamic. The third measure has a forte (*f*) dynamic. The system ends with a repeat sign.

#



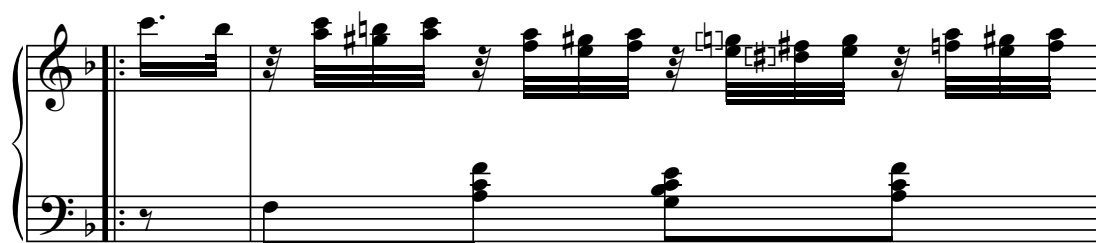
Second system of the musical score, starting at measure 59. It continues the grand staff notation with various chords and melodic lines. The system ends with a repeat sign.

#



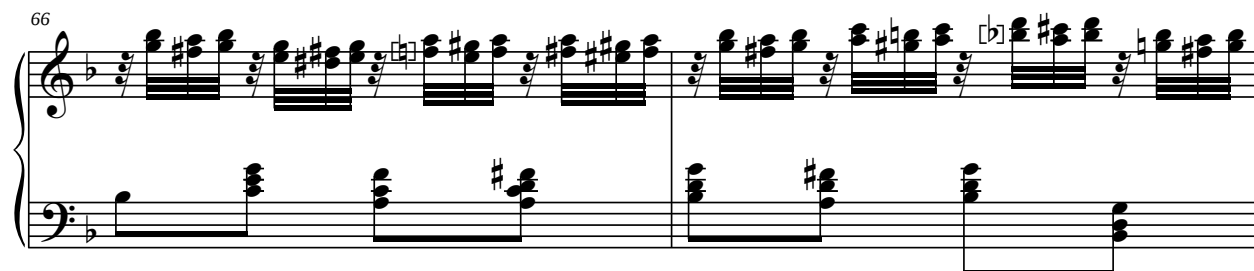
Third system of the musical score, starting at measure 62. It continues the grand staff notation. The system ends with a repeat sign.

Variación 4ª



Fourth system of the musical score, labeled 'Variación 4ª'. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats. The system ends with a repeat sign.

#



Fifth system of the musical score, starting at measure 66. It continues the grand staff notation. The system ends with a repeat sign.

68

Measure 68: Right hand has a series of chords and single notes, mostly in the upper register. Left hand has a few notes in the lower register.

Measure 69: Similar to measure 68, with complex right-hand textures and simple left-hand accompaniment.

#

70

Measure 70: Right hand has dense, rapid chordal textures. Left hand has a steady bass line.

Measure 71: Continuation of the pattern from measure 70.

#

72

Measure 72: Right hand has a few notes, followed by a repeat sign. Left hand has a few notes.

Measure 73: Right hand has a series of chords. Left hand has a more active bass line. A piano (*p*) dynamic marking is present.

#

74

Measure 74: Right hand has a long, flowing line with many notes, slurred. Left hand has a few notes.

Measure 75: Right hand has dense, rapid chordal textures. Left hand has a steady bass line.

#

76

Measure 76: Right hand has dense, rapid chordal textures. Left hand has a steady bass line.

Measure 77: Continuation of the pattern from measure 76.

78

79

#

80

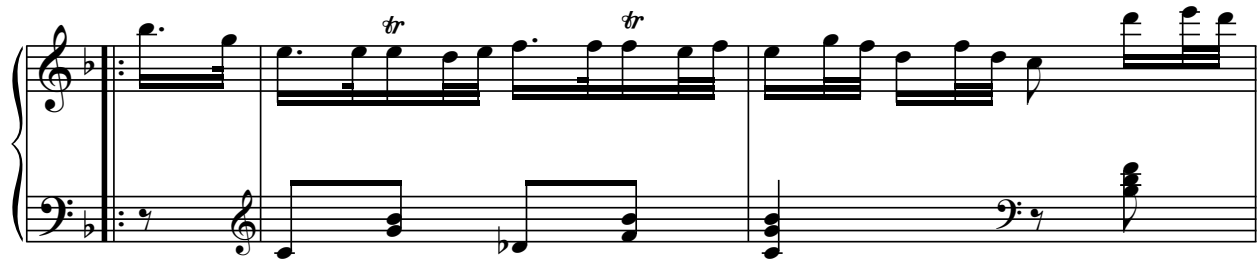
Variación 5ª

#

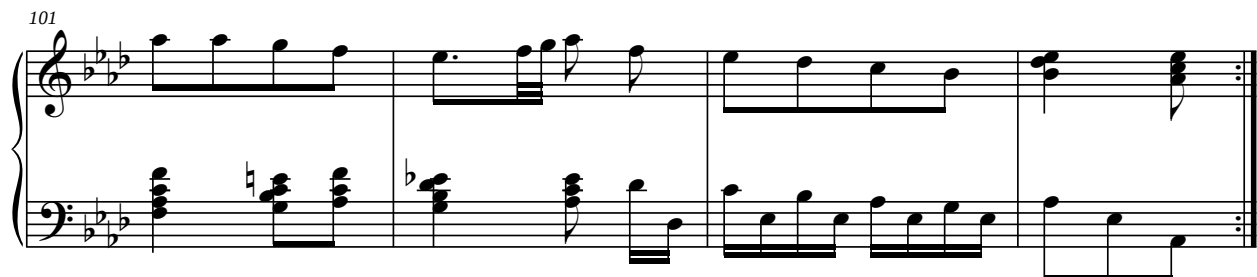
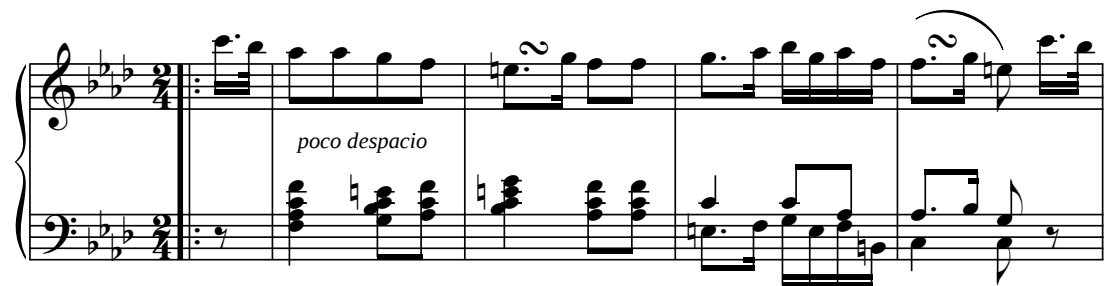
83

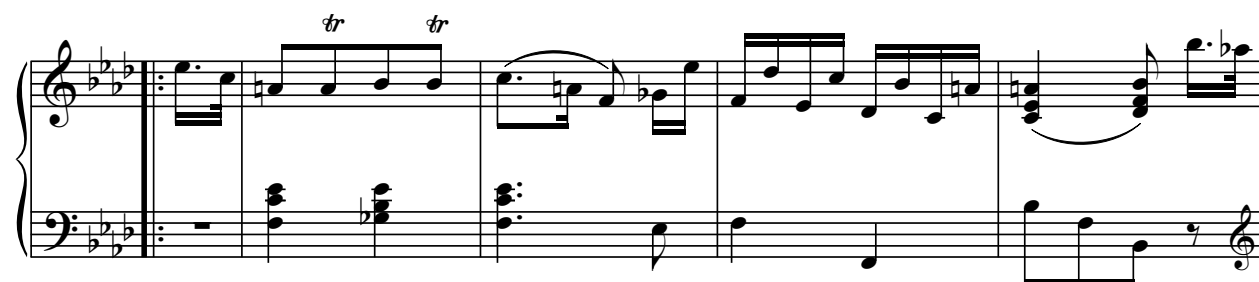
#

86

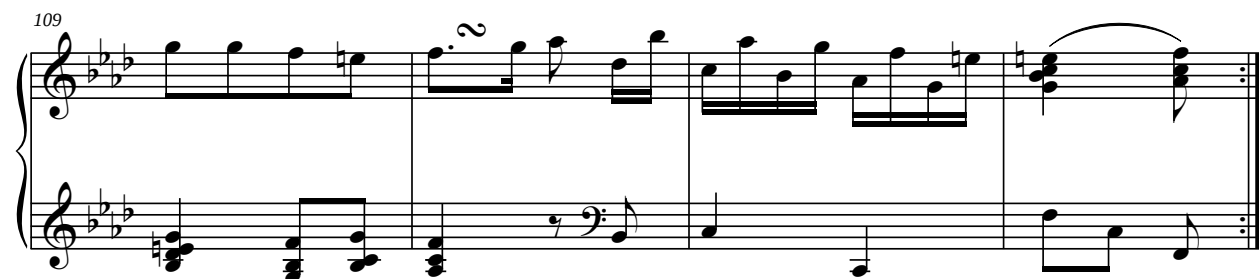


Variación 6ª Menor





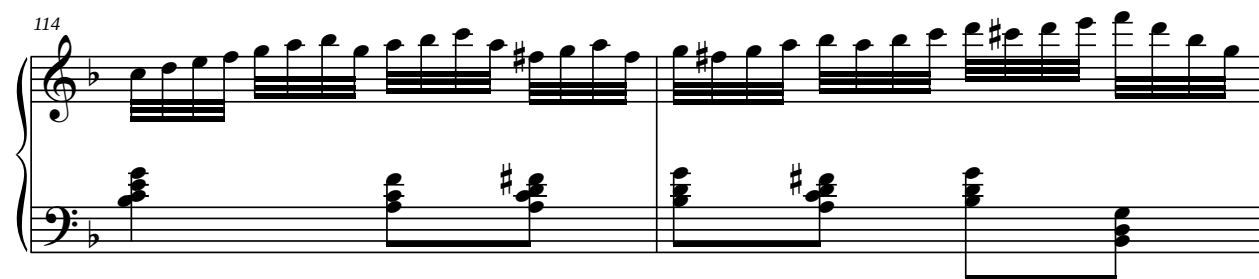
#



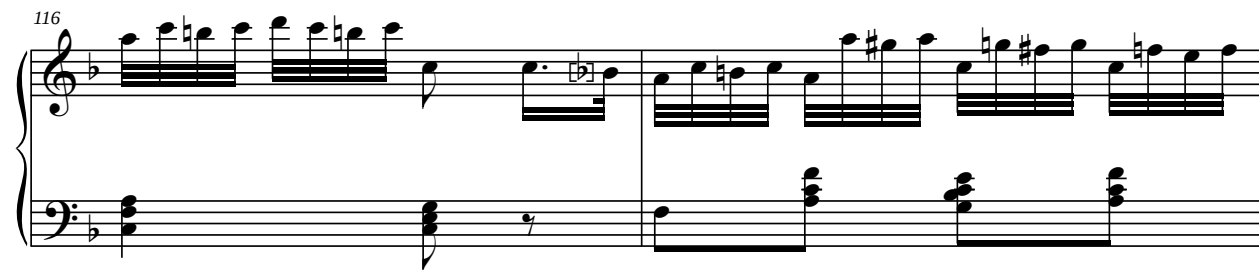
Variación 7ª

Allegro

#



#



118

Measures 118-122. The right hand features a continuous sixteenth-note arpeggiated pattern. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and some moving lines. The system concludes with a repeat sign.

Measures 121-125. The right hand continues with a sixteenth-note arpeggiated pattern. The left hand has a more active role with eighth-note and quarter-note figures. The system concludes with a repeat sign.

123

Measures 123-127. The right hand features a sixteenth-note arpeggiated pattern. The left hand consists of chords and some moving lines. The system concludes with a repeat sign.

125

Measures 125-129. The right hand features a sixteenth-note arpeggiated pattern. The left hand consists of chords and some moving lines. The system concludes with a repeat sign.

127

Measures 127-131. The right hand features a sixteenth-note arpeggiated pattern. The left hand consists of chords and some moving lines. The system concludes with a repeat sign.

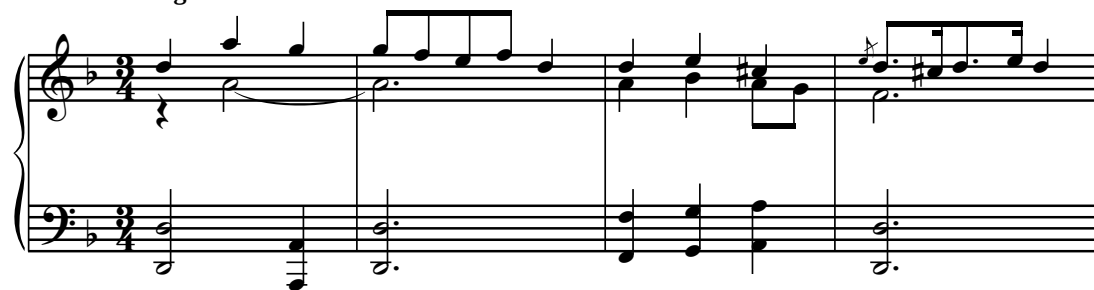
Tema con varia[z]ioni

E- Zac, D-535/2 (6)

Anónimo

Tema

Allegreto



20

Variación 1ª

28

31

34

37

38

39

≡

40

41

42

≡

43

44

45

≡

46

47

48

Variación 2ª

8va-

51 (8va)-

54 (8va)-

57 *f*

59 6 6 6

Detailed description: This block contains five systems of musical notation for Variation 2, measures 48 through 60. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. Measure numbers 51, 54, 57, and 59 are indicated at the start of their respective systems. A dashed line labeled '8va-' is positioned above the first system. A repeat sign is present at the beginning of the first system. A dynamic marking of *f* (forte) appears at the start of measure 57. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The final system (measures 59-60) includes fingerings indicated by the number '6' under the right hand.

This musical score consists of five systems of piano music, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). Measure numbers 61, 63, 66, 69, and 71 are indicated at the start of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as eighth and sixteenth notes, rests, accidentals (sharps and naturals), and dynamic markings like *8^{va}* (octave) and *6* (sixteenth notes). The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 71.

61 *8^{va}*

63 (*8^{va}*) 6

66

69

71

Variación 3ª

75

78

81

84

f

The musical score for Variation 3 consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The first system begins with a forte (*f*) dynamic marking. The score includes measure numbers 75, 78, 81, and 84. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes sharp and flat accidentals for various notes. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

87

Measures 87-89 of a musical score. Measure 87 features a rapid sixteenth-note melody in the right hand and a single note in the left hand. Measure 88 continues the rapid melody in the right hand. Measure 89 shows a change in the right hand melody, with a more spaced-out eighth-note pattern. The left hand has a few notes in measures 88 and 89.

#

90

Measures 90-92 of a musical score. Measure 90 has a half-note chord in the right hand and a continuous eighth-note melody in the left hand. Measure 91 continues the eighth-note melody in the left hand. Measure 92 features a half-note chord in the right hand and a more complex eighth-note melody in the left hand.

#

93

Measures 93-95 of a musical score. Measure 93 has a continuous eighth-note melody in the right hand and a half-note chord in the left hand. Measure 94 continues the eighth-note melody in the right hand. Measure 95 features a half-note chord in the right hand and a half-note chord in the left hand.

#

95

Measures 95-97 of a musical score. Measure 95 has a continuous eighth-note melody in the right hand and a half-note chord in the left hand. Measure 96 continues the eighth-note melody in the right hand. Measure 97 features a half-note chord in the right hand and a half-note chord in the left hand.

Variación 4ª

Measures 97-100 of Variation 4. The music is in 3/4 time, key of B-flat major. The first staff (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic. The melody consists of eighth and quarter notes, ending with a half note chord. The second staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes.

#

Measures 101-104 of Variation 4. The melody in the first staff continues with eighth and quarter notes, featuring a slur over measures 101 and 102. The bass staff continues with a steady accompaniment of eighth and quarter notes.

#

Measures 105-109 of Variation 4. The melody in the first staff includes a half note chord in measure 105 and a forte (*f*) dynamic starting in measure 107. The bass staff continues with eighth and quarter notes.

#

Measures 110-113 of Variation 4. The melody in the first staff features a series of eighth and quarter notes. The bass staff continues with eighth and quarter notes, including a slur over measures 112 and 113.

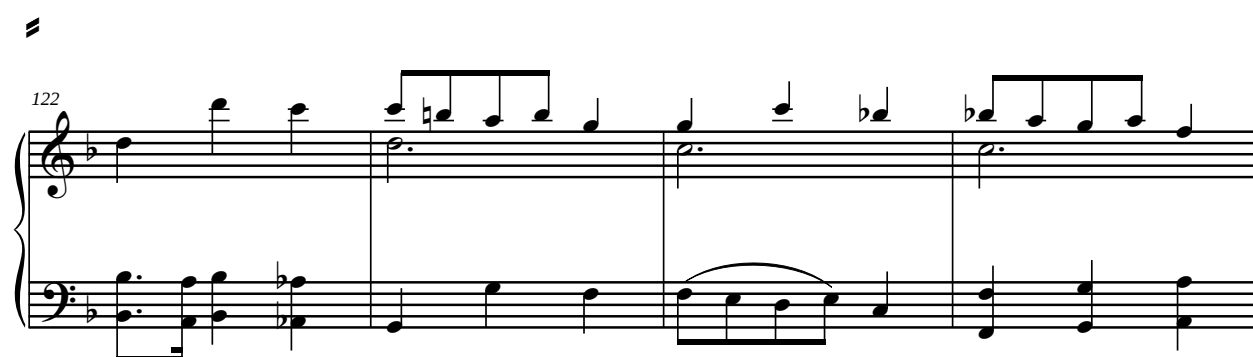
#

Measures 114-117 of Variation 4. The melody in the first staff features a series of eighth and quarter notes with slurs. The bass staff continues with eighth and quarter notes, also featuring slurs.

118



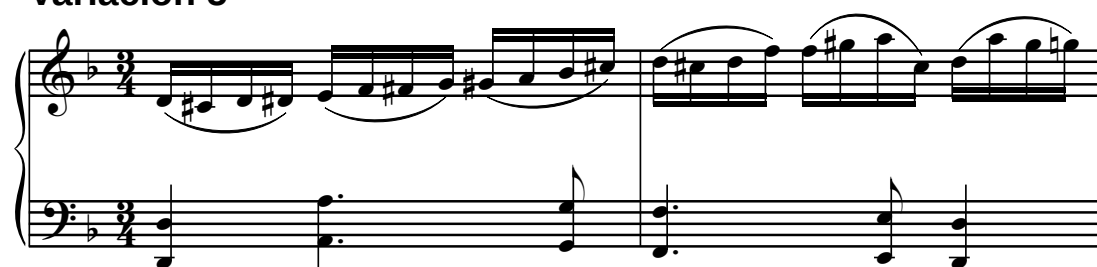
122



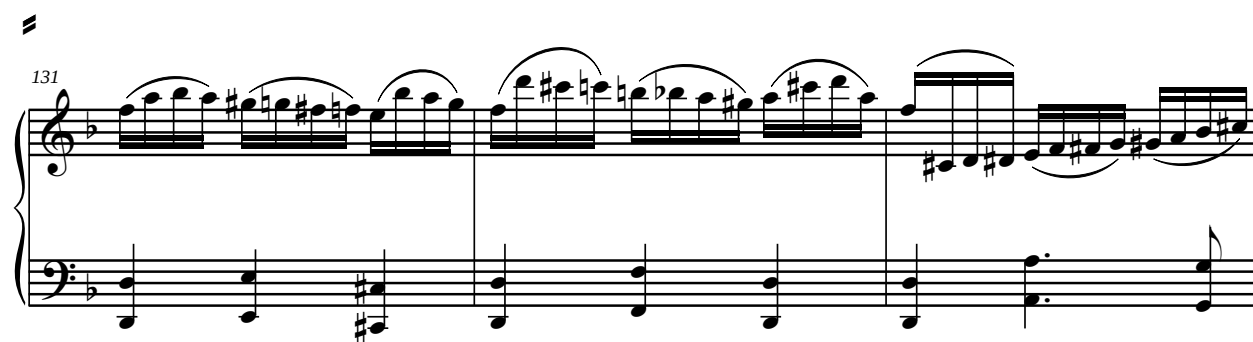
126



Variación 5ª



131



134

135

137

138

140

141

143

144

146

147

148

6 6

151

Variación 6^a

tr sf tr sf sf sf

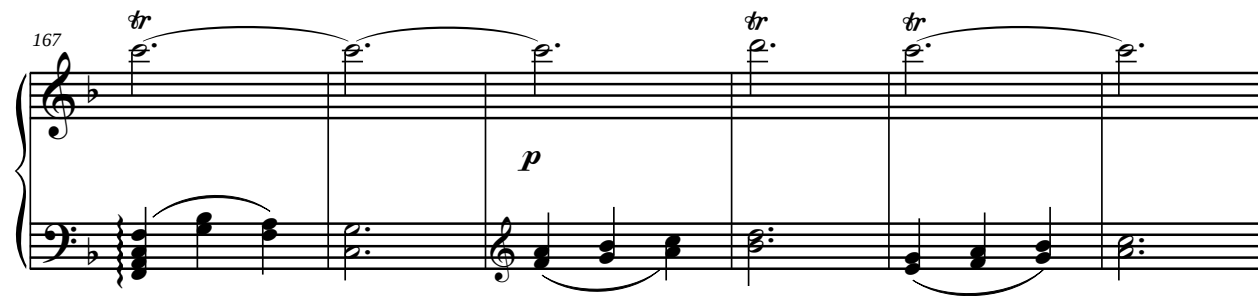
157

tr tr tr tr sf

162

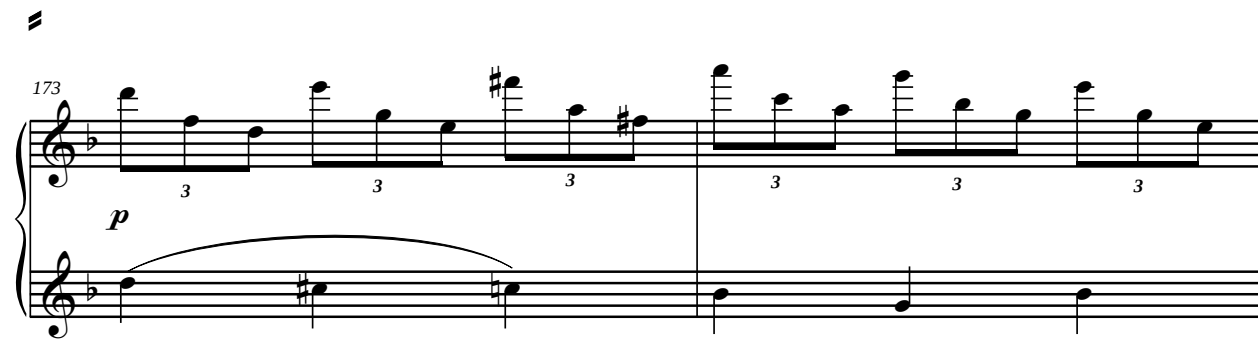
tr sf tr sf tr sf

167



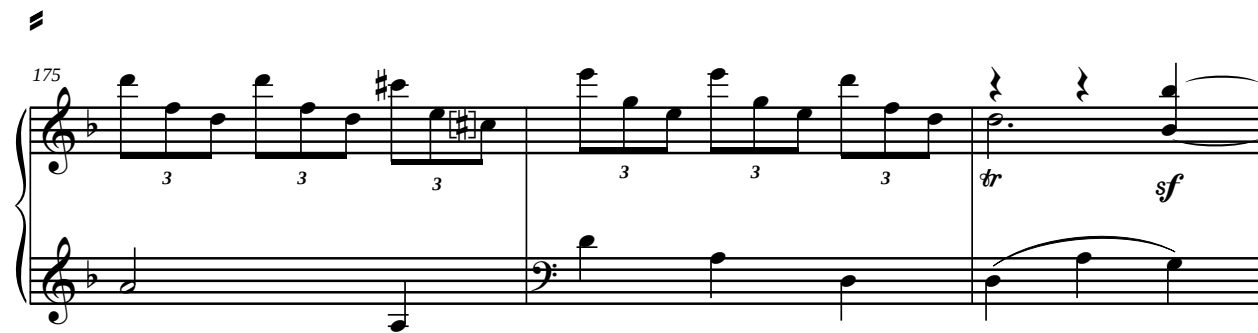
p

173



p

175



sf

178



sf [*sf*] [*sf*]

182



Variación 7ª**Menos movimiento**

First system of musical notation for Variation 7, measures 185-187. The music is in 3/4 time, key of B-flat major. The right hand features a continuous eighth-note melody, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

#

Second system of musical notation for Variation 7, measures 188-190. The right hand continues the eighth-note melody, and the left hand accompaniment includes some rests in measure 189.

#

Third system of musical notation for Variation 7, measures 191-193. Measure 193 contains a repeat sign, indicating a double bar line with first and second endings.

#

Fourth system of musical notation for Variation 7, measures 194-196. The right hand melody continues with some grace notes, and the left hand accompaniment features a steady eighth-note pattern.

#

Fifth system of musical notation for Variation 7, measures 197-199. The right hand melody continues, and the left hand accompaniment includes some rests in measure 198.

200

203

206

209

Variación 8ª

f

211

214

213

214

215

216

217

f

8^{va}----- loco

218

219

220

221

f

8^{va}----- loco

222

223

Measures 223-224. Treble clef. Measure 223: A series of eighth notes ascending from C4 to G4. Measure 224: A triplet of eighth notes (A4, B4, C5) followed by a dotted quarter note (D5) marked with an 8va and a dashed line. Bass clef: Measure 223: A series of eighth notes ascending from C3 to G3. Measure 224: A triplet of eighth notes (A3, B3, C4) followed by a dotted quarter note (D4).

225

Measures 225-226. Treble clef: Measure 225: A series of eighth notes ascending from C4 to G4, marked with a 6. Measure 226: A series of eighth notes ascending from A4 to E5, marked with a 3. Bass clef: Measure 225: A series of eighth notes ascending from C3 to G3, marked with a 6. Measure 226: A series of eighth notes ascending from A3 to E4, marked with a 3.

227

Measures 227-228. Treble clef: Measure 227: A series of eighth notes ascending from C4 to G4. Measure 228: A series of eighth notes ascending from A4 to E5. Bass clef: Measure 227: A series of eighth notes ascending from C3 to G3. Measure 228: A series of eighth notes ascending from A3 to E4.

229

Measures 229-230. Treble clef: Measure 229: A series of eighth notes ascending from C4 to G4. Measure 230: A series of eighth notes ascending from A4 to E5. Bass clef: Measure 229: A series of eighth notes ascending from C3 to G3. Measure 230: A series of eighth notes ascending from A3 to E4.

231

Measures 231-232. Treble clef: Measure 231: A series of eighth notes ascending from C4 to G4, marked with a *f*. Measure 232: A series of eighth notes ascending from A4 to E5. Bass clef: Measure 231: A series of eighth notes ascending from C3 to G3. Measure 232: A series of eighth notes ascending from A3 to E4.

Variaciones para Forte[p]iano. Sobre un tema [I]taliano

E-Zac, D-535/1 (10)

Valentín Metón
(*1810; †1860)

Introducción

Maestoso

ff

p

ff

p

Red.

Red.

This musical score is for a piece on Clave, Organ, and Piano, spanning measures 9 to 17. The score is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation.

Measure 9: The treble staff begins with a sixteenth-note triplet (6) and a sixteenth-note triplet (6). The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. A forte (*f*) dynamic is indicated at the start of the measure.

Measure 11: The treble staff features a half-note triplet (3) and a sixteenth-note triplet (6). The bass staff continues with the eighth-note accompaniment. A piano (*p*) dynamic is indicated. A *Leg.* (Legato) marking is present in the bass staff.

Measure 13: The treble staff has a half-note triplet (3) and a half-note triplet (3). The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. A forte (*f*) dynamic is indicated. A *Leg.* marking is present in the bass staff.

Measure 15: The treble staff has a half-note triplet (3) and a half-note triplet (3). The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. A fortissimo (*ff*) dynamic is indicated. A *Leg.* marking is present in the bass staff.

Measure 17: The treble staff has a half-note triplet (3) and a half-note triplet (3). The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. A *dolce* (sweet) dynamic is indicated.

The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamics. There are also some markings like *Leg.* and *dolce* that suggest performance style. The piece concludes with a final measure (17) featuring a half-note triplet (3) and a half-note triplet (3).

19

leggero e cresc.

≡

dim.

≡

Tema

Allegro

p sf

≡

24

p

28

ff

32

ff

36

p

40

ff

Ritornello

ff

48

Red. * Red. * Red. * Red. [*]

Variación 1ª*Ligeramente*

55

59

63

67

p

3 3

70

sf

73

sf

76

Tutti

f

[Led.] *

79

[Led.] *

82

82 83 84 85

Variación 2ª

86 87 88 89

87

90 91 92 93

90

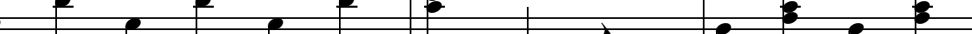
94 95 96 97

93

98 99 100 101



99



99

sf

p

sf



102

Example 102 shows a musical score for a piano and a vocal line. The piano part features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with chords. The vocal part has a melodic line with a slur and an accent.



105

p *sf*



108 *Tutti*

Measures 111-113. Treble clef, key of B-flat major. Measure 111: Treble has eighth-note runs, bass has chords. Measure 112: Treble has eighth-note runs, bass has chords. Measure 113: Treble has eighth-note runs, bass has chords.

Measures 114-116. Treble clef, key of B-flat major. Measure 114: Treble has eighth-note runs, bass has chords. Measure 115: Treble has eighth-note runs, bass has chords. Measure 116: Treble has eighth-note runs, bass has chords.

Variación 3ª

Scherzando

Measures 117-118. Treble clef, key of B-flat major, 3/4 time. Measure 117: Treble has eighth-note runs, bass has chords. Measure 118: Treble has eighth-note runs, bass has chords.

Measures 119-121. Treble clef, key of B-flat major, 3/4 time. Measure 119: Treble has eighth-note runs, bass has chords. Measure 120: Treble has eighth-note runs, bass has chords. Measure 121: Treble has eighth-note runs, bass has chords.

Measures 122-124. Treble clef, key of B-flat major, 3/4 time. Measure 122: Treble has eighth-note runs, bass has chords. Measure 123: Treble has eighth-note runs, bass has chords. Measure 124: Treble has eighth-note runs, bass has chords.

125

Measures 125-127. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 127. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

128

Measures 128-130. The right hand continues the melodic line with a trill in measure 128. The left hand accompaniment remains consistent.

131

Measures 131-133. The right hand has a trill in measure 131. The left hand accompaniment continues.

134

Measures 134-136. The right hand features a melodic line with eighth notes. The left hand accompaniment continues.

137

Measures 137-140. The right hand features a melodic line with eighth notes. The left hand accompaniment continues. Dynamics *p* and *sf* are indicated.

Ritornello

Measures 140-143 of the Ritornello section. The music is in 3/4 time, key of B-flat major. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides harmonic support with chords. Dynamics include *sf* (sforzando) and *p* (piano).

Measures 144-147 of the Ritornello section. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand maintains the harmonic support. Dynamics include *p* (piano) and *sf* (sforzando).

Variación 4^a

Measures 148-151 of Variación 4ª. The music is in 3/4 time, key of B-flat major. The right hand features a melodic line with slurs. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The word *legato* is written above the right hand.

Measures 152-155 of Variación 4ª. The right hand features a melodic line with slurs. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Measures 156-159 of Variación 4ª. The right hand features a melodic line with slurs. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamics include *sf* (sforzando).

158

ff

161

ff

164

p

167

sf *p*

170

sf

The second system of the musical score, starting at measure 173. The treble clef staff contains the melody, and the bass clef staff contains the accompaniment. The key signature is one flat (B-flat). The melody features eighth and sixteenth notes, often beamed together, with accents (>) and dynamic markings of *p* (piano) and *sf* (sforzando). The accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. A repeat sign (double bar line with two dots) appears at the end of the system. A double bar line with repeat dots is also present at the end of the system.

Variación 5ª

Andante

Andante

184

187

sf

1^a

Peo.

*

189

2^a

tr

sf

sf

[Rev.]

*

≡

192

p

195

p

1^a

197 2^a **Allegro**

p *sf*

The musical score for measures 197-200 is in 2/4 time, key of B-flat major. Measure 197 features a treble staff with a whole rest and a bass staff with a half note B-flat and a half note G. Measure 198 has a treble staff with a half note A and a half note G, and a bass staff with a half note F and a half note E. Measure 199 has a treble staff with a half note D and a half note C, and a bass staff with a half note B and a half note A. Measure 200 has a treble staff with a half note B and a half note A, and a bass staff with a half note G and a half note F. Dynamics include *p* (piano) and *sf* (sforzando).

200

Musical score for 'The Rose Tree' (Meisterlied). The score is written for voice and piano. The voice part is in G major, 4/4 time, and consists of two lines of music. The piano accompaniment is in G major, 4/4 time, and consists of two lines of music. The first line of the piano accompaniment features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second line of the piano accompaniment features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The score is marked with a tempo of 200.

202

sf *cresc.*

204

Leg.

206

ff

208

ff

*

Final
Con Allegrezza

Measures 208-211. Treble clef, 2/4 time. Measure 208 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 211 ends with a fortissimo (*sf*) dynamic. The melody consists of eighth and quarter notes, while the bass line features chords and eighth notes.

Measures 212-215. Treble clef, 2/4 time. Measure 212 starts with a fortissimo (*sf*) dynamic. Measure 213 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 215 ends with a fortissimo (*sf*) dynamic. The melody continues with eighth and quarter notes, and the bass line has chords and eighth notes.

Measures 216-219. Treble clef, 2/4 time. Measure 216 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 218 has a fortissimo (*sf*) dynamic. A dashed line labeled *8va* is above the staff. The melody includes eighth and quarter notes, and the bass line has chords and eighth notes.

Measures 220-223. Treble clef, 2/4 time. A dashed line labeled *(8va)* is above the staff. The melody continues with eighth and quarter notes, and the bass line has chords and eighth notes.

Measures 224-227. Treble clef, 2/4 time. Measure 224 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 226 has a fortissimo (*sf*) dynamic. A dashed line labeled *(8va)* is above the staff. The melody includes eighth and quarter notes, and the bass line has chords and eighth notes.

228 *(8^{va})*

p *sf*

232 *(8^{va}) loco*

p *sf*

235

p *sf*

238

p

Scherzando

p

243

p

#

246

p

#

249

sf

#

251

sf

#

253

sf

255

258

260

262

264

266

268

8va-----

271

8va-----

274

8va-----

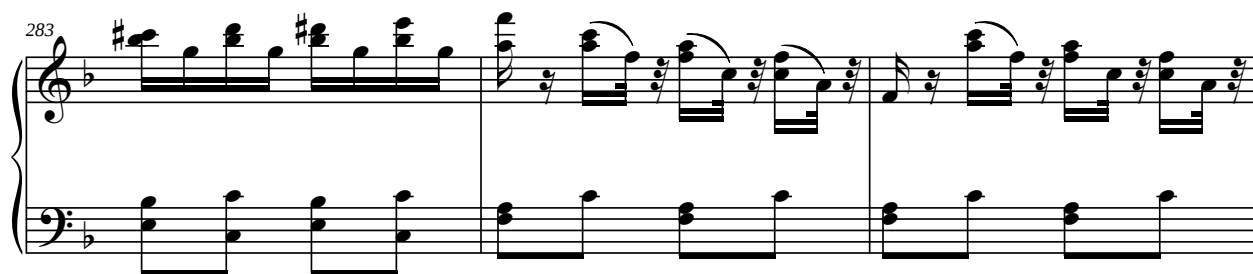
277

8va-----

280

8va----- loco

283

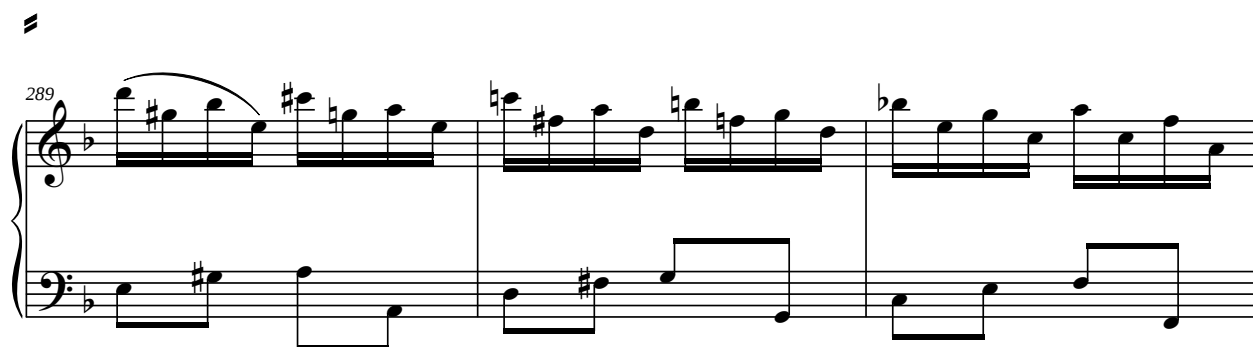


286

animato e sempre cresc.



289



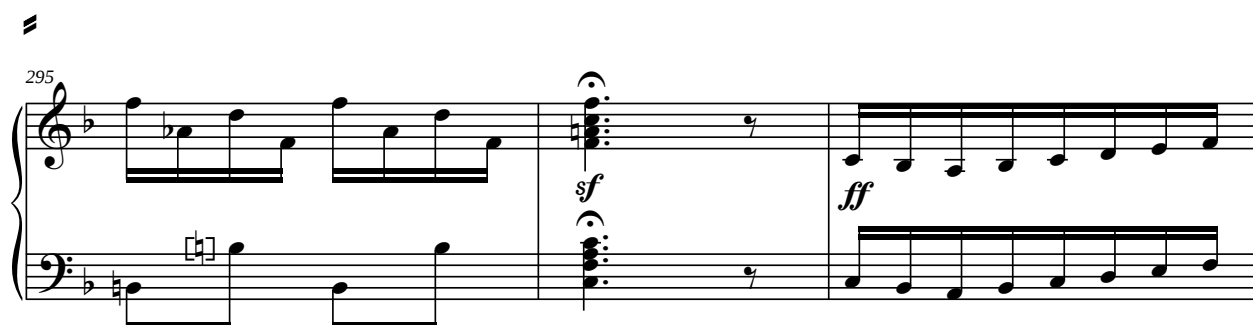
292



295

f

ff



298

Measure 298: Treble clef has a half note C4, bass clef has a half note C3.
Measure 299: Treble clef has a half note D4, bass clef has a half note D3.
Measure 300: Treble clef has a half note E4, bass clef has a half note E3.

#

301

Measure 301: Treble clef has a half note F4, bass clef has a half note F3.
Measure 302: Treble clef has a half note G4, bass clef has a half note G3.
Measure 303: Treble clef has a half note A4, bass clef has a half note A3.

#

304

Measure 304: Treble clef has a half note B $\flat$ 4, bass clef has a half note B $\flat$ 3.
Measure 305: Treble clef has a half note C5, bass clef has a half note C4.
Measure 306: Treble clef has a half note D5, bass clef has a half note D4.

#

307

Measure 307: Treble clef has a half note E4, bass clef has a half note E3.
Measure 308: Treble clef has a half note F4, bass clef has a half note F3.
Measure 309: Treble clef has a half note G4, bass clef has a half note G3.

#

310

Measure 310: Treble clef has a half note A4, bass clef has a half note A3.
Measure 311: Treble clef has a half note B $\flat$ 4, bass clef has a half note B $\flat$ 3.
Measure 312: Treble clef has a half note C5, bass clef has a half note C4.

313

#

316

#

319

#

322

#

325

328



#

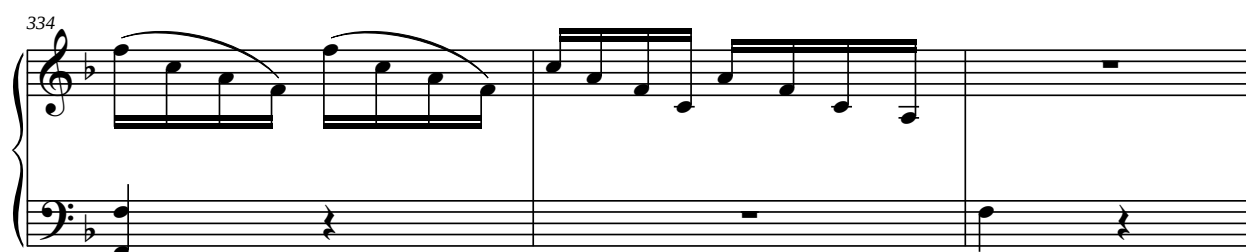
331



con pedal

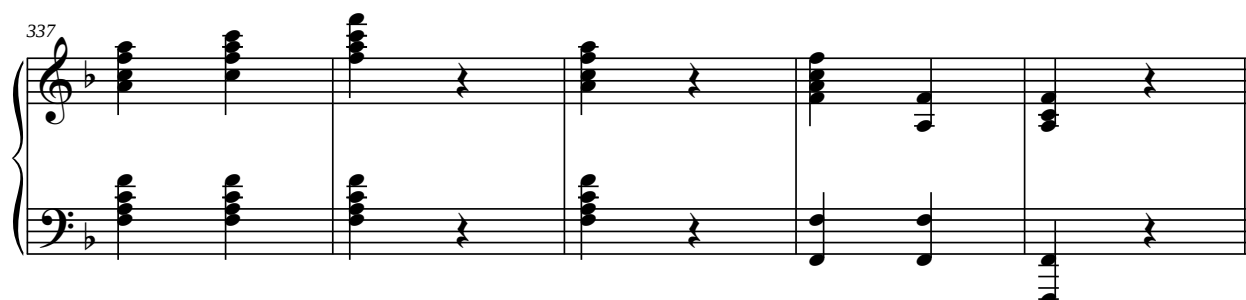
#

334



#

337



Editada bajo la supervisión de Editorial CSIC,
esta obra se terminó de imprimir en Madrid
en noviembre de 2013



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE ECONOMÍA
Y COMPETITIVIDAD



CSIC

ISBN 978-84-00-09761-5



9 788400 097615