

Q1
263

MANUEL DE FALLA
EL RETABLO DE MAESE PEDRO
ADAPTACIÓN MUSICAL Y ESCÉNICA DE UN EPISODIO DE
«EL INGENIOSO CAVALLERO DON QUIXOTE DE LA MANCHA»
DE MIGUEL DE CERVANTES

Manuel de Falla
/// *El Retablo de Maese Pedro* ///

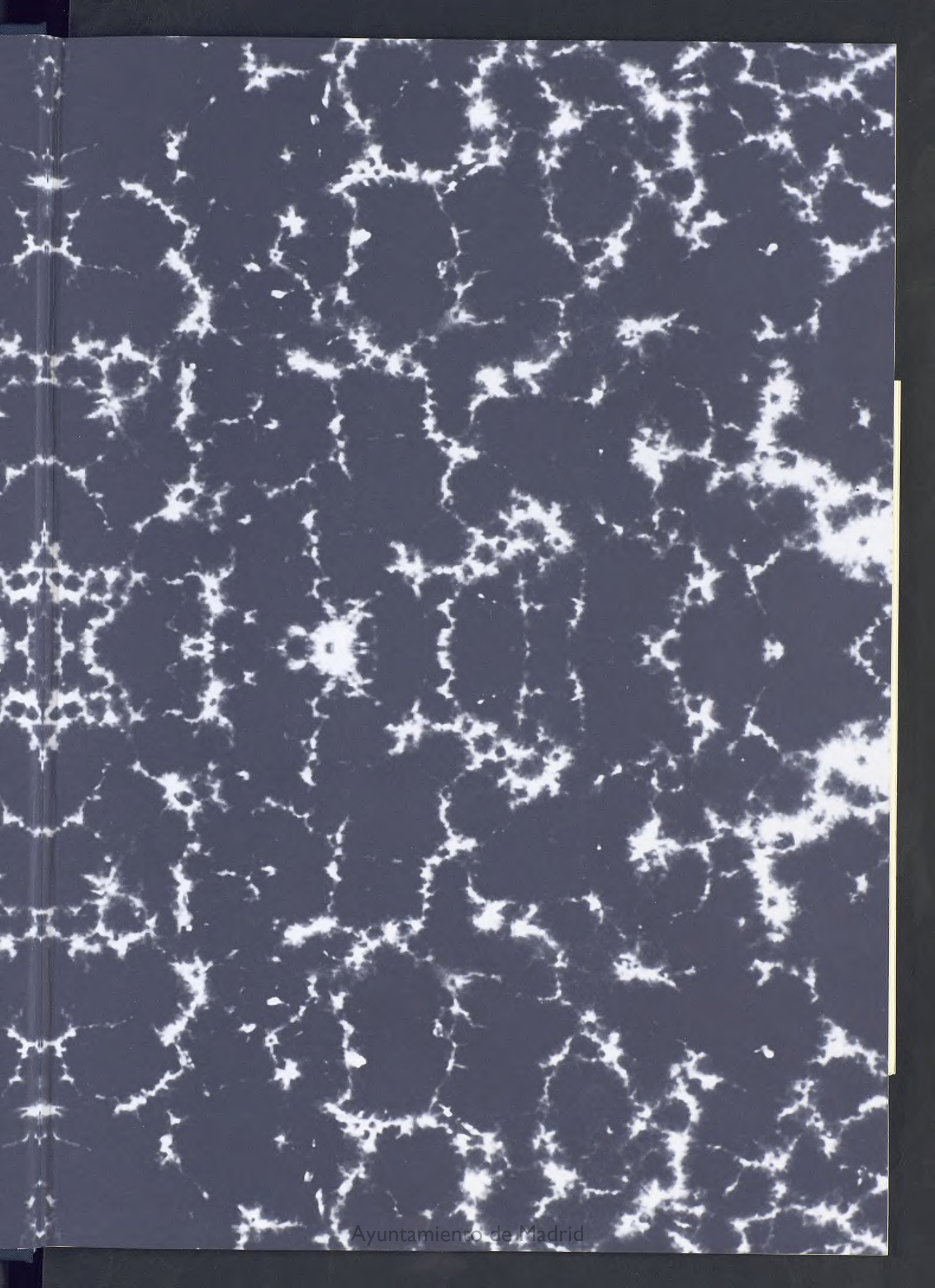
EDICIÓN FACSIMIL DE LOS MANUSCRITOS FUNDAMENTALES
DEL ARCHIVO MANUEL DE FALLA

Edición y estudio de Elena Torres



Colección «Facsimiles». Serie «Manuscritos» nº 5

JUNTA DE ANDALUCÍA. CONSEJERÍA DE CULTURA. CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA
AYUNTAMIENTO DE GRANADA MANUEL DE FALLA EDICIONES



EL RETABLO de Maefe Pedro.



por

Manuel de Falla.



Adaptación musical y escénica
de un episodio de

EL INGENIOSO CAVALLERO

DON QVIXOTE.

de la Mancha

de Miguel de Ceruantes Saauedra.

1923

Ayuntamiento de Madrid



Elena Torres Clemente
Profesora de la Universidad Complutense de Madrid

Presentación de la edición facsimilar de
El retablo de maese Pedro de Manuel de Falla



Lucía Sartori, canto
Pietro Dossena, piano y clave

MANUEL DE FALLA
«Sinfonía de maese Pedro» de *El retablo de maese Pedro*
Recitado inicial del Trujamán

GASPAR SANZ
«Gallarda»

MANUEL DE FALLA
«Entrada de Carlo Magno», Cuadro I de *El retablo de maese Pedro*

FRANCISCO SALINAS
«A cazar va Don Rodrigo»
armonización de Felipe Pedrell

MANUEL DE FALLA
«Melisendra», Cuadro II de *El retablo de maese Pedro*

DÁMASO LEDESMA
«Otra molinera» y «Había un matrimonio en Cartagena»
Canciones populares recogidas en el *Folk-lore o Cancionero salmantino*

MANUEL DE FALLA
«El suplicio del moro», Cuadro III de *El retablo de maese Pedro*

Proyección de diversos fragmentos de la producción de *El retablo de maese Pedro* realizada por Enrique Lanz (dirección escénica), Josep Vicent (dirección musical) y Etcétera (escenificación) en coproducción con el Gran Teatre del Liceu (Barcelona), Teatro Real (Madrid), Teatro de la Maestranza (Sevilla), Teatro Calderón (Valladolid), Fundación Ópera de Oviedo, Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera y la colaboración de la Junta de Andalucía.

Sala B del Auditorio Manuel de Falla
Miércoles 30 de marzo a las 19.30 horas

Ayuntamiento de Madrid

El Quijote repensado: Fuentes musicales para una aventura caballeresca



El retablo de maese Pedro es una ópera de cámara escrita por Manuel de Falla entre 1918 y 1923. La obra tuvo su origen en el encargo realizado por la Princesa de Polignac, una dama de origen americano –hija del industrial que perfeccionó las máquinas de coser Singer y esposa del príncipe Edmon de Polignac–, que empleó buena parte de su fortuna en patrocinar y financiar las manifestaciones musicales de vanguardia. Tras conocer la producción de Falla, la princesa escribió al músico el 25 de octubre de 1918, proponiéndole la realización de una obra escénica que habría de ser estrenada en el salón musical de su palacete.

Con la intención de realizar una pieza que se alejara «de todo aquello que se ha hecho ya como ballet o como ópera», Falla comenzó por seleccionar una trama acorde con sus nuevas aspiraciones estéticas, que pasaban por enraizar su obra en el pasado español. Tras mes y medio de búsqueda, el 9 de diciembre de 1918, el compositor halló ese argumento en el capítulo XXVI de la segunda parte de *El Quijote*, y más concretamente en la parte que narra la asistencia del caballero a una función de títeres organizada por la compañía de maese Pedro, durante la que el personaje cervantino se muestra incapaz de distinguir entre realidad y ficción, lo que da lugar al cómico equívoco final tras el que Don Quijote desenvaina su espada y arremete contra los títeres moros, en un desesperado intento por salvar a los católicos amantes.

Acogiéndonos a los términos del contrato entre el compositor y la princesa, la obra debía estar terminada el 1 de julio de 1919; sin embargo, diferentes causas motivaron que lo que debiera haber durado menos de siete meses se dilatara finalmente cerca de cuatro años, hasta enero de 1923. Comenzó entonces un largo período de gestación musical, durante el que Falla dio a luz una nueva obra y –más importante aún– un nuevo estilo, con el que se abrió una puerta hasta entonces intransitada a la vanguardia musical española. Por norma general, el devenir del proceso creativo es insondable; vive en la mente del compositor y no podemos adentrarnos en él. Sin embargo, en el caso particular de *El retablo*, las huellas de ese viaje artístico trascienden el pensamiento del músico para tomar cuerpo a través de numerosos esbozos, borradores y versiones primitivas de la ópera, que se conservan en el archivo personal del compositor.

Gracias a estos documentos sabemos que Falla inició la gestación de *El retablo* mediante la consulta y el acopio de fuentes musicales coetáneas al desarrollo de la acción dramática: «[...] antes de escribir me empapé yo mismo de la música en los tiempos de Cervantes y estudié además las escalas usadas en la música que, en España, precedió a Cervantes», declaraba el compositor tras concluir la obra. Esta particular manera de abordar la creación artística, sustentada en la investigación *quasi*-musicológica, se refleja en la abundancia de fuentes inspiradoras que aparecen recogidas en los manuscritos primitivos de la obra.

Del pasado rescató varias piezas, en ocasiones reproducidas de forma bien explícita, como la «Gallarda» de Gaspar Sanz que anuncia la «Entrada de Carlo Magno» en la ópera falliana, y que fue tomada del trabajo de Cecilio de Roda «Los instrumentos músicos y las danzas en el «Quijote». Otro referente fundamental fueron las tonadas de romance de Francisco Salinas, que Falla anotó como modelo lejano de inspiración, reelaboró, o incluso citó literalmente. Así ocurre con la melodía «A cazar va Don Rodrigo», que da origen al Cuadro II de *El retablo*, en el que se muestra la añoranza de Melisendra, cautiva por los moros en la torre del Alcázar de Sansueña.

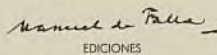
La consulta de materiales pre-existentes como medio para activar la composición no se limitó al repertorio antiguo. Movido por esa misma necesidad de nutrirse del material ajeno, Falla manejó también algunas fuentes del acervo popular, como las melodías castellanas «Otra molinera» y «Había un matrimonio en Cartagena» recogidas en el *Cancionero salmantino* de Ledesma, que se presentan ensambladas al inicio del Cuadro III, para ilustrar el momento en que el Moro enamorado es conducido por la guardia del Rey a la plaza de la ciudad, donde va a ser azotado por besar furtivamente a Melisendra.

Tras esta labor de documentación, el trabajo preliminar estaba hecho, y *El retablo* comenzaba a adquirir una forma bastante próxima a la definitiva. Sin embargo, la obra tendría que sufrir aún muchas suspensiones imprevistas, revisiones minuciosas e, incluso, completos replanteamientos antes de alcanzar su sonoridad final. El quehacer de Falla se centró entonces en construir un andamiaje armónico e instrumental de la más rabiosa actualidad, así como en pulir y depurar sus ideas iniciales, un proceso que ocupó mucho tiempo al músico, y que se saldó con la introducción de numerosas modificaciones de detalle.

Finalmente, el 10 de enero de 1923 el compositor dio por concluida la obra; se cerraba así uno de los períodos más apasionantes de la trayectoria artística de Manuel de Falla, durante el que se tambalearon los cimientos de su pensamiento estético, y que desembocó en una completa renovación de su lenguaje. Hasta ahora este cambio había sido una incógnita; sin embargo, los manuscritos conservados en el Archivo Manuel de Falla —cuya edición facsimilar presentamos hoy— arrojan buena luz sobre estos cuatro años de proceso creativo llenos de dudas, arrepentimientos y soluciones valientes, con los que el compositor dio un vuelco a su propia manera creativa y marcó un camino hasta entonces inexplorado para la música española del siglo XX.

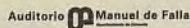


ELENA TORRES CLEMENTE



EDICIONES

Colaboran:



Ayuntamiento de Madrid

Ilustración de cubierta: anteproyecto de la partitura para canto y piano de *El retablo de maese Pedro*.
Londres, Chester, 1924. Diseño de Germán de Falla, dibujo de Hermenegildo Lanz.



Ayuntamiento de Madrid

MANUEL DE FALLA
EL RETABLO DE MAESE PEDRO

PUBLICACIONES DEL ARCHIVO MANUEL DE FALLA



Manuel Ángeles Ortiz. "Palacio de Carlomagno", modelo
de decorado para la representación en Amsterdam, 1926.
Témpera y tinta sobre papel, 20,7 x 28 cm
© de la edición: Archivo Manuel de Falla. Granada, 2005.
© de la imagen: VEGAP. Granada, 2005.

Ayuntamiento de Madrid



AYUNTAMIENTO DE GRANADA



+ITN 395 145

Q1
263

DONACIÓN

Fundación Manuel de Falla.

MANUEL DE FALLA
EL RETABLO DE MAESE PEDRO
ADAPTACIÓN MUSICAL Y ESCÉNICA DE UN EPISODIO DE
«EL INGENIOSO CAVALLERO DON QUIXOTE DE LA MANCHA»
DE MIGUEL DE CERVANTES



R/83139

Falla, Manuel de. *El retablo de maese Pedro* / Manuel de Falla ; edición y estudio de Elena Torres. – Edición facsímil de los manuscritos fundamentales del Archivo Manuel de Falla. – Granada : Archivo Manuel de Falla, 2011.

XLI, 192 p. ; 35 cm. – (Colección Facsímiles. Serie Manuscritos ; 5).

ISBN 978-84-935070-9-1

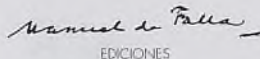
1. Falla, Manuel de – Óperas – Análisis

I. Título II. Torres, Elena, ed. lit. III. Archivo Manuel de Falla (Granada), ed. IV. Serie V. Serie

782.01 Falla, Manuel de

Esta edición reproduce, en facsímil, los manuscritos LXV A1, A2, A3, A5, A6, A9 y A11 del Archivo Manuel de Falla.
Edición de 500 ejemplares numerados.

Ejemplar Nº **401**



Edita: Archivo Manuel de Falla

Produce: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Manuel de Falla Ediciones. Archivo Manuel de Falla.

Editor: Elena Torres

Diseño: José Miguel Castillo Higuera

Coordinación: Elena García de Paredes

© Archivo Manuel de Falla, 2011

Depósito legal: GR-201/2011

ISBN: 978-84-935070-9-1

Fotomecánica: Panalitos S.L.

Imprime: La Gráfica, S.C. And. Granada

Encuadernación: Encuadernaciones Olmedo, Hnos S.L.

Índice

«Manuel de Falla, del cisne al búho: estudio de los borradores y manuscritos de <i>El retablo de maese Pedro</i> como tentativas para la construcción de un nuevo lenguaje» por ELENA TORRES	IX
La génesis de la obra	XI
<i>De diciembre de 1918 a julio de 1919: acopio de materiales y primeros bosquejos</i>	XII
<i>De agosto de 1919 a diciembre de 1920: el primer guión de la obra</i>	XVI
<i>De enero de 1921 a enero de 1923: el proceso de depuración</i>	XIX
El <i>Retablo</i> que no pudo ser	XX
Características de la edición	XXIII
<i>Preimpresión</i>	XXIII
<i>Selección y contenidos de los manuscritos</i>	XXIII
<i>Criterios de edición</i>	XXXIII
Apéndice documental	XXXV
Manuscrito LXV A1	1
Manuscrito LXV A5	105
Manuscrito LXV A6	125
Manuscrito LXV A2	139
Manuscrito LXV A3	159
Manuscrito LXV A9	181
Manuscrito LXV A11	189

«Manuel de Falla, del cisne al búho:
estudio de los borradores y manuscritos
de *El retablo de maese Pedro* como tentativas
para la construcción de un nuevo lenguaje»

por

ELENA TORRES

EN 1929, al ser encuestado por la revista *Musique* de París, Manuel de Falla declaró sentirse atraído por «Todo lo que representa una renovación en los medios técnicos de expresión», y repelido por el «empleo de fórmulas reconocidas como “de utilidad pública”»¹. Fiel a sus principios, el compositor conquistó nuevos espacios sonoros en cada obra, eludiendo siempre la repetición en materia artística. Pero si hay un período en el que dicho cambio se hizo especialmente ostensible, ése fue sin duda el de la creación de *El retablo de maese Pedro*. Pocos años después de que Enrique González Martínez lanzara a los cuatro vientos el grito de guerra con el que se daba por agotado el movimiento Modernista —«Tuércele el cuello al cisne [...] / Mira al sapiente búho [...]»²—, también Falla quiso abandonar el arte sensual y decorativo que había cultivado hasta entonces, para evolucionar hacia una expresión más intelectualizada, en la línea de la poesía desnuda de Juan Ramón Jiménez.

Como consecuencia de lo anterior, estudiar el proceso creativo de *El retablo de maese Pedro* supone adentrarse en uno de los períodos más apasionantes de la trayectoria artística de Manuel de Falla, un período durante el que se tambalean los cimientos de su pensamiento estético, y que desemboca en una completa renovación de su lenguaje. Por norma general, este proceso es insondable; vive en la mente del compositor y no podemos adentrarnos en él. Sin embargo, en el caso particular de Falla, las huellas de ese viraje artístico trascienden el pensamiento del músico para tomar cuerpo a través de numerosos esbozos, borradores y versiones primitivas de la ópera, que se conservan en el archivo personal del compositor. Estos manuscritos —de los que reproducimos una amplia selección en la presente edición facsímil— son el mejor testimonio de más de cuatro años de proceso creativo, de dudas, arrepentimientos y soluciones valientes con los que Falla dio un vuelco a su propia manera compositiva, y marcó un camino hasta entonces inexplorado para la música española del siglo XX.

La génesis de la obra

El punto de partida de *El retablo de maese Pedro* fue la carta enviada por la Princesa de Polignac a Manuel de Falla el 25 de octubre de 1918, a través de la cual se realizó el encargo de la obra³. Desde entonces y hasta

1. FALLA, Manuel de. «Notre enquête». *Musique*. París, 1-V-1929, p. 897.

2. Inicio de dos versos extraídos del soneto «Tuércele el cuello al cisne», de *Los senderos ocultos* (1910).

3. Carta de la Princesa de Polignac a Manuel de Falla. Saint-Jean-de-Luz, 25-X-1918. Carta original mecanografiada con anotaciones manuscritas. Archivo Manuel de Falla [= A.M.F.] (carpeta de correspondencia nº 7432).

que el compositor dio con el tema apropiado para su composición transcurrió un mes y medio, un período en el que –según él mismo recordó–, anduvo ocupado en la búsqueda del «atormentador asunto»⁴. Aunque vagamente, el propio Falla nos informó sobre el momento en que decidió acudir a Cervantes como soporte literario de su obra –«Una noche se me presentó el retablo de la farándula con sus figurillas de pasta, declaradas ficción», recordaba en 1925⁵–; pero nada sabemos acerca de las circunstancias que desencadenaron el nacimiento de esta idea.

Tal vez fuera sencillamente porque *El Quijote* planeaba sobre Falla de manera intermitente, como sobre el resto de artistas e intelectuales de la época⁶. Pero es curioso que el 28 de octubre de 1918 –es decir, tres días después de que la Princesa realizara su encargo–, Felipe Pedrell dirigiera una carta a su discípulo, presentándose a sí mismo cual figura quijotesca que, «lanza en ristre», se dispone a combatir la incultura generalizada en el ámbito musical español⁷.

Casualidad o no, lo cierto es que el día 9 de diciembre de 1918 Falla respondió a la Princesa de Polignac proponiéndole como tema el capítulo XXVI de la segunda parte de *El Quijote*, y más concretamente la parte que atañe a la representación llevada a cabo por el teatro ambulante de maese Pedro. Comenzó entonces un largo período de gestación musical, durante el que Falla dio a luz una nueva obra y –más importante aún– un nuevo estilo. Fueron, en total, más de cuatro años de proceso compositivo marcados por el silencio casi absoluto del creador en torno a su obra, pero cuya evolución podemos seguir a través del estudio de sus borradores y manuscritos.

De diciembre de 1918 a julio de 1919: acopio de materiales y primeros bosquejos

Una vez decidido el argumento y el plan dramático de la ópera, Falla inició los trabajos compositivos siguiendo el plan habitual en él, es decir, recopilando fuentes que pudieran activar su imaginación y tomando apuntes sueltos para diferentes escenas. A esta primera etapa deben corresponder los manuscritos LXV A5 y LXV A6, los más primitivos de la obra. El hecho de que ambos contengan materiales para la «Danza del molinero (Farruca)» y para la «Danza final (Jota)» de *El sombrero de tres picos* –precisamente los últimos números del ballet en los que trabajó Falla, con vistas al estreno de la obra en Londres el 22 de julio de 1919⁸–, nos induce a datarlos en la primera mitad de 1919. En buena lógica, el compositor habría empezado a tomar notas para la composición de *El retablo de maese Pedro* a la vez que finalizaba *El sombrero de tres picos*, lo que explica que en una misma hoja convivan materiales procedentes de las dos obras.

4. PANGLOSS. «Un diálogo con Manuel de Falla. El gran músico nos habla de su latinidad y de su obra». *La Noche*. Barcelona, 6-II-[1925]. A.M.F. (Fondo Gisbert). Sign.: P-6413/020 (bis).

5. *Ibid.*

6. Sobre la simpatía que sintieron Falla y otros intelectuales del período por *El Quijote*, véase HESS, Carol. *Manuel de Falla and modernism in Spain, 1898-1936*. Chicago, University of Chicago Press, 2001, pp. 217-231.

7. Carta de Felipe Pedrell a Manuel de Falla. Barcelona, 28-X-1918. Carta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7389): «[...] vuelvo a mis *moutons*, es decir, a mi soledad que me da la ventaja de no oír sandeces, a mis quijoterías de predicación *pro* cultura. Y ya me tiene V., lanza en ristre, ante la inminente publicación del Tomo II de mi *Cancionero* [...]».

8. Sobre el proceso de transformación de la pantomima en ballet, véase GALLEGO, Antonio. «Evolución de *El corregidor* y *la molinera* a *El sombrero de tres picos*». *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Ed. a cargo de Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano. [Granada, Madrid], Archivo Manuel de Falla / Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2000, pp. 65-72.

El análisis de estos manuscritos revela además que se trata de dos fuentes paralelas, creadas en fechas muy próximas y de acuerdo a unos mismos patrones compositivos. De hecho, más que presentar dos estadios diferentes del proceso de génesis, los manuscritos A5 y A6 se complementan para ofrecer una primera selección de materiales susceptibles de ser empleados en la obra, aunque muy primitivos, totalmente desordenados e incompletos aún. Así, en A6 Falla esboza la Sinfonía, el Cuadro II y parte del V, y trabaja sobre todo las líneas vocales de Don Quijote, maese Pedro y el Trujamán⁹. En A5, en cambio, el compositor se centra en las partes instrumentales, y toma notas para los Cuadros I, III y IV. Del Cuadro VI aparecen escasos apuntes en ambos manuscritos, mientras que del arranque del número Final encontramos diversos borradores orquestales tanto en A5 como en A6, posiblemente elaborados en fechas más tardías.

Evidentemente, estos primeros ensayos sufrieron una importante transformación antes de encontrar su forma definitiva en la partitura de *El retablo de maese Pedro*. Pero, *grosso modo*, y salvo escasas excepciones, estos borradores se mantuvieron reconocibles en la versión final de la obra, lo que nos lleva a considerar estos manuscritos como una sucesión de hallazgos brillantes, mediante los que Falla dejó prácticamente delineada la configuración melódico-rítmica de la ópera. Por otra parte, esta particular manera de abordar la composición nos obliga a cuestionar la supuesta falta de inventiva melódica del músico. Al menos en *El retablo de maese Pedro*, y pese al cambio estilístico que representan, las ideas de partida estarían definidas desde mediados de 1919. Quedaba, eso sí, todo el armazón armónico y orquestal, parámetros en los que se produjo otra gran renovación del lenguaje falliano. A la construcción de este «andamio» y a la depuración de materiales dedicaría el compositor los tres años siguientes¹⁰.

Otra cuestión relevante en los manuscritos A5 y A6 es la abundancia de fuentes inspiradoras que aparecen recogidas en ellos. Aunque la consulta de materiales pre-existentes como medio para activar la composición formaba parte del proceso creativo habitual en Falla —y de hecho se mantuvo durante toda la génesis de *El retablo*—, en esta primera etapa el acopio de melodías fue especialmente intenso. Con estas palabras lo reconoció el músico en una de las pocas declaraciones ofrecidas tras el estreno de la obra:

[...] antes de escribir me empapé yo mismo de la música en los tiempos de Cervantes y estudié además las escalas usadas en la música que, en España, precedió a Cervantes; porque debe usted recordar que cuando Cervantes escribió *Don Quijote*, la caballería andante era ya algo del pasado, y, por lo tanto, es a los siglos anteriores a los que el gran compositor español se está refiriendo en su inmortal obra maestra¹¹.

9. Aunque nos faltan elementos de juicio, nos inclinamos a pensar que este manuscrito es anterior, puesto que las partes que coinciden (como el Final) están más avanzadas en A5.

10. Este aspecto es desarrollado en CHRISTOFORIDIS, Michael. «Hacia un nuevo mundo sonoro en *El Retablo de Maese Pedro*». *Manuel de Falla. Latinité et Universalité*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Sorbona del 18 al 21 de noviembre de 1996. Textos reunidos por Louis Jambou. París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, col. «Musiques/Écritures», serie «Études», 1999, pp. 219-235.

11. Declaraciones de Falla en JEAN-AUBRY, Georges. «De Falla Talks of His New Work Based on a *Don Quixote* Theme». *The Christian Science Monitor*. Boston, 1-IX-1923. A.M.F. Sign.: P-6382/039. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «[...] before writing, I saturated myself in the music of the Cervantes period and I also studied the scales used in the music which, in Spain, preceded Cervantes; because you must remember that when Cervantes wrote *Don Quixote*, knight-errantry had already become a thing of the past, and, therefore, it is to previous centuries that the great Spanish composer is referring in his immortal masterpiece».

Entre las huellas de esa intensa labor de documentación podemos observar la hoja reproducida como Documento 1 en el apéndice del presente artículo, que contiene un índice de piezas consultadas por Falla con vistas a la composición de *El retablo de maese Pedro*¹². Concretamente, en el recto de la hoja se señalan varias melodías del *Cancionero salmantino* de Ledesma –todas ellas anotadas en el ejemplar que se conserva en la biblioteca del músico¹³–, como «Súbela Marinero...», «Tres lenguas murmuradoras», «Riverana», «Segaba, segaba la niña», «El Corregidor y la Molinera» y «Ponte de codo en la cama». Sorprendentemente, varias de las canciones mencionadas nos remiten al universo sonoro de la obra anterior de Falla, *El Corregidor y la molinera*, bien porque fueron usadas en ella como fuente melódica –véase «Riverana», versión del «Ya se murió el burro» citado en la pantomima–, bien porque guardan un evidente parentesco temático con el argumento de Pedro Antonio de Alarcón (en particular, «El Corregidor y la Molinera» y «Ponte de codo en la cama»). Sin embargo, en el verso de la hoja el compositor remite a algunas de las principales referencias melódicas de *El retablo de maese Pedro*, como las tonadas de romance de Francisco Salinas recogidas en el *Cancionero* de Pedrelli, por lo que hemos de deducir que nos hallamos ante otro caso de creación cruzada, en la que el compositor trasvasa materiales de una obra a otra¹⁴.

Yendo un paso más adelante en el proceso creativo, los propios manuscritos A5 y A6 son un claro testimonio de esa necesidad de nutrirse del material ajeno, pues ambos contienen copias de numerosas fuentes de diferente origen y filiación. En A6 Falla trabajó con los mencionados romances de Salinas, que aparecen citados literalmente («Retraída está la infanta»), reelaborados («Contemplando tan callando»), o anotados como modelo lejano de inspiración («Pártese el moro a Alicante»)¹⁵. También manejó algunas fuentes del acervo popular, como una seguidilla manchega de la que podría derivar el acompañamiento primitivo del número 39 de ensayo, esencializado más tarde hasta su completa desfiguración¹⁶; o la canción popular catalana «El desembre congelat», que sirvió de germen al número Final¹⁷.

En el manuscrito A5 Falla amplió sus referentes geográfica y temporalmente. Del ámbito popular tomó algunas melodías castellanas, entre ellas las recogidas en el *Cancionero* de Ledesma bajo los títulos de «Otra molinera» y «Había un matrimonio en Cartagena...», que se presentan ensambladas al inicio del Cuadro III, sin más identificación¹⁸. Pero también consultó fuentes gallegas, como la muñeira coreada «Margaritiña relouca», procedente de Darbo (Cangas de Morrazo), cuyas sonoridades pudieron sugerir algunos efectos instrumentales derivados de la gaita que se concentran en la «Sinfonía de maese Pedro».

12. Índice de piezas consultadas por Manuel de Falla en diversos Cancioneros. A.M.F. Sign.: 9006-13.

13. LEDESMA, Dámaso. *Folk-lore o Cancionero salmantino*. Madrid, Imprenta alemana, 1907. Contiene anotaciones autógrafas de Manuel de Falla. A.M.F., R. 986. Las páginas en las que se reproducen estas piezas son: pp. 33, 32, 241, 257 y 198.

14. De hecho, como comprobaremos más adelante, Falla incluyó algunas melodías de Ledesma centradas en el personaje de la Molinera como cita de *El retablo*.

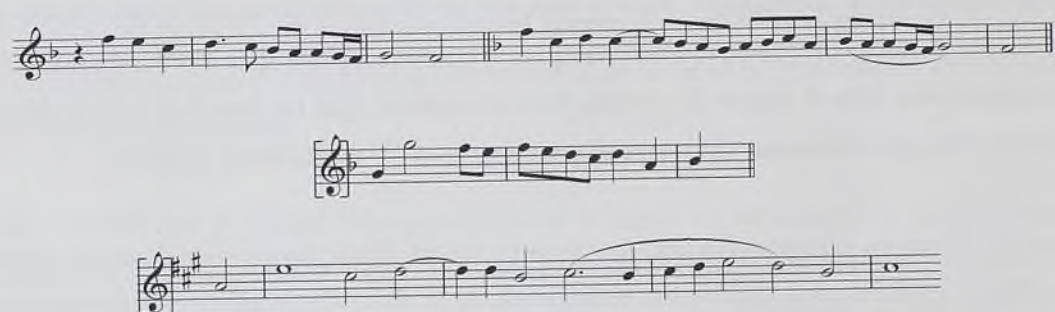
15. PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*. Valls, Eduardo Castell, [1918], vol. I, nº 27, pp. 23-24, 78-79. A.M.F., R. 1482 (I).

16. Véase la p. 134 (Ms. LXV A6, [16]). Para más información sobre este pasaje, véase HESS, Carol. *Manuel de Falla and modernism in Spain...*, p. 216.

17. Esta fuente fue identificada por Michael CHRISTOFORIDIS en *Aspects of the Creative Process in Manuel de Falla's El Retablo de Maese Pedro and Concerto*. Tesis doctoral, University of Melbourne, julio de 1997, vol. I, pp. 106 y 111.

18. LEDESMA, Dámaso. «Otra Molinera». Dictada por Tomasa Méndez (Tamames) y «Había un matrimonio en Cartagena...». *Folk-lore o Cancionero salmantino...*, nºs 54 y 40, pp. 41 y 34. A.M.F., R. 986.

Del pasado rescató varias piezas, en ocasiones reproducidas de forma bien explícita, como la *Gallarda* de Gaspar Sanz que anuncia la «Entrada de Carlo Magno», tomada del trabajo de Roda «Los instrumentos músicos y las danzas en el «Quijote»»¹⁹. Pero, a juzgar por su presencia, el manantial predilecto del compositor fueron las obras polifónicas del Siglo de Oro español. En el número Final Falla incluye la reelaboración del madrigal de Francisco Guerrero «Prado verde y florido», estudiado en profundidad por Antonio Gallego²⁰. Pero además, en la parte inferior de la página A5 [3] –p. 109– hemos localizado cuatro fragmentos melódicos en los que hasta ahora no habían reparado los investigadores, y que se corresponden con sendas obras renacentistas copiadas por Falla como posible modelo para la exaltación de Don Quijote en los compases finales de la obra:



Ejemplo 1. Fragmentos melódicos de obras polifónicas renacentistas copiadas por Falla en el manuscrito LXV A5 [3] –p. 109–.

Nótese que el compositor identifica los dos fragmentos iniciales con las abreviaturas «Vitt.» e «Id.», lo que nos remite a la versión italianizada del apellido de Tomás Luis de Victoria. Aunque aún sin localizar, el tercer ejemplo se atribuye a «Guerr.», en buena lógica, abreviatura de Francisco Guerrero, mientras que el último se relaciona de nuevo con Victoria, a través de la etiqueta «Vic.». De hecho, este último pasaje se corresponde con los compases 5 a 8 del motete *Duo Seraphim clamabant* del compositor abulense.

Como última fuente de inspiración, hemos de recordar que en 1919 el compositor vivía en la calle Lagasca de Madrid, y que según relata su biógrafo Pahissa, fue precisamente en los desmontes del barrio de Salamanca donde Falla escuchó los pregones que animarían las primeras líneas de canto de la obra, en la voz de «un hombre que relataba [...] una de estas historias con las truculentas ilustraciones pintadas sobre la tela»²¹. Las melodías del Trujamán en A5 y A6 deben contemplarse, pues, como una elaboración artística de esos declamados populares.

Esta particular manera de abordar la creación artística, sustentada en la investigación cuasi-musicológica, junto a las trágicas circunstancias personales por que atravesaba Falla –motivadas por el fallecimiento de sus padres en un intervalo de seis meses, entre febrero y julio de 1919–, y al exceso de trabajo derivado del estreno de *El sombrero de tres picos* en Londres, imposibilitaron el cumplimiento de los primeros plazos estimados

19. RODA, Cecilio de. «Los instrumentos músicos y las danzas en el «Quijote»». *El Ateneo de Madrid en el III centenario de la publicación de El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1905, anexo, pp. 1-2. A.M.F., R. 2936. Nótese que esta fuente no se contemplaba en las versiones primitivas del manuscrito A6.

20. GALLEGO, Antonio. «Dulcinea en el prado (verde y florido)». *Revista de Musicología*, vol. X, nº 2 (mayo-agosto de 1987), pp. 685-699.

21. PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Nueva ed. ampliada. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956, p. 126.

por la Princesa de Polignac. De hecho, en el archivo personal del compositor se conserva un borrador manuscrito a través del cual el músico solicita a la princesa una primera prórroga de tres meses para poder concluir la obra²², que obtuvo una respuesta afirmativa.

De agosto de 1919 a diciembre de 1920: el primer guión de la obra

Tras esta primera etapa de crisis personal y artística el músico se decidió a pasar unos días en Granada durante el mes de septiembre de 1919. A juzgar por las declaraciones de Falla, el reencuentro con la ciudad tantas veces soñada fue un estímulo incalculable para la creación de *El retablo de maese Pedro*, dando lugar al nacimiento de un nuevo período compositivo enormemente fructífero: «Unos días que he pasado en Granada en el mes de septiembre han sido el punto de partida para mi trabajo, que no marchaba en absoluto. Ahora me ocupo de *Don Quijote*, que debe estar listo para el próximo mes»²³, aseguraba el músico.

La reactivación del ritmo compositivo fue tan notoria que el 11 de noviembre de aquel mismo año Falla escribió a Jean-Aubry anunciándole la próxima finalización de la obra: «Le escribiré más extensamente en pocos días. Sintiendo mucho no puedo hacerlo hoy a causa del urgente trabajo que tengo encima. Debo entregar la partitura de *El retablo* en el próximo mes»²⁴. Esto implica obligatoriamente que el compositor tendría, aparte de una idea muy clara de sus intenciones artístico-musicales, un borrador bastante avanzado, si no de toda, al menos de una gran parte de la ópera.

A juzgar por sus características, este borrador debe corresponder al manuscrito LXV A2, formado por 17 hojas sueltas y partidas por la mitad, con sello de la «Sociedad de Autores Españoles, Madrid». En él se incluye un primer guión de la obra, en el que, no obstante, se aprecian algunas carencias significativas, como la ausencia de «El pregón», o la omisión del Cuadro IV y del número Final²⁵.

Entre las modificaciones a gran escala que se aprecian en este manuscrito destaca la nueva versión que se incluye del Cuadro III, «El suplicio del Moro», muy alejada de la definitiva, pero también de los borradores iniciales contenidos en el manuscrito A5²⁶. Todo parece indicar que, una vez en contacto con la ciudad de la Alhambra, Falla se dejó seducir por las exuberancias del arte árabe, ilustrando esta escena con una línea melódica eminentemente ornamental, muy próxima al arabesco. Obsérvese como ejemplo el inicio de ese fragmento, uno de los pocos que no vio la luz en la edición impresa de la ópera:

22. Carta de Manuel de Falla a la Princesa de Polignac. [Madrid, 1919]. Borrador manuscrito. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7432).

23. Carta de Manuel de Falla a Ernest Ansermet. Madrid, 21-XI-1919. En el A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 6706) se puede consultar una fotocopia de la carta original manuscrita, conservada en la Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Quelques jours passés à Granada au mois de Septembre ont été le point de départ pour mon travail, qui ne marchait pas du tout. Maintenant je m'occupe de Don Quixote, qui doit être prêt pour le mois prochain*».

24. Tarjeta postal de Manuel de Falla a Georges Jean-Aubry. Madrid, 11-XI-1919. Tarjeta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7132/1). Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Je vous écrirai plus longuement dans peu de jours. À mon regret je ne peux pas le faire aujourd'hui à cause du travail urgent que j'ai sur moi. Je dois livrer la partition du Retablo dans le mois prochain*».

25. Estos aspectos serán comentados con mayor detalle en el apartado de «Selección y contenidos de los manuscritos».

26. En el Ms. LXV A5, [11] –p. 117– encontramos un diseño melódico anterior para el Cuadro III, construido a partir del ensamblaje de dos melodías populares castellanas. Nótese que en el Ms. LXV A6, [15] –p. 134– existe otra posible versión de esta escena, también de carácter ornamental, aunque diferente a la que desarrolla en A2.



Ejemplo 2. Borrador primitivo para el Cuadro III. Manuscrito LXV A2 [21] -p. 151-.

El espíritu crítico del músico y su compromiso con el arte intelectualizado propiciarían que Falla acabara desechando esta propuesta, tras lo cual retomó las melodías castellanas del *Cancionero* de Ledesma que había contemplado como primera opción.

Algo similar ocurrió con el pasaje correspondiente al número 75 de ensayo de la partitura de orquesta (Cuadro VI), también de ambientación árabe, en tanto describe la algarabía mora que precedió a la captura de los católicos amantes. En función de lo que tardó en hallar su forma definitiva, se trata de uno de los fragmentos que más quebraderos de cabeza ocasionó al compositor –y también de los más logrados de la obra-. De hecho, Falla había esbozado una primera versión de esta escena en el manuscrito A5²⁷, si bien en Granada la desechó para reutilizar la misma línea orientalizante que acabamos de ver aplicada al Cuadro III²⁸. No conforme aún con el resultado, Falla continuó experimentando sobre este mismo pasaje en los siguientes borradores de la obra. En el manuscrito A3 rehizo el camino y volvió sobre la melodía original de A5, expuesta en canon por clarinete y oboes²⁹. Finalmente, en el manuscrito LXV C3 –uno de los más tardíos³⁰– convirtió este pasaje en un auténtico concierto embriagador, basado en la superposición de diferentes planos sonoros (entre otros, la melodía original prefigurada desde el manuscrito A5, interpretada por el clarinete; los motivos circulares tocados a modo de arabescos por los oboes –pálido reflejo de esa línea pseudo-árabe que había ensayado en A2³¹–; y la cita de la «Canción del fuego fatuo» de *El amor brujo*, interpretada por las trompas y el xilófono).

Otra aportación significativa del manuscrito A2 se realizó en el campo de la instrumentación, que el músico comenzó a definir de manera tosca en estos borradores. Tal y como demuestra la hoja reproducida en anexo como Documento 2³², el propósito de Falla de renovar este parámetro fue muy temprano. En ella encontramos una primitiva declaración de intenciones, en la que puede leerse: «Orquesta especial. / (de cámara) / (Intención) / Carraca / Pandero / Tam tam». Pero esta revolución tardaría en llegar, pues en los manuscritos A5 y A6 tan sólo aparecen algunos esbozos para el acompañamiento (mayoritariamente en reducción para piano), salpicados de unas pocas ideas para la instrumentación. Fue realmente en A2 donde el músico comenzó a probar posibles combinaciones instrumentales, aún de manera muy embrionaria. Nótese, como ejemplo, las múl-

27. Ms. LXV A5, [11] -p. 117- y Ms. LXV A5, [13] -p. 119-.

28. Ms. LXV A2, [33] y [34] -p. 157-.

29. Ms. LXV A3, [20] -p. 180-.

30. Este manuscrito, del que se puede consultar una fotocopia en el A.M.F., pertenece a la familia Zuloaga.

31. Estos motivos aparecen ya en el número 76 de ensayo de la partitura de orquesta.

32. Hoja autógrafa de Manuel de Falla con ideas primitivas para la instrumentación de *El retablo de maese Pedro*. A.M.F. Sign.: 9006-8.

tiples diferencias que existen entre la instrumentación de la «Sinfonía de maese Pedro» recogida en esta fuente y en la versión definitiva, o la presencia de instrumentos finalmente descartados de la plantilla orquestal, como el laúd que se incluye transitoriamente en el Cuadro II, haciendo trémolos como una bandurria³³.

Con todo esto, el trabajo preliminar estaba hecho, y *El retablo* comenzaba a adquirir una forma bastante próxima a la definitiva. Sin embargo, la obra tendría que sufrir aún muchas suspensiones imprevistas, revisiones minuciosas e, incluso, completos replanteamientos antes de alcanzar su sonoridad final. Al parecer, la primera demora vino causada por las exigencias de la casa editorial Chester, que durante 1920 y 1921 demandó reiteradamente a Falla la preparación de las diferentes versiones de *El amor brujo* y de *El sombrero de tres picos* para su publicación. Hemos de suponer que en estas labores estuvo ocupado el músico hasta julio de 1920, fecha en que solicitó a la empresa una paralización momentánea de los agobiantes trabajos editoriales, alegando que le impedían la conclusión de su nueva ópera³⁴.

Una vez vencidos los problemas con la casa Chester, Manuel de Falla se embarcó en un nuevo proyecto, el *Homenaje pour «Le tombeau de Claude Debussy»*, que mantuvo en suspenso los trabajos compositivos de *El retablo* durante el mes de agosto y los primeros días de septiembre de 1920³⁵. Sumémosle a ello el artículo también en honor del compositor francés publicado por *La Revue Musicale* en diciembre de 1920³⁶, que debió de ser redactado entre octubre y noviembre de aquel mismo año. Tantos aplazamientos hacían obligada una nueva justificación ante la Princesa de Polignac; y, en efecto, el 30 de noviembre³⁷ y el 29 de diciembre³⁸ de 1920 Falla se dirigió a ella alegando una enfermedad de una duración superior a los dos meses, primero, y una recaída, después, como causa de su nuevo incumplimiento de los plazos acordados, a la vez que se comprometía a enviar la obra un mes más tarde.

Pese a las múltiples ocupaciones que embargaron al músico, estos meses no transcurrieron en balde para *El retablo de maese Pedro*. Entre otras cuestiones, sabemos que Falla realizó un viaje a Toledo durante el que tuvo ocasión de familiarizarse con la sonoridad y la técnica de un auténtico clave, perteneciente al prestigioso historiador del arte Ángel Vegué y Goldoni³⁹. Gracias a la carta que envió el músico a Ángel Barrios⁴⁰, en la que anuncia su próximo desplazamiento, y a la información publicada en el diario *El Castellano* —en cuyo apartado «Los que viajan» aparece consignado el nombre de Falla entre un listado de anónimos viajeros, como un turista más—, hemos podido saber que esta visita se inició el día 2 de abril de 1920, coincidiendo con la cele-

33. Véase Ms. LXV A2, [9] —p. 145—.

34. Carta de Manuel de Falla a la editorial J. & W. Chester. [Granada], 6-VII-1920. Borrador manuscrito. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 9132).

35. GALLEGO, Antonio. *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid, Ministerio de Cultura (Dirección General de Bellas Artes y Archivos), 1987, pp. 174-179.

36. FALLA, Manuel de. «Claude Debussy et l'Espagne». *La Revue Musicale*, año I, t. I, nº 2, diciembre de 1920, pp. 206-210.

37. Carta de Manuel de Falla a la Princesa de Polignac. Granada, 30-XI-1920. Borrador manuscrito. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7432).

38. Carta de Manuel de Falla a la Princesa de Polignac. Granada, 29-XII-1920. Borrador manuscrito. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7432).

39. Hasta el momento existían varios indicios de este viaje, pues Pahissa lo recogió en su biografía —p. 130—, Adolfo Salazar lo evocó en una de sus crónicas de *El Sol* —Madrid, 24-XI-1928, p. 2—, y el propio Falla aludió a él en sus notas personales: «Acordarse del Clavicordio [sic] de Toledo y de los efectos obtenidos en él» —Libreta con anotaciones manuscritas de Manuel de Falla. A.M.F., R. 8517, p. [3]—.

40. Carta de Falla a Ángel Barrios. Madrid, 29-III-1920. En el A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 6749) se puede consultar una fotocopia de la carta original manuscrita, conservada en el Patronato de la Alhambra y Generalife.

bración del Viernes Santo⁴¹. Desde este instante, la escritura de Falla para clave dejará de ser algo utópico, y comenzará a indagar en los rasgos idiomáticos del instrumento.

De enero de 1921 a enero de 1923: el proceso de depuración

Por fin, presionado por el vencimiento del último plazo y liberado de otras ocupaciones, los inicios de 1921 fueron muy productivos para *El retablo de maese Pedro*. Tras largas etapas de búsqueda y reflexión, seguidas de otras de distanciamiento de la obra, el músico, entregado nuevamente a un trabajo febril, comenzó a encontrar soluciones y a ver resultados. Sus referencias a *El retablo*, siempre escuetas, demuestran que el optimismo y la satisfacción lo embargaban durante este fértil período. Así, el 7 de enero de ese año escribía a Leopoldo Matos: «Estoy trabajando que es un gusto»⁴²; y, días más tarde, proseguía con juicios aún más esperanzadores: «¡Sigo trabajando cuanto puedo y viendo la musiquilla como nunca la he visto de clara y trasparente!...»⁴³.

Como puede verse en el Documento 3 del apéndice –un sobre enviado por el responsable de la revista londinense *The Chesterian* el 14 de enero de 1921⁴⁴–, al comienzo de esta etapa Falla volvió a cuestionarse la plantilla de *El retablo de maese Pedro*, a propósito de lo cual barajó soluciones tan renovadoras como la introducción de un instrumento de arco «(con dos cuerdas)» o un «cl[arine]te (usado en la 8ª inferior)»⁴⁵. Esos avances quedan reflejados en el manuscrito LXV A3, nuevo guión completo de la obra cuya sonoridad se encuentra más próxima a la versión final⁴⁶. Como anunciábamos con anterioridad, en este borrador se aprecia un salto tanto cuantitativo como cualitativo en el uso del clave, mucho más acorde a las posibilidades reales del instrumento⁴⁷.

En el plano armónico, Falla continuó definiendo los acordes a partir de los principios de la resonancia, una práctica que había comenzado a aplicar en *El amor brujo* –razón por la que revisa sus notas en el manuscrito LXV A11–, y que fue llevada a sus últimas consecuencias en *El retablo de maese Pedro*. El resto del trabajo consistió en pulir y depurar sus ideas iniciales, un proceso que, como es bien sabido, ocupó mucho tiempo a Falla, y que se saldó con la introducción de numerosas modificaciones de detalle en la parte del canto, la eliminación de bastantes líneas secundarias y la condensación de materiales previamente concebidos⁴⁸.

El 1 de marzo de 1922 Manuel de Falla comunicó a la Princesa de Polignac la conclusión de *El retablo de maese Pedro*⁴⁹. Sin embargo, todo nos lleva a pensar que la obra sufrió, al menos, una revisión más, motivada

41. «Los que viajan». *El Castellano*. Toledo, 3-IV-1920, p. 3.

42. Carta de Manuel de Falla a Leopoldo Matos. Granada, 7-I-1921. En el A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7265/2) puede consultarse una fotocopia de la carta original manuscrita, conservada en el Archivo Histórico de Las Palmas de Gran Canaria.

43. Carta de Manuel de Falla a Leopoldo Matos. Granada, 21-II-1921. En el A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7265/2) puede consultarse una fotocopia de la carta original manuscrita, conservada en el Archivo Histórico de Las Palmas de Gran Canaria.

44. La melodía copiada a vuela pluma en el sobre se corresponde con la que realiza el clarinete en el número 75 de ensayo de la partitura de orquesta.

45. Sobre con anotaciones musicales y plantilla provisional para *El retablo de maese Pedro*. A.M.F. Sign.: 9006-A7.

46. Obsérvese como muestra la orquestación de la «Entrada de Carlo Magno», a excepción de unos cuantos detalles, prácticamente idéntica a la partitura final.

47. Véase en la misma «Entrada de Carlo Magno» el uso idiomático del clave.

48. Aunque estos cambios afectan a muchos pasajes, podemos tomar como muestra «La sinfonía de maese Pedro», cuyo análisis revela el uso de estos procedimientos como paso previo a fijar el texto definitivo.

49. Carta de Manuel de Falla a la Princesa de Polignac. [Granada], 1-III-1922. Borrador manuscrito. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7432).

por la visita de Wanda Landowska a la ciudad de Granada durante el mes de noviembre de ese mismo año. Prueba de ello son las modificaciones recogidas en el manuscrito definitivo (LXV A1), que afectan principalmente a la parte de clave –véase, como ejemplo, la escritura clavecinística de «La sinfonía de maese Pedro»– y a nuevos detalles introducidos en el nivel microestructural.

Por fin, el 10 de enero de 1923 Falla dio por finalizada la reducción para piano de *El retablo de maese Pedro*, lo que, a efectos prácticos y de acuerdo con lo ya expuesto, podemos establecer como la conclusión definitiva de la obra. Desde entonces el músico anduvo ocupado en la preparación del estreno –que analizaremos en el próximo apartado–, así como en la edición de la obra realizada por la casa Chester en 1924⁵⁰.

El *Retablo* que no pudo ser

En la bibliografía falliana es común señalar el calvario que sufrió *La vida breve* desde su creación hasta el estreno, acaecido ocho años más tarde tras múltiples rechazos y dilaciones de diversas compañías teatrales. Pero pocas veces se recuerda que, una vez representado en el escenario para el que había sido compuesto, *El retablo de maese Pedro* fue víctima de unas adversidades similares, debido sencillamente a que había sido escrito de espaldas a la realidad de su tiempo. Sin el apoyo económico de la Princesa de Polignac y sin los efectivos de lujo que se congregaron en su palacio, la obra estaba prácticamente condenada al silencio, pues existían dos obstáculos prácticamente insalvables en aquellos años: la localización de un clavicémbalo en buen estado y la participación de un niño con las capacidades vocales necesarias para realizar el papel del Trujamán. En este apartado nos centraremos en la historia de *El retablo* tras iniciar su andadura por los teatros y las salas de conciertos, y observaremos hasta qué punto las soluciones alternativas que ofreció Falla para solventar estas dificultades modificaron la sonoridad original de la obra.

Realmente las limitaciones derivadas del uso del clave se pusieron de manifiesto durante los preparativos de la primera audición de la obra, celebrada los días 23 y 24 de marzo de 1923 en el teatro San Fernando de Sevilla. Ante la imposibilidad de disponer del instrumento, Falla se dirigió en febrero de ese mismo año a Eusebio Ventura, dueño de unos almacenes de pianos en Valencia, para solicitar información acerca del «mecanismo de su invención por medio del cual se puede simular en el piano la sonoridad del clavecín»⁵¹. Según consta en la revista *Industria e Invenciones*, este dispositivo databa de 1914 y consistía en un pedal «sistema “Arutney”, aplicable a todos los modelos de pianos para imitar a todos los instrumentos de cuerda, como clave o clavicémbalo [*sic*], mandolín, arpa y todos sus similares»⁵². Aunque la prensa le atribuía muy buenos resultados⁵³, la correspondencia cruzada entre Manuel de Falla y Eduardo Torres revela que finalmente usaron un piano-forte cedido por alguna aristócrata sevillana⁵⁴.

50. Véanse los Documentos 4 y 5 del anexo, en los que se reproducen la cubierta y anteportada de la primera edición de *El retablo de maese Pedro* (Chester, © 1924, reducción para canto y piano), con tipografía de Germán de Falla y dibujos de Hermenegildo Lanz.

51. Carta de Manuel de Falla a Eusebio Ventura. Granada, 23-II-1923. Borrador manuscrito. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 14161).

52. *Industria e Invenciones*, año I, nº 3, 18-VII-1914, p. 29.

53. «Cosas de música. El piano-clave». *El Liberal*. Madrid, 7-IV-1914, p. 3.

54. Véase la carta de Eduardo Torres a Manuel de Falla. Sevilla, 25-II-1923. Carta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7689).

En octubre de 1923 –tan sólo unos meses después del estreno en París–, Falla inició las negociaciones con la Sociedad Filarmónica de Madrid para organizar la audición de *El retablo* en España. Pero las posibilidades de encontrar un clave en la capital no eran mayores que en Sevilla, por lo que el compositor planteó las siguientes alternativas al presidente de la sociedad:

Lamento el fracaso de sus gestiones p[ar]a conseguir el *cembalo* o su equivalente. Con esta ocasión he recordado que unos amigos de Cádiz, almacenistas de pianos, parece ser que han dicho estar dispuestos a preparar un piano de modo que imite la sonoridad del *cembalo*. Voy a escribirles y en cuanto reciba contestación se la comunicaré a Vd. Si esto no da resultado y no hay medio de encontrar por lo menos un *forte-piano* (macillos forrados con cuero) en Madrid no habría otro remedio que contentarse con un piano que sea lo menos moderno posible⁵⁵.

Según se deduce del anterior fragmento epistolar, Falla estaba dispuesto a aceptar incluso un piano «lo menos moderno posible», pues, tal y como reconoce a Quirell, «de otro modo no se podría tocar la música del *Retablo* en debidas condiciones ni en Madrid [...] ni en las *tournées* proyectadas por España»⁵⁶. Resignado a traicionar sus intenciones artísticas, el compositor se contentó con traer un piano-forte de Cádiz, Sevilla o del mismo Madrid (este último perteneciente a Miguel Salvador):

Esta mañana he recibido, al fin, noticias de Cádiz. Me dicen que el precio de alquiler del instrumento es de 300 ptas., más los portes, en gran velocidad, por cuenta de Vds. Se trata de un verdadero forte-piano fecho en 1783 y que será convenientemente restaurado. De Sevilla también he recibido noticias ofreciéndose tanto el Sr. Romero como Don Eduardo Torres (maestro de Capilla de aquella Catedral) a conseguir que presten a Vds. el *forte piano* que sirvió p[ar]a las audiciones de allí el año pasado. Supongo que en este caso no habría p[ar]a Vds. más gastos que los portes en gran velocidad, puesto que el instrumento es propiedad de una señora que allí reside.

Por otra parte, antes recibí también carta de Miguel confirmando lo que Vd. me decía [...] ⁵⁷.

Por evidentes razones de economía, el instrumento elegido fue el de Miguel Salvador, identificado en el programa de mano del concierto como un auténtico clavicémbalo: «Data de 1785, procede de Toledo y es instrumento probablemente nacional, a cuyo arreglo, mantenimiento y afinación atiende el especialista D. Luis Alcayaga», rezaba el folleto⁵⁸. Sin embargo, a tenor de los comentarios del luthier, esa «antigualla» era en realidad «un piano de mesa de los primitivos, de los hechos después del clavecín, más parecido al clavicordio»⁵⁹. Al margen del desconcierto que existía en torno a esta familia de instrumentos –en primera instancia Alcayaga confundió el cémbalo con el cimbalón, y pretendió adaptar el instrumento de Salvador a las cualidades de este último–, es interesante observar las precisas indicaciones que Falla dirigió al restaurador, en un nuevo intento de devolver a *El retablo* su timbre primitivo. Desde luego, los conocimientos del compositor sobre la materia quedan fuera de toda duda:

55. Carta de Manuel de Falla a Félix Borrell. Granada, 9-I-1924. Borrador manuscrito. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 6790).

56. Carta de Manuel de Falla a Manuel Quirell. Granada, 10-I-1924. Borrador manuscrito. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7464).

57. Carta de Manuel de Falla a Félix Borrell. Granada, 10-II-1924. Borrador manuscrito. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 6790).

58. Programa de mano del concierto celebrado el 28-III-1924 en el Teatro de la Comedia de Madrid, con la participación de la Orquesta Filarmónica de Madrid y Bartolomé Pérez Casas (director). A.M.F. Sign.: FN 1924-013.

59. Carta de Luis Alcayaga a Manuel de Falla. Madrid, 4-III-1924. Carta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 6684).

No dude Vd. pues en forrar de cuero los macillos, pues le repito que es la única manera de simular el sonido de aquel instrumento. Claro está que hay que obtener la mayor sonoridad posible, puesto que un *cembalo* (clavecín) es mucho más sonoro que un fortepiano, p[er]o siempre usando cueros p[ar]a el forrado. Lo tengo absolutamente comprobado. En cuanto a la clase de cuero que se usa, eso Vd. lo sabrá muchísimo mejor que yo. Hay que imitar la sonoridad seca del clavecín (*cembalo*) y de ningún modo la del *cymbalon* a que Vd. se refiere⁶⁰.

En diciembre de 1932 el Ayuntamiento de la capital organizó una segunda audición de *El retablo de maese Pedro*, que sería interpretada en este caso por la Orquesta Sinfónica de Madrid. El programa de mano anuncia la presencia del mismo instrumento de Salvador, pero en la crónica del concierto enviada por Enrique Fernández Arbós queda claro que un imprevisto de última hora imposibilitó su uso, siendo sustituido por un piano con sordina:

El clave que galantemente nos cedió Miguel Salvador después de haberle hecho un arreglo completo, en el ensayo general, el mismo día del concierto, empezó a desafinarse, y en los ínterins del repaso que se hicieron empezó a ceder la Tabla del clavijero. No hubo más remedio que echar mano de un piano con el correspondiente apagador para imitar el clave, pero así y todo el equilibrio fue perfecto⁶¹.

Tras cuatro años de proceso compositivo en los que, como hemos visto, Falla calibró al milímetro las sonoridades de cada pasaje, podemos imaginar la desazón que producirían en el músico estas soluciones improvisadas. Sólo la seguridad de que, en caso de negarse, condenaría a su obra al silencio, le llevaría a aceptar estas modificaciones.

El segundo obstáculo que planteaba *El retablo de maese Pedro*, aún hoy de difícil solución, lo encontramos en el papel del Trujamán, pensado para una voz infantil pero con una complicación técnica e interpretativa raramente superable por un niño. Aunque Falla contó con varios colaboradores, hoy podemos intuir que ninguno de ellos satisfizo plenamente sus expectativas.

Posiblemente quien mejor encarnó el papel fue Francisco Redondo, un niño seise de la catedral de Sevilla instruido directamente por Eduardo Torres. Su voz y su completa formación musical le hacían especialmente apto para este papel, de manera que, tras escucharlo en las audiciones de la capital andaluza, Falla quiso contar con su presencia en París⁶². Pese a todo, y de manera confidencial, el autor de *El retablo* mostró ciertas reticencias a su participación en el concierto organizado por la Sociedad Filarmónica de Madrid en 1924, pues, según decía, «el niño de Sevilla tiene un acento exageradamente andaluz que creo difícil corregir y que en ésa podría chocar demasiado»⁶³.

Para la primera representación en el teatro de la Princesa de Polignac se desplazó a París Manuel García, un niño que desde el comienzo no contó con el beneplácito de Falla, lo que justifica que finalmente compartiera car-

60. Carta de Manuel de Falla a Luis Alcayaga. Granada, [1924]. Borrador manuscrito. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 6684).

61. Carta de Enrique Fernández Arbós a Manuel de Falla. Madrid, 22-XII-1932. Carta original manuscrita (carpeta de correspondencia nº 6967/2).

62. Véase la carta de Manuel de Falla a Segismundo Romero. Frascati, 10-V-1923. Cit. en *Cartas a Segismundo Romero*. Transcripción y estudio por Pascual Pascual Recuero. Granada, Excmo. Ayuntamiento de Granada / Patronato «Casa-Museo Manuel de Falla», 1976, p. 153.

63. Carta de Manuel de Falla a Félix Borrell. Granada, 9-I-1924. Borrador manuscrito. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 6790).

telera con Amparito Peris. Con esta solución de compromiso el compositor volvía a traicionar su idea original de la obra, pues otorgó el papel del Trujamán –creado para una voz infantil– a una joven valenciana estudiante de violín que, según hemos podido saber, cantaba como aficionada en la Capilla española de la Rue de la Pompe, como medio para obtener algunos ingresos extra⁶⁴. Los ideales artísticos de Falla no entendían de limitaciones prácticas, pero inevitablemente éstas acabaron por condicionar las primeras interpretaciones de la obra.

Características de la edición

Preimpresión

Siguiendo el criterio empleado en los anteriores volúmenes que integran la colección de facsímiles editada por el Archivo Manuel de Falla, los manuscritos han sido reproducidos en cuatricromía mediante un escáner cilíndrico de alta resolución que garantiza la fidelidad al original incluso en aquellos detalles de difícil legibilidad, como las anotaciones realizadas a lápiz que debido a la suavidad del trazo y a la acción del tiempo presentan hoy un aspecto borroso. Tan sólo el manuscrito LXV A3 ha sido reproducido a tamaño real, mientras que el resto se ha reducido a una escala que oscila entre el 85 por ciento (manuscrito LXV A6) y el 99 por ciento (manuscritos LXV A5 y A11)⁶⁵.

Selección y contenidos de los manuscritos

En el Archivo Manuel de Falla se conserva la partitura completa de *El retablo de maese Pedro* en caligrafía autógrafa de su autor, así como numerosos borradores, trabajos preparatorios y manuscritos varios relacionados con la obra, que alcanzan un total de 72 hojas de diferente tamaño y procedencia⁶⁶. Con el propósito de ofrecer una perspectiva lo más completa posible del proceso creativo de la ópera, desde sus primeros borradores hasta el resultado final, reproducimos en el presente facsímil una amplia selección de estos materiales, que incluye los siguientes manuscritos:

Manuscrito LXV A1: consta de 48 hojas de papel con sello en seco de «J. & W. Chester Ltd., nº 22», numeradas de la página [1] a la 96⁶⁷. Contiene la partitura completa de la ópera en caligrafía autógrafa de Manuel de Falla, realizada en tinta negra y roja; sobre ella se añaden numerosas correcciones y aclaraciones del propio autor en lápiz negro y azul, posiblemente incorporadas a raíz de las primeras interpretaciones de la obra. Como curiosidad, en la página [1] se incluye la firma de los participantes en el estreno realizado en el Teatro San Fernando de Sevilla los días 23 y 24 de marzo de 1923.

Manuscrito LXV A5: consta de nueve hojas, que responden a las siguientes características:

- Dos cuadernillos de 2 hojas con sello en tinta azul de la «Sociedad de Autores Españoles, Madrid», con motivos y esbozos para diferentes escenas.

64. *Ibid.*

65. En los anexos que ilustran el presente artículo se ha utilizado una escala menor, pues los Documentos 1, 4 y 5 han sido reducidos al 75 por ciento.

66. Una descripción detallada de estos manuscritos puede verse en: GALLEGO, Antonio. *Catálogo de obras de Manuel de Falla...*, pp. 195-198.

67. Para una descripción física más minuciosa de los manuscritos, véase el catálogo de Antonio Gallego, quien indica en todos los casos número de hojas y cuadernillos, dimensiones del documento, número de pautas por hoja, identificación del sello del papel, color de la tinta y posible autor de la caligrafía.

- Una hoja suelta con sello en seco negro «B & H. Nr. 14.C.».
- Una hoja suelta con sello en seco «Lardesnault Paris 25, Rue Feydeau».
- Tres hojas sueltas con sello en tinta azul de la «Sociedad de Autores Españoles, Madrid».

Puesto que la identificación de los motivos se ve dificultada por la grafía, la aleatoriedad en el orden de presentación de los materiales y las modificaciones que éstos sufrieron durante el proceso creativo de la obra, presentamos a continuación un índice lo más detallado posible de los contenidos de cada página. En aras de una mayor claridad, identificamos cada documento atendiendo a una doble paginación: la que ocupa en el presente volumen y la que le hemos otorgado dentro del manuscrito, compuesta por la signatura del mismo seguida del número correspondiente.

P. 107 / Ms. LXV A5, [1]: Primer cuadernillo, hoja 1, recto:

- Principales motivos para «La sinfonía de maese Pedro», que en esta fuente se denomina «Preludio». Dichos motivos se corresponden con los presentados en los n^{os} 2 y 3 de ensayo de la partitura de orquesta⁶⁸.
- Motivos para el Cuadro I, «La Corte de Carlo Magno» (n^{os} 14 y 15 de ensayo).
- Material para el Cuadro IV, «Los Pirineos» (n^{os} 50-51). Incluye un motivo para simular el «galope» del caballo (diferente al que usará Falla en la versión definitiva) y la llamada de las trompas, un tono bajo con respecto a la versión final.
- En la esquina inferior izquierda Falla anota la célula rítmica original que dará origen al Cuadro III, tras la indicación de «Ritmo».

P. 108 / Ms. LXV A5, [2]: Primer cuadernillo, hoja 1, verso:

- Fragmento correspondiente a la «Entrada de Carlo Magno», del Cuadro I (n^{os} 19-22), con la cita de una *Gallarda* de Gaspar Sanz reproducida en el trabajo de Cecilio de Roda «Los instrumentos músicos y las danzas en el «Quijote»»⁶⁹.

P. 109 / Ms. LXV A5, [3]: Primer cuadernillo, hoja 2, recto:

- Apuntes para la exaltación de Don Quijote —«Dichosa edad y siglos dichosos aquellos»—, del número Final (n^{os} 92-96).
- En la parte inferior de la página Falla copia cuatro fragmentos melódicos que parecen corresponder a sendas obras renacentistas, muy posiblemente pertenecientes a Francisco Guerrero y Tomás Luis de Victoria.

P. 110 / Ms. LXV A5, [4]: Primer cuadernillo, hoja 2, verso:

- No contiene música.

P. 111 / Ms. LXV A5, [5]: Segundo cuadernillo, hoja 1, recto:

- Declamado del Trujamán correspondiente al Cuadro I, n^o 17.

68. Utilizamos como referencia la nueva edición corregida de la partitura orquestal: FALLA, Manuel de. *El retablo de maese Pedro*. Edición e introducción de Yvan Nommick. Londres, Chester Music, © 2004.

69. RODA, Cecilio de. «Los instrumentos músicos y las danzas en el «Quijote»». *El Ateneo de Madrid...*, anexo, pp. 1-2.

- Escrito en sentido contrario de la página aparece un borrador orquestal de los compases 48-49 de la «Jota» de *El sombrero de tres picos*, seguido de varios apuntes para el nº 6 de ensayo de la misma danza.
- Más abajo, y también en sentido contrario, Falla anota un efecto de «Campanas». Puesto que en la plantilla utiliza el piano, puede tratarse de otro borrador para *El sombrero de tres picos*.

P. 112 / Ms. LXV A5, [6]: Segundo cuadernillo, hoja 1, verso:

- Nueva versión del declamado del Trujamán correspondiente al Cuadro I, nº 17.
- Siguiente recitado del Trujamán, correspondiente al Cuadro I, nºs 26-28.
- Apuntes para los compases 340-344 (Cuadro II, nºs 34-35), que representan el sobresalto de Melisendra al ser besada a traición por el Moro enamorado.

P. 113 / Ms. LXV A5, [7]: Segundo cuadernillo, hoja 2, recto:

- No contiene música.

P. 114 / Ms. LXV A5, [8]: Segundo cuadernillo, hoja 2, verso:

- Esta página no corresponde a *El retablo de maese Pedro*, lo que justifica el sentido inverso de escritura. Se trata de uno de los casos de reaprovechamiento del papel tan habituales en Manuel de Falla, pues el fragmento pertenece a la «Danza final (Jota)» de *El sombrero de tres picos* (nº 13 de ensayo).

P. 115 / Ms. LXV A5, [9]: Hoja suelta con sello en seco negro «B & H. Nr. 14.C.», recto:

- Incluye copia de la muñeira coreada «Margaritiña relouca», procedente de Darbo (Cangas de Morrazo). En *El retablo de maese Pedro* no hemos localizado la cita de esta melodía, aunque es posible que Falla se inspirara en ciertas sonoridades de la gaita para algunos efectos instrumentales.
- Borrador para el inicio del Cuadro I, «La Corte de Carlo Magno» (nºs 14 y 15 de ensayo).

P. 116 / Ms. LXV A5, [10]: Hoja suelta con sello en seco negro «B & H. Nr. 14.C.», verso:

- Podría tratarse de un borrador primitivo para el inicio del Cuadro I, pues los motivos que aparecen en los pentagramas 12 y 21-22 se asemejan a la llamada de trompas y trompeta con que se inicia el fragmento. No obstante, el resto del material no se ha localizado, por lo que nos inclinamos a pensar que son apuntes para otra composición que no llegó a ver la luz. La presencia del piano —que nunca se barajó como parte de la plantilla instrumental de *El retablo*— avala esta hipótesis.

P. 117 / Ms. LXV A5, [11]: Hoja suelta con sello en tinta azul de la «Sociedad de Autores Españoles, Madrid», recto:

- Exaltación de la caballería realizada por Don Quijote en el número Final (nºs 93-94).
- Diseño melódico para el Cuadro III, «El suplicio del Moro» (nºs 41-44), construido a partir del ensamblaje de dos melodías populares castellanas, «Otra molinera» y «Había un matrimonio en Cartagena...», ambas tomadas del *Folk-lore o Cancionero Salmantino* de Ledesma⁷⁰.
- Intervención de Don Quijote con la que se cierra el Cuadro VI, «La persecución» («[...] si no conmigo sois en batalla!»), nºs 77-78, cc. 736-737.

70. LEDESMA, Dámaso. «Otra Molinera». Dictada por Tomasa Méndez (Tamames) y «Había un matrimonio en Cartagena...». *Folk-lore o Cancionero salmantino...*, nºs 54 y 40, pp. 41 y 34. A.M.F., R. 986.

- El fragmento que aparece a continuación en dos versiones diferentes es el germen del número 75 de ensayo, en estado muy primitivo aún. La línea que Falla atribuye al oboe la hará finalmente el clarinete, y el resto sufrirá profundas modificaciones.
- Entre las dos versiones anteriores Falla anota diferentes formas del modo indio sri raga, tomadas del libro de Louis Lucas *L'acoustique nouvelle*, pp. 16-17⁷¹.

P. 118 / Ms. LXV A5, [12]: Hoja suelta con sello en tinta azul de la «Sociedad de Autores Españoles, Madrid», verso:

- Esquema para el inicio del Cuadro IV, «Los Pirineos» (n^{os} 50-56).
- Versión primitiva para la intervención del Trujamán en el Cuadro V, «La fuga», n^o 67 («[...] Vais en paz, oh par sin par de verdaderos amantes»).

P. 119 / Ms. LXV A5, [13]: Hoja suelta con sello en tinta azul de la «Sociedad de Autores Españoles, Madrid», recto:

- Esquema para la intervención del Trujamán en el Cuadro V, «La fuga», n^{os} 67-69.
- Versión más avanzada de la melodía que realiza el clarinete en el número 75 de ensayo.
- Dos versiones de la frase de Don Quijote en el n^o 77 (Cuadro VI).

P. 120 / Ms. LXV A5, [14]: Hoja suelta con sello en tinta azul de la «Sociedad de Autores Españoles, Madrid», verso:

- Guión para el Cuadro III, «El suplicio del Moro» (n^{os} 41-48).

P. 121 / Ms. LXV A5, [15]: Hoja suelta con sello en seco «Lardesnault Paris 25, Rue Feydeau», recto:

- Borrador orquestal de la conclusión del Cuadro VI y primeros compases del Final (cc. 729-742), tachado por Falla.

P. 122 / Ms. LXV A5, [16]: Hoja suelta con sello en seco «Lardesnault Paris 25, Rue Feydeau», verso:

- Borrador orquestal del fragmento que sigue al anterior (Final, cc. 743-759).

P. 123 / Ms. LXV A5, [17]: Hoja suelta con sello en tinta azul de la «Sociedad de Autores Españoles, Madrid», recto:

- Diferentes ensayos para la invocación a Dulcinea de Don Quijote (Final, n^{os} 86-87), con la reelaboración del madrigal «Prado verde y florido» de Francisco Guerrero.
- Borrador orquestal para el número Final (n^{os} 78-81).

P. 124 / Ms. LXV A5, [18]: Hoja suelta con sello en tinta azul de la «Sociedad de Autores Españoles, Madrid», verso:

- No contiene música.

Manuscrito LXV A6: está compuesto por once hojas sueltas en lápiz negro y azul, con sello negro de la «Sociedad de Autores Españoles, Madrid». Contiene borradores y fuentes para diversos pasajes, que no siguen un orden preestablecido. Resumimos a continuación su contenido, remitiendo al sistema de doble paginación que utilizamos en el manuscrito A5.

71. Cit. en CHRISTOFORIDIS, Michael. «Hacia un nuevo mundo sonoro en *El retablo de Maese Pedro*». *Manuel de Falla. Latinité et Universalité...*, p. 220.

P. 127 / Ms. LXV A6, [1]: Hoja 1, recto:

- Guión melódico-rítmico de «La sinfonía de maese Pedro», identificada en esta fuente como «tocata».

P. 127 / Ms. LXV A6, [2]: Hoja 1, verso:

- Final del guión de «La sinfonía de maese Pedro».
- Intervenciones de maese Pedro antes y después de «La sinfonía» (n^{os} 2 y 9).
- Intervención de Don Quijote en el Cuadro II (n^o 38).

P. 128 / Ms. LXV A6, [3]: Hoja 2, recto:

- Motivos para «La sinfonía de maese Pedro» (n^{os} 6, 4, 2).
- Versión primitiva de la intervención de maese Pedro antes de «La sinfonía» (n^o 2), sin texto.
- Escrita en sentido inverso de la página aparece una nueva versión de la intervención de maese Pedro previa a «La sinfonía» (n^o 2).

P. 128 / Ms. LXV A6, [4]: Hoja 2, verso:

- Declamado del Trujamán después de «La sinfonía de maese Pedro» (n^{os} 11-13) y al inicio del Cuadro I (n^{os} 15-16).

P. 129 / Ms. LXV A6, [5]: Hoja 3, recto:

- Continuación del declamado del Trujamán en el Cuadro I (n^o 17).
- Declamado del Trujamán correspondiente al Cuadro IV (n^{os} 56 e inicio del 57).
- Pasaje identificado por Falla como «Trote». Se trata del acompañamiento primitivo para los n^{os} 57 a 59.
- Dos versiones de la melodía interpretada por el Trujamán en los compases 557-566 (Cuadro IV, n^o 59), cuya fuente –según demostró Michael Christoforidis⁷²– parece haber sido el romance «Contemplando tan callando» de Francisco Salinas, tomado del *Cancionero* de Pedrell⁷³ y sometido a un proceso de transformación tal que únicamente los dos primeros compases resultan reconocibles.

P. 129 / Ms. LXV A6, [6]: Hoja 3, verso:

- Líneas vocales de maese Pedro, Don Quijote y Trujamán en los cc. 372-386 (Cuadro II, n^{os} 39-40).

P. 130 / Ms. LXV A6, [7]: Hoja 4, recto:

- Intervención de maese Pedro antes de «La sinfonía» (n^o 2) (se inicia en el primer pentagrama y continúa en el 11).
- Borrador del compás 35 de la «Danza del molinero (Farruca)» de *El sombrero de tres picos* y esquema rítmico presentado por las cuerdas en el n^o 2 de ensayo.
- Escritos en sentido inverso de la página aparecen algunos apuntes para el Cuadro II, «Melisendra», con la cita de la tonada de romance «Retraída está la infanta» (n^{os} 30-31, 35), tomada del *Cancionero* de Pedrell⁷⁴.

72. CHRISTOFORIDIS, Michael. *Aspects of the Creative Process in Manuel de Falla...*, vol. I, pp. 110-111 y vol. II, ejemplo 16 de los Anexos.

73. PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*, p. 23.

74. Recordemos que Pedrell aplica la misma música a los romances «Retraída está la infanta» y «A cazar va don Rodrigo» (Véase PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*, vol. I, n^{os} 25 y 26, pp. 21-23). No obstante, dada la relación extramusical que existe entre el primero de ellos y la escena descrita en la ópera falliana, hemos de entender que es éste el modelo tomado por el compositor.

- En el margen derecho Falla anota dos referencias bibliográficas: «Mérimée – Cosas de España» y «Salinas Moreno - De la vida andaluza»⁷⁵.

P. 130 / Ms. LXV A6, [8]: Hoja 4, verso:

- Esquema del Cuadro II, «Melisendra», con la cita de la tonada de romance «Retraída está la infanta» (n^{os} 30-31 y 35).
- Escrito en sentido inverso de la página y tachado por Falla aparece un borrador para la «Danza final (Jota)» de *El sombrero de tres picos* (concretamente para los tres últimos compases del n^o 31 de ensayo y primero del número 32) y nuevos apuntes para el Cuadro II, «Melisendra».

P. 131 / Ms. LXV A6, [9]: Hoja 5, recto:

- Pasaje instrumental sin localizar. Por la similitud de algunos motivos, puede tratarse de una versión primitiva para el Cuadro I, finalmente desechada.
- El pasaje en «Allegro» y en ritmo de 6/8 que Falla anota en el último sistema parece un apunte inicial para el n^o 21 de ensayo, también del Cuadro I.

P. 131 / Ms. LXV A6, [10]: Hoja 5, verso:

- En la esquina superior derecha Falla anota «Arxiu – pág. 47. Jugando etc.». Posiblemente se trate de la fuente que utilizó para la melodía del Trujamán «Jugando está a las tablas don Gayferos» (n^o 13), cuyo origen está sin determinar.
- Apuntes para el Cuadro II, «Melisendra», con la cita de la tonada de romance «Retraída está la infanta» (n^{os} 30-31 y 35).
- Otra versión primitiva para «La entrada de Carlo Magno» (n^{os} 19-20), denominada por Falla «Carlomagno».
- Apuntes identificados con los encabezamientos de «Lento» y «Preludio». Por el *tempo*, el carácter y la armonía podrían corresponder al germen del Cuadro V.

P. 132 / Ms. LXV A6, [11]: Hoja 6, recto:

- Líneas vocales de maese Pedro, Don Quijote y Trujamán en los cc. 377-386 (Cuadro II, n^{os} 39-40). Escritos en sentido inverso de la página encontramos apuntes para los siguientes fragmentos:
- Esquema para el inicio del Cuadro V, «La fuga» (n^{os} 62, 65).
- Primera versión para el solo de violín que se incluye en el Cuadro V (n^{os} 63-64), y que originalmente Falla atribuye a la viola.
- Frase de Don Quijote en el Cuadro VI, «La persecución», n^o 73.
- Señalado por un marco a la izquierda de la página aparece un esbozo del n^o 66 de ensayo.
- A la derecha de la página, motivos para el efecto de «Campanas de alarma» empleado en el Cuadro VI, «La persecución», n^o 72.

75. De Prosper Mérimée se conservan varios libros en la biblioteca de Manuel de Falla. Tal vez la nota haga alusión al siguiente: MÉRIMÉE, Prosper. *Historia de don Pedro de Castilla*. Traducción de F. de V. Madrid, Imprenta de la Biblioteca del Siglo, 1848. A.M.F., R. 2152 (contiene anotaciones autógrafas de Manuel de Falla). La segunda referencia se corresponde con la siguiente colección de cuentos, no localizada en los fondos del A.M.F.: SALINAS MORENO, Francisco. *De la vida andaluza*. Madrid, F. Sempere y Compañía, 1910.

P. 132 / Ms. LXV A6, [12]: Hoja 6, verso:

- Intervenciones de Don Quijote en Cuadro II (nº 38), maese Pedro en Cuadro V (nº 70), y maese Pedro y Don Quijote en Cuadro VI (nº 74).
- Posible acompañamiento para el Cuadro VI, nº 74.
- Escrito en sentido contrario de la página aparece un fragmento del recitado del Trujamán correspondiente al Cuadro V, nº 68.

P. 133 / Ms. LXV A6, [13]: Hoja 7, recto:

- Borrador orquestal para el comienzo del número Final.

P. 133 / Ms. LXV A6, [14]: Hoja 7, verso:

- No contiene música.

P. 134 / Ms. LXV A6, [15]: Hoja 8, recto:

- Por el carácter y la instrumentación (con la presencia de la carraca), puede tratarse de una versión primitiva para «El suplicio del Moro».
- Intervención de Don Quijote y maese Pedro en los primeros compases del Final (nºs 78-79).

P. 134 / Ms. LXV A6, [16]: Hoja 8, verso:

- Copia del romance de Francisco Salinas «Pártese el moro a Alicante», tomado del *Cancionero* de Pedrell⁷⁶ y reproducido por disminución rítmica bajo la indicación de «Moro de Valencia».
- Varios motivos que podrían derivar de la canción popular catalana «El desembre congelat», que aparece reelaborada en diferentes pasajes del Final de *El retablo*.
- Intervención de Don Quijote en el Final, nº 93, cc. 856-857 («que vieron las fazañas»).
- Intervención de Don Quijote en el Final, nº 89 («caballeros y escuderos, pasajeros y viandantes»).
- Intervención de maese Pedro en el Final, nº 79 («Deténgase, deténgase»).
- Intervención de Don Quijote en el Final, nºs 96-97, cc. 889-891 («hoy viven en la tierra») y nº 84, cc. 781-786 («me llamo Don Quijote»).
- Copia de una «Seguidilla manchega», que pudo servir de inspiración a Manuel de Falla.

P. 135 / Ms. LXV A6, [17]: Hoja 9, recto:

- Esquema de la intervención de Don Quijote en el Final, nºs 83-85.

P. 135 / Ms. LXV A6, [18]: Hoja 9, verso:

- No contiene música.

P. 136 / Ms. LXV A6, [19]: Hoja 10, recto:

- Apuntes varios sin identificar, que Falla atribuye a la «1ª escena. Melisendra». La parte inferior corresponde a «El suplicio del Moro» en versión primitiva.

76. PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*, vol. I, nº 83, pp. 78-79.

Como principales innovaciones con respecto al manuscrito anterior, se ha incluido «El pregón» y se ha modificado sustancialmente el Cuadro III, cuya nueva formulación se asemeja mucho a la versión definitiva. Faltan los últimos compases del Cuadro VI y el número Final.

Al margen de estas alteraciones «de bulto», Falla introduce numerosos cambios a nivel microestructural que afectan sobre todo a la línea de canto, y hace continuas rectificaciones y anotaciones para la instrumentación.

Manuscrito LXV A9: consta de cinco hojas sueltas con sello de la «Sociedad de Autores Españoles, Madrid», en las que se incluye un borrador incompleto del número Final (desde el nº 78 hasta el 92), en versión primitiva para canto y piano. Contiene varios ensayos para algunos pasajes, entre ellos para la invocación a Dulcinea, cuya fuente original indica el compositor en el Ms. LXV A9, [5] –p. 185–: «D'après une chanson de l'époque (V. Francisco Guerrero)»⁸⁰.

Manuscrito LXV A11: se compone de una hoja suelta, con sello en tinta azul de la «Sociedad de Autores Españoles, Madrid». Contiene unas anotaciones para la «Danza ritual del fuego» de *El amor brujo*, con apuntes de Falla sobre su particular manera de generar los acordes a partir del principio de la resonancia. En la parte inferior del manuscrito LXV A11, [1] –p. 191– encontramos una copia de la melodía interpretada por el Trujamán en el nº 13 de ensayo de *El retablo de maese Pedro* («Jugando está a las tablas don Gayferos»), así como unos apuntes sin identificar. El verso de la hoja se corresponde con la «Danza del juego del amor» de *El amor brujo*.

Téngase en cuenta que en la presente edición no hemos reproducido todos los borradores y manuscritos de *El retablo de maese Pedro* que se conservan en el Archivo Manuel de Falla. Bien por considerarlos de menor interés, bien porque presentan unos contenidos muy próximos a los anteriormente comentados, hemos excluido los siguientes documentos, que el lector interesado podrá localizar en el archivo personal del compositor:

Manuscrito LXV A4: cinco hojas con el borrador orquestal incompleto del número Final y unos apuntes para el comienzo de «La sinfonía de maese Pedro».

Manuscrito LXV A7: seis hojas sueltas y un sobre con apuntes para el Final y el Cuadro I. El sobre, que contiene anotaciones musicales y una plantilla provisional para *El retablo de maese Pedro*, se reproduce en apéndice como Documento 3.

Manuscrito LXV A8: cinco hojas sueltas con diversos borradores para la versión de canto, y canto y piano.

Manuscrito LXV A10: tres hojas sueltas con un borrador del Final para canto y piano (desde el nº 78 en adelante). Incluye algunos apuntes de instrumentación.

80. Sobre esta fuente, véase GALLEGO, Antonio. «Dulcinea en el prado (verde y florido)». *Revista de Musicología...*, pp. 685-699.

- Siguiendo el modelo utilizado en los anteriores volúmenes de la colección y en aras de facilitar el acceso a los documentos, cada página del facsímil presenta una doble numeración. Por un lado, mantenemos la paginación correlativa que corresponde al presente libro, y que facilitará el manejo de esta edición —en nuestro estudio preliminar, de hecho, tomamos como principal referencia esta numeración—. Por otro lado, indicamos en la esquina inferior de cada página la signatura del manuscrito al que pertenece seguida de la posición que le hemos otorgado dentro del mismo (por ejemplo, Ms. LXV A5, [1]). Nótese que las cifras se indican entre corchetes, pues se trata de una ordenación artificial realizada con motivo de esta edición. En cualquier caso, en los manuscritos en que Falla numera sus borradores (LXV A2, LXV A3 y LXV A9) hemos respetado esta disposición.
- La organización interna de los manuscritos LXV A5 y LXV A6 ha planteado importantes dificultades, pues en los primeros estadios de la composición Falla trabaja desordenadamente, toma notas simultáneamente para diferentes pasajes de la obra y economiza al máximo el uso del papel. Hemos procurado aplicar un criterio combinado que respetara el orden de gestación de los motivos y el discurso dramático de la ópera, si bien no siempre ha sido posible.
- La pauta general seguida para la presentación de los borradores y manuscritos preliminares de la obra ha sido la cronológica. Nótese, no obstante, la proximidad temporal y el carácter complementario de los manuscritos LXV A5 y LXV A6, lo que dificulta su datación.
- Tanto en los documentos de pequeño formato como en los manuscritos musicales en los que Falla emplea hojas partidas por la mitad (Ms. LXV A2 y LXV A6) hemos optado por reproducir en una sola página el recto y verso del documento, por evidentes razones de economía.
- Las páginas completas de un cuadernillo escritas en sentido inverso al resto del documento se han mantenido boca abajo en la edición facsímil. Esta decisión obedece a que, según hemos podido comprobar, Falla acostumbra a reaprovechar el papel sobrante de otras composiciones, invirtiendo el sentido de la escritura como mecanismo para diferenciar los materiales pertenecientes a otras obras. Véase como ejemplo la página 114 del presente volumen (LXV A5, [8]), en la que encontramos algunas anotaciones para la «Danza final (Jota)» de *El sombrero de tres picos* entre diversos borradores para *El retablo de maese Pedro*.
- Existen también varias páginas que presentan anotaciones musicales tanto en un sentido como en otro de la página. En estos casos hemos decidido su disposición en función de la cantidad de música que contienen en cada sentido, o bien del pasaje que adquiere mayor relevancia en la versión definitiva de la obra.

Apéndice documental

Documento 1

Índice de piezas consultadas por Manuel de Falla en diversos Cancioneros. A.M.F. 9006-13.

Salamanca -
 n.º | pag |
 38 | 33 |
 36 | 32 |
 Personal 241 |
 (20thm) |
 Siega 257 |
 Conquist 198 |
 42 |
 841 |
 ————
 Indochina - pag 81

Torres (Salinas)
 p. 5 de 7. 12 pag 81
 Chavón (Salamanca)
 12 de 12 pag 198
 Salinas
 pag 21 8 siguientes
 61 -

Documento 2

Hoja autógrafa de Manuel de Falla con ideas primitivas para la instrumentación de *El retablo de maese Pedro*. A.M.F. 9006-8.

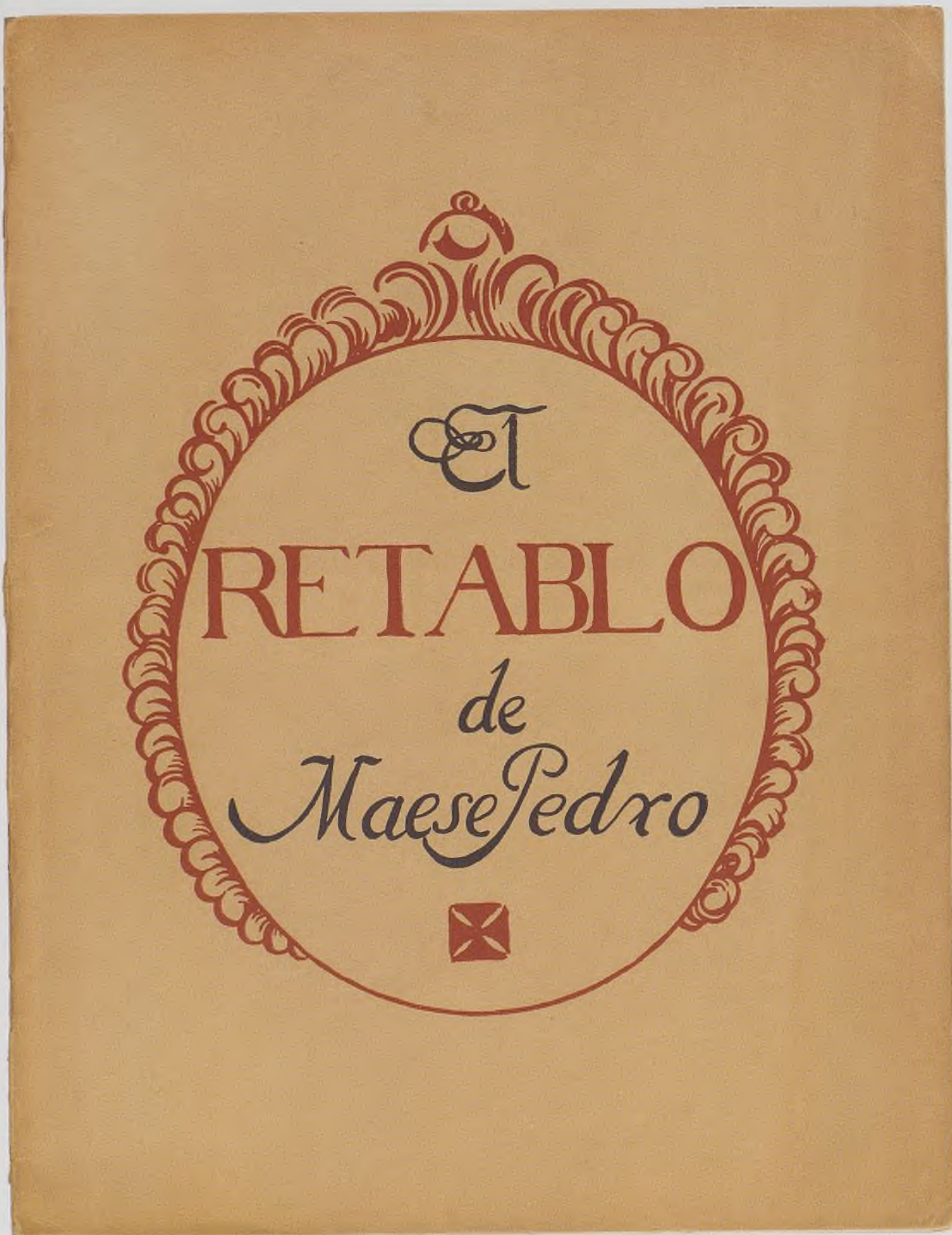
Orquesta especial.
(de cámara)
(2 u. 3 u.)
Carraca -
Panderas
Tam-tam
—
La sinfonía de M. P.
Final
—
(con efectos)

Trujamán -
¡ay, sin ventura!
(Don Gualtero)
R.
(con efectos)

Documento 3
Sobre con anotaciones musicales y plantilla provisional para *El retablo de maese Pedro*. A.M.F. 9006-A7.

Documento 4

Cubierta de la primera edición de *El retablo de maese Pedro* (Chester, © 1924, reducción para canto y piano), con tipografía de Germán de Falla y dibujo de Hermenegildo Lanz.



Documento 5

Anteportada de la primera edición de *El retablo de maese Pedro* (Chester, © 1924, reducción para canto y piano), con tipografía de Germán de Falla y dibujo de Hermenegildo Lanz.

EL RETABLO de Maese Pedro.



por

Manuel de Falla.



Adaptación musical y escénica
de un episodio de
EL INGENIOSO CAVALLERO
DON QVIXOTE
de la Mancha
de Miguel de Ceruantes Saavedra.

1923

Manuscrito LXV A1

M. DE FALLA

EL RETABLO

pag. 22 - violas - T. 1^{ta}



Ms. LXV A1, [2].

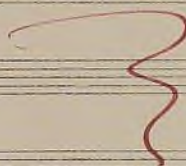
M. DE FALLA

EL RETABLO

Manuel de Falla

/// El Retablo de Maese Pedro ///

Partition d'Orchestra



COPYRIGHT
for all Countries.
J. & W. CHESTER, Ltd.
LONDON, W.1.

24

Manuel de Falla

El Retablo de Maese Pedro

(adaptación escénica de un episodio de

Francisco Redon El Ingenioso Cavallero don Quixote
de la Mancha,
de Miguel de Cervantes Saavedra.

do
Tenor Maese Pedro -

(Partitura)

Antonio Segura

Bar. Alto (Baritone)

Eduardo Torres

Rafael Ferrández

Juan Escobar (Viol. 2ª)

Antonio Romero

Sebastián Romero (Cello)

Fernando Romero (viola 1ª)

Manuel Tejardo (C. Inglés)

Miguel R. Vidriet - C. Bajo.

Cesario Berlos (trompeta)

Manuel Navarro (Cembalo)

Violin 1º

Oboe 2º

Roberto Alvarado Mendizábal

Violin 2º José Carreras

Fernando Andueza (Fagot 2º)

Miguel Gaban

Miguel de la Haza (1º Violin)

Antonio Zaragoza (Fagot)

Manuel Agüero (1º Clarinete)

Miguel Pérez (Flauto)

Indalecio Monreal (Timbal)

Fernando Alvarado (Violin 2º)

Manuel Rosales (4ª 2ª)

Eduardo Llerena (Copista)

Orquesta :

Flauta (flauto) con Piccolo, 2 Oboes (oboi) corno inglés (corno inglese)
clarinete (clarinetto) Fagot (fagotto) 2 Trompas (corni) Trompeta
(Tromba) 2 Timbales (Timpanti) // Tambor (Tamburo) Tam-Tam,
Tamborén (deusa sonagli) Carraca (Raganello) // Cembalo, Arpa-Laut (arpa-luteo)
Pandero (rin sonajus) ~~Silofono~~
4 Violines (Violini) 2 Violas (Viola) 1 Violoncello (Violoncello) 1 Contra-
-bajo (Contrabasso) =

Voces :

El Trujamán (niño)	Mezzo Soprano
Mateo Pedro	Tenor
Don Quijote	Bajocantante o antiguo Baritono

Copyright, 1923 by J. & W. Chester & London

(Joly)

14

Ms. LXV A1, [7].

Handwritten musical score for a symphony, featuring multiple staves and instruments. The score is written in a historical style, likely from the 19th century.

Top System:

- 2 Ob.** (Oboes): *cresc.* *ff*
- c.i.** (Clarinets): *piuf*
- T.** (Trumpets)
- Timp.** (Timpani)

Bottom System:

- 1 V.** (Violins): *meno p*
- 2 Viole** (Violas): *meno p*
- V. c.** (Violoncello): *meno p*

Second System:

- 2 Ob.**
- c.i.**
- T.**
- Timp.**

Third System:

- Maese Pedro** (Soprano): *cesa la musica al agitar Maese Pedro una campanilla*
- 1 V.**
- 2 Viole**
- V. c.**

Lyrics:

(apiens voce) poco liberamente

Vengan, vengan a ver vuestras mercedes - el Retablo de la liber-

Performance Markings:

- MP** (Mezzo Piano)
- (senza sord.)** (without mutes)

M. P. *La Sinfonia de Maese Pedro*
 // - tad de Meli. sen - na, — quies una de las cosas más de ver que ha yu el mun-do! —
 (attaca subito)

La Sinfonia de Maese Pedro

Allegro, ma molto moderato e pesante (♩. = 63)

3

pesante = T. P.

Handwritten musical score for *La Sinfonia de Maese Pedro*. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Fagotto** (Bassoon): *marc. molto*
- 2 corni in fa** (2 Horns in F): *marc.*
- Tromba in do** (Trumpet in C): *f marc. molto*
- Timpani** (Timpani): *f marc. molto*
- Cembalo** (Harp): *marc.*
- Violini I** (Violins I): *marc.*
- Violini II** (Violins II): *marc.*
- Viola** (Viola): *marc.*
- V. cello** (Violoncello): *marc.*
- C. basso** (Double Bass): *marc.*

The score is written in 6/8 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked *Allegro, ma molto moderato e pesante* with a tempo indication of $\text{♩.} = 63$. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the measures are numbered 1 through 63. The score is written in a single system, with the parts for each instrument written on separate staves. The score is written in a single system, with the parts for each instrument written on separate staves. The score is written in a single system, with the parts for each instrument written on separate staves.

3

pesante = T. P.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, featuring the following instruments and parts:

- Flauto** (Flute): Part 1, marked with a red box containing the number 5. Dynamics include *p* and *f*.
- ob.** (Oboe): Part 1, marked with a red box containing the number 5. Dynamics include *f* and *mf*.
- c.i.** (Clarinet in C): Part 1, marked with a red box containing the number 5. Dynamics include *f* and *mf*.
- Fag.** (Bassoon): Part 1, marked with a red box containing the number 5. Dynamics include *f* and *mf*.
- e.** (Euphonium): Part 1, marked with a red box containing the number 5. Dynamics include *f* and *mf*.
- Tr.** (Trumpet): Part 1, marked with a red box containing the number 5. Dynamics include *f* and *mf*.
- Timp.** (Timpani): Part 1, marked with a red box containing the number 5. Dynamics include *f* and *mf*.
- c.** (Cello): Part 1, marked with a red box containing the number 5. Dynamics include *f* and *mf*.
- Arpa diwto** (Arpeggiato): Part 1, marked with a red box containing the number 5. Dynamics include *f* and *mf*.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A large red wavy line is drawn across the bottom of the page.

8

Fl. *f*

Ob. *f*

c.i. *f*

Clarinetto in *la*

Fag. *f* *mf*

e. *f* *ff* *trare. molto*

Tr. *f* *ff* *sempre*

Timp. (Do mutain Re)

Cemb. *f* *ff*

a.l. *f*

f *ff* *mf* *f* *ff* *mf*

Handwritten musical score for a symphony orchestra, featuring staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (F.), Cello (C.), Trumpet (Tr.), Cymbal (Cemb.), and Double Bass (a. l.). The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *Solo*, *marc. me dolce*, *marc.*, *p*, *f*, and *sfz*. The score is written in 4/4 time and includes a key signature of one sharp (F#).

The score is divided into two systems. The first system includes staves for Fl., Ob., Cl., F., C., Tr., Cemb., and a. l. The second system includes staves for Fl., Ob., Cl., F., C., Tr., Cemb., and a. l. The score concludes with a double bar line and the number 40.

Handwritten notes and markings include:

- Solo* (written above the Fl. staff)
- marc. me dolce* (written below the Fl. staff)
- marc.* (written below the Cemb. staff)
- Solo* (written above the a. l. staff)
- p* (written below the a. l. staff)
- f* (written below the Fl. staff)
- sfz* (written below the a. l. staff)
- Tutti* (written above the Fl. staff)
- sfz* (written below the Fl. staff)
- sfz* (written below the Ob. staff)
- sfz* (written below the Cl. staff)
- sfz* (written below the F. staff)
- sfz* (written below the C. staff)
- sfz* (written below the Tr. staff)
- sfz* (written below the Cemb. staff)
- sfz* (written below the a. l. staff)

12

8

Handwritten musical score for the first system, measures 1-5. The staves are labeled on the left: Fl., Ob., C. i., Cl., F., C., Tr., Timp., Cemb., and a. l. The music is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Flute part features rapid sixteenth-note passages. The Oboe part has a melodic line with some rests. The Clarinet and Bassoon parts have similar melodic lines. The Trumpet and Trombone parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The Timpani part has a simple rhythmic pattern. The Cymbal part has a complex rhythmic pattern. The Double Bass part has a simple rhythmic pattern. The score includes various dynamic markings such as *f marc.*, *ff marc.*, *stacc. molto*, and *sempre*. There are also some handwritten notes in red ink, including *stacc. molto* and *sempre*.

8

Handwritten musical score for the second system, measures 6-9. The staves are labeled on the left: Fl., Ob., C. i., Cl., F., C., Tr., Timp., Cemb., and a. l. The music is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Flute part features rapid sixteenth-note passages. The Oboe part has a melodic line with some rests. The Clarinet and Bassoon parts have similar melodic lines. The Trumpet and Trombone parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The Timpani part has a simple rhythmic pattern. The Cymbal part has a complex rhythmic pattern. The Double Bass part has a simple rhythmic pattern. The score includes various dynamic markings such as *f marc.*, *ff marc.*, *stacc. molto*, and *sempre*. There are also some handwritten notes in red ink, including *stacc. molto* and *sempre*.

= meno mosso = poco rit. ... lunga

stacc.

(Poco più mosso che d. precedente) d = 80

Fl.

ob.

cl.

cl.

F.

C.

Tr.

Timp.

Cemb.

A.L.

senza arpegg.

Messa Pedro

con forza

S'intende todos. alim - cion, de -

= meno mosso = poco rit. ... lunga

pizz

arco

f. cresc.

pizz

f. cresc.

pizz

f. cresc.

pizz

f. cresc.

f

lunga

9

[illegible]

14

Allegro (♩ = 132)

Fl. *mf*

C. *mf*

Tr. *perdendosi*

Tamb. *mf dim.* *perdendosi*

Tam. Tam. (Bacchante da legno)
(pros. orizzontale. Senza risonanza) *mf (secco)*

Timp. *mf* (sempre vibrato)

Trujamian *Allegro* (♩ = 132)
(gridando)

Es-ka ver daderakis-

Truj. toria - que aquí a misas mercedes se representa, es saca-da de las crónicas fran-

Truj. *sf*
 // cesas — y de los Romanos espa — ño — los que ^{andam} en bo — ca de los gentes. Trata de la liber —

Truj. *sf*
 // tad que dió señor don gayfe — ros a sus — posa Meli — sandra, que es — ta — ba cau — ti — va en es —

Truj. *poco sf*
 // paña, en poder de moros, en la ciudad de Sansueña. Va — rán vuestras mercedes como está ju —

Truj. *poco meno vivo sf*
 // gando a las tablas don gayfe — ros. — se — gún aquello que se canta: "gu — gando está a las

Truj. *Quasi lento (con più natural)*
 // tablas don gayfe — ros. — que ya de Meli — sandra sabe ^{don — da — do //}

XVIII
 - Representación -

(Poco più vivo che 1.ª prec.ª) ♩ = 104

Flauto *pp marc.*
 2 corni (in fa) *pp marc. (lontano)*
 Tromba (con sord.) *pp marc.*
 Tamburo (coperto) *pp*
 1 Violino (con sord.) *pp*
 1 Viola (con sord.) *pp*
 Truj. *pp*

Truj. *sf*
 // o-cio, descendido de su gerno, le sale a ca-rir, y des-pues de advertirle del peligro que corre en

Truj. *quasi lento (ahucando la voz)*
 // honra en no procu-rar la libertad de su esposa, dicen que le di-jo: "Harto es lo dicho, mi-

Truj. *a tempo (con voz natural)*
 // *radlo!* volviendo les is-paldas y de-jando des-pe-chado a don Gaxparos, - el

Truj. *poco meno mosso.*
 // cual, impa-ciente de la co-le-ra, pide apriesa las armas y a don Roldán en es-pa-de durin-

a tempo, ma poco più vivo che prima
 Tromba *sempre con sord.*
 Timpani
 Tamburo *mf*
 Truj. *poco meno f*
 // dana. advierten luego vusos mercedes como don Roldán no la quiere prestar, ofra-

Tim. *sf*
 Tamb.
 Truj. *sf*
 // ciéndole su compañía en la difícil empresa; pero al valero-so eno-jado no la quiere aceptar.

18 6 7 8 9 10

Timp.

Tamb.

X

antes dice que el solo es bastante para sacar a su esposa, si bien estuviere me fida en el mis

18

ff (Pabellón alto)

2 Corni in fa

Tromba

Tamburo

Truj.

hondo centro de la tierra. I con esto se entra a un mar que pone en ca-mino.

19

“Entrada de Carlomagno” (X)

Moderato e pomposo (♩ = 80)

Fl.

Ob.

Cl. (in fa)

C.

Tr.

Tamb.

Arpa y Harpa

Viole

senza sord. pizz. p marz.

Moderato e pomposo (♩ = 80)

19

20

Fl. *mf*

Ob. *mf* *sol.*

Cl. *pp*

A.L. *pp* *stacc.*

Viol. II *arco* *pp*

Viola *pp*

Fl. *pp*

Ob. *dim.* *pp*

Cl. *p*

A.L. *p marc.*

Viol. II *pizz*

Viola *poco p*

20

21 *Piu mosso*
Poco agitato, ma ritmico. (d. = 63)

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Cembalo *f* *solo* *mf marc.* *poco cresc.*

A.L. *f*

21 *Piu mosso*
Poco agitato, ma ritmico (d. = 63)

V. I. *con sord.* *pp* *f* *poco*

V. II. *con sord.* *pp* *f* *p marc. poco cresc.*

Viola *(sempre senza sord.)* *arco* *pp* *(marc.)* *poco cresc.*

V. C. *con sord.* *pp* *f*

C. b. *pizz* *p*

24

Allerta d. = 120
(Poco più mosso che d. = 1 precedente)
(La disputa con Roldán y Gayfarrón)

Fl.

Ob.

C.

Tr.

Tamburo

Cemb.

pardendosi, senza rit.

mf > mf

6/8

24

senza rit. Allerta d. = 120
(Poco più mosso che d. = d precedente)

I. *V.* *II.* *Viole* *V. c.* *C. b.*

25

C.

Tr.

Tamb.

C.

Tr.

Tamb.

26

marcatissimo

1.

2.

Tr.

Timp.

Tamb.

Poco meno mosso assai (♩ = 100)

Cemb.

Poco meno mosso assai (♩ = 100)

Trujaman

(Cierrase la cortina del Relablo)

v.c.

Cl.

26

Poco meno mosso assai (♩ = 100)

26

27

poco rit

Timp. *tr m*

Cemb.

Truj. *sf*

V.C. *sf*

C.B. *sf*

torre del Alca-zar de Jara-gosa, - y la da-ma que en un balcon pa-rece - *piu f*
poco rit

a tempo

Timp. *perdendosi*

Cemb. *sf*

Truj. *meno f*

V.C. *a tempo*

C.B. *perdendosi*

par Meli-sen-dra, - que desde allí, muchos veces, se po-ni-a a mirar el cami-no a

28

poco rit.

Francia, y puesta la i-magi-na-ción en Paris y en sus es-poso, se con-so-

31

appena rit = Tempo, ma sempre molto sostenuto

poco rit = Tempo

Fl. *ppp*

C. ingl. *dolciss.*

C. ingl. *1. solo*

C. ingl. *consord.*

C. ingl. *marc. misterioso*

Tr. *dolce marc.*

Arp. *1. solo (senza sord.)*

V. I. *dolciss. (semplice)*

V. II. *1. solo*

Viola *1. solo*

V. c. *arco*

V. c. *pp sost. pizz*

C. b. *pp marc.*

2. solidi div.

2. solidi div.

sost. pp sempre

pp

p

32

appena rit = Tempo, ma spie. molto sost. = poco rit = Tempo

Solo

C. ingl. *mf marc.*

Cl. (in la) *1. solo*

C. *pp*

Arp. *pp*

V. I. *2. solidi div.*

V. II. *1. solo*

Viola *pp sost.*

V. c. *pp sost.*

C. b. *arco*

pp

mf

p

mf

pp

Pracownicy

34

Appena più lento e poco a poco rit. - - - = Tempo, ma flessibile. ~~Tempo~~ precedente

(12) [35] *Rey mapió manda prender al moro*
Soli
Il doppio più vivo (♩ = ♪)
= (Telonilla de Retable)
2 c.
Cemb.
Truj.
V. I.
V. II
Tutti, senza sord.
Viola
Tutti, senza sord.
V. c.
Tutti, senza sord.
c. b.
Tutti, senza sord.

Handwritten musical score for a scene from "El Trovador". The score is written on a system of staves with the following parts and markings:

- Tamb.** (Tambourine): Marked with a double bar line and a 3/4 time signature.
- Cemb.** (Cembalo): Marked with a double bar line and a 3/4 time signature. The part includes a blue "3" and a blue "2" indicating measures.
- Truj.** (Trompa): Marked with a double bar line and a 3/4 time signature. The part includes a blue "3" and a blue "2" indicating measures.
- V. II.** (Violoncello II): Marked with a double bar line and a 3/4 time signature. The part includes a blue "3" and a blue "2" indicating measures.
- Viola**: Marked with a double bar line and a 3/4 time signature. The part includes a blue "3" and a blue "2" indicating measures.
- v. c.** (Violoncello I): Marked with a double bar line and a 3/4 time signature. The part includes a blue "3" and a blue "2" indicating measures.

The score is written in a system of staves with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The tempo is marked "mod. and." (moderato andante). The score includes a large blue "3" and a blue "2" indicating measures. The score is written in a system of staves with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The tempo is marked "mod. and." (moderato andante). The score includes a large blue "3" and a blue "2" indicating measures.

32

Sempre con sord. Tp solo

Tromba *f marc*

Tamb.

Cemb.

Truj. *3*
dan doscientos a - lo - tos, segun sentencia de Rey marfilio, ejecu - ta da a pen - sa - b a n - do

V. II. *perdendón*

Viole *perdendón*

v.c. *perdendón*

Tr. *perdendón*

Tamb. *perdendón*

Allegromente

Truj. *3*
puesta en e - jecución la culpa, porque entre moros no hay traslado la parte, ni a prueba y co -

Fl. *solo* *pp* *soli* *pp*

2 C. *soli* *pp*

Tr. *sempre con sord.* *solo 3* *pp marc.*

Tamb. *(coperto)* *p*

Cemb. *Moderato*

Tr. *le-se, como entre nos-otros.*
Don Anjote
(con voz reposada, pero ni-ño, ni-ño, se-guid nuestra historia línea recta y nos me- enérgica)

1 V. I. *solo* *con sord.* *pp sost.*

1 V. II. *solo* *con sord.* *pp sost.*

1 Viola *sola* *con sord.* *pp sost.*

Fl. *3*

2 C. *3*

Tamb. *perd. 2^a* *(quasi solenne)*

D. 2. *3*
tais en las curvas ó transver-sa-les, que para sa-car una verdad en limpio monaster

V. I. *Tutti* *senza sord.* *p*

V. II. *Tutti* *senza sord.* *p*

Viola *Tutti* *senza sord.* *p*

V. C. *p*

C. b. *p*

34

(♩ = 5 p.m.c.) 39 *Allegro poco* (♩ = 138)

Cemb. 25

Mace. Pedro *8* Mu - - cha - cho, no te metas en ri - bu - jo, sino haz lo

D. L. *8* sin muchas *pruebas* y re - - pruebas.

V. I. *poco cresc.*

V. II. *poco cresc.*

Vida *poco cresc.*

V. C. *poco cresc.*

C. B. *poco cresc.*

Cemb.

M. P. *6* que e - se señor te manda. *6* Sigue tu canto llano y no te metas en contra - puntos, que se *6*

D. L. *6*

V. I. *6* *colla voce*

V. II. *6* *colla voce*

Vida *6* *colla voce*

V. C. *6* *colla voce*

C. B. *6* *colla voce*

6 *16*

Representación

(2º Suplicio del moro)

41

40

a tempo, ma tranquillo

Allegro, ma non troppo (♩ = 120)

Handwritten musical score for orchestra and voices. The score is divided into two systems, each starting with a tempo marking. The first system is marked 'a tempo, ma tranquillo' and the second system is marked 'Allegro, ma non troppo (♩ = 120)'. The instruments listed on the left include C. ingl., 2 c., Tromba, Timp., Tamburino senza sonagli (Panderero), Piccolo Raganello (Carraca), Cemb., Arpa L., Truj., M. P., D. L., V. I., V. II., Viole, VC., and Cb. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, mf, f, marc.). There are also handwritten annotations in red ink, including 'con autorità' and 'ade. lante!'. The page number '40' is written in a red box at the top left of the first system, and '41' is written in a red box at the top right of the second system.

a tempo, ma tranquillo

Allegro, ma non troppo (♩ = 120)

Handwritten musical score for various instruments and voices. The score is written on ten staves, each with a label on the left:

- c. ingl.** (Cello): First staff, featuring a melodic line with a fermata.
- 2 c.** (2nd Cello): Second staff, featuring a melodic line with a fermata.
- Tr.** (Trumpet): Third staff, featuring a melodic line with a fermata. Annotations: *con sord.* and *solo f marc.*
- Timp.** (Timpani): Fourth staff, featuring a rhythmic pattern.
- Pand.** (Pandeiro): Fifth staff, featuring a rhythmic pattern.
- ca.** (Cassa): Sixth staff, featuring a rhythmic pattern.
- Cemb.** (Cembalo): Seventh staff, featuring a rhythmic pattern. Annotations: *f stacc. il canto*.
- a-l.** (Alto): Eighth staff, featuring a melodic line with a fermata.
- V. I.** (Violin I): Ninth staff, featuring a melodic line with a fermata. Annotations: *solo* and *Tutti*.
- V. II.** (Violin II): Tenth staff, featuring a melodic line with a fermata. Annotations: *solo* and *Tutti*.
- Viola**: Eleventh staff, featuring a melodic line with a fermata. Annotations: *f marc.* and *Tutti*.
- V.-C.** (Vocal): Twelfth staff, featuring a melodic line with a fermata. Annotations: *f marc.* and *Tutti*.
- C.-b.** (Cello): Thirteenth staff, featuring a melodic line with a fermata. Annotations: *f marc.* and *Tutti*.

The score is written in a handwritten style, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered 42 in the top right corner.

Handwritten musical score for the first system, measures 38-45. The staves are labeled on the left: Fl., Ob., C. i., Cl., F., 2 C., Tr., Timp., Tamb., Cartaca, Cemb., and a. l. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f marc.*, *mf*, and *1^o solo*. A red box containing the number 45 is located above the Flute staff at measure 45.

Handwritten musical score for the second system, measures 46-53. The staves are labeled on the left: V. I., V. II., Viol., V. e., and C. b. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *marcatiss.*, *mf*, and *1^o solo*. A red box containing the number 45 is located below the C. b. staff at measure 53.

40

47

32

Handwritten musical score for various instruments and voices. The score is written on ten staves, each labeled with an instrument or voice part. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. Red ink is used for some annotations and corrections.

Instruments and parts shown:

- Fl.
- ob.
- c.ingl.
- cl.
- F.
- 2c.
- Tr.
- Timp.
- Tamb.
- Pand.
- C. ca.
- Cemb.
- A. L.
- v. I.
- v. II.
- v. ole.
- v. c.
- c. b.

Annotations and markings include:

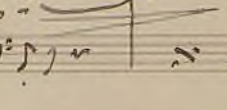
- più f ancora* (written multiple times)
- mf* (mezzo-forte)
- sf* (sforzando)
- mf stacc. marc.*
- 2 solo dis. mf quasi ponticello*
- 3* (marking a triplet)
- meno marcato*
- pizz* (pizzicato)
- 1 solo*
- p (non harm.)*
- mf*
- p* (piano)

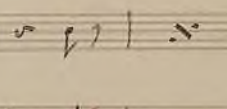
47


Handwritten musical score on page 41, featuring various instruments and dynamic markings. The score includes:

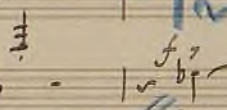
- Cl.** (Clarinet): *dim.*, *pp*, *ppsfacc.*
- Fag.** (Bassoon): *pp*, *dim. molto*, *perdendosi*
- C.** (Cello): *con sord.*, *1^o solo*, *mf*
- Timp.** (Timpani): *dim.*, *pp (marc.)*
- Pand.** (Pandeiro): *dim.*, *pp (marc.)*
- Caraca.** (Caraca): *dim.*, *perdendosi*
- cemb.** (Celeste): *pp*
- a.l.** (Alto): *dim.*
- 2 Viole** (Violins): *pp*, *pp (marc.)*
- 1 v.c.** (Violoncello): *dim.*, *perdendosi*
- c.b.** (Contrabasso): *dim.*, *pp (marc.)*

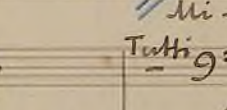
Red markings include "33", "partitura", "48", and "48" in a box. A large red scribble is present at the bottom of the page.


C. 

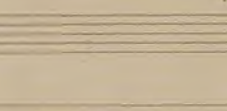
Timp. 
ppp (marc.)

Pand. 

Cemb. 

Truj. 
fz
Mi---ren a-hora a don Gayferos, --- *// (d. = d precedente)*
que a---qui pare-ca a ca-

v.c. 
Tutti
ppio arco pizz

c.b. 
ppp (P marc.) sempre simile

Timp.

Cemb.

a-l.

Truj.

v.c.

c.b.

(sol-si)

(Bacchette di spugna)

pmpare.

arco sempre

ppp sempre

Attaca subito

150

50 3
(d. = d. precedent) 1 = 168

(34)

Handwritten musical score for a symphony orchestra, featuring staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (c. ingl.), Bassoon (cl.), Trumpet (T.), Trombone (C.), Timpani (Timp.), Cymbals (Cemb.), and Double Bass (a.l.). The score is written in 3/4 time and includes various dynamic markings such as *f*, *pp*, *poco cresc.*, *mf*, and *cresc.*. The music is written in red ink on aged paper and includes various musical notations like slurs, accents, and articulation marks.

(d. = d. precedente) $d = 168$

Handwritten musical score for five parts: V.I., V.II., Viole, V.C., and C.B. The score is in 3/4 time and consists of five measures. The notation includes various dynamic markings and performance instructions.

- V.I.:** Treble and Bass staves. Dynamics include *pp*, *pizz*, *mf*, *cresc.*, *sf*, and *pp*.
- V.II. (Div.):** Treble and Bass staves. Dynamics include *pp*, *cresc.*, *mf*, *sf*, and *pp*.
- Viole:** Treble and Bass staves. Dynamics include *p*, *cresc.*, *f*, *p*, and *man.*. A note in the final measure is marked *sempre simile*.
- V.C.:** Treble and Bass staves. Dynamics include *pp*, *d.*, *mf*, and *pp*.
- C.B.:** Treble and Bass staves. Dynamics include *pp*, *d.*, *mf*, and *pp*.

50

Representation

Don Gayferos, al trotar, aparece diferentes veces desde la falda hasta la cumbre de una montaña, como siguiendo un camino en espiral.

44

51 (X)

Handwritten musical score for orchestra and strings. The score is written on ten staves, each with a clef and key signature. The instruments are labeled on the left: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), C. i. (Clarinet in E-flat), Cl. (Clarinet in B-flat), F. (Fagotto), C. (Corni), Tr. (Trombe), Timp. (Timpani), Arpa. L. (Arpa a sinistra), Cemb. (Cembalo), V. I. (Violini I), V. II. (Violini II), Viols. (Violoncelli), V. C. (Violoncello), and C. B. (Contrabbasso). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *poco cresc.*, *f*, *pp*, *mf*, *sf*, *ppp*, *sempre simile*). There are also handwritten annotations in red ink, including "sempre simile" and "sempre simile". The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 51 and the second system starting at measure 51. The page number 51 is written in a red box at the bottom right of the first system and at the bottom center of the second system.

Handwritten musical score for a symphony, page 45. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl.), Bassoon (F.), Cello (C.), Trombone (Tr.), Timpani (Timp.), Arpa (Arpa), Cembalo (Cemb.), Violin I (V.I.), Violin II (V.II.), Viola (V.le), Violoncello (V.c.), and Contrabasso (C.b.). The music is written in 4/4 time. Dynamics include *p*, *pp*, *mf*, *f*, *ppp*, *cresc.*, *decresc.*, and *sempre simile*. The score is marked with various performance instructions and dynamic markings.

46

52

Fl. *pp* *poco cresc.*

Ob.

C. i.

Cl. *sf pp* *poco cresc.*

F.

C.

Tr. (unison) *Solo* *mf* *mf* *Dim. gradualmente* *Andante* *mf*

Timp.

App. Cembalo *sf* *sempre simile*

Arpa l. Cmb. *mf*

1 2 3 4 5 6

V. I. *sfpp*

V. II. *sfpp* *sempre simile*

Viola *sf* *p* *sempre simile*

V. C. *sfpp*

C. b. *sfpp*

Attention! Dans la copie il faut changer de place le Harpe et le cembalo, qui sont toujours de travers sur le pupitre.

52

Fl. *p stacc.* *poco cresc.* *pp stacc. sempre* *poco cresc.*

Ob. *mf*

Cl. *p stacc.* *poco cresc.* *pp stacc.* *poco cresc.*

F. *mf*

C. *mf*

Tr. *Solo* *f*

Timp. *f*

Arpa L. *mf marc.*

Cemb. *p*

V. I. *pp* *f* *pp*

V. II. *p marc.* *f* *p*

Viola (univ.) *p sempre marc.* *f* *p*

V. C. *pp marc.* *sempre simile* *f* *pp*

C. B. *pp marc.* *sempre simile* *f* *pp*

55

56

49

Handwritten musical score for a symphony, spanning measures 55 and 56. The score is written for various instruments and includes dynamic markings and performance instructions.

Instruments and Parts:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Cl. (Clarinet)
- F. (Fagott)
- E. (Euphonium)
- Tr. (Trombe)
- Timp. (Timpani)
- Arpa (Harp)
- Cemb. (Cembalo)
- V. I. (Violino I)
- V. II. (Violino II)
- Viola
- V.c. (Violoncello)
- C.b. (Contrabbasso)

Dynamic Markings and Performance Instructions:

- pp stacc.* (pianissimo staccato)
- poco* (poco)
- Solo* (Solo)
- ben marc.* (ben marcato)
- tenze strobore* (tenze strobore)
- 1. Solo* (1. Solo)
- Heben marc.* (Heben marcato)
- mf* (mezzo-forte)
- p* (piano)
- pp* (pianissimo)
- stacc.* (staccato)
- Tutte* (Tutte)
- mf* (mezzo-forte)
- pp* (pianissimo)
- stacc.* (staccato)
- poco* (poco)
- pp* (pianissimo)

The score is divided into two systems, with measure numbers 55 and 56 indicated at the top and bottom of each system.

50

(senza rit.)

57

Handwritten musical score for page 57, featuring multiple staves and instruments. The score includes the following parts and markings:

- C. ingl.** (Cello): *Dim. gradualmente - forte* (circled in red), *muta in Sib* (change to Sib).
- Timp.** (Timpani): *(Bacchetta di legno)* (wooden mallet), *P marc.* (Piano marcato).
- arpa h.** (Harp): *pp perdendosi gradualmente* (pp fading gradually).
- Cemb.** (Cembalo): *(cierrase la cortina del Retablo)* (the curtain of the Retablo closes), *pp perdendosi gradualmente* (pp fading gradually).
- V. I.** (Violin I): *pp perdendosi* (pp fading).
- V. II.** (Violin II): *pp perdendosi gradualmente* (pp fading gradually).
- Viola**: *pp perdendosi gradualmente* (pp fading gradually).
- V. c.** (Violoncello): *pp perdendosi gradualmente* (pp fading gradually).
- C. b.** (Contrabasso): *pp perdendosi gradualmente* (pp fading gradually).

The score concludes with the marking *(senza rit.)* and the page number **57** in a red box.

dolce marc. (lento)

Soli

senza Solo

dolce marc. (lento)

pp marc.

- semplice (con voz reposada)

A-hora re-véis a la hermosa me-li-sen-dra, - que ya ven-

2 C. *ppp*

Tr. *ppp*

Timp.

Truj.

V. I. *ppp*

V. II. *ppp*

Viol. *ppp*

V. C. *ppp*

C. b.

58

gata del al-revi-miento del ena-mora-do moro, - se ha puesto a los mira-dores de la

C.

Tr.

Timp.

Truj.

V. I. (dir.)

V. II. (dir.)

Viol. (dir.)

V. C.

C. b.

52

C.

Tr.

Timp.

Truj.
torre, y habla con tu po-so, - cre-ando su es al gun pa sa je ro, se gún a quie llo del Ro-

V. I. (Dir.)

V. II. (Dir.)

Viole. (Dir.)

V. C.

C. B.

54

60

C.
 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Tr.

Timp.

Truj.
mane que dice: "Caballe-ro, ^{de} Fran cia ides, por Gay feros pre gun ta des,

V. I. (Dir.)

V. II. (Dir.)

Viole. (Dir.)

V. C.

C. B.

come prima
come prima

Handwritten musical score for measures 55-60. The score includes staves for C. (Cello), Tr. (Trumpet), Timp. (Timpani), Truj. (Trombone), V. I. (Violin I), V. II. (Violin II), V. C. (Viola), and C. B. (Cello/Bass). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The lyrics for the Truj. part are: *Vereis tambien como don Gualtero se desu. bre, y que alegras ade. manos*. The score is marked with a double bar line at the end of measure 60.

Handwritten musical score for measures 61-66. The score includes staves for C. (Cello), Tr. (Trumpet), Timp. (Timpani), Truj. (Trombone), V. I. (Violin I), V. II. (Violin II), V. C. (Viola), and C. B. (Cello/Bass). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The lyrics for the Truj. part are: *hace meli. sienta al recono. cerle, discol. gándose luego de velar, y como don Fay -*. The score is marked with a double bar line at the end of measure 66.

54

Handwritten musical score for measures 54-61. The score includes parts for Cello (C.), Trombone (Tr.), Tympani (Timp.), Trumpets (Truj.), Violins I & II (V.I., V.II.), Viola (Viole), Violoncello (V.C.), and Contrabass (C.b.). The lyrics for the Trumpets part are: "feros ase de-lla, y poniendola so-bre las ancas de un caballo, torna de Paris la".

62. Representación: Don Gúyferos y Melisendra

Handwritten musical score for measures 62-69. The score includes parts for Cello (C.), Trombone (Tr.), Tympani (Timp.), Trumpets (Truj.), Violins I & II (V.I., V.II.), Viola (Viole), Violoncello (V.C.), and Contrabass (C.b.). The tempo is marked "Andante molto sostenuto (♩ = 48)". The score includes various performance instructions such as "poco rit. gradualmente", "pordendosi", "Solo", "con arpeggiato", "2 soli", "con sord.", "2 soli div.", "con sord.", "2 soli div.", "con sord.", "1 solo", and "con sord.". There are also handwritten notes in red ink: "X cembalo" and "unpar.". The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 65.

53

63

arpa h.

2 v. I.

2 v. II

2 Viola

1 v. c.

poco

poco

solo

poco marc.

(me d) dolce legato molto

(sempre sul D)

perdici poco

perdici poco

perdici

64

65

c.

a. l.

(1 solo)

2 v. I.

2 Viola

1 v. c.

1 c. b.

1^o solo

pp marc.

solo

dolce marc.

f (con prima)

poco cresc. dim. pp

(1 solo)

pp

(1 solo)

pp legato molto

(1 solo)

pp

pp

pp

56

Handwritten musical score for page 66, featuring various instruments and dynamic markings.

66

Fl. *pp* *dim.* *poco affrett.* *solo* *appena rit.* *f vibrato lingual*

Cl. (sib) *pp* *dim.*

C. *pp* *dim.*

Arpa L. *pp* *marc.* *appena rit.*

Cemb.

Truj. *poco affrett.* *appena rit.* *senza sord.*

2 V. I *pp* *marc.* *senza sord.* *pul. port.*

2 V. II *pp* *marc.* *senza sord.*

2 Viole *pp* *marc.* *senza sord.* *pp marc.*

1 V. C. *pp* *marc.* *senza sord.*

1 C. B. *pp* *marc.* *senza sord.* *appena rit.* *poco affrett.*

[67]

vivace
Allegretto ritmico (♩ = 152)

(moderato)

Fl. $\text{C}\frac{3}{8}$

Ob. $\text{C}\frac{3}{8}$

e. ingl. $\text{C}\frac{3}{8}$

Cl. $\text{C}\frac{3}{8}$

C. $\text{C}\frac{3}{8}$ *mf* *f* *p*

Tr. $\text{C}\frac{3}{8}$ *on sord.*

Timp. $\text{C}\frac{3}{8}$ *p marc.*

B. de legno $\text{C}\frac{3}{8}$

Org. p. l. $\text{C}\frac{3}{8}$

Cemb. $\text{C}\frac{3}{8}$

Truj. $\text{C}\frac{3}{8}$ *Allegretto ritmico (♩ = 152)*

V. I. $\text{C}\frac{3}{8}$ *unis (poco. nat.)*

V. II $\text{C}\frac{3}{8}$ *Tutti*

unis $\text{C}\frac{3}{8}$

Viola $\text{C}\frac{3}{8}$

isola $\text{C}\frac{3}{8}$ *unis tutte*

V. c. $\text{C}\frac{3}{8}$ *Tutti*

C. G. $\text{C}\frac{3}{8}$ *Tutti*

vais en paz, oh par oin par

Fl. *f*

ob. *f*

e.i. *f*

~~cl.~~

c. *p*

Tr. *f*

Timp. *sempre P marc.*

Arpa

Cemb. *mf*

Truj. *de ver-da-de-ros a-man-tes; de-gueis a salva-*

v. I.

v. II.

v. cle

v. c.

c. b.

59

68

Handwritten musical score for various instruments and voices. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (c.b.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.), Timpani (Timp.), Arpa (Arpa), Cymbals (Cemb.), and Trombones (Tromb.). The lyrics are written below the Trombone staff.

Lyrics:
mento a vuestra pa - - - - - tria; los o - - - - - jos de

Performance markings and dynamics:
- *1.º fop. orna. gradualmente* (written in red)
- *mf stacc.* (written in blue)
- *piu f* (written in red)
- *pizz.* (written in red)
- *f*, *mf*, *pp*, *sf* (various dynamic markings)

Handwritten musical score for page 69, featuring various instruments and vocal parts. The score is written in G major and 4/4 time.

Fl. (Flute) starts with a rest, then plays a half note G4.

Ob. (Oboe) plays a half note G4, then a half note A4, then a half note B4, then a half note C5.

C.i. (Clarinet in C) plays a half note G4, then a half note A4, then a half note B4, then a half note C5.

F. (Fagotto) plays a half note G4, then a half note A4, then a half note B4, then a half note C5.

C. (Corno) plays a half note G4, then a half note A4, then a half note B4, then a half note C5.

Timp. (Timpani) plays a half note G4, then a half note A4, then a half note B4, then a half note C5.

Orp. h. (Organ Harp) plays a half note G4, then a half note A4, then a half note B4, then a half note C5.

Cemb. (Cembalo) plays a half note G4, then a half note A4, then a half note B4, then a half note C5.

Truj. (Trumpet) plays a half note G4, then a half note A4, then a half note B4, then a half note C5.

V. I. (Violin I) plays a half note G4, then a half note A4, then a half note B4, then a half note C5.

V. II. (Violin II) plays a half note G4, then a half note A4, then a half note B4, then a half note C5.

Vcl. (Violoncello) plays a half note G4, then a half note A4, then a half note B4, then a half note C5.

Cl. (Clarinete) plays a half note G4, then a half note A4, then a half note B4, then a half note C5.

Vocal parts:

- Truj.** - zar en paz tranqui - - - - la los di - - - - as
- V. I.** - - - - -
- V. II.** - - - - -
- Vcl.** - - - - -
- Cl.** - - - - -

Handwritten notes and markings:

- f Peruse.** (written above the Oboe staff)
- f Peruse.** (written above the Clarinet in C staff)
- (solo)** (written above the Fagotto staff)
- (la. Re.)** (written above the Timpani staff)
- pizz** (pizzicato) and **arco** (arco) markings are present in the Violoncello part.
- f** (forte) and **p** (piano) markings are used throughout the score.

62

Handwritten musical score for a symphony orchestra and vocal soloist. The score is written on ten staves, with the following parts and markings:

- Fl.** (Flute): *(solo)*, *pp*, *f*, *pp*
- Ob.** (Oboe): *f*
- F.** (Violin I): *(solo)*, *mf*, *p*
- C.** (Violin II): *1^o solo*, *mf*, *p*, *do la mare.*
- arpal.** (Arpa): *f*
- Cemb.** (Cembalo): *f*
- Truj.** (Trompa): *(que los de nes-tor se - - - an) que os que - - dan*
- v. I.** (Violoncello I): *f*
- v. II.** (Violoncello II): *f*
- vide** (Viola): *f*
- v. c.** (Violoncello): *mf*
- c. b.** (Contrabajo): *pizz*, *f*, *arco*, *p*

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked *do la mare.* (Ad libitum).

64/

71

(solo)

Fl. *mf*

Ob.

C. i.

Cl. (sib) *f*

F.

C.

Tn. *f*

Timp. *f*

(Do. Lab)

Truj.

M. P. *que to-da afecta-cion es mala!*

V. I. *mf marc.*

V. II. *arco*

Viol.

V. C.

C. b.

12

Uiven vuestros muridos - como el Ray mudo, entan-

71

1 2 3 4 5

72 *Ben misurato; in tempo*

Fl. *1^o* *2^o* *3^o* *4^o* *5^o*

Ob. *1^o* *2^o* *3^o* *4^o* *5^o*

Cl. *1^o* *2^o* *3^o* *4^o* *5^o*

F. *1^o* *2^o* *3^o* *4^o* *5^o*

E. *1^o* *2^o* *3^o* *4^o* *5^o*

Tr. *1^o* *2^o* *3^o* *4^o* *5^o*

Timp. *1^o* *2^o* *3^o* *4^o* *5^o*

Arp. *1^o* *2^o* *3^o* *4^o* *5^o*

Cemb. *1^o* *2^o* *3^o* *4^o* *5^o*

Truj. *1^o* *2^o* *3^o* *4^o* *5^o*

V. I. *1^o* *2^o* *3^o* *4^o* *5^o*

V. II. *1^o* *2^o* *3^o* *4^o* *5^o*

V. III. *1^o* *2^o* *3^o* *4^o* *5^o*

V. IV. *1^o* *2^o* *3^o* *4^o* *5^o*

Co. *1^o* *2^o* *3^o* *4^o* *5^o*

radio de la fuga de meli vendra, manda tocar el ar-ma, y con qui prisa, que la ciudad se

72 *Ben misurato; in tempo*

Handwritten musical score on page 73, featuring various instruments and vocal parts. The score is written in 3/8 time and includes dynamic markings such as *pp*, *f*, *arco*, and *pizz*.

Handwritten lyrics:

Truj. *trunde con el son de las campanas, que en todas las torres de las muguitas suenan.*
(Don Quijote, que se ha levantado de su asiento, hace signos crecientes de protesta, pagando por ellas.)

Instrumental parts:

- Fe.** Flute
- Ob.** Oboe
- Cl.** Clarinet
- C.** Cello
- Timp.** Timpani
- Arpa L.** Arpa Left
- Cemb.** Cembalo
- V. I.** Violin I
- V. II.** Violin II
- Vide** Viola
- V. C.** Violoncello
- C. b.** Contrabajo

Handwritten notes and markings:

- sempre simile* (written in red ink)
- arco* (written in red ink)
- pizz* (written in red ink)
- sempre simile* (written in red ink)

Page number: 73 (written in a red box)

Assai più mosso che l = l precedente (quasi libero)
(d. = 126)

Fl. *f* 3 2 2 6 8 3 4

Ob. *f* 3 2 2 6 8 3 4

Cl. *f* 3 2 2 6 8 3 4

2 c. *f* 3 2 2 6 8 3 4

Timp. *f* 3 2 2 6 8 3 4

Cemb. *f* 3 2 2 6 8 3 4

Triu. *f* *Assai più mosso che l = l precedente (quasi libero)*
(d. = 126) 3 4

M. P. *f* *con gesto energico* 3 4

D. Quintero *f* *no, me un grandisparate, porque entre moros no se usan cam-panas, sino atabales y dul-*
(*quasi libero, ma con vivacita*) 3 4

Assai più mosso che l = l precedente (quasi libero)
(d. = 126)

V. I. *Tutti* 3 2 2 6 8 3 4

V. II. *Tutti* 3 2 2 6 8 3 4

Viole. *Tutti* 3 2 2 6 8 3 4

V. C. *Tutti* 3 2 2 6 8 3 4

C. G. *Tutti* 3 2 2 6 8 3 4

68

74

Allegretto quasi andante ($\text{♩} = 60$)

Fe. ♩ pp 1^{o} (Solo) Dolcemente marc.

2 C. ♩ Dolcemente marc. 2^{o} (Solo) Dolcemente marc.

Tromba ♩ p $\text{(sempre con sord.)}$

Allegretto quasi andante ($\text{♩} = 68$)

Cemb. ♩ f

34 $\text{(En tono persuasivo y algo irónico)}$

M. P. ♩ 45 No mi-re vuesa mereed en niñe-ri-as, señor don Qui-jote: i no se re-pre-

D. L. ♩ 2^{da} Zárras!

V. I. ♩ 2 solo Div. pp

V. II. ♩ 1 solo pp

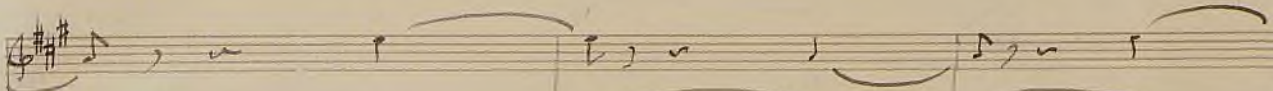
Viol. ♩ 2 solo Div. pp

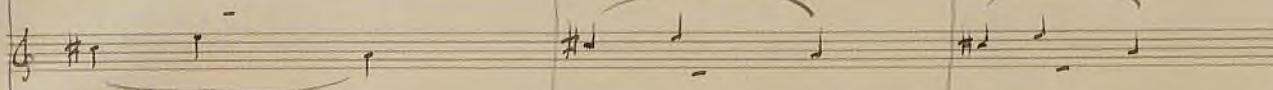
V. C. ♩ 1 solo pp

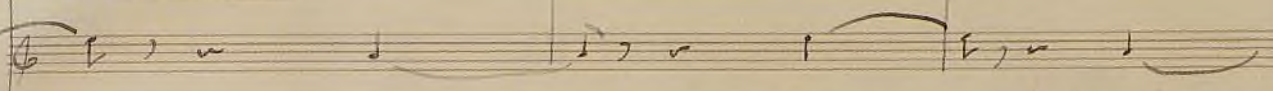
C. b. ♩ 1 solo pizz p

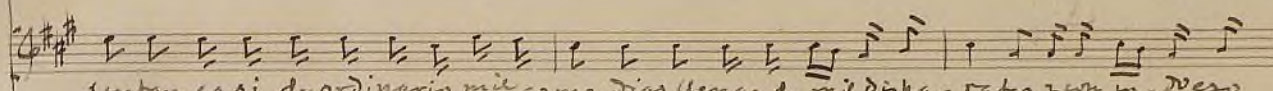
Allegretto quasi andante ($\text{♩} = 60$)

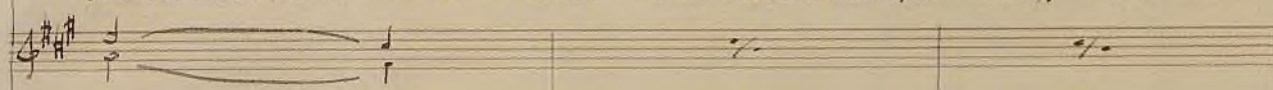
74

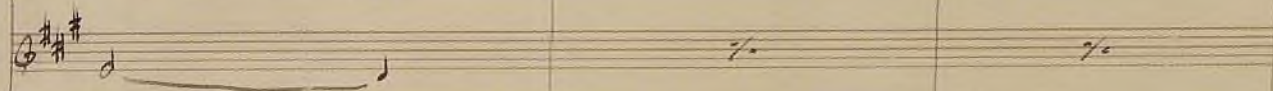
Fl. 

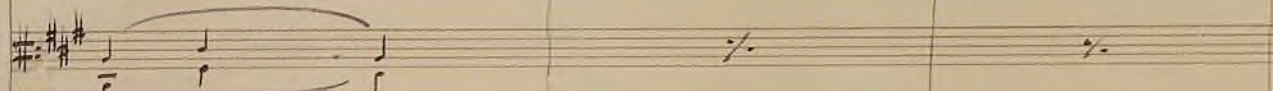
2 C. 

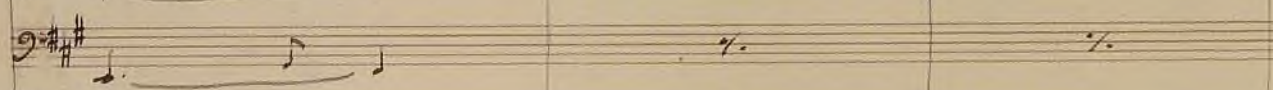
Tr. 


U. P. 
sentan casi de ordinario mil como dias llenas de mil dispa- rates y un ro- deso

V. I. 

V. II. 

Viole 

V. C. 

C. B. 

FL. *colla voce*
(muta in Piccolo)

2c. *colla voce*

Tr.

M. P. *appena rit. ~~alleg.~~*

V. I. *Tutti unis*
mf *p* *soak*

V. II. *Tutti*
mf *p* *soak*

Viole. *Tutte unis*
mf *p* *soak*

V. c. *Tutti*
mf *p* *soak*

C. b. *Tutti (sempre pizz)*
mf

f
= (colla voce)



70

Representación

Tempo (♩ = 1) 75 *Piu mosso* (♩ = 100) (solo)

C. ingl. *Solo* *ff possibile (solo)* *mf stacc.*

Cl. (sib.)

2 C.

Tr.

Timp. (Bacchette di legno) *mf*

Tamb. coperto *mf marc.*

Xilofono *mf marc.*

arpa d.

Cemb. *mp* *Piu mosso* (♩ = 100)

M. P. *Tempo* (♩ = 1) *Piu mosso* (♩ = 100)

D. 2. *Tempo* (♩ = 1) *Piu mosso* (♩ = 100)

V. I. *Tempo* (♩ = 1) *Piu mosso* (♩ = 100)

V. II. *Tempo* (♩ = 1) *Piu mosso* (♩ = 100)

Viola *Tempo* (♩ = 1) *Piu mosso* (♩ = 100)

V. C. *Tempo* (♩ = 1) *Piu mosso* (♩ = 100)

C. G. *Tempo* (♩ = 1) *Piu mosso* (♩ = 100)

Pro - sigue, muchacho. *Mi - ven cuantas cuantas la vida caballeri a sale de la ciu -*

Verificar la copia de la partitura de la obra

Handwritten musical score for a full orchestra and vocal soloist. The score is written on 18 staves, with the following parts and instruments:

- C. i.** (Corno I): Melodic line in G major.
- cl.** (Clarinete): Rapid sixteenth-note passages.
- 2 c.** (Corno II): Melodic line, marked *(Solo) f stacc.*
- Tr.** (Trompa): Melodic line, marked *(Solo) f* and *(sempre con Sord.)*.
- Temp.** (Timpales): Percussion, marked with *f*.
- Tamb.** (Tambor): Percussion, marked with *f*.
- Xil.** (Xilofono): Percussion, marked with *f* and *(sempre secco)*.
- arpa L.** (Arpa): Arpeggiated chords, marked with *f*.
- Cemb.** (Cembalo): Arpeggiated chords, marked with *f*.
- Truj.** (Tromba): Melodic line, marked with *f*.
- 2 V. I.** (Violini I): Violin I, marked with *f* and *p*.
- 2 V. II.** (Violini II): Violin II, marked with *f* and *p*.
- 2 V. III.** (Violini III): Violin III, marked with *f* and *p*.
- 1 V. C.** (Violoncello I): Violoncello I, marked with *f* and *p*.
- 1 C. B.** (Violoncello II): Violoncello II, marked with *f* and *p*.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics for the vocal soloist are:

Da en seguimiento - de los dos catolicos a - mantes. - ¡ Cuántas dulcines ju tocan, cuéntas trom -

(solo)
f stacc. #

Picc. *Poco meno mosso*

Ob.

E. i.

Cl.

E.

Tr.

Timp.

Tamb.

Xil.

Paganello (grasso) (in grasso de panna)
(attracca) (posizione ordinaria)

Tam-Tam

Arpa h.

Cemb.

Truj.

D. 2.

2 V. I.

2 V. II.
(Dir.)

2 Viole
(Dir.)

1 V. C.

1 C. b.

ff (non sord.)

senza sord.

ff marc. (solo)

ff marc.?

colla mazza

modo 5 ord.

marcatiss.

Poco meno mosso

24. ¿los han de ver a-tados a la cola de un mismo ca-ballo.

conforza

Detenidos, mal raci-daca-

out pont.

out pont.

out pont.

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

arco

mf

ff

Poco meno mosso

74

poco rit.

FINAL

78 allegro con brio

Handwritten musical score for various instruments and voices. The score includes staves for Piccolo (Pizz.), Oboe (ob.), Clarinet in B-flat (cl.), Bassoon (F.), Cello (C.), Trombone (Tr.), Timpani (Timp.), Cymbals (Carraca, Tam-Tam), and Double Bass (D. 2.). It also includes staves for Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola, Violoncello (V. C.), and Double Bass (C. B.). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *dim.*, *gradualmente*, *per cresc.*, *molto*, *sf*, *ff*, *sempre*, and *arco*. There are also handwritten annotations in red ink, including *per cresc.*, *molto*, *sf*, *ff*, *sempre*, and *arco*. The score concludes with a double bar line and the number 78 in a box.

Modifying the
Tutti in
the 2nd 77 an
78


poco rit.

allegro con brio
modo ord.

78

47

ben misurato

D. 2. 

- o - - - - - tro- va- le- ro- so don- giu- fa- no, fer- mo a- gli al- te- ri- no- ni- si- se- - - -

Allegromente
(come prima)

182

pesante = Tpo. (muta in Flauto) molto ritmico

Pizz. *ff marc. molto*

ob. *ff marc. molto*

cl. *ff marc. molto*

F. *ff marc. molto*

C. *ff marc. molto*

arpa l. *secco*

Cemb. *pesante* = Tpo.

molto ritmico e marcato

(d. = d. precedente)

D. 2. *ff marc. molto*

Ja la sober-bia de nuestro persigui-do--res

82

pesante = Tpo. molto ritmico

V. I. *ff marc. molto*

V. II. *ff marc. molto*

viol. *ff marc. molto*

v.c. *ff marc. molto*

C. b. *ff marc. molto*

poco meno

80

83

Handwritten musical score for measures 80-83. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (ob.), Clarinet in B-flat (cl. b.), Bassoon (F.), Cello (C.), Trumpet (Tr.), Timpani (Timp.), Arpeggiated strings (arpeg. l.), and Double Bass (D. 2.).

Measure 80: Fl. and ob. enter with *mf marc. cresc.*. Cl. b. and F. follow. C. and Tr. have *f* and *cresc.* markings. Timp. has a *f* marking. Arpeg. l. has *non arpegg.* markings. D. 2. has *f marc.* and *cresc.* markings.

Measure 81: Fl. and ob. continue with *mf marc. cresc.*. Cl. b. and F. continue. C. and Tr. continue with *cresc.* markings. Timp. continues with *f* marking. Arpeg. l. continues with *non arpegg.* markings. D. 2. continues with *cresc.* markings.

Measure 82: Fl. and ob. continue with *mf marc. cresc.*. Cl. b. and F. continue. C. and Tr. continue with *cresc.* markings. Timp. continues with *f* marking. Arpeg. l. continues with *non arpegg.* markings. D. 2. continues with *cresc.* markings.

Measure 83: Fl. and ob. continue with *mf marc. cresc.*. Cl. b. and F. continue. C. and Tr. continue with *cresc.* markings. Timp. continues with *f* marking. Arpeg. l. continues with *non arpegg.* markings. D. 2. continues with *cresc.* markings.

Lyrics for D. 2.: *yace por el suelo, derribada por este miguete bra - - - 20; porque no he -*

83

Handwritten musical score for measures 83-86. The score includes staves for Violin I (v. I.), Violin II (v. II.), Viola (Viole), Violoncello (v. c.), and Contrabasso (c. b.).

Measure 83: v. I. and v. II. enter with *f* and *cresc.* markings. Viole, v. c., and c. b. follow with *f* and *cresc.* markings.

Measure 84: v. I. and v. II. continue with *cresc.* markings. Viole, v. c., and c. b. continue with *cresc.* markings.

Measure 85: v. I. and v. II. continue with *cresc.* markings. Viole, v. c., and c. b. continue with *cresc.* markings.

Measure 86: v. I. and v. II. continue with *cresc.* markings. Viole, v. c., and c. b. continue with *cresc.* markings.

Performance markings: *spiccato* for v. I., v. II., and Viole. *p* for v. c. and c. b.

Fl. *cruc.*

Ob. *f* *perce.* *f*

C. *f* *perce.* *f*

Tr. *mf* *f*

Timp. *mf* *f*

Cemb. *cruc.* *f* *perce.* *f* *cruc.*

D. 2. *br.* *f* *perce.* *f* *cruc.*

- neio por saber el nombre de vuestro - liber-ta-dor, sa-bed que me llamo

V. I. *cruc.* *f* *perce.* *f* *cruc.*

V. II. *cruc.* *f* *perce.* *f* *perce.* *f* *perce.* *f* *cruc.*

Viole. *cruc.* *f* *perce.* *f* *perce.* *f* *perce.* *f* *cruc.*

V. C. *cruc.* *f* *perce.* *f* *perce.* *f* *perce.* *f* *cruc.*

C. b. *cruc.* *f* *perce.* *f* *perce.* *f* *perce.* *f* *cruc.*

84

84

87

(muta in Piccolo)

Fl. *pp*

Ob. *pp* *1. solo*

C. i. *pp*

C. l. *p*

Arpa h.

M. P. *(presa de profundo abasimienta)* *(mormorato, ma intenso)* *(simile)*

D. 2. *Deson. 4. timido, poco cresc.* *Desol. del padre en un -*

nora de mi alma; día de mi noche, gloria de mis penas; norte de mis carni - - nos,

87

2 v. I. *sost. sempre* *f*

2 v. II. *1 solo* *2 soli sempre* *sost. sempre* *f*

2 v. iole *sost. sempre* *f*

1 v. c. *pizz* *poco cresc.* *f*

1 c. b. *pizz* *p poco cresc.* *mf*

88 1.º Tempo (allegro con brio) / *pesante*

poco rit.

Picc. *ff*

Ob. *ff*

C. i. *ff*

Cl. *ff*

F. *ff*

C. *1.º pp* *3.º copr. (Solo)*

Timp. *poco rit.* 1.º Tempo *mf* (allegro con brio)

2.º p. h. *p* *poco rit.* 1.º Tempo (allegro con brio) *pesante*

Cemb. *poco rit.* 1.º Tempo (allegro con brio) *pesante*

M. P. *3.º* *Cuñadito mi!*

D. 2. *Dul-ce prenda jes- Fra - - lla - de in ven tu - ra... (Dirigiéndose a todos. Con voz levantada)*

88 *poco rit.* 1.º Tempo (allegro con brio) *pesante*

2. V. I. *senza sord.* *Tutti*

V. II. *senza sord.* *Tutti*

2. Viole. *senza sord.* *Tutti*

1. V. c. *senza sord.* *Tutti*

1. C. b. *Tutti (compresio)* *arco*

89

(d. = d preced.)

= Tpo.

(muta in Flauto)

Fl.

Ob.

C.I.

Cl.

F.

C.

Timp.

arpa L.

= Tpo.

(d. = d preced.)

Cemb.

D. L.

(con allegrezza)

tro, vale - ro - sa com - pa - ni - a : caballe - ros y esaueros, pasaje

(d. = d precedente)

= Tpo.

V. I.

V. II.

Vcllo

V. C.

C. B.

28

pesante Tpo.

(muta in Piccolo)

91

Fl. *pesante Tpo.*
Ob. *pesante Tpo.*
C.i. *pesante Tpo.*
Cl. *pesante Tpo.*
F. *pesante Tpo.*
C. *pesante Tpo.*
Tr. *pesante Tpo.*

arpa L.

Cemb. *pesante Tpo.*
D. 2. *pesante Tpo.*

Uara equi presente, qui fuore del buio di gafferos e de la fer-mosa malin-sen - - - dra? Qui -

91

V. I. *pesante Tpo.*
V. II. *pesante Tpo.*
V. III. *pesante Tpo.*
V. C. *pesante Tpo.*
C. 6. *pesante Tpo.*

marcato e molto ritmico

(muta in Flauto)

92

89

Picc. *mf* *sempre simile* *poco meno cresc.*

Ob. *mf* *sempre simile* *poco meno cresc.*

C. i. *mf* *sempre simile* *poco meno cresc.*

Cl. *mf* *sempre simile* *poco meno cresc.*

F. *mf* *sempre simile* *poco meno cresc.*

C. *mf* *sempre simile* *poco meno cresc.*

Tr. *mf* *sempre simile* *poco meno cresc.*

Timp. *mf* *sempre simile* *poco meno cresc.*

Arpa L. *mf* *sempre simile* *poco meno cresc.*

Cemb. *mf* *sempre simile* *poco meno cresc.*

D. L. *marcato e molto ritmico* *sf* *sempre simile* *poco meno cresc.*

oiera go te - ner aqui delante a - quellas puero creen de cuanto provecho sean los caballeros an -

92

marcato e molto ritmico

V. I. *mf* *secco marc. cresc.*

V. II. *mf* *secco marc. cresc.*

V. III. *mf* *secco marc. cresc.*

V. C. *mf* *secco marc. cresc.*

C. b. *mf* *secco marc. cresc.*

Rit (poco) (piu) *(molto) In tempo*
(muta in Piccolo) *(colla voce)*

Fl. *# dim.*

Ob. *# dim.*

C. i. *# dim.*

Cl. *# marc. dim.*

F. *# dim.*

C. *# (levato)*

Tr. *# marc.*

Timp. *# marc.*

Organo. *# marc.*

Cemb. *# marc.*

D. L. *con forza* *marc.* *#* *tes* *Di-cho-sa e da z nio*

arco *# due pont.*

V. I. *# due pont.*

V. II. *# due pont.*

V. III. *# due pont.*

V. C. *#*

C. B. *#*

In tempo con grave espressione entusiastica
(colla voce)

93
Allegramente, molto ritmico (♩ = 160)
quasi il doppio più mosso

Ob. F^{\flat} C

C. F C

Tr. F C

Cemb. F^{\flat} f ff marc. molto

quasi il doppio più mosso. Molto ritmico (♩ = 160)

D. L. G^{\flat} f ff marc. molto

viernus fa - 2 años del valiente Amadis, del esforzado Felix marte de Hircania, del atrevido Tirante, el

93
Allegramente, molto ritmico (♩ = 160)
quasi il doppio più mosso

pos. ord.

V. I. F^{\flat} f ff marc. molto

V. II. F^{\flat} f ff marc. molto

Viol. F^{\flat} f ff marc. molto

V. c. F^{\flat} f ff marc. molto

c. b. F^{\flat} f ff marc. molto

92

194

appena rit.Tempo

Pico. F^{\flat}
 Ob. F^{\flat}
 C. I. F^{\flat}
 Cl. F
 F. F^{\flat}
 C. F
 Tr. F

f marc.
cresc.
f marc.
cresc.
mf

(muta)
 2/4
 2/4
 2/4
 2/4
 2/4
 2/4
 2/4

arpad.
 Cemb.
 O.C.

marcatiss. sempre
cresc.
Tempo
 Blanco, del inven-ci-ble don Bel-lia-nis de gre-ia, con

2/4
 2/4
 2/4
 2/4
 2/4
 2/4
 2/4

194

appena rit.Tempo

2

V. I.
 V. II.
 Viole.
 V. c.
 C. b.

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

2/4
 2/4
 2/4
 2/4
 2/4

in Flauto)

poco rit. 95 *Tempo (Gagliardo)*

Fl. *f*

Ob. *f marc. molto*

C. i. *f marc. molto*

Cl. *stacc.*

F. *mf cresc.*

C. 2. *mf*

Arp. d. *poco rit.* *Tpo*

Cemb. *poco rit.* *Tempo (Gagliardo)* *marc. atiss.*

D. 2. *poco rit.* *Tempo (Gagliardo)*

toda la ca-ter-za de innume-rables ca-ba-lleros, que con dos de-a-fi-os, a-mor-co, ba-ta-llas

95

poco rit. *Tempo (Gagliardo)*

V. I *f* *cresc.*

V. II *f* *cresc.*

Vide *mf cresc.*

V. c. *f* *cresc.*

C. b. *f* *cresc.*

94

poco rit. *Tempo* *poco rit.*

Fl. *f* *marc. sempre*

ob. *f* *marc. sempre*

cl. *f* *marc. sempre*

ce. *f* *marc. sempre*

f. *f* *marc. sempre*

c. *f* *marc. sempre*

Tr. *f* *marc. sempre*

Timp. *f* *marc. sempre*

Arpa. *f* *marc. sempre*

Coro. *f* *marc. sempre*

De. P. *poco rit.* *Tempo* *poco rit.*

Org. *f* *marc. sempre*

V. I. *f* *marc. sempre*

V. II. *f* *marc. sempre*

V. III. *f* *marc. sempre*

V. C. *f* *marc. sempre*

C. B. *f* *marc. sempre*

Ue-narou el li-bro de la fa-ma. i Santa Ma-ri-a! En resolución:

96

1.º Tempo (allegramente mosso)

Fl.

Ob.

C. i.

Cl.

F.

C.

Tr.

Timp.

arpa L.

Cemb.

D. I.

V. I.

V. II.

Viola

V. C.

C. B.

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

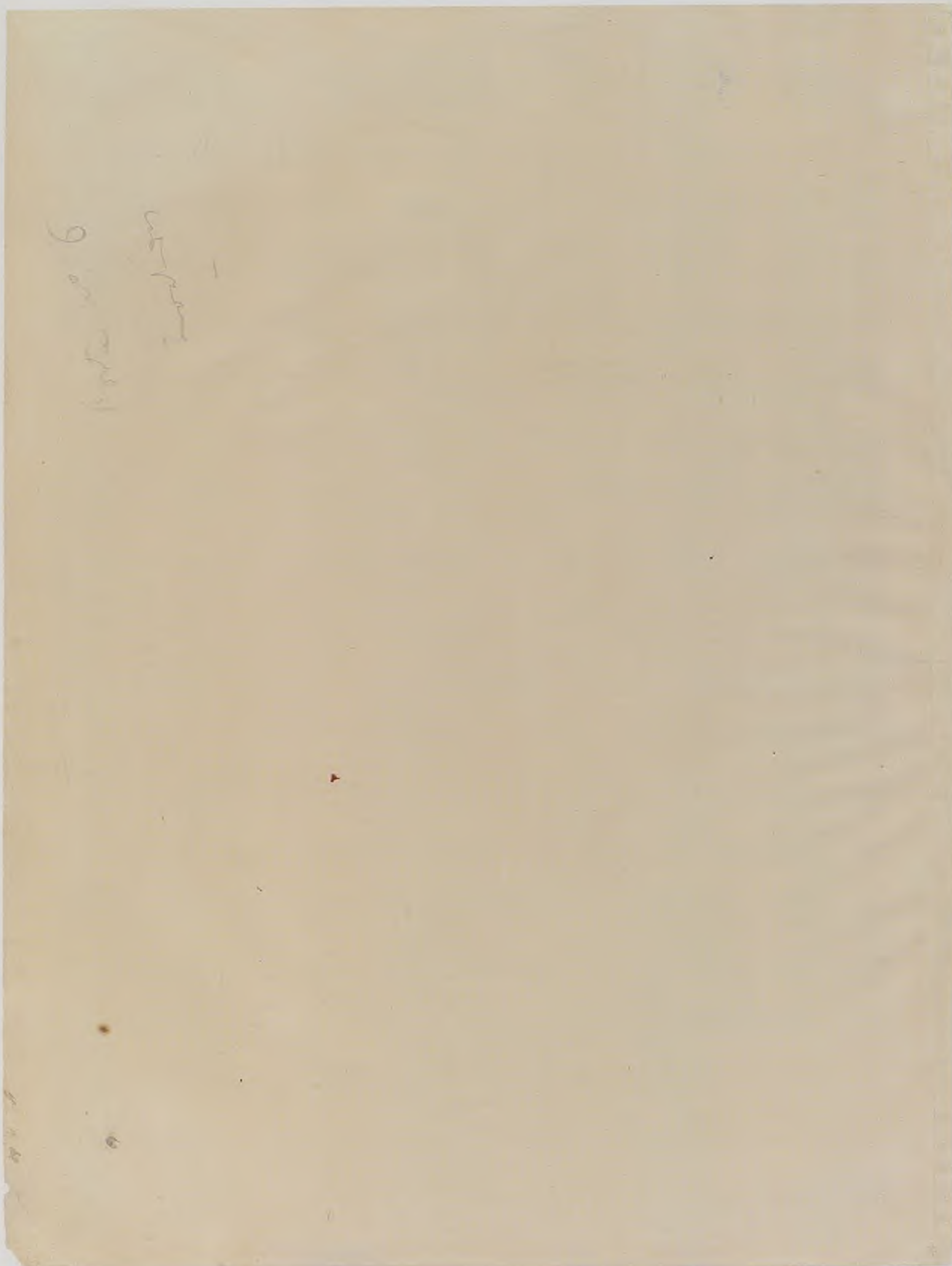
592

593</

Mamuel e Filla
Granada 1923



Ms. LXV A1, [101].



Ms. LXV A1, [102].

Manuscrito LXV A5



SOCIEDAD
ESCA
M.A.

T
(8
e
o

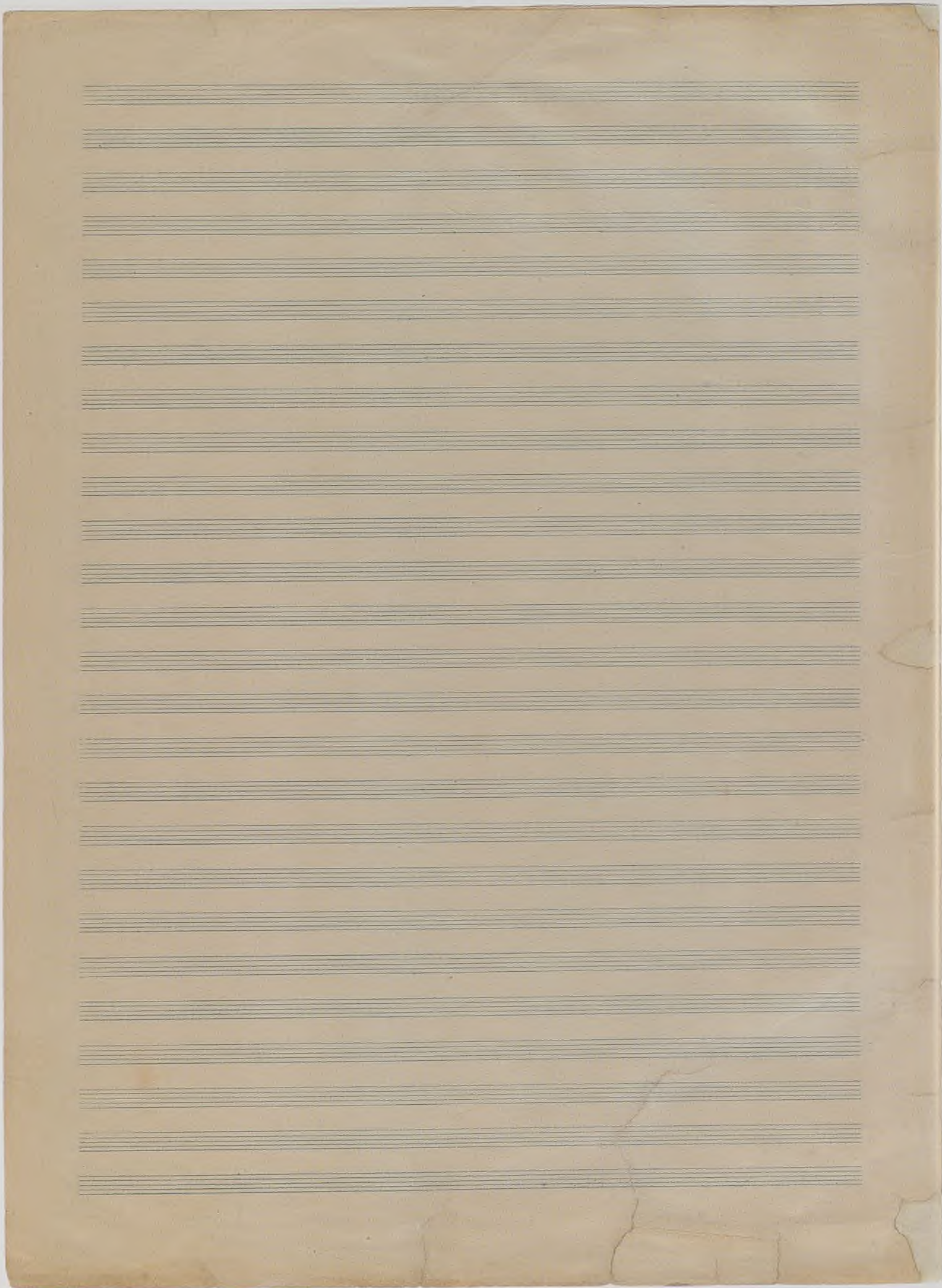
Motivos de Polka

Tr.
(str.)
c. u.
o flaut.

Tr.

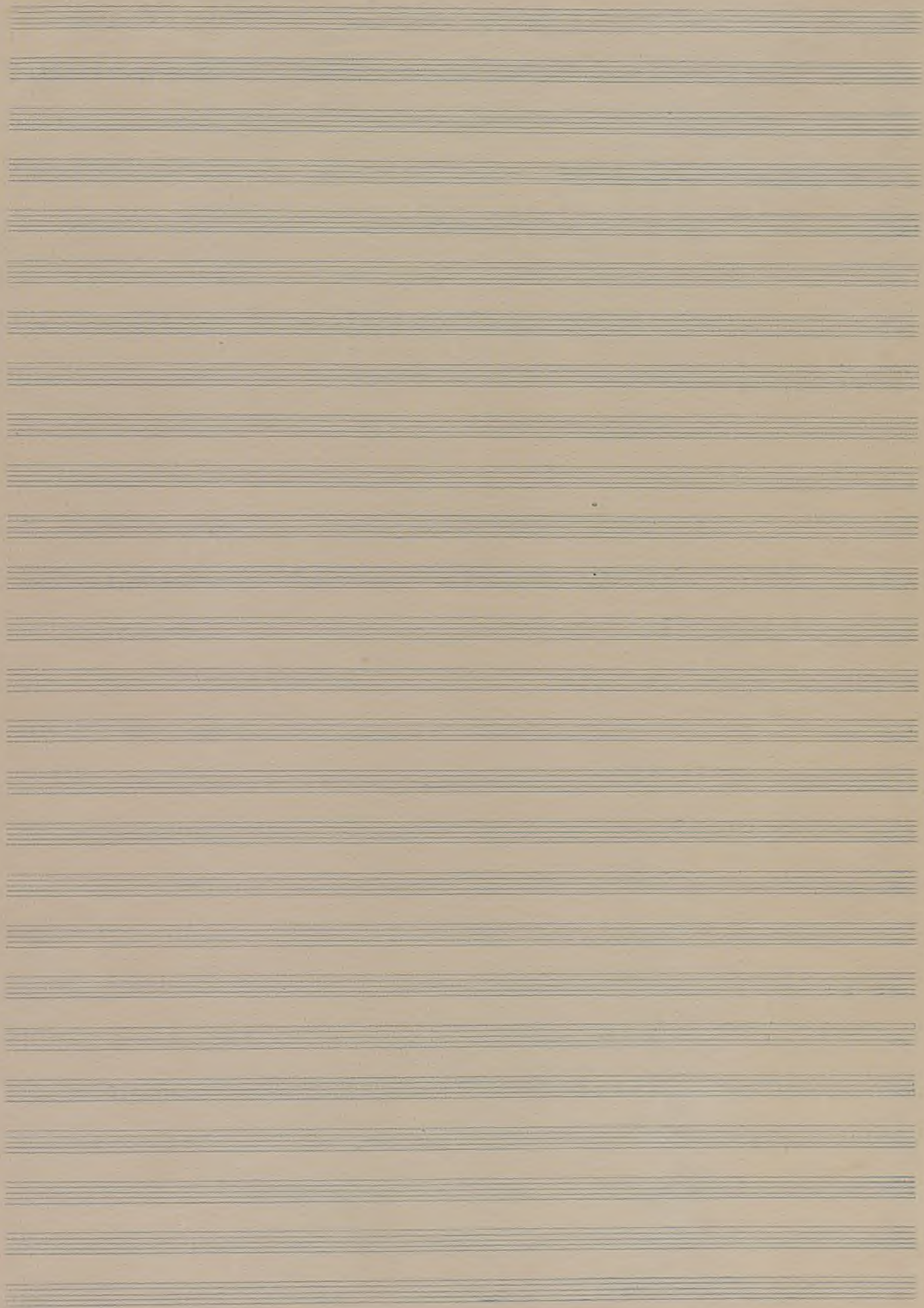
com.
fl.

gállope



Ms. LXV A5, [4].

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi. The score is written on ten staves. The first staff is the vocal line, followed by the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The title "L'Espresso" is written in the center of the page. The score is handwritten in ink on aged paper.



289

Derbo (Cangas) Muncira corata (ca. l. pita)

Allegro

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff with various notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

No he rebouca, rebouca por

Handwritten musical notation for the second system, including a treble staff and a lower staff with notes and dynamic markings like 'f', 'p', and 'mf'.

Handwritten musical notation for the third system, featuring a treble staff and a lower staff with notes, rests, and dynamic markings like 'f', 'p', and 'mf'.



B. & H. Nr. 14. C.

Allegro

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The notation is written in dark ink and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The score is organized into systems of staves. The first system at the top has a tempo marking 'Allegro' written above it. The notation includes various note values, rests, and some markings that appear to be 'x' or 'x x x'. There are also some markings that look like 'V.' and '2 violi'. The paper shows signs of age, including discoloration and some wear along the edges. A small blue circular stamp is visible on the left edge of the page.

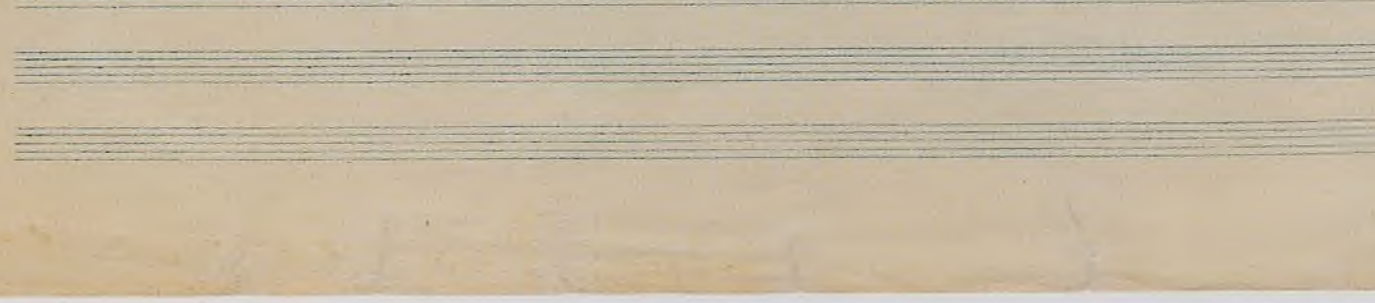
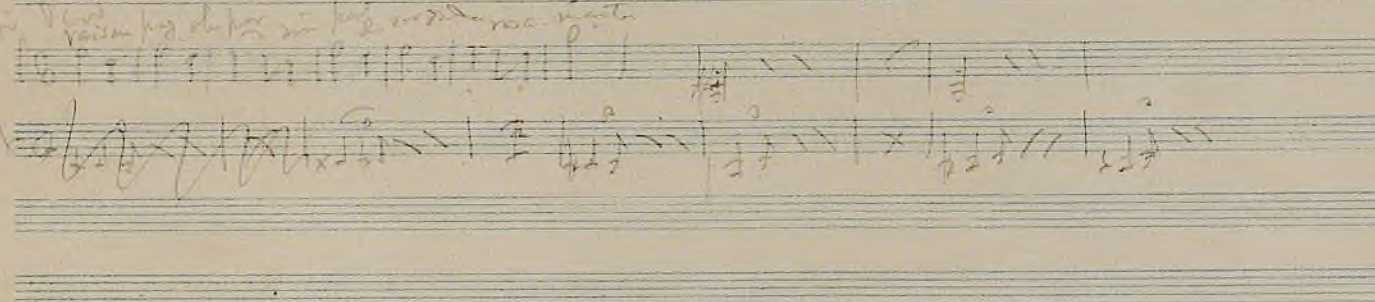
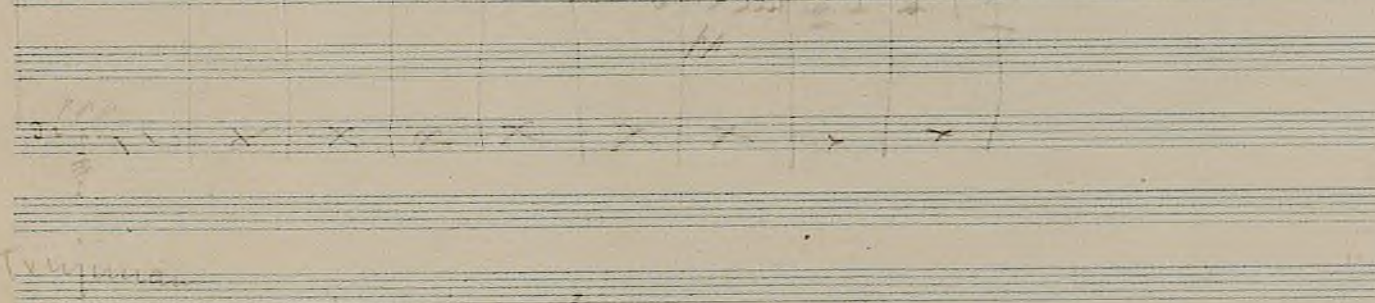
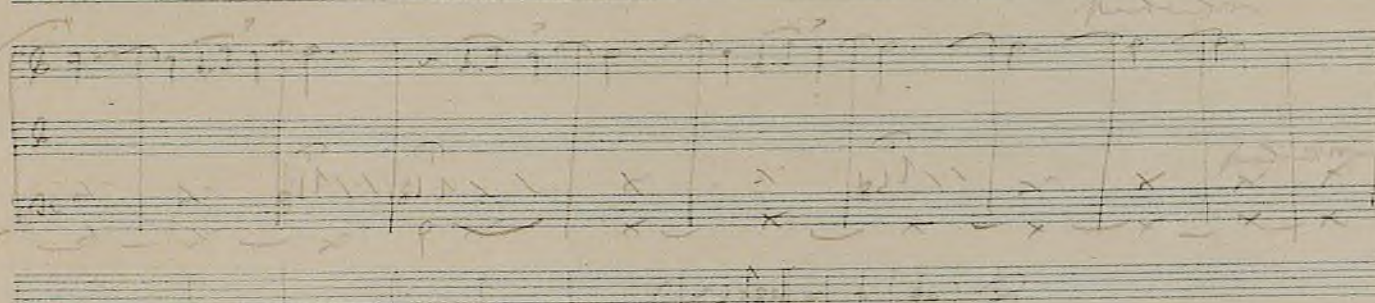
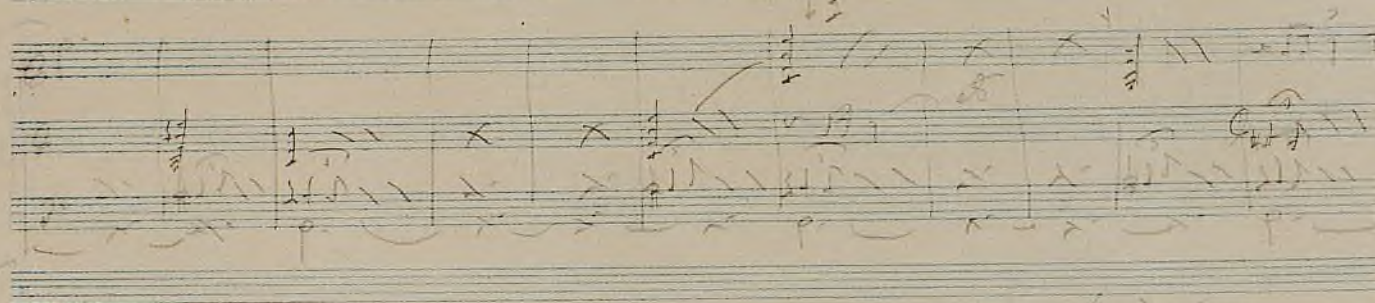
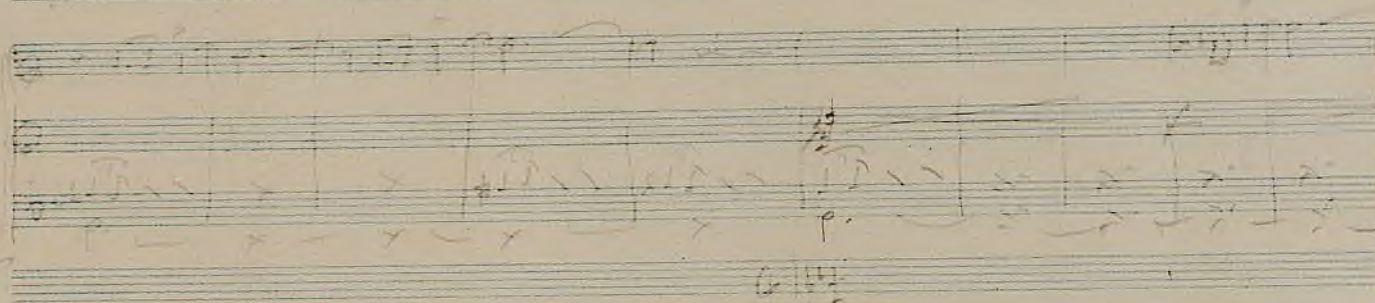
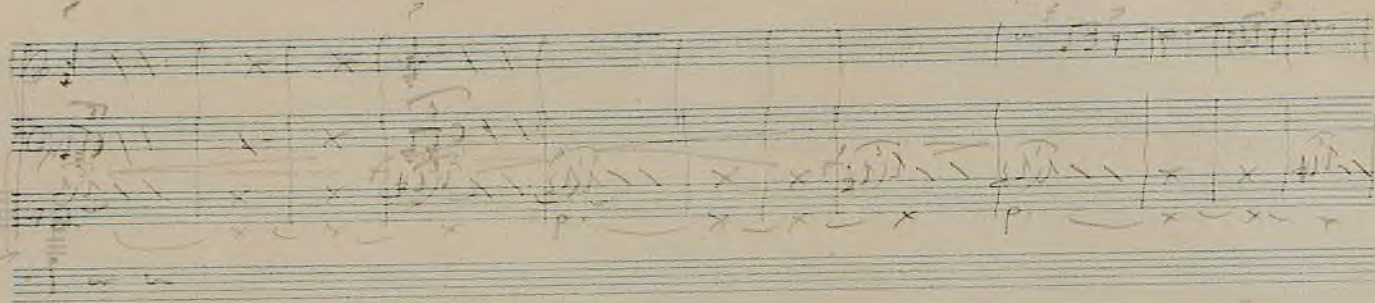
Ms. LXV A5, [10].

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a historical style, likely from the 18th or 19th century. The notation includes various clefs, time signatures, and notes with stems and beams. There are also handwritten annotations and markings throughout the score, such as "Tanto", "Vale", "Vale", "adagio", "Capota", and "adagio". The paper shows signs of age, including discoloration and some staining.

Le Traversin Des Pyramides

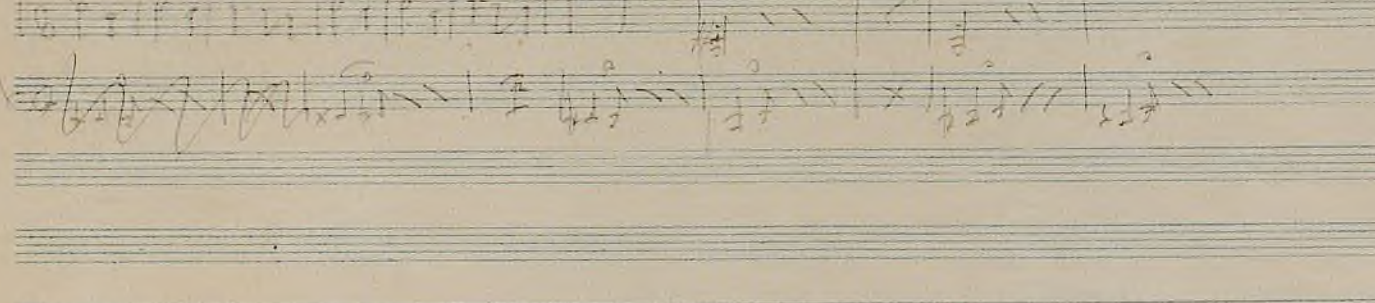
Tutti

Violoncello



Trujuma

Quasi *Vento* *Vento* *per* *clarinet* *in* *B* *major* *ma* *rit.*



LIBRARY OF THE
MADRID

Tr- Váis en los apartados de vuestros leones; (leguéis) montañas

Tr- pa-tris los o-jos de vuestros an-tes-nos os sean go-zos en los tiempos de la

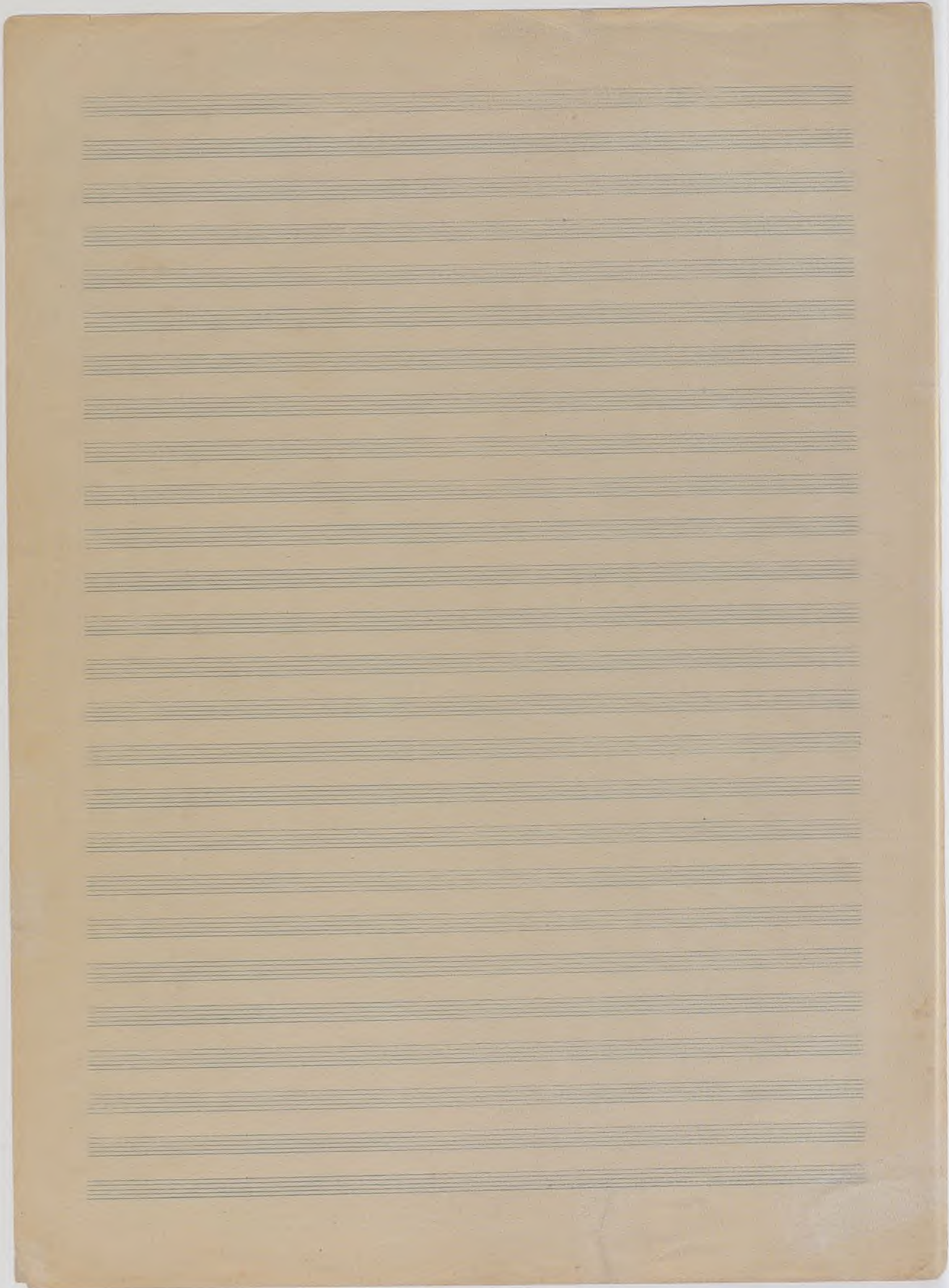
Tr- di-as (quien de vuestro se-ñor) que

Vale

42 Delen-gas mas ne-ces-da-ri-os. No he-rais pa-ra go-zos en v-ros o-ros-ba-ta-las!

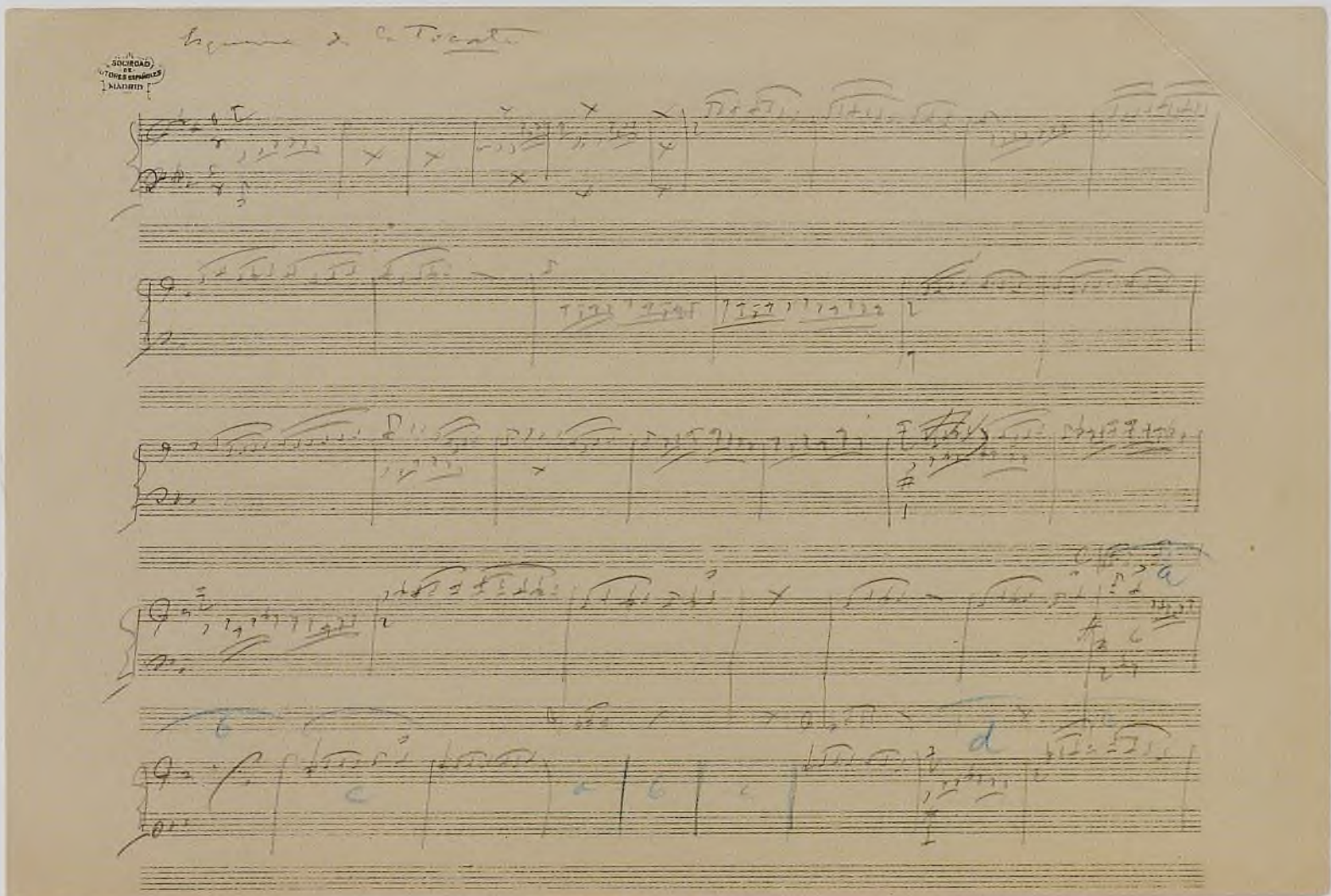
42 Vale

[illegible]



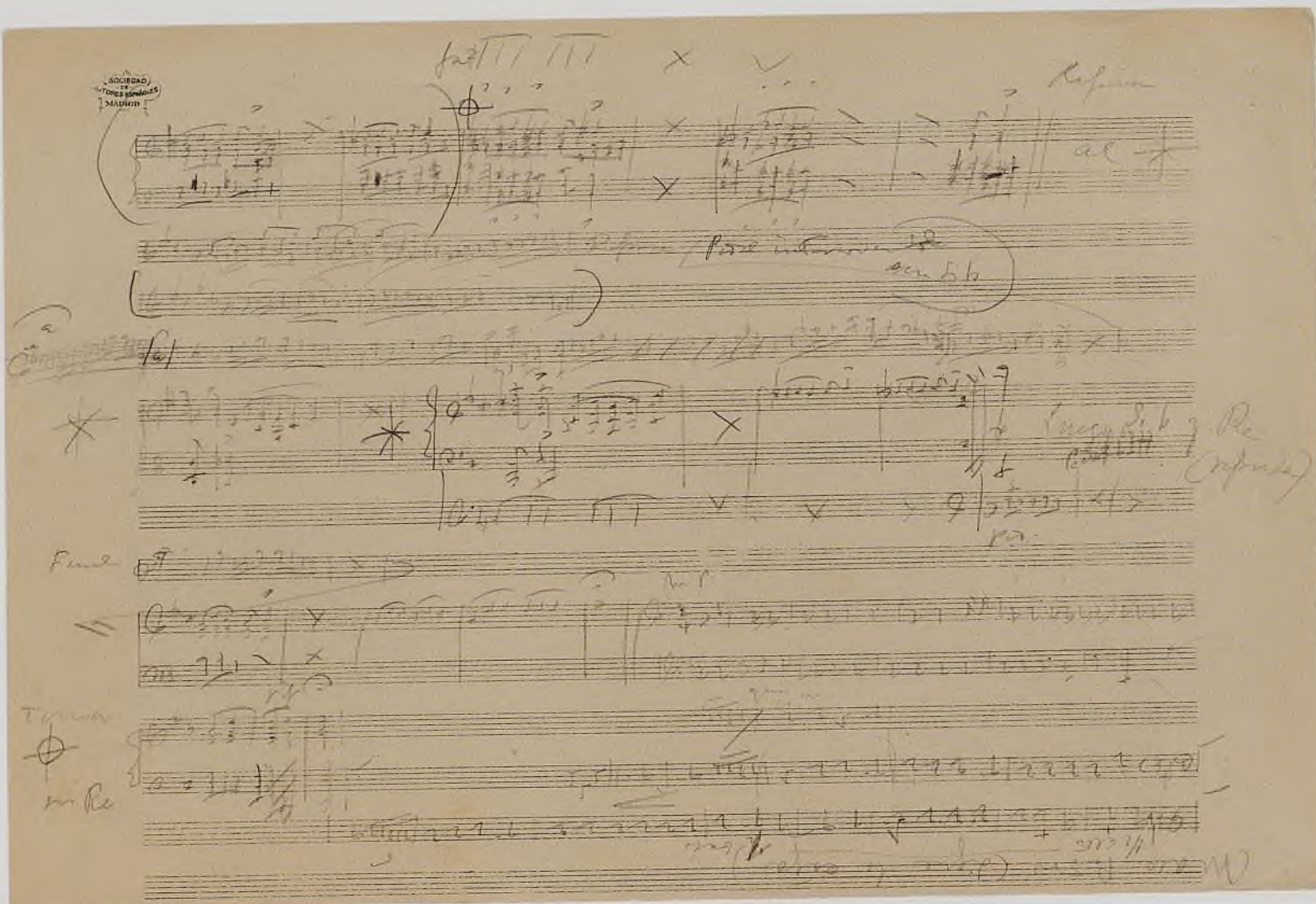
Ms. LXV A5, [18].

Manuscrito LXV A6



Ms. LXV A6, [1].

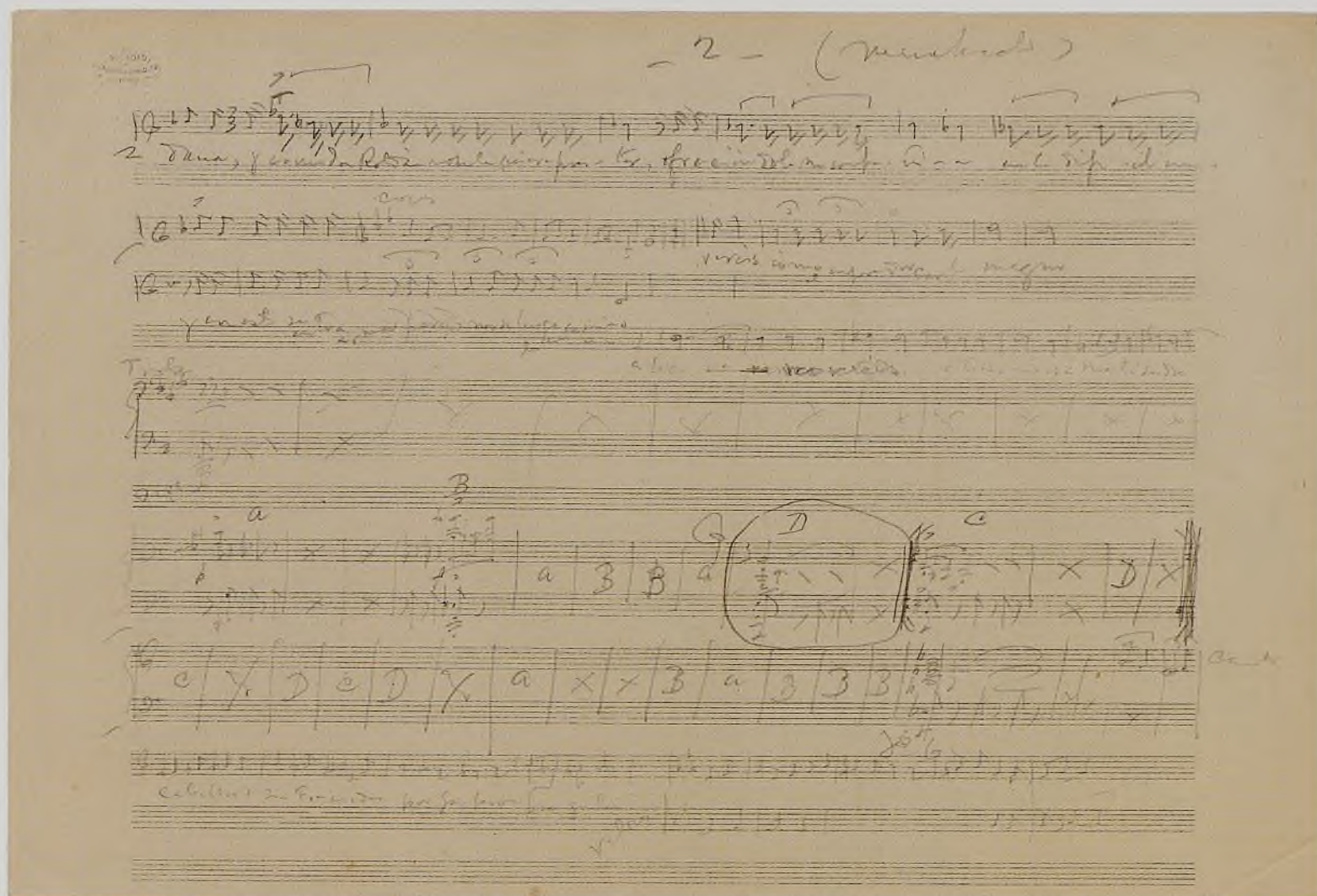
Ms. LXV A6, [2].



Ms. LXV A6, [3].

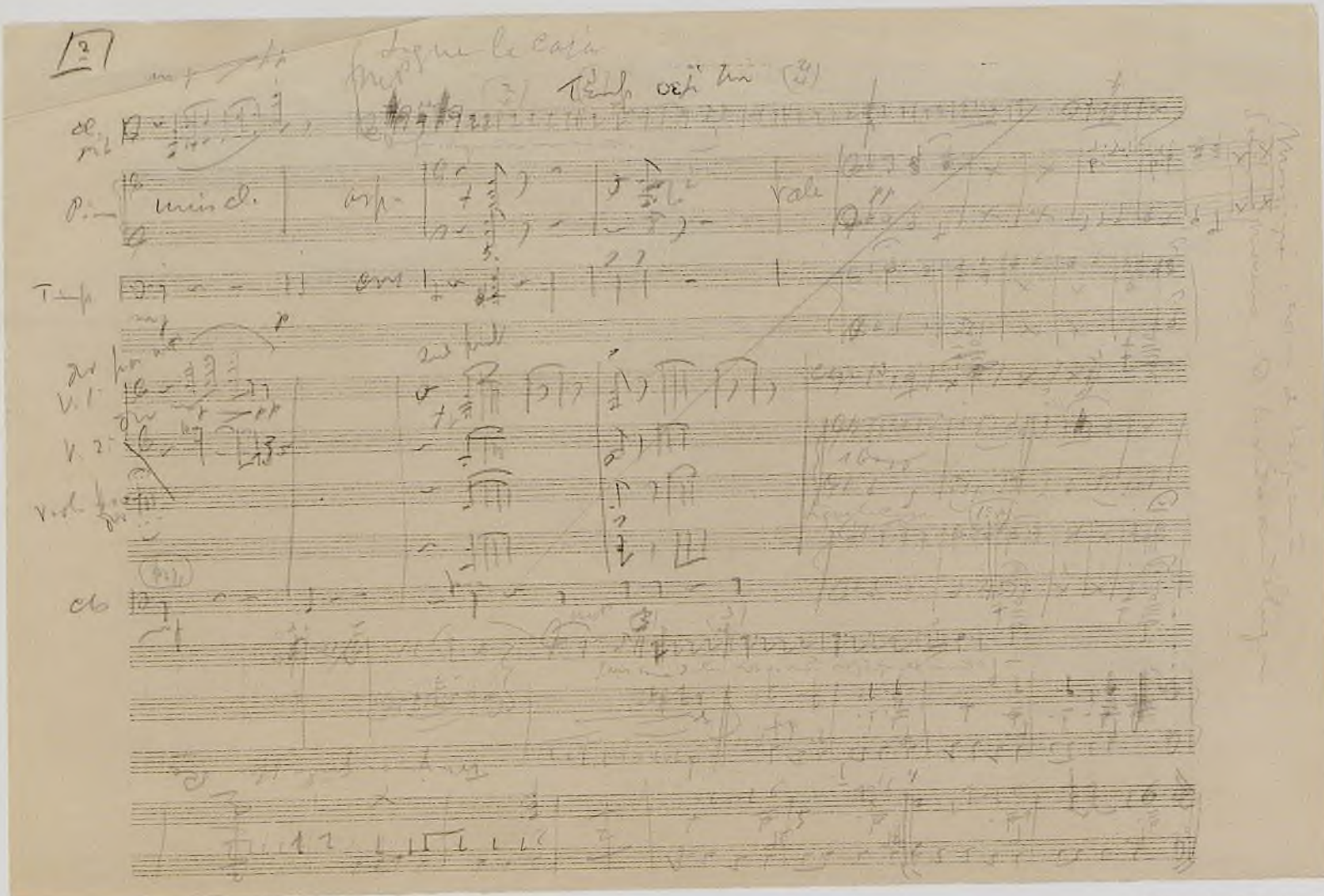
Handwritten musical score on aged paper. The score consists of several staves with musical notation, including notes, rests, and clefs. There are various annotations and markings, including "N.º (Menchaca)", "V.º", "T.º", and "S.º". The paper shows signs of wear and discoloration.

Ms. LXV A6, [4].



Ms. LXV A6, [5].

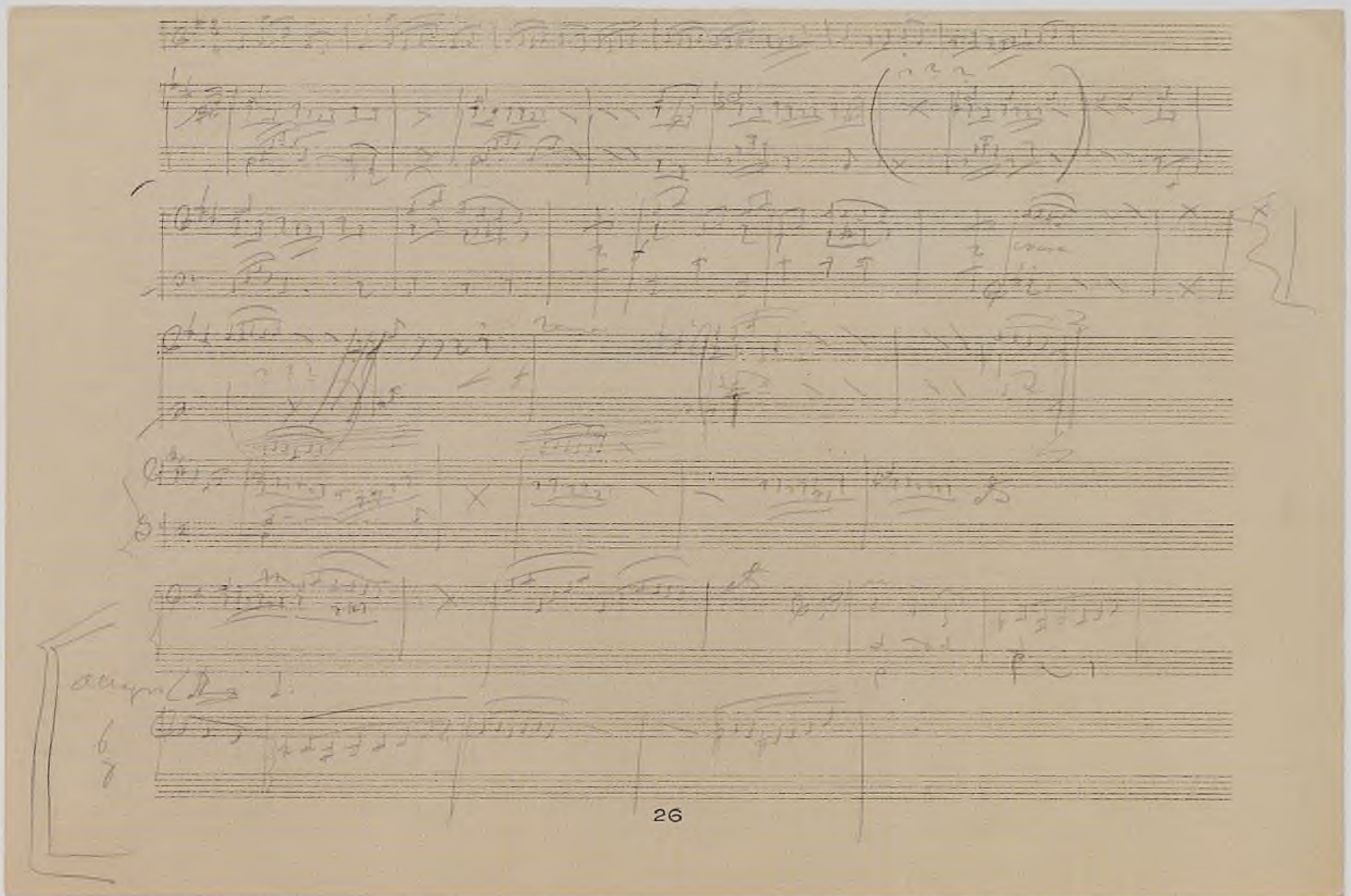
Ms. LXV A6, [6].



Ms. LXV A6, [7].

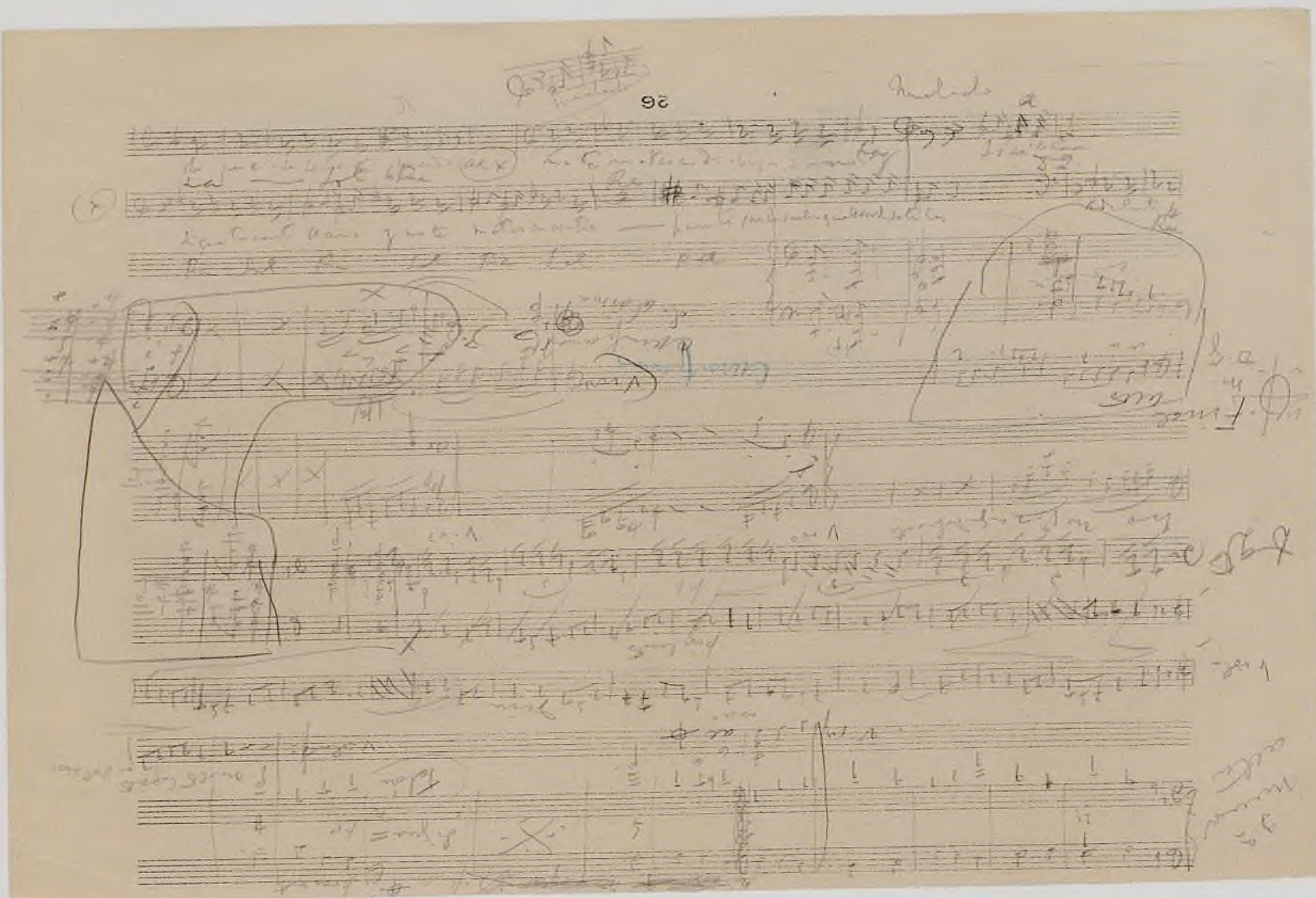
Handwritten musical score on page 8 of Ms. LXV A6. The page features ten staves with musical notation and lyrics. The lyrics include "L'homme le cœur", "Temp. cet air (2)", "un d.", "valse", and "L'homme le cœur". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f".

Ms. LXV A6, [8].



Ms. LXV A6, [9].

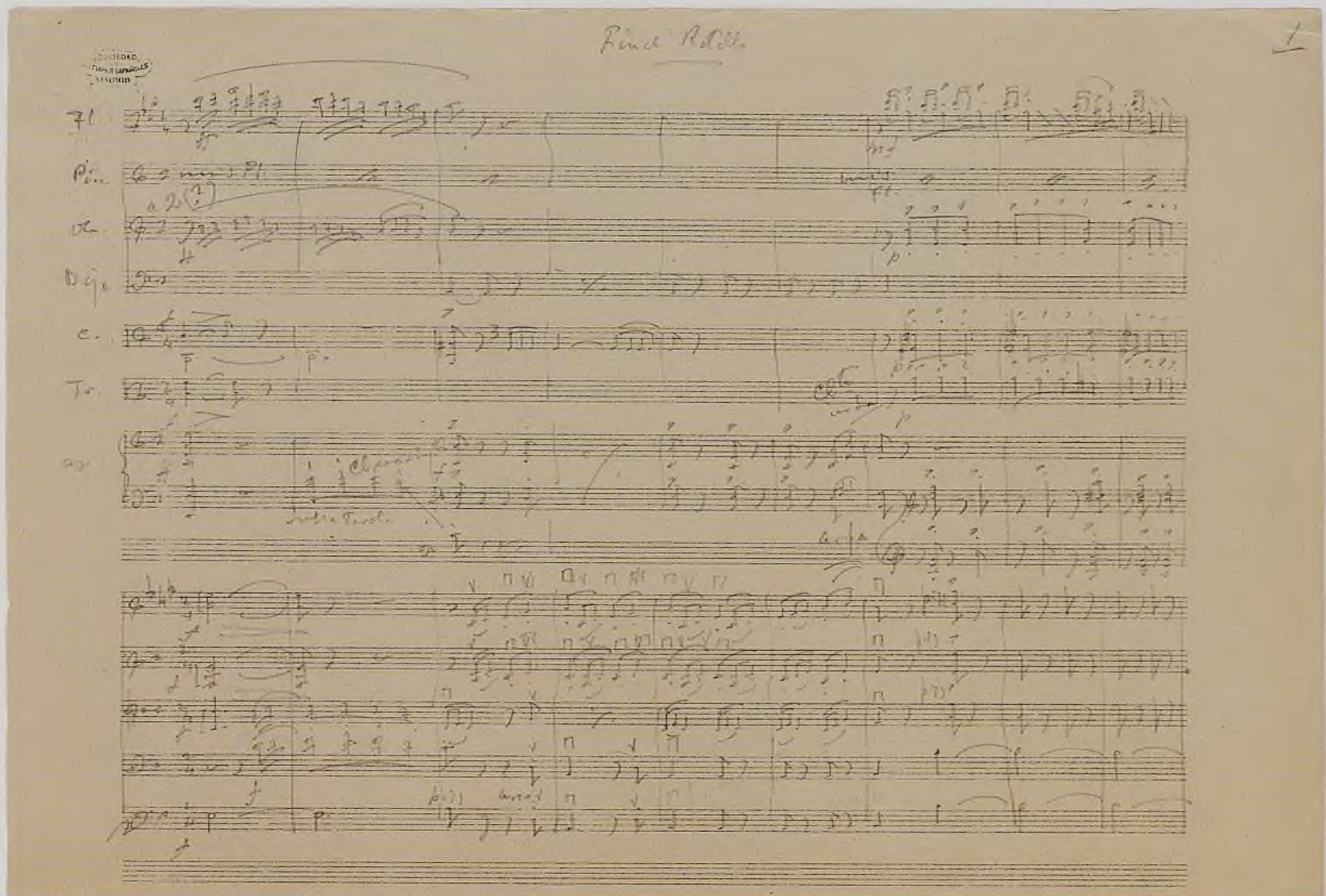
Ms. LXV A6, [10].



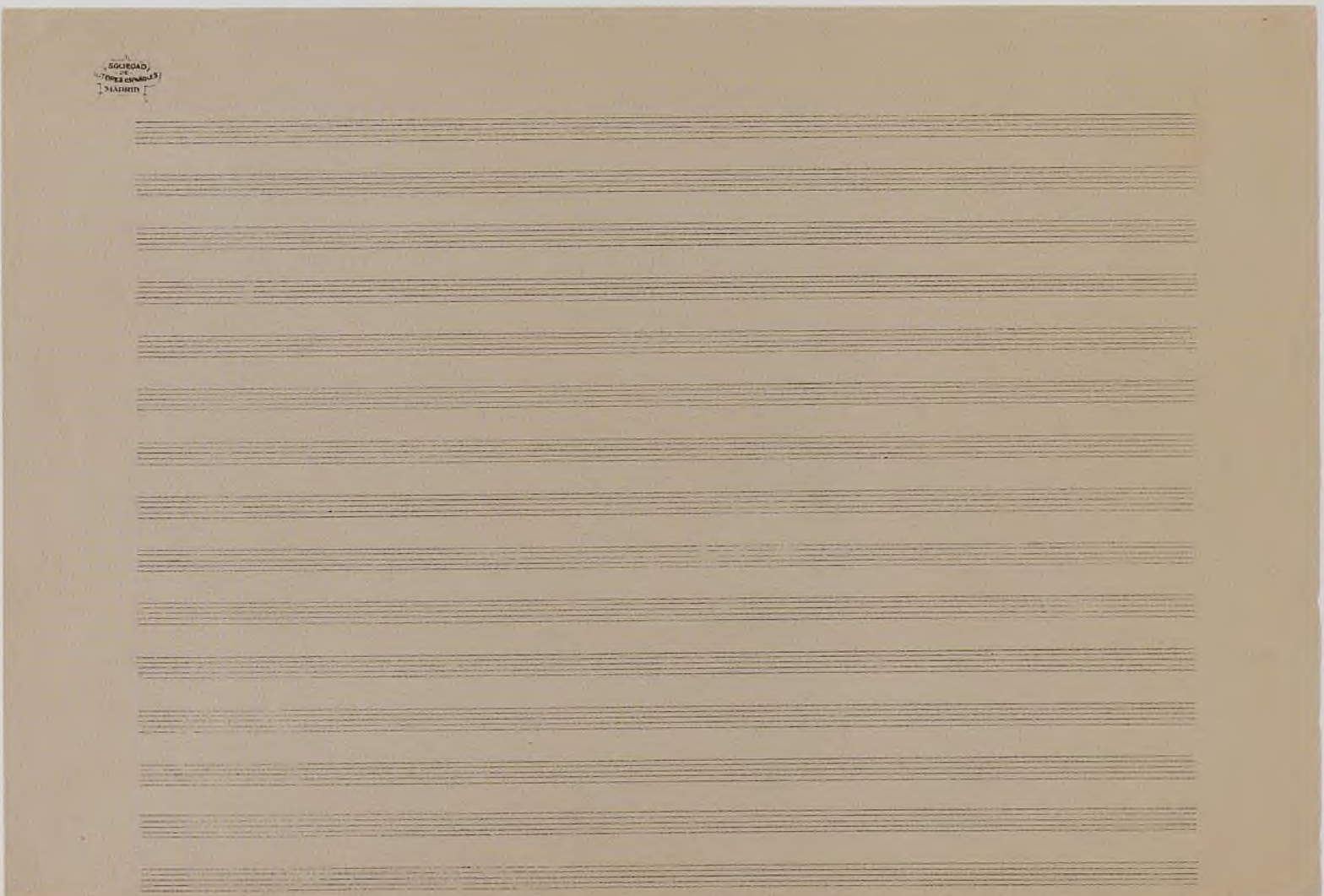
Ms. LXV A6, [11].

Handwritten musical score on page 12 of Ms. LXV A6. The page continues the musical notation from the previous page, with multiple staves and Spanish annotations. The notation includes various notes, rests, and clefs, with some parts enclosed in brackets or circles.

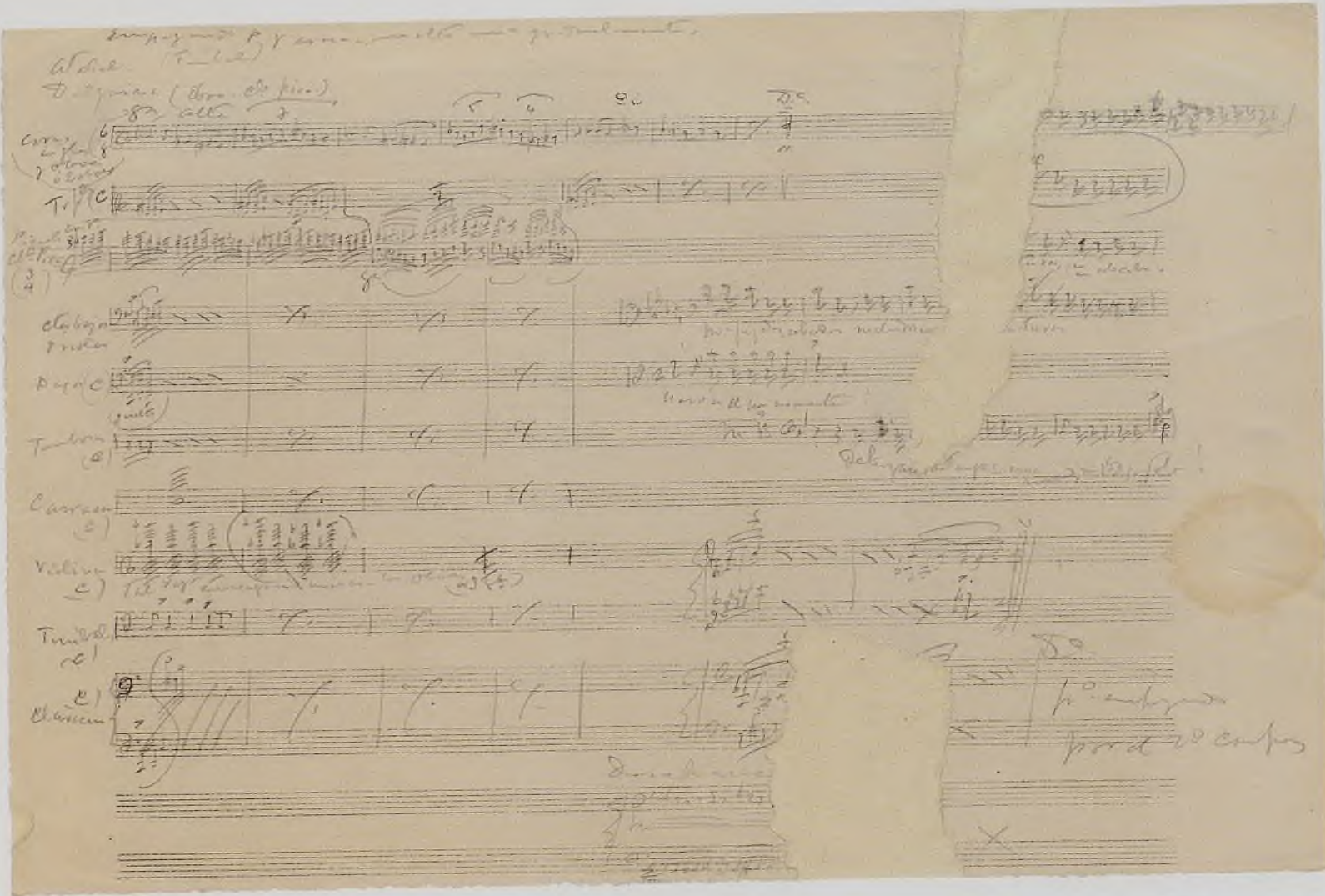
Ms. LXV A6, [12].



Ms. LXV A6, [13].

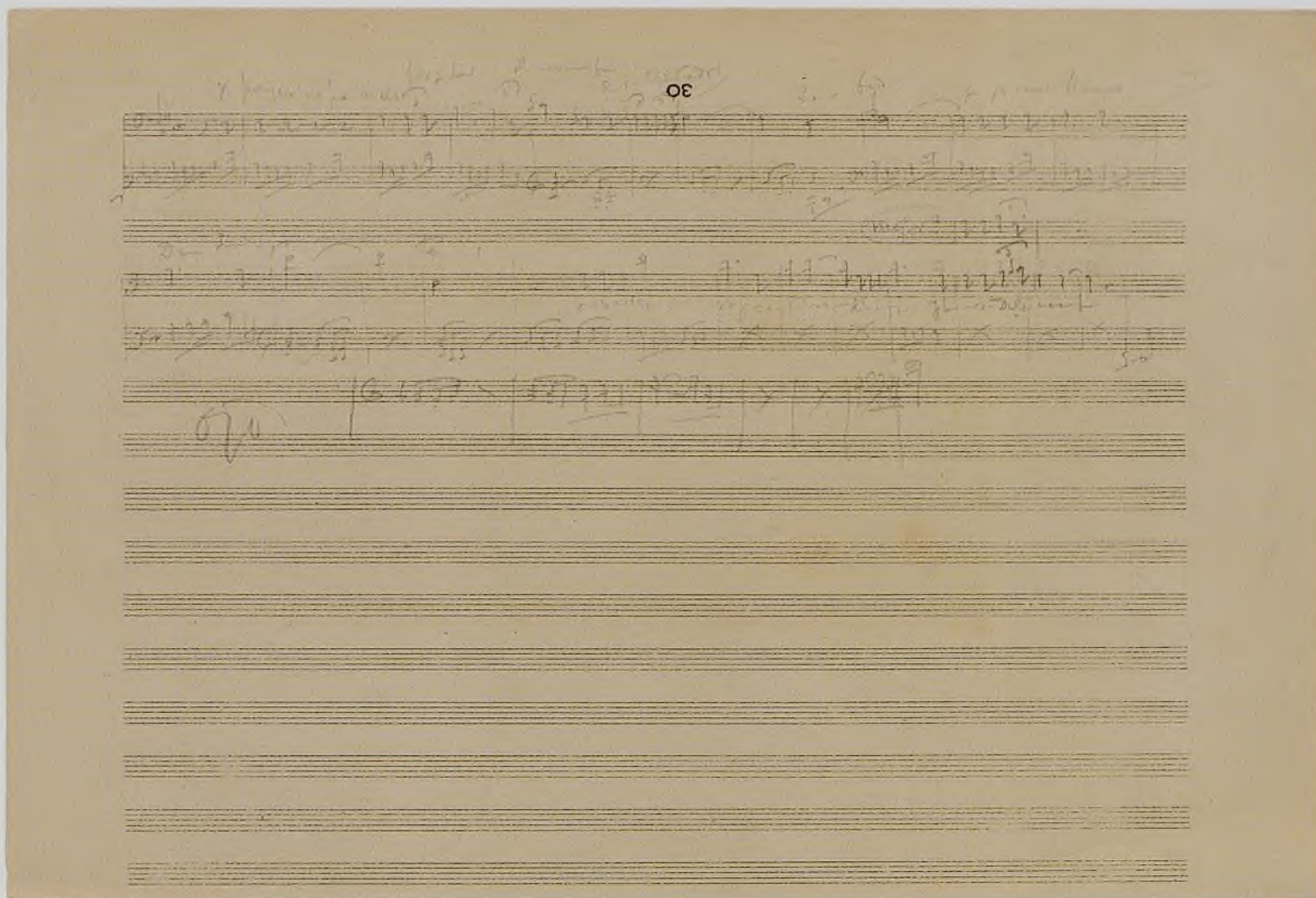


Ms. LXV A6, [14].

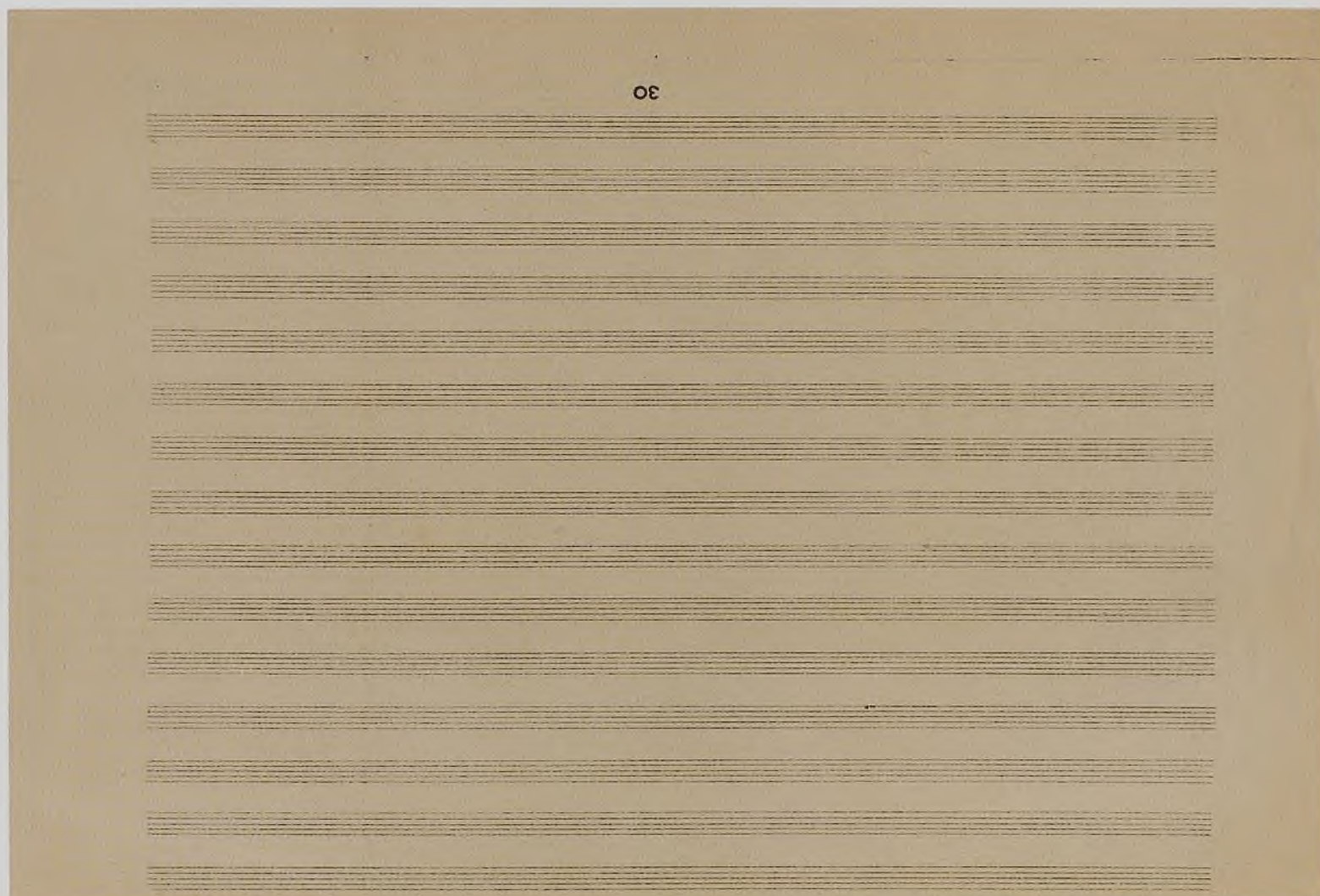


Ms. LXV A6, [15].

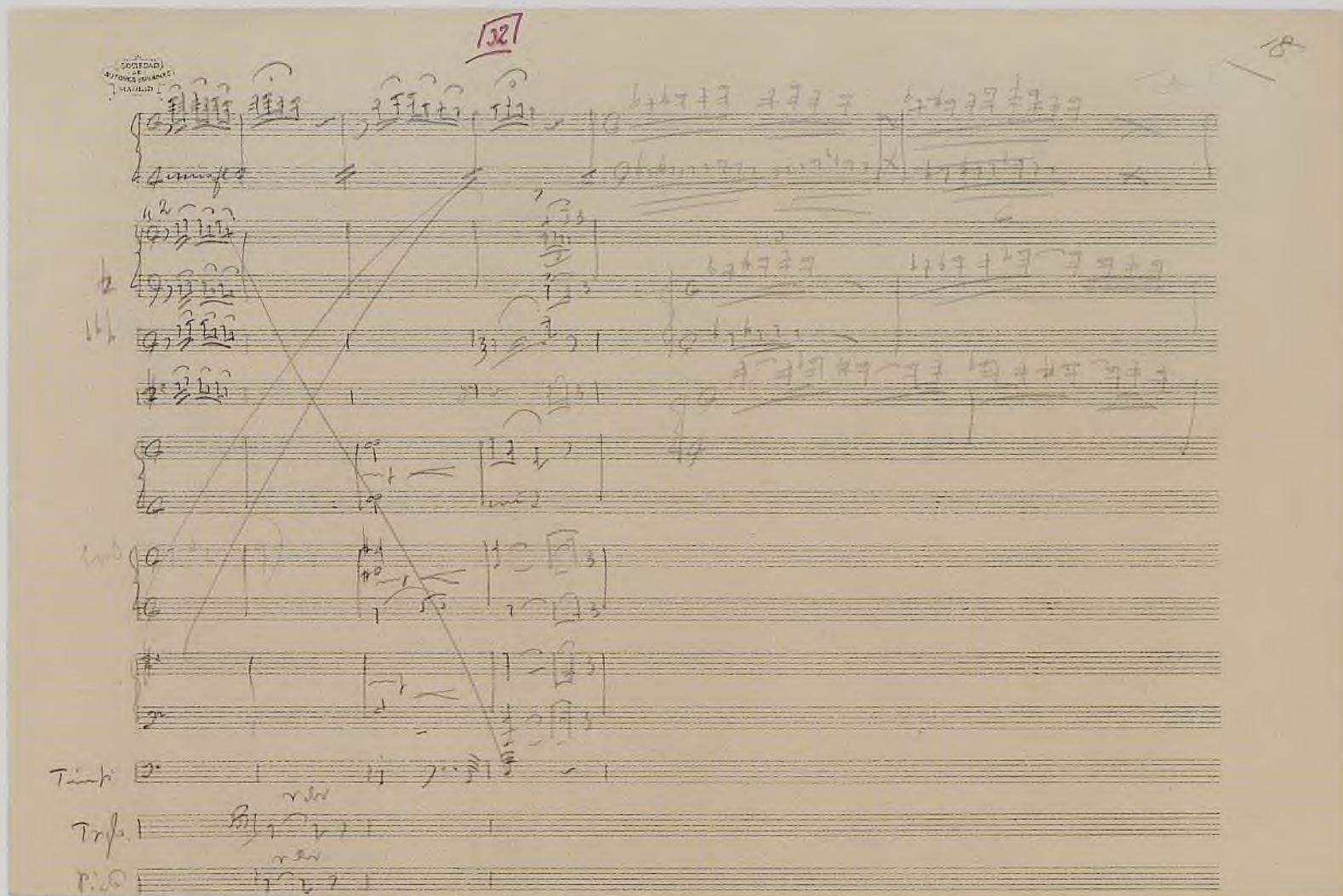
Ms. LXV A6, [16].



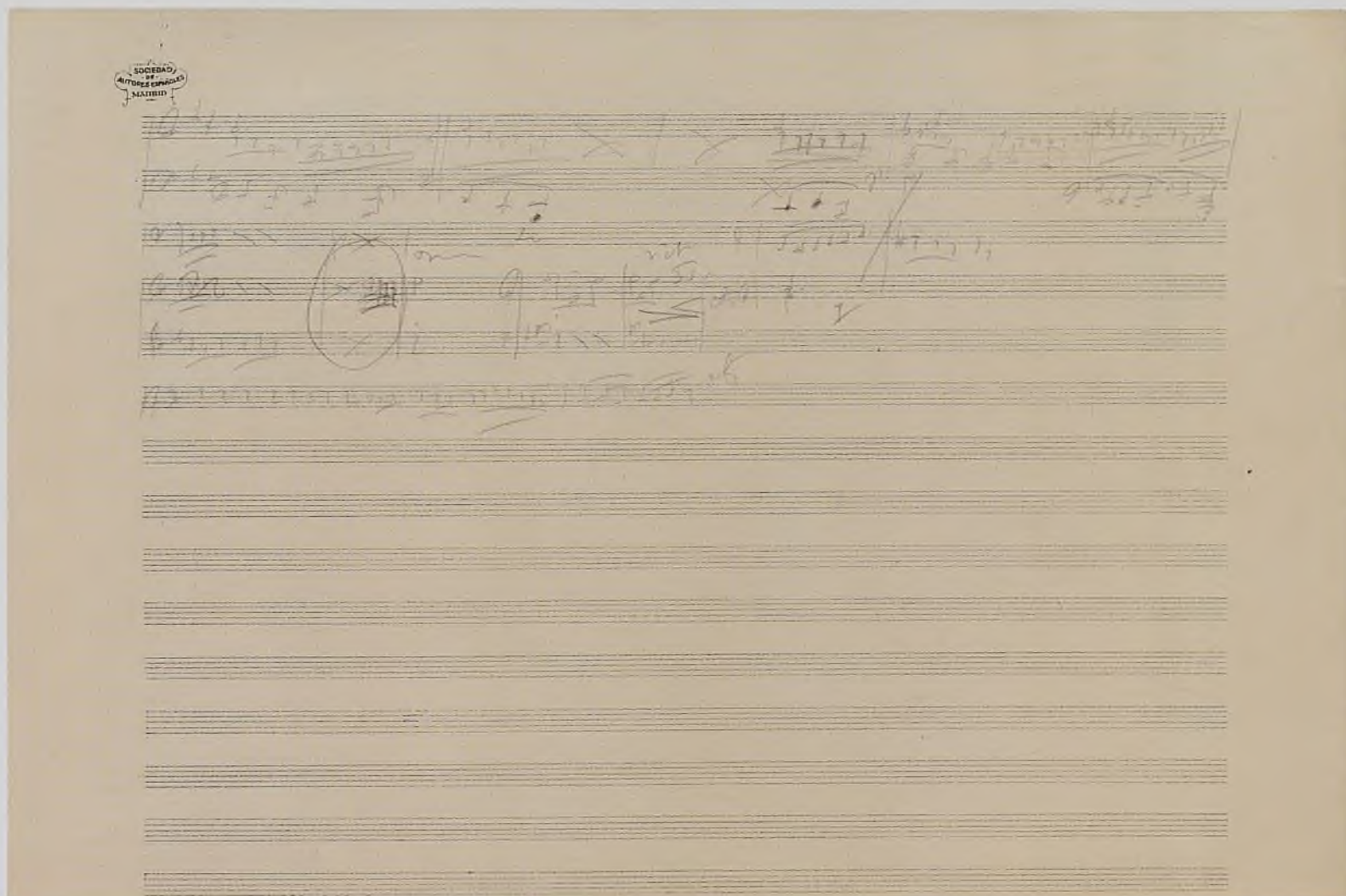
Ms. LXV A6, [17].



Ms. LXV A6, [18].

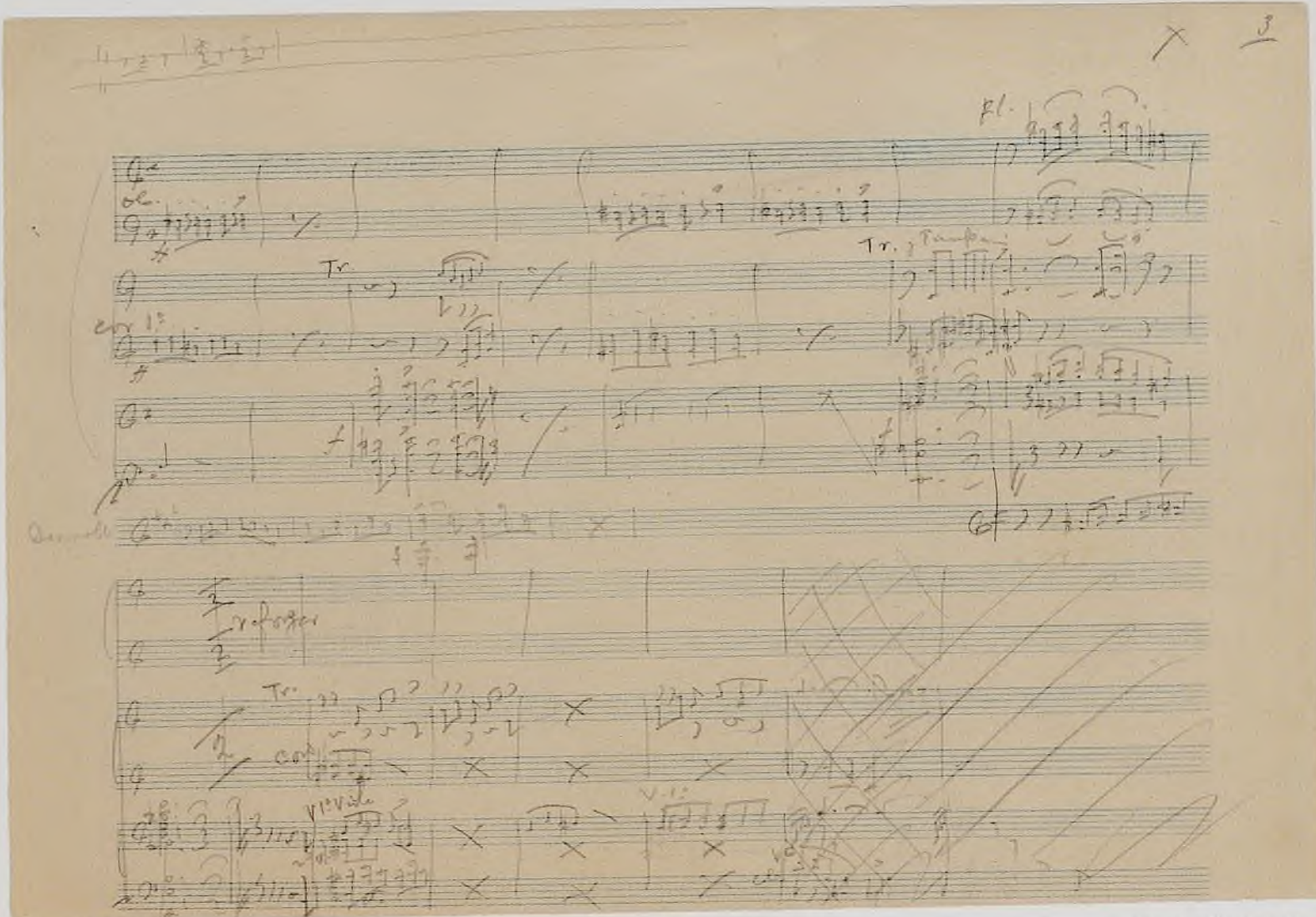


Ms. LXV A6, [21].



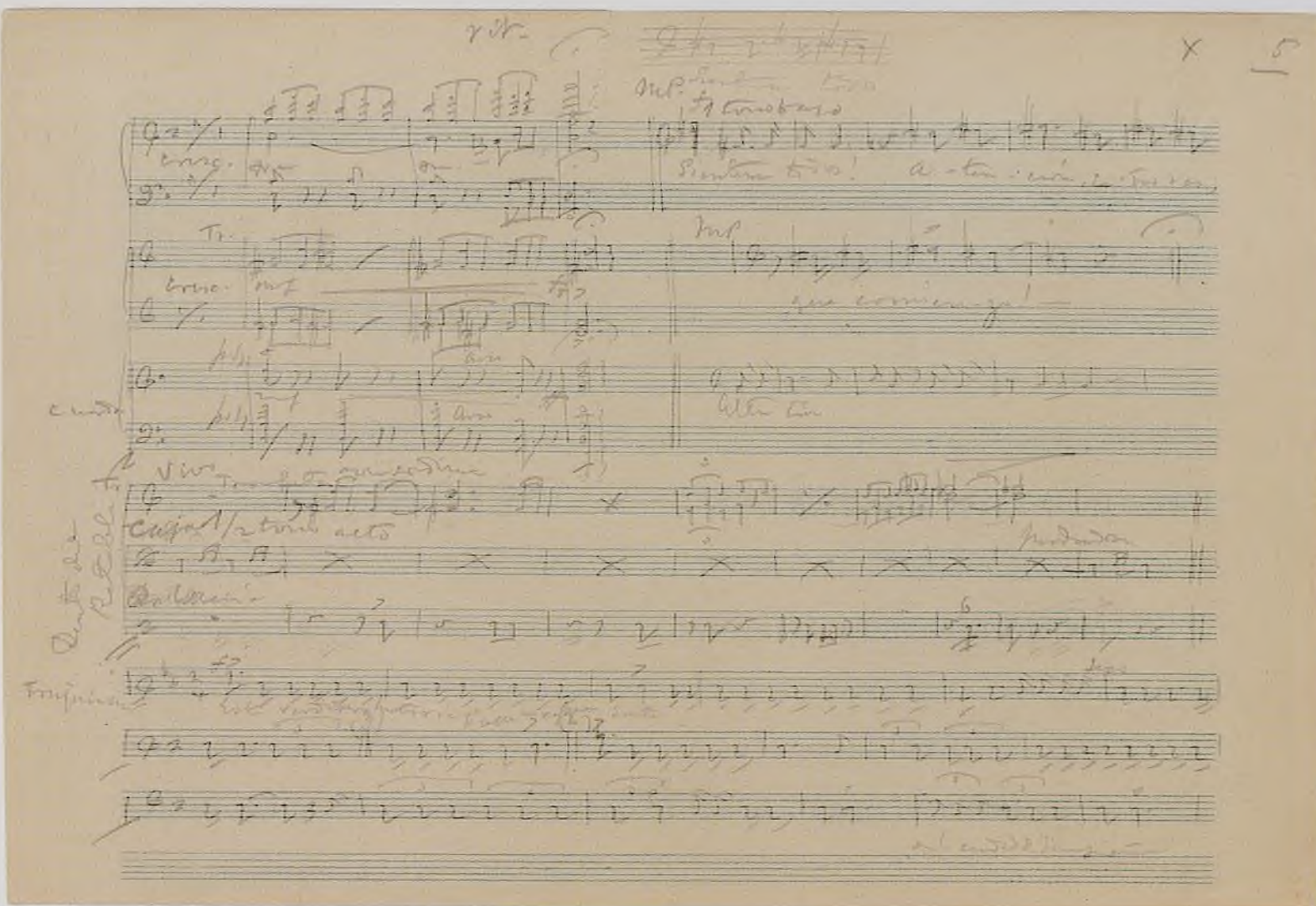
Ms. LXV A6, [22].

Manuscrito LXV A2



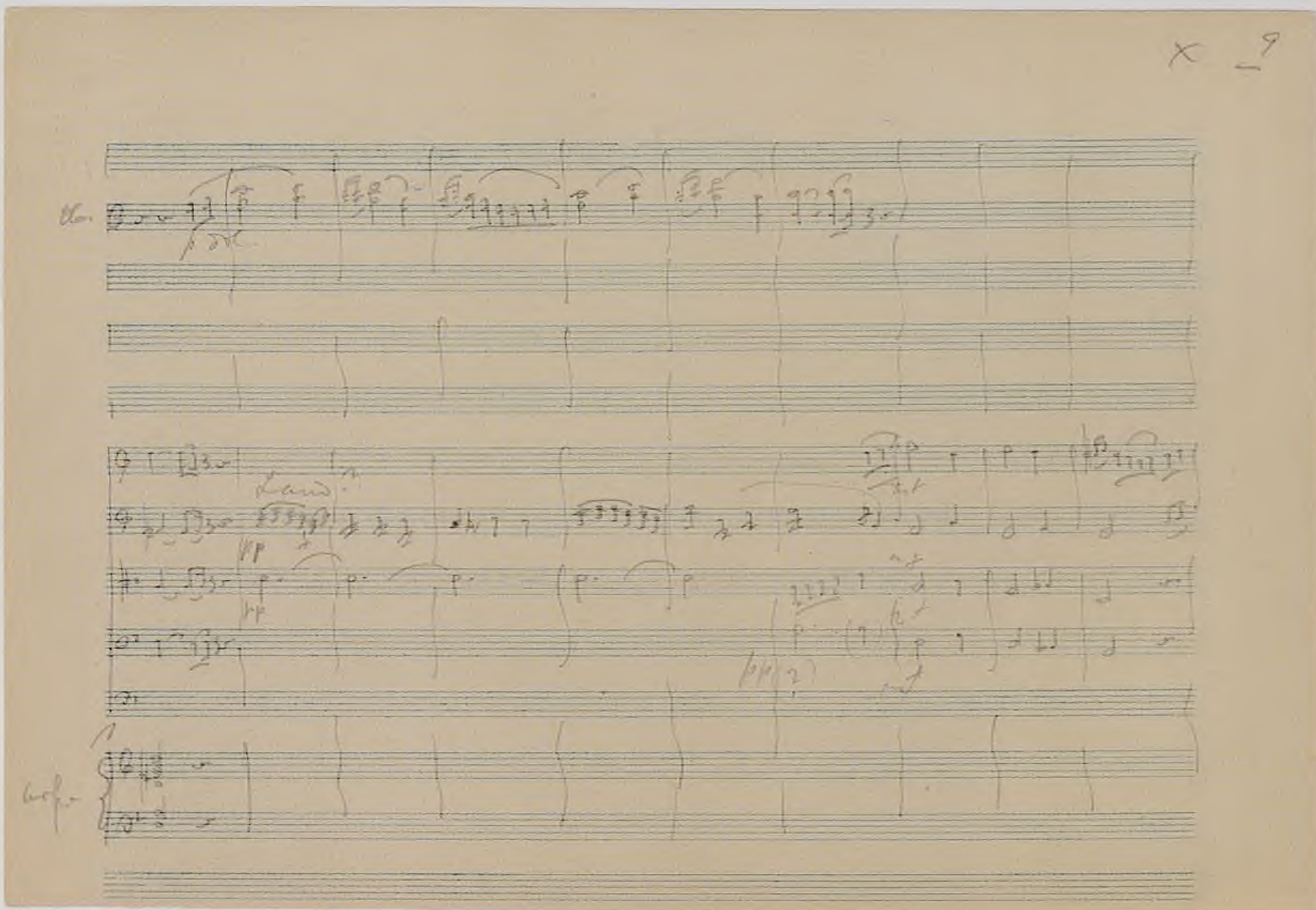
Ms. LXV A2, [3].

Ms. LXV A2, [4].



Ms. LXV A2, [5].

Ms. LXV A2, [6].



Ms. LXV A2, [9].

Ms. LXV A2, [10].

X 11

clarinet (C)

Bajo

Tr.

C.

clave

Ms. LXV A2, [11].

12

Tr.

C.

clave

clarinet

Ms. LXV A2, [12].

X 13

(dentado)

Handwritten musical score for page 13 of Ms. LXV A2. The score is written on ten staves. The top staff is labeled 'Trio' and 'p'. The second staff is labeled 'c. p.' and 'c. p.'. The third staff is labeled 'c. p.' and 'c. p.'. The fourth staff is labeled 'c. p.' and 'c. p.'. The fifth staff is labeled 'c. p.' and 'c. p.'. The sixth staff is labeled 'c. p.' and 'c. p.'. The seventh staff is labeled 'c. p.' and 'c. p.'. The eighth staff is labeled 'c. p.' and 'c. p.'. The ninth staff is labeled 'c. p.' and 'c. p.'. The tenth staff is labeled 'c. p.' and 'c. p.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ms. LXV A2, [13].

14

Handwritten musical score for page 14 of Ms. LXV A2. The score is written on ten staves. The top staff is labeled 'Trio' and 'p'. The second staff is labeled 'c. p.' and 'c. p.'. The third staff is labeled 'c. p.' and 'c. p.'. The fourth staff is labeled 'c. p.' and 'c. p.'. The fifth staff is labeled 'c. p.' and 'c. p.'. The sixth staff is labeled 'c. p.' and 'c. p.'. The seventh staff is labeled 'c. p.' and 'c. p.'. The eighth staff is labeled 'c. p.' and 'c. p.'. The ninth staff is labeled 'c. p.' and 'c. p.'. The tenth staff is labeled 'c. p.' and 'c. p.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ms. LXV A2, [14].

Handwritten musical score for page 15, Ms. LXV A2. The score is written on ten staves. The top two staves are for the vocal line, with lyrics in Spanish. The bottom eight staves are for the instrumental ensemble, including Clarinet (Cl.), Violin (Viol.), Viola (Vcl.), and Violoncello (Vcl.). The tempo is marked "Andante e misterioso". The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pp" (pianissimo) and "p" (piano).

Ms. LXV A2, [15].

Handwritten musical score for page 16, Ms. LXV A2. The score is written on ten staves. The top two staves are for the vocal line, with lyrics in Spanish. The bottom eight staves are for the instrumental ensemble, including Clarinet (Cl.), Violin (Viol.), Viola (Vcl.), and Violoncello (Vcl.). The tempo is marked "Andante e misterioso". The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pp" (pianissimo) and "p" (piano). There are also handwritten annotations in the right margin, including "Trab. en 2da. 3" and "Tanto".

Ms. LXV A2, [16].

Handwritten musical score on page 17 of Ms. LXV A2. The score is written on ten staves, with various instruments and voices indicated by the stave labels. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *f* (forte). There are also handwritten annotations in the margins, including "Cor" and "31.50". A large bracket on the right side of the page is labeled "x 1/2".

Ms. LXV A2, [17].

Handwritten musical score on page 18 of Ms. LXV A2. The score is written on ten staves, with various instruments and voices indicated by the stave labels. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *f* (forte). There are also handwritten annotations in the margins, including "Kino (doppio)" and "Guitano". A large bracket on the right side of the page is labeled "x 1/2".

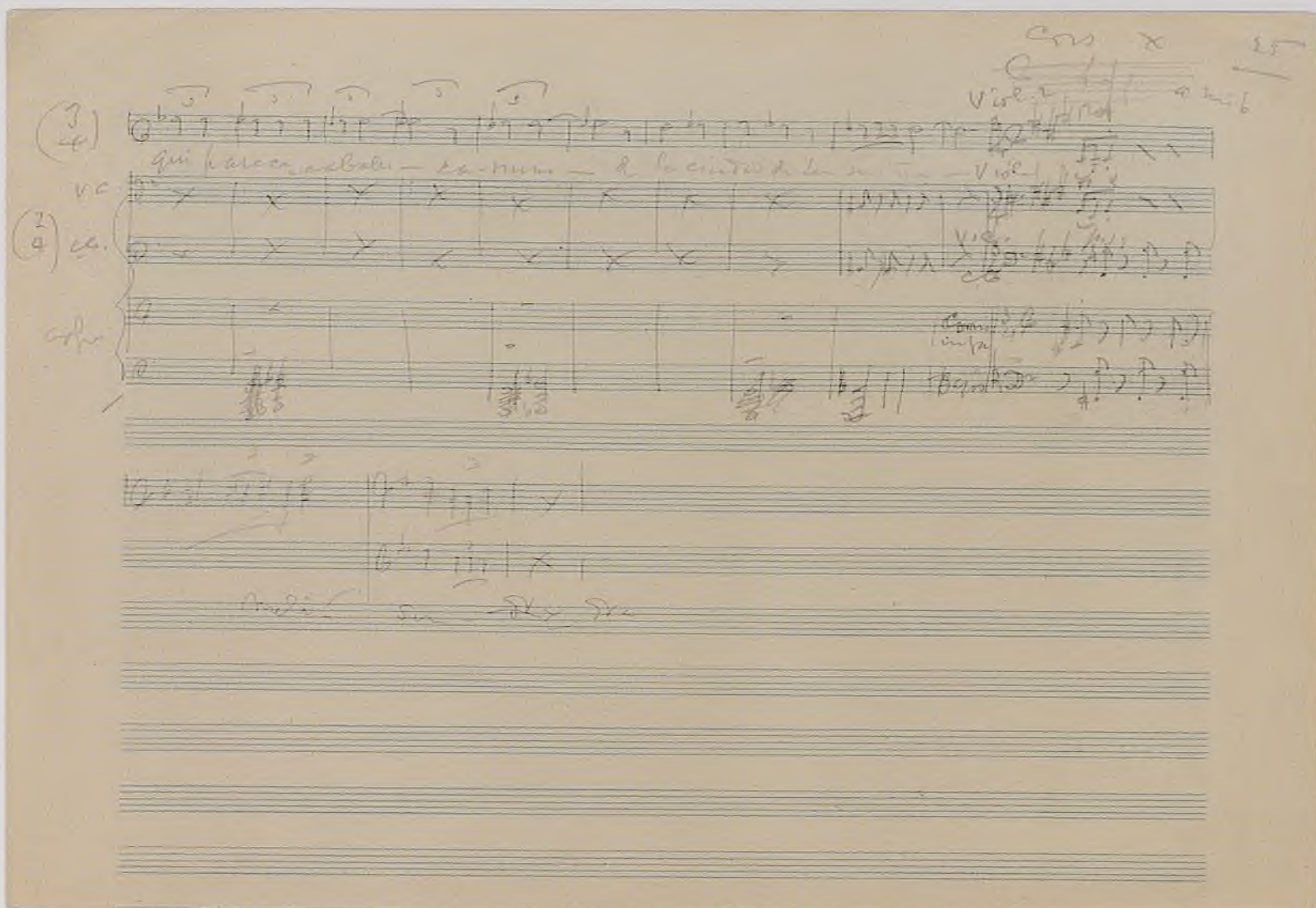
Ms. LXV A2, [18].

Handwritten musical score on page 19 of Ms. LXV A2. The page contains several staves of music with various annotations. At the top, there is a staff with notes and the word "punto" written below it. Below that, there are staves for "Tr." (Trumpet), "Caja" (Cajón), and "Canto" (Song). The music is written in a style typical of 19th-century manuscript notation. There are also some handwritten notes in Spanish, such as "punto de vista" and "punto de vista".

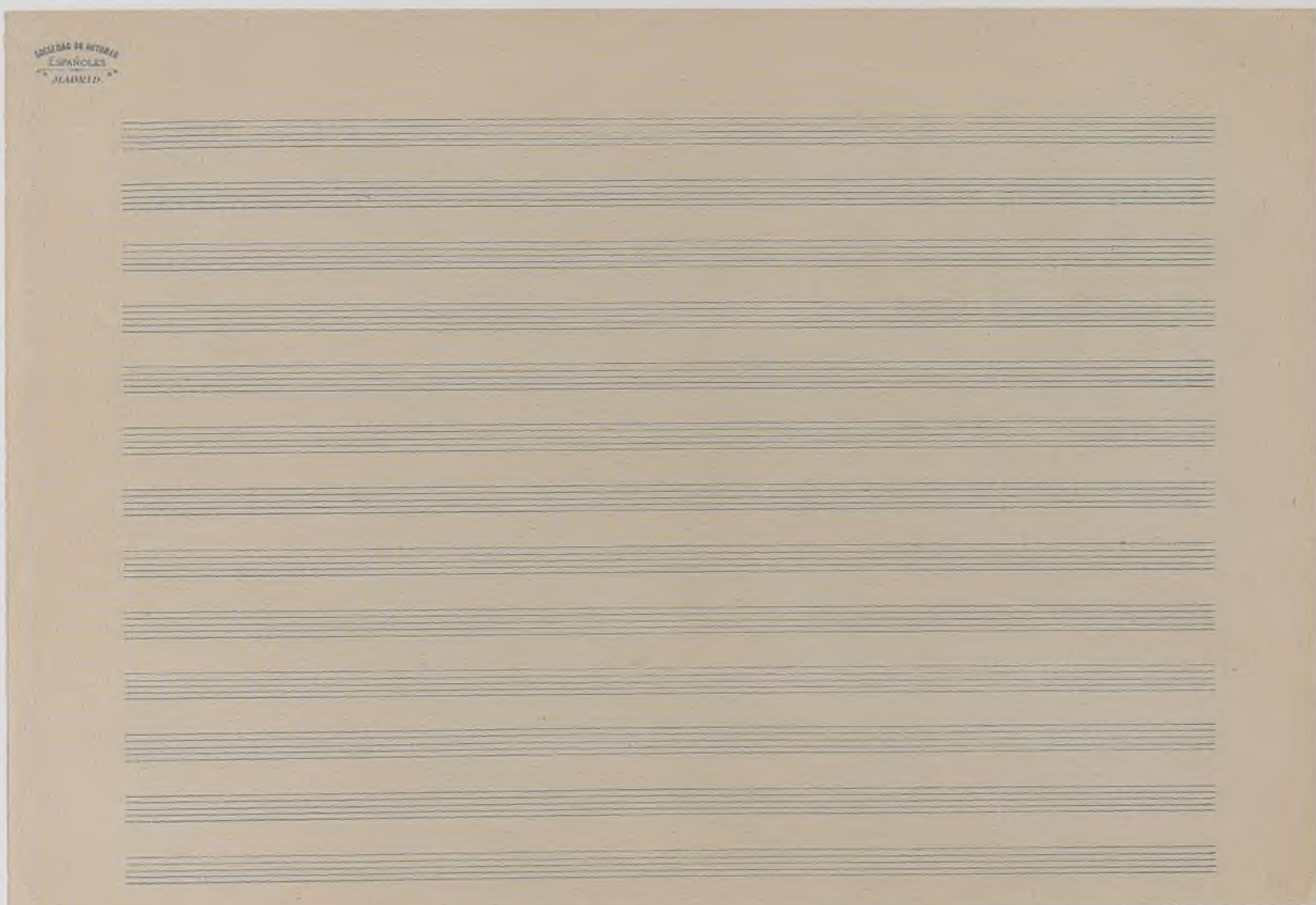
Ms. LXV A2, [19].

Handwritten musical score on page 20 of Ms. LXV A2. The page contains several staves of music with various annotations. At the top, there is a staff with notes and the word "punto" written below it. Below that, there are staves for "Tr." (Trumpet), "Caja" (Cajón), and "Canto" (Song). The music is written in a style typical of 19th-century manuscript notation. There are also some handwritten notes in Spanish, such as "punto de vista" and "punto de vista".

Ms. LXV A2, [20].



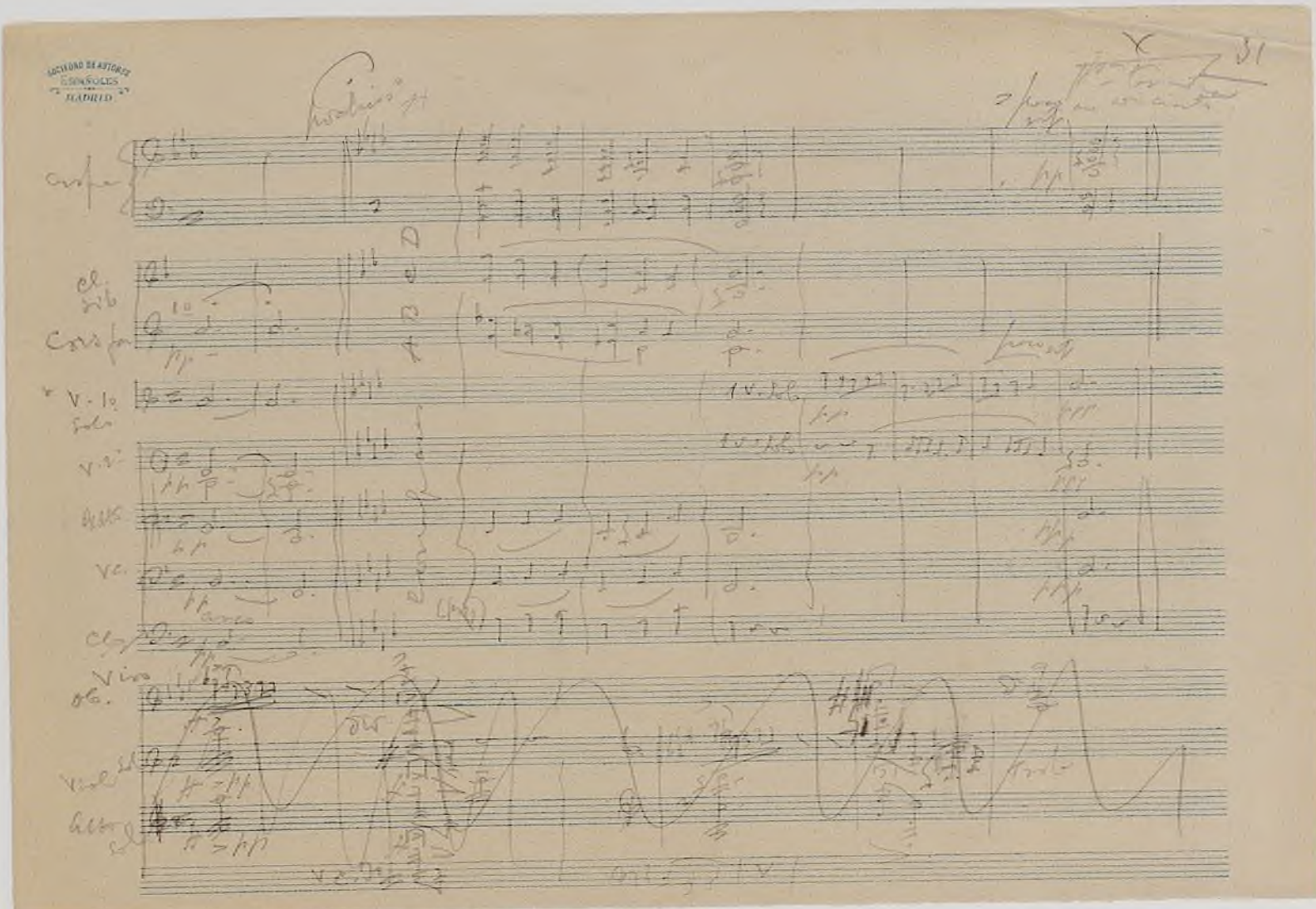
Ms. LXV A2, [25].



Ms. LXV A2, [26].

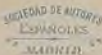
Ms. LXV A2, [29].

Ms. LXV A2, [30].



Ms. LXV A2, [31].

Ms. LXV A2, [32].


 26

aprobado por

24

2/4

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

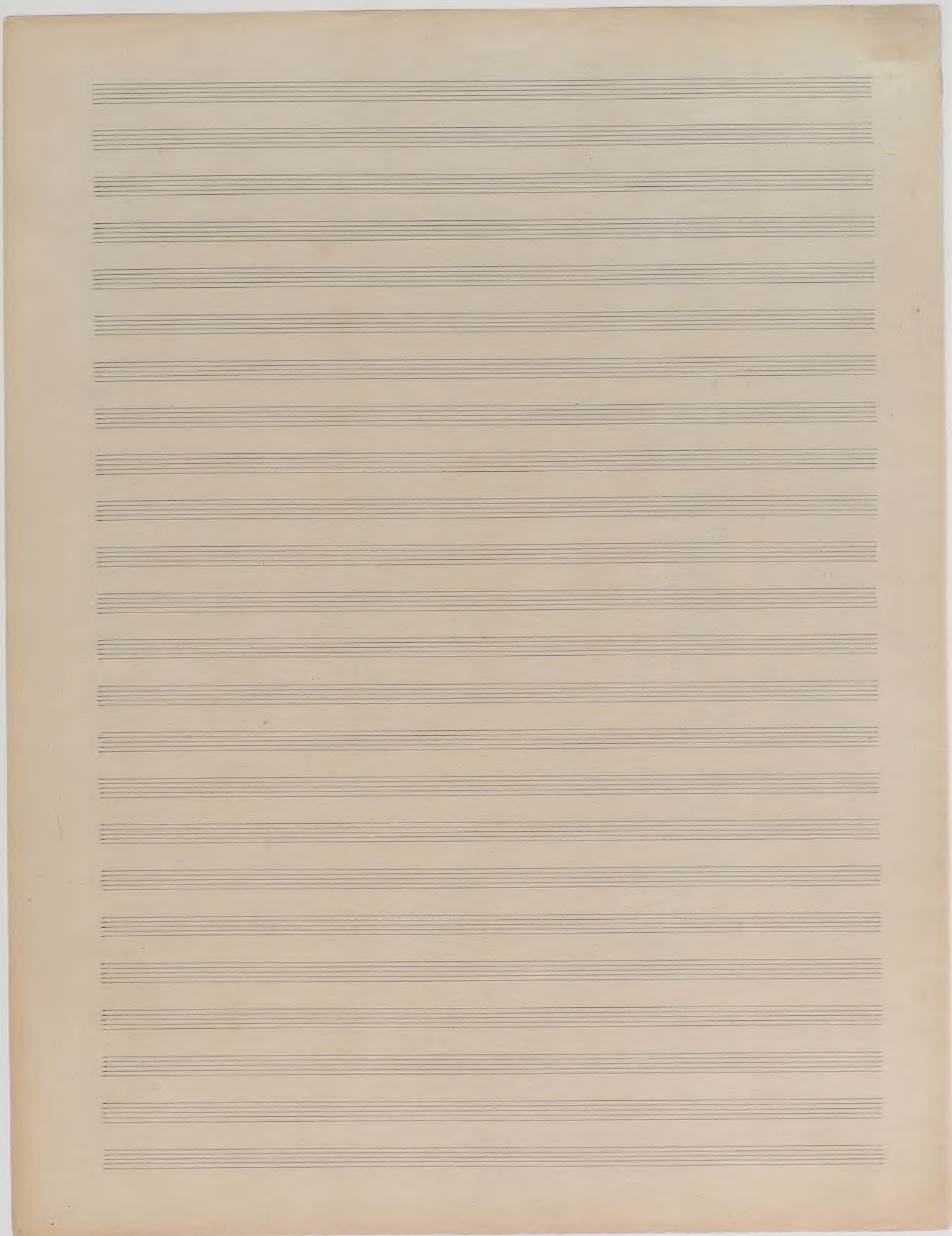
943

944

Manuscrito LXV A3

- 5 -

Handwritten musical score for a symphony, featuring multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a cursive, handwritten style. The staves are labeled with instrument names: *U.P.* (Violins), *Ob.* (Oboes), *Cor* (Cor Anglais), *Cl.* (Clarinets), *Fl.* (Flutes), *Viola*, *Vcllo* (Violoncello), *Cont.* (Contra Bass), *Alto*, *Violon* (Violoncello), *Cl.* (Clarinets), *Fl.* (Flutes), *Viola*, *Vcllo* (Violoncello), *Cont.* (Contra Bass), *Alto*, *Violon* (Violoncello). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). There are also handwritten annotations and markings throughout the score, including *me. Ten en di. b. i. f. s. d. i. n. a. l. e. s. l. o. g. u. e. a. s. s. i. n. e. m. e. n. t. e.* and *S. i. n. g. u. l. a. r. e. m. e. n. t. e.*. The score is written on a single page, with the music continuing onto the next page.



Ms. LXV A3, [12].

Ms. LXV A3, [13].

Handwritten musical score for a band, featuring staves for Clarinet (C. fa), Flute (Fag.), Trumpet (Tr.), 3rd Violin (3v. 1.), 2nd Violin (2v. 2.), Bassoon (Bassi.), and Cello (C. fa). The score is written in G major and 2/4 time. The lyrics are in Spanish and describe a scene of a fair or festival.

Clarinet (C. fa): G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F#-109, E-109, D-109, C-109, B-110, A-110, G-110, F#-110, E-110, D-110, C-110, B-111, A-111, G-111, F#-111, E-111, D-111, C-111, B-112, A-112, G-112, F#-112, E-112, D-112, C-112, B-113, A-113, G-113, F#-113, E-113, D-113, C-113, B-114, A-114, G-114, F#-114, E-114, D-114, C-114, B-115, A-115, G-115, F#-115, E-115, D-115, C-115, B-116, A-116, G-116, F#-116, E-116, D-116, C-116, B-117, A-117, G-117, F#-117, E-117, D-117, C-117, B-118, A-118, G-118, F#-118, E-118, D-118, C-118, B-119, A-119, G-119, F#-119, E-119, D-119, C-119, B-120, A-120, G-120, F#-120, E-120, D-120, C-120, B-121, A-121, G-121, F#-121, E-121, D-121, C-121, B-122, A-122, G-122, F#-122, E-122, D-122, C-122, B-123, A-123, G-123, F#-123, E-123, D-123, C-123, B-124, A-124, G-124, F#-124, E-124, D-124, C-124, B-125, A-125, G-125, F#-125, E-125, D-125, C-125, B-126, A-126, G-126, F#-126, E-126, D-126, C-126, B-127, A-127, G-127, F#-127, E-127, D-127, C-127, B-128, A-128, G-128, F#-128, E-128, D-128, C-128, B-129, A-129, G-129, F#-129, E-129, D-129, C-129, B-130, A-130, G-130, F#-130, E-130, D-130, C-130, B-131, A-131, G-131, F#-131, E-131, D-131, C-131, B-132, A-132, G-132, F#-132, E-132, D-132, C-132, B-133, A-133, G-133, F#-133, E-133, D-133, C-133, B-134, A-134, G-134, F#-134, E-134, D-134, C-134, B-135, A-135, G-135, F#-135, E-135, D-135, C-135, B-136, A-136, G-136, F#-136, E-136, D-136, C-136, B-137, A-137, G-137, F#-137, E-137, D-137, C-137, B-138, A-138, G-138, F#-138, E-138, D-138, C-138, B-139, A-139, G-139, F#-139, E-139, D-139, C-139, B-140, A-140, G-140, F#-140, E-140, D-140, C-140, B-141, A-141, G-141, F#-141, E-141, D-141, C-141, B-142, A-142, G-142, F#-142, E-142, D-142, C-142, B-143, A-143, G-143, F#-143, E-143, D-143, C-143, B-144, A-144, G-144, F#-144, E-144, D-144, C-144, B-145, A-145, G-145, F#-145, E-145, D-145, C-145, B-146, A-146, G-146, F#-146, E-146, D-146, C-146, B-147, A-147, G-147, F#-147, E-147, D-147, C-147, B-148, A-148, G-148, F#-148, E-148, D-148, C-148, B-149, A-149, G-149, F#-149, E-149, D-149, C-149, B-150, A-150, G-150, F#-150, E-150, D-150, C-150, B-151, A-151, G-151, F#-151, E-151, D-151, C-151, B-152, A-152, G-152, F#-152, E-152, D-152, C-152, B-153, A-153, G-153, F#-153, E-153, D-153, C-153, B-154, A-154, G-154, F#-154, E-154, D-154, C-154, B-155, A-155, G-155, F#-155, E-155, D-155, C-155, B-156, A-156, G-156, F#-156, E-156, D-156, C-156, B-157, A-157, G-157, F#-157, E-157, D-157, C-157, B-158, A-158, G-158, F#-158, E-158, D-158, C-158, B-159, A-159, G-159, F#-159, E-159, D-159, C-159, B-160, A-160, G-160, F#-160, E-160, D-160, C-160, B-161, A-161, G-161, F#-161, E-161, D-161, C-161, B-162, A-162, G-162, F#-162, E-162, D-162, C-162, B-163, A-163, G-163, F#-163, E-163, D-163, C-163, B-164, A-164, G-164, F#-164, E-164, D-164, C-164, B-165, A-165, G-165, F#-165, E-165, D-165, C-165, B-166, A-166, G-166, F#-166, E-166, D-166, C-166, B-167, A-167, G-167, F#-167, E-167, D-167, C-167, B-168, A-168, G-168, F#-168, E-168, D-168, C-168, B-169, A-169, G-169, F#-169, E-169, D-169, C-169, B-170, A-170, G-170, F#-170, E-170, D-170, C-170, B-171, A-171, G-171, F#-171, E-171, D-171, C-171, B-172, A-172, G-172, F#-172, E-172, D-172, C-172, B-173, A-173, G-173, F#-173, E-173, D-173, C-173, B-174, A-174, G-174, F#-174, E-174, D-174, C-174, B-175, A-175, G-175, F#-175, E-175, D-175, C-175, B-176, A-176, G-176, F#-176, E-176, D-176, C-176, B-177, A-177, G-177, F#-177, E-177, D-177, C-177, B-178, A-178, G-178, F#-178, E-178, D-178, C-178, B-179, A-179, G-179, F#-179, E-179, D-179, C-179, B-180, A-180, G-180, F#-180, E-180, D-180, C-180, B-181, A-181, G-181, F#-181, E-181, D-181, C-181, B-182, A-182, G-182, F#-182, E-182, D-182, C-182, B-183, A-183, G-183, F#-183, E-183, D-183, C-183, B-184, A-184, G-184, F#-184, E-184, D-184, C-184, B-185, A-185, G-185, F#-185, E-185, D-185, C-185, B-186, A-186, G-186, F#-186, E-186, D-186, C-186, B-187, A-187, G-187, F#-187, E-187, D-187, C-187, B-188, A-188, G-188, F#-188, E-188, D-188, C-188, B-189, A-189, G-189, F#-189, E-189, D-189, C-189, B-190, A-190, G-190, F#-190, E-190, D-190, C-190, B-191, A-191, G-191, F#-191, E-191, D-191, C-191, B-192, A-192, G-192, F#-192, E-192, D-192, C-192, B-193, A-193, G-193, F#-193, E-193, D-193, C-193, B-194, A-194, G-194, F#-194, E-194, D-194, C-194, B-195, A-195, G-195, F#-195, E-195, D-195, C-195, B-196, A-196, G-196, F#-196, E-196, D-196, C-196, B-197, A-197, G-197, F#-197, E-197, D-197, C-197, B-198, A-198, G-198, F#-198, E-198, D-198, C-198, B-199, A-199, G-199, F#-199, E-199, D-199, C-199, B-200, A-200, G-200, F#-200, E-200, D-200, C-200, B-201, A-201, G-201, F#-201, E-201, D-201, C-201, B-202, A-202, G-202, F#-202, E-202, D-202, C-202, B-203, A-203, G-203, F#-203, E-203, D-203, C-203, B-204, A-204, G-204, F#-204, E-204, D-204, C-204, B-205, A-205, G-205, F#-205, E-205, D-205, C-205, B-206, A-206, G-206, F#-206, E-206, D-206, C-206, B-207, A-207, G-207, F#-207, E-207, D-207, C-207, B-208, A-208, G-208, F#-208, E-208, D-208, C-208, B-209, A-209, G-209, F#-209, E-209, D-209, C-209, B-210, A-210, G-210, F#-210, E-210, D-210, C-210, B-211, A-211, G-211, F#-211, E-211, D-211, C-211, B-212, A-212, G-212, F#-212, E-212, D-212, C-212, B-213, A-213, G-213, F#-213, E-213, D-213, C-213, B-214, A-214, G-214, F#-214, E-214, D-214, C-214, B-215, A-215, G-215, F#-215, E-215, D-215, C-215, B-216, A-216, G-216, F#-216, E-216, D-216, C-216, B-217, A-217, G-217, F#-217, E-217, D-217, C-217, B-218, A-218, G-218, F#-218, E-218, D-218, C-218, B-219, A-219, G-219, F#-219, E-219, D-219, C-219, B-220, A-220, G-220, F#-220, E-220, D-220, C-220, B-221, A-221, G-221, F#-221, E-221, D-221, C-221, B-222, A-222, G-222, F#-222, E-222, D-222, C-222, B-223, A-223, G-223, F#-223, E-223, D-223, C-223, B-224, A-224, G-224, F#-224, E-224, D-224, C-224, B-225, A-225, G-225, F#-225, E-225, D-225, C-225, B-226, A-226, G-226, F#-226, E-226, D-226, C-226, B-227, A-227, G-227, F#-227, E-227, D-227, C-227, B-228, A-228, G-228, F#-228, E-228, D-228, C-228, B-229, A-229, G-229, F#-229, E-229, D-229, C-229, B-230, A-230, G-230, F#-230, E-230, D-230, C-230, B-231, A-231, G-231, F#-231, E-231, D-231, C-231, B-232, A-232, G-232, F#-232, E-232, D-232, C-232, B-233, A-233, G-233, F#-233, E-233, D-233, C-233, B-234, A-234, G-234, F#-234, E-234, D-234, C-234, B-235, A-235, G-235, F#-235, E-235, D-235, C-235, B-236, A-236, G-236, F#-236, E-236, D-236, C-236, B-237, A-237, G-237, F#-237, E-237, D-237, C-237, B-238, A-238, G-238, F#-238, E-238, D-238, C-238, B-239, A-239, G-239, F#-239, E-239, D-239, C-239, B-240, A-240, G-240, F#-240, E-240, D-240, C-240, B-241, A-241, G-241, F#-241, E-241, D-241, C-241, B-242, A-242, G-242, F#-242, E-242, D-242, C-242, B-243, A-243, G-243, F#-243, E-243, D-243, C-243, B-244, A-244, G-244, F#-244, E-244, D-244, C-244, B-245, A-245, G-245, F#-245, E-245, D-245, C-245, B-246, A-246, G-246, F#-246, E-246, D-246, C-246, B-247, A-247, G-247, F#-247, E-247, D-247, C-247, B-248, A-248, G-248, F#-248, E-248, D-248, C-248, B-249, A-249, G-249, F#-249, E-249, D-249, C-249, B-250, A-250, G-250, F#-250, E-250, D-250, C-250, B-251, A-251, G-251, F#-251, E-251, D-251, C-251, B-252, A-252, G-252, F#-252, E-252, D-252, C-252, B-253, A-253, G-253, F#-253, E-253, D-253, C-253, B-254, A-254, G-254, F#-254, E-254, D-254, C-254, B-255, A-255, G-255, F#-255, E-255, D-255, C-255, B-256, A-256, G-256, F#-256, E-256, D-256, C-256, B-257, A-257, G-257, F#-257, E-257, D-257, C-257, B-258, A-258, G-258, F#-258, E-258, D-258, C-258, B-259, A-259, G-259, F#-259, E-259, D-259, C-259, B-260, A-260, G-260, F#-260, E-260, D-260, C-260, B-261, A-261, G-261, F#-261, E-261, D-261, C-261, B-262, A-262, G-262, F#-262, E-262, D-262, C-262, B-263, A-263, G-263, F#-263, E-263, D-263, C-263, B-264, A-264, G-264, F#-264, E-264, D-264, C-264, B-265, A-265, G-265, F#-265, E-265, D-265, C-265, B-266, A-266, G-266, F#-266, E-266, D-266, C-266, B-267, A-267, G-267, F#-267, E-267, D-267, C-267, B-268, A-268, G-268, F#-268, E-268, D-268, C-268, B-269, A-269, G-269, F#-269, E-269, D-269, C-269, B-270, A-270, G-270, F#-270, E-270, D-270, C-270, B-271, A-271, G-271, F#-271, E-271, D-271, C-271, B-272, A-272, G-272, F#-272, E-272, D-272, C-272, B-273, A-273, G-273, F#-273, E-273, D-273, C-273, B-274, A-274, G-274, F#-274, E-274, D-274, C-274, B-275, A-275, G-275, F#-275, E-275, D-275, C-275, B-276, A-276, G-276, F#-276, E-276, D-276, C-276, B-277, A-277, G-277, F#-277, E-277, D-277, C-277, B-278, A-278, G-278, F#-278, E-278, D-278, C-278, B-279, A-279, G-279, F#-279, E-279, D-279, C-279, B-280, A-280, G-280, F#-280, E-280, D-280, C-280, B-281, A-281, G-281, F#-281, E-281, D-281, C-281, B-282, A-282, G-282, F#-282, E-282, D-282, C-282, B-283, A-283, G-283, F#-283, E-283, D-283, C-283, B-284, A-284, G-284, F#-284, E-284, D-284, C-284, B-285, A-285, G-285, F#-285, E-285, D-285, C-285, B-286, A-286, G-286, F#-286, E-286, D-286, C-286, B-287, A-287, G-287, F#-287, E-287, D-287, C-287, B-288, A-288, G-288, F#-288, E-288, D-288, C-288, B-289, A-289, G-289, F#-289, E-289, D-289, C-289, B-290, A-290, G-290, F#-290, E-290, D-290, C-290, B-291, A-291, G-291, F#-291, E-291, D-291, C-291, B-292, A-292, G-292, F#-292, E-292, D-292, C-292, B-293, A-293, G-293, F#-293, E-293, D-293, C-293, B-294, A-294, G-294, F#-294, E-294, D-294, C-294, B-295, A-295, G-295, F#-295, E-295, D-295, C-295, B-296, A-296, G-296, F#-296, E-296, D-296, C-296, B-297, A-297, G-297, F#-297, E-297, D-297, C-297, B-298, A-298, G-298, F#-298, E-298, D-298, C-298, B-299, A-299, G-299, F#

Ms. LXV A3, [16].

Handwritten musical score for a full orchestra and vocal soloist. The score is written on multiple staves, including parts for Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba. The music is in 4/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are in Spanish and are written below the vocal line.

Handwritten musical score on aged paper, page 17. The score is written in ink and includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are in Spanish and are written below the vocal staves.

The score is divided into two systems. The first system includes staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Piano (P.). The second system includes staves for Violin (V.), Viola (V.), Cello (C.), Double Bass (B.), and Piano (P.).

Key markings and lyrics include:

- Allegretto tranquillo (P=P)*
- no justo grandioso, porqu en tu mano se le dan com. p. l. a. s. e. b. a. l. e. s. y. d. e. l. a. s. i. n. a. s. e. s.*
- me. Dios llenado mil do. ra. c. i. o. n. e. s. y. con. la. d. o. s. a. s. l. i. g. n. e. s. f. e. l. i. c. i. t. a. c. i. o. n. e. s. m. u. l. t. i. p. l. e. s.*

The score is written in a clear, legible hand, and the paper shows signs of age and wear.

Manuscrito LXV A9

Ms. LXV A9, [5].

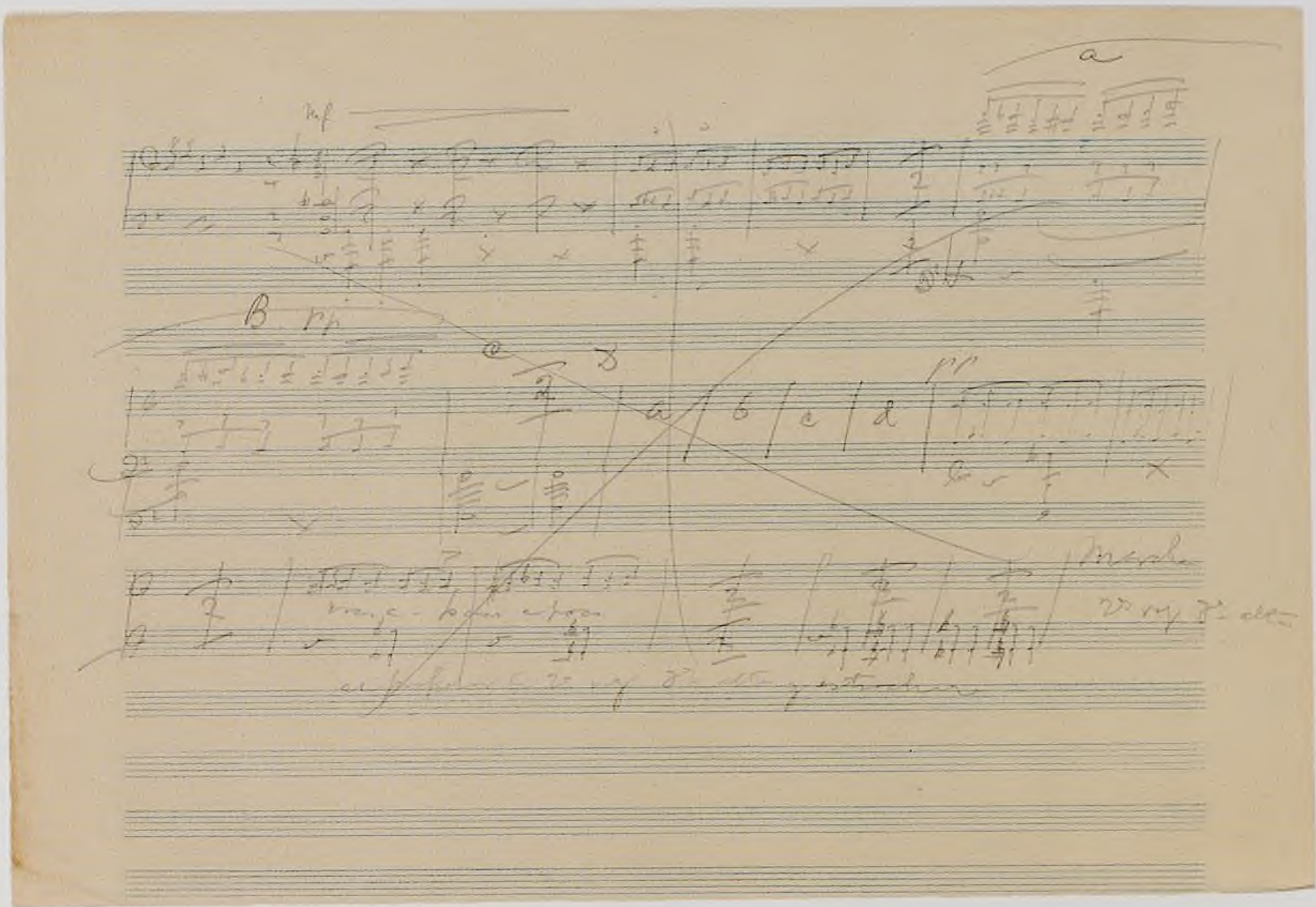
Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with notes, rests, and lyrics. The lyrics are in Spanish and include phrases like "canta voz cantu a la...". The score is written in a cursive style, typical of 18th-century manuscripts. There are various annotations and markings throughout the piece, including a large 'X' in the upper right corner and a circled section in the lower right.

Ms. LXV A9, [5].

Ms. LXV A9, [6].

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with notes, rests, and lyrics. The lyrics are in Spanish and include phrases like "ric de mis penas, dulce prado...". The score is written in a cursive style, typical of 18th-century manuscripts. There are various annotations and markings throughout the piece, including a large 'X' in the upper right corner and a circled section in the lower right.

Ms. LXV A9, [6].



Ms. LXV A9, [9].

2. Segundo

ol. dulce en a, se. i. en a. i. d. no

de mis penas i dulce prisa

Handwritten musical score on page 10 of Ms. LXV A9. The page features three systems of staves. The first system has a treble and bass staff with notes and rests, and a lower staff with chords. The second system has a treble staff with notes and a lower staff with chords. The third system has a treble staff with notes and a lower staff with chords. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'pp'.

Ms. LXV A9, [10].

Manuscrito LXV A11

Ejemplos (de ac 1)

1)

acorde real

Resonancia

de la

construcción de la

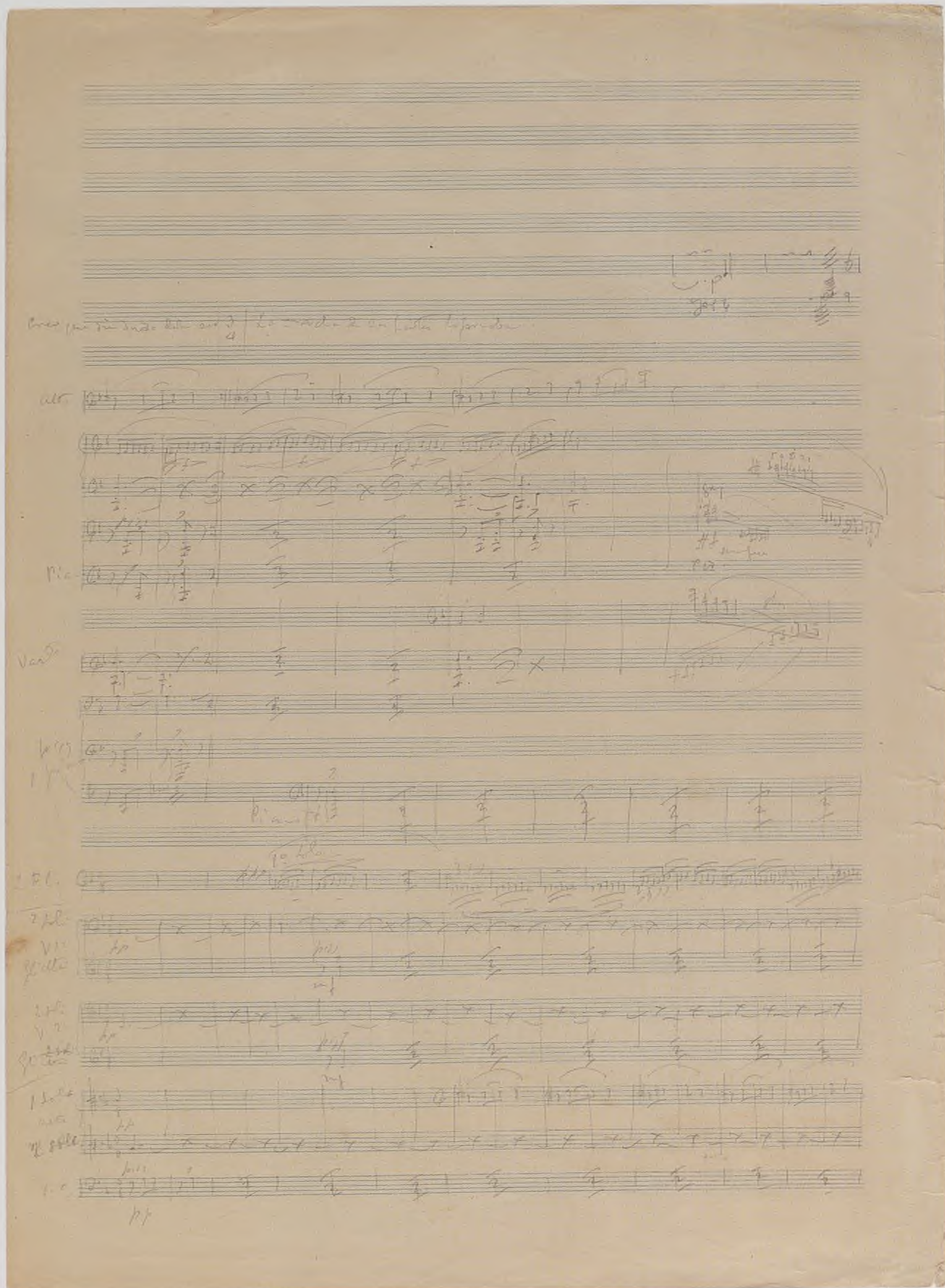
resonancia de la

- 3)
- Resonancia*
- 1) Resonancia mi
 - 2) do de la
 - 3) si de la
 - 4) Res. a dicha si

Tr.

z. p.

T. b.



COLOFÓN

ACABÓSE DE IMPRIMIR
EN GRANADA, EN LOS TALLERES DE LA GRÁFICA, S.C.AND.,
EL 8 DE MARZO DE 2011,
20 ANIVERSARIO DE LA INAUGURACIÓN
DEL ARCHIVO MANUEL DE FALLA EN GRANADA.



