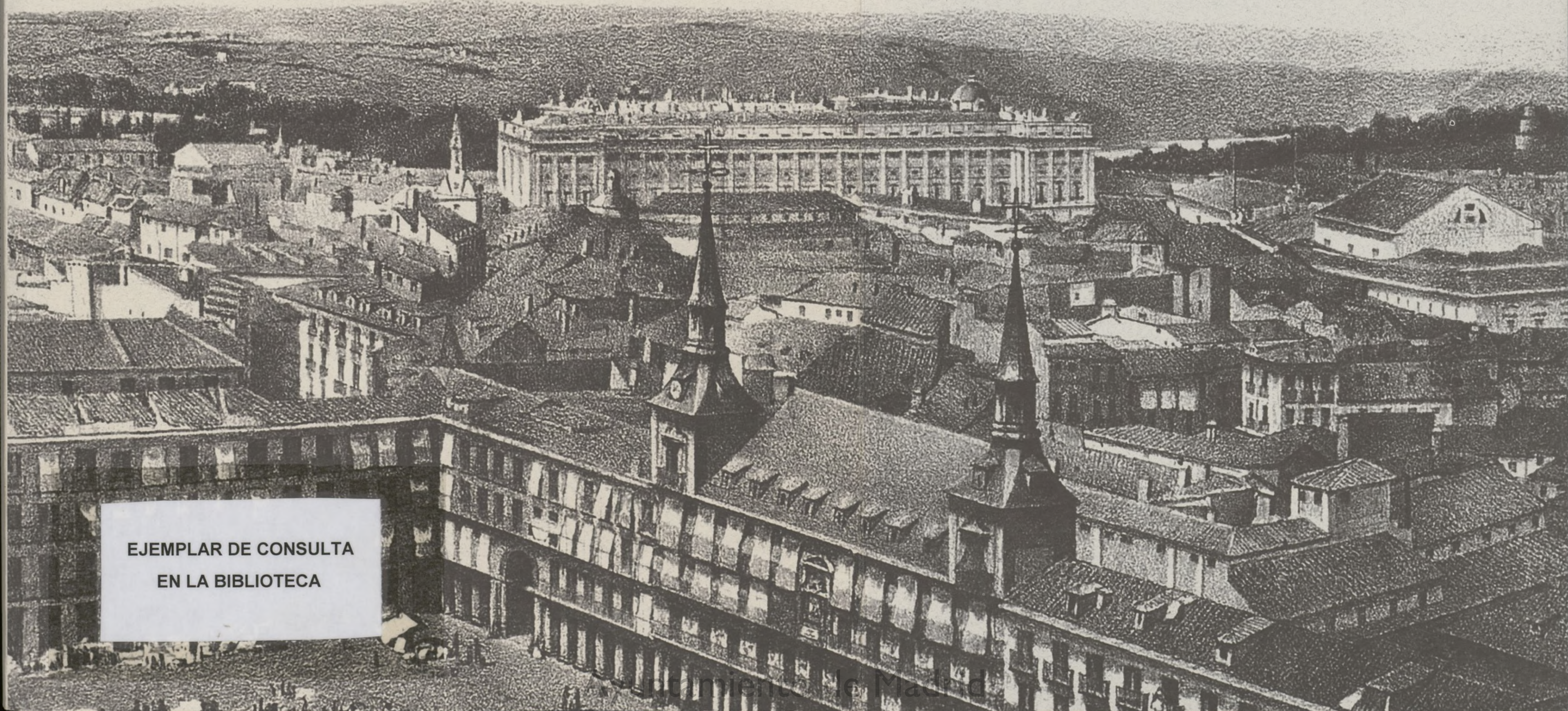


MÚSICA PARA UNA CONMEMORACIÓN:
IV CENTENARIO DE LA PLAZA MAYOR DE MADRID

Obertura de *Adele di Lusignano* de Ramón Carnicer
Sinfonía en Fa Mayor de Francisco Asenjo Barbieri



EJEMPLAR DE CONSULTA
EN LA BIBLIOTECA

Continuación de Madrid



Ayuntamiento de Madrid

MÚSICA PARA UNA
CONMEMORACIÓN: IV CENTENARIO
DE LA PLAZA MAYOR DE MADRID

Obertura de *Adele di Lusignano* de Ramón Carnicer
Sinfonía en Fa Mayor de Francisco Asenjo Barbieri
Edición crítica

AYUNTAMIENTO DE MADRID

Alcaldesa de Madrid
Manuela Carmena Castrillo

Coordinadora General de Cultura y Deportes
Carmen Rojas Cerro

Directora General de Bibliotecas,
Archivos y Museos
María Belén Llera Cermeño

Subdirectora General de Bibliotecas,
Archivos y Museos
Carmen Hervás Cortés

Jefa del Departamento
de Patrimonio Bibliográfico y Documental
Ascensión Aguerri Martínez

Edición

Área de Cultura y Deportes
del Ayuntamiento de Madrid. Dirección General de
Bibliotecas, Archivos y Museos.

Coordinación editorial

Ascensión Aguerri Martínez,
con la colaboración de Rosario González Domínguez.

Selección y coordinación musical

Mario Muñoz Carrasco

Edición crítica

Mario Muñoz Carrasco y Javier Pino Alcón,
con la colaboración de Irene Pellegrero Querol.

Traducciones

Jonathan Guy Bradburn y Lola San Martín Arbide

Fotografías

Biblioteca Digital Memoria de Madrid, Museo de
Historia de Madrid y Real Academia de la Historia.
España.

Diseño gráfico y maquetación

Comando-g

Impresión y encuadernación

Advantia Comunicación Gráfica.

© de la edición: Ayuntamiento de Madrid

© de los textos: sus autores.

© de las fotografías: Ayuntamiento
de Madrid. Real Academia de la Historia.
España.

ISBN: 978-84-7812-777-1

Depósito legal: M-16039-2017

Esta publicación ha contado con la financiación
del Foro de Empresas por Madrid.



R / 141.296

MÚSICA PARA UNA
CONMEMORACIÓN: IV CENTENARIO
DE LA PLAZA MAYOR DE MADRID

Obertura de *Adele di Lusignano* de Ramón Carnicer
Sinfonía en Fa Mayor de Francisco Asenjo Barbieri

Edición crítica de

Mario Muñoz Carrasco
Javier Pino Alcón



Madrid
Área de Cultura y Deportes
Ayuntamiento de Madrid
2017

Índice

Prólogo

Manuela Carmena Castrillo

– 9 –

Preludio

Ascensión Aguerri Martínez

– 13 –

Estudio musicológico

Mario Muñoz Carrasco y Javier Pino Alcón

– 31 –

Obertura de *Adele di Lusignano*

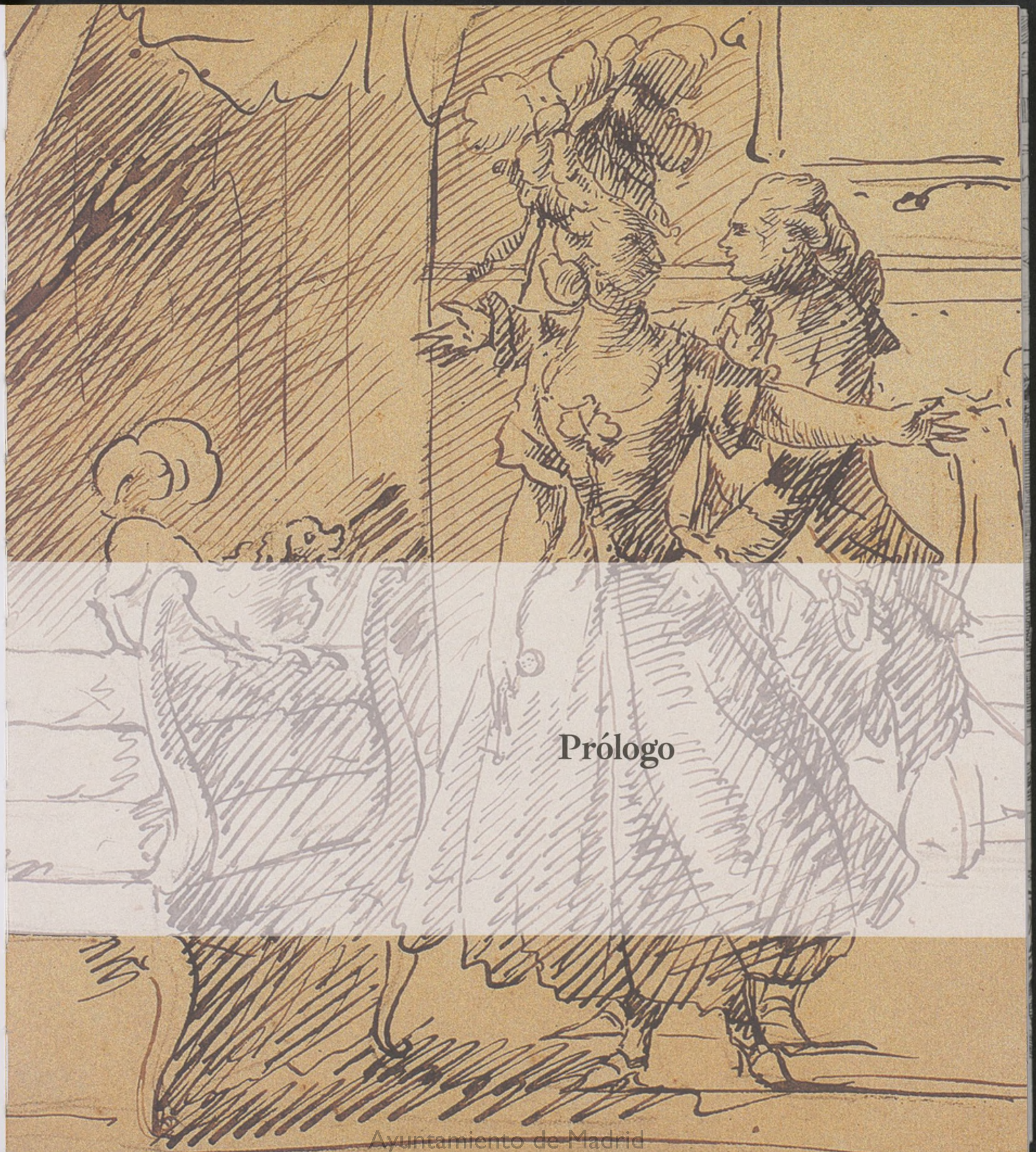
Ramón Carnicer

– 43 –

Sinfonía en Fa Mayor

Francisco Asenjo Barbieri

– 91 –



Prólogo

MANUELA CARMENA CASTRILLO
Alcaldesa de Madrid

Prólogo

A las numerosas actividades dedicadas este año a la conmemoración del IV Centenario del inicio de la construcción de la Plaza Mayor de Madrid, promovidas y organizadas desde nuestro Ayuntamiento, y en colaboración con otras instituciones, se suma la publicación de este especial volumen de carácter musical. La aportación que realizamos destaca por unir a lo anecdótico de la efeméride, lo histórico y la investigación, partiendo de materiales no editados hasta ahora, que son parte de nuestro patrimonio bibliográfico y que necesitan ocasiones como ésta para su divulgación.

Una de las actividades programadas en la Plaza es un concierto sinfónico a cargo de una orquesta formada por jóvenes músicos, interpretando piezas musicales populares que el público reconocerá y con las que disfrutará. Pero el Ayuntamiento ha querido aportar algo más, ha querido aprovechar la ocasión para sacar a la luz otras piezas musicales menos conocidas, o incluso desconocidas para el público de hoy, que, además, forman parte del patrimonio musical que atesora nuestro Consistorio. Obras que no se han interpretado desde fechas lejanas, a pesar de su calidad innegable, y que, gracias a la investigación y estudio de dos musicólogos, cumplen ahora el objetivo de ser interpretadas en vivo en un concierto al aire libre, rescatándolas del sueño de las partituras en que se plasmaron sus notas, siglos atrás.

Con ello queremos rememorar una de las funciones que ha tenido la Plaza Mayor como escenario de todo tipo de celebraciones, entre ellas, numerosos espectáculos de máscaras, teatro, música y bailes a los que tan aficionados han sido siempre los vecinos y visitantes de Madrid. En esta ocasión, la programación de un concierto al aire libre sirve también para dejar un legado de recuperación y puesta al servicio de los ciudadanos de un patrimonio bibliográfico conservado en la Biblioteca Histórica Municipal, proveniente de los antiguos teatros madrileños de la Cruz y del Príncipe, tal como se detalla en la introducción del volumen.

Hoy, gracias al trabajo conjunto de los editores de esta obra y a la colaboración del *Foro de Empresas por Madrid*, esta ciudad es más dueña de su patrimonio, pues puede conocer esta parte de él y acrisolarla junto a la del resto de informaciones, estudios y exposiciones que la conmemoración está produciendo. Y por ello creo que cabe felicitarlos y felicitarnos.

MANUELA CARMENA
CASTRILLO

Alcaldesa de Madrid

ASCENSIÓN AGUERRI MARTÍNEZ

Preludio

En 2017 se cumple el IV Centenario del inicio de la construcción de la Plaza Mayor de Madrid. Esta efeméride es una ocasión excepcional para reivindicar la importancia de este espacio en el devenir cultural de la ciudad y recuperarlo como escenario de actos y celebraciones que rememoren los acontecidos a lo largo de su dilatada historia.

La decisión de Felipe II de trasladar la Corte a Madrid supuso un acontecimiento fundamental en el desarrollo de la ciudad y condicionó su configuración urbana de una manera extraordinaria. De ser en 1561 una villa de entre 12.000 a 14.000 habitantes, según las últimas estimaciones, pasó a contar con 80.000 al finalizar el siglo XVI. La primera consecuencia de esta situación fue la edificación descontrolada. El número de edificios se triplicó desde 1561; así, de unos tres mil a comienzos del reinado de Felipe II pasó a contar con ocho mil al final del mismo.

Para tratar de dar soluciones a estos problemas urbanísticos, en 1590 se creaba la Junta de Policía y Ornato Público, que intentó poner orden y velar para que en las edificaciones “aya la limpieza, ornato y puliçia que combiene”¹. A través de la Junta se reiteró la prohibición de edificar fuera de la cerca que delimitaba la ciudad. Durante el reinado de Felipe II -quien se apoyó en su hombre de confianza, el arquitecto Juan de Herrera- se planearon reformas que trataron de controlar este crecimiento extraordinario e incluían nuevas alineaciones de las calles Atocha, Segovia y Mayor. En este plan también se contemplaba la remodelación de la Plaza del Arrabal, teniendo en cuenta la necesidad de contar en la ciudad, como ya tenía Valladolid, con un espacio amplio que permitiera mostrar al pueblo las exhibiciones de glorificación de la monarquía, a modo de representación simbólica del poder real, con la celebración de actos conmemorativos y festivos.

En 1592 la Junta nombró a Francisco Gómez de Mora “Maestro mayor de las obras que se hicieran en esta Villa por encargo de la Junta”: se inauguraba así la figura del arquitecto municipal². Al morir Francisco de Mora le sucedió en el cargo su sobrino Juan Gómez de Mora y fue a él a quien el 13 de septiembre de 1617, reinando ya Felipe III, el Concejo de Madrid le encargó derribar la irregular y

1. Pedro Navascués
Palacio: "Introducción al desarrollo urbano de Madrid hasta 1830". *En Madrid, testimonios de su historia hasta 1875*: Exposición. Madrid, Ayuntamiento, 1979, p. 17.

2. *Ibidem*.

3. Virginia Tovar: "Juan Gómez de Mora, arquitecto y trazador del Rey y Maestro Mayor de obras de la Villa de Madrid". En *Juan Gómez de Mora (1586-1648), arquitecto y trazador del Rey y Maestro Mayor de obras de la Villa de Madrid*: Exposición. Madrid, Ayuntamiento, 1986, p. 126.

4. *Ibidem*, p.128.

mísera plaza del Arrabal para edificar en su solar una gran plaza, la Plaza Mayor, que llegaría pronto a ser el corazón y el escenario, no sólo de Madrid, sino de toda España. Así pues, el diseño y las trazas del proyecto fueron obra de Juan Gómez de Mora, quien llevó a término la construcción de la Plaza y sus alrededores en 1619.

La Plaza Mayor de Madrid no fue planeada como un recinto cerrado, sino, más bien, en palabras de Virginia Tovar³, como un "camino natural", lo cual configuró un espacio abierto por excelencia donde confluían la actividad económica y la ceremonial. En ella tenía lugar diariamente el mercado y en sus soportales se instalaron comercios especializados por gremios, además de procurar vivienda a casi cuatro mil personas. Pero la Plaza Mayor, con capacidad para 50.000 espectadores, se convirtió en días señalados en escenario de todo tipo de celebraciones, tanto reales como populares: coronaciones, recibimientos a otros monarcas europeos, autos de fe, ajusticiamientos, fiestas de toros y de cañas, rejoneo, procesiones, e incluso beatificaciones. Así, el 15 de mayo de 1620 entre sus muros tuvieron lugar las fiestas de celebración de la beatificación de Isidro Labrador.

Tovar afirma también que la Plaza Mayor de Madrid fue el mayor "Teatro de la capital". Durante el siglo XVII se transformó en lugar permanente de representación, adecuadamente acondicionada por un sistema de estructuras de madera a modo de tendidos, los llamados palenques, que hacían de ella un espacio cerrado, ideado también por Juan Gómez de Mora. "La Plaza se convirtió en la transcripción arquitectónica de un verdadero ambiente teatral, en el que se desarrollaban todas las caras del espectáculo teatral del siglo XVII"⁴. Se celebraron justas poéticas protagonizadas por nuestros grandes poetas de los Siglos de Oro y en el centro de la Plaza, en algunas ocasiones, se representó durante las fiestas del Corpus Christi un auto sacramental, varios años encargado por el Concejo a Pedro Calderón de la Barca.

Pero no era este el único espacio en el que tenían lugar espectáculos teatrales pues se celebraban también en las calles, palacios, casas particulares y patios de manzana -los corrales-, y, a partir de finales del siglo XVI, en otros recintos cerrados y estables, de los cuales los dos primeros fueron el llamado corral de la Cruz y el del Príncipe, a los que se sumaría a partir de principios del siglo XVIII el de los Caños del Peral. En ellos se montaron miles de piezas de teatro que estaban adornadas en muchas ocasiones por música. También se programaron zarzuelas, óperas y casi dos mil tonadillas escénicas.

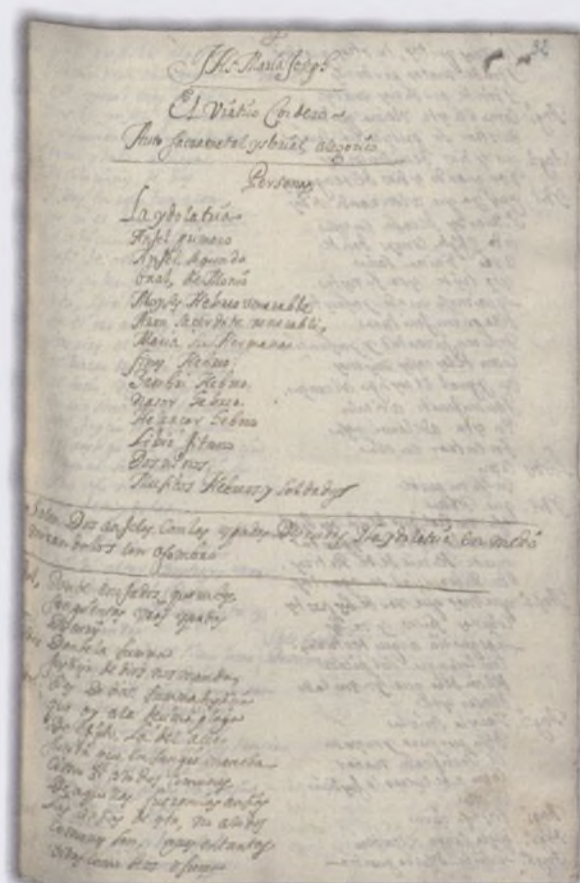
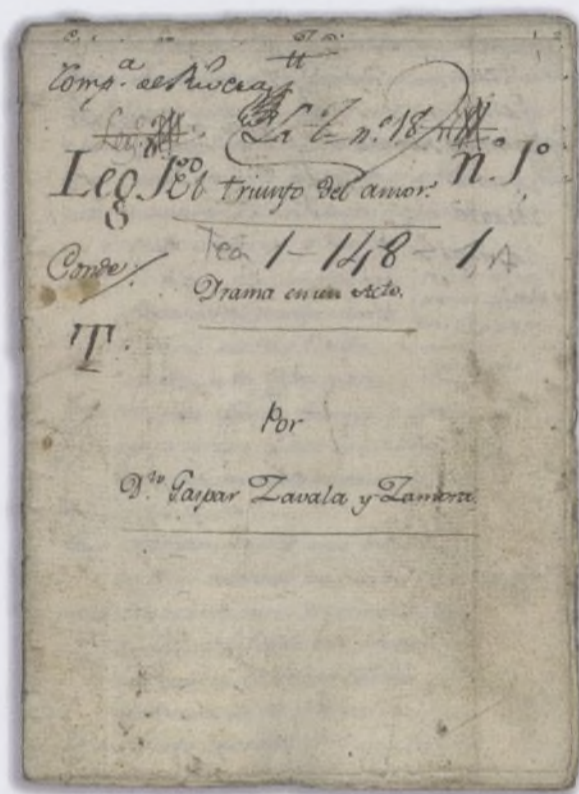
El fondo documental de buena parte de esta gran producción teatral y musical se encuentra desde 1898 en la Biblioteca Municipal, denominada desde 1990 Biblioteca Histórica Municipal. Este importantísimo fondo, la Colección de Teatro y Música, guarda muchas piezas que no han sido interpretadas desde la época de su composición, a pesar de tener algunas de ellas una calidad innegable.

> (p. 17) *Fiesta Real en la Plaza Mayor*, atribuido a Juan de la Corte, 1623. Museo de Historia de Madrid (IN 2005-10-1).



5. Felipe B. Pedraza en «El espacio del drama» (Actas de las XXVII Jornadas, del teatro clásico de Almagro, 2004), p. 10.

6. El corral del Príncipe ha sido estudiado por José María Ruano de la Haza y John J. Allen en *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia, 1994. El teatro de la Cruz por Charles Davis: *Los aposentos del corral de la Cruz 1581-1823: estudio y documentos*. Woodbridge: Tamesis Books, 2004.



^ *El triunfo del amor*: drama en un acto, de Gaspar Zavala y Zamora, apunte teatral. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (Tea 1-148-1, A).

> *El Viático Cordero*: auto sacramental y storia alegorica, de Pedro Calderón de la Barca. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (I, 1-2).

Por ello, y coincidiendo con la celebración del IV Centenario de la edificación de la Plaza Mayor, desde la Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Museos se propuso que en la agenda de actividades conmemorativas se programase un concierto sinfónico con música clásica y popular en el que se incluyeran algunas de esas piezas que destacaran por su importancia histórica y calidad musical.

Colección de Teatro y Música en la Biblioteca Histórica Municipal (teatros de la Cruz y del Príncipe y otras procedencias)

La existencia hoy de esta colección se debe en gran medida al papel desempeñado por el Ayuntamiento de Madrid en la administración de los teatros comerciales de Madrid durante los siglos XVII, XVIII y XIX.

Como señalábamos unas líneas más arriba, los primeros recintos estables y cerrados para la representación dramática se construyeron como corrales de comedias en 1579, el de la Cruz, y en 1583, el del Príncipe. Con ellos se iniciaba la actividad comercial de las representaciones dramáticas, el negocio teatral. Ya no era necesario el patrocinio de la nobleza, de los reyes o de la Iglesia, sino que la asistencia de un público variopinto que pagaba una entrada, convertido de esta forma en "mecenas colectivo y voluntario"⁵, impulsaría y condicionaría con sus gustos la evolución del arte dramático. Sabemos por las últimas investigaciones llevadas a cabo que ambos corrales tenían dimensiones similares y contaban con tablado, vestuario, patio, gradas, cazuela y aposentos⁶.

Los corrales de la Cruz y del Príncipe habían sido promovidos y edificados por las cofradías de

la Sagrada Pasión y de Nuestra Señora de la Soledad, respectivamente, que tenían el privilegio real para la representación de comedias y, con las ganancias obtenidas, financiaban el mantenimiento de los hospitales de beneficencia de Madrid. En los primeros tiempos eran miembros de las propias cofradías los que se encargaban de la administración de estos corrales bajo la autoridad del Juez Protector de los Teatros, figura creada a finales del siglo XVI⁷ que recaía en un miembro del Consejo de Castilla y que tenía jurisdicción sobre todos los teatros de cualquier villa o ciudad de España. El Juez Protector concedía los permisos para realizar los espectáculos teatrales, entendía y debía aprobar la formación de las compañías, el caudal o repertorio y la censura. El examen de las piezas de teatro correspondía por tanto a este juzgado de protección del que dependían el fiscal y un censor. En definitiva, él era quien decidía si se representaba o no una obra.

La responsabilidad del Ayuntamiento se limitaba a la vigilancia del orden en los corrales a través de los alguaciles de espectáculos y a hacer observar las ordenanzas de funcionamiento emitidas por el Juez Protector. Ante las dificultades financieras de los hospitales sostenidos con los ingresos de los corrales, el Consejo Real decretó en 1615 que la Villa de Madrid, el Ayuntamiento, aportara una subvención para este fin. En 1632 el Rey solicitó de nuevo al Ayuntamiento que interviniera en los asuntos de los corrales y se nombraron dos comisarios, que eran además regidores, y actuaban junto al corregidor y el Juez Protector formando la Junta de Teatros. Por fin, en 1638⁸ el Ayuntamiento, asumió la responsabilidad total de administrar las finanzas de los teatros. En 1747 el papel del Ayuntamiento en la gestión del Teatro en España se reforzó todavía más, puesto que por las reales órdenes de 26 y 29 de noviembre se concedió al Corregidor de Madrid el cargo de Juez Protector de los Teatros y Representantes del Reino⁹.

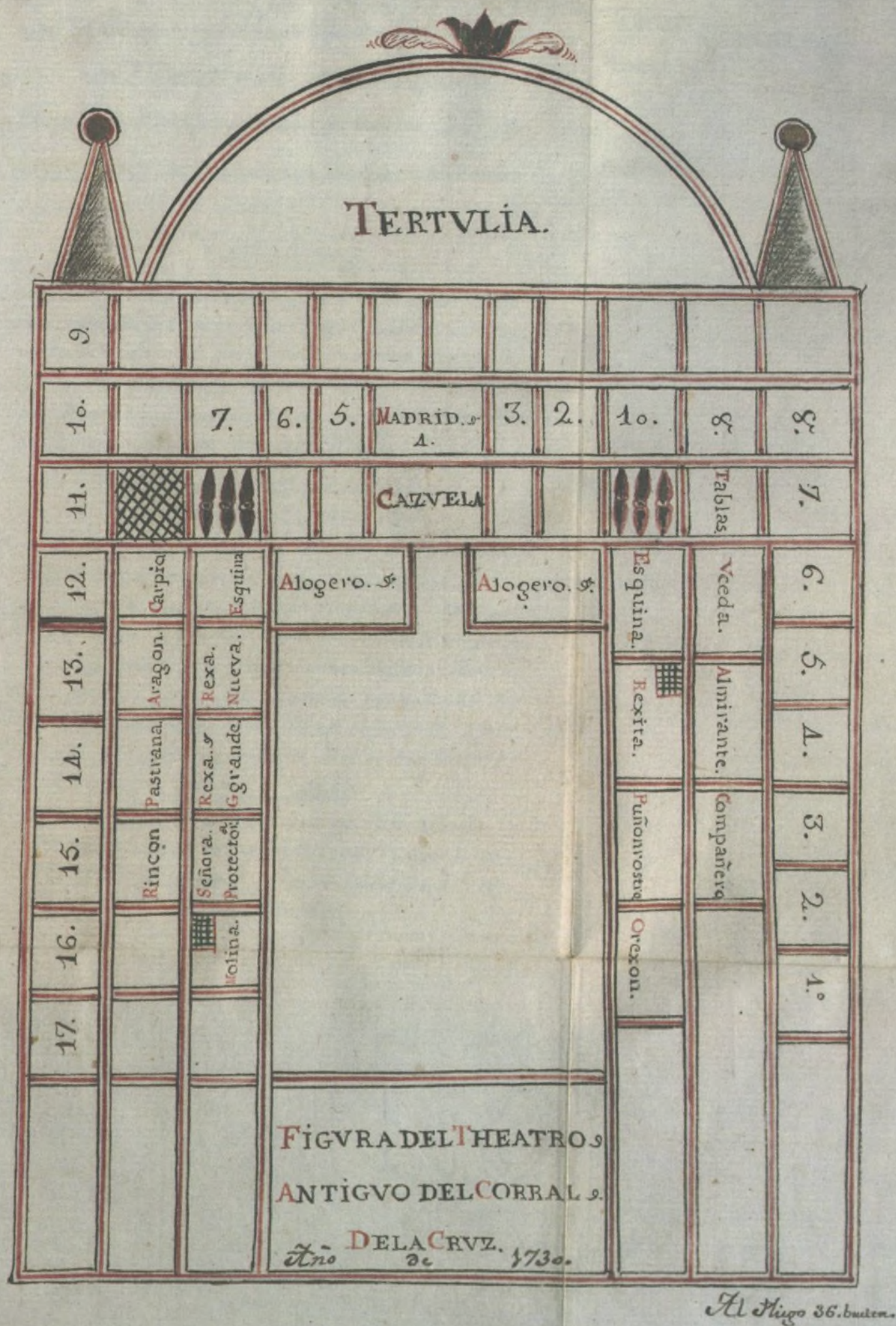
A partir de este momento, el Ayuntamiento se encargaba del arreglo de los edificios -así los destartalados corrales pasaron a ser los modernos coliseos de la Cruz y Príncipe-, de la contratación del *autor* de comedias, especie de director y empresario que administraba durante la temporada teatral cada uno de los corrales y también debía contratar las compañías de actores. El Ayuntamiento pagaba, entre otros muchos gastos, a los dramaturgos por las piezas nuevas, a los compositores por sus obras musicales, a los actores y encargaba también los «traslados de las comedias», esto es, las copias destinadas al apuntador y los actores, así como la copia de partituras para los instrumentistas de la orquesta de los teatros. De esta forma, el repertorio era propiedad del Ayuntamiento que obligaba a guardarlo en un lugar adecuado de cada teatro. Y es gracias a este empeño en conservarlo «porque es de Madrid», y lo ha pagado el Ayuntamiento, por lo que han llegado hasta nuestros días los apuntes de teatro y la música que acompañaba muchos de los espectáculos teatrales.

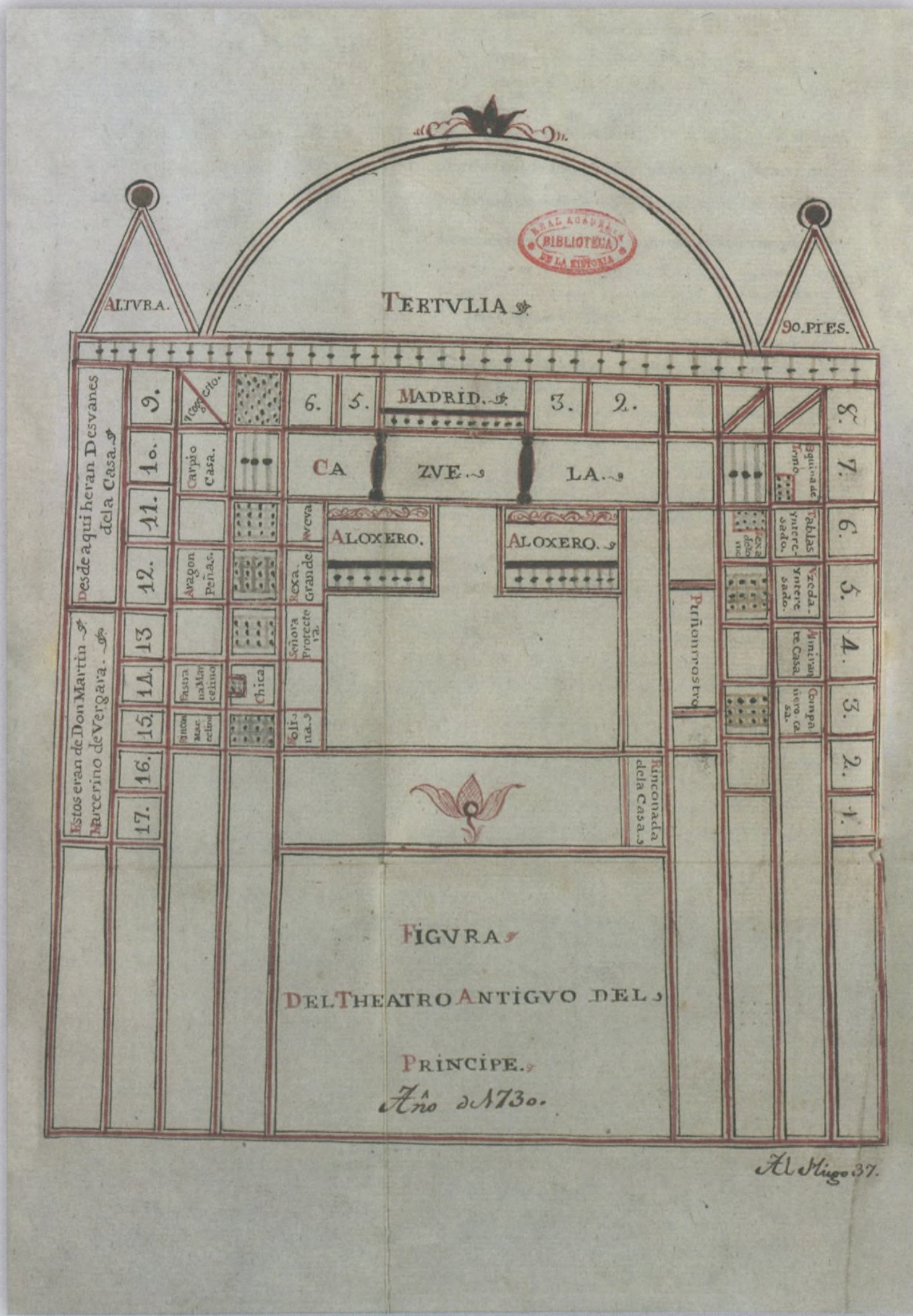
7. El catálogo de todos los jueces protectores desde 1584 a 1792 se recoge en José Antonio de Armona y Murga: *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España. Catálogo de corregidores de Madrid desde el año de 1219 hasta el presente de 1786*. [Manuscrito], entre pp. 127-140. Real Academia de la Historia. España. Objeto digital. Consulta: 1 de abril de 2017. En total 23 jueces protectores incluyendo a Armona.

8. Véase Varey y Shregold: *Fuentes para la historia del Teatro en España, III, Teatro y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*. London: Tamesis, 1971, pp. 19 y 41-43. Para una información minuciosa y documentada acerca de las compañías en el siglo XVIII, véase E. Palacios: *La representación. En Historia del teatro en España, II. Siglo XVIII. Siglo XIX*, J. M. Díez Borque (dir.). Madrid: Taurus, 1988, pp. 289-353.

9. J. A. de Armona insiste en que hasta esa fecha el papel del Ayuntamiento únicamente se ceñía a la administración financiera, no intervenía en otros asuntos. *Ibidem*, p. 126.

> Figura del Theatro antiguo del Corral de la Cruz, 1730. En *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España. Catálogo de corregidores de Madrid desde el año de 1219 hasta el presente de 1786.* M-RAH 9/5042, 164© Real Academia de la Historia. España.





< Figura del Theatro antiguo del Principe, 1730. En Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España. Catálogo de corregidores de Madrid desde el año de 1219 hasta el presente de 1786. M-RAH 9/5042, 164© Real Academia de la Historia. España.

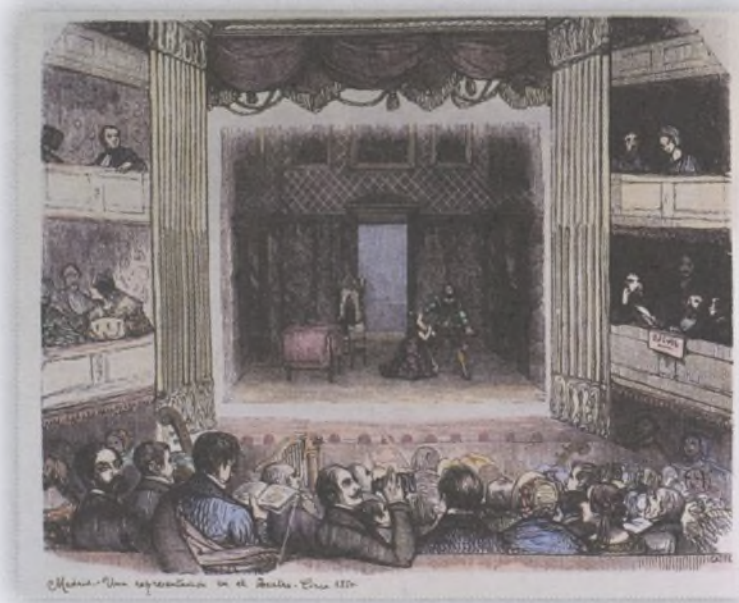
10. Archivo de Villa: S. 4-103-69. Con motivo del traslado de los archivos de teatro y música se recoge también el de los Caños del Peral, 4 de abril de 1851. Citado en Ascensión Aguerri.: "La Colección de música y teatro en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: apuntes para su estudio", en *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII, La tonadilla escénica*, Madrid: Museo de San Isidro, 2003, p. 94.

11. Archivo de Villa: S. 6-188-96.

12. A mediados del siglo XIX se produce en Madrid, al igual que en Barcelona, una proliferación de teatros particulares edificados por los propietarios de los solares o por sociedades líricas, filarmónicas o dramáticas. Así, en 1865 había en Madrid, además del Teatro del Príncipe y el Real, otros siete teatros: Jovellanos/Zarzuela, Circo Lírico, Lope de Vega, Variedades, Novedades, Buenavista y Campos Eliseos. Desde este momento el papel del Ayuntamiento dejó de ser hegemónico en la programación y gestión de los teatros en Madrid.

^ *Madrid. Fijando carteles teatrales. 1836*, por Jesús Evaristo Casariego. Museo de Historia de Madrid (IN 18649).

> *Madrid. Una representación en el Teatro Circo. 1850*, por Jesús Evaristo Casariego. Museo de Historia de Madrid (IN 18655).



En 1851 el Ayuntamiento acordó reunir los repertorios de ambos teatros en una casa contigua al Teatro de la Cruz, entre los que se encontraban también "legajos que pertenecieron al Teatro de los Caños del Peral y se hallaban en una bohardilla del teatro de la Cruz". El Teatro de los Caños del Peral (hoy Teatro Real) no dependió del Ayuntamiento sino de la Junta de los Reales Hospitales¹⁰. En 1859 se derribó el Teatro de la Cruz debido a su lamentable estado y para ampliar la calle del mismo nombre. En ese momento el Consistorio decidió conservar este importante y singular fondo documental trasladándolo al Archivo General de la Villa. Tras ser ordenada la multitud de papeles que formaban "setecientos legajos de óperas, zarzuelas, tonadillas y bailes y más de doscientos [legajos de] obras dramáticas"¹¹, por fin y, tras las gestiones del encargado de la Biblioteca Municipal, Carlos Cambrero, de forma muy acertada, se decidió darles una nueva ubicación en la Biblioteca Municipal, a donde se trasladaron en 1898.

A estos fondos se siguieron incorporando los libretos y partituras de las óperas representadas en el Teatro del Príncipe, el único administrado ya por el Ayuntamiento, que a partir de 1849 tomó el nombre de Teatro Español¹². También se recibieron las piezas de teatro representadas hasta los primeros años del siglo XX.

Esta Colección de Teatro y Música para la escena es la joya indiscutible de la Biblioteca Histórica Municipal, si exceptuamos los veintitrés autos sacramentales autógrafos de Calderón de la Barca que el Ayuntamiento encargó directamente al dramaturgo para las fiestas del Corpus. Es una de las fuentes documentales más completas para el estudio del Teatro y la Música de los siglos XVIII y del siglo XIX en España, además

de ofrecer un extraordinario panorama del proceso de representación escénica en los teatros comerciales madrileños.

Se conservan aproximadamente quince mil apuntes teatrales (cuadernos de dirección con los que se ponía en escena la pieza), manuscritos e impresos, de unas nueve mil obras de todos los géneros teatrales: comedias, dramas, loas, sainetes, entremeses, etc. en un marco temporal que se extiende desde el siglo XVII (no muy numerosos) hasta principios del siglo XX. Los apuntes conservados corresponden a los autores de mayor éxito en las tablas madrileñas. Cuanto más gustaba una comedia más se reponía y, por tanto, hay en la Colección mayor número de apuntes. De los dramaturgos barrocos, el más representado durante el siglo XVIII fue Calderón de la Barca, le siguen Lope de Vega o Moreto; de los autores del siglo XVIII: José de Cañizares, Antonio de Zamora y sobre todo Gaspar Zavala y Zamora y Luciano Francisco Comella. A mediados del siglo se observan cambios que culminarán con la comedia neoclásica de Iriarte o Leandro Fernández de Moratín. En el primer tercio del siglo XIX triunfó el teatro romántico, con Martínez de la Rosa y Harzentsbusch, de los que hay también numerosos apuntes de teatro. Paralelamente a los géneros mayores: comedias y dramas, se veía en los teatros madrileños un teatro costumbrista de una enorme popularidad con los llamados géneros breves que se incluían como dinamizadores en los entreactos de las comedias y al comienzo y final de cada obra. La expresión más genuina de estos géneros es el sainete que de la mano de Ramón de la Cruz adquirió características específicas y renovadoras.

Los fondos de Música comprenden más de seis mil composiciones musicales, y la mayor parte de ellas datan desde mediados del siglo XVIII hasta los años sesenta del siglo XIX. Las más significativas son las correspondientes a los géneros líricos por excelencia: la zarzuela y la ópera. Entre los compositores de zarzuela del siglo XVIII destaca Antonio Rodríguez de Hita.

La Biblioteca Histórica custodia trescientas doce óperas completas, representadas en los teatros de la Cruz, Príncipe y Caños del Peral, de los grandes compositores españoles y europeos: Domenico Cimarosa, Vicente Martín y Soler, Manuel García, Giovanni Paisiello y Antonio Salieri. Hacia los años treinta del siglo XIX tiene lugar un resurgimiento de la ópera italiana gracias a la visita a Madrid de Gioachino Rossini. En la Histórica se encuentran veintitrés óperas de Rossini. Asimismo, hay partituras de Saverio Mecadante, Johann Simon Mayr, Giovanni Pacini, Bellini, Gaetano Donizetti, Joseph Hayd o Mozart.

También se conserva la música y el libreto de más de mil quinientas tonadillas de Antonio Guerrero, Pablo Esteve y Blas de Laserna, entre otros. Por último, cabe citar la música de acompañamiento de más de setecientas comedias programadas en los teatros de la Cruz y Príncipe¹³.

13. Véase una detallada relación de autores en: "Los corrales de comedias en Madrid y el teatro clásico. Los corrales de comedias madrileños y el teatro hasta la segunda mitad del siglo XIX, repertorio y puesta en escena". *En Conde Duque: espejo de la memoria*. Madrid: Ayuntamiento, 2011, pp. 93-101.

Ya en el siglo XX, a estos fondos provenientes de los antiguos corrales de la Cruz y Príncipe, se incorporaron otras dos importantes colecciones: una parte de la biblioteca de José María Sbarbi, compuesta por mil piezas musicales, religiosas y profanas, que fue adquirida en 1917¹⁴; y la donación en 1965 del archivo personal y musical de Ramón Carnicer, de la cual hablaremos más adelante.

El proyecto de edición crítica de dos obras del patrimonio musical custodiado en la Biblioteca Histórica Municipal

El objetivo de este proyecto del que forma parte este escrito es la recuperación musicológica de dos obras que forman parte del fondo documental que acabamos de exponer. Este importantísimo patrimonio es parte del acervo cultural de Madrid. Por eso, como indicábamos líneas arriba, desde la Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Museos y, en el marco de los actos conmemorativos de la Plaza Mayor, se planteó que, además de la interpretación de un concierto sinfónico, se incluyeran en el programa algunas de las obras inéditas de grandes compositores españoles hoy olvidados que atesora la Biblioteca Histórica, conscientes de que este patrimonio musical debe ser recuperado para la ciudadanía. En definitiva, se pretende que alguna de estas piezas del repertorio de los teatros madrileños pueda ser escuchada y disfrutada por el público actual.

Este proyecto ha sido posible gracias al apoyo del *Foro de Empresas por Madrid* (plataforma de participación empresarial que colabora con el Ayuntamiento para poner en marcha proyectos emblemáticos de ciudad y de relevancia cultural), y ha contado con distintas fases. En la primera se encargó al musicólogo Mario Muñoz un trabajo de investigación previo y preselección de casi cincuenta obras de autores españoles del catálogo de fondos de teatro musical de la Biblioteca Histórica destacables por su calidad e importancia histórica, compositores que vivieron el auge del sinfonismo español, desde finales del siglo XVIII hasta finales del siglo XIX. En la segunda fase, un análisis exhaustivo de las obras preseleccionadas ha dado como resultado la elección de dos piezas musicales, inéditas -nunca publicadas- y que por su forma sinfónica, calidad y sonoridad se adaptan perfectamente a un concierto en un espacio abierto como la Plaza Mayor: la Obertura de *Adele di Lusignano*, de Ramón Carnicer, y la *Sinfonía en Fa Mayor*, de su discípulo Francisco Asenjo Barbieri. Finalmente, en la tercera, dos musicólogos especializados en tareas de edición, Mario Muñoz y Javier Pino, han realizado la edición crítica que aquí presentamos. Han transcrito las fuentes originales manuscritas y han fijado las partituras para poder ser

interpretadas en este concierto y, además, ser programadas en el futuro por otras orquestas.

Con esta iniciativa, a la recuperación de este riquísimo patrimonio y difusión a través de la interpretación en un concierto en la Plaza Mayor, se añade el legado que supone la edición de estas dos obras de Asenjo Barbieri y Carnicer, la cual contribuirá a que sean reconocidos como grandes autores que fueron en su tiempo y al disfrute de la belleza de su música.

La Sinfonía en Fa Mayor de Francisco Asenjo Barbieri

Si bien esta Sinfonía de Barbieri es cronológicamente posterior a la de Carnicer, la partitura seleccionada forma parte de los legajos pertenecientes a los teatros del Príncipe y de la Cruz, que como advertimos anteriormente, ingresaron en la Biblioteca en 1898. Además, el compositor estuvo ligado desde su nacimiento al teatro de la Cruz. Su abuelo materno, D. José Barbieri, gerente del Teatro de la Cruz durante muchos años, tenía en él su residencia. En este domicilio se instalaron en 1823 la madre y un jovencísimo Francisco Asenjo cuando murió su padre en un desgraciado accidente. Allí comenzó a recibir las primeras lecciones de solfeo de uno de los profesores de la orquesta del teatro. Asistía Barbieri a todos los ensayos y funciones, memorizaba el repertorio de Rossini, Bellini y Donizetti. Esta estancia marcaría, de hecho, su formación y serían adaptaciones de obras escuchadas en ese teatro sus primeros ensayos orquestales.¹⁵ Iba a ser el comienzo de una gran carrera como músico.

Pero la figura de Barbieri destaca también en muchos otros aspectos. Se le considera uno



15. Legado Barbieri, Biblioteca Nacional. Ms. 1196, citado por Emilio Casares Rodicio, *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre y el creador*, Madrid, ICCMU, 1994, pp. 70-71. Esta obra, junto con la publicación del legado Barbieri, también por Casares constituye el mejor y más profundo estudio sobre este autor. De ellas tomamos la mayor parte de los datos biográficos; citado en A. Aguerri, (2003) p. 101-103. En la Biblioteca Nacional de España se ha celebrado la exposición *Barbieri, música, fuego y diamantes*, cuyo comisario es Emilio Casares y ha sido organizada por la BNE y Acción Cultural Española (AC/E), 2017. En el catálogo de esta exposición se incluye el texto: *Francisco Asenjo Barbieri, pensando en España*, a cargo de Emilio Casares donde da cuenta de sus últimas investigaciones y reflexiones sobre el exitoso compositor, pp. 15-65.

^ Retrato de Francisco Asenjo Barbieri, por Jean Laurent, ca. 1863. Museo de Historia de Madrid (IN 1991-18-1-696).

< Parte de violín principal de la Sinfonía en Fa Mayor, de Francisco Asenjo Barbieri. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (Mus 675-1).

16. José Carlos Gosálvez Lara: "La biblioteca y el archivo de Francisco Asenjo Barbieri en la Biblioteca Nacional de España". En *Barbieri, música, fuego y diamantes: catálogo*, pp. 117-133.

17. José Subirá: *Catálogo de la Sección de música de la Biblioteca Municipal de Madrid. Tomo I. Teatro menor: tonadillas y sainetes*. Madrid: Ayuntamiento, 1965, p. 11.

18. A. Aguerri, (2003) pp. 101-103. En este mismo sentido se expresa el artículo de *María Teresa Delgado Sánchez y Juan Bautista Escribano Sierra "Una aproximación crítica a la Biblioteca de Barbieri", en Homenaje a Casares. En Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. Madrid: ICCMU, 2014, pp. 571-580.

19. Es el único compositor que tiene en este recopilatorio tres obras: *El soldado español*, el rigodón *La buena noche* y la Sinfonía que estamos describiendo, lo cual da idea de la fama y éxito de Barbieri.

de los creadores de la historiografía musical en España. En los últimos trabajos publicados sobre la figura de este gran estudioso también se ha destacado su faceta de bibliófilo¹⁶. Parece ser que la misma inquietud por acopiar datos históricos le llevó a coleccionar los propios documentos, originales o copias. Fue miembro fundador de la Sociedad de Bibliófilos Españoles y el más importante coleccionista de obras y documentos musicales de toda España. Toda la ingente colección bibliográfica y documentación por él coleccionada constituye el *Legado Barbieri*, conservado hoy en la Biblioteca Nacional de España.

Uno de los centros documentales preferidos por Barbieri para la búsqueda de datos fue el Archivo General de Villa de Madrid. Incluso, según refiere Subirá, había trabajado para ordenar los fondos musicales procedentes de los teatros de la Cruz, Príncipe y Caños del Peral conservados en el Archivo General de la Villa¹⁷. Son numerosas las anotaciones manuscritas que el propio Asenjo Barbieri hizo en muchas de las partituras. En 1865 solicitó permiso al Ayuntamiento para consultar y copiar los papeles de Música que se encontraban en esos momentos en las dependencias del Archivo, y aunque se le autorizó la consulta, no así su copia.

El papel de Asenjo Barbieri fue también muy importante en la difusión de las obras de teatro lírico pertenecientes al Ayuntamiento de Madrid. Conocía el repertorio, adaptaba algunas de sus óperas, copiaba otras para venderlas a los teatros o almacenes de música. En definitiva, su papel hay que valorarlo más que como investigador o estudioso de las colecciones de teatro y música de la Biblioteca Histórica Municipal como el de divulgador y "acopiador" de materiales que forman parte de ellas¹⁸.

La *Sinfonía en Fa Mayor* figura como número "8" en una recopilación que reúne las catorce obras de mayor éxito de la época entre las que encontramos obras de Verdi, Paccini, Donizetti, Musard, Mercadante, Gaztambide y Barbieri¹⁹, entre otros. Bajo la signatura topográfica Mus 675-1, y divididas en veinticuatro tomos, se recogen las diferentes partes instrumentales para orquesta (violín principal, primero y segundo, violas, bajos, fagot, trombones, cornetín, timbales, etc.) necesarias para la interpretación de dichas obras. Están encuadernadas a la holandesa con lomo en piel y planos de papel mecánico que remeda la apariencia de los papeles marmoleados, de color azul. En el centro, un tejuelo de papel con una orla impresa de motivos vegetales da cobijo al nombre del instrumento que contiene. Muchas de estas partes instrumentales están marcadas con los nombres o iniciales de los instrumentistas y algunas llevan anotadas distintas fechas: 1848, 1866, 1867, 1869 y 1870. Seguramente correspondan a estrenos o reposiciones de estas obras. Precisamente el apunte "1848/Rovira", que aparece en la parte

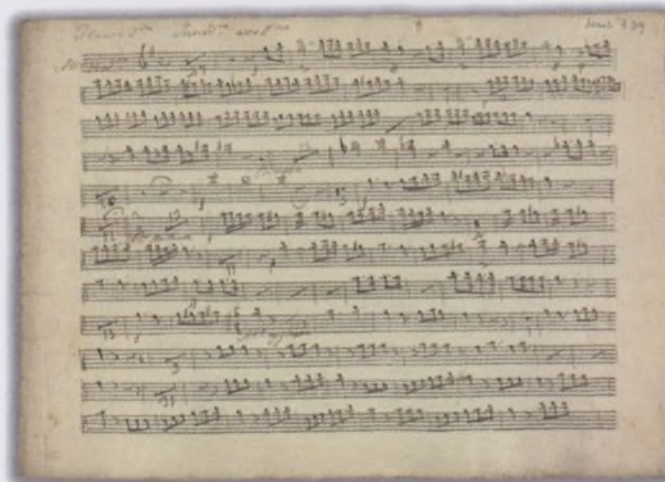
instrumental del cornetín 1º de la *Sinfonía en Fa Mayor* de Barbieri, podría corresponder a la fecha del estreno de esta pieza. En algunas de ellas figuran sencillos dibujos a lápiz. Todos los tomos portan, además, el sello “Archivo de Madrid” correspondiente al Archivo General de la Villa. Según se recoge en el estudio musicológico de los editores, se estrenó en el Teatro del Príncipe en 1848.

Todavía custodia la Biblioteca Histórica otro ejemplar singular de Barbieri, la zarzuela *Pan y Toros*, en “borrador original del célebre maestro español D. Francisco Asenjo Barbieri / 1864”. Se trata del manuscrito autógrafo, encuadernado en piel negra, adornado con rueda en forma de orla enmarcando los planos anterior y posterior y florones en las esquinas, todo dorado. En el primer folio del manuscrito puede leerse: “Lunes 18 de Enero de 1864”, probable fecha de comienzo de este borrador original²⁰.

Obertura de *Adele di Lusignano* de Ramón Carnicer

Ramón Carnicer es uno de los grandes compositores españoles del siglo XIX, injustamente poco conocido por el gran público. Los musicólogos Víctor Pagán y Alfonso de Vicente publicaron en 1997 el *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*²¹, en el que se incluye una extensa Introducción debida a Pagán donde aborda la vida de Carnicer y resume toda la bibliografía publicada hasta esa fecha. En una segunda parte de esta Introducción estudia por primera vez el legado del compositor.

La temprana y exitosa carrera de Carnicer como empresario lírico del Teatro de la Santa



20. El ingreso en la Biblioteca de esta importante partitura de puño y letra de Barbieri se produce en marzo de 1935 por la donación de José Bilbao y Sevilla a quien se la había regalado el historiador de la música Antonio Peña y Goñi, quien la había recibido directamente de Barbieri. Pocos días después ingresaba en la Biblioteca, también como donación, el libreto autógrafo de la misma zarzuela de José Octavio Picón, regalo para la Biblioteca Municipal de la hija del escritor María Octavia Picón. Junto al libreto también se incluían los dibujos que sirvieron de modelo para los figurines del estreno de *Pan y Toros*, depositados hoy en el Museo de Historia de Madrid. Estos dibujos se han atribuido tradicionalmente a Federico de Madrazo y Manuel Castellano.

21. *Catálogo de obras de Ramón Carnicer*. Madrid: Fundación Caja de Madrid, Editorial Alpuerto, 1997.

▲ Retrato fotográfico de Ramón Carnicer, por E. Otero. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (Mus 747-8).

< Partitura de la Obertura de *Adele di Lusignano*, de Ramón Carnicer. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (Mus 739).

25

26

HOY
 REPRESENTA
 LA COMPAÑIA DE FRANCISCO RAMOS
 EN EL COLISEO DE LA CRUZ

(SI NO HUBIERE NOVEDAD QUE LO IMPIDA)

LA COMEDIA O DRAMA TITULADA:

Y FIN DE FIESTA

CON TONADILLA

A LAS

27

^ Cartel de anuncio del Teatro de la Cruz.

Cruz de Barcelona, sus viajes por toda Europa en busca de cantantes, le dieron una fama extraordinaria de forma que cuando en 1827 Saverio Mercadante dejó la dirección de los teatros de la Cruz y del Príncipe, se propuso a Carnicer que se incorporase a ese puesto. Ya no abandonaría Madrid. Dirigió los teatros de la Cruz y del Príncipe durante siete temporadas y dio un impulso definitivo a la reforma de los teatros madrileños para adaptarlos a los nuevos gustos a la ópera italiana, que entusiasmaba al público. Al inaugurarse en 1831 el Real Conservatorio de Música de María Cristina, se incorporó como catedrático de Composición y tiempo después llegaría a ser director del mismo.

La primera ópera compuesta por Ramón Carnicer fue *Adele di Lusignano* y se estrenó el 15 de mayo de 1819 en el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona, y es precisamente una parte de esta ópera, su Obertura, la obra seleccionada para su recuperación musicológica e interpretación en la Plaza Mayor. Es autógrafa y va rotulada en la portada con el siguiente título: “Adele di Luisignano/Melodrama Semiserio/Poesia del Signore Felice Romani/Musica del Signore Ramondo Carnicer/Barcelona La Primavera de 1819²²”.

Ingresó en la Biblioteca Municipal en 1965 entre el fondo documental formado por el archivo personal y musical –ciento cuarenta y dos partituras, algunas autógrafas del compositor- que constituye el Legado Carnicer, admirablemente estudiado por Víctor Pagán²³, de quien tomamos los datos.

La existencia de esta colección documental se debe a la familia Carnicer, sobre todo al yerno del músico Francisco Minguella de Morales, quien fue un fiel defensor de la memoria del autor y recopiló el archivo privado de Ramón Carnicer. Posteriormente pasaría a manos de alguno de los hijos del compositor y de ellos a su nieta Elisa Carnicer, quien incluyó en una de las cláusulas de su testamento que los “papeles del abuelo” deberían heredarlos sus sobrinos Luis y Enrique Carnicer y Motilla; no obstante, el albacea testamentario, otro de sus sobrinos, Tomás de la Hera Martínez de Pinillos, los entregó como donación al Ayuntamiento de Madrid para la Biblioteca Municipal.

En esta decisión pudo haber tenido peso la relevante posición de la Biblioteca Municipal entre las bibliotecas con fondos de teatro musical al haberse convertido en depositaria de los archivos de los antiguos teatros de la Cruz y del Príncipe. Después de ciento noventa años este fondo musical inédito se depositaba en una institución pública. Y todavía tendría que esperar hasta 1990²⁴ para ser realmente reconocida, cuando en el traslado de la Biblioteca desde su antigua sede de la calle Fuencarral a la sede actual en Conde Duque, se advirtió de la importancia de estos papeles de música y se encargó su estudio y catalogación a Víctor Pagán y Alfonso de Vicente. En 2009, coincidiendo con

22. Se conserva en la Biblioteca Histórica bajo la signatura topográfica Mus 739. La Biblioteca Histórica conserva además otras copias manuscritas de obras de Carnicer representadas y estrenadas en los teatros madrileños de la Cruz y del Príncipe.

23. *Ibidem*, pp. 45-100.

24. La Biblioteca permaneció cerrada durante más de 30 años por lo que esta colección quedó sin registrar ni catalogar.

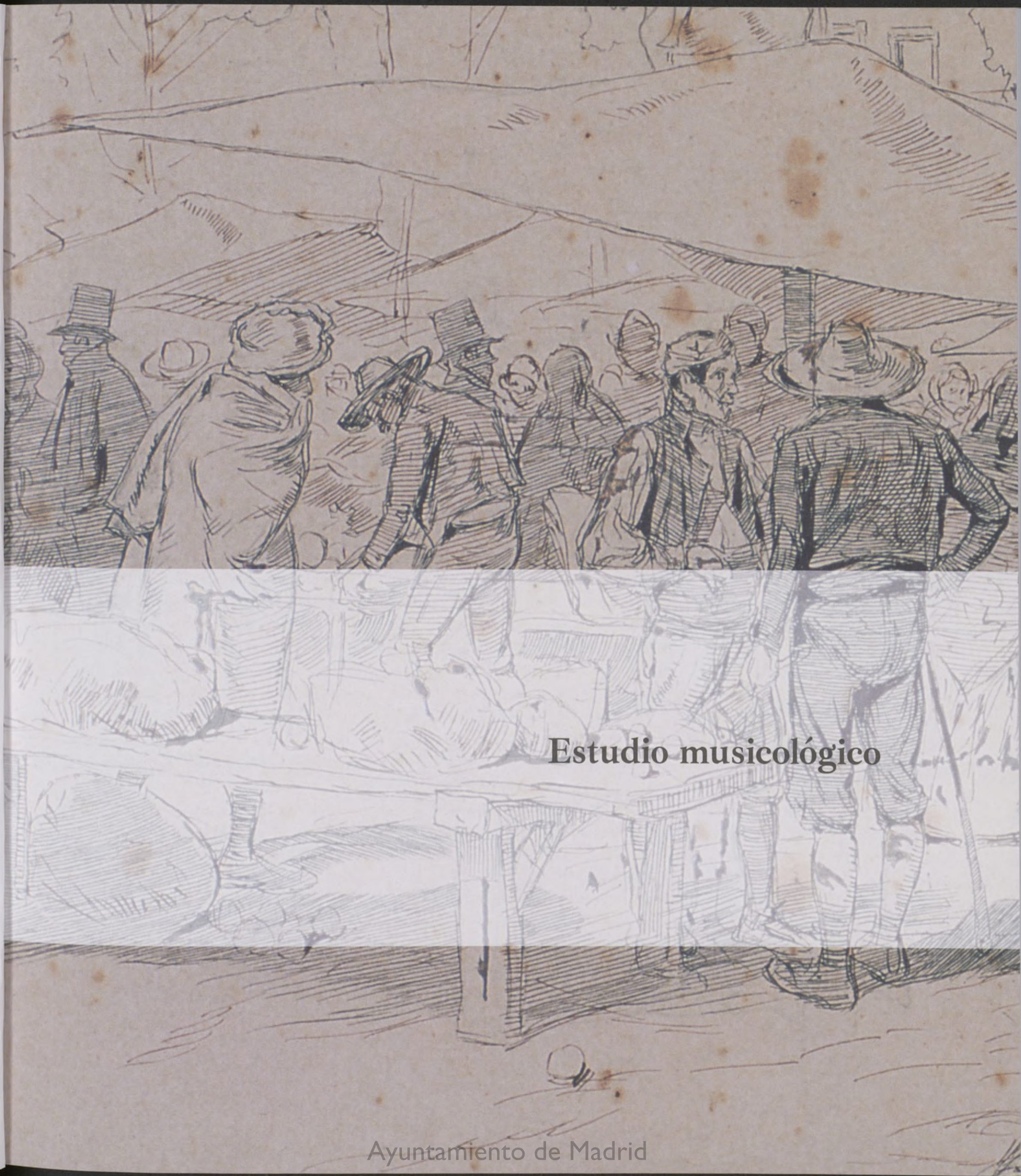
el segundo centenario del nacimiento de Ramón Carnicer, se revisó de nuevo la Colección y se describió en el catálogo en línea de la Biblioteca Histórica. Se inició entonces la digitalización de sus obras, que actualmente pueden consultarse en la Red.

Coda

Con la edición crítica de la Obertura de *Adele di Lusignano*, de Ramón Carnicer, y la *Sinfonía en Fa Mayor*, de Francisco Asenjo Barbieri, el Ayuntamiento de Madrid se suma a otras iniciativas de recuperación del patrimonio bibliográfico musical, en especial la desarrollada por el Instituto Complutense de Ciencias de la Música. Desde 1992 esta institución ha publicado en su *Colección de Música Hispana* un gran número de partituras de compositores españoles con el fin de ponerlas a disposición de músicos, investigadores y orquestas para su difusión e interpretación.

En lo que se refiere a las ediciones de Carnicer, en todas ellas se ha contado con las fuentes manuscritas conservadas en la Biblioteca Histórica Municipal, tanto las que forman parte del Legado del compositor, como las provenientes de las representaciones en los teatros madrileños de la Cruz y Príncipe. Sin duda la figura del compositor va siendo reconocida y admirada, gracias también a que dos de sus óperas más relevantes han podido ser estrenadas en su versión más cercana a la ideada por el compositor, a través de las ediciones realizadas sobre fuentes originales. Así, en 2005 siguiendo la edición de Grover Wilkins, se interpretó *Elena e Constantino* en el Teatro Real y en 2016 el público del Auditorio Nacional pudo escuchar en versión concierto la ópera *Elena e Malvina*.

La producción musical de Francisco Asenjo Barbieri apenas se interpretó en los teatros gestionados por el Ayuntamiento de Madrid. Ya hemos hecho referencia anteriormente a la estrecha relación personal y de investigador con el fondo documental de los teatros custodiados entonces en el Archivo General de la Villa, pero se crearon en Madrid nuevos espacios escénico-líricos que acogieron con gran éxito sus populares zarzuelas. La *Sinfonía en Fa Mayor* sí se interpretó en el teatro del Príncipe y también forma parte de este patrimonio bibliográfico perteneciente al Consistorio madrileño. En este año 2017 se podrá escuchar en la Plaza Mayor de Madrid junto a la Obertura de *Adele di Lusignano de Carnicer*, gracias en ambos casos a las fuentes manuscritas conservadas en la Biblioteca Histórica Municipal.



Estudio musicológico

MARIO MUÑOZ CARRASCO
JAVIER PINO ALCÓN

Oberturas y sinfonías: el tragaluz orquestal de los esclavos de la lírica

Imagina para empezar una orquesta de ochenta músicos que tocan con tal grado de empaste que se podría pensar que es un solo instrumento. La ópera empieza: en la distancia puede verse una vasta llanura (¡sí, la ilusión es completa!) y más lejos se otea el mar. La orquesta anuncia una tormenta, se ven descender lentamente las nubes negras y cubrir la llanura por completo. El teatro está iluminado únicamente por los destellos de los relámpagos que rasgan las nubes, todo realizado con un realismo y una perfección que ha de verse para creerse [...] ¡Y la orquesta! Todo estaba en la orquesta.¹

La impresión que produjo en Hector Berlioz la escucha de una obertura programática, la de *Iphigénie en Tauride* de C. W. Gluck, marcó un antes y un después en la trayectoria artística del compositor francés y en su dedicación al mundo lírico. La capacidad de síntesis de estas piezas preliminares y lo idóneo de su sentido de la expresividad, predisponiendo al oyente a la trama subsiguiente, no pasaron desapercibidas para los músicos de la época. El paulatino proceso de expansión de la ópera hasta la consecución de la denominada “edad de oro” de primera mitad del siglo XIX tuvo varios motores. Las editoriales comenzaron a publicar reducciones a piano de las principales arias que eran cantadas por iniciados en los salones aristocráticos, mientras en los teatros más populares las parodias a la ópera seria eran cada vez más frecuentes y sarcásticas. En un entorno en el que desde los pequeños ensembles de los cafés hasta los pianistas de nivel más discreto podían disponer de versiones adaptadas a su instrumentalario particular, no es difícil de entender el salto que realizaron las oberturas operísticas o las sinfonías germinales hasta la programación de los conciertos, tocándose de forma independiente de la obra dramática a la que acompañaban si la había y conformando un vehículo de expansión útil para un mercado que hasta entonces no se había ni tan siquiera planteado.

El presente trabajo de recuperación se ciñe a ese jardín secreto que consiste en la escritura instrumental de compositores eminentemente líricos, un tipo de discurso que se va a prodigar poco. Oberturas, preludios, sinfonías, interludios o música de baile completan un paisaje si no escueto, si algo constreñido, aunque siempre matizable según cada lenguaje estilístico europeo. Nada tiene que ver la supremacía de lo vocal frente a lo instrumental del mundo italiano con la equidistancia alemana, y estos posicionamientos estéticos van a tener como principal consecuencia un desarrollo muy desigual en el cuerpo múltiple de las obras vocales en Europa. Indudablemente, el mundo de la obertura, la sinfonía o el preludio orquestal en la escena lírica madrileña de la primera mitad del siglo XIX se va a ir impregnando de ecos ítalo-franceses, dejando más a un lado el paradigma alemán donde la obertura

1. Extracto de la carta de Hector Berlioz a su hermana Nanci, fechada el 13 de diciembre de 1821). Hector Berlioz: *Correspondance générale*; éditée sous la direction de Pierre Citron. Vol. 4. Paris: Flammarion, 2003, pp. 56-7. Traducción propia.

2. Conformado por Mili Balákirev, Modest Músorgski, Nikolái Rimski-Kórsakov, César Cui y Aleksandr Borodín

3. Vladimir Stasov: *Selected Essays on Music*, trans. Florence Jonas. Londres: Barrie & Jenkins, 1968, pp. 74-5.

4. «But it is expected to conclude with a fast section of some brilliance. If it does not it is more likely to be called a 'prelude' (Vorspiel), as in the case of *Tristan und Isolde*, or an 'introduction', as in the case of *Swan Lake*». Nicholas Temperley: "Overture", en *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edición online. Fecha de consulta: 14/IV/2017.

es un mecanismo necesario en la narrativa de la obra y en la articulación metafórica de la pieza. Si se repasa esta tradición germana, desde el último Mozart hasta las programáticas *Hébridas* de Mendelssohn o las diversas versiones de *Fidelio/Leonora*, encontramos más una ambientación dramática y una exposición de los propios conflictos internos de la ópera que un desarrollo temático intramuros. Tan específica será la voz que presenta la obertura que en muchos casos no precisará del resto de la obra para sustanciarse y transmitir su, en muchos casos, oscuridad inherente. Vladimir Stasov, el crítico ruso más importante del XIX y principal influencia del grupo de *Los Cinco*² lo resumirá en estos términos:

¿Qué son las más de las oberturas de Beethoven (*Leonora, Coriolano, Egmont*, etc.), ciertas partes de sus últimos cuartetos, muchas de sus sonatas y todo exceptuando sus dos primeras sinfonías sino música programática? Las oberturas de Weber, Mendelssohn y Berlioz son también programáticas. Toda esta música está muy muy alejada de la "música absoluta" de los primeros días.³

Mientras que en el mundo italianizado de la ópera en España en el primer tercio del siglo XIX la obertura se ciñe al ideal rossiniano, las diferencias reales entre oberturas, sinfonías y preludios en el contexto de eclosión de la zarzuela o evolución de la ópera serán de escaso calado. Nicholas Temperley la caracterizará en su descripción general dentro de un trazo muy grueso, definiéndola como una introducción orquestal sustanciosa diseñada para preceder a una pieza de tipo dramático, poliseccional o no, y que puede mantener (aunque no necesariamente) relaciones temáticas con la obra dramática. El final demarcará, según su criterio, la especialidad: ante una conclusión rápida y brillante hablaremos de obertura; en caso contrario, preludio⁴. Si camina independiente del drama, por completar su definición, será sinfonía. Lo que podemos concluir es que los usos y las dimensiones orquestales son, exceptuando cuestiones de estructura interna, similares en todos los casos. Elevando el campo de visión en pro de conseguir unas categorías generales de obertura y sinfonía que indicaran de forma clara sus influencias y servidumbres, llegaremos a la conclusión de que tres son los focos de los que emana la influencia instrumental europea, que serán aceptados en mayor o menor medida como arquetipo propio de desarrollo orquestal en España durante la primera mitad del siglo XIX: Alemania, Francia e Italia. Exceptuando el tipo de acercamiento conceptual del mundo teutón, que se verá muy limitado, los otros dos pilares serán fundamentales en la literatura sinfónica de la época.

Si hubiera que destacar dentro de este panorama a dos personalidades que influyeran de manera trascendental en el devenir de la vida musical madrileña

del siglo XIX, probablemente esos dos nombres serían los de Ramón Carnicer y Francisco Asenjo Barbieri, dos figuras que subliman en cierto modo la realidad del mundo de la composición en el Madrid de otro tiempo. La presente recuperación de patrimonio del rico catálogo de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid se basa precisamente en dos obras de estos autores que quintaesencian sus microuniversos creativos y que, sin ser representativas o habituales de las salas de conciertos, consiguen aportar luz a los perfiles aún incompletos de sus autores.

Ramón Carnicer (1789-1855) pasó buena parte de su vida profesional en Madrid, donde ejerció en todos los ámbitos musicales en los que puede desenvolverse un autor: prolífico compositor, respetado director de orquesta, gestor cultural, docente y, hasta cierto punto, precursor del género zarzuelístico que estaba por nacer. Desde 1827 hasta su muerte se hizo cargo de manera intermitente de la programación de los principales coliseos operísticos madrileños (como el Teatro del Príncipe o el Teatro de la Cruz) así como de la dirección del Real Conservatorio de Música y Declamación. Formaba parte de un nutrido grupo de compositores influenciados de manera sobresaliente por el melodismo italiano y su manera de entender el melodrama, de tal manera que su producción se acercaba más a la ópera romántica que a cualquier otro género.

La impronta de Rossini, tan notoria en las primeras óperas de Carnicer, será para los futuros compositores una huella en arena de orilla de mar, muy profunda en un inicio pero continuamente diluida, para quedar finalmente en un trazo visible pero alejado. Sus oberturas han sido las primeras en encontrar un espacio en las salas de concierto, no sólo por su carácter independiente sino tal vez por su sencilla asimilación sinfónica y riqueza temática. La estructura que utiliza como prototipo está concentrada en un único movimiento e incluye una introducción lenta para dar paso a una sección rápida con forma sonata, aunque excluyendo habitualmente la parte del desarrollo. Su vínculo con las formas de obertura del barroco está muy presente, abundando en la línea del contraste que ya marcaban las oberturas francesas de J. B. Lully o las italianas de A. Scarlatti. La elaboración temática de la pieza es independiente del material que se utilizará durante la ópera, lo que parecería situarla más cerca del clasicismo mozartiano que del primer romanticismo de Weber, si no fuera por el sentido de la expresión del poema sinfónico que ya está latente entre líneas y aflorando.

Más allá de Rossini, serán compositores como Giacomo Meyerbeer, Carlo Coccia o Saverio Mercadante (especialmente interesante este último por ser el maestro al que sustituye Carnicer a su llegada a Madrid) quienes conformarán el otro gran marco referencial del compositor de Tárrega durante la siguiente década.

5. Reseñado en Felipe Pedrell: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano americanos antiguos y modernos; acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación*. Barcelona: Víctor Berdós y Feliú, 1897, pp. 295-6.

6. «La función para festejar á Doña Luisa Carlota y al novel compositor fué realmente excepcional, pues se grabaron figurines de los principales personajes de la ópera. Tengo á la vista uno de dichos figurines: el de Raimondo y Conde di Potiers al pie del cual se lee: *Il due abiti che porta il Signor Pillipo (sic) Galli in l'Opera l'Adela di Lusignano*». *Ibidem*.

La primera pieza que aborda el presente estudio es la obertura de la ópera *Adele di Lusignano, melodramma semiserio in due atti*, una obra bajo libreto de Felice Romani estrenada el 15 de mayo de 1819 en el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona como parte de las celebraciones de la visita de Luisa Carlota, futura esposa del infante Francisco de Paula Antonio. Su éxito fue arrollador, con más de una veintena de representaciones durante la temporada y un par de reposiciones en los años subsiguientes, a las que han de sumarse algunas interpretaciones fragmentarias. Ya en el manifiesto adjunto u hoja volante repartida con el libreto la noche del estreno aparecen buena parte de los elementos esenciales a la hora de caracterizar la pieza:

Cuando el brillante Rossini, el espresivo Coccia, el profundo Paër, el festivo Generali, han fixado, digámoslo así, el buen gusto en el Teatro de Barcelona, por medio de aquellas admirables producciones delicia del corazón y encanto del oído; ¿qué temor, qué desconfianza no debo yo experimentar, cuando nuevo en el arte difícilísimo de la composición, y tal vez poco conocedor de las bellezas de un idioma extranjero, que he debido esprimir en músicos concertos; ofrezco por primera vez mi Opera en dos actos «ADELE DI LUSIGNANO»?

Sería indisciplinable y aun reprehensible mi atrevimiento, si no me apresurara á cubrirlo con el velo del obsequio respetuoso. En efecto, debiendo disfrutar el año pasado de un beneficio, y deseoso de mostrarme reconocido á la indulgencia con que fueron recibidas algunas piezas sueltas de mi composición, creí que era un deber impuesto por la gratitud, el dar al Público en aquel día una obra completa, que aunque destituida de las bellezas, que debían caracterizarla de buena, como pieza de música, podía tener, alómenos, como obsequio mío, el mérito particular que producen el buen deseo y la voluntad más fina. [...] Mi ambición, lejos de fomentarse con la idea de que una Opera de Maestro Español vaya á recibir favores al suelo Itálico, deliciosa habitación de Euterpe; se limita á codiciar los aplausos de mis conciudadanos, de quienes espero sucesivos rasgos de aquella benignidad que les es propia, y de que tanto necesitan mis cortos alcances⁵.

Varios testimonios nos hablarán de la importancia que tuvo aquella puesta de largo⁶. A pesar de su gran aceptación la ópera habría de esperar casi una década, hasta el 23 de febrero de 1829, para que viajara al Teatro del Príncipe madrileño, y otros pocos años más, hasta el 14 de diciembre de 1832, para verla pasar por las tablas del Teatro de la Cruz. Los dos primeros estrenos compartieron dos protagonistas: Filippo Galli (Raimondo en la ópera) y el propio compositor dirigiendo a la orquesta. *Adele di Lusignano* fue la tercera ópera que el público de Madrid

pudo escuchar del maestro de Tárrega. En junio de 1827, un par de meses después de hacerse cargo de buena parte de la programación musical de la capital, estrenaría *Elena e Constantino*, compuesta en Barcelona seis años antes; y veinte meses después llegaría la primera ópera compuesta *ex professo* para el público madrileño: *Elena e Malvina*. La citada *Adele* se estrenaría pocas semanas más tarde.

En este tránsito la vida musical madrileña había cambiado bastante. Tras su conflictiva llegada a Madrid, Ramón Carnicer, en calidad de Maestro Director y Compositor de los Reales Teatros del Príncipe y de la Cruz, se ve en la obligación de hacerse cargo de los asuntos que los años de estancia de Saverio Mercadante nunca supieron resolver. La contratación fallida de Mercadante tenía como último objeto colocar a los coliseos madrileños entre los primeros de Europa, pero a pesar del talento del compositor italiano, no fue capaz de imponer las rutinas que la vida musical de la Villa y Corte necesitaba. Las primeras decisiones de Ramón Carnicer primarán el método por sobre el resultado, quitando algunas de las comodidades de los músicos en pro de una profesionalización de las agrupaciones orquestales de la capital. Barbieri dirá de estos años que Carnicer supo imponer su personalidad a la orquesta, consiguiendo «hacerles tocar sin capa y sugetarles a ensayar bien y lo necesario para el buen desempeño artístico de su contenido». Sea como fuere, Carnicer decidió mejorar el coro mediante la incorporación de profesores de canto, así como ampliar la sección de metales y organizar unas dinámicas de ensayo mucho más efectivas.

La realidad de la vida lírica madrileña de 1827 era muy inferior a la barcelonesa en aquellos años y las anécdotas sobre el nivel de orquesta y coro que encontró el compositor a su llegada, frecuentes⁷. A pesar de todo, su primera temporada como director se cerró con gran éxito y un buen número de estrenos, entre ellos media docena de títulos de Rossini, un par de Mercadante y la ya citada *Elena e Constantino* del propio Carnicer. Para el estreno madrileño de *Adele* en 1829, buena parte de los problemas de calidad de los músicos y de los conflictos sociales que su resolución trajo, habían sido superados. Su proceso de aclimatación se había completado y la crítica reconocía su labor: «El maestro Carnicer ha triunfado completamente en presencia de un público numeroso. Grato debe ser este resultado, pues recae en un profesor español. La Italia reconoce en Rossini su primer compositor, la Alemania en Meyerbeer, la España también tiene el suyo: y éste es Carnicer⁸».

La obertura de *Adele di Lusignano* que se recupera en este volumen es una pieza rapsódica que parece anteceder a la idea de la aclimatación emotiva de lo que va manifestarse en escena, con unas dimensiones moderadas y procurando mostrar el mismo sentido del contraste rossiniano que tan bien conocía Carnicer.

7. Refiere Barbieri: «Una noche notando Carnicer la falta de un acorde de trombones, en una sinfonía que se egecutaba, le contestaron los profesores que habían salido a fumar, porque no se acostumbraba en Madrid estar contando compases de silencio tanto tiempo, solamente para hacer dos notas». *El Mundo Teatral*, 1 de junio de 1855, p. 3.

8. José María Carnerero en *El correo*, 16 de febrero de 1829, p. 1.

9. La edición no publicada de Ramón Sobrino se basa en el manuscrito BRCSMM 1/3468 bajo el título *Sinfonía a grande orquesta de la ópera Adela de Lusignán*.

10. Fragmento de "La vida de Madrid", artículo publicado por Mariano José de Larra (Figaro) en *El observador*, nº 151, 12 de diciembre de 1834.

La estructura también recuerda en muchos casos a Rossini, pero la diferencia real de enfoque está, a pesar de ser una obra de juventud, en su remedo de conceptualización de la música y sus pretensiones expresivas, sin por ello entrar en profundidades alemanas. No ya es que reencontremos el aliento dramático y el sentido de la continuidad de la *Iphigénie en Tauride* de Gluck: es que se va un paso más lejos delimitando ámbitos muy concretos y hasta cierto punto, maniqueístas. Carnicer se acoge en este primer momento a las convenciones establecidas para ir graduando su libertad estilística y proponer años más tarde (*Il dissoluto punito, o sia, Don Giovanni Tenorio*, 1822) arquitecturas más audaces, y por lo tanto menos asimilables por el público italianizado. La influencia de W. A. Mozart en el compositor se hace patente en distintos fragmentos, con citas a *Le nozze di Figaro*. Esta presencia mozartiana tampoco debe sorprendernos: en sus años de exilio en Menorca Ramón Carnicer trabó amistad con C. E. Cook, ilustrado musical que compartió clase y lecciones de piano con W. A. Mozart. Fue probablemente su presencia la que inspiró las *Sis sonates per orque o forte-piano* de fuertes connotaciones clásicas.

Tras su periplo por los escenarios de teatros del Príncipe y de la Cruz, la obertura de *Adele* se mantuvo en la oscuridad durante más de siglo y medio hasta que Ramón Sobrino, musicólogo y principal valedor de la música de Carnicer en nuestro país, preparara una edición de la obertura basada en un original distinto que el presente trabajo⁹. Aunque la obra fue interpretada en directo el 25 de agosto de 1994 (dentro del marco del Festival Internacional de Santander), la edición de la partitura nunca llegó a ver la luz.

- ¿Qué se da en el teatro? -dice uno.

- Aquí: 1.º Sinfonía; 2.º Pieza del célebre Scribe; 3.º Sinfonía; 4.º Pieza nueva del fecundo Scribe; 5.º Sinfonía; 6.º Baile nacional; 7.º La comedia nueva en dos actos, traducida también del ingenioso Scribe; 8.º Sinfonía; 9.º...

- Basta, basta; ¡santo Dios!¹⁰

Mariano José de Larra [Fígaro], *La vida en Madrid*

La segunda pieza que protagoniza esta recuperación se mantiene aún rodeada de algunas dudas. La *Sinfonía en Fa Mayor* de Francisco Asenjo Barbieri fue compuesta probablemente en 1848, según se desprende de las indicaciones de

las partichelas que conforman el manuscrito y de la datación del resto de obras que acompañan el volumen en que se encuentra¹¹. Este marco temporal la coloca muy poco antes de su primera zarzuela oficiosa, escrita en 1850, pero con gran antelación respecto a la fundación de la Sociedad de Conciertos de Madrid en 1866, lugar idóneo a priori para su estreno. Pero si se revisa la programación de conciertos de ese año 48 encontramos una anotación en *El Clamor Público* que especificaba en su edición del 23 de noviembre de 1848 la siguiente información:

CRÓNICA DE TEATROS

—BENEFICIO DE LA SEÑORA LAMADRID—

Se prepara en el teatro del Príncipe, para darse á beneficio de la primera actriz doña Bárbara Lamadrid, una función que ofrece ser de las mejores de la temporada actual. Empezará con una sinfonía nueva del maestro Barbieri, se representará por primera vez el drama original titulado *Juan sin tierra*, y terminará el espectáculo con un baile nuevo, cuya música ha escrito el maestro Gaztambide

Es muy probable que se trate de la sinfonía recuperada, que vio finalmente la luz el 1 de diciembre de ese mismo año. Al revisar las anotaciones de Barbieri encontramos un elemento más que clarifica los aspectos principales referidos a la composición de la obra: «En 26-XI-1848, se abrió otra vez el Circo con una compañía de ópera italiana y en aquella noche se ejecutó por la orquesta, una sinfonía de Arrieta, ya maestro de canto de su majestad la Reina. El 1 de diciembre de ese año, se ejecutó a beneficio de Bárbara Lamadrid una sinfonía que yo compuse expofeso y que acabé de componer una hora antes de ejecutarse¹²».

Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) fue, además de compositor, un dinamizador destacado de la vida musical de la capital y un musicólogo de gran recorrido. Vinculado al mundo de la escena durante toda su vida (su abuelo trabajaba en Teatro de la Cruz), fue alumno en el Conservatorio de Madrid de Ramón Carnicer, profesor de composición por aquel entonces. Además de los rudimentos necesarios para el oficio, el compositor de *Adele* supo transferir a un joven Barbieri la belleza y potencia del lirismo italiano contra los que el maestro madrileño acabaría por rebelarse para dar vida a la Zarzuela Grande en forma de elemento identitario. A algo más de un año de componer *Gloria y Peluca*, su lenguaje sinfónico se vincula tanto a lo italiano en cuanto a sus melodías como a lo francés en su estructura. De hecho, el traslado paulatino de los elementos más importantes

11. El manuscrito Mus 675-1 consta de las siguientes piezas: nº 1. Sinfonia Giovana d' Arco del Maestro Verdi; nº 2. La Reyna Victoria (vales) de Bosisio; nº 3. Cavatina obligada corno ingles en Alejandro nelle Yndie; nº 4. Gli Illineri, sinfonia atto primo de Paccini; nº 5. El soldado español, Rigodones de Barbieri; nº 6. Sinfonia nell' opera Belisario de Donizetti; nº 7. La buena Noche, Rigodones de Barbieri; nº 8. Sinfonia de Barbieri; nº 9. La folie, Polka de Musard; nº 10. Sinfonia nell opera y Zampa de Herold; nº 11. Polka de trompetes; nº 12. Un sueño. Sinfonia de Manuel Tubau; nº 13. Fantasia de Mercadante y nº 14. Laberinto (con polca, mazurca y galop) de Gaztambide.

12. Legado Barbieri, Ms. 14. 077.

13. Joaquín Turina:
Enciclopedia abreviada de la música; prólogo de Manuel de Falla. Madrid: Biblioteca Nueva, D.L., 1996, p. 41.

14. Si se echa un vistazo a la cartelera teatral de estos primeros años del XIX, sólo Eugène Scribe, con más de seiscientas apariciones en los teatros Príncipe y de la Cruz en apenas diez años, parece tener trascendencia, frente a las cinco representaciones de dramaturgos como Beaumarchais. Marina Barba Dávalos: *La música en el drama romántico español en los Teatros de Madrid (1834 - 1844)*, 2013, p. 93. Tesis Universidad Autónoma de Madrid.

15. «Su objetivo era promover aquí, con sus nuevas obras, delirios similares a los que casi a diario se registraban en París [...]. La diferencia de fondo era, no se olvide, que Francia [...] poseía una vida operística propia que además se iba acrecentando cada día, mientras que en España la gran ópera seguía siendo una asignatura pendiente». José Luis Temes: *El siglo de la zarzuela: 1850-1950*. Madrid: Siruela, D.L., 2015, p. 29.

16. U *overtura*, también *ouverture*, según los casos.

del discurso musical francés ya habían comenzado (Rafael Hernando estaba a pocas semanas de regresar de París y componer *Colegiales y soldados*). Y es que el caso francés es el que, indudablemente, más cercano se nos antoja a los modelos explorados durante el XIX en el ámbito zarzuelístico. La importancia sinfónica comienza a hacerse patente en tierras francesas, pero de una manera muy distinta de lo que el mundo alemán ofrecerá. No hablamos de una equiparación de importancias entre lo hablado y lo escrito, sino en una compartimentación, dando lugar a espacios para lo sinfónico y espacios para lo coral, engranados de forma independiente. El propio Turina lo resumirá en su *Enciclopedia abreviada de la música* como «la ópera cómica representa la entrada de la música sinfónica en el teatro»¹³. Este sintonismo proceloso que ya deja ver A. E. Grétry en *Richard Coeur-de-Lion* o P. A. Monsigny en *Le déserteur*, evolucionará hasta la sofisticación del lenguaje offenbachiano de un siglo más tarde, donde la compartimentación temática ya será el centro neurálgico de la pieza, conjuntamente con la música para ballet, que nunca se había abandonado del todo.

En realidad, el modelo sinfónico de oberturas y del resto de números de la *opéra comique* será adoptado casi a escondidas en España, dado el rechazo hacia lo francés que la sociedad seguía profesando. Esta animadversión se contrapondrá al anhelo de crecer, creando una herida abierta provocada por la dualidad entre el claro avance social que suponía asimilar ciertas estructuras francesas y el dañado orgullo patrio, todavía una quemadura reciente. Tanto el teatro francés (a excepción tal vez de Eugène Scribe¹⁴) como su ópera serán difícilmente aceptados en Madrid, pero no así sus estructuras internas dramáticas ni su trascendencia en el periodo formativo de los compositores de la primera generación de Zarzuela Grande. Se perseguía en definitiva hacer avanzar las urbes mediante un modelo de negocio tan lucrativo como el de los teatros Favart o el de la Opéra Comique, pero partiendo mimbres más humildes y de un caldo de cultivo menos desarrollado que el francés¹⁵. Los viajes de Rafael Hernando y José Inzenga a París en las fechas en las que Barbieri compuso la sinfonía han de ser entendidos más que como una reelaboración romántica de los *Grand Tours* barrocos, como una recolección de arquitecturas no efímeras que poner en pie procurando adaptar la temática a lo hispano, de tal forma que el conjunto no presente una fatiga de materiales irreparable desde su inicio. Este lastre de partida habrá de intentar compensarse con temáticas, guiños, influencias y nuevos referentes que nos separen del país vecino.

Así, entre lo italiano y lo francés, la palabra obertura¹⁶ o sinfonía va a comenzar a multiplicarse por toda la obra de los compositores líricos españoles, desde Gaztambide a Arrieta. Pueden parecer en un principio sinónimas de prelude

o introducción en este repertorio, pero el caso que nos ocupa parece algo distinto. La progresiva ampliación de las dimensiones de estas oberturas iniciales no tenía como fin el incorporarse a los circuitos de conciertos, sino plantar una cierta semilla de reconocimiento en la horma auditiva del espectador que le predispondría positivamente hacia la obra. Eran, a diferencia de algunos casos italianos, compuestas a posteriori, una vez finalizada la opereta. Tal vez el paralelismo más claro lo podríamos encontrar en los procedimientos y resultados del prelude de *La verbena de la Paloma* de Tomás Bretón, que se ciñe extraordinariamente bien a estos cimientos constructivos. Sin embargo la *Sinfonía en Fa Mayor* de Barbieri no parece tener una obra a la que anteceda, sino que, al menos en sentido funcional, se acerca más a la idea alemana de obertura. En cualquier caso el lustro que va desde 1848 hasta 1853 será en el que Barbieri demuestre un mayor interés por los desarrollos sinfónicos, al menos hasta que funde la Sociedad de Conciertos y estrene la *Séptima Sinfonía de Beethoven*. Obras como *La espada de Bernardo* (1853) o *El marqués de Caravaca* (1853) van a contar con sinfonías previas de dimensiones similares o incluso mayores que la *Sinfonía en Fa Mayor*.

Así, esta sinfonía va a funcionar como prelude de muchas cosas: en primer lugar, va a dar el pistoletazo de salida al sinfonismo de Barbieri, protagonista indiscutible de su década compositiva de los 60; también va a ser testigo del progresivo crisol de influencias ítalo-francesas en el que se va a convertir el maestro, algo que se verá de manera mucho más acusada tras sus viajes a la capital francesa; servirá además como estructura básica para sus futuras oberturas, experimentando algunas de las arquitecturas que pondrá en pie unos pocos años después; va a demostrar por otra parte los ritmos vertiginosos con los que el mundo musical se movía en el Madrid de mediados del XIX; por último también nos hablará de cómo el compositor sabe aprovechar un tejido empresarial aún no del todo consolidado y usarlo como banco de pruebas y escaparate. A partir de ese momento Barbieri y cualquier compositor español va a poder optar por varios caminos dentro de la incorporación de la música orquestal al entorno lírico: crear oberturas o sinfonías más largas, preludios de tipo intermedios o introducciones cortas; podrá jugar con estructuras variables en forma sonata pero sin desarrollo, con una política de progreso y profundización motivica o concatenando los diferentes temas; podrá crear con la sinfonía una determinada atmósfera, proponer una caracterización basada en los temas o sencillamente hacer alusión a los temas más populares de la obra a fin de despertar la horma auditiva del oyente con una recapitulación de melodías (un *potpourri*). De entre todas ellas, Barbieri optará en su mayor parte por el modelo italiano que reducía

17. Emilio Cotarelo y Mori:
*Historia de la Zarzuela, o sea,
el Drama Lírico en España
desde su origen a fines del
siglo XIX.* Madrid, Tipografía
de archivos, 1934.

a unos pocos compases las introducciones orquestales. En otras ocasiones, el arquetipo de la ópera cómica francesa le hará componer preludios con las melodías más desarrolladas, pero siempre huyendo de la idea trascendida alemana, con la excepción parcial del presente caso.

Sirva esta sinfonía recuperada como ejemplo de cómo Barbieri va a posicionarse durante toda su carrera en un intento manifiesto por «romper los estrechos moldes en que algunos habían querido aprisionar un género apenas nacido»¹⁷, sea cual sea el género.

Flauto 2^{do} Introd^o - atto 1^{mo}

All^o Mod^o

12 *All^o Brillante*

13 *Pin mosso*

20

Obertura de Adele
di Lusignano

15 *All^o agitato*

RAMÓN CARNICER

Fuentes y criterios de edición

Para la realización de esta edición se ha partido de la única fuente existente, salvo error, de la obra: el manuscrito íntegro de la ópera, conservado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid bajo la signatura **Mus 739**. Perteneciente al archivo personal de Ramón Carnicer, esta obra fue donada a esta biblioteca por la heredera del compositor, Elisa Carnicer e Ylla, en 1965. El documento consta de 660 páginas—210 x 297 mm, orientación del papel horizontal— y contiene la partitura orquestal completa de la ópera. A este documento se le han añadido 4 páginas del mismo formato correspondientes a la introducción del primer acto de la voz de Flauta 2ª, único fragmento conservado de las partes instrumentales. Sin necesidad de realizar un análisis grafológico exhaustivo, podemos confirmar que se trata de un manuscrito autógrafo, cuenta tenida de la similitud de su escritura con la de algunos borradores del compositor conservados en la misma biblioteca.¹

El objeto de esta edición es recuperar la obertura sinfónica de *Adele di Lusignano* en su sentido original y pleno, conjugando esto con las necesidades interpretativas que animan la presente publicación. De este modo, se ha respetado la estructura marcada por el compositor, aun cuando algunos fragmentos no fueran siempre copiados —indudablemente por cuestiones de ahorro de tiempo y espacio— y a los que se alude como repetición segmentaria²:

cc.108-114, “*come sopradal [signo 1] fino al [coda 1] per 7 batutte*”, que corresponden a los compases 100 a 106.

cc.129-130, “*simile 2 batutte*” y cc.131-132, “*altrosimile*” que corresponden a los compases 127 y 128.

cc.153-171, “*Come sopradal [signo 2] fino al [coda 2] per 19 batutte*” que corresponden a los compases 26 a 44.

cc.181-186, “*come sopradal [signo 3] fino al [coda 3] per 7 batutte*”, que corresponden a los compases 173 a 179.

cc.204-205, “*simile 2 batutte*”, que corresponden a los compases 202 y 203.

Guiados igualmente por el objetivo de facilitar la lectura de la pieza sin por ello traicionar la voluntad del autor, se han desarrollado las repeticiones en el interior del compás, así como aquéllas que se refieren al compás inmediatamente precedente. Del mismo modo, se han resuelto los trémolos y las indicaciones de 8ª alta, así como las frecuentes relaciones entre distintos instrumentos que permiten al autor abreviar la escritura, sustituyendo el texto musical por prescripciones como “*col Pmo Vno*”. De manera suplementaria, en el caso de los violines segundos respecto de los primeros también se encuentran en el manuscrito pautas interválicas en el trascurso melódico (3ª, 6ª y 8ª) que han sido igualmente resueltas. Las otras abreviaciones del texto musical, como los trémolos, también se han desarrollado.

Desde el punto de vista de la instrumentación, se han seguido los criterios más comunes en la actualidad, empleando en esta edición la plantilla orquestal moderna. De este modo, las trompas en Re y las trompetas en La han sido reemplazadas por los instrumentos correspondientes en Fa y Sib. Se han traducido los instrumentos de la plantilla original (en italiano) según la siguiente tabla:

Flauti	Flautas
Oboe	Oboes
Clarini in A	Clarinetes en La
Fagotti	Fagotes
Corni in A	Trompas en Fa
Trombe in D	Trompetas en Sib
Violín	Trombón
	Violín I
	Violín II
Viole	Viola
Violoncello	Violonchelo
Basso	Contrabajo

Se ha decidido mantener el clarinete en La por ser su timbre más opaco y, en consecuencia, más adecuado al cometido de este instrumento en la obertura. La transcripción del mismo ha sido no obstante dificultosa debido a la escritura

esquemática que presenta la fuente. Carnicer opta por atribuir a la voz del clarinete en La la armadura de la tonalidad general de la pieza (Re mayor en lugar del Fa mayor prescriptivo), transportando sus intervenciones una tercera superior diatónica y haciendo accidentales las alteraciones presentes en este pentagrama. Sin embargo, no toma la precaución de considerar ni los Do ni los Fa como sostenidos por la armadura –lo que explica la ausencia de becuadros–, ni tiene en cuenta que el transporte hubiera debido realizarlo cromática y no diatónicamente de suerte que, por ejemplo, cuando Carnicer quiere escuchar un sol#, escribe un si#. Desgraciadamente, aunque muy frecuentemente, el autor no procede así de manera sistemática. Como consecuencia de ello, ha sido preciso analizar caso por caso con el fin de elucidar la altura real. Enumeramos a continuación los errores rectificadas, señalando el compás en que se encuentran, la voz afectada, la nota escrita en la fuente y, separada por un guión, su corrección:³

c.10, cl1, labec-lab; c.11, cl1, mi#-min;c.20, cls, lab-labec; c.22, cls,Labec-lab; c.30, cl1, si#-sibec; c.34, cl1,si#-sibec; c.36, cl1,si#-sibec; c.54, cls,si#-sibec, sibec-sib; c.56, cls,si#-sibec, sibec-sib; c.63, cls,si#-sibec; c.66, cls,si#-sibec; c.68, cls,si#-sibec; c.69, cl1, labec-lab; c.70, cl1, labec-lab; c.71, cl1, labec-lab; c.72, cl1, labec-lab; c.77, cls,si#-sibec; c.78, cls, mibec-mib; c.79, cl1, labec-lab; c.81, cl2, si#-sibec; c.83, cl2, si#-sibec; c.84, cl2, si#-sibec; c.85, cl2, si#-sibec; c.86, cl2, si#-sibec; c.88, cls, si#-sibec; c.89, cl1, si#-sibec; c.90, cls, si#-sibec; c.91, cls, si#-sibec; c.98, cl1, si#-sibec; c.104, cl1, mibec-mib, mi#-mibec; c.120, cl2, si#-sibec; c.122, cls, si#-sibec; c.213, cl1, labec-lab; c.214, cl1, la#-labec; c.228, cl1, labec-lab; c.229, cl1, la#-labec; c.241, cl1, labec-lab; c.242, cl1, labec-lab; c.243, cl1, la#-labec

Ha sido necesario, para su interpretación, trabajar los planos sonoros de la partitura, en vista de la escasez de directrices que en este sentido ofrece el manuscrito de Carnicer. Las articulaciones y otras indicaciones expresivas han sido igualmente reelaboradas habida cuenta de su práctica inexistencia en la fuente. Se han concretado, además, la participación de los instrumentos con indicaciones de *divisi*, *unis.*, *solo* y *a 2* para dar una mayor claridad a la lectura.

3. La indicación "cl1" hace referencia al Clarinete 1º, "cl2" al Clarinete 2º y "cls" a ambos. Para las alteraciones, se observan las abreviaciones "b" (bemol), "#" (sostenido), "bec" (becuadro) y "n" (natural, si no se ha considerado necesaria una alteración de precaución)

Andante sostenuto

8a alta

Flauta 1 *ff*

Flauta 2 *ff*

Oboe 1 *ff* *p* *ff* *fff* *p*

Oboe 2 *ff* *p* *ff* *fff* *p*

Clarinete en La 1 *ff* *ff* *fff*

Clarinete en La 2 *ff* *ff* *fff*

Fagot 1 *ff* *p* *ff* *fff* *p*

Fagot 2 *ff* *p* *ff* *fff* *p*

Trompa en Fa 1 *ff* *ff* *fff*

Trompa en Fa 2 *ff* *ff* *fff*

Trompeta en Si \flat 1 *ff* *ff* *fff*

Trompeta en Si \flat 2 *ff* *ff* *fff*

Trombón *ff* *ff* *fff*

Andante sostenuto

Violín I *ff* *ff* *fff* *p*

Violín II *ff* *ff* *fff* *p*

Viola *ff* *ff* *fff* *p*

Violonchelo *ff* *ff* *fff* *p*

Contrabajo *ff* *ff* *fff* *p*

8

Fl. 1 *fff*

Fl. 2 *fff*

Ob. 1 *fff* *mf*

Ob. 2 *fff*

Cl. 1 *fff* *mf*

Cl. 2 *fff*

Fag. 1 *ff* *fff* *mp*

Fag. 2 *ff* *fff* *mp*

Tpa. 1 *fff*

Tpa. 2 *fff*

Tpt. 1 *fff*

Tpt. 2 *fff*

Tbn. *fff* *mp*

Vln. I *ff* *fff*

Vln. II *ff* *fff* *p*

Vla. *ff* *fff* *p* *pizz.*

Vc. *ff* *fff* *p* *pizz.*

Cb. *ff* *fff* *p*

12

Fl. 1 *mf*

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Fag. 1

Fag. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn.

Vln. I *dolce*

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Fag. 1

Fag. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

20

Fl. 1 *f* *dim.*

Fl. 2 *f* *dim.*

Ob. 1 *f* *dim.*

Ob. 2 *f* *dim.*

Cl. 1 *f*

Cl. 2 *f*

Fag. 1 *f*

Fag. 2 *f*

Tpa. 1 *dim.* *p*

Tpa. 2 *dim.*

Tpt. 1 *dim.*

Tpt. 2 *dim.*

Tbn.

Vln. I *p cresc.* *dim.* *p*

Vln. II *p cresc.* *dim.* *p*

Vla. *p cresc.* *dim.* *p*

Vc. *p cresc.* *dim.* *p*

Cb. *p cresc.* *dim.* *p*

Allegro con brio

24 Piccolo

Fl. 1 Piccolo
Fl. 2 Piccolo
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.

mp 3 3 3 3

mp 3 3 3 3

mp 3 3 3 3

mp 3 3 3 3

This section of the score covers measures 24 to 29. It features woodwind and brass parts. Flutes 1 and 2, Clarinets 1 and 2, and Bassoons 1 and 2 all play a melodic line starting in measure 24, marked *mp*. The line consists of eighth-note triplets. Trumpets 1 and 2, Trombones, and Trumpets 3 and 4 are silent throughout this section.

Allegro con brio

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

p 3 3 3 3

p

p

p

This section of the score covers measures 24 to 29. It features string parts. Violin I plays a melodic line starting in measure 24, marked *p*. Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso all play a rhythmic accompaniment of eighth-note triplets, also marked *p*.

32

Fltn. 1

Fltn. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Fag. 1

Fag. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

mf

p

mf

mp

mf

Fltn.

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Fag. 1

Fag. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mf

p

p

47

Fltn. *mp* 3 *cres.* 3

Ob. 1 *cresc.*

Ob. 2 *cresc.*

Cl. 1 *cresc.* 3 3 3 3

Cl. 2 *cresc.* 3 3 3 3

Fag. 1 *cresc.* 3 3 3 3

Fag. 2 *cresc.* 3 3 3 3

Tpa. 1 *cresc.*

Tpa. 2 *cresc.*

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn.

Vln. I 3 *cresc.*

Vln. II *cresc.* 3 3 3

Vla. *cresc.*

Vc. *cresc.*

Cb. *cresc.*

54

This page of a musical score contains 18 staves for various instruments. The woodwind section includes two Flutes (Fltn.), two Oboes (Ob. 1, 2), two Clarinets (Cl. 1, 2), two Bassoons (Fag. 1, 2), and a Contrabassoon (Cb.). The brass section includes two Trumpets (Tpa. 1, 2), two Trombones (Tbn.), and a Trombone (Tbn.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features complex rhythmic patterns with many triplets and accents. Dynamic markings include *fff* (fortissimo) and *cresc.* (crescendo). The woodwinds and strings play intricate melodic lines, while the brass provides a rhythmic and harmonic foundation.

59

Fltn. 1
Fltn. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 59, features 17 staves. The woodwind section includes two flutes, two oboes, two clarinets, two bassoons, two trumpets, and one trombone. The string section includes first and second violins, viola, violin, and cello. The woodwinds and strings play melodic lines, while the trumpets and trombone play rhythmic patterns. The violins and viola play a dense, repetitive rhythmic accompaniment.

63

Fltn. 1
Fltn. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

67

Fltn. 1
Fltn. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 67, contains 17 staves for various instruments. The top two staves are for Flute 1 and Flute 2. The next two are for Oboe 1 and Oboe 2. The following two are for Clarinet 1 and Clarinet 2. The next two are for Bassoon 1 and Bassoon 2. The trumpet section consists of four staves: Trumpet 1, Trumpet 2, Trumpet 3, and Trumpet 4. The trombone section has one staff. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

71

Fltn. 1
Fltn. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

76

Fltn.
Fltn.
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

81

Fltn. 1
Fltn. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

87

Fltn. 1 *mf* *mp* *mf*

Fltn. 2 *mf* *mp* *mf*

Ob. 1 *mf* *mp* *mf*

Ob. 2 *mf* *mp* *mf*

Cl. 1 *mf* *mp* *mf*

Cl. 2 *mf* *mp* *mf*

Fag. 1 *mf* *mp* *mf*

Fag. 2 *mf* *mp* *mf*

Tpa. 1 *mf* *mp* *mf*

Tpa. 2 *mf* *mp* *mf*

Tpt. 1 *mf* *mp* *mf*

Tpt. 2 *mf* *mp* *mf*

Tbn. *mf* *mp* *mf*

Vln. I *mf* *mp* *mf*

Vln. II *mf* *mp* *mf*

Vla. *mf* *mp* *mf*

Vc. *mf* *mp* *mf*

Cb. *mf* *mp* *mf*

93

Fltn. 1 *mp* *mp*³

Fltn. 2 *mp* *mp*³

Ob. 1 *mp*³

Ob. 2 *mp*³

Cl. 1 *mp* *mf*

Cl. 2

Fag. 1 *mp* *mp*³

Fag. 2 *mp*³

Tpa. 1

Tpa. 2

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn.

Vln. I *mp*³

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *pizz.*

Cb. *pizz.*

102

Fltn. 1
Fltn. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 102, contains 15 staves for various instruments. The woodwind section includes two flutes (Fltn.), two oboes (Ob.), two clarinets (Cl.), and two bassoons (Fag.). The brass section includes two trumpets (Tpa.), two trombones (Tpt.), and one tuba (Tbn.). The string section includes two violins (Vln. I and II), a viola (Vla.), a cello (Vc.), and a double bass (Cb.). The woodwinds and strings are active throughout the page, with many measures containing triplets. The brass instruments are mostly silent, indicated by rests. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

109

Fltn. 1
Fltn. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

The score is for page 109 of the Overture to *Adele di Lusignano*. It features a woodwind section with two flutes, two oboes, two clarinets, two bassoons, and a brass section with two trumpets, two trombones, and a tuba. The string section includes first and second violins, violas, violas, cellos, and a double bass. The woodwinds and strings play intricate patterns, including many triplets. The brass section is mostly silent. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *arco* (arco) markings.

This page of a musical score, numbered 116, contains the following parts and markings:

- Fltn. (Flutes):** Two staves, both containing rests.
- Ob. 1 (Oboe 1):** Starts with a rest, then plays a melodic line with triplets and a *cresc.* marking.
- Ob. 2 (Oboe 2):** Similar to Ob. 1, with a *cresc.* marking.
- Cl. 1 (Clarinet 1):** Starts with a rest, then plays a melodic line with triplets and a *cresc.* marking.
- Cl. 2 (Clarinet 2):** Similar to Cl. 1, with a *cresc.* marking.
- Fag. 1 (Bassoon 1):** Starts with a rest, then plays a melodic line with triplets and a *cresc.* marking.
- Fag. 2 (Bassoon 2):** Similar to Fag. 1, with a *cresc.* marking.
- Tpa. 1 (Trumpet 1):** Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern with a *p* marking.
- Tpa. 2 (Trumpet 2):** Similar to Tpa. 1, with a *p* marking.
- Tpt. 1 (Trumpet 3):** Contains a rest.
- Tpt. 2 (Trumpet 4):** Contains a rest.
- Tbn. (Tuba):** Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern.
- Vln. I (Violin I):** Plays a melodic line with triplets and a *cresc.* marking.
- Vln. II (Violin II):** Similar to Vln. I, with a *cresc.* marking.
- Vla. (Viola):** Plays a melodic line with triplets and a *cresc.* marking.
- Vc. (Violoncello):** Plays a rhythmic pattern with a *cresc.* marking.
- Cb. (Contrabajo):** Plays a rhythmic pattern with a *cresc.* marking.

123

Fltn. *f* 3 3

Fltn. *f* 3 3

Ob. 1 *f* 3 3

Ob. 2 *f* 3 3

Cl. 1 *f* 3 3

Cl. 2 *f* 3 3

Fag. 1 *f* 3 3

Fag. 2 *f* 3 3

Tpa. 1 *f* *rinf.*

Tpa. 2 *f* *rinf.*

Tpt. 1 *f* *rinf.*

Tpt. 2 *f* *rinf.*

Tbn. *f*

Vln. I *f* 3 3 *rinf.*

Vln. II *f* 3 3 *rinf.*

Vla. *f* 3 3 *rinf.*

Vc. *f*

Cb. *f*

128

Fltn. *cresc.* *ff*

Fltn. *cresc.* *ff*

Ob. 1 *cresc.* *ff*

Ob. 2 *cresc.* *ff*

Cl. 1 *cresc.* *ff*

Cl. 2 *cresc.* *ff*

Fag. 1 *cresc.* *ff*

Fag. 2 *cresc.* *ff*

Tpa. 1 *cresc.* *ff*

Tpa. 2 *cresc.* *ff*

Tpt. 1 *cresc.* *ff*

Tpt. 2 *cresc.* *ff*

Tbn. *cresc.* *ff*

Vln. I *cresc.* *ff*

Vln. II *cresc.* *ff*

Vla. *cresc.* *ff*

Vc. *cresc.* *ff*

Cb. *cresc.* *ff*

132

Fltn. *mf*

Fltn. *mf*

Ob. 1 *mf*

Ob. 2 *mf*

Cl. 1 *mf*

Cl. 2 *mf*

Fag. 1 *mf*

Fag. 2 *mf*

Tpa. 1 *mf*

Tpa. 2 *mf*

Tpt. 1 *mf*

Tpt. 2 *mf*

Tbn. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

136

Fltn.
Fltn.
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

140

Fltn. *mp*

Fltn. *mp*

Ob. 1 *mp*

Ob. 2 *mp*

Cl. 1 *mp*

Cl. 2 *mp*

Fag. 1 *mp*

Fag. 2 *mp*

Tpa. 1 *mp*

Tpa. 2 *mp*

Tpt. 1 *mp*

Tpt. 2 *mp*

Tbn. *mp*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

147

Fltn. 1
Fltn. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

The score is for a woodwind and brass section, plus strings. The woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) and strings (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass) have active parts, while the brass section (Trumpets, Trombones, Trumpets) is mostly silent. The woodwinds play a melodic line with some rhythmic patterns. The strings play a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mp* and *p*.

Fltn. 1
Fltn. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

162

Fltn. 1
Fltn. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 162, features a woodwind and brass section. The woodwinds include two Flutes (Fltn.), two Oboes (Ob.), two Clarinets (Cl.), and two Bassoons (Fag.). The brass section consists of two Trumpets (Tpa.), two Trombones (Tpt.), and one Tuba (Tbn.). The string section includes Violins I and II (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The woodwinds and strings play a complex rhythmic pattern of eighth notes, often in groups of three (trios). The brass instruments play a simpler, more rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing rests for certain instruments.

This page of a musical score, numbered 169, features a woodwind section with two Flutes (Fltn.), two Oboes (Ob. 1, Ob. 2), two Clarinets (Cl. 1, Cl. 2), two Bassoons (Fag. 1, Fag. 2), and a Trombone (Tbn.). The brass section includes two Trumpets (Tpt. 1, Tpt. 2) and a Trombone (Tbn.). The string section consists of Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds and strings play complex passages with triplets and slurs, marked with a piano (*p*) dynamic. The brass instruments are mostly silent, indicated by rests. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature.

177

Fltn. 1
Fltn. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

185

Fltn. 1

Fltn. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Fag. 1

Fag. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

pp

pp

pp

192

Fltn. *f* 3 3

Ob. 1 *p* 3 3 *cresc.* *f* 3 3

Ob. 2 *p* 3 3 *cresc.* *f* 3 3

Cl. 1 *p* 3 3 *cresc.* *f* 3 3

Cl. 2 *p* 3 3 *cresc.* *f* 3 3

Fag. 1 *p* 3 3 *cresc.* *f* 3 3

Fag. 2 *p* 3 3 *cresc.* *f* 3

Tpa. 1 *p* *cresc.* *f*

Tpa. 2 *p* *cresc.* *f*

Tpt. 1 *f*

Tpt. 2 *f*

Tbn. *p* *cresc.*

Vln. I *cresc.* 3 3 *f* 3 3

Vln. II *cresc.* 3 3 *f* 3 3

Vla. *cresc.* 3 3

Vc. *cresc.* *f*

Cb. *cresc.* *f*

198

Fltn. 1
Fltn. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

rinf

203

Fltn. 1
Fltn. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

ff

ff

ff

ff

207

Fln. 1
Fln. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

212

Fltn. 1
Fltn. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

tutta forza

tutta forza

216 *Piu mosso* *tutta forza*

Fltn. 1 *fff*

Fltn. 2 *fff*

Ob. 1 *fff*

Ob. 2 *fff*

Cl. 1 *fff*

Cl. 2 *fff*

Fag. 1 *p sub.* *fff*

Fag. 2 *p sub.* *fff*

Tpa. 1 *fff*

Tpa. 2 *fff*

Tpt. 1 *p sub.* *fff*

Tpt. 2 *p sub.* *fff*

Tbn. *p sub.* *fff*

Piu mosso *tutta forza*

Vln. I *p sub.* *fff*

Vln. II *p sub.* *fff*

Vla. *p sub.* *fff*

Vc. *p sub.* *fff*

Cb. *p sub.* *fff*

226

Fltn. 1
Fltn. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

This musical score page contains the following parts:

- Fltn. (Flutes):** Two staves. The first flute part has a *fff* dynamic marking. The second flute part has a *ff* dynamic marking.
- Ob. 1 (Oboe 1):** One staff with a *fff* dynamic marking.
- Ob. 2 (Oboe 2):** One staff with a *fff* dynamic marking.
- Cl. 1 (Clarinet 1):** One staff with a *fff* dynamic marking.
- Cl. 2 (Clarinet 2):** One staff with a *fff* dynamic marking.
- Fag. 1 (Bassoon 1):** One staff with a *fff* dynamic marking.
- Fag. 2 (Bassoon 2):** One staff with a *fff* dynamic marking.
- Tpa. 1 (Trumpet 1):** One staff with a *fff* dynamic marking.
- Tpa. 2 (Trumpet 2):** One staff with a *fff* dynamic marking.
- Tpt. 1 (Trumpet 3):** One staff.
- Tpt. 2 (Trumpet 4):** One staff.
- Tbn. (Tuba):** One staff with a *fff* dynamic marking.
- Vln. I (Violin I):** One staff with a *fff* dynamic marking.
- Vln. II (Violin II):** One staff with a *fff* dynamic marking.
- Vla. (Viola):** One staff with a *fff* dynamic marking.
- Vc. (Violoncello):** One staff with a *fff* dynamic marking.
- Cb. (Contrabasso):** One staff with a *fff* dynamic marking.

244

Fltn. 1
Fltn. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 244, contains 17 staves for various instruments. The woodwind section includes two flutes (Fltn.), two oboes (Ob.), two clarinets (Cl.), two bassoons (Fag.), two trumpets (Tpa.), two trombones (Tpt.), and a tuba (Tbn.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The woodwinds and brass play melodic lines with some rests, while the strings provide a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern in the lower registers.

252

Fltn. 1
Fltn. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fag. 1
Fag. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Tpt. 1
Tpt. 2
Tbn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Sinfonia.

Don Sr. Donbini

all. vivo

cres

Divisi

Divisi

unite

cres.

ritard.

Sinfonia en Fa Mayor

W.A.

FRANCISCO ASENJO BARBIERI

Fuentes y criterios de edición

La única fuente de esta sinfonía, salvo error de los editores, es un juego de 24 *particellas* en formato 220 x 300 mm conservado en la Biblioteca Histórica de Madrid –bajo las signaturas **Mus 675-1-677**– que contiene la siguiente selección de obras orquestales:

- nº1. Sinfonía Giovana d' Arco / del Maestro Verdi
- nº2. La Reyna Victoria (vales) / Bosisio
- nº3. Cavatina obligada corno ingles en Alejandro nelle Yndie
- nº4. Gli Illineri, sinfonia atto 1º / [Paccini]
- nº5. El soldado español, Rigodones / de Barbieri
- nº6. Sinfonia nell' opera Belisario / del Maestro G. Donizetti
- nº7. La buena Noche, Rigodones / de Barbieri
- nº8. Sinfonia / de Barbieri
- nº9. La folie, Polka / por Musard
- nº10. Sinfonia nell opera y Zampa / [Ferdinand Herold]
- nº11. Polka de trompetas
- nº12. Un sueño. Sinfonia / compuesta por Manuel Tubau
- nº13. Fantasia / del Maestro Mercadante
- nº14. Laberinto (con polca, mazurca y galop) / P. D. Joaquin Gaztambide.

Cada parte instrumental está encuadrada de forma separada, existiendo anotaciones que parecen corresponder a indicaciones de ensayos o interpretaciones¹.

Han sido numerosos los problemas encontrados al abordar esta edición. La reconstrucción de la obra a partir de las *particellas*, no siempre nítidas y con frecuentes correcciones de manos diferentes a la del copista, ha sido realizada tomando no pocas precauciones y en vista de plasmar fielmente el sentido musical pleno de esta sinfonía de Barbieri. Es por ello que resulta fundamental detallar los criterios escogidos para la realización de la siguiente edición.

Los signos de repetición han sido íntegramente desarrollados. Los que comportan únicamente un ahorro de tiempo en la copia –repeticiones en el interior de un compás o de la integralidad de éste– se han desarrollado para facilitar la lectura de la obra. Las repeticiones seccionales se han eliminado en favor de una re-transcripción al existir únicamente en algunas de las voces. Concretamente, esto se observa entre los compases 203-210, 219-234 y 260-289. Existen además

¹. Constan en algunas de las partes, además, los nombres completos o abreviados de los intérpretes. Éstos se encuentran consignados en la información catalográfica de la obra.



otras abreviaciones escogidas por el copista que no han sido trasladadas a esta edición. En este sentido, los trémolos también se han desarrollado en función de su valor real. Por otro lado, en la fuente se encuentra en algunas ocasiones, una blanca situada sobre la línea divisoria. Hemos preferido aquí mostrar una sintaxis musical más ortodoxa separando este valor en una negra (último pulso del compás anterior) ligada a otra negra (primer pulso del siguiente compás). Con el mismo objeto, el silencio que completa un pulso en compás ternario se ha transcrito siempre como silencio de negra con puntillo, en lugar del silencio de negra seguido de silencio de corchea que se observa en el manuscrito. Del mismo modo, hemos encontrado que en el manuscrito figura a menudo, dentro de un compás, una blanca ligada a una negra de la misma altura. En esos casos se ha transcrito como blanca con puntillo.

En lo que respecta a la instrumentación, se ha respetado casi totalmente la fuente manuscrita al concordar con la plantilla habitual de la orquesta moderna. Las únicas modificaciones que nos hemos permitido hacer, razonables a nuestro juicio, es cambiar los cornetines en sib por las modernas trompetas y el figle en do por la tuba, sin modificar la tonalidad de estos instrumentos. Los clarinetes en sib ("Befa" en la fuente) se han conservado por su tímbrica brillante que le permite emerger y distinguirse en los numerosos pasajes a *soli* con otras maderas.

Ha habido también amplias aportaciones en lo que respecta a los matices de dinámica, muy escasos en la fuente. Estos añadidos han sido incluidos dentro del respeto al ambiente sonoro implícito en la sinfonía. Las indicaciones expresivas han sido totalmente reelaboradas atendiendo a lo incompleto, impreciso y, a menudo, abiertamente contradictorio de las *particellas*. Por otra parte, se han concretado las indicaciones de *divisi*, *unis.*, *solo* y *a 2* para dar una mayor claridad a la lectura.

Clarinete I: c. 80, se ha añadido un puntillo al Si negra, imitando así la figuración de la flauta.

Fagot I: c. 133, la escala ascendente es errónea en la fuente, donde figura una negra, Fa, seguida de seis corcheas: Fa, Sol, La, Si (b), Do, Re. Debería poner, y así ha sido reflejado en la presente edición: Fa (negra), Sol, La, Si(b), Do, Re, Mi.

Trompa 1: c. 59, se han invertido los valores de la ligadura. En el manuscrito figura una negra con puntillo ligada a una blanca con puntillo, prefiriendo los editores una blanca con puntillo ligada a una negra con puntillo.

Cornetín 1: c. 87, en la fuente figura un Mi erróneo que se ha sustituido por un RE para que armónicamente tenga sentido.

Cornetín 2: c. 91, en la fuente la indicación de compás es de C. Hemos mantenido la C barrada que muestran el resto de instrumentos.

Violín 1: c. 111, se ha añadido un bemol al Si del segundo tresillo; c. 127, se ha añadido un becuadro al Si del primer tresillo a imagen de lo que sucede en el Clarinete 1.

Violín 2: c. 138, en la fuente figura un Si (bemol por armadura) sin alterar. Se ha añadido un becuadro, puesto que es armónicamente la sensible de do, nota sobre la que resuelve; c. 296, se ha añadido un fa negra con puntillo para completar el compás que en la fuente figura incompleto.

Viola: cc. 235-236, en la fuente se lee: Fa, silencio de negra, Sol, La, Sib. Está corregido en la fuente a mano: Fa, silencio, Fa, Sol, La; c. 263, la primera nota figura en la fuente como Mi, corregida a mano como Re; c. 286, hay una rectificación a mano sobre el Mi-Re-Mi-Re de la fuente prescribiendo Mi-Re-Re-Re.

Violonchelo: c. 11, en el original el Si (bemol por armadura) no está alterado. Se ha añadido un becuadro a imitación de las voces de flautín, flauta, oboes, clarinetes, violines y viola.

Contrabajo: c. 43, al Sol natural se le ha añadido un sostenido a imitación de las voces de trombón y la de fagot.

Allegro deciso

Flautín

Flauta

Oboe 1

Oboe 2

Clarinete 1 en Sib

Clarinete 2 en Sib

Fagot 1

Fagot 2

Trompa 1 en Fa

Trompa 2 en Fa

Cornetín 1 en Sib

Cornetín 2 en Sib

Trombón 1

Trombón 2

Figle

Allegro deciso

Timbales

Allegro deciso

Violines I

Violines II

Violas

Violoncellos

Contrabajos

Picc. *f*

Fl. *f*

Ob. *f*

Ob. *f*

Cl. 1 *f*

Cl. 2 *f*

Fg. 1 *f*

Fg. 2 *f*

Tpa. 1 *f*

Tpa. 2 *f*

Trp. 1 *f*

Trp. 2 *f*

Trb. 1 *f*

Trb. 2 *f*

Fig. *f*

Timb. *tr*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

18

Picc. *rit.*

Fl. *p*

Ob. *p*

Ob. *p*

Cl. 1 *p*

Cl. 2 *p*

Fg. 1 *p*

Fg. 2 *p*

Tpa. 1

Tpa. 2

Trp. 1

Trp. 2

Trb. 1

Trb. 2

Fig.

Timb. *(tr)* *rit.*

Vln. I *rit.*

Vln. II *rit.*

Vla.

Vc.

Cb.

Picc. *legato*

Fl.

Ob.

Ob.

Cl. 1

Cl. 2

Fg. 1 *p*

Fg. 2

Tpa. 1 *p*

Tpa. 2 *p*

Trp. 1

Trp. 2

Trb. 1

Trb. 2

Fig.

Andante

Timb.

Andante

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *pizz.*

Vc. *arco* *cresc.*

Cb. *pizz.*

Picc. *f*

Fl. *f*

Ob. *f*

Ob.

Cl. 1 *f*

Cl. 2

Fg. 1 *p*

Fg. 2 *p*

Tpa. 1 *f*

Tpa. 2 *f*

Trp. 1 *f*

Trp. 2

Trb. 1 *f*

Trb. 2 *f*

Fig. *f*

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vla. *pizz.*

Vc.

Cb.

Picc. *mf*
 Fl. *mf*
 Ob. *mf*
 Ob. *mf*
 Cl. 1 *mf*
 Cl. 2 *mf*
 Fg. 1 *p* *mf*
 Fg. 2 *mf*
 Tpa. 1 *mf*
 Tpa. 2 *mf*
 Trp. 1 *mf*
 Trp. 2 *mf*
 Trb. 1 *mf*
 Trb. 2 *mf*
 Fig. *mf*
 Timb.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla. *arco*
 Vc. *arco*
 Cb. *arco*

44

Picc.

Fl.

Ob.

Ob.

Cl. 1

Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Trp. 1

Trp. 2

Trb. 1

Trb. 2

Fig.

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p

pizz.

48

Picc.

Fl.

Ob. *p*

Ob. *p*

Cl. 1 *p*

Cl. 2 *p*

Fg. 1 *p*

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Trp. 1 *p*

Trp. 2

Trb. 1

Trb. 2

Fig.

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 48, contains 21 staves for various instruments. The Piccolo (Picc.) staff is mostly silent. The Flute (Fl.) staff has a melodic line with slurs. The Oboe (Ob.) staves play a similar melodic line, marked with a piano (*p*) dynamic. The Clarinet (Cl.) staves also play a melodic line, also marked *p*. The Bassoon (Fg.) staves play a melodic line, marked *p*. The Trumpet (Tpa.) staves play a melodic line, marked *p*. The Trombone (Trb.) staves are silent. The Violin (Vln.) staves play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola (Vla.) staff plays a sustained chordal accompaniment. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) staves play a rhythmic pattern of eighth notes.

This musical score page, numbered 53, contains the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo, rests throughout.
- Fl.**: Flute, melodic line with slurs.
- Ob.**: Oboe, melodic line with slurs.
- Ob.**: Second Oboe, melodic line with slurs.
- Cl. 1**: Clarinet 1, melodic line with slurs.
- Cl. 2**: Clarinet 2, melodic line with slurs.
- Fg. 1**: Bassoon 1, melodic line with slurs.
- Fg. 2**: Bassoon 2, rests throughout.
- Tpa. 1**: Trumpet 1, melodic line with slurs, dynamic *p* at the end.
- Tpa. 2**: Trumpet 2, melodic line with slurs, dynamic *p* at the end.
- Trp. 1**: Trombone 1, melodic line with slurs, dynamic *p* at the end.
- Trp. 2**: Trombone 2, rests throughout.
- Trb. 1**: Trombone 3, rests throughout.
- Trb. 2**: Trombone 4, rests throughout.
- Fig.**: Bassoon 3, melodic line with slurs, dynamic *p* at the start.
- Timb.**: Timpani, rests throughout.
- Vln. I**: Violin I, rhythmic accompaniment.
- Vln. II**: Violin II, rhythmic accompaniment.
- Vla.**: Viola, harmonic accompaniment.
- Vc.**: Violoncello, melodic line with slurs.
- Cb.**: Contrabasso, rhythmic accompaniment.

Picc.

Fl.

Ob.

Ob.

Cl. 1

Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Trp. 1

Trp. 2

Trb. 1

Trb. 2

Fig.

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 58, contains 21 staves for various instruments. The Piccolo staff is mostly empty. The Flute, Oboe, Clarinet 1, Clarinet 2, Bassoon 1, and Bassoon 2 staves contain melodic lines with slurs. The Trumpet 1 staff has a melodic line, while Trumpet 2 is empty. Trombone 1 and Trombone 2 staves are empty. The Bassoon staff is empty. The Timpani staff is empty. The Violin I and Violin II staves feature rhythmic patterns of eighth notes. The Viola staff has a chordal accompaniment. The Cello staff has a melodic line with slurs. The Double Bass staff has a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for page 63, featuring various instruments including Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani, Violin, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The dynamics are marked as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The Piccolo part starts with a *ff* dynamic and a *8va* marking. The Flute part starts with a *f* dynamic. The Oboe parts start with a *f* dynamic. The Clarinet parts start with a *f* dynamic. The Bassoon parts start with a *f* dynamic. The Trumpet parts start with a *f* dynamic. The Trombone parts start with a *f* dynamic. The Tuba part starts with a *f* dynamic. The Timpani part starts with a *f* dynamic. The Violin parts start with a *f* dynamic. The Viola part starts with a *f* dynamic. The Violoncello part starts with a *f* dynamic. The Contrabass part starts with a *f* dynamic. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 12 and the second system starting at measure 13. The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with the Piccolo and Flute at the top, followed by the Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani, Violin, Viola, Violoncello, and Contrabass at the bottom.

Picc.
 Fl.
 Ob.
 Ob.
 Cl. 1
 Cl. 2
 Fg. 1
 Fg. 2
 Tpa. 1
 Tpa. 2
 Trp. 1
 Trp. 2
 Trb. 1
 Trb. 2
 Fig.
 Timb.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Musical score for page 65, featuring various instruments including Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, Violin, Viola, and Cello. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet 1, Clarinet 2, Bassoon 1, Bassoon 2, Trumpet 1, Trumpet 2, Trombone 1, Trombone 2, and Tuba parts are in the upper staves. The Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass parts are in the lower staves. The score shows a transition from a melodic line in the first measure to a more complex, rhythmic texture in the second measure.

67

Picc. *vuota*

Fl. *vuota*

Ob. *vuota*

Ob. *vuota*

Cl. 1 *vuota*

Cl. 2 *vuota*

Fg. 1 *vuota*

Fg. 2 *vuota*

Tpa. 1 *f*

Tpa. 2 *f*

Trp. 1 *f*

Trp. 2 *f*

Trb. 1 *f*

Trb. 2 *f*

Fig. *f*

Timb. *tr* *vuota*

Vln. I *f* *vuota*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

71

Picc.

Fl. *p*

Ob. *p*

Ob. *p*

Cl. 1 *p*

Cl. 2 *p*

Fg. 1 *p*

Fg. 2

Tpa. 1 *p*

Tpa. 2

Trp. 1 *p*

Trp. 2

Trb. 1

Trb. 2

Fig.

Timb.

Vln. I *p* sul pont.

Vln. II *p*

Vla. *p* solo

Vc. *p* pizz.

Cb.

Picc.

Fl.

Ob.

Ob.

Cl. 1

Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Trp. 1

Trp. 2

Trb. 1

Trb. 2

Fig.

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

75

Picc.

Fl.

Ob.

Ob.

Cl. 1

Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Trp. 1

Trp. 2

Trb. 1

Trb. 2

Fig.

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

Detailed description: This is a page of a musical score, page 75. It contains 21 staves for various instruments. The Piccolo (Picc.) and Flute (Fl.) parts are mostly rests. The Oboe (Ob.) parts have long, sustained notes. The Clarinet (Cl. 1 and Cl. 2) and Bassoon (Fg. 1 and Fg. 2) parts have sustained notes. The Trumpet (Trp. 1) and Trombone (Trb. 1 and Trb. 2) parts have sustained notes. The Percussion (Tpa. 1 and Tpa. 2) parts have rhythmic patterns. The Violin (Vln. I and Vln. II) parts have fast, repetitive patterns. The Viola (Vla.) part has sustained notes. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) parts have sustained notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the Bassoon part.

Musical score for page 77, featuring various instruments including Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Violin, Viola, and Cello. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves for each instrument. The key signature is one flat (B-flat major or F minor), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, each with two measures. The Piccolo part is mostly rests. The Flute part has a melodic line starting in the second measure. The Oboe and Clarinet parts have similar melodic lines. The Bassoon part has a melodic line starting in the second measure. The Trumpet and Trombone parts have melodic lines starting in the second measure. The Violin I part has a dense, rhythmic texture. The Violin II part has a melodic line. The Viola part has a melodic line. The Cello part has a melodic line.

79

Picc.

Fl.

Ob. *p*

Ob. *p*

Cl. 1

Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Trp. 1

Trp. 2

Trb. 1

Trb. 2

Fig.

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description of the musical score: The score is for page 79 and consists of 20 staves. The instruments are: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.) parts 1 and 2, Clarinet (Cl.) parts 1 and 2, Bassoon (Fg.) parts 1 and 2, Trumpet (Trp.) parts 1 and 2, Trombone (Trb.) parts 1 and 2, Tuba (Tpa.) parts 1 and 2, Timpani (Timb.), Violin (Vln.) parts I and II, Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature has one flat (B-flat). The Piccolo part is mostly rests. The Flute part has a melodic line with slurs. The Oboe parts have long, sustained notes with slurs, marked with a piano (*p*) dynamic. The Clarinet and Bassoon parts also have melodic lines with slurs. The Trumpet parts have melodic lines with slurs. The Trombone and Tuba parts are mostly rests. The Timpani part is mostly rests. The Violin I part has a fast, rhythmic pattern of sixteenth notes. The Violin II part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part has long, sustained notes with slurs. The Violoncello part has a melodic line with slurs. The Contrabass part has a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for page 81, featuring the following instruments and parts:

- Picc. (Piccolo): Rest
- Fl. (Flute): Melodic line with slurs
- Ob. (Oboe 1): Melodic line with slurs
- Ob. (Oboe 2): Melodic line with slurs
- Cl. 1 (Clarinet 1): Melodic line with slurs
- Cl. 2 (Clarinet 2): Melodic line with slurs
- Fg. 1 (Fagot 1): Melodic line with slurs
- Fg. 2 (Fagot 2): Rest
- Tpa. 1 (Trompa 1): Rhythmic pattern
- Tpa. 2 (Trompa 2): Rhythmic pattern
- Trp. 1 (Trompa 3): Melodic line with slurs
- Trp. 2 (Trompa 4): Rest
- Trb. 1 (Tromba 1): Rest
- Trb. 2 (Tromba 2): Rest
- Fig. (Fagot 3): Rest
- Timb. (Timbale): Rest
- Vln. I (Violín I): Rapid sixteenth-note passages
- Vln. II (Violín II): Rhythmic pattern with slurs
- Vla. (Viola): Melodic line with slurs
- Vc. (Violonchelo): Melodic line with slurs
- Cb. (Cello): Rhythmic pattern

Picc.

Fl.

Ob.

Ob.

Cl. 1

Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Trp. 1

Trp. 2

Trb. 1

Trb. 2

Fig.

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

Detailed description: This page of a musical score, numbered 83, contains 21 staves for various instruments. The Piccolo (Picc.) and Timpani (Timb.) staves are mostly silent. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) staves feature long, sustained notes with slurs. The Clarinet (Cl. 1 and Cl. 2) and Bassoon (Fg. 1) staves also play sustained notes. The Trumpet (Trp. 1) and Trombone (Trb. 1 and Trb. 2) staves are silent. The Violin (Vln. I and Vln. II) staves play rhythmic patterns, with Vln. I having a very dense, fast passage. The Viola (Vla.) and Cello (Cb.) staves play sustained notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present under the first Bassoon staff.

Musical score for page 85, featuring various instruments including Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Violin, Viola, and Cello. The score is divided into two systems. The first system includes Picc., Fl., Ob., Cl. 1, Cl. 2, Fg. 1, and Fg. 2. The second system includes Tpa. 1, Tpa. 2, Trp. 1, Trp. 2, Trb. 1, Trb. 2, Fig., Timb., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *cresc.*

87

Picc. *f*

Fl. *f*

Ob. *f*

Ob. *f*

Cl. 1 *f*

Cl. 2 *f*

Fg. 1 *f*

Fg. 2 *f*

Tpa. 1 *cresc.* *f*

Tpa. 2 *f*

Trp. 1 *f*

Trp. 2 *f*

Trb. 1 *f*

Trb. 2 *f*

Fig. *f*

Timb. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f* arco

Picc. *dim.*

Fl. *dim.*

Ob. *dim.*

Ob. *dim.*

Cl. 1 *dim.*

Cl. 2 *dim.*

Fg. 1 *dim.*

Fg. 2 *dim.*

Tpa. 1 *dim.*

Tpa. 2 *dim.*

Trp. 1 *dim.*

Trp. 2 *dim.*

Trb. 1 *dim.*

Trb. 2 *dim.*

Fig. *dim.*

Timb. *dim.*

Vln. I *dim.*

Vln. II *dim.*

Vla. *dim.*

Vc. *dim.*

Cb. *dim.*

93

Picc. *ff*

Fl. *f* *p*

Ob. *f* *p*

Ob. *f* *p*

Cl. 1 *f* *p*

Cl. 2 *f* *p*

Fg. 1 *f* *p*

Fg. 2 *f*

Tpa. 1 *f*

Tpa. 2 *f*

Trp. 1 *f*

Trp. 2 *f*

Trb. 1 *f*

Trb. 2 *f*

Fig. *f*

Timb.

Vln. I *f*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

Cb. *f* *p*

Picc. Fl. Ob. Ob. Cl. 1 Cl. 2 Fg. 1 Fg. 2

Musical staves for woodwinds and brass instruments. The instruments listed are Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Bassoon 1 (Fg. 1), and Bassoon 2 (Fg. 2). The staves contain rests, indicating that these instruments are silent for this section of the score.

Tpa. 1 Tpa. 2 Trp. 1 Trp. 2 Trb. 1 Trb. 2 Fig.

Musical staves for brass instruments. The instruments listed are Trumpet 1 (Tpa. 1), Trumpet 2 (Tpa. 2), Trumpet 1 (Trp. 1), Trumpet 2 (Trp. 2), Trombone 1 (Trb. 1), Trombone 2 (Trb. 2), and Tuba (Fig.). The staves contain rests, indicating that these instruments are silent for this section of the score.

Timb. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

Musical staves for strings and timpani. The instruments listed are Timpani (Timb.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The staves contain active musical notation. The Violin I part is marked *schertz.* and *mp*, and features several triplet markings (3). The other string parts have rhythmic patterns.

Musical score for page 108, featuring woodwinds, brass, and strings. The score is divided into two systems. The first system includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Bassoon 1 (Fg. 1), and Bassoon 2 (Fg. 2). The second system includes Trumpet 1 (Tpa. 1), Trumpet 2 (Tpa. 2), Trumpet 1 (Trp. 1), Trumpet 2 (Trp. 2), Trombone 1 (Trb. 1), Trombone 2 (Trb. 2), and Fagot (Fig.). The string section at the bottom includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The woodwinds and strings are playing active parts, while the brass and timpani are mostly silent. The woodwinds have some melodic lines with slurs and accents. The strings have a rhythmic accompaniment with triplets and sixteenth notes.

scherzando

Picc.
 Fl.
 Ob.
 Ob.
 Cl. 1
 Cl. 2
 Fg. 1
 Fg. 2

Tpa. 1
 Tpa. 2
 Trp. 1
 Trp. 2
 Trb. 1
 Trb. 2
 Fig.

Timb.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

122

Picc.

Fl.

Ob.

Ob.

Cl. 1

Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Trp. 1

Trp. 2

Trb. 1

Trb. 2

Fig.

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp cresc.

mp cresc.

129

The musical score on page 129 includes the following parts:

- Picc.** and **Fl.**: Flute parts with triplet markings.
- Ob.**: Oboe parts.
- Cl. 1** and **Cl. 2**: Clarinet parts with triplet markings.
- Fg. 1** and **Fg. 2**: Bassoon parts with *f* dynamics.
- Tpa. 1** and **Tpa. 2**: Trumpet parts with *f* dynamics.
- Trp. 1** and **Trp. 2**: Trumpet parts with *f* dynamics.
- Trb. 1** and **Trb. 2**: Trombone parts with *f* dynamics.
- Fig.**: Fagotto (Bassoon) part with *f* dynamics.
- Timb.**: Timpani part with *f* dynamics.
- Vln. I**: Violin I part with triplet markings.
- Vln. II**: Violin II part with *f* dynamics.
- Vla.**: Viola part with *f* dynamics.
- Vc.**: Violoncello (Cello) part with *f* dynamics.
- Cb.**: Contrabajo (Double Bass) part with *f* dynamics.

135

Picc.
Fl.
Ob.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Fg. 1
Fg. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Trp. 1
Trp. 2
Trb. 1
Trb. 2
Fig.
Timb.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

141

Picc.
Fl.
Ob.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Fg. 1
Fg. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Trp. 1
Trp. 2
Trb. 1
Trb. 2
Fig.
Timb.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

147

Picc.

Fl.

Ob.

Ob.

Cl. 1

Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Trp. 1

Trp. 2

Trb. 1

Trb. 2

Fig.

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Musical score for page 163, featuring woodwinds, brass, and strings. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Picc. (Piccolo)
- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe) - Part 1 and Part 2
- Cl. 1 (Clarinet 1)
- Cl. 2 (Clarinet 2)
- Fg. 1 (Fagot 1)
- Fg. 2 (Fagot 2)
- Tpa. 1 (Trompa 1)
- Tpa. 2 (Trompa 2)
- Trp. 1 (Trompa 1)
- Trp. 2 (Trompa 2)
- Trb. 1 (Tromba 1)
- Trb. 2 (Tromba 2)
- Fig. (Fagot)
- Timb. (Timpani)
- Vln. I (Violin I) - *pizz.*
- Vln. II (Violin II) - *p*, *pizz.*
- Vla. (Viola) - *p*, *pizz.*
- Vc. (Violoncello) - *p*, *pizz.*
- Cb. (Contrabajo) - *p*, *pizz.*

The woodwind parts (Ob., Cl. 1, Cl. 2) feature a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) play a steady eighth-note accompaniment, with some parts including *pizz.* (pizzicato) markings. The brass parts (Tpa., Trp., Trb.) are mostly silent in this section.

Musical score for woodwinds and strings, measures 170-176. The score includes parts for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Bassoon 1 (Fg. 1), Bassoon 2 (Fg. 2), Trumpet 1 (Tpa. 1), Trumpet 2 (Tpa. 2), Trombone 1 (Trp. 1), Trombone 2 (Trp. 2), Fagot (Fig.), Timpani (Timb.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The woodwinds (Ob., Cl. 1) play a melodic line with triplets. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Picc. Fl. Ob. Ob. Cl. 1 Cl. 2 Fg. 1 Fg. 2 Tpa. 1 Tpa. 2 Trp. 1 Trp. 2 Trb. 1 Trb. 2 Fig. Timb. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

Picc.
 Fl.
 Ob.
 Ob.
 Cl. 1
 Cl. 2
 Fg. 1
 Fg. 2
 Tpa. 1
 Tpa. 2
 Trp. 1
 Trp. 2
 Trb. 1
 Trb. 2
 Fig.
 Timb.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Musical score for page 184, featuring woodwinds, brass, and strings. The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Trumpet 1 and 2, Trombone 1 and 2, Fagot, Timpani, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, often in triplets. The brass section provides a steady accompaniment. Dynamics include *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). Performance instructions such as *arco* and *mp* are present.

192

Picc. *3* *dim.* *3* *3* *3* *3*

Fl. *3* *dim.* *3* *3* *3* *3*

Ob. *dim.*

Ob.

Cl. 1 *3* *mp*

Cl. 2 *mp*

Fg. 1 *mp*

Fg. 2

Tpa. 1 *dim.*

Tpa. 2 *dim.*

Trp. 1

Trp. 2

Trb. 1

Trb. 2

Fig.

Timb.

Vln. I *3* *dim.* *3* *3* *3* *3* *p*

Vln. II *dim.* *p*

Vla. *dim.* *p*

Vc. *dim.*

Cb. *dim.*

Picc.

Fl.

Ob.

Ob.

Cl. 1

Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Trp. 1

Trp. 2

Trb. 1

Trb. 2

Fig.

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Musical score for page 203, featuring various instruments including Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Violin, Viola, and Cello. The score includes dynamic markings such as *p* and *cresc.* across multiple staves.

Instrument list and dynamics:

- Picc. (Piccolo): Rest
- Fl. (Flute): Rest
- Ob. (Oboe 1): *p*, *cresc.*
- Ob. (Oboe 2): *p*, *cresc.*
- Cl. 1 (Clarinet 1): *cresc.*
- Cl. 2 (Clarinet 2): *cresc.*
- Fg. 1 (Bassoon 1): *cresc.*
- Fg. 2 (Bassoon 2): *cresc.*
- Tpa. 1 (Trumpet 1): *cresc.*
- Tpa. 2 (Trumpet 2): *cresc.*
- Trp. 1 (Trumpet 3): Rest
- Trp. 2 (Trumpet 4): Rest
- Trb. 1 (Trombone 1): Rest
- Trb. 2 (Trombone 2): Rest
- Fig. (Fagotto): Rest
- Timb. (Timpani): Rest
- Vln. I (Violin I): *cresc.*
- Vln. II (Violin II): *cresc.*
- Vla. (Viola): *cresc.*
- Vc. (Violoncello): *cresc.*
- Cb. (Contrabajo): *cresc.*

Picc.

Fl.

Ob.

Ob.

Cl. 1

Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Trp. 1

Trp. 2

Trb. 1

Trb. 2

Fig.

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

211

Picc. *ff* *8va*

Fl. *f* *8va*

Ob. *f*

Ob. *f*

Cl. 1

Cl. 2

Fg. 1 *f*

Fg. 2

Tpa. 1 *f*

Tpa. 2 *f*

Trp. 1 *f*

Trp. 2 *f*

Trb. 1 *f*

Trb. 2 *f*

Fig. *f*

Timb.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

215

Picc.
Fl.
Ob.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Fg. 1
Fg. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Trp. 1
Trp. 2
Trb. 1
Trb. 2
Fig.
Timb.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

219

Picc. *f*

Fl. *f*

Ob. *f*

Ob. *f*

Cl. 1 *f*

Cl. 2 *f*

Fg. 1 *f*

Fg. 2 *f*

Tpa. 1 *f*

Tpa. 2 *f*

Trp. 1 *f*

Trp. 2 *f*

Trb. 1 *f*

Trb. 2 *f*

Fig. *f*

Timb.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

223

Picc.
Fl.
Ob.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Fg. 1
Fg. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Trp. 1
Trp. 2
Trb. 1
Trb. 2
Fg.
Timb.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Picc. *f* *b*

Fl.

Ob.

Ob.

Cl. 1

Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Trp. 1

Trp. 2

Trb. 1

Trb. 2

Fig.

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Picc.

Fl.

Ob.

Ob.

Cl. 1

Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Trp. 1

Trp. 2

Trb. 1

Trb. 2

Fig.

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score on page 232 is for a symphony. It features a variety of instruments: Piccolo, Flute, Oboe (two parts), Clarinet (two parts), Bassoon (two parts), Trumpet (two parts), Trombone (two parts), Timpani, Violin (two parts), Viola, Violoncello, and Contrabass. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'tr' (trill). The music is written in a key with one flat and a 4/4 time signature. The page number '232' is located at the top left.

Picc. *gracioso*

Fl. *gracioso*

Ob.

Ob.

Cl. 1

Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Trp. 1

Trp. 2

Trb. 1

Trb. 2

Fig.

Timb.

Vln. I *gracioso*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Picc.

Fl.

Ob.

Ob.

Cl. 1

Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Trp. 1

Trp. 2

Trb. 1

Trb. 2

Fig.

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

255

Picc.
 Fl.
 Ob.
 Ob.
 Cl. 1
 Cl. 2
 Fg. 1
 Fg. 2
 Tpa. 1
 Tpa. 2
 Trp. 1
 Trp. 2
 Trb. 1
 Trb. 2
 Fig.
 Timb.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Musical score for page 255, featuring Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet 1, Clarinet 2, Bassoon 1, Bassoon 2, Trumpet 1, Trumpet 2, Trombone 1, Trombone 2, Fagot, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (p), and articulation (pizz.).

Picc.

Fl.

Ob.

Ob.

Cl. 1

Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Trp. 1

Trp. 2

Trb. 1

Trb. 2

Fig.

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page contains a musical score for a symphony. The instruments listed on the left are Piccolo, Flute, Oboe (two parts), Clarinet (two parts), Bassoon (two parts), Trumpet (two parts), Trombone (two parts), Tuba, Timpani, Violin (two parts), Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or F minor) and a 3/4 time signature. The Piccolo and Flute parts are mostly rests. The Oboe and Clarinet 1 parts play a melodic line with triplets. The Bassoon, Trumpet, Trombone, and Tuba parts are mostly rests. The Violin and Viola parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello and Contrabass parts play a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for page 269, featuring woodwinds, brass, and strings. The score is arranged in a standard orchestral layout with staves for Piccolo, Flute, Oboe (1 and 2), Clarinet (1 and 2), Bassoon (1 and 2), Trumpet (1 and 2), Trombone (1 and 2), Tuba, Timpani, Violin (I and II), Viola, Violoncello, and Contrabass. The woodwind parts (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) feature prominent triplet patterns throughout the piece. The brass section (Trumpet, Trombone, Tuba) has a sustained chord starting in the final measure, marked with a forte (*f*) dynamic. The string section (Violin, Viola, Violoncello, Contrabass) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a crescendo (*cresc.*) indicated in the final measure.

Picc. Fl. Ob. Ob. Cl. 1 Cl. 2 Fg. 1 Fg. 2 Tpa. 1 Tpa. 2 Trp. 1 Trp. 2 Trb. 1 Trb. 2 Fig. Timb. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

The musical score for page 276 is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for Piccolo, Flute, Oboe (two staves), Clarinet 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Trumpet 1 and 2, Trombone 1 and 2, Figure Bass, Timpani, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings such as *f* (forte) are used throughout. The Violin I part includes an *arco* marking. The key signature is one flat (B-flat major/F minor), and the time signature is 3/4.

283

Picc.

Fl.

Ob.

Ob.

Cl. 1

Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Trp. 1

Trp. 2

Trb. 1

Trb. 2

Fg.

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p
arco

p
arco

p
arco

p
arco

p

290

Picc.
Fl.
Ob.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Fg. 1
Fg. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Trp. 1
Trp. 2
Trb. 1
Trb. 2
Fig.
Timb.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

294

Picc.
Fl.
Ob.
Ob.
Cl. 1
Cl. 2
Fg. 1
Fg. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Trp. 1
Trp. 2
Trb. 1
Trb. 2
Fig.
Timb.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

8^{va}

Picc. *f*

Fl. *cresc. afretando sempre sino alla fine*

Ob. *f*

Ob. *cresc. y afretando sempre sino alla fine*

Cl. 1 *f*

Cl. 2 *cresc. afretando sempre sino alla fine*

Fg. 1 *f*

Fg. 2 *cresc. afretando sempre sino alla fine*

Tpa. 1 *f*

Tpa. 2 *cresc. afretando sempre sino alla fine*

Trp. 1 *f*

Trp. 2 *cresc. afretando sempre sino alla fine*

Trb. 1 *f*

Trb. 2 *cresc. afretando sempre sino alla fine*

Fig. *f*

Più mosso

Timb. *f*

Più mosso

Vln. I *cresc. poco a poco*

Vln. II *f* *cresc. afretando sempre sino alla fine*

Vla. *f* *cresc. afretando sempre sino alla fine*

Vc. *f* *cresc. afretando sempre sino alla fine*

Cb. *f* *cresc. afretando sempre sino alla fine*

Picc. *cresc.*

Fl. *cresc.*

Ob. *cresc.*

Ob. *cresc.*

Cl. 1 *cresc.*

Cl. 2 *cresc.*

Fg. 1 *cresc.*

Fg. 2 *cresc.*

Tpa. 1 *cresc.*

Tpa. 2 *cresc.*

Trp. 1 *cresc.*

Trp. 2 *cresc.*

Trb. 1 *cresc.*

Trb. 2 *cresc.*

Fig. *cresc.*

Timb.

Vln. I *cresc.*

Vln. II *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vc. *cresc.*

Cb. *cresc.*

Picc.

Fl.

Ob.

Ob.

Cl. 1

Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Trp. 1

Trp. 2

Trb. 1

Trb. 2

Fig.

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

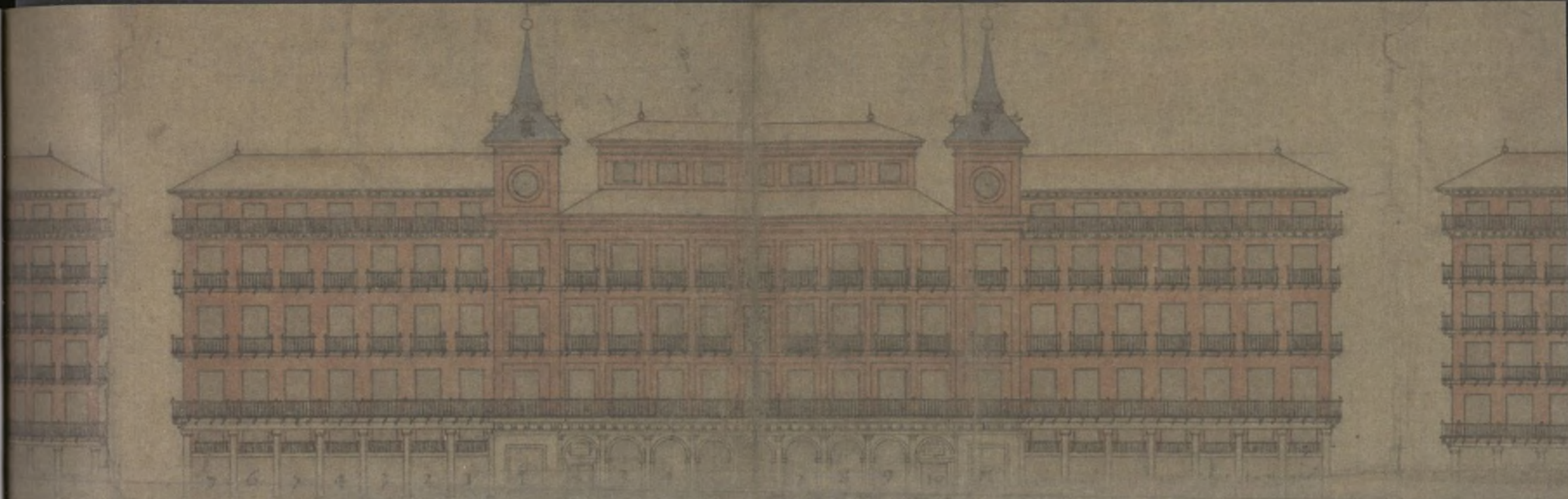
Cb.

The musical score is arranged in a system of staves. The woodwind section (Picc., Fl., Ob., Cl. 1, Cl. 2, Fg. 1, Fg. 2) and brass section (Tpa. 1, Tpa. 2, Trp. 1, Trp. 2, Trb. 1, Trb. 2, Fig.) play sustained notes with some dynamics markings. The timpani (Timb.) part features two trill ornaments. The string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) is playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The musical score is arranged in a system of 20 staves, grouped into four sections of five staves each. The instruments are listed on the left of each staff:

- Section 1 (Staves 1-5):** Picc., Fl., Ob., Ob., Cl. 1. Each staff contains a melodic line with a *cresc.* marking.
- Section 2 (Staves 6-10):** Cl. 2, Fg. 1, Fg. 2, Tpa. 1, Tpa. 2. Each staff contains a melodic line with a *cresc.* marking.
- Section 3 (Staves 11-15):** Trp. 1, Trp. 2, Trb. 1, Trb. 2, Fig. Each staff contains a melodic line with a *cresc.* marking.
- Section 4 (Staves 16-20):** Timb., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb. Each staff contains a rhythmic pattern with a *cresc.* marking.

The score is written in a common time signature and features various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.



Margura

Panorama

W. 100

Prelude
Music for a Commemoration:
The IVth Centenary of Madrid's
Plaza Mayor

pub. 100

Call. Ato

Call. Ato

Call. Ato

ASCENSIÓN AGUERRI MARTÍNEZ

Prelude

2017 sees the fourth centenary of the beginning of the construction of Madrid's central square, the Plaza Mayor. This anniversary provides a wonderful opportunity to recognize the importance this public space has held throughout Madrid's cultural evolution and to reclaim it as a stage for events and celebrations that cast a backward glance over the city's long history.

Philip II's decision to move the royal court to Madrid was a key event in the development of the city and crucially determined its future urban planning. The town grew from between 12–14,000 inhabitants in 1561 to 80,000 by the end of the sixteenth century according to the latest research. The immediate result of this situation was a construction programme spiralling out of control. The number of buildings tripled in a short time; there were some 3000 at the beginning of Felipe's reign and up to 8000 by its end.

In an attempt to try to solve the problems, the *Junta de Policía y Ornato Público* was created in 1590 to impose order and ensure that new buildings conformed to the required standards of "cleanliness, ornamentation and beauty"¹. Developments outside the city walls were prohibited. It was during Felipe's reign that plans were made to control the city's rapid expansion; these included the realignment of several streets: Calle Atocha, Calle Segovia and Calle Mayor. The plans also foresaw the remodelling of the Plaza del Arrabal to satisfy the need for an open space – like the existing one in Valladolid – that could be used to stage public events for glorifying the monarchy through symbolic representations of royal power at commemorative acts and festivals.

In 1592 the *Junta* named Francisco Gómez de Mora as "Master Builder responsible for the works realized in this town by order of the *Junta*", ushering in the role of "municipal architect"². Francisco de Mora was succeeded in his post by his nephew Juan Gómez de Mora and it was the latter who was entrusted by the Madrid authorities, during the reign of Philip III, with razing the irregular and squalid Plaza del Arrabal to construct in its place a great square, the Plaza Mayor, which would soon become the heart and stage-set not only of Madrid, but of Spain itself. It was Juan Gómez de Mora who drew up the plans for the Plaza and the surrounding area and the project was brought to a conclusion in 1619.

The Plaza Mayor was not designed as a closed space but rather, in the words of Virginia Tovar³, as a "natural causeway" consisting of an unrivalled open area in which economic and ceremonial activities ran parallel. A daily market was held there and the porticos contained

1. Pedro Navascués
Palacio: "Introducción al desarrollo urbano de Madrid hasta 1830". In *Madrid, testimonios de su historia hasta 1875*: Exhibition. Madrid, Council, 1979, p. 17.

2. *Ibid*

3. Virginia Tovar: "Juan Gómez de Mora, arquitecto y trazador del Rey y Maestro Mayor de obras de la Villa de Madrid". In *Juan Gómez de Mora (1586-1648), arquitecto y trazador del Rey y Maestro Mayor de obras de la Villa de Madrid*: Exhibition. Madrid, Council, 1986, p. 126.

specialist guild-controlled businesses; the square also provided housing for four thousand people. However, on certain days the Plaza Mayor, with space for up to 50,000 spectators, also became the backdrop for all kinds of popular and royal festivities: coronations, receptions for other European monarchs, autos-da-fé, executions, bullfights and horseback displays, processions and even beatifications. So it was that on May 15th 1620 celebrations took place within the walls of the square for the beatification of (Madrid's patron) San Isidro, the Labourer.

Tovar also makes the assertion that Madrid's Plaza Mayor was the "best theatre in the capital". In the seventeenth century it became a permanent site for theatrical performances, fitted out with a system of wooden structures - the so-called "boards" - that formed a closed space also originally designed by Juan Gómez de Mora. "The Plaza was transformed into the architectonic equivalent of a real theatrical environment in which all the varieties of seventeenth-century theatre flourished"⁴. There were poetry competitions in which the greatest Golden Age poets took part and, in the centre of the square, during the Corpus Christi celebrations, autos sacramentales, which for a number of years were commissioned by the authorities from Pedro Calderón de la Barca.

It was not the only place where theatrical performances could be seen however; these were also staged in the streets, in palaces and private homes, in the courtyards of the city's typical "corralas" (residential blocks) and, from the end of the sixteenth century onwards, in enclosed venues of which the earliest examples were the "corral" de la Cruz and the "corral" del Príncipe. Later on, at the beginning of the eighteenth century, the "corral" de los Caños del Peral was added to their number. Here, thousands of theatrical pieces were put on, often accompanied by music. *Zarzuelas*, operas and almost two thousand stage *tonadillas* were also performed.

The documentary records for a great part of this musical and theatrical output have been held since 1898 in the Municipal Library, known from 1990 onwards as the Municipal Historical Library. This highly important archive, the Theatre and Music Collection, contains many pieces of music that have not been heard since the time of their composition despite being of undeniably high quality.

It is for this reason that the General Management of Libraries, Museums and Archives suggested programming a symphonic concert of classical and popular music that would include pieces from the collection considered outstanding for their historical importance and musical quality, as part of the celebrations for the IVth centenary of the building of the Plaza Mayor.

The Theatre and Music Collection of the Municipal Historical Library (from the Cruz and Principe theatres and elsewhere)

That this collection has survived is largely due to the role played by the Council of Madrid in the administration of commercial theatres during the seventeenth, eighteenth and nineteenth centuries.

As mentioned above, the first purpose-built venues for dramatic performance were built as *corrales de comedias* (playhouses): Cruz in 1579 and Príncipe in 1583. It was here that commercial theatre began. It was no longer necessary to have patronage from the nobility, the King or the church, only a varied and faithful public who, by paying for tickets, became “collective and voluntary patrons of the arts”⁵ driving and conditioning the evolution of drama through their changing tastes. Recent research has shown that both playhouses were of a similar size and were each endowed with a stage, dressing room, courtyard, seats, cooking facilities and lodgings⁶.

The Cruz and Príncipe playhouses were set up and built by the *cofradías* (confraternities) of la Sagrada Pasión and Nuestra Señora de la Soledad respectively; they enjoyed royal privilege for the staging of plays and any profits went to the maintenance of Madrid’s charitable hospitals. In the earliest days, the members of the confraternities themselves were in charge of the administration of the theatres under the authority of the Judge Protector of Theatres⁷, a post created at the end of the sixteenth century and filled by a member of the Council of Castile. The jurisdiction of the Judge Protector covered all the theatres in every village and town in Spain. He was responsible for giving permission for every kind of theatrical representation, oversaw the formation of theatre companies, approved their repertoires and imposed censorship. He judged the suitability of theatre works, aided by a prosecutor and a censor. Ultimately it was the Judge Protector who decided whether or not a play could be staged.

The Council’s responsibility was limited to maintaining order in the playhouses by means of sheriff’s officers and making sure that the Judge Protector’s ordinances were carried out. Faced with difficulties over the financing of the charitable hospitals with the profits from the playhouses, in 1615 the Royal Council decreed that the *Villa de Madrid* - the City Council - would provide money to this end. In 1623 the King once again asked the Council to step in to aid the theatres. On this occasion two commissars posts were created. These men were also councillors and together with the Mayor and the Judge Protector formed the *Junta de Teatros* (Theatre Board). Finally, in 1638⁸, the City Council assumed full control of administering the playhouses’ finances. In 1747 the role of the Council in Spanish theatre was further consolidated through royal decrees of 26th and 29th November by which the *Corregidor* (Mayor) of Madrid was given the post of Judge Protector of the Theatres and Representatives of the Kingdom⁹.

From this moment on the City Council took over the running of the buildings (the rundown playhouses were subsequently transformed into the modern theatres of Cruz and Príncipe) and the hiring of the *autor de comedias* – a kind of director-impresario responsible for running the theatre during the season and recruiting

5. Felipe B. Pedraza in «El espacio del drama» (Actas de las XXVII Jornadas, del teatro clásico de Almagro, 2004), p. 10.

6. The corral del Príncipe has been studied by José María Ruano de la Haza and John J. Allen in *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia, 1994. The teatro de la Cruz by Charles Davis: *Los aposentos del corral de la Cruz 1581-1823: estudio y documentos*. Woodbridge: Tamesis Books, 2004.

7. The catalogue of all the judge protectors from 1584 to 1792 has been collected by José Antonio de Armona y Murga: *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España. Catálogo de corregidores de Madrid desde el año de 1219 hasta el presente de 1786*. [Manuscript], pp 127-140. Real Academia de la Historia, Spain. Digital object. Consultation: April 1st 2017. 23 judge protectors in total including Armona.

8. See Varey y Shregold: *Fuentes para la historia del Teatro en España, III, Teatro y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*. London: Tamesis, 1971, pp. 19 y 41-43. For detailed documentary information on the companies in the eighteenth century see E. Palacios: *La representación. En Historia del teatro en España, II, Siglo XVIII. Siglo XIX*, J. M Díez Borque (dir.). Madrid: Taurus, 1988, pp. 289-353.

9. J. A. de Armona insists that at this date the role of the Council was limited to financial administration and that it did not intervene in other affairs. *Ibid*, p.126.

10. City Archive: S. 4-103-69. With the transfer of the theatre and music archives those of los Caños del Peral were also taken, 4th april 1851. Cited in Ascensión Aguerri.: "La Colección de música y teatro en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: apuntes para su estudio", in *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII, La tonadilla escénica*, Madrid: Museo de San Isidro, 2003, p. 94.

11. Archivo de Villa: S. 6-188-96.

12. By the mid-nineteenth century in Madrid, as in Barcelona, there was a proliferation of private theatres built by landowners and lyric, philharmonic and dramatic societies. So in 1865 in Madrid, besides the Theatre Royal and the Príncipe Theatre, there were another seven theatres: Jovellanos/ Zarzuela, Circo Lírico, Lope de Vega, Variedades, Novedades, Buenavista and Campos Elíseos. From this time on the role of the Council was no longer hegemonic in the running and programming of Madrid's theatres.

the companies of actors. The Council paid the dramatists for new plays, the composers for their musical works and the actors; they also commissioned "copies of the plays" to be used by the actors and the prompter. Added to this were copies of the sheet music for the instrumentalists of the theatre orchestras. As such, the repertoires remained Council property and the theatres were under obligation to store them in a suitable place on their premises. Thanks to these efforts to conserve works "because they belong to Madrid" and due to the fact they were paid for by the Council, many of the works and accompanying music are available to us today.

In 1851 the Council agreed to bring together the repertoires of both theatres in a building adjacent to the Cruz Theatre where "files belonging to the Teatro de los Caños del Peral Theatre discovered in one of la Cruz's attics" have also been found. The Caños del Peral Theatre (today's Theatre Royal) was not dependent on the City Council at that time but on the *Junta* of Royal Hospitals¹⁰. In 1859 the Cruz Theatre was pulled down as it had fallen into a poor state of repair and because the street of the same name was being extended. The city council decided at the time to send the collection of documents to the General City Archive. In the end, once the papers - comprising "seven-hundred files of operas, *zarzuelas*, *tonadillas* and dances, plus more than two-hundred (files of) dramatic works¹¹" - had been put in order under the enlightened management of Carlos Cambrero, head of the Municipal Library, the decision was taken to give them a new home in the Municipal Library. They were transferred there in 1898.

Gradually, the librettos and sheet music of operas performed in the Príncipe Theatre - the only remaining theatre then managed by the Council and whose name was changed to the Teatro Español in 1849¹² - were added to the archive. This practice continued into the first decades of the twentieth century.

The Theatre and Music Collection of stage works is the indisputable jewel in the crown of the Municipal Historical Library (if we exclude the twenty-three handwritten *autos sacramentales* which were directly commissioned from Calderón de la Barca by the City Council for the Corpus Christi festivities). It is one of the most complete documentary sources for the study of theatre and music in eighteenth and nineteenth century Spain, and provides an extraordinary insight into the process of stage performance in Madrid's commercial theatres.

Approximately fifteen thousand theatre notes (directors' notebooks on how the work in question was to be staged) are found in the collection, both in printed and handwritten form, relating to over nine thousand works of all dramatic genres: comedies, dramas, prologues, *sainetes*, *entremeses*, etc. from a period that stretches from the seventeenth century (few in number) to the early twentieth. The notes that survive correspond to the writers who enjoyed the greatest successes on the Madrid stage. The greater the success of a work, the more often it was performed and, as a consequence, the greater number of notes are to be found in the collection. Of the Baroque playwrights of the seventeenth century, Calderón de la Barca was the most frequently performed. He was followed by Lope de Vega and Moreto. Of eighteenth century playwrights, José de Cañizares, Antonio de Zamora and, in particular, Gaspar Zavala

y Zamora and Luciano Francisco Comella, enjoyed the most success. By mid-century changes can be observed with the increasing popularity of the neo-classical comedies of Iriarte and Leandro Fernández de Moratín. The romantic dramas of Martínez de la Rosa and Hartzbusch gained ground in the first third of the nineteenth century with many theatre notes pertaining to their works held in the collection. In parallel with the main genres of comedy and drama, folk genres were enormously popular, the so-called “short genres” which were performed in the intervals and before and after each play. The purest expressions of these were the *sainetes* or farces which, in the hands of a writer such as Ramón de la Cruz, took on a particular and innovative character.

The Music archive is made up of more than six thousand compositions, mostly dating from the middle of the eighteenth century to the 1860s. The most noteworthy are those related to the lyric genres par excellence: *zarzuela* and opera. Outstanding among the composers of *zarzuela* in the eighteenth century we find Antonio Rodríguez de Hita.

The Historical Library holds three hundred and twelve complete operas by the greatest Spanish and European composers, all of which were performed in the theatres of la Cruz, el Príncipe and los Caños del Peral. Among them are works by Domenico Cimerosa, Vicente Martín y Soler, Manuel García, Giovanni Paisiello and Antonio Salieri. In the 1830s there was a resurgence of interest in Italian opera due to Gioachino Rossini’s visit to Madrid. Twenty of his operas are found in the collection. There are also works by Saverio Mecadante, Johann Simon Mayr, Giovanni Pacini, Bellini, Gaetano Donizetti, Joseph Hayd and Mozart.

Sheet music and librettos for more than five hundred *tonadillas* by Antonio Guerrero, Pablo Esteve and Blas de Laserna and others are also found in the collection. Finally, mention should be made of the musical accompaniment to over seven hundred comedies from the Cruz and Príncipe theatres.¹³

Two other important collections were added to the archives from the Cruz and Príncipe in the twentieth century: a part of José María Sbarbi’s library consisting of a thousand musical works, both religious and profane, acquired in 1917,¹⁴ and the personal and musical collection of Ramón Carnicer in 1965 of which we shall make further mention.

The project for the critical edition of two works from the musical treasures held in the Municipal Historical Library.

The aim of this project is the musical recovery of two pieces of music from the documentary archive that we have described above. This hugely important collection is part of Madrid’s cultural heritage. It is for this reason that, as we have previously mentioned, the General Management of Libraries, Museums and Archives, put forward the idea that a critical edition

13. See a detailed list of artists in: “Los corrales de comedias en Madrid y el teatro clásico. Los corrales de comedias madrileños y el teatro hasta la segunda mitad del siglo XIX, repertorio y puesta en escena”. In *Conde Duque: espejo de la memoria*. Madrid: Council, 2011, pp. 93-101.

14. Municipal Historical Library. Archive, box 4, document 2 (1917).

15. National Library. Legado Barbieri, Ms. 1196, cited by Emilio Casares Rodicio, *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre y el creador*, Madrid, ICCMU, 1994, pp. 70-71. This work, together with the publication of the Barbieri Legacy, also by Casares, makes up the best and the most detailed study of this author. We have taken the larger part of the biographical data from them: ; cited in A. Aguerri, (2003) p. 101-103. The National Library has recently inaugurated the exhibition *Barbieri, música, fuego y diamantes*, whose curator is Emilio Casares; it has been organized by the BNE and Acción Cultural Española (AC/E), 2017. The exhibition catalogue includes the text: *Francisco Asenjo Barbieri, pensando en España*, in which Emilio Casares sets out his latest research and reflections on the successful composer, pp. 15-65.

of works by great but now largely forgotten Spanish composers held in the Historical Library should be available to a wider public – as well as the concerts programmed for the Plaza Mayor. In short, the idea was that some of the repertoire from Madrid's theatres could be heard and enjoyed by contemporary audiences.

The project has been made possible thanks to the support of the *Foro de Empresas por Madrid* (a business platform that collaborates with the Council in setting up culturally important landmark projects in the city) and has undergone several phases. In the first of these, a musicologist was commissioned to make a pre-selection of fifty works by Spanish musicians from the Theatre and Music Archive of the Historical Library, based on their quality and historical importance. Composers were drawn from the golden age of symphonic music, running from the end of the eighteenth to the end of the nineteenth century. The second phase involved a detailed analysis of the pre-selected pieces before two previously unpublished works were finally chosen for their symphonic form, quality and lively sonority suited to performance in an open space like the Plaza Mayor: the Overture to *Adele di Lusignano* by Ramón Carnicer and the *Symphony in F Major* by his disciple Francisco Asenjo Barbieri. In the third and final phase, two musicologists specialized in the world of publishing, Mario Muñoz and Javier Pino, compiled the present critical edition. They transcribed the original manuscript sources and set out the sheet music necessary for the present concert; it will now be available for future performances by other orchestras.

To the initiative to recover our rich heritage through a concert performance in the Plaza Mayor we can now add the contribution that the publication of these two works by Asenjo Barbieri and Carnicer will make towards re-establishing the reputations of these great composers and to the renewed enjoyment of the beauty of their music.

Francisco Asenjo Barbieri's Symphony in F Major

Although Barbieri's symphony was written after Carnicer's, it belongs to the collection of papers taken from the Príncipe and Cruz theatres, which, as previously stated, were moved to the Library in 1898. Furthermore, the composer was linked from birth to the Cruz Theatre. His maternal grandfather D. José Barbieri, the theatre manager for many years, lived on the premises. He was joined in 1823 by the young Francisco Asenjo and his mother following the death of Francisco's father in an unfortunate accident. It was here that Barbieri received his first lessons in music theory from one of the theatre orchestra teachers. He attended all the rehearsals and performances, memorizing the works of Rossini, Bellini and Donizetti. This period would leave an indelible stamp on his musical education and his first orchestral rehearsals consisted of adaptations of pieces first heard in the theatre¹⁵. It would be the beginning of a great career as a musician.

But Barbieri is outstanding for many other reasons. He is considered to be one of the creators of musical historiography in Spain. The latest publications on this great scholar have stressed his bibliophile leanings¹⁶. It seems that the same impulse that drove him to compile historical data also led him to collect original documents or copies thereof. He was a founder member of the Spanish Bibliophile Society and the most important collector of musical works and documents in the whole of Spain. His vast hoard of books and documents, collectively known as the *Barbieri Legacy*, are conserved today in the National Library.

One of Barbieri's favourite documentary archives was the Central Archive of la Villa de Madrid. According to Subirá he had even spent time there putting papers from the Principe, Cruz and Caños del Peral theatres in the Villa de Madrid archive in order¹⁷. His hand-written notes can be found on many of the pieces of sheet music. In 1865 Barbieri asked for permission from the Council to consult and make copies of some of the papers held in the archive. He subsequently received authorization for the consultation though he was not permitted to copy the material.

Asenjo Barbieri played a key role in the dissemination of lyric theatre works from the City Council's collection. He knew the repertoire well, made adaptations of several operas and copied other works in order to sell them to other theatres or collections. In the final analysis he should be considered a researcher or academic with an interest in the Theatre and Music Collection of the Municipal Historical Library rather than someone who simply "copied" and popularized the materials found therein¹⁸.

The *Symphony in F Major* appears as number "8" in a compilation that brings together fourteen of the most successful works of its time including pieces by Verdi, Puccini, Donizetti, Musard, Mercadante, Gaztambide and Barbieri¹⁹, among others. Catalogued as Mus 675-1 and divided into twenty-four volumes, it includes the sheet music for the individual orchestral instruments (first violin, first and second violas, double-bass, bassoon, trombone, cornet and kettledrum etc.) required for the performance of each work. Each is quarter-bound with a leather spine and sheets of manufactured blue marbled paper. In the centre a paper label with a printed floral design surrounds the name of the instrument the particular volume pertains to. Many of these sheet music parts are marked with the names or initials of the individual instrumentalists and some are inscribed with dates: 1848, 1866, 1867, 1869 and 1870. These undoubtedly refer to the premieres or revivals of the works in question. The note "1848 / Rovira" which appears on the sheet music for first cornet in Barbieri's *Symphony in F Major* may refer to the date of the work's premiere. On some of the volumes we find simple pencil drawings. All of the volumes bear the stamp "Madrid Archive" corresponding to the General City Archive. According to the editors, the *Symphony in F Major* was premiered in the Príncipe Theatre in 1848.

The Historical Library also holds another outstanding item, the zarzuela *Pan y Toros* in "the original draft of the celebrated Spanish maestro D. Francisco Asenjo Barbieri / 1864".

16. José Carlos Gosálvez Lara: "La biblioteca y el archivo de Francisco Asenjo Barbieri en la Biblioteca Nacional de España". In *Barbieri, música, fuego y diamantes: catalogue*, pp. 117-133.

17. José Subirá: *Catálogo de la Sección de música de la Biblioteca Municipal de Madrid. Tomo I. Teatro menor: tonadillas y sainetes*. Madrid: Council, 1965, p. 11.

18. A. Aguerri, (2003) pp. 101-103. The same idea is expressed in the article by María Teresa Delgado Sánchez and Juan Bautista Escribano Sierra "Una aproximación crítica a la Biblioteca de Barbieri", en *Homenaje a Casares. En Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. Madrid: ICCMU, 2014, pp. 571-580.

19. He is the only composer to have three works included in this compilation: *El soldado español*, the rigaudon *La buena noche* and the *Symphony* described here - which gives an indication of the fame and success Barbieri enjoyed.

20. This important handwritten sheet music of Barbieri's was donated to the Library in 1935 by José Bilbao y Sevilla after it had been given to him by the music historian Antonio Peña y Goñi who, in turn, had been presented with the work by Barbieri himself. A few days later, the library received José Octavio Picón's handwritten libretto for the same *zarzuela*, a donation from the writer's daughter María Octavia Picón. Included in the donation were drawings for the costume designs for the premiere of *Pan y Toros*. They are now held in the History of Madrid Museum. Traditionally the drawings have been attributed to Federico de Madrazo and Manuel Castellano.

21. *Catálogo de la obras de Carnicer*. Madrid: Fundación Caja Madrid, Editorial Alpuerto, 1997.

22. It is conserved in the Historical Library under the catalogue number Mus 739. The Historical Library also holds other manuscript copies of works by Carnicer that were performed in the Cruz and Príncipe theatres in Madrid.

23. *Ibid*, pp. 45-100.

This is the handwritten manuscript, bound in black leather adorned with a gold surround framing the front and back covers and gold rosettes in the corners. On the first page we can read: "Monday January 18th 1864", most likely the date on which the draft was begun²⁰.

The Overture from Adele di Lusignano by Ramón Carnicer

Ramón Carnicer is one of the great nineteenth century Spanish composers yet remains unknown to a wide public. In 1997 musicologists Víctor Pagán and Alfonso de Vicente published the *Catálogo de las obras de Carnicer*²¹, which includes an extensive introduction by Pagán tracing Carnicer's life and a comprehensive bibliography. The second part of the introduction takes a look at the composer's legacy for the first time.

The early success Carnicer enjoyed as opera house director of the Santa Cruz Theatre in Barcelona coupled with his journeys throughout Europe in the search for singers brought him such renown that when Saverio Mercadante left his post as director of the Cruz and Príncipe Theatres, Carnicer was offered the position. He would remain in Madrid for the rest of his life. He managed the two theatres for seven seasons and was instrumental in adapting them to the new taste for Italian opera that the public was clamouring for. When the María Cristina Royal Conservatory for Music opened in 1831 he joined as Professor of Composition and later became its director.

The first opera composed by Ramón Carnicer was *Adele di Lusignano*; it was premiered at on May 15th 1819 at the Santa Cruz Theatre in Barcelona and its Overture, is to be performed in the Plaza Mayor. Its source is the manuscript copy, which bears the following inscription: "Adele di Luisagnano / Melodrama Semiserio / Poesia del Signore Felice Romani / Musica del Signore Ramondo Carnicer / Barcelona La Primavera de 1819²²".

It entered the Municipal Library in 1965 as part of the personal and musical collection – one hundred and forty-two pieces of sheet music and several of Carnicer's hand-written manuscripts - that constitute the Carnicer Legacy. The collection has been carefully studied by Víctor Pagán²³ whose work we refer to here.

That the collection has survived is due to the ministrations of the Carnicer family, particularly the composer's son-in-law, Francisco Minguella de Morales; he compiled Carnicer's private archive and faithfully defended his legacy. Later on, the collection passed to the composer's children and later still to his grand-daughter Elisa Carnicer, who stipulated in her will that "her grandfathers papers" should go to her nephews Luis and Enrique Carnicer y Motilla. However, it was the executor of the will, another of her nephews, Tomás de la Hera Martínez de Pinillos, who donated them to Madrid City Council for the Municipal Library.

The decision to donate the papers to this particular institution out of all those that contain theatre music archives may have been influenced by the relevance of the Municipal Library as the depository of the collections of the Cruz and Príncipe Theatres. After one hundred and ninety years this archive of unpublished material was entrusted to a public institution. It was not until 1990²⁴ however that it was given due recognition when, following the transfer of the Library from its old site in Calle Fuencarral to its present location in Conde Duque, the real importance of the collection was recognized and Víctor Pagán and Alfonso de Vicente were commissioned to catalogue and study it. In 2009, to coincide with the second centenary of Ramón Carnicer's birth, the collection was looked into once more and made available on the Historical Library's on-line catalogue. It was at that time his works began to be digitalized; these are also now available on-line.

24. The Library remained closed for more than thirty years and as a result this collection was neither catalogued nor studied.

Coda

With this critical edition of the Overture from Ramón Carnicer's *Adele de Luisignano* and the Barbieri's *Symphony in F Major*, Madrid Council joins other initiatives for the recovery of bibliographical musical heritage; notably that carried out by the Instituto Complutense de Ciencias de la Música (the Complutense Institute of Science and Music). Since 1992 this institution has published a large number of works by Spanish composers as part of its *Colección de Música Hispana* in order to make them available to musicians, researchers and orchestras so they may be shared and performed.

As far as editions of Carnicer's works are concerned, they are all based on manuscript sources from the Municipal Historical Library: both those that are part of the composer's legacy and those that are taken from sources relating to performances at the Cruz and Príncipe Theatres in Madrid. Undoubtedly the composer is now garnering recognition and admiration; this is also due to the fact that two of his most important operas have been performed in versions that come close to the composer's original conception, being based on editions made from original sources. In 2005 a version of *Elena e Constantino*, based on Grover Wilkin's edition, was performed at the Theatre Royal and in 2016 the public was treated to a concert version of the opera *Elena e Malvina* at the National Auditorium.

Francisco Asenjo Barbieri's works were rarely performed at the theatres under the control of the Madrid Council. We have already mentioned the close personal relationship he had with the theatre archives which were then held in the City Archive and his work there as a researcher. However, other lyric theatre venues had sprung up in Madrid where his *zarzuelas* enjoyed enormous success. The *Symphony in F Major* was performed at the Príncipe Theatre and it also forms part of the bibliographic heritage that belongs to the city authorities. In 2017 it will be heard in the Plaza Mayor alongside Carnicer's Overture to *Adele di Lusignano*; in both cases thanks to manuscript sources held in the Municipal Historical Library.

Musicological study

MARIO MUÑOZ CARRASCO
JAVIER PINO ALCÓN

Overtures and Symphonies: The Orchestral Enlightenment of the Slaves of Lyricism

Imagine, to begin with, an orchestra of eighty musicians who perform with such precision that you'd think it was a single instrument. The opera begins: you see far off a great plain (oh, the illusion is complete!) and farther still a glimpse of the sea. A storm is heralded in the orchestra, dark clouds descend slowly and cover the plain; the stage is lit by flickers of lightning piercing the clouds — but with a truthfulness and a perfection that have to be seen to be believed [...] And the orchestra! It's all in the orchestra¹.

Listening to the programmatic overture in C. W. Gluck's *Iphigénie en Tauride* made such an impression on Hector Berlioz, that the experience became a defining moment in his artistic career as well as in the French composer's engagement with lyrical composition. The synthetic nature of these preliminary pieces and their perfect sense of expression, which introduce the listener to the unfolding of a story, were characteristics that did not go unnoticed for the composers of the time. Various driving forces were responsible for the gradual expansion of opera until it reached its 'golden age' in the first half of the 19th century. Publishers began to edit piano reductions of the main arias sung by *connoisseurs* in aristocratic salons, and in the most popular theatres parodies of *opera seria* became increasingly common and sarcastic. In a context in which humble *café* ensembles and pianists of modest skill could all rely on versions adapted to their instruments of choice, the process by which operatic overtures or germinal symphonies transferred into the programmes of concert-halls is easily comprehensible. As the pieces were performed independently from the dramatic work they had been conceived for, these concerts became a fruitful mode of expansion for a market that, until then, had not even been devised.

The present work of recovery deals with this 'secret garden' of instrumental pieces written by eminently lyric composers, a rather limited field. Overtures, preludes, symphonies, interludes and dance music all make up a relevant if somewhat constrained landscape that takes up varying nuances depending on different European stylistic languages. The predominance of voice over the instrumental in the Italian style is worlds apart from the characteristically German balance; consequently, these two different aesthetic stances gave rise to profoundly different strands within the European vocal repertoire. The overtures, symphonies and orchestral preludes of the lyrical sphere of Madrid in the first half of the 19th century undoubtedly acquired Italian and French touches, partially leaving aside the German paradigm, according to which the overture is a necessary device for the narrative and metaphorical articulation of a piece. A survey of this German tradition —from the late Mozart to Mendelssohn's *The Hebrides* or of the different versions of *Fidelio/Leonore*— shows that the overture is more concerned with the creation of a dramatic atmosphere and the exposition of the internal conflicts of the opera than with its internal thematic development. The overture's own voice is so unique that it often does not require the rest of the work in order to become substantial or to transmit its, at many times, inherent darkness. Vladimir Stasov, the most important Russian critic of the 19th century and one of the most relevant influences on the Russian Five², captured this idea in the following lines:

1. Fragment of a letter that Hector Berlioz sent to his sister Nanci on December 13, 1821, in Berlioz, H., (2003): *Correspondance générale*, éditée sous la direction de Pierre Citron. Vol. 4. Paris: Flammarion, 2003, pp. 56-7. English translation from David Cairns (2000), Berlioz. *Volume one. The Making of an Artist- 1803-1832*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, p. 105.

2. The members of the group were Mily Balakirev, Modest Mussorgsky, Nikolai Rimsky-Korsakov, Cesar Cui and Aleksandr Borodin.

3. Stasov, V. (1968):
Selected Essays on Music,
(London, 1968), pp. 74–5.

4. Nicholas Temperley,
'Overture', in *Grove Music
Online*, ed. Laura Macy,
<http://www.oxfordmusiconline.com>
(accessed February 14,
2017).

What are most of Beethoven's overtures (*Leonore*, *Coriolan*, *Egmont*, etc.), certain parts of his last quartets, many of his sonatas, and all save his first two symphonies if not 'programme music'? The overtures of Weber, Mendelssohn, and Berlioz are also programmatic. All of this music is far, far removed from the 'absolute music' of earlier days³.

Whereas in the Italianized world of Spanish opera of the first third of the 19th century, the overture follows the Rossinian model, the actual differences between overtures, symphonies and preludes in the context of the blooming of *zarzuela* and of the development of opera were of little importance. Nicholas Temperley has characterised the overture in rather broad brush strokes as a substantial orchestral introduction which precedes a dramatic work. It may or may not have multiple sections, and may or may not bare thematic links to the dramatic work. According to his criteria it is the ending that defines the category: a fast and brilliant finale constitutes an overture, whereas in the contrary case the piece is called a prelude⁴. In order to fully reference his argument, it should be added that when a piece is independent from the dramatic work it is to be referred to as a symphony. From this it might be concluded that the orchestral uses and dimensions are, except for issues of internal structure, similar in every case. Striving to reach some general categorization of the overture and the symphony clearly stating the influences received and exerted by both, we may conclude that there were three main sources of European instrumental influence: the styles of Germany, France and Italy, in varying degrees, were the three most influential archetypes of orchestral development in Spain during the first half of the 19th century. With the exception of the German conceptual approach which had a very limited scope, the two remaining pillars were fundamental in the Spanish symphonic literature of the period.

If in this context one had to highlight two figures whose influence we might consider transcendental for the musical life of Madrid in the 19th century, the names that would probably come to mind are those of Ramón Carnicer and Francisco Asenjo Barbieri, both of whom elevated the world of composition in long-gone Madrid. This recovery of heritage from the vast collections held at Madrid's Municipal Historical Library is based precisely on two works by these composers. Despite neither of them being particularly common or representative of the concert repertoire of their time, these works epitomize the quintessence of the creative universe of their authors and shed new light on the yet incomplete knowledge we have of them.

Ramón Carnicer (1789-1855) spent a significant part of his professional life in Madrid, where he participated in every musical sphere available to him. He was a prolific composer, a respected orchestral conductor, a cultural manager, a teacher and, to some extent, a pioneer of the then still nascent *zarzuela* genre. From 1827 until his death he was intermittently in charge of the programming of the main operatic stages of Madrid, such as

the Teatro del Príncipe and the Teatro de la Cruz, as well as of the direction of the Real Conservatorio de Música y Declamación. He was a member of a large group of composers who had been remarkably influenced by the Italian melodism and its way of conceiving melodramas, and it is for this reason that his outputs resemble Romantic opera more than any other genre.

The influence of Rossini which was so tangible in Carnicer's early works quickly became for younger composers the equivalent of a footprint in the sand; initially deep but quickly faded into a visible yet distant trace. His overtures had been the first to find their own space within the concert-hall, this not only due to their independent nature but perhaps also to their easy symphonic character and thematic richness. The prototypical structure of Carnicer's overture consists of a single movement and includes a slow introduction that leads to a fast section, which typically is a sonata without its development part. His links to the forms of the Baroque overture are evident; indeed he insists on the fashion of contrasts already set by the French overtures of J. B. Lully, or by the Italian ones of A. Scarlatti. The thematic development of his overtures is independent from the material used in the opera. This would seem to place him closer to Mozart's classicism than to Weber's early romanticism, were it not to be for the expressiveness of the symphonic poem which is already latent and beginning to surface.

Together with Rossini, composers such as Giacomo Meyerbeer, Carlo Coccia and Saverio Mercadante (who is particularly interesting, for it is him that Carnicer replaced upon his arrival in Madrid) also formed part of the referential framework of the composer from Tárrega in the following decade.

The first composition that this study deals with is the overture from the opera *Adele de Lusignano, melodrama semiserio in due atti*, based on a libretto by Felice Romani. It was premiered on May 15, 1819, at the Teatro de la Santa Cruz in Barcelona as part of the celebrations honouring the visit of Luisa Carlota, the future wife of Infante Francisco de Paula Antonio. The opera became an overwhelming success. It was staged over twenty times during its first season and was re-staged in the following years, either in full or in excerpts. The manifesto or leaflet that accompanied the libretto on the night of the premiere presents many of the substantial elements of the piece:

Now that the brilliant Rossini, the expressive Coccia, the deep Paër, and the festive Generali have all fixated (so to speak) good taste at the Barcelona Theatre by means of those admirable productions which are a delicacy for the heart and an enchantment for the ear; what fear and distrust must I not feel being new to the extremely difficult art of composition, and perhaps too ignorant of the pleasures of a foreign language that I have had to squeeze concords out of the musicians; when I offer for the first time my opera in two acts «ADELE DI LUSIGNANO»?

5. Pedrell, F. (1897): *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano americanos antiguos y modernos; acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación*. Barcelona: Victor Berdós y Fellú, 1897, pp. 295-6.

6. 'The performance to celebrate Doña Luisa Carlota and the new composer was really exceptional, and figures of the two main characters of the opera were created. I have that of Raimondo and Count of Poitiers at hand now, and one can read on it: *li due abiti che porta il Signor Pillipo (sic) Galli in L'Opera l'Adela di Lusignano*' (in Italian in the original), *Ibid.*

7. 'Hacerles tocar sin capa y sugetarles a ensayar bien y lo necesario para el buen desempeño artístico de su contenido'.

8. In the words of Barbieri: 'One night Carnicer noted that during the performance of a symphony a chord of trombones had been missed, to which the teachers answered that they had gone outside to smoke because in Madrid there was no habit of listening in silence for that long, counting measures only to play a couple of notes', in *El Mundo Teatral*, 01/06/1855, p. 3.

My audacity would be inexcusable and even condemnable were I not to cover it up in the veil of a respectful gift. In fact, having last year received an award and wishing to show my respect for the indulgence with which some of my independent pieces had been received, I thought it an obligation stemming from my gratitude to offer to the public on that day a complete work, which even if lacking in the beauty that would classify it as a good piece of music, would perhaps have the particular merit which goodwill and the best intentions can produce. [...] My ambition, far from entertaining the notion that an opera by a Spanish composer could receive accolades on Italian soil, the beautiful home of Euterpe; was simply to receive the applause of my fellow citizens, from whom I expect the ensuing signs of that benevolence which characterizes them, and of which my shortcomings are in such great need.⁵

Several testimonies attest to the importance of such a debut⁶. Despite the original praise, the opera was not staged at the Teatro del Príncipe in Madrid until almost a decade later on February 23, 1829. A few more years would have to elapse until, on December 14, 1832, the work was performed at the Teatro de la Cruz. The two first premieres shared two of the main characters: Filippo Galli (Paimondo in the opera) and the composer himself, conducting the orchestra. *Adele de Lusignano* was in fact the third opera by Carnicer that the Madrid opera-goers had a chance of listening to. His *Elena e Constantino*, which he had composed in Barcelona six years earlier, was premiered in June 1827, a couple of months after he took up the job of managing a significant proportion of the musical programming of the capital city. Twenty months later, *Elena e Malvina*, the first opera that he composed specifically for the Madrid audience, saw the light of day. The aforementioned *Adele* was premiered a few weeks later.

During this time the musical life of Madrid had undergone significant changes. Upon his arrival in Madrid as Master Director and Composer of the Reales Teatros del Príncipe y de la Cruz, Ramón Carnicer had to face a series of issues that his predecessor Saverio Mercadante had been unable to solve. The ultimately failed hiring of Mercadante had been motivated by the aim of placing the theatres of Madrid amongst the best of Europe. Despite his talent, however, the Italian composer had not managed to impose the kind of routine that the musical life of both court and town demanded. Carnicer's first decisions prioritized method over outcome, and he eliminated some of the commodities that the musicians benefitted from in order to foster the professionalization of the orchestral ensembles of the city. Referring to these years, Barbieri recalled how Carnicer had successfully made his personality felt by the orchestra, and how he managed 'to make them play without their capes and to rehearse properly and as needed in order to ensure the adequate artistic development of the pieces⁷. Carnicer also set out to improve the choir through the hiring of singing teachers, as well as by enlarging the metal section and by organizing the rehearsals in far more efficient ways.

The lyrical life of Madrid in 1827 was very inferior in quality to that of Barcelona at the time, and the anecdotes concerning the poor level of the orchestra and choir which Carnicer found on his arrival are many⁸. Despite everything, his first season as conductor was a success and included

a significant number of premieres, among them half a dozen of works by Rossini, a couple by Mercadante and his own aforementioned *Elena e Constantino*. By the time *Adele* had its Madrid premiere in 1829, many of the issues concerning the skill of the performers and the social conflicts that resulted from his attempts to improve it had been solved. He had fully settled into his new duties and the critics praised his work: 'Maestro Carnicer has been a complete success in the presence of a large audience. This is gratifying, as the honour falls on a Spanish teacher. Italy recognises Rossini as its first composer, Germany does so with Meyerbeer, Spain has also found hers and it is Carnicer'⁹.

The *Adele de Lusignano* overture recovered in this volume is a rhapsodic piece which seems to precede the notion of habituating the emotions to what is going to be presented on stage; it is of moderate length and an example of the Rossinian contrast that Carnicer knew so well. The structure of the piece often also brings Rossini to mind, although the real difference in approach lies in Carnicer's imitation of the conceptualisation of music (despite it being a youth composition) and his expressive aspirations, which in any case do not delve into German depths. Here Carnicer is not simply recovering the dramatic drive and sense of continuity of Gluck's *Iphigénie en Tauride*; he goes a step further by establishing very precise, almost Manichean, limits. At first Carnicer seemed to respect the established conventions, but he gradually modulated his creative freedom to the point of suggesting years later (in 1822 with *Il dissolute punito, o sia, Don Giovanni Tenorio*) more audacious architectures, therefore harder to grasp for Italianised audiences. The influence of Mozart on the composer becomes evident in various fragments through quotations from *Le nozze di Figaro*. This Mozartian presence should come as no surprise: during his years of exile in Menorca, Carnicer became friendly with C. E. Cook, who took piano lessons together from Mozart. It was probably this presence that inspired his *Sis sonates per orque o fortepiano*, which have strong classical connotations.

After its comings and goings on the stages of the Teatro del Príncipe and the Teatro de la Cruz, the *Adele* overture was forgotten for more than a century and a half, until Ramón Sobrino, musicologist and main scholar of Carnicer's music in our country, edited the score from a different manuscript than the one which has been used for this publication¹⁰. The work was performed live on August 25, 1994, in the context of the Festival Internacional de Santander. The edition of the score, however, was never published.

-What's on at the theatre? Asked somebody.

-This: 1, Symphony; 2, Piece by the celebrated Scribe; 3, Symphony; 4, New piece by the prolific Scribe; 5, Symphony; 6, National dance; 7, New comedy in two acts, translated also by the witty Scribe; 8, Symphony, 9...

-Stop, that's enough, good Lord...!¹¹

Mariano José de Larra [Fígaro], *La vida de Madrid*

9. José María Carnerero in *El correo*, 16/02/1829, p. 1

10. The unpublished edition by Ramón Sobrino is based on the BRCSMM 1/3468 manuscript, entitled *Sinfonía a grande orquesta de la ópera Adela de Lusignán*.

11. Excerpt of 'La vida de Madrid', article by Mariano José de Larra, under the pseudonym 'Fígaro', in *El Observador*, no. 151, 12/12/1834.

12. The MUS 676 manuscript is made up of the following pieces: no 1. *Joan of Arc Symphony*, by Verdi; no 2. *Queen Victoria* (waltzes) by Bosisio; no 3. *Cavatina cor anglais* from *Alessandro nell'Indie*; no 4. *Gli Illineri*, first act symphony by Paccini; no 5. *El soldado español*, rigaudons by Barbieri; no 6. Symphony from *Belisario* by Donizetti; no 7. *La buena Noche*, rigaudons by Barbieri; no 8. Symphony by Barbieri; no 9. *La folie*, polka by Musard; no 10. Symphony from the opera *Zampa*, by Hérold; no 11. Polka for trumpets; no 12. *Un sueño*. Symphony by Manuel Tubau; no 13. *Fantasia* by Mercadante and no 14. *Laberinto* (polka, mazurka and galop) by Gaztambide.

13. *Legado Barbieri*, Ms. 14. 077.

Some doubts still exist with regard to the second piece that this work has restored. The *Symphony in F Major* by Francisco Asenjo Barbieri was probably composed in 1848, as is suggested by the annotations on the manuscript parts and the date of the pieces within the volume that contains it¹². Such a timeframe situates the piece shortly before Barbieri's first unofficial *zarzuela* of 1850, but significantly earlier than the foundation of the Sociedad de Conciertos de Madrid in 1866, *a priori* the most suitable place for its *premiere*. A survey of the musical programmes of the year 1848, however, reveals a fragment from *El Clamor Público* (November 23, 1848), which contains the following information:

THEATRE CHRONICLE —FOR THE BENEFIT OF MRS. LAMADRID—

Currently being rehearsed at the Teatro del Príncipe, for the benefit of its first actress Mrs. Bárbara Lamadrid, is a show which promises to be among the best of the season. It will begin with a new symphony by maestro Barbieri, the original drama *Juan sin tierra* will be staged for the first time, and it shall end with the showing of new dance, music composed by maestro Gaztambide.

This short excerpt probably made reference to the symphony that has now been recovered, which was finally made public on the first day of December of that same year. Barbieri's own manuscripts reveal yet more information that sheds new light on the composition of the work: 'on November 26, 1848, the Circus reopened with an Italian opera company, and that night the orchestra performed a symphony by Arrieta, at that point already voice coach for Her Majesty the Queen. On December 1 of the same year, the symphony which I had composed specifically and which I had finished just one hour before was performed for the benefit of Bárbara Lamadrid'¹³.

In addition to a composer, Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) was a notable invigorator of the musical scene of Madrid and had an extensive career as a musicologist. Having always had links with the dramatic world (his grandfather had worked at the Teatro de la Cruz), he was a student at the Conservatorio de Madrid during the time Ramón Carnicer was the composition teacher. The author of *Adele* taught a young Barbieri the core notions of the profession together with the beauty and power of Italian lyricism, even if ultimately the maestro from Madrid would turn his back on these to develop the *zarzuela grande* as an identity construct. Approximately a year before the composition of *Gloria y Peluca*, his symphonic language bore resemblances both to Italian melodies as well as to French structures. In fact, his inclusion of the most salient characteristics of the French musical discourse had already

started (Rafael Hernando was at this point just weeks from arriving from Paris and composing *Colegialas y soldados*). Without a shadow of a doubt, French models were the closer one to those explored within the genre of *zarzuela* during the 19th century. The symphony had started to gain new relevance in the French context, albeit in a very different manner to that of Germany. This difference lied not so much in the equating importance given to the spoken and the written, but in the fragmentation that created separate spaces for the symphonic and the choral, which connected independently. Defining this process, Turina himself stated in his *Enciclopedia abreviada de la música* that ‘comic opera represents the entry of symphonic music into the theatre’¹⁴. The tempestuous symphonism already evident in A. E. Grétry’s *Richard Coeur-de-Lion* and in P. A. Monsigny’s *Le déserteur* would evolve a century later into the sophisticated language of Offenbach, in which thematic fragmentation becomes the centre of the piece, together with ballet music, which had never been completely abandoned.

In fact, the symphonic model of the overture and the remaining parts of the *opera-comique* were adopted almost covertly in Spain, due to society rejecting all things French at the time. This hostility was due to the conflict between the strong desire to grow, admitting the social improvements that the assimilation of certain French structures could bring about, and the open wound of damaged national pride, still too recent a torment. Both French theatre —perhaps with the exception of Eugène Scribe¹⁵—and French opera were accepted with difficulty in Madrid: this was not the case of their internal dramatic structures and their relevance for the formative period of the first generation of composers of *zarzuela grande*. The aim was to further the development of cities through the highly lucrative business model of the Favart Theatres and the Opéra-Comique, despite the more humble and less sophisticated context than that of France¹⁶. Rafael Hernando and José Inzenga’s journeys to Paris at the time Barbieri was composing the symphony should therefore be seen as collecting lasting architectures to build Hispanic themes with (thus preventing the collected materials from becoming useless already at the start), rather than as a romantic re-enactment of the baroque *Grand Tours*. These initial impediments had to be overcome through different themes, turns, influences and references which clearly distanced Spain from its northern neighbour.

It was like this, always mid-way between Italian and French styles, that the very word ‘overture’ began to gain currency amongst Spanish lyrical composers, ranging from Gaztambide to Arrieta. At first these overtures might seem synonymous with a prelude or introduction, but the case analysed here bears some differences to these. The gradual increasing in length of these overtures was not intended for their assimilation into the concert *milieu*, but to predispose the listener towards the pleasurable experience of the ensuing work. In fact they were composed (contrary to some Italian cases) after the rest of the operetta had been finished. The clearest example of such a procedure and outcome can be found in the prelude to Tomás Bretón’s *La verbena de la Paloma*, which follows these constructive guidelines remarkably. Barbieri’s *Symphony in F Major*, however, does not seem to precede any work; for this reason

14. Turina, J. (1996): *Enciclopedia abreviada de la música*; with a prologue by Manuel de Falla. Madrid: Biblioteca Nueva, D.L., p. 41.

15. A survey of the guides of the Teatro del Príncipe and Teatro de la Cruz in the first years of the 19th century demonstrates that Eugène Scribe’s works, which were staged over six hundred times in about ten years, attained great prominence, particularly when compared to the five performances of plays by Beaumarchais. Barba Dávalos, M. (2013): *La música en el drama romántico español en los Teatros de Madrid (1834 - 1844)*, p. 93. Universidad Autónoma de Madrid, doctoral thesis.

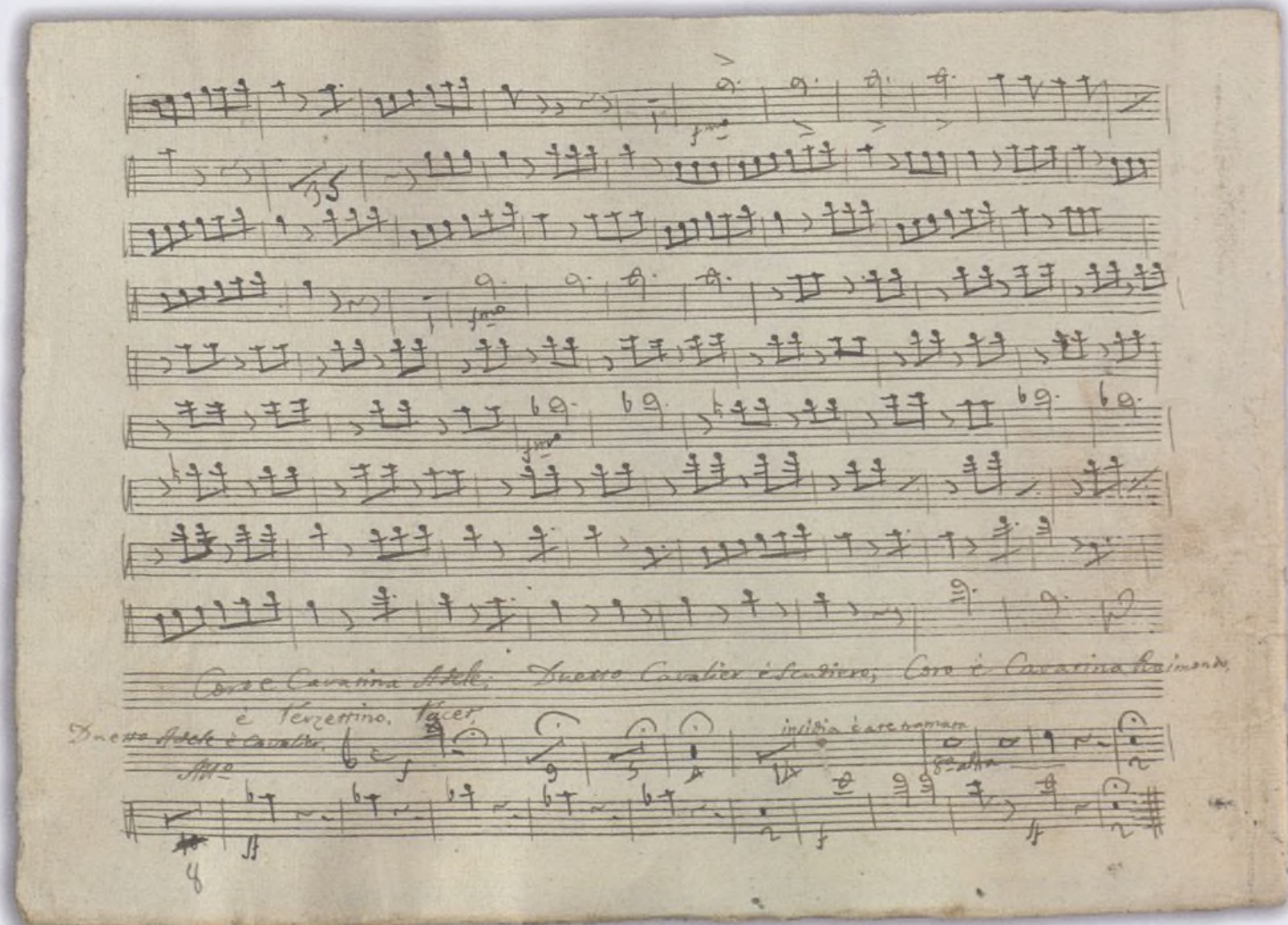
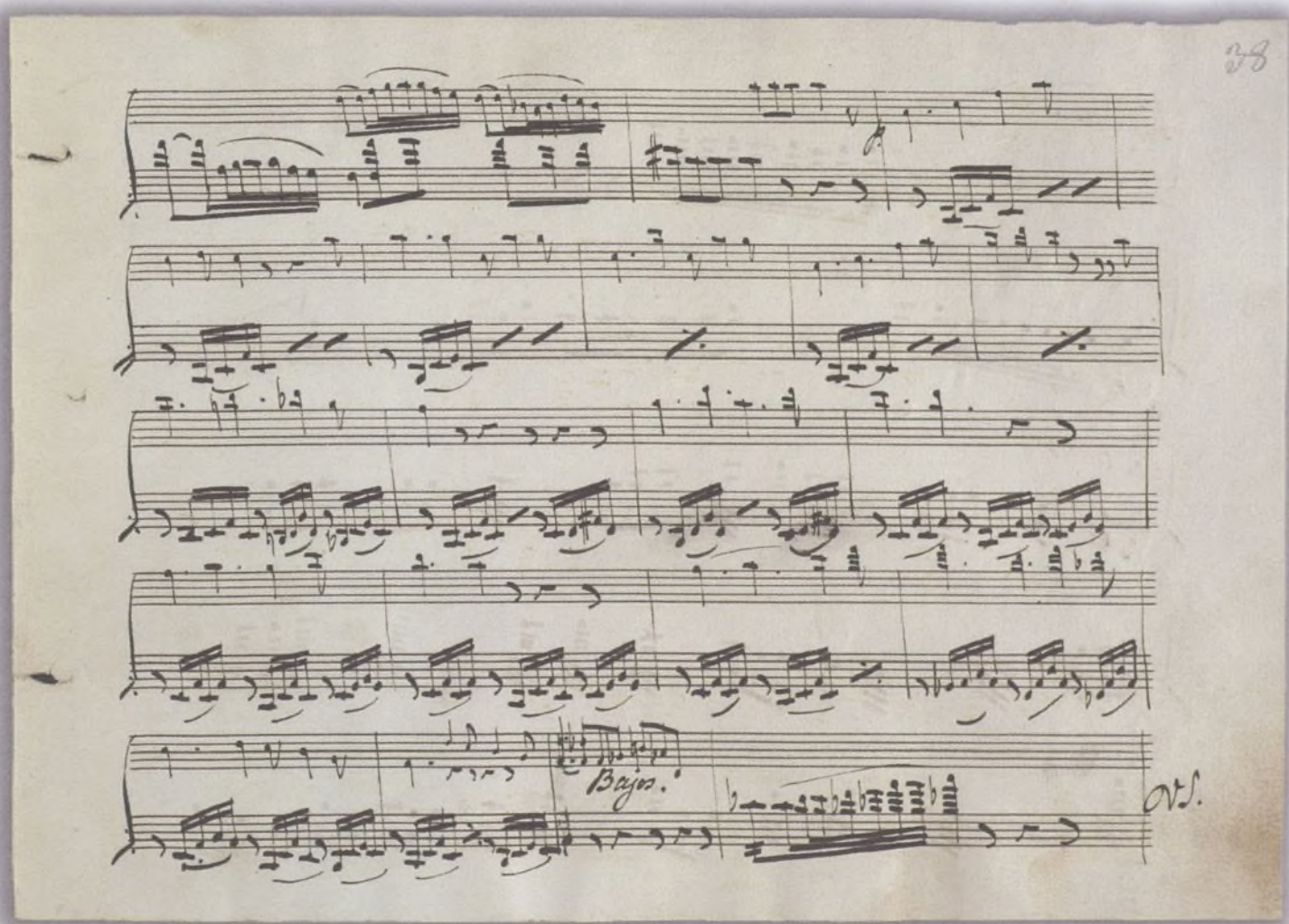
16. ‘Their aim was to foster here with new works the same delirium that occurred almost daily in Paris [...]. The main difference, it should not be forgotten, is that France [...] had an operatic life of its own which was enriched on a daily basis, whereas in Spain, grand opera continued to be a an outstanding issue’. Temes, J. L. (2015): *El siglo de la zarzuela: 1850-1950*. Madrid: Siruela, D.L., p. 29.

17. Cotarelo y Mori, E. (1934): *Historia de la Zarzuela, o sea, el Drama Lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid: Tipografía de archivos.

it seems, at least in a functional sense, to be closer to the German notion of the overture. In any case, it was in the years between 1848 and 1853, the period leading up to the foundation of the Sociedad de Conciertos and the premiere of Beethoven's *Seventh Symphony*, that Barbieri showed a greater interest in symphonic writing. Works such as *La espada de Bernardo* (1853) and *El marqués de Caravaca* (1853) included preceding symphonies of similar, when not larger, dimensions than that of his *Symphony in F Major*.

In a certain sense, one could say that this symphony became a prelude to a number of phenomena. First, it kick-started the symphonism of Barbieri, without a doubt the most important figure in composition in the 1860s. Second, it became a paradigm for the combination of Franco-Italian influences which would increasingly become one of the maestro's trademarks, even more so after his journeys to the French capital. This work also served as a structural model for the experimentation with architectures for future works. It was also an example of the vertiginous rhythms that shook the Madrid scene of the mid 19th century. Lastly, the symphony also speaks highly of the composer's *savoir faire* within a business model that had yet consolidated itself, and which he however managed to use for the purposes of experimentation and showcase. From this moment on, Barbieri and every other composer was able to choose different ways of incorporating orchestral music into the lyrical scene. For instance the composer could create long overtures or symphonies, intermezzo-like preludes or short introductions; he could toy with variable structures within the sonata form either without development section, following a thematic development or putting different themes together. The composer may have created a symphony of a certain atmosphere, suggested a particular characterisation based on the themes of the work or simply have made reference to its most popular themes in order to awaken the listener's interest with a melodic recapitulation (a *potpourri*). Of all of these strategies, Barbieri opted most often than not for the Italian model that reduced the orchestral introduction to but a couple of measures. On other occasions, the archetype of French comic opera led him to compose preludes with more elaborated melodies, always shying away from the German notion, with the partial exception of the present example.

It is hoped that this restored symphony will serve as an example of Barbieri's positioning throughout his career and of his determination to 'break the narrow limits to which some had wanted to constrain a nascent genre'¹⁷, whatever its form.



^ Sinfonía en Fa Mayor, de Francisco Asenjo Barbieri. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (Mus 675-1).

< Obertura de Adele di Lusignano, de Ramón Carnicer. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (Mus 739).

Obertura de
Adele di Lusignano

RAMÓN CARNICER

Sources and publication criteria

For the publication of this edition, we have made recourse to the only existing source – as far as we know – of the work: the full manuscript of the opera that is conserved in the Madrid Municipal Historical Library under reference number Mus 739. Part of Ramón Carnicer's personal archive, it was donated to the library by the composer's heir Elisa Carnicer e Ylla in 1965. It comprises 660 horizontally laid out pages measuring 210 x 297mm containing the full musical score of the opera. Four pages in the same format, which correspond to 2nd flute from the introduction to the first act, have been added – the only surviving fragment of the instrumental parts. Without having to carry out exhaustive graphological analysis, we can confirm that this fragment comes from an autograph manuscript given the similarity of the handwriting to that of other of the composer's drafts held in the same library.

The object of this edition is to recover the symphonic overture to *Adele di Lusignano* in its fullest and most original form, while also considering the performance needs that gave rise to the present publication. Accordingly, we have respected the structure set out by the composer even if some of the fragments were simply not copied – undoubtedly for reasons of time and space - and those which are referred to as segmented repetition:

cc. 108-114, “come sopradal (sign 1) fino el (codal) per batutte”, which corresponds to bars 100 to 106

cc. 129-130, “simile 2 batutte” and cc. 131-132, “altrosimile” which corresponds to bars 127 to 128.

cc. 153-171 “Come sopradal (sign 2) fino al (coda 2) per 19 batutte” which corresponds to bars 26 to 44.

cc. 181-186, “come sopradal (sign 3) fino al (coda 3) per 7 batutte” which corresponds to bars 173 to 179.

Cc. 204-205, “simile 2 batutte” which corresponds to bars 202 and 203.

Similarly, in order to make the piece readable without betraying the author's wishes, the repetitions within the bar have been set out here, as have those which refer to the immediately preceding bar. In the same manner, the tremolos and the indications of the high 8^a have been worked out, as have the frequent relationships between the different instruments which allow the composer to abbreviate the written music, substituting the text for prescriptions such as "col PmoVno". In the case of the first violins in respect to the second, we also find interval guidelines in the melodic passages of the manuscript (thirds, sixths, octaves); these have also been elaborated in the present edition.

From the point of view of the instrumentation, we have followed common contemporary practice, using the line-up of a modern orchestra. In this way, the French horns in D and the trumpets in A have been replaced by the corresponding instruments in F and B. The instruments of the original orchestra line-up (in Italian) have been changed, as shown in the following table:

Flauti	Flutes
Oboe	Oboes
Clarini in A	Clarinets en A
Fagotti	Bassoons
Corni in A	Cornets in F
Trombe in D	Trumpets in B
Trombone	Trombone
Violini	Violin I
	Violin II
Viole	Viola
Violoncello	Cello
Basso	Double bass

The decision was taken to keep the clarinet in A as it is of a more opaque timbre and, as a consequence, more suited to the instrument's role in the overture. The transcription of the latter nevertheless proved difficult due to the schematic nature of the source. Carnicer opts to give the clarinet in A the key signature (D major instead of the prescriptive F major), transposing it to a superior third diatonic, thus creating accidentals on the staff. However, he does not take the precaution of considering the Cs or the Fs in light of the key signature – which explains the absence of naturals – nor does he take into account the fact that the transposition should be done chromatically not diatonically, with the result that

when, for example, he wants to hear a G# he writes B#. Unfortunately, though he does this frequently, he does not do it systematically. Consequently, it has been necessary to analyse each individual case to discover the correct pitch. Below we list the errors that have been rectified, giving the bar in which they are found, the instrument in question, the note as written in the source and, after a hyphen, our correction:

c.10, cl1, labec-lab; c.11, cl1, mi#-min;c.20, cls, lab-labec; c.22, cls, Labec-lab; c.30, cl1, si#-sibec; c.34, cl1, si#-sibec; c.36, cl1, si#-sibec; c.54, cls, si#-sibec, sibec-sib; c.56, cls, si#-sibec, sibec-sib; c.63, cls, si#-sibec; c.66, cls, si#-sibec; c.68, cls, si#-sibec; c.69, cl1, labec-lab; c.70, cl1, labec-lab; c.71, cl1, labec-lab; c.72, cl1, labec-lab; c.77, cls, si#-sibec; c.78, cls, mibec-mib; c.79, cl1, labec-lab; c.81, cl2, si#-sibec; c.83, cl2, si#-sibec; c.84, cl2, si#-sibec; c.85, cl2, si#-sibec; c.86, cl2, si#-sibec; c.88, cls, si#-sibec; c.89, cl1, si#-sibec; c.90, cls, si#-sibec; c.91, cls, si#-sibec; c.98, cl1, si#-sibec; c.104, cl1, mibec-mib, mi#-mibec; c.120, cl2, si#-sibec; c.122, cls, si#-sibec; c.213, cl1, labec-lab; c.214, cl1, la#-labec; c.228, cl1, labec-lab; c.229, cl1, la#-labec; c.241, cl1, labec-lab; c.242, cl1, labec-lab; c.243, cl1, la#-labec

For performance purposes, it has been necessary to consider the dynamics of the music, given the lack of indications in the Carnicer's manuscript in this regard. Articulations and other expressive indications have similarly been added due to their almost complete absence in the source text. Besides this, specific reference to the instrumentation has also been added (*divisi*, *unis*, *solo* and *a 2*) so that the music can be read with greater clarity.

Sinfonía en Fa Mayor

FRANCISCO ASENJO BARBIERI

Sources and publication criteria

The only source for this symphony - as far as the editors are aware - is a set of 24 *particellas* (individual parts) measuring 220mm x 300mm, conserved in the Historical Municipal Museum in Madrid with the reference numbers Mus 675 - 1 677. The set contains the following selection of orchestral works:

- nº1. Joan of Arc Symphony / by Verdi
- nº2. La Reyna Victoria (waltzes) / by Bosisio
- nº3. Cor anglais cavatina from Alexander in Italy
- nº4. Gli Illineri, symphony atto 1º / [Paccini]
- nº5. El soldado español, Rigaudons / by Barbieri
- nº6. Symphony from the opera Belisario / by G. Donizetti
- nº7. La buena Noche, Rigaudons / by Barbieri
- nº8. Symphony / by Barbieri
- nº9. La folie, Polka / by Musard
- nº10. Symphony from the opera Zampa / [Ferdinand Herold]
- nº11. Trumpet polka
- nº12. Un sueño. Symphony / by Manuel Tubau
- nº13. Fantasia / by Mercadante
- nº14. Laberinto (with polka, mazurka y gallop) / P. D. Joaquin Gaztambide.

Each instrumental part is bound separately with annotations that would seem to correspond to rehearsal or performance notes.

Many problems were encountered in the preparations for this edition. The reconstruction of the work based on the *particellas* - some of which are unclear or have corrections made by hands other than that of the copyist - meant that detailed precautions were necessary to try to faithfully capture the full musical sense of Barbieri's symphony. For this reason, we feel it is important to state the criteria that we employed to bring the work to publication in the present edition.

The repetitions have been fully developed here. Those which merely served to save time in the copy - those used within the bar or for the bar as a whole - have been given in order to make them easier to read. The sectional repetitions have been eliminated in favour of a re-transcription as they only exist in some of the voices. This can be observed specifically between bars 203-210, 219-234 and 260-289. Beside this, there are other abbreviations used by the copyist that have

not been used in this edition. In this manner the tremolos have also been given according to their real value. On the other hand, we sometimes find in the source a half note over the dividing line. Here we have preferred to use a more orthodox musical syntax by separating this value into a quarter note (the last beat of the previous bar) linked to another quarter note (the first beat of the next bar). To the same end, the rest which completes a beat in a triple time signature is always transcribed as a dotted rest instead of a quaver rest as found in the manuscript. Similarly, we frequently came across a half note tied to a rest of the same pitch. In these cases it has been written as a dotted half note.

As for the instrumentation, the manuscript source has been followed almost to the letter as it happens to coincide with the line-up of a modern orchestra. The only modifications that we have allowed ourselves to make – which we believe are reasonable – have been to change the cornets in B flat for modern trumpets and the ophicleide in C for the tuba, without modifying the key of these instruments. The cornets in B flat (“Befa” in the source) have been kept for their bright timbre which allows them to be heard clearly in the *a soli* passages with other woodwind instruments.

There have been other considerations with regard to the subtleties of the dynamics, something the manuscript makes scarce reference to. These have been included while respecting the symphony’s implicit musical mood. The expressive indications have been completely reworked with attention to the incomplete, imprecise and occasionally openly contradictory nature of the *particellas*. On the other hand, the indications for the *divisi*, *unis*, *solo* and *a 2* have been highlighted.

Clarinet I: in bar 80 a dot has been added to the B quarter note in imitation of the flute.

Bassoon I: in bar 133 the ascending scale is wrong in the source where there is a quarter note, F, followed by six quavers: F, G, A, B (flat), C, D. This has been corrected in the present edition and reads as follows: F (quarter note), G, A, B (flat), C, D, E.

French horn: in bar 59 the values of the ligature have been reversed. In the manuscript, it appears as a dotted quarter note linked to a dotted rest; the editors have preferred a dotted rest tied to a dotted quarter note.

Bugle I: in bar 87 in the source an erroneous E appears which has been substituted by a D so that it fits harmonically.

Bugle 2: in bar 91 the indication within the bar is C. We have replaced it with C and a bar line following the indications for the rest of the instruments.

Violin 1: bar 111. A flat has been added to the B of the second triplet; in bar 127 a natural has been added to the B of the first triplet in imitation of what happens for Clarinet 1.

Violin 2: bar 138. In the source, a B appears (flat key signature) without alteration. A natural has been added, given that this is harmonically the leading tone of C on which the note resolves; In bar 296 a dotted F quarter note has been added to complete the bar which is incomplete in the source manuscript.

Viola: bars 235-236 read as follows: F, quarter note, G, A, B Flat. It has been corrected by hand in the manuscript: F, quarter note, F, G, B; bar 263 appears in the source as E, corrected by hand to D. In bar 286 there is a hand-written correction over the E-D-E-D, which reads E-D-D-D.

Cello: bar 11. In the original the B (flat key signature) has not been changed. A natural has been added following the voices of the piccolo, flute, oboes, clarinets, violins and viola.

Double-bass: bar 43. A sharp has been added to the G in imitation of the voices of the trombone and the ophicleide.

Bibliografía

Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares. Madrid: Ediciones del ICCMU. D.L. 2014.

Aguerri Martínez, Ascensión: "El archivo de los teatros de la Cruz y del Príncipe en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid". Ascensión Aguerri y Purificación Castro. En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1995, n. XXXV.

Id.: "La colección de música y teatro en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: apuntes para su estudio". En *Paisajes sonoros en el Madrid del S. XVIII. La tonadilla escénica*, Madrid: Museo de San Isidro, 2003.

Id.: "Los corrales de comedias en Madrid y el teatro clásico". En *Conde Duque: espejo de la memoria*. [Madrid]: Ayuntamiento de Madrid, imp. 2011.

Agulló y Cobo, Mercedes: "La Colección de Teatro de la Biblioteca Municipal de Madrid". *Revista de Literatura*, 1969, XXXV: 169-213; 1970, XXXVII: 233-274; 1970, XXXVIII: 189-252; *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 1977, 1-2: 179-231; 1978, 3-4: 125-187; 1979, 5: 193-218; 1980, 6: 129-190; 1980, 7 y 8: 223-302; 1981, 9-10: 103-183; 1982, 11-12: 257-351 y *La colección de teatro de la Biblioteca Municipal de Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1995.

Álvarez Barrientos, J.: "El arte escénico en el siglo XVIII". En *Historia del teatro español*, II, Javier Huerta Calvo (dir.). Madrid: Gredos, 2003.

Andioc, René: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. René Andioc y Mireille Coulon. 2ª ed. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008.

Id.: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. 2ª ed. Madrid: Castalia, D.L. 1988.

Armona, José Antonio de. *Memorias cronológicas sobre el teatro en España*. Prólogo, edición y notas de Emilio Palacios Fernández, Joaquín Álvarez Barrientos y Mª Carmen Sánchez García. Vitoria: Diputación Foral, 1988.

Asenjo Barbieri, Francisco: *Legado Barbieri*, edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares. Madrid: Fundación Banco Exterior, D.L. 1986-88.

Id.: *Pan y toros*. Libreto, José Picón; edición crítica a cargo de Emilio Casares y Xavier de Paz. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001.

Id.: *El Mundo Teatral*, 1 de junio de 1855.

Barba Dávalos, Marina: *La música en el drama romántico español en los Teatros de Madrid (1834-1844)*, 2013. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.

Barbieri: música, fuego y diamantes: [del 24 de febrero al 28 de mayo de 2017]. [Comisario: Emilio Casares Rodicio; textos, Emilio Casares Rodicio ... et al.; organizan: Biblioteca Nacional de España, Acción Cultural Española (AC/E)]. [Madrid]: Biblioteca Nacional de España: Acción Cultural Española, 2017.

Berlioz, Hector: *Correspondance générale*; éditée sous la direction de Pierre Citron. Vol. 4. Paris: Flammarion, 2003.

Cartelera teatral madrileña 1830-1839, I, Seminario de Bibliografía Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. Madrid: CSIC, 1961 (Cuadernos bibliográficos, 3).

Carnerero, José María. *El correo*, 16 de febrero de 1829.

Casares Rodicio, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, D.L. 1994.

Cayetano Martín, Carmen: "La historia de los teatros. Madrid y el teatro. Una burocracia apasionada". En *Conde Duque: espejo de la memoria*. [Madrid]: Ayuntamiento de Madrid, imp. 2011.

Cerezo, Ubaldo. *Catálogo de teatro de la Biblioteca Histórica de Madrid: Fondo Mesonero Romanos*. Ubaldo Cerezo Rubio, Rafael González Cañal. Madrid: Ayuntamiento de Madrid. Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, 2009.

Coe, Ada M.: *Cartelera madrileña [1677-1792; 1819]*. México: Nuevo Mundo, 1952.

Id.: *Catálogo bibliográfico y crítico de las Comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1935.

Cotarelo y Mori, Emilio: *Estudios sobre la historia del arte escénico en España. I. María Ladvenant y Quirante, II. María del Rosario Fernández La Tirana. III. Iriarte y su época.* Madrid: Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1896-1897.

Cotarelo y Mori, Emilio: *Catálogo abreviado de una colección dramática española, hasta fines del siglo XIX y de obras relativas al teatro español.* Madrid: Viuda e Hijos de J. Ratés, 1930.

Id.: *Don Ramón de la Cruz y sus obras, Ensayo biográfico y bibliográfico.* Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1899.

Id.: *Historia de la Zarzuela, o sea, el Drama Lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX.* Madrid: Tipografía de archivos, 1934.

Id.: *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo, Madrid:* Imprenta de José Perales y Martínez, 1902.

Cruz, Ramón de la: *Sainetes inéditos de Don Ramón de la Cruz existentes en la Biblioteca Municipal de Madrid...* Madrid: Imprenta Municipal, 1900.

Davis, Charles. *Los aposentos del Corral de la Cruz, 1581-1823: estudios y documentos.* Woodbridge (G.B.): Tamesis, 2004.

Fernández Gómez, J. F.: *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII.* Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 1993.

García de la Huerta, Vicente: *Theatro hespañol. Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al teatro español.* Madrid: Imprenta Real, 1785.

La Barrera, Cayetano de la: *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español...* Madrid: Imprenta de M. Rivadeneyra, 1860.

Larra, Mariano José de (Fígaro): "La vida de Madrid", *El observador*, nº 151, 12 de diciembre de 1834.

Herrera Navarro, Jerónimo: *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII.* Madrid: Fundación Universitaria Española, 1993.

Herrero Salgado, Félix: *Cartelera teatral madrileña 1840-1849.* Madrid: CSIC, 1963.

Historia del teatro en España, II. Siglo XVIII. Siglo XIX. José María Díez Borque (dir.). Madrid: Taurus, 1988.

Índice de las comedias y sainetes que existen en el Archivo del Teatro de la Cruz, a cargo de Vicente Masi, manuscrito, [ca. 1848].

Índice del Teatro del Príncipe, manuscrito, [ca.1848].

Jornadas de Teatro Clásico (27ª. 2004. Almagro). *El corral de comedias: espacio escénico, espacio dramático.* Edición cuidada por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcelo. Almagro: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.

Juan Gómez de Mora (1586-1648): arquitecto y trazador del Rey y maestro de obras de la Villa de Madrid: Museo Municipal, mayo, 1986. [Textos del catálogo por Virginia Tovar Martín y Antonio Bonet Correa. Madrid: Concejalía de Cultura, D.L. 1986.

Madrid hasta 1875: testimonios de su historia: Museo Municipal, diciembre 1979, enero - febrero 1980. Madrid: Ayuntamiento. Delegación de Cultura, 1979.

New Grove Dictionary of Music and Musicians. Edición online. Fecha de consulta: 14 de febrero de 2017.

Oehrlein, Josef.: *El actor en el teatro español del Siglo de Oro.* Madrid: Castalia, 1993.

Pagán, Víctor. Catálogo de obras de Ramón Carnicer. Introducción por Víctor Pagán; catálogo preparado por Víctor Pagán y Alfonso de Vicente. Madrid: Fundación Caja de Madrid: Alpuerto, D.L. 1997

Palau y Dulcet, Antonio: *Manual del Librero Hispano-americano: Bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos.* 2ª ed. corr. y aum. Barcelona, etc.: Librería Anticuaria de A. Palau, 1948-1977.

Pedrell, Felipe: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano americanos antiguos y modernos; acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación.* Barcelona: Víctor Berdós y Feliú, 1897.

Pérez Pastor, Cristóbal: *Bibliografía madrileña*. Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1891-1907.

Recasens, Albert: *Las zarzuelas de Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787). Contribución al estudio de la zarzuela madrileña hacia 1760-1770*. Tesis doctoral, Université Catholique de Louvaine, 2001.

Reglamento General para la dirección y arreglo de los teatros, que S. M. se ha servido encargarse al Ayuntamiento de Madrid por su R. O. de 17 de diciembre de 1806, aprobado por otra de 16 de marzo de 1807. Madrid, 1807.

Ribao Pereira, Montserrat: *Textos y representación del drama histórico en el Romanticismo español*. Barañáin (Navarra): Eunsa, 1999.

Rodríguez Sánchez, Tomás: *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1994.

Ruano de la Haza, José María: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. J. M. Ruano de la Haza y John J. Allen. Madrid: Castalia, D.L. 1994.

Sala Valldaura, Josep Maria: *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII, La mueca de Talía*. Lleida: Universitat, 1994.

Sánchez Mariana, Manuel: *Documentos para la historia del teatro español en la Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986.

Sánchez Mariana, Manuel: "Documentos sobre actores y teatros en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional". En *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, J.M. Ruano de la Haza José María (ed. lit.). Ottawa: Dovehouse Editions, 1989.

Sánchez Mariana, Manuel: "Los manuscritos dramáticos del Siglo de Oro". En *Ex Libris: Homenaje al Profesor José Fradejas...* Madrid: UNED, 1993.

Sartori, Claudio: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Milano: Bertola & Locatelli, 1990-1994.

Simón Díaz, José: *Bibliografía de la Literatura Hispánica*. Madrid: CSIC, Instituto Miguel de Cervantes, 1960-1994.

Simón Palmer, M^a Carmen: "Manuscritos dramáticos de los siglos XVIII-XX de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona". Madrid: CSIC, 1979 (Cuadernos Bibliográficos, 39).

Stasov, Vladimir: *Selected Essays on Music*, trans. Florence Jonas. Londres: Barrie & Jenkins, 1968.

Subirá, José: *Catálogo de la Sección de música de la Biblioteca Municipal de Madrid. Tomo I. Teatro menor: tonadillas y sainetes*. Madrid: Ayuntamiento, 1965.

El teatro en Madrid, 1583-1925: del Corral del Príncipe al Teatro de Arte Museo Municipal, febrero-marzo 1983. Madrid: Ayuntamiento. Delegación de Cultura, 1983.

El teatro europeo en la España del siglo XVIII. Francisco Lafarga (ed.). Lleida: Universitat, 1997.

Temes, José Luis: *El siglo de la zarzuela: 1850-1950*. Madrid: Siruela, D.L., 2015.

Turina, Joaquín: *Enciclopedia abreviada de la música; prólogo de Manuel de Falla*. Madrid: Biblioteca Nueva, D.L., 1996.

Urzáiz Tortajada, Héctor: *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002.

Vallejo, Irene: *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX: cartelera teatral (1854-1864)*. Irene Vallejo y Pedro Ojeda. Valladolid: Universidad. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, [2001].

Varey, J. E. *Comedias en Madrid, 1603-1709: repertorio y estudio bibliográfico*. J. E. Varey y N. D. Shergold; con la colaboración de Charles Davis. London: Tamesis, 1989.

Id.: *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1615-1849: estudios y documentos*. J. E. Varey y Charles Davis. London: Tamesis, D.L. 1997.

Id.: *Teatros y comedias en Madrid, 1719-1745*. J. E. Varey, N. D. Shergold y Charles Davis. Madrid: Tamesis, en colaboración con la Fundación Caja de Madrid. D.L. 1994.

Vega, Germán, Fernández Lara, Rosa y Rey, Andrés del: *Ediciones de teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (hasta 1833)*. Germán Vega García-Luengos, Rosa Fernández Lera, Andrés del Rey Sayagués. Kassel: Reichenberger, 2001.

AGRADECIMIENTOS

La Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Museos quiere expresar su agradecimiento a las instituciones y personas siguientes:


Archivo de Villa, Biblioteca Digital Memoria de Madrid, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Departamento de Museos, Departamento de Patrimonio Bibliográfico y Documental, Departamento de Tecnología, Innovación y Accesibilidad, Dirección General de Intervención en el Paisaje Urbano y en el Patrimonio Cultural, Imprenta Municipal – Artes del Libro, Museo de Historia de Madrid, Real Academia de la Historia. España, Servicio de Bibliotecas Públicas, Subdirección General de Bibliotecas, Archivos y Museos, Subdirección General de Promoción Internacional y Participación Empresarial y Foro de Empresas por Madrid.

Pedro Ajenjo Martínez, Amparo Ares Sanz, Hortensia Barderas Álvarez, Luis Barrio Cuenca – Romero, Ágata Bolibar Morán, M^a Teresa Bravo Peláez, Carmen Cayetano Martín, Eva Corrales Gómez, Ana Costa Novillo, Teresa Delgado Sánchez, Teresa Esteban Ortega, Sonia Fernández Esteban, Juncal Fuertes Cominges, Dolores García Antón, Paloma Garmendia Santana, Isabel Gómez Aparicio, Isabel Gómez – Rafael Cruz, M^a Paz Víctor García de la Fuente, Guasch Giner, Miguel Ladero Quesada, Isabel López de Felipe Menéndez, Ana López – Linares Anta, Carmen Lorenzo Martínez, Francisco Marín Perellón, M^a Sol Mena Rubio, Asunción Miralles de Imperial Pasqual del Cubil, Esther Martín Nieto, José Miguel de la Nava Chacón, Rosario González Domínguez, Yolanda Gonzalo Martínez, José Miguel Martínez López, M^a Carmen Núñez González, Ángel Payar Serrano, Gilberto Pedreira Campillo, Pablo Pérez Casas, Ilda Pérez García, Silvia Pinedo Herranz, Susana Ramírez Paredes, Almudena del Rosal Alonso, Albert Recasens Barberá, José M^a Ribagorda Paniagua, Eduardo Salas Vázquez, Alicia Salobral Rodríguez, Juan Ramón Sanz Villa, Lidia Teira Serrano, Guadalupe Uceta Pérez, Antonio Vélez Celemín y Juan Antonio Yeves Andrés.

Foro de Empresas por Madrid: Acciona, Banco Santander, Bankia, BBVA, Callao City Lights, Camara de Comercio, Industria y Servicios de Madrid, Clear Channel, Edf Ibérica, El Corte Inglés, Endesa, Ferrovial, Grupo Villar Mir / OHL, Hola, Ifema-Feria de Madrid, Ingesport, JC Decaux, La Caixa, Mahou, Mutua Madrileña, NH Hoteles, Posterscope Iberia, S.A., Reale, Renault, Repsol, Sacyr (Valoriza Servicios Medioambientales), Sanitas, Siemens, Simon y Telefónica

Este libro ha sido compuesto con la familia tipográfica Ibarra Real,
recuperada por José María Ribagorda a partir de los tipos
de Gerónimo Gil fundidos en el siglo XVIII para la edición
del *Quijote* de la Academia de 1780. Bajo el cuidado de Vero Gorri,
se mandó a imprimir el miércoles 21 de junio de 2017,
Día Internacional de la Música.



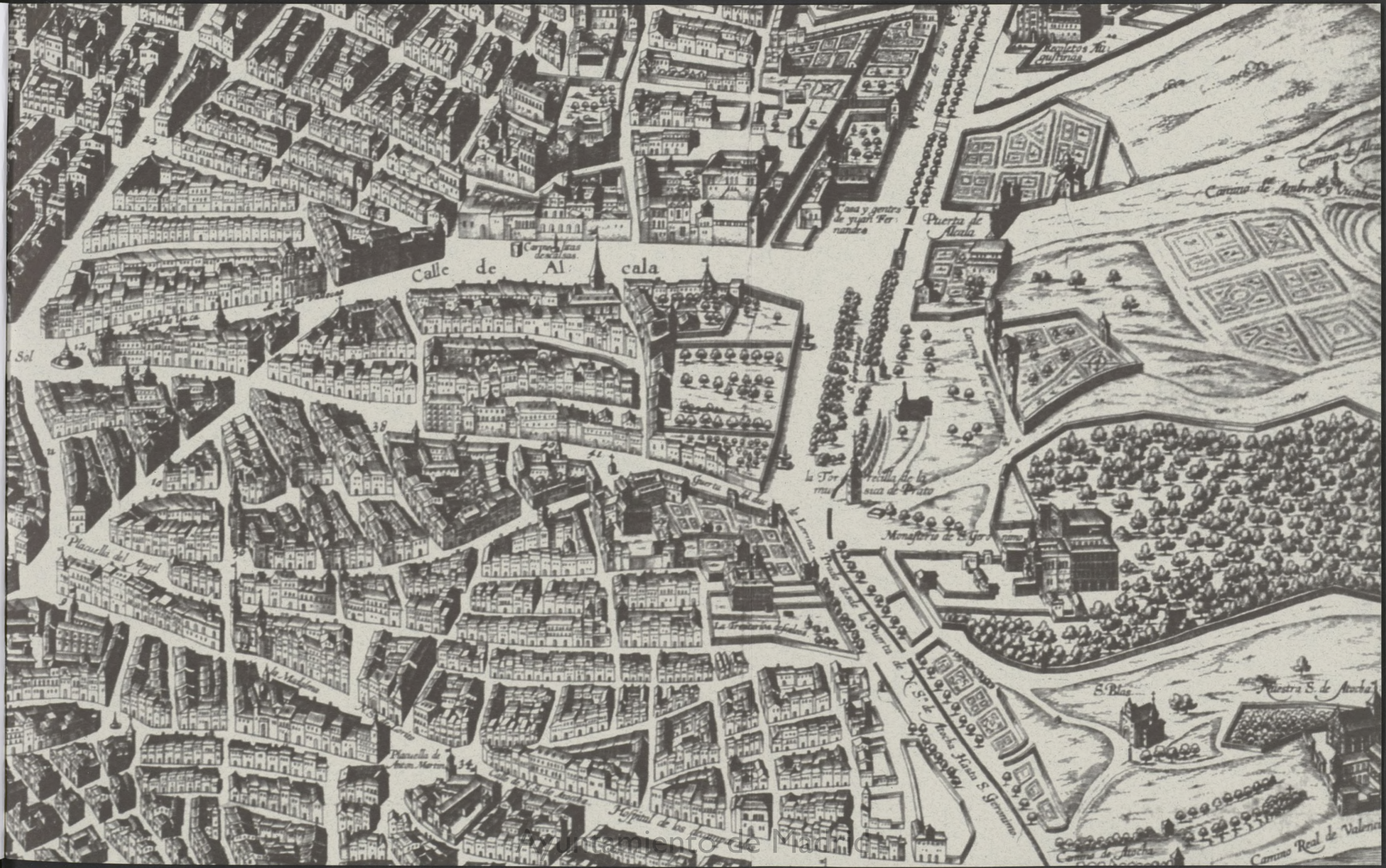
 | cultura y deportes | MADRID

BIBLIOTECA HISTORICA MUNICIPAL



1200039703

Ayuntamiento de Madrid



Calle de Alcalá

Puerta de Alcalá

Monasterio de S. Jeronimo

Carrizo de Anbrós y Viana

Monasterio de S. Jeronimo

Carrizo Real de Valencia

Ayuntamiento de Madrid

Cubierta: *Madrid: Plaza Mayor desde la torre de Santa Cruz*, dibujado y litografiado por Francisco Javier Parcerisa. Museo de Historia de Madrid (IN 2491).
Contracubierta: *Plaza Mayor de Madrid*, dibujado por José Luis Pellicer y Cener, 1891. Museo de Historia de Madrid (IN 2005-19-1).
Guardas: *La Villa de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España*, grabador: Frederick de Wit, ca. 1635. Museo de Historia de Madrid (IN 1521).



al Sr. D. Manuel Ponce y Pío
fabrica de Bayetas de Variedad
su oficio.
J. L. Pellicer
Barcelona 1891