



Universidad de Valladolid



PROGRAMA DE DOCTORADO EN MUSICOLOGÍA

TESIS DOCTORAL:

**Misas policorales de Alfonso Vaz de Acosta y
Carlos Patiño: contexto, estudio e interpretación**

Volumen I

Presentada por Pablo Ballesteros Valladolid para optar
al grado de
Doctor por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Dra. Soterraña Aguirre Rincón
Dr. Carmelo Caballero Fernández-Rufete

«Ὁ βίος βραχύς, ἡ δὲ τέχνη μακρὴ, ὁ δὲ καιρὸς ὀξύς, ἡ δὲ πείρα σφαλερὴ,
ἡ δὲ κρίσις χαλεπὴ».

«Vita brevis, ars longa, occasio praeceps, experimentum periculosum,
iudicium difficile».

«La vida es breve; el arte, extenso; la ocasión, fugaz; la experiencia,
engañososa; el juicio, difícil».

Hipócrates, Aforismos, I, 1

A mi familia, a quienes continúan aquí y a los que ya partieron.

AGRADECIMIENTOS

A la Dra. Soterraña Aguirre, por ser siempre una fuente de sabiduría, estímulo y superación. Ha sido un placer recorrer juntos este largo camino.

Al Dr. Carmelo Caballero, por sus aportaciones, siempre oportunas y certeras.

Al Dr. Xavier Bisaro, de quien siempre admiré su erudición, pero más aún su bondad y generosidad. Su papel como director fue efímero, pero intenso y decisivo.

A los investigadores del Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, donde realicé una estancia sumamente enriquecedora, especialmente a la Dra. Cristina Diego.

A los compañeros de doctorado, con los que he compartido tantos retos y experiencias: María Elena, Ana, Carlos y Eva.

A Inmaculada e Irene, por su cariño, ayuda y comprensión. Y al resto de esa gran familia que he tenido la suerte de tener siempre a mi lado.

ÍNDICE GENERAL

PARTE I – ESTUDIO

VOLUMEN I

AGRADECIMIENTOS	7
ÍNDICES	9
Índice general	9
Índice de tablas	13
Índice de ilustraciones.....	16
Índice de gráficos.....	18
Índice de ejemplos musicales.....	20
SIGLAS Y ABREVIATURAS.....	21
RESUMEN	23
<i>ABSTRACT</i>	25
INTRODUCCIÓN	27
Justificación	29
Hipótesis iniciales y Objetivos.....	31
Metodología.....	32
Presentación de las fuentes	35
Catedral de Valladolid. E-V	35
El Escorial. E-E.....	36
Estructura de la tesis	38
Parte I.....	38
Parte II.....	39
Revisión Historiográfica. Estado de la cuestión.....	40
La policoralidad en España.....	44
Revisión biográfica de los maestros Acosta y Patiño	50
Alfonso Vaz de Acosta. m. Ávila, 1660	50
Carlos Patiño. Santa María del Campo Rus, 1600 – Madrid, 1675	56
I. MISAS CONSERVADAS EN LAS CATEDRALES DE CASTILLA Y LEÓN Y EN EL REAL MONASTERIO DE EL ESCORIAL	59
Introducción.....	61
Cuestiones metodológicas específicas de este capítulo.....	67
I.1. Catálogos y maestros de las catedrales de Castilla y León y El Escorial.....	69
I.1.1. Catedral de Astorga.....	69
I.1.2. Catedral de Ávila	71
I.1.3. Catedral de El Burgo de Osma	76
I.1.4. Catedral de Burgos.....	78
I.1.5. Catedral de Ciudad Rodrigo	82
I.1.6. Catedral de León	84
I.1.7. Catedral de Palencia	87

I.1.8. Catedral de Salamanca	89
I.1.9. Catedral de Segovia	94
I.1.10. Concatedral de Soria	98
I.1.11. Catedral de Valladolid.....	99
I.1.12. Catedral de Zamora	105
I.1.13. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.....	107
I.2. Impresos publicados en España durante el período estudiado.....	113
I.3. Análisis de los resultados aportados por el inventario	119
I.3.1. Número de misas según el número de coros	120
I.3.2. Número de misas según el número de coros descartando copias.....	121
I.3.3. Número de misas según el número de voces	123
I.3.4. Número de misas según el número de voces descartando copias	124
I.3.5. Número de misas conservadas como impresos o manuscritos.....	125
I.3.6. Número de misas conservadas como impresos/manuscritos descartando copias	126
I.3.7. Número de misas impresas según el número de voces	128
I.3.8. Número de misas impresas según número de voces descartando copias.....	129
I.3.9. Tesitura de los coros en misas a 8 o más voces para dos o más coros	130
I.3.10. Tesitura de los coros en misas a 8 o más voces para dos o más coros descartando copias	131
I.3.11. Número de misas con partes para acompañamiento.....	133
I.3.12. Número de misas con partes para acompañamiento descartando copias ...	134
I.3.13. Número de misas con partes para acompañamiento en obras para dos o más coros	135
I.3.14. Número de misas con partes para acompañamiento en obras para dos o más coros descartando copias.....	136
I.3.15. Autores con cinco o más misas conservadas en los archivos.....	138
I.4. Los maestros de las catedrales. Movilidad y conclusiones.....	140
II. ESTUDIO ESTILÍSTICO.....	145
Introducción.....	147
II.1. Inventarios	149
II.1.1. Alfonso Vaz de Acosta	149
II.1.2. Carlos Patiño. Misas	151
II.2. Análisis de los parámetros más relevantes del lenguaje policoral en las misas de Acosta y Patiño	152
II.2.1. Extensión global de las misas y de las diferentes secciones	152
II.2.2. Plantilla. Distribución de las partes en diferentes coros y sus tesituras.....	158
II.2.3. Diálogo policoral. Técnicas compositivas en el lenguaje antifonal	165
II.2.4. Influencia del texto de la misa y sus secciones en la estructura musical.....	187
II.2.5. El papel de las partes de bajo.....	215
II.3. Conclusiones.....	220

III. PROPUESTA INTERPRETATIVA.....	225
Introducción.....	227
III.1. Registros disponibles con misas policorales escritas por los antecesores de Carlos Patiño.....	229
III.2. Composición de la capilla de la catedral de Valladolid durante los años centrales del siglo XVII a través de sus fuentes.....	233
III.2.1. Presentación de las fuentes utilizadas del ACV.....	233
III.2.2. Libros de paga de los ministros.....	236
III.2.3. Libros de horas.....	241
III.2.4. Libros de la fábrica.....	253
III.2.5. Libros de paga de la mesa capitular.....	254
III.2.6. Recopilación de los nombres vinculados a la capilla de la catedral de Valladolid según sus fuentes documentales.....	263
III.2.7. Mozos de coro.....	272
III.2.8. Otros músicos.....	275
III.2.9. Número de voces por parte.....	277
III.3. Participación instrumental con la capilla.....	283
III.3.1. Ministriles.....	283
III.3.2. Instrumentos de cuerda.....	287
III.3.3. El órgano.....	289
III.3.4. El arpa.....	291
III.4. Calendario litúrgico y ceremoniales.....	294
III.5. La ubicación de los músicos en la ejecución policoral.....	298
III.6. Propuesta interpretativa sobre la composición y distribución de los coros.....	301
Conclusiones.....	302
CONCLUSIONES.....	305
Líneas de investigación abiertas y futuras.....	311
CONCLUSIONS.....	313
<i>Open and future research guidelines</i>	319
BIBLIOGRAFÍA.....	321
Fuentes primarias y tratados teóricos.....	323
Libros litúrgicos y teológicos.....	324
Ediciones musicales.....	325
Referencias bibliográficas.....	326
Catálogos de archivos musicales.....	341
Discografía.....	345
Páginas Web.....	346
ANEXOS Y ADENDA	
Anexo 1. Gráficos con la representación del diálogo policoral.....	349
Anexo 2. Registros sonoros.....	387
Anexo 3. Mozos de coro y capellanes.....	395
ADENDA.....	403

PARTE II - EDICIÓN CRÍTICA

VOLUMEN II - MISAS DE ALFONSO VAZ DE ACOSTA

CRITERIOS DE EDICIÓN MUSICAL.....	7
CONSIDERACIONES SOBRE LA EDICIÓN ELECTRÓNICA	9
MISAS DE ALFONSO VAZ DE ACOSTA	17
NOTAS A LA EDICIÓN CRÍTICA	19
E-E 89-1(10). <i>Missa a 7</i> , en dos coros.....	23
E-E 89-1(9). <i>Missa de 2º tono</i> , en dos coros	97
E-E 89-1(3). <i>Missa de Sancti amen a 8</i> , en dos coros.....	199
E-E 89-1(4). <i>Missa In gloria a 8</i> , en dos coros.....	265
E-E 96-5(3). <i>Missa a 8</i> , en 3 coros	365
E-E 96-5(1). <i>Missa a 10</i> , en 3 coros.....	453
E-E 83-3(1). <i>Missa a 12</i> , en 4 coros.....	533
E-V 5/31. <i>Missa Etiam pro nobis a 8</i> , en 2 coros.....	599

VOLUMEN III - MISAS DE CARLOS PATIÑO

NOTAS A LA EDICIÓN CRÍTICA	7
E-E 71-7. <i>Missa a 8</i> , en 2 coros.....	9
E-E 67-8. <i>Missa de Batalla a 12</i> , en 2 coros	91
E-E 71-6. <i>Missa a 12 Et exultavit spiritus meus</i> , en 3 coros	165
E-V 70/328. <i>Missa L'homme armé a 8</i> , en 2 coros.....	303
E-V 1/4. <i>Missa sobre la letanía a 8</i> , en 2 coros	401

VOLUMEN IV – EDICIONES TRANSPORTADAS (Versión electrónica)

E-E 89-1(10). Acosta. <i>Missa a 7</i> , en dos coros.....	7
E-E 89-1(3). Acosta. <i>Missa de Sancti amen a 8</i> , en dos coros.....	81
E-E 89-1(4). Acosta. <i>Missa In gloria a 8</i> , en dos coros.....	147
E-E 96-5(3). Acosta. <i>Missa a 8</i> , en 3 coros.....	247
E-E 96-5(1). Acosta. <i>Missa a 10</i> , en 3 coros.....	335
E-E 83-3(1). Acosta. <i>Missa a 12</i> , en 4 coros.....	415
E-V 5/31. Acosta. <i>Missa Etiam pro nobis a 8</i> , en 2 coros.....	481
E-E 71-6. Patiño. <i>Missa a 12 Et exultavit spiritus meus</i> , en 3 coros.....	575
E-V 70/328. Patiño. <i>Missa L'homme armé a 8</i> , en 2 coros	713
E-V 1/4. Patiño. <i>Missa sobre la letanía a 8</i> , en 2 coros.....	811

ÍNDICE DE TABLAS (Todas de elaboración propia)

Tabla 1.	Evolución y desarrollo del lenguaje policoral en el Norte de Italia.
Tabla 2.	Evolución y desarrollo del lenguaje policoral en Roma.
Tabla I.1.	Catálogos musicales de las instituciones estudiadas.
Tabla I.2.	Estructura general del catálogo de la catedral de Ávila.
Tabla I.3.	Formas utilizadas para catalogar las obras de cada autor.
Tabla I.4.	Impresos musicales publicados en España durante el período estudiado, que incluyen misas.
Tabla I.5.	Número de misas según el número de coros.
Tabla I.6.	Número de misas según el número de coros descartando copias.
Tabla I.7.	Número de misas según el número de voces.
Tabla I.8.	Número de misas según el número de voces descartando copias.
Tabla I.9.	Número de misas conservadas como impresos o manuscritos.
Tabla I.10.	Número de misas conservadas como impresos o manuscritos descartando copias.
Tabla I.11.	Número de misas impresas según el número de voces.
Tabla I.12.	Número de misas impresas según el número de voces descartando copias.
Tabla I.13.	Número de misas según la tesitura de los coros.
Tabla I.14.	Número de misas según la tesitura de los coros descartando copias.
Tabla I.15.	Número de misas según tengan partes para acompañamiento.
Tabla I.16.	Número de misas según tengan partes para acompañamiento descartando copias.
Tabla I.17.	Número de misas según tengan partes para acompañamiento en obras para dos o más coros.
Tabla I.18.	Número de misas según tengan partes para acompañamiento en obras para dos o más coros descartando copias.
Tabla I.19.	Número de misas en autores con cinco o más de ellas conservadas.
Tabla I.20.	Misas de los maestros de capilla de la catedral de Burgos.
Tabla I.21.	Misas de los maestros de capilla de la catedral de León.
Tabla II.1.	Extensión de las misas policorales de Rogier.
Tabla II.2.	Extensión de algunas misas de Victoria incluidas en el impreso de 1583.
Tabla II.3.	Extensión de las misas policorales de Victoria incluidas en el impreso de 1600.
Tabla II.4.	Extensión de las misas policorales de Romero.
Tabla II.5.	Extensión de las misas policorales de Acosta, I.
Tabla II.6.	Extensión de las misas policorales de Acosta, II.
Tabla II.7.	Extensión de las misas policorales de Patiño.
Tabla II.8.	Extensiones medias por secciones de las misas de Acosta y Patiño.
Tabla II.9.	Misas de Acosta. Composición de los coros.
Tabla II.10.	Misas de Patiño. Composición de los coros.

Tabla II.11.	Misas de Acosta. Claves y tono.
Tabla II.12.	Misas de Patiño. Claves y tono.
Tabla II.13.	División del texto del <i>Kyrie</i> en versos.
Tabla II.14.	División del texto del <i>Gloria</i> en versos y hemistiquios.
Tabla II.15.	División del texto del <i>Credo</i> en versos.
Tabla II.16.	División del texto del <i>Sanctus</i> en versos.
Tabla II.17.	División del texto del <i>Agnus</i> en versos.
Tabla II.18.	Número de compases por parte. Patiño, <i>Missa a 8</i> .
Tabla II.19.	Número de compases por parte. Patiño, <i>Missa de Batalla</i> .
Tabla II.20.	Número de compases por parte. Patiño, <i>Missa Et exultavit</i> .
Tabla II.21.	Número de compases por parte. Patiño, <i>Missa de L'homme arme</i> .
Tabla II.22.	Número de compases por parte. Patiño, <i>Missa sobre la letanía</i> .
Tabla II.23.	Número de compases por parte. Acosta, <i>Missa a 7</i> .
Tabla II.24.	Número de compases por parte. Acosta, <i>Missa de 2º tono</i> .
Tabla II.25.	Número de compases por parte. Acosta, <i>Missa de Sancti amen</i> .
Tabla II.26.	Número de compases por parte. Acosta, <i>Missa in Gloria</i> .
Tabla II.27.	Número de compases por parte. Acosta, <i>Missa a 8</i> .
Tabla II.28.	Número de compases por parte. Acosta, <i>Missa a 10</i> .
Tabla II.29.	Número de compases por parte. Acosta, <i>Missa a 12</i> .
Tabla II.30.	Número de compases por parte. Acosta, <i>Missa Etiam pro nobis</i> .
Tabla II.31.	Número de fragmentos del texto del <i>Gloria</i> interpretados solo por el coro inferior.
Tabla II.32.	Unidades textuales del <i>Gloria</i> .
Tabla II.33.	Patiño. <i>Missa a 8</i> . Tratamiento de las unidades textuales del <i>Gloria</i> .
Tabla II.34.	Patiño. <i>Missa de Batalla</i> . Tratamiento de las unidades textuales del <i>Gloria</i> .
Tabla II.35.	Patiño. <i>Missa Et exultavit</i> . Tratamiento de las unidades textuales del <i>Gloria</i> .
Tabla II.36.	Patiño. <i>Missa de L'homme armé</i> . Tratamiento de las unidades textuales del <i>Gloria</i> .
Tabla II.37.	Patiño. <i>Missa sobre la letanía</i> . Tratamiento de las unidades textuales del <i>Gloria</i> .
Tabla II.38.	Acosta. <i>Missa a 7</i> . Tratamiento de las unidades textuales del <i>Gloria</i> .
Tabla II.39.	Acosta. <i>Missa de segundo tono</i> . Tratamiento de las unidades textuales del <i>Gloria</i> .
Tabla II.40.	Acosta. <i>Missa de Sancti amen</i> .
Tabla II.41.	Acosta. <i>Missa In gloria</i> . Tratamiento de las unidades textuales del <i>Gloria</i> .
Tabla II.42.	Acosta. <i>Missa a 8</i> . Tratamiento de las unidades textuales del <i>Gloria</i> .
Tabla II.43.	Acosta. <i>Missa a 10</i> . Tratamiento de las unidades textuales del <i>Gloria</i> .
Tabla II.44.	Acosta. <i>Missa a 12</i> . Tratamiento de las unidades textuales del <i>Gloria</i> .
Tabla II.45.	Acosta. <i>Missa Etiam pro nobis</i> . Tratamiento de las unidades textuales del <i>Gloria</i> .
Tabla III.1.	Registros con misas de Rogier, Romero y Victoria.

Tabla III.2.	Libros de Actas capitulares. ACV.
Tabla III.3.	Libros de la fábrica. ACV.
Tabla III.4.	Libros de paga de la mesa capitular. ACV.
Tabla III.5.	Libros de horas de la catedral de Valladolid . ACV.
Tabla III.6.	Libros de paga. ACV.
Tabla III.7.	<i>Libro de paga de los ministros de 1647</i> , f 1. ACV.
Tabla III.8.	<i>Libro de paga de los ministros de 1647</i> , ff. 24 a 31v. ACV.
Tabla III.9.	<i>Libro de paga de los ministros de 1647</i> , ff. 34 y 34v. ACV.
Tabla III.10.	Libros de horas. Estructura y maravedís que se ganan en cada celebración.
Tabla III.11.	<i>Libro de horas de 1647</i> . Ministros y cantores. ff. 54 a 65v. ACV.
Tabla III.12.	<i>Libro de horas de 1647</i> . Capellanes. ff. 66 a 77v. ACV.
Tabla III.13.	<i>Libro de horas de 1647</i> . Mozos de coro. ff. 78 a 83v. ACV.
Tabla III.14.	Puntos anotados en el <i>Libro de horas de 1647</i> . ACV.
Tabla III.15.	<i>Libro de la fábrica N° 5</i> . Año de 1647. ACV.
Tabla III.16.	Misas que se dicen en la catedral de Valladolid. <i>Libro de paga de la mesa capitular de 1647</i> . ACV.
Tabla III.17.	<i>Libro de paga de la mesa capitular de 1647</i> . ff. 16v a 28. ACV.
Tabla III.18.	<i>Libro de paga de la mesa capitular de 1647</i> . ff. 30v a 69. ACV.
Tabla III.19.	<i>Libro de paga de la mesa capitular de 1647</i> . ff. 82v y 83. ACV.
Tabla III.20.	Salarios de ministros y cantores de la catedral de Valladolid durante el año 1647.
Tabla III.21.	Salarios de ministros y cantores de la catedral de Valladolid durante el año 1659.
Tabla III.22.	Importes ganados por el racionero Durán, cantor tiple, durante el año 1647.
Tabla III.23.	Composición de la capilla, 1647-1649.
Tabla III.24.	Composición de la capilla, 1650-1652.
Tabla III.25.	Composición de la capilla, 1653-1655.
Tabla III.26.	Composición de la capilla, 1656-1658.
Tabla III.27.	Composición de la capilla, 1659 y 1666.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Ilustración 1. Acosta, *Missa sobre Etiam pro nobis*. (AMCV. Sig. 5/31-00).
- Ilustración I.1. Catedrales de Castilla y León y El Escorial. Elaboración propia sobre Google Maps.
- Ilustración I.2. *Catálogo de la catedral de Astorga* (Álvarez Pérez, 1985: p. 37).
- Ilustración I.3. *Catálogo de la catedral de Ávila* (López-Calo, 1978: p. 170).
- Ilustración I.4. *Catálogo de la catedral de Burgos* (López-Calo, 1995: p. 343).
- Ilustración I.5. *Catálogo de la catedral de León* (Rubio Álvarez, 2005: Vol. I, pp. 879-880).
- Ilustración I.6. *Catálogo de la catedral de León* (Rubio Álvarez, 2005: Vol. II, pp. 112-113).
- Ilustración I.7. *Catálogo de la catedral de Palencia* (López-Calo, 1980: Vol. I, pp. 111 y 345).
- Ilustración I.8. *Catálogo de la catedral de Salamanca* (Montero García et al., 2011: p. 1191).
- Ilustración I.9. *Catálogo de la catedral de Segovia* (López-Calo, 1988: Vol. II, p. 325).
- Ilustración I.10. *Catálogo de la catedral de Soria* (Sánchez Siscart y Gonzalo López, 1992: p. 15).
- Ilustración I.11. *Catálogo de la catedral de Valladolid* (López-Calo, 2007: Vol. V, p. 11).
- Ilustración I.12. *Catálogo de la catedral de Zamora* (López-Calo, 1985: p. 43).
- Ilustración I.13. *Catálogo del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial* (Rubio, 1976: p. 116).
- Ilustración I.14. *Catálogo del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial* (Rubio y Sierra, 1982: p. 78).
- Ilustración I.15. Captura de pantalla del Catálogo electrónico de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.
- Ilustración I.16. *Misas, salmos, magníficats, motetes y otras cosas tocantes al culto divino*, de Juan Ruiz de Robledo. Ms. 9-7, contraportada. AMCV.
- Ilustración I.17. Mapa con las catedrales de Castilla y León y sus maestros de capilla. Elaboración propia.
- Ilustración II.1. *Missa sobre la letanía* de Patiño. II.4-10. Archivo de música. Catedral de Valladolid.
- Ilustración II.2. *Missale Romanum*, p. 106. Sig. 2/67365. BNE.
- Ilustración II.3. *Missale Romanum*, p. 254. Roma, 1578.
- Ilustración II.4. *Missale Romanum*, p. 233. Roma, 1620.
- Ilustración II.5. *Missale Romanum*, p. 232. Amberes, 1626.
- Ilustración II.6. *Missale Romanum*, p. 106. Lyon, 1651.
- Ilustración II.7. Olier. *Explication des cérémonies de la grande messe de paroisse*. p. 571. Paris, 1661.
- Ilustración II.8. Juan de Alcocer. *Ceremonial de la Missa*. pp. 116 y 117. Valladolid, 1614.

- Ilustración II.9. Andrés Guerrero. *Ceremonial para missas rezadas, y solemnes*. p. 120. Zaragoza, 1627.
- Ilustración II.10. Manuel de Herrera. *Ceremonial Romano general*. p. 136. Madrid, 1638.
- Ilustración III.1. *Libro de paga de los ministros de 1647*, f 1. ACV.
- Ilustración III.2. *Libro de horas de 1647*, f. 38. ACV.
- Ilustración III.3. *Libro de horas de 1647*, ff.55 y 55v. ACV.
- Ilustración III.4. *Libro de Actas capitulares N° 4 (1631-1644)*, f. 328r. ACV.
- Ilustración III.5. *Libro de la fábrica N° 1 (1595-1605)*: f. 140v. ACV.
- Ilustración III.6. «Libros de música que dejó Jerónimo de León» Sig.54. ACV.
- Ilustración III.7. Acosta, *Missa sobre Etiam pro nobis*. (Catedral de Valladolid, Archivo de música Sig. 5/31-33).
- Ilustración III.8. *Mare de Déu de Montserrat*. Óleo sobre tela. Anónimo madrileño, mediados s. XVII. Museo de Montserrat.
- Ilustración III.9. *La Adoración de la Sagrada Forma por Carlos II*. 1685-1690. Detalle. Óleo sobre lienzo. Claudio Coello(1642-1693). Sacristía del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.
- Ilustración III.10. *Aparición de ángeles músicos a San Hugo de Lincoln*, 1632. Detalle. Óleo sobre lienzo. Vicente Carducho (c. 1576-1638). Museo del Prado.
- Ilustración III.11. *Missale Romanum*, Venecia, 1606. p. 9.
- Ilustración III.12. *Missale Romanum*. Venecia, 1623. p. 21.
- Ilustración III.13. *Fundación de la Orden de los Trinitarios*, 1666. Óleo sobre lienzo. Juan Carreño de Miranda (1641-1685). Museo del Louvre
- Ilustración 2. Music Encoding Initiative (MEI).
- Ilustración 3. Verovio MEI Viewer.
- Ilustración 4. Aruspix.
- Ilustración 5. The Josquin Research Project. Search/Analysis.

ÍNDICE DE GRÁFICOS (Todos de elaboración propia)

Gráfico I.1.	Número de misas según el número de coros.
Gráfico I.2.	Número de misas por institución.
Gráfico I.3.	Número de misas según el número de coros descartando copias.
Gráfico I.4.	Número de misas por institución descartando copias.
Gráfico I.5.	Número de misas según el número de voces.
Gráfico I.6.	Número de misas según el número de voces descartando copias.
Gráfico I.7.	Número de misas conservadas como impresos o manuscritos.
Gráfico I.8.	Número de misas conservadas como impresos o manuscritos por institución.
Gráfico I.9.	Número de misas conservadas como impresos o manuscritos descartando copias.
Gráfico I.10.	Número de misas conservadas como impresos o manuscritos por institución descartando copias.
Gráfico I.11.	Número de misas impresas según el número de voces.
Gráfico I.12.	Número de misas impresas por institución.
Gráfico I.13.	Número de misas impresas según el número de voces descartando copias.
Gráfico I.14.	Número de misas impresas según el número de voces por institución descartando copias.
Gráfico I.15.	Número de misas según la tesitura de los coros.
Gráfico I.16.	Número de misas según la tesitura de los coros descartando copias.
Gráfico I.17.	Número de misas según tengan partes para acompañamiento.
Gráfico I.18.	Número de misas según tengan partes para acompañamiento por institución.
Gráfico I.19.	Número de misas según tengan partes para acompañamiento descartando copias.
Gráfico I.20.	Número de misas según tengan partes para acompañamiento por institución descartando copias.
Gráfico I.21.	Número de misas según tengan partes para acompañamiento en obras para dos o más coros.
Gráfico I.22.	Número de misas según tengan partes para acompañamiento por institución en obras para dos o más coros.
Gráfico I.23.	Número de misas según tengan partes para acompañamiento en obras para dos o más coros descartando copias.
Gráfico I.24.	Número de misas según tengan partes para acompañamiento en obras para dos o más coros por institución descartando copias.
Gráfico II.1.	Acosta, <i>Missa a 10, Gloria</i> .
Gráfico II.2.	Acosta, <i>Missa a 7, Gloria</i> .
Gráfico II.3.	Acosta, <i>Missa de 2º Tono, Gloria</i> .
Gráfico II.4.	Acosta, <i>Missa de Sancti amen, Gloria</i> .
Gráfico II.5.	Acosta, <i>Missa in Gloria, Gloria</i> .

- Gráfico II.6. Acosta, *Missa Etiam pro nobis, Gloria*.
Gráfico II.7. Acosta, *Missa a 8, Gloria*.
Gráfico II.8. Acosta, *Missa a 10, Gloria*.
Gráfico II.9. Acosta, *Missa a 12, Gloria*.
Gráfico II.10. Patiño, *Missa a 8, Gloria*.
Gráfico II.11. Patiño, *Missa de Batalla, Gloria*.
Gráfico II.12. Patiño, *Missa Et exultavit, Gloria*.
Gráfico II.13. Patiño, *Missa de l'homme armé, Gloria*.
Gráfico II.14. Patiño, *Missa sobre la letanía, Gloria*.

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES (Todos de elaboración propia)

- Ejemplo I.1. Fragmento del *Credo* de la *Missa Sancta et immaculata* a 8. Juan Ruiz de Robledo.
- Ejemplo II.1. *Missa de Sancti amen*, de Acosta. Fragmento del *Credo*.
- Ejemplo II.2. *Missa Et exultavit*, de Patiño. Fragmento del *Credo*.
- Ejemplo II.3. *Missa de 2º tono*, de Acosta. Fragmento del *Gloria*.
- Ejemplo II.4. *Missa a 7*, de Acosta. Fragmento del *Gloria*.
- Ejemplo II.5. *Missa a 7*, de Acosta. Fragmento del *Gloria*.
- Ejemplo II.6. *Missa L'homme armé*, de Patiño. Fragmento del *Credo*.
- Ejemplo II.7. *Missa Et exultavit*, de Patiño. Fragmento del *Gloria*.
- Ejemplo II.8. *Missa Etiam pro nobis*, de Acosta. Fragmento del *Gloria*.
- Ejemplo II.9. *Missa de Batalla*, de Patiño. Fragmento del *Gloria*.
- Ejemplo II.10. *Missa Etiam pro nobis*, de Acosta. Fragmento del *Gloria*.
- Ejemplo II.11. *Missa a 10*, de Acosta. Fragmento del *Credo*.
- Ejemplo II.12. *Missa a 8*, de Patiño. Fragmento del *Gloria*.
- Ejemplo II.13. *Missa de 2º tono*, de Acosta. Fragmento del *Gloria*.
- Ejemplo II.14. *Missa a 12*, de Acosta. Fragmento del *Gloria*.
- Ejemplo II.15. *Missa L'homme armé*, de Patiño. Fragmento del *Gloria*.
- Ejemplo II.16. *Missa de Batalla*, de Patiño. Comienzo del *Gloria*.
- Ejemplo II.17. *Missa de Batalla*, de Patiño. Fragmento del *Gloria*.
- Ejemplo II.18. *Missa Etiam pro nobis*, de Acosta. Fragmento del *Gloria*.
- Ejemplo II.19. Fragmento del *Credo* de la *Missa de 2º tono* de Acosta.
- Ejemplo II.20. Fragmentos del *Gloria* de la *Missa a 8* (A) y del *Kyrie* de la *Missa sobre la letanía* (B) de Patiño.
- Ejemplo II.21. Fragmento del *Credo* de la *Missa a 12* de Acosta.
- Ejemplo III.1. Acosta, *Missa a 7*. E-E 89-1. Fragmento del *Kyrie*.

SIGLAS Y ABREVIATURAS

ACV	Archivo de la catedral de Valladolid
AMCV	Archivo musical de la catedral de Valladolid
f. / ff.	Folio, folios
p. / pp.	Página, páginas
sf	Sin foliar
r	Recto
v	Vuelto
Ms.	Manuscrito
m.	Maravedí(s)
r.	Real(es)
a.	Antes de
ca.	<i>Circa</i>
fl.	<i>Fleuri</i>
m.	Muerte
s / ss	Siglo, siglos
S	Soprano, superius, tiple
A	Alto, contralto
T	Tenor
B	Bajo, contrabajo
C	Coro
v.	Voces
arp	Arpa
org	Órgano
Ac	Acompañamiento
AG	Acompañamiento general
G	Guion
c. / cc.	Compás, compases
Coord.	Coordinador (es)
Ed.	Editor (es)
Vol.	Volumen
RISM	Répertoire Internationale des Sources Musicales. Los archivos e instituciones se nombran utilizando las denominaciones del listado de siglas de RISM. http://www.rism.info/sigla.html . Acceso el 30 de abril de 2019.
BNE	Biblioteca Nacional de España
DMEH	<i>Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana</i>
NGD	<i>New Grove Dictionary of Music and Musicians</i>

RESUMEN

El archivo de música de la catedral de Valladolid, entre sus magníficos fondos, conserva una singular misa a ocho voces en dos coros de Alfonso Vaz de Acosta, músico de origen portugués que fue maestro de capilla de la catedral de Ávila durante las décadas centrales del siglo XVII. En el archivo vallisoletano, como en la mayoría de las catedrales españolas, se guardan otras muchas misas escritas para ocho voces en dos coros de ese período. La particularidad de esta obra reside en la distribución de las partes en los coros, estando formado el primero por solo dos tiples y el segundo por dos tiples, dos altos, tenor y bajo. Entre las misas escritas durante los dos primeros tercios del siglo XVII y conservadas en las catedrales de Castilla y León y en el archivo del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial no he encontrado ningún ejemplo similar. La norma seguida por otros autores de esta etapa al escribir misas para ocho voces es repartirlas siempre en dos coros con cuatro partes cada uno. La mayoría de las obras de Acosta se encuentran en el archivo de El Escorial, todas son de carácter litúrgico y su estudio permite comprobar que la disposición de las voces en la misa de Valladolid no es una excepción, utilizando combinaciones similares de forma habitual. Ha resultado sorprendente, pero muy revelador, comprobar cómo Acosta, un músico prácticamente desconocido e ignorado por la historiografía musical, es el maestro con mayor número de misas de este período conservadas en un archivo tan rico y singular como el de El Escorial, que guarda siete misas suyas, todas policorales.

Durante esa etapa, el maestro de la Real Capilla y, por tanto, uno de los principales referentes de la música del momento era Carlos Patiño. La catedral de Valladolid y El Escorial también conservan un amplio número de obras suyas, con siete copias de cinco misas diferentes. De esta forma, las dos instituciones guardan un importante corpus formado por trece misas policorales de estos dos autores, la mayoría fuentes únicas, y son el principal objeto de estudio de esta tesis. Estas obras han recibido escasísima atención por parte de estudiosos o intérpretes, a pesar del prestigio que alcanzaron los dos maestros, especialmente Patiño, y de que las misas serían probablemente sus composiciones más apreciadas y valoradas, pues se trata de la música escrita para el acto litúrgico más importante y solemne del día, una celebración siempre presente en la sociedad de aquella época.

Este trabajo estudia los rasgos estilísticos más significativos y característicos del lenguaje policoral presentes en estas obras —como extensión, plantilla, diálogo policoral, tratamiento e influencia del texto y papel de las partes del bajo— para determinar si se adhieren de forma mayoritaria a las tendencias internacionales más relevantes de la época, iniciadas en el norte de Italia y Roma, y si poseen algunos rasgos particulares o diferenciales.

Para comprender mejor el contexto en el que fueron creadas, y evaluar el grado de implantación del lenguaje policoral, se aporta un inventario de las misas de este período conservadas en la catedral de Valladolid, en El Escorial y en el resto de catedrales de Castilla y León. Estas instituciones, además de las fuentes musicales, disponen de un importante fondo documental, en el que destacan los libros de actas capitulares y los libros económicos. Junto a otras fuentes, como crónicas, tratados teóricos y pinturas de la época, conforman la

base sobre la que se sustenta una propuesta interpretativa, relativa sobre todo al ámbito de la plantilla y la orgánica, que pretende servir de orientación a los intérpretes interesados en la ejecución de las ediciones de las trece misas que se aportan.

El segundo y tercer volumen contienen ediciones actuales de las misas, confiando en que sean de interés, no solo para los estudiosos, sino también para los intérpretes, y sirvan para que esta música, durante tantos años ignorada, vuelva a ser ejecutada y escuchada. En la edición digital las ediciones se facilitan, además de como documentos gráficos, como archivos en formato MEI, lo que posibilitará el análisis y tratamiento futuro del contenido musical de las partituras.

El inventario realizado mostrará cómo durante las décadas centrales del siglo XVII el lenguaje policoral se ha convertido en la opción elegida de forma mayoritaria por los maestros al componer misas, predominando las que fueron escritas para ocho voces en dos coros con acompañamiento. El análisis de algunos rasgos estilísticos relacionados con el lenguaje policoral en las misas de Acosta y Patiño conservadas en El Escorial y en la catedral de Valladolid permite concluir que sus características se adhieren mayoritariamente a las corrientes internacionales iniciadas el norte de Italia y Roma. No obstante, destacan algunos rasgos particulares, como la gran cantidad de misas conservadas escritas en este estilo, la larga vigencia temporal de la utilización de este lenguaje y la escasa implantación del llamado *stile concertato*, muy presente, sin embargo, en las misas de Acosta. En relación con la propuesta interpretativa, la documentación de la época permite establecer de forma inequívoca la participación imprescindible de instrumentos de viento, como corneta, sacabuche y bajón, que doblan o sustituyen las voces; órgano y arpa, que ejercen el papel de *basso seguente*, y de los mozos de coro, que forman parte de la capilla en la que participan cantando y tocando algunos de los instrumentos mencionados.

ABSTRACT

The musical archive at the cathedral of Valladolid holds, within its outstanding collection, a remarkable mass for eight voices in two choirs composed by Alfonso Vaz de Acosta, a musician of Portuguese origin who was chapel master at Ávila cathedral during the central decades of the 17th century. Many other masses from that period, written for eight voices in two choirs, are also kept in the Valladolid archive, as is the case in most Spanish cathedrals. The special feature of this work can be found in the distribution of parts within the choirs, the first choir consisting of only two trebles, and the second of two trebles, two altos, a tenor and a bass. I have not found any similar examples among the masses written during the two first thirds of the 17th century that are kept in the Castile and León cathedrals or in the archive of the Royal Monastery of El Escorial. The rule followed by other composers of this period who wrote masses for eight voices was always to lay them out in two choirs, with four parts each. Most of Acosta's works are kept in El Escorial archive, and all are of a liturgical character. The investigation of these works enables us to prove that the layout of voices in his Valladolid mass is not an exception, since he regularly used similar combinations. It has been amazing, but also revealing, to verify how Acosta, a musician practically unknown and disregarded throughout musical historiography, is the maestro of that period who has the greatest number of masses preserved in the rich and singular archive of El Escorial: as many as seven polychoral masses.

During that period, the master of the Real Capilla and therefore, one of the main references of the music at that time was Carlos Patiño. The cathedral of Valladolid and El Escorial hold a wide number of his works, including seven copies of five different masses. In this way, the two institutions preserve an important corpus made up of thirteen polychoral masses between the two authors, most of which are unique sources and constitute the main research goal of this thesis. These works have come to hold little significance for researchers and performers despite the prestige both composers achieved —especially Patiño— even though the masses would probably have been their most appreciated and highly regarded compositions since they constitute the music written for the most important and solemn liturgical event of the day, and one of the indispensable celebrations in the society of that time.

This thesis studies the most characteristic and significant stylistic features of the polychoral language set out in these works —including length, number of parts, polychoral dialogue, treatment and influence of the text, and the role of the bass parts— in order to establish whether they widely embrace the most relevant international trends of that time, as seen in the north of Italy and Rome, or whether they have some specific or differentiating features.

In order to have a better understanding of the context in which they were created, and to assess the degree of polychoral language implementation, an inventory has been provided, detailing the masses of this period that are kept in Valladolid cathedral, El Escorial, and the rest of the Castile and León cathedrals. These institutions, apart from their musical sources, also provide an important range of documents among which the chapter act books

and the economic books are of particular interest. Together with other sources, like chronicles, theoretical treatises of the period, and paintings of the time, they provide the basis to support the performance proposal, which is mainly related to the number and disposition of the musicians. This proposal may be used as a guide for performers interested in the performance of the thirteen mass editions provided.

The second and third volumes include recent editions of the masses, which are certainly of interest not only for researchers, but also for performers, and they are useful in encouraging the performance and appreciation of this music which has for so many years been ignored. In the digital version the editions are provided as graphic documents and also as files in MEI format, which will make future analysis and treatment of the musical content of the scores possible.

The inventory compiled reveals how the polychoral language during the central decades of the 17th century became the most prevalent option chosen by the masters composing the masses, in particular that of eight voices in two choirs with accompaniment. The analysis of some stylistic features of the polychoral language used in the masses of Acosta and Patiño held in El Escorial and Valladolid cathedral leads us to conclude that their characteristics mainly coincided with the international tendencies initiated in north Italy and Rome. However, some peculiar features are worth noting, such as the preservation of such a great number of masses written in this style, the long period of time over which this language was used, and the scarce usage of the so-called *stile concertato*, which was still nevertheless present in Acosta's masses. With respect to the performance proposal, the documentation of that period enables us to clearly state the essential involvement of wind instruments such as the cornett, sackbut and bassoon, which double or replace the voices; the organ and harp that play the role of *basso seguente*, and the choir boys, who are members of the chapel, singing and playing the afore-mentioned instruments.

INTRODUCCIÓN

JUSTIFICACIÓN

Durante mucho tiempo ha existido una gran laguna respecto a la música española del siglo XVII. Tras los grandes nombres universalmente conocidos y ampliamente estudiados del siglo anterior, sorprendentemente, aparecía un gran vacío. Se podría tener la sensación de que en la España del Seiscientos se había dejado de crear e interpretar música de calidad.

En los últimos años, afortunadamente, se ha producido un importante cambio y se han publicado numerosos estudios y ediciones sobre este período; también, son cada vez más numerosas las grabaciones disponibles. Sin embargo, creo que sigue vigente el planteamiento de Owen Rees, en «Recordings of Iberian Music - A Survey», del año 1992, cuando se preguntaba qué pensaría el célebre monarca Joao IV de Portugal respecto al desequilibrio existente entre la importante atención prestada a la música profana, frente al olvido en que permanece gran parte de la música sacra (Rees, 1992). Considero oportuno recordar cómo la celebración de la misa —el acto litúrgico más relevante y solemne del día— era uno de los momentos clave y más importantes en el transcurrir diario de aquella sociedad. Las crónicas de la época muestran cómo la misa era un acto central y esencial, siempre presente ante cualquier acontecimiento —gozoso o desdichado— y en el que se reunían todos los estamentos de la sociedad. Parece lógico, por tanto, que los maestros prestaran especial dedicación y esmero a la música compuesta para las misas. Son obras, además, escritas para perdurar y ser reinterpretadas a lo largo del tiempo frente a, por ejemplo, los populares villancicos, que tienen un carácter mucho más efímero, y de los que los maestros se veían obligados a escribir un buen número cada año con motivo de las grandes celebraciones, como el Corpus Christi o la Navidad.

La misa es, probablemente, una de las formas musicales que más ha perdurado en el tiempo. Como se recordará en el capítulo II, algunas secciones y textos de la misa ya se habían incorporado a la liturgia en torno al siglo IV y, aunque con modificaciones, perviven hasta la actualidad. Millones de personas continúan celebrando con pequeñas variantes formales esta ceremonia y pronunciando los mismos textos que han permanecido prácticamente invariables durante siglos. Los fieles y celebrantes siguen diciendo *Kyrie eleison* o *Agnus Dei qui tollis peccata mundi...* —aunque el latín haya sido desplazado en la mayoría de los casos por las lenguas vernáculas— y las misas compuestas por los maestros de capilla hace cuatro siglos siguen siendo válidas y plenamente funcionales para el fin con el que fueron escritas.

La ciudad de Valladolid, en el centro del antiguo Reino de Castilla, fue sede de la corte española durante varios períodos y en ella, por ejemplo, nació y fue bautizado el rey Felipe II. La última ocasión en que Valladolid se convirtió en sede de la corte, antes de su traslado definitivo a Madrid, fue durante los primeros años del siglo XVII, entre 1601 y 1606, bajo el reinado de Felipe III. Durante esos años, la ciudad disfrutó de una intensísima vida musical, como recoge Cristina Diego en su escrito «Ciudad y corte: el paisaje sonoro en Valladolid a principios del siglo XVII» (Diego Pacheco, 2012). Aunque el traslado de la corte a Madrid tuvo un fuerte impacto negativo sobre la ciudad y la actividad musical decayó

notablemente, esta no desapareció y, como atestiguan los documentos disponibles, la música continuó ocupando un papel relevante del que se conserva interesante información.

La catedral de Valladolid comenzó a construirse por encargo de Felipe II bajo la dirección del arquitecto Juan de Herrera, pero las dificultades financieras impidieron que el proyecto se llevara a término y solo una parte del mismo llegó a construirse. No obstante, alberga un excepcional archivo musical, sin duda uno de los más importantes de España, en el que se encuentran valiosísimas fuentes, no solo de carácter litúrgico, como detalla Soterraña Aguirre en «The formation of an exceptional library: early printed music books at Valladolid Cathedral» (Aguirre Rincón, 2009).

Entre esos fondos llamó mi atención una misa de Vaz de Acosta, en cuya portada reza la siguiente inscripción: «Missa - Sobre etiam pro nobis A 8 — / Dos tiples el primer coro — 3er. Tono — del / M^o — Acosta — portugués. Muy buena —», tal y como puede apreciarse en la ilustración 1.

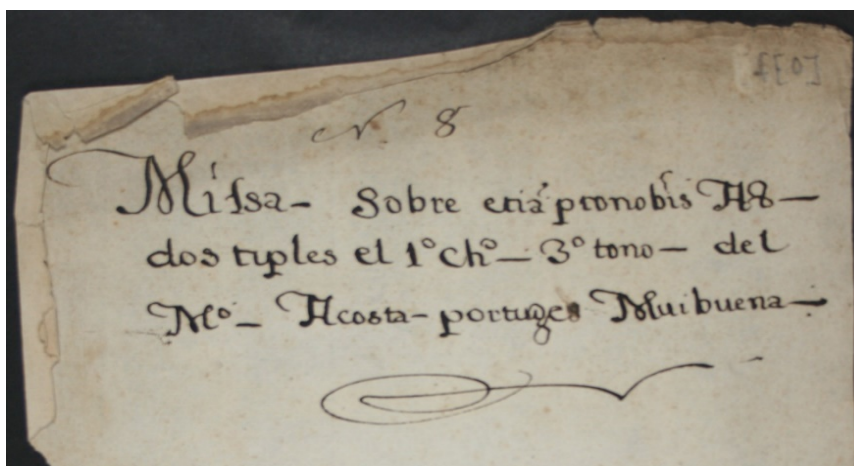


Ilustración 1. Acosta, *Missa sobre Etiam pro nobis*. (AMCV. Sig. 5/31-00).

Desconozco la autoría de tan sugerente afirmación, pero encontré en ella una convincente invitación para estudiar las misas de este quasi desconocido músico de origen portugués, que ejerció el cargo de maestro de capilla en la catedral de Ávila entre 1641 y 1660, fecha de su muerte. En ese escueto texto se remarca la presencia de dos tiples en el primer coro. Podría parecer un hecho sin mayor relevancia pues, como se verá más adelante, son muy numerosas las misas escritas para ocho voces en dos coros con la siguiente composición de los mismos: SSAT-SATB. Sin embargo, la distribución de las partes en esta misa es: SS-SSAATB, una disposición realmente excepcional que no he encontrado en ninguna otra misa de las conservadas en las catedrales castellanas ni en El Escorial y que fueron escritas durante los dos primeros tercios del siglo XVII.

El interés por Acosta aumenta tras la sorprendente comprobación de que, si bien en el archivo de la catedral abulense solo se han conservado una *Missa de Réquiem* a 5 y un *Ave Regina Caelorum* a 4 y 8 voces con órgano y acompañamiento, Acosta es el maestro con mayor número de misas —del período que abarca los dos primeros tercios del siglo XVII— conservadas en otro de los archivos más relevantes de España: la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. En él se guardan siete de sus misas, todas de

carácter policoral. Junto a ellas se encuentra la mayor parte de su obra conservada, en su inmensa mayoría también policoral, y siempre de carácter litúrgico. A pesar de la destacada presencia de Acosta en El Escorial, y de las particularidades que presenta su obra, no tengo conocimiento de que esa importante colección de misas ni el resto de su música haya sido estudiada u objeto de ediciones actuales.

Menos sorprendente resulta que otro de los maestros del período mejor representados en El Escorial sea el maestro de la Real Capilla, Carlos Patiño, quien desempeñó ese cargo durante más de 40 años —entre 1634 y 1675— y es, por tanto, uno de los principales referentes de ese período. Su prestigio e influencia, como se verá más adelante, están plenamente acreditados. Lothar Siemens inició la publicación de su *opera omnia*, en la que participó Danièle Becker, autora de «Las obras humanas de Carlos Patiño» (Patiño y Becker, 1987). El propio Siemens es el responsable de otros cuatro volúmenes, que incluyen diversa música religiosa, como motetes, himnos, salmos o magníficats (Patiño y Siemens Hernández, 1988-1999). Sin embargo, el proyecto se interrumpió y las, al menos, trece misas cuyas documentadas, cuyas fuentes se hallan dispersas en diferentes lugares quedaron inéditas. Además de El Escorial, la catedral de Valladolid también conserva algunas de ellas, al igual que ocurre con Vaz de Acosta. Todo ello hace que Patiño se convierta en el candidato ideal para acompañar a Acosta en este proyecto y las trece misas de estos dos maestros conservadas en la catedral de Valladolid y en El Escorial son el objeto de mi trabajo.

HIPÓTESIS INICIALES Y OBJETIVOS

Se trata, por tanto, de un corpus con la suficiente magnitud y relevancia que, no obstante, no ha recibido prácticamente ninguna atención por parte de los estudiosos ni de los intérpretes. Las ediciones de todas estas misas ofrecidas en el segundo volumen de este trabajo pretenden ser válidas para ambos y favorecer su estudio e interpretación. Sin embargo, esas ediciones necesitan un marco que las contextualice, permita comprenderlas mejor y aporte sugerencias para su interpretación.

Como ya he comentado, todas estas misas son policorales y la primera pregunta que surge es hasta qué punto este lenguaje se había generalizado entre los maestros de capilla de las catedrales castellanas a la hora de escribir las misas que sus instituciones les demandaban. Por otra parte, desde mi formación académica como profesor de composición, armonía, contrapunto y fuga, me interesa especialmente analizar sus rasgos estilísticos y comprobar si coinciden con los de la música escrita en el norte de Italia y Roma —referentes en el origen, desarrollo y expansión del lenguaje policoral— o poseen ciertas características particulares que las diferencian de estas. Por último, y pensando especialmente en los intérpretes, creo que es necesario preguntarse qué pueden aportar las fuentes primarias de instituciones como la catedral de Valladolid para realizar interpretaciones históricamente informadas. Para dar respuesta a estas preguntas, los objetivos principales que me planteo son:

1. Realizar un inventario de las misas escritas y conservadas en las catedrales de Castilla y León y en la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial escritas durante los últimos años del siglo XVI y los dos primeros tercios del XVII. Ese inventario permitirá analizar cuantitativamente el nivel de implantación del lenguaje

policoral y las preferencias de los maestros de ese período al escribir las misas respecto a cuestiones como el número de voces y coros, sus tesituras o la presencia de partes para el acompañamiento.

2. Editar las misas de Acosta y Patiño conservadas en la catedral de Valladolid y en El Escorial con los criterios actuales más habituales de edición, de forma que sean interesantes y útiles para estudiosos e intérpretes.
3. Partiendo de las misas de Acosta y Patiño —y otras misas del período ya editadas, especialmente las de algunos de sus antecesores como Rogier, Victoria o Romero— establecer los rasgos estilísticos más significativos y característicos del lenguaje policoral de las misas policorales castellanas de mediados del siglo XVII en relación con las tendencias internacionales más relevantes.
4. Aportar sugerencias interpretativas, referentes al número y tipo de voces e instrumentos, basadas en cómo pudieron ejecutarse estas misas a mediados del siglo XVII en un lugar como la catedral de Valladolid a partir de la información encontrada en fuentes como los libros de actas capitulares o libros económicos de esta catedral (y de otras cercanas, como Segovia, Ávila o Palencia) y otras fuentes de la época: crónicas, iconografía, tratados teóricos.

METODOLOGÍA

Para conseguir los objetivos planteados utilizaré herramientas metodológicas tradicionales de la investigación musicológica, como el trabajo con las fuentes primarias en los archivos, que se combinarán con la utilización de novedosas y potentes herramientas relacionadas con las tecnologías de la información y la comunicación aplicadas a la música.

En cada capítulo se incluyen algunas consideraciones metodológicas relacionadas con los contenidos tratados específicamente en él y se detallan y explican los modelos de tablas y gráficos empleados, así como las herramientas informáticas utilizadas.

En el primer capítulo se une el estudio de los catálogos de las instituciones estudiadas con el de las propias fuentes en los archivos más relevantes para este trabajo con el fin de realizar un inventario con las misas escritas y conservadas en las catedrales de Castilla y León y El Escorial. Se trata, por tanto, de un trabajo fundamentalmente positivista en el que el acceso directo a las fuentes ha permitido aclarar algunas dudas y matizar ciertos contenidos de los catálogos. Del inventario se extraen una serie de datos sobre el número de misas conservadas que se trasladan a tablas y gráficos, permitiendo establecer porcentajes y análisis cuantitativos y comparativos que reflejan lo más interesante para ese epígrafe: las tendencias predominantes respecto al tipo de misas escritas durante el período estudiado.

En el segundo capítulo se analizan ciertos aspectos de las misas de Acosta y Patiño conservadas en la catedral de Valladolid y en El Escorial. Como se tratará en el mismo, el análisis musical se puede afrontar desde diferentes perspectivas, que estarán determinadas por los resultados y objetivos que se pretenden conseguir. En este caso, el proceso estará especialmente centrado en obtener una visión global de los rasgos estilísticos más relevantes del lenguaje policoral y no profundizará en otras cuestiones como, por ejemplo, el análisis motivico o armónico de forma sistemática. Como dice Nicholas Cook en «¿Qué nos dice el

análisis musical?», «[El análisis] posee la capacidad de dejar de lado los detalles y "ver" las conexiones a gran escala adecuadas al contexto musical concreto» y «El valor de un análisis reside en el servicio que presta al analista» (Cook, 1999: pp. 69-70).

Para determinar los conceptos clave del lenguaje policoral, el punto de partida son las obras de Anthony Carver, *Cori spezzati*, (Carver, 1988) y las tesis doctorales de Graham Dixon (Dixon, 1981a) y Noel O'Regan (O'Regan, 1988). Mi análisis de las misas de Acosta y Patiño —que también tiene en cuenta las escritas por sus antecesores más relevantes, como Rogier, Victoria o Romero— utiliza una metodología bastante similar a la empleada por el profesor José Abreu en su tesis *Sacred polychoral repertory in Portugal, ca. 1580-1660* (Abreu, 2002), que aborda un repertorio y período similares, aunque con algunas variantes. Pero además de estas herramientas convencionales de análisis, en mi trabajo son especialmente relevantes los gráficos mostrados en las páginas 166 a 169 y en el Anexo 1, obtenidos gracias al programa de edición musical Sibelius, que permiten mostrar de forma visual y muy clara cómo es el diálogo policoral entre las diferentes partes y coros.

En el tercer capítulo, donde se ofrece una propuesta interpretativa, se produce una situación similar a la referida al análisis en los párrafos anteriores. Como plantea Javier Marín en su editorial «Investigar la performance», se trata un campo «de escaso desarrollo en el ámbito musicológico español», pero que despierta un creciente interés y «presenta un potencial enorme y permite enriquecer la discusión con una multiplicidad de fenómenos...» (Marín López, 2016: pp. 11-13). Muestras de esa multiplicidad de enfoques se encuentran en el artículo de Lisa McCormick, «Music as social performance» (McCormick, 2006), y en el de Nicholas Cook «Between Process and Product: Music and/as Performance» (Cook, 2001).

Mi propuesta parte de un análisis sonoro y cuantitativo de los registros disponibles con misas policorales españolas del período estudiado, lo que me ha permitido comprobar la gran diversidad de plantillas empleadas en su ejecución. Siendo consciente de las múltiples variables que se podrían considerar al abordar la cuestión de la interpretación, muchas de ellas recogidas en los artículos de McCormick y Cook citados en el párrafo anterior, mi propuesta se centra en el número y tipo de voces e instrumentos con que pudieron ejecutarse estas misas en el período en que fueron creadas en un lugar como la catedral de Valladolid u otras próximas. Estará sustentada, fundamentalmente, en la información obtenida de las fuentes catedralicias, por lo que en este capítulo vuelven a ser determinantes las fuentes primarias, entre las que destacan:

- Manuscritos de las misas de Acosta y Patiño procedentes de la catedral de Valladolid y del monasterio de El Escorial y que se presentarán más adelante en detalle. Salvo la *Missa de Batalla* y la *Missa Et exultavit* de Patiño, todas las demás parecen ser fuentes únicas. Constituyen, sin duda, el núcleo sobre el que se asienta este trabajo, ya que uno de los objetivos del mismo es la edición y análisis de esa música, como paso previo y necesario para su estudio. Se han consultado todos los manuscritos originales en los dos archivos, aunque por motivos evidentes el trabajo habitual se ha realizado con imágenes digitales de los mismos. En el epígrafe siguiente se da información detallada de cada una de estas fuentes.

- Otra documentación conservada en el archivo de la catedral de Valladolid y en otras catedrales próximas (Ávila, Segovia y Palencia), fundamentalmente actas capitulares y libros económicos. A pesar de algunas pérdidas, la seo vallisoletana conserva la mayor parte de la documentación correspondiente al período estudiado. Los libros de actas están en buen estado, al igual que una gran cantidad de libros económicos que, en algunos casos, hasta ahora habían pasado desapercibidos para los investigadores. Todas estas fuentes serán detalladas con precisión en el capítulo tercero. De esta documentación se ha extraído información muy relevante para aspectos relacionados, sobre todo, con la interpretación, ya que es posible determinar con bastante precisión cuestiones como el número de músicos que componían la capilla, los instrumentistas con los que contaban, los que asistían día a día a cada uno de los actos litúrgicos, etc.
- Tratados teóricos de música escritos en fechas próximas a la composición de las misas objeto de estudio en este trabajo. Algunos de ellos alcanzaron gran difusión en la península y pueden haber influido con sus directrices y normas sobre la forma de componer de los maestros. Por otra parte, esas normas emanan de la práctica que sus autores conocían y habían observado en sus maestros y contemporáneos reflejando, sin duda, el hacer de una época. Las obras originales han sido digitalizadas por la BNE, facilitando el acceso a estas fuentes a través de la Biblioteca Digital Hispánica. <http://bdh.bne.es>. Acceso el 30 de abril de 2019.
- Crónicas en las que se relatan acontecimientos acaecidos durante el período estudiado y que, en ocasiones, describen la música que se interpretaba en ellos ofreciendo detalles muy interesantes y concretos. Así ocurre, por ejemplo, con la crónica de Antonio Cianca sobre la traslación de san Segundo en Ávila, que se mostrará en el tercer capítulo y que resulta muy esclarecedora. Pueden complementar y ayudar a corroborar los datos aportados por otras fuentes en relación a cómo se ejecutaban estas misas respecto a cuestiones como el número de intérpretes, participación de instrumentistas o lugares en que se colocaban los músicos. Muchas de ellas también han sido digitalizadas por la BNE.
- Por último, esos acontecimientos en los que la música tenía un protagonismo importante a veces también fueron plasmados en pinturas y grabados y, siguiendo en la misma línea del párrafo anterior, también pueden aportar información relevante sobre cómo se interpretaba esta música en aquella época y, a lo largo del capítulo, se intercalan algunos ejemplos.

Para finalizar, esta dualidad entre herramientas metodológicas clásicas e innovadoras también se traslada a las ediciones facilitadas. Una tesis escrita hoy debería ser acorde a su tiempo y estar en consonancia con la sociedad en la que ha sido desarrollada. Una de las expresiones más utilizadas para referirse a la etapa actual es la de «sociedad de la información», reflejando la importancia cada vez mayor de las herramientas tecnológicas y su presencia e influencia en casi todos los ámbitos. Desde hace bastantes años, estas herramientas también se han incorporado en el entorno de la investigación musicológica facilitando el trabajo de los investigadores. Sin embargo, especialmente en el campo de las

ediciones musicales, su trascendencia ha sido bastante limitada, más allá de la lógica evolución de los programas destinados a su creación, ya que el resultado final casi siempre es un archivo en formato pdf (*portable document file*), que tiene importantes limitaciones. Una muy significativa es la imposibilidad de realizar búsquedas informáticas en la música incluida en el documento. Iniciativas como MEI (*Music Encoding Interface*), de la que se hablará con detalle más adelante, pretenden realizar un importante salto cualitativo que permita superar limitaciones como la comentada. La tesis incluirá todas las ediciones en los dos formatos.

Criterios de edición textual

Al realizar transcripciones de textos de fuentes primarias de la época, como los libros de actas, se normaliza el texto de acuerdo a las normas ortográficas y gramaticales actuales. Entiendo que esta normalización facilita la lectura de los textos, mientras que la copia literal, en el ámbito de esta investigación, no aporta ninguna ventaja adicional. Se aplica a aspectos como los siguientes:

- Se unifican las oscilaciones gráficas de la época, habituales en letras como *u*, *v*, *b*, *i* e *y*.
- Se regulariza el uso de la letra *m* antes de *p* y *b* y el de la letra *h*, así como la utilización de consonantes dobles, como la *r*.
- Se normalizan el uso de las mayúsculas y la puntuación.
- Se regulariza la utilización de la tilde.

PRESENTACIÓN DE LAS FUENTES

Catedral de Valladolid. E-V¹

Todas las fuentes siguientes conservadas en esta institución parecen haber sido copiadas por manos diferentes.

Alfonso Vaz de Acosta

E-V 5/31. *Missa sobre Etiam pro nobis* a 8, en 2 coros

Diez cuadernillos manuscritos de 4 f., uno para cada una de las voces y dos más para el órgano de cada coro. Medidas: 250x180 mm. En varios pentagramas sobrantes del órgano del segundo coro está escrita por otra mano una parte del guion, que incluye *Kyrie* y *Gloria*.

Carlos Patiño

E-V 1/10 y E-V C3-14. *Missa de la Batalla* a 12, en 2 coros

Se conservan dos copias de esta misa:

E-V 1/10

Un cuadernillo manuscrito de 52 f. con la música de las doce voces y el acompañamiento general. Medidas: 245x190 mm No está la música para los órganos de cada coro, que sí aparece en la copia de El Escorial. El orden en el que figuran los tiples 2º y 3º

¹ En todo lo relacionado con las fuentes del AMCV el trabajo se ha beneficiado de la labor desarrollada por el Proyecto de investigación científica *Catalogación y digitalización de los fondos musicales conservados en el archivo musical de la catedral de Valladolid*, cuya investigadora principal es la Dra. Soterraña Aguirre Rincón.

está intercambiado con respecto a la copia de El Escorial, pues aquí aparece en segundo lugar la música que en El Escorial corresponde con el tercer tiple y viceversa.

E-V C3-14

Formato de partitura. Un cuadernillo manuscrito de 18 f. Dimensiones: 310x215 mm. Incluye la música de las doce voces y el acompañamiento. El texto solo está escrito en la voz del bajo de cada coro. En la portada dice: «*Missa de la Batalla Escoutes* a dos coros. A 12. El maestro Patiño».

E-V 70/328. *Missa L'homme armé* a 8, en 2 coros

Solo se conserva en formato de partitura. Un cuadernillo manuscrito de 7 f. Medidas: 310x210 mm. En la partitura aparecen las ocho voces y el acompañamiento de cada uno de los coros. El texto solo está escrito en la voz del bajo de cada coro.

E-V 1/4. *Missa sobre la letanía* a 8, en 2 coros

Diez cuadernillos manuscritos de 6 f. más la portada, uno para cada una de las voces y el del acompañamiento continuo, del que se conservan dos copias. Medidas: 187x180 mm. No tienen portada S21, T1, T2 ni la segunda copia del Ac. S12, A2, B2 tienen 7 f. Las dos copias del Ac tienen 8 f.

El Escorial. E-E

Alfonso Vaz de Acosta

En los papeles de este maestro se distinguen varias manos diferentes, incluso en la misma misa. En todo caso, parece haber tres copistas principales: un primero sería el responsable de las siguientes obras: *Missa a 7*, *Missa de 2º tono*, *Missa a 8* y *Missa a 10*; otro de *Missa In gloria* y *Missa a 12* y un tercero de la *Missa de Sancti amen*.

E-E 89-1(10). *Missa a 7*, en dos coros

Diez cuadernillos manuscritos con cubiertas de pergamino para cada una de las voces, los dos órganos y el guion. Medidas: 295x220 mm. Cada uno consta de 3 f., excepto los del tenor del primer coro y el bajo del segundo, que tienen 2 f.

E-E 89-1(9). *Missa de 2º tono*, en dos coros

Once cuadernillos manuscritos con cubiertas de pergamino para cada una de las voces, los dos órganos y el guion. Medidas: 295x220 mm. Cada uno consta de 3 f., excepto los de tiple, alto y tenor del primer coro más el guion, que tienen 4 f.

E-E 89-1(3). *Missa de Sancti amen* a 8, en dos coros

Once cuadernillos manuscritos encuadernados con cubiertas de pergamino para cada una de las voces, los dos órganos y el guion. Medidas: 295x220 mm. Cada uno consta de 2 f., excepto el del órgano del coro segundo que tiene 3f. Es la fuente más deteriorada de cuantas se han utilizado, pues contiene manchas, perforaciones y rasgones que suponen la pérdida de pequeños fragmentos de música en algunas voces a pesar de su restauración.

E-E 89-1(4). *Missa In gloria* a 8, en dos coros

Once cuadernillos manuscritos encuadernados con cubiertas de pergamino para cada una de las voces, los dos órganos y el guion. Medidas: 295x220 mm. Cada uno consta de 3 f.

E-E 96-5(3). *Missa* a 8, en 3 coros

Doce cuadernillos manuscritos con cubiertas de papel para cada una de las voces, los tres órganos y el guion. Medidas: 290x215 mm. Constan de los siguientes folios: Coro I: S: 4 f., A: 3 f., org: 2 f. Coro II: S: 3 f., T: 3 f., org: 3 f. Coro III: S: 2 f., A: 3 f., T: 3 f., B: 2 f., org: 2 f. Guion: 2 f.

E-E 96-5(1). *Missa* a 10, en 3 coros

Catorce cuadernillos manuscritos con cubiertas de papel para cada una de las voces, los tres órganos y el guion. Medidas: 290x215 mm. Cada uno consta de 3 f., excepto los de los bajos del segundo y tercer coro, tiple y alto del tercer coro y los tres órganos y el guion, todos ellos de 2 f.

E-E 83-3(1). *Missa* a 12, en 4 coros

Dieciséis cuadernillos manuscritos con cubierta de papel para cada una de las voces, los órganos de los tres primeros coros y el guion. Medidas: 250x185 mm. Cada uno consta de 3 f., excepto los de tiple y alto del primer coro y tiple del segundo coro, que tienen cuatro.

Carlos Patiño

Cada una de las tres misas de este maestro fue escrita por un copista diferente.

E-E 71-7. *Missa* a 8, en 2 coros

Nueve cuadernillos manuscritos de hojas cosidas para cada una de las voces y el acompañamiento general. Medidas: 250x180 mm. Cada uno consta de 4 f. La parte del órgano del primer coro en un bifolio suelto y la del órgano del segundo coro un folio suelto.

E-E 67-8. *Missa de Batalla* a 12, en 2 coros

Quince cuadernillos manuscritos de hojas sueltas —excepto el del guion, cosido—, algunos con cubierta de papel, para cada una de las voces, los dos órganos y el guion. Medidas: 295x212 mm. Cada uno consta de los siguientes folios: Coro I: S1: 5 f., S2: 6 f., S3: 6 f., A: 6 f., T: 6 f., B: 4 f. Coro II: S1: 6 f., S2: 6 f., A: 6 f., T1: 6 f., T2: 6 f., B: 4 f. Órganos de los dos coros y guion: 4 f.

E-E 71-6. *Missa* a 12 *Et exultavit spiritus meus*, en 3 coros

Dieciséis cuadernillos manuscritos de hojas cosidas para cada una de las voces, arpa del coro primero y órgano de los coros segundo y tercero. Medidas: 250x185 mm. Cada uno consta de seis folios, excepto los del arpa y el órgano del segundo coro, que tienen cuatro. Hay otra copia del órgano del segundo coro en una hoja suelta. No se conserva la parte del acompañamiento general o guion. Existe otra copia en el archivo de la catedral de Segovia, E-SE 43-3, que sí incluye el guion, utilizándose esa parte para realizar la edición completa.

ESTRUCTURA DE LA TESIS

La estructura pretende aportar un diseño claro y equilibrado que ayude a que la información sea expuesta de forma coherente y organizada facilitando, al mismo tiempo, un discurso ágil y fluido. La tesis está dividida en dos grandes secciones. La primera incluye el marco teórico, la contextualización, el estudio estilístico y la propuesta interpretativa. La segunda parte está dedicada a las ediciones. En primer lugar se presentan los criterios de edición musical y las notas de la edición crítica. A continuación, se detallan y explican los formatos en que se facilitan las ediciones musicales ya que, además de la clásica versión de las partituras impresas, en la versión electrónica se facilitan estas en otros formatos y se adjuntan muestras con registros sonoros sintéticos de las ediciones.

Parte I - Estudio

Introducción

En esta sección se han agrupado todos aquellos apartados que justifican, plantean y enmarcan el trabajo explicitando los objetivos y las hipótesis iniciales que sirven de punto de partida. Se detallan las fuentes primarias principales sobre las que se sustenta el trabajo, los criterios editoriales y las herramientas metodológicas utilizadas. Se realiza una revisión de la historiografía musical sobre el tema, partiendo de la definición de lenguaje policoral y su evolución en los lugares considerados de referencia, como Venecia o Roma, y se ofrece una síntesis de las ediciones y estudios que han tratado este tema en sus manifestaciones en España. Del mismo modo, aunque entre los objetivos de esta tesis no figura aportar biografías completas y detalladas de los maestros autores de las obras objeto de estudio, parece imprescindible realizar una revisión biográfica de ambos y recopilar los datos más relevantes que permitan contextualizar su producción.

Capítulo I. Misas conservadas en las catedrales de Castilla y León y en el Real Monasterio de El Escorial

Este capítulo aporta un inventario de las misas escritas durante los últimos años del siglo XVI y los dos primeros tercios del siglo XVII conservadas en los archivos de las catedrales de Castilla y León y en El Escorial. Para su elaboración, la herramienta principal serán los catálogos existentes. No obstante, dadas las limitaciones de algunos de estos catálogos, también se utilizarán otras publicaciones relacionadas con el tema y la información obtenida directamente de los propios archivos. A partir del inventario, se aportan una serie de tablas que permiten conocer y analizar la presencia y relevancia de las misas policorales en las catedrales castellanas durante el siglo XVII.

Capítulo II. Estudio estilístico

Una vez conocido el contexto, este capítulo aborda el análisis de las misas de Acosta y Patiño en relación a algunos aspectos esenciales del lenguaje policoral, como su extensión, plantilla, diálogo policoral, el tratamiento e influencia del texto, y el papel de las partes de bajo. Todo ello permitirá establecer sus rasgos estilísticos y comparar los resultados con los de otras misas policorales españolas e internacionales. Previamente se aportará el inventario de todas las obras conservadas de Acosta y de las misas de Patiño.

Capítulo III. Propuesta interpretativa

El objetivo final de la tesis es que las ediciones aportadas sean interpretadas y la música de los maestros pueda ser escuchada de nuevo. Para ello, parece necesario aportar sugerencias de interpretación basadas en el estudio del contexto y de la información obtenida a través de las fuentes primarias conservadas en la catedral de Valladolid y otras catedrales del entorno (Actas capitulares, Libros económicos) y otras fuentes como los tratados teóricos de la época, crónicas e iconografía. Esas sugerencias se centrarán en aspectos como: composición de la capilla, participación de instrumentos y ubicación de los músicos en los espacios.

Conclusiones

Contiene las reflexiones finales. Se valora el nivel de cumplimiento de los diferentes objetivos al comienzo y se pone el énfasis en las aportaciones que el trabajo puede haber realizado. También se plantean nuevas líneas de trabajo e investigación que surgen y quedan abiertas.

Bibliografía

Se ha dividido en secciones: fuentes primarias y tratados teóricos, libros litúrgicos y teológicos, ediciones musicales, referencias bibliográficas, catálogos de archivos musicales, discografía y páginas web. Las fuentes musicales de las misas objeto de estudio se presentan con detalle en esta introducción y los libros económicos y de actas de la catedral de Valladolid en el tercer capítulo, por lo que no parece oportuno incluirlos en la bibliografía. El apartado correspondiente a los catálogos muestra el listado de obras consultadas en la búsqueda de misas atribuidas a los maestros que se incluyen en el primer capítulo. En muchísimos casos el resultado ha sido infructuoso, por lo que esas publicaciones no se citan directamente en el cuerpo de la tesis y no aparecen en las referencias bibliográficas. Este listado permite conocer todas las referencias utilizadas en las búsquedas.

Anexos

Parte II – Edición crítica

Criterios de edición musical

Consideraciones sobre la edición electrónica

Este epígrafe justifica y detalla las decisiones tomadas respecto a las diferentes versiones de las ediciones que se incluyen en la tesis. Así, a la edición convencional, en formato gráfico y como archivos pdf se suma la versión en formato MEI, que permite —entre otras cosas— realizar búsquedas inteligentes en el contenido de la música y el texto de las partituras.

Notas a la edición crítica

Incluye las notas de las ediciones de las trece misas de Acosta y Patiño, que se facilitan a continuación.

Ediciones

REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Al hablar de policoralidad, resulta inevitable evocar la Basílica de san Marcos en Venecia y sus famosos *cori spezzati*; de hecho, en ocasiones, el estilo policoral es citado como estilo veneciano. Durante mucho tiempo, Adrian Willaert ha sido considerado el creador de este lenguaje y, sorprendentemente, no es infrecuente que publicaciones recientes le sigan atribuyendo esa paternidad. Autores como Anthony Carver (Carver, 1988) han estudiado en profundidad los orígenes de la policoralidad, acreditando cómo numerosos predecesores de Willaert, que trabajaron en distintas iglesias del Véneto, como Ruffino o Santacroce, ya escribieron salmos, e incluso misas, para doble coro. Según Carver, no obstante, el estilo policoral tiene unas raíces mucho más amplias y extendidas. Entre ellas habría que citar la práctica antifonal, en la que dos coros cantan alternativamente, uno de los pilares del canto romano practicado durante siglos en todo occidente, y el estilo polifónico flamenco, que también usó estas técnicas antifonales tal y como se puede observar, por ejemplo, en los motetes policorales de Phinot, publicados en 1548. Parece oportuno recordar cómo la catedral de Toledo, en unas oposiciones para la plaza de maestro de capilla de 1545, pedía a los aspirantes, entre otras pruebas, escribir un Asperges a doble coro (Stevenson, 1976: p. 29). Este dato implica que en la Castilla de mediados del siglo XVI se contaba con que un maestro de capilla debía estar capacitado para escribir salmos a doble coro.

Los trabajos de Graham Dixon (Dixon, 1981a) y Noel O'Regan (O'Regan, 1988) ampliaron el foco, hasta ese momento esencialmente centrado en Venecia, y han aportado nueva luz sobre la obra de los compositores romanos del momento y la evolución estilística de sus composiciones, no tan conservadoras e inmovilistas como se suponía. En esa línea, cabe destacar la presencia de Tomás Luis de Victoria en Roma y su esencial contribución en el desarrollo del lenguaje policoral romano. Fue el primero en publicar en Roma juegos de salmos de vísperas para dos y tres coros, adelantándose a una demanda creciente del mercado, y su salmo 121 *Laetatus Sum*, publicado en 1583, es la primera obra para tres coros publicada en cualquier parte². Estas obras, y las que escribió posteriormente, especialmente el libro *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi...*, publicado en Madrid en 1600, ampliamente diseminado por toda la península, supusieron, sin duda, un modelo para el lenguaje policoral largamente utilizado en la música española, y del Nuevo Mundo, en los siglos siguientes.

Puede ser pertinente recordar ciertas aportaciones de los tres autores citados (Carver, O'Regan y Dixon) sobre algunos aspectos básicos del lenguaje policoral, sus orígenes y evolución, ya que sus trabajos se han convertido en las obras de referencia al respecto. Así, parece imprescindible comenzar con la definición de policoralidad que, siguiendo a Zarlino, formula Carver (Carver, 1988: p. XVI) y que se parece muchísimo a la que plantea O'Regan (O'Regan, 1988: p. ii) casi simultáneamente:

² Véase el artículo de O'Regan: «Tomás Luis de Victoria on the Four Hundredth Anniversary of his Death» (O'Regan, 2011).

A polychoral work or passage is one in which the ensemble is consistently split into two or more groups, each retaining its own identity, which sing separately and together within a through-composed framework in which antiphony is a fundamental compositional resource; in tutti passages all voiceparts should normally remain independent, with the possible exception of the bass parts.

En cuanto a los orígenes de la policoralidad, la obra de Carver es, sin duda, la referencia obligada y, como ya se ha mencionado, en los dos primeros capítulos de su libro *Cori Spezzati* aporta las fuentes policorales más antiguas conservadas procedentes del Véneto, precursoras de la obra de Willaert y de los trabajos teóricos de Vicentino y Zarlino. Sugiere que Ruffino podría haber sido el primer compositor en utilizar el lenguaje policoral para una misa en su *Missa verbum bonum* (Verona Ms. 218: discantus f. 45v). En cualquier caso, tan relevante como hablar sobre los nombres y lugares, me parece el planteamiento aportado por O'Regan en el primer capítulo de su tesis respecto al porqué de la utilización del lenguaje policoral y su enorme proliferación a partir de las últimas décadas del siglo XVI. En él reflexiona sobre cómo la simplicidad y la austeridad podrían ser un buen ideal litúrgico, pero no la mejor forma para atraer público, algo importante para el más agresivo espíritu de los años posteriores a 1570. Por lo tanto, considerando que la homofonía no es suficientemente interesante y descartando la vuelta a la compleja polifonía por las exigencias de inteligibilidad del texto, el camino es aportar mayor variedad, aumentando el número de voces, que pueden ser agrupadas flexiblemente ofreciendo diferentes texturas. La música policoral y el *stile concertato* fueron, según O'Regan, la respuesta de los compositores a las nuevas condiciones impuestas para escribir música sacra en la Roma post-tridentina. Una música, además, más acorde a la grandeza y autoridad que requerían los nuevos tiempos (O'Regan, 1988: p. 7).

Dado que uno de los objetivos principales de esta tesis persigue establecer los principales rasgos estilísticos más significativos y característicos del lenguaje policoral de las misas policorales castellanas de mediados del siglo XVII en relación con las tendencias internacionales más relevantes, parece necesario recordar la evolución del lenguaje policoral en los lugares de referencia. Las siguientes tablas recogen de forma esquemática las etapas y hechos más importantes de esta evolución, que fueron perfectamente descritos por Carver para el Norte de Italia y por O'Regan y Dixon para Roma:

Tabla 1. Evolución y desarrollo del lenguaje policoral en el Norte de Italia (Carver, 1988).

1530-1550	Primeras composiciones policorales conservadas de autores como Ruffino d'Assisi, Santacroce o Passetto. Se trata principalmente de salmos, que se prestan perfectamente a la práctica antifonal. Normalmente, el segundo coro repite el texto previamente interpretado por el primero.
1548	Publicación del <i>Liber secundus motetarum</i> de Phinot, que incluye cinco motetes para ocho voces en dos coros iguales. Esta obra puede considerarse, según Carver, una de las principales aportaciones de la tradición franco-flamenca en la evolución del lenguaje policoral. En estos motetes se mezclan las técnicas contrapuntísticas clásicas con prácticas antifonales, que cobran especial protagonismo y determinan la estructura.
1550	Williaert publica sus célebres <i>Salmi spezzati</i> , primera publicación de música policoral. Ahora las intervenciones del segundo coro no son repeticiones —ni del texto ni de la música— interpretadas por el primero.
1555	En ese año, Vicentino publica <i>L'antica musica ridotta alla moderna pratica</i> , en 1558, Zarlino <i>Le istituzioni harmoniche</i> . Estos dos tratados incluyen pasajes dedicados a la técnica de la escritura para dos o más coros. Dan una completa serie de recomendaciones, que incluyen: géneros en que se puede utilizar, disposición de las voces, uso de instrumentos, tratamiento de los bajos... Alcanzarán una gran difusión y ejercerán una importante influencia.
1563-1594	Período en que Lasso ocupó el puesto de maestro de capilla de la corte en Múnich. Escribió gran cantidad de música policoral, mucha de ella de carácter litúrgico, en la que se incluyen diálogos, salmos, magníficats, motetes y misas. Sus coros no están escritos para ser interpretados separados espacialmente.
1566-1612	El gran clímax. Carver atribuye a Andrea Gabrieli el título de «fundador del estilo veneciano». En 1566 accede al puesto de organista en san Marcos. En 1612 fallece su sobrino Giovanni. Ellos conducen a su máximo esplendor sonoro el lenguaje policoral, que cuando se interpreta en san Marcos en ocasiones muy especiales no es solo música religiosa, es música de estado. Toman conciencia de la importancia de los espacios y aumentan el número de coros, que suelen ser diferentes y contrastantes, adquiriendo los instrumentos una importante relevancia. A través de sus numerosos alumnos se extenderá por gran parte del centro y norte de Europa.

Tabla 2. Evolución y desarrollo del lenguaje policoral en Roma (O'Regan, 1988) y (Dixon, 1981a).

Previo a 1575	Experimentos tempranos. Ya se escriben obras a 8 v con algunos elementos del lenguaje policoral, pero no de forma consistente. A esta etapa pertenecerían obras como <i>Il secondo libro delle laudi</i> de Animuccia publicado en 1570 o <i>Motetorum quae partim quinis partim senis, partim octonis vocibus, concinantur, liber secundus</i> , de Palestrina y <i>Motecta, quae partim quaternis, alia senis, alia octonis vocibus concinuntur</i> , de Victoria, ambas publicadas en Venecia en 1572.
1575-1585	Establecimiento. El estilo policoral queda rápidamente establecido a partir de ciertas características asociadas a compositores romanos, como el incremento del uso de coros de voces iguales, todos ellos armónicamente auto-suficientes. A partir de 1580 se comienzan a escribir obras para tres y más coros.
1585-1605	Consolidación. Progresiva tendencia a fragmentar el texto usando mayor intercambio antifonal y más rápido con el incremento de sílabas asignadas a negras consecutivas. Se eliminan versos o largas secciones para coros individuales y decrecen los <i>tutti</i> . Estos se consiguen con una acumulación de repeticiones antifonales en intervalos muy cortos. Se reducen las superposiciones de voces individuales en los puntos de intercambio entre los coros, consiguiendo una mayor definición de los coros individuales.
1605-1621	Expansión y diversificación. Aparecieron nuevos elementos, el más significativo fue la introducción del estilo concertado. Dixon dice que la primera aparición del término <i>concertato</i> en un impreso fue en las <i>Litaniae</i> de Anerio, de 1611. Contiene secciones para varios grupos vocales, principalmente duetos, antes de utilizar las 8 voces para el final de la sección. El órgano alterna, ejerciendo como <i>basso continuo</i> en las secciones para un número reducido de voces y como <i>basso seguente</i> en el resto.
1621	Barroco colosal. Los compositores fueron introduciendo un mayor número de coros para explotar las posibilidades espaciales ofrecidas por las grandes basílicas romanas. Tras los austeros años de la contrarreforma, en la década de 1620 la iglesia se impregna de un espíritu triunfal y optimista. San Pedro es inaugurado en 1626. Ese triunfalismo se traslada también a la música y hay un incremento de la popularidad de las obras a gran escala para varios coros, creadas más para impresionar que para comunicar el texto. Los instrumentos aumentan su presencia, ampliando las fuerzas y añadiendo colorido y sonoridad. En San Pedro, en 1629, fue interpretada música dirigida por Agostini para 12 coros, cada uno con su propio órgano. En las misas para 12 de Anerio destaca el uso de texturas reducidas con grupos escogidos en pequeñas secciones, lo que tendría un impactante efecto sonoro y contrastante si provenían de diferentes partes de la iglesia.
Misas	O'Regan les dedica un capítulo aparte por sus especiales características. Para su análisis, utiliza un corpus de 14 misas a 8 v. escritas por autores romanos entre 1575 y 1620. Sus conclusiones son que se escribieron en un número muy inferior a otros géneros y suelen ser conservadoras en el estilo, solo una utiliza el estilo concertado. Todas parecen ser misas paródicas con preferencia por modelos contrapuntísticos, muchos de Palestrina. Los compositores prefieren que las secciones del ordinario sean para 4-6 v en <i>stile antico</i> y las policorales se mantienen, en gran parte, en ese mismo estilo.

Este marco internacional permitirá situar en un contexto amplio y reconocible las obras objeto de estudio del presente trabajo y establecer convergencias o paralelismos y divergencias o rasgos particulares.

La policoralidad en España

La policoralidad española tiene escasísima presencia en los trabajos anteriores. Muestran gran interés por Tomás Luis de Victoria y su obra, a la que dedican numerosas páginas y atención, aunque sobre todo por su vinculación con Roma. Carver titula el capítulo 6 de su libro *Cori Spezzati* «Polychoral music in Rome and Spain» (Carver, 1988: pp. 107-128), que consta de 22 páginas, de las cuales, tres y media son las dedicadas a España, casi en exclusiva a Philippe Rogier, maestro franco-flameco educado en España y maestro de la Real Capilla entre 1588 y 1596. Algo parecido podría decirse de la entrada «Cori spezzati» en el *NGD*. Un epígrafe se titula: «3. Rome, Spain and England; later developments.» (Arnold y Carver, 2001); pero, en realidad, solo en un pequeño párrafo se habla de Victoria, citando muy tangencialmente a España.

Respecto al tratamiento otorgado por la historiografía musical nacional de este período, es conocida la postura de Querol —refrendada por López-Calo— considerando que «la policoralidad en España no ha sido importada desde ninguna otra nación» (López-Calo y López de Osaba, 2000: p. 25) y la especial relevancia concedida al Monasterio de El Escorial y sus órganos al que otorga «un papel importante, si no decisivo, en los comienzos de la policoralidad.» (Querol Gavaldá, 2002: p. 75). Este enfoque ha sido cuestionado en numerosas ocasiones. Pueden ser muy elocuentes, a la vez que demoledoras, las palabras de Judit Etzion en el artículo «Latin Polyphony in the Early Spanish Baroque: Suggestions for Stylistic Criteria»: «Polychorality, to begin with, is not a "Spanish invention", as some Spanish musicologists naively believe» (Etzion, 2001: p. 77). Otros ejemplos, esta vez de estudiosos españoles, pueden encontrarse en *Polychoralities music, identity and power in Italy, Spain and the New World*, en los capítulos de Juan José Carreras (Carreras López, 2013) y Alfonso de Vicente (Vicente Delgado, 2013).

En lo que sí hay plena coincidencia es en considerar la policoralidad como uno de los rasgos distintivos del barroco español y su predominio como lenguaje imperante durante el siglo XVII y buena parte del XVIII.

No obstante, mientras que la evolución de la policoralidad italiana de los siglos XVI y XVII ha sido estudiada en profundidad, especialmente en sus focos principales: Venecia y Roma, no existen estudios similares sobre cómo fue ese desarrollo en España. Aunque ciertos repertorios han recibido mayor atención, especialmente la música instrumental o formas como el villancico, la escasez de estudios y ediciones es evidente en el ámbito de la música sacra latina y más concretamente en el caso de las misas, a pesar de que los archivos españoles poseen innumerables misas policorales que, por tanto, son en su mayoría totalmente desconocidas.

Entre los músicos que han recibido mayor atención, además de Victoria, —cuya *Opera Omnia* ya fue publicada en Leipzig por Felipe Pedrell entre 1902 y 1913 (Victoria y

Pedrell, 1902-1913)— se encuentran los maestros de la Real Capilla. Lavern Wagner editó la obra completa de Philippe Rogier (Rogier y Wagner, 1974). Se conservan ocho misas del maestro, en el primer volumen se incluyen las cinco misas no policorales y en el segundo tres misas policorales (dos a 8 v. y una a 12 v.) Wagner, en la introducción, se limita a incluir una breve reseña biográfica sobre Rogier, el número de obras suyas que se conservan y unos escuetos criterios editoriales.

En cuanto a su sucesor, Mateo Romero, el último de los maestros flamencos en ocupar este cargo, su obra latina completa fue publicada por Judith Etzion (Romero y Etzion, 2001a). En este caso, también se conservan ocho misas: cuatro no policorales (tres a 4 v. y una a 5 v.) y cuatro (una de ellas de réquiem) policorales (tres a 8 v. y una a 9 v.), que figuran en los volúmenes primero y segundo. Etzion sí incluye en su introducción un breve análisis estilístico de la obra de Romero y dice cómo, aunque en algunas composiciones pervive el *stile antico*, predomina el nuevo estilo policoral y describe brevemente la evolución de este lenguaje en sus obras. La descripción de las fuentes y los criterios de edición son muy completos.

La misma autora, en su artículo «Latin Polyphony in the Early Spanish Baroque: suggestions for stylistic criteria» (Etzion, 2001), no duda en afirmar que las primeras obras policorales españolas accesibles son las de Victoria. Centrado en la obra de Mateo Romero, es una de las escasas publicaciones que realiza con rigor un análisis de los rasgos estilísticos de composiciones policorales españolas sacras (exceptuando el caso de Victoria). Según Etzion, Capitán introduce nuevas ideas estilísticas en sus obras pertenecientes al «viejo estilo», en las que se encontrarían las misas a 4 y 5 voces y viceversa: mantiene características tradicionales en las obras policorales del «nuevo estilo». Termina el artículo planteando un buen número de interrogantes sobre la policoralidad española y será muy interesante contrastar sus conclusiones con las que se obtendrán tras el análisis de las obras objeto de estudio de este trabajo y tratar de responder algunas de esas cuestiones que ella planteaba.

A los maestros flamencos les sucedió Carlos Patiño como máximo responsable de la institución real. Lothar Siemens inició la publicación de su obra completa (Patiño y Siemens Hernández, 1988-1999), pero esta se vio interrumpida y los volúmenes de las misas no han llegado a editarse. Recientemente, Raúl Angulo ha editado la *Missa a 12 Et exultavit spiritus meus*. (Patiño y Angulo Díaz, 2014).

Previamente, Hilarión Eslava había incluido en el tomo décimo de la colección *Lira Sacro-Hispana* la *Missa In devotione* a 8 v. de Patiño (Eslava, 1852). Esta colección, dirigida por Eslava, y editada entre 1852 y 1860, fue la primera gran iniciativa llevada a cabo en España para recuperar y ofrecer ediciones de música española de los siglos anteriores. Los volúmenes III y IV están dedicados al siglo XVII y son una muestra de cómo el lenguaje policoral fue ampliamente utilizado por los maestros de esta etapa. En ellos se incluyen composiciones policorales de los siguientes autores: Comes, Aguilera de Heredia, Urbán de Vargas, Alonso Xuárez, Patiño o García de Salazar.

Miguel Querol, en el segundo volumen de *Música barroca española*, dedicado a la polifonía policoral litúrgica, aporta una edición de su *Missa de Batalla* a 12 v. (Querol Gavaldá,

1982). En la introducción establece cuatro tipos de misas: clásicas, de transición, plenamente barrocas y de batalla, a las que adjudica una categoría propia. Para recalcar la importancia de la policoralidad en España cita más de setenta compositores españoles que escribieron obras religiosas policorales en el siglo XVII, aunque dice que conoce muchos más. También menciona los que escriben a mayor número de voces —hasta veintiuna— todo ello, entiendo, en una forma de otorgar relevancia y prestigio a la policoralidad española.

López-Calo procede de forma muy similar en su artículo sobre las misas policorales de Irizar (López-Calo, 1985b) y en el tercer volumen de su *Historia de la música española*, dedicado al siglo XVII (López-Calo y López de Osaba, 2000: pp. 25-36), donde aparecen las mismas ideas, aunque aborda con mayor profundidad el tema. Clasifica las misas del maestro de la catedral segoviana en tres categorías, prácticamente idénticas a las tres primeras de Querol y coincide, igualmente, en recalcar la importancia de la policoralidad en España. López-Calo afirma que era muy frecuente componer a un mínimo de ocho voces y que en la segunda mitad del siglo XVII apenas se compuso alguna a menor número. Destaca el papel de Victoria como precursor en los inicios del desarrollo de este lenguaje, pero considera que sus obras no pueden ser calificadas como estrictamente policorales. Atribuye un papel fundamental a Rogier y sus sucesores en la Real Capilla: Romero y Comes. Asevera que hay dos características específicas de la policoralidad española: el trato diferencial del primer coro, que será de los solistas, frente al resto, que contendrá el grueso de la capilla, y la colocación de los distintos coros en las iglesias. Curiosamente, su conclusión respecto a esta cuestión es que «también en España se usaban los “*cori spezzati*”». Respecto a la participación instrumental, se limita a decir que era práctica habitual que los instrumentos interpretasen alguna de las voces o, incluso, coros completos, aunque sí dedica un apartado mucho más extenso al papel del continuo a cargo del órgano o el arpa. Estos serán los principios básicos que aparecerán reiteradamente en las numerosas publicaciones en las que López-Calo se refiere a la policoralidad.

El sucesor de Patiño fue Cristóbal Galán, cuyas obras completas han sido publicadas por John H. Baron (Galán y Baron, 1982). Entre ellas se encuentran una misa de difuntos a 12 v. y la *Missa a 8 supra Nunc sancte nobis spiritus*, de las que se conservan copias en el archivo de la catedral de Valladolid. Baron no incluye ningún comentario sobre la policoralidad o las características de la música de Galán, pero sí dedica unas palabras a describir la composición de las capillas que interpretarían su música en lugares como los conventos reales de Madrid de las Descalzas y la Encarnación. Esta edición fue duramente criticada por López-Calo (López-Calo, 1985b: p. 313).

Otro compositor vinculado a la Real Capilla es Juan Bautista Comes, quien desempeñaría el puesto de teniente de maestro de esta institución durante la etapa de Romero y de quien se conservan cinco misas (y una incompleta), que han sido publicadas por Greta J. Olson (Comes y Olson, 1999). Una es a 4 v. y el resto son policorales, dos a 8 v. y las otras dos a 12 v. Una particularidad muy interesante de las misas conservadas de Comes es que, en muchos de los papeles, aparecen indicaciones sobre el lugar en que debían colocarse los coros, algo muy infrecuente en las fuentes españolas del siglo XVII y que puede corroborar lo que dicen al respecto algunos testimonios recogidos en crónicas de la época. En el análisis

previo de las misas, Olson dedica especial atención a la procedencia de los motivos usados por Comes, tomados, por ejemplo, de Palestrina o Victoria; sin embargo, solo dedica un párrafo a describir la textura más pronunciadamente homofónica de las misas a 12 v. Es la única edición que incluye un apartado con sugerencias de interpretación en el que plantea aspectos relacionados con el número de intérpretes, participación de instrumentos, música ficta e, incluso, sugiere un tempo en el que deberían interpretarse las misas.

Aunque sin vínculo directo con la Real Capilla, el magisterio de López de Velasco en las Descalzas Reales entre los años 1619 y 1636, coincidiendo durante unos años con la presencia de Patiño en La Encarnación, lo sitúa en el ámbito de influencia de la familia real. Su *Libro de missas, motetes, salmos, magníficas y otras cosas tocantes al culto divino*, publicado por la Imprenta Real en 1628, es uno de los escasísimos libros impresos en España en este período con música policoral. Incluye, entre otras obras, cinco misas a 8 v. en dos coros y acompañamiento para órgano. Rafael Mota publicó en cuatro volúmenes el contenido del libro de López de Velasco (López de Velasco y Mota Murillo, 1980-1993), dedicando en el primero un capítulo a la «antifonía» o policoralidad (López de Velasco y Mota Murillo, 1980: pp. 89-95). En su estudio, Mota hace un recorrido por la práctica del canto antifónico, remontándose al antiguo testamento o al teatro griego, pasando por Willaert y los *salmi spezzati* y, en el caso de España, prestando especial atención a Victoria, de quien dice que probablemente fue el primer español en utilizar la técnica policoral. Es una de las escasas publicaciones que extrae ciertas características generales de la música policoral española:

1. La preferencia general por los coros de igual formación en ambos.
2. Predominio del estilo homófono sobre el estrictamente contrapuntístico florido.
3. El comienzo de las piezas no suele hacerse por los dos coros simultáneamente, sino por las voces de uno de los dos coros.
4. La distribución del texto no parece estar sujeta a una norma o regla fija.
5. Los bajos están contruidos y relacionados entre sí, por lo general, conforme a las normas de Zarlino.
6. La conclusión —ya sea de una sección, ya de toda la obra— se hace siempre por todos los coros reunidos en contrapunto más o menos florido.

Termina el capítulo comparando estas características con las que encuentra en la propia música de Velasco. Ninguna de las otras publicaciones comentadas, con obras policorales españolas, incluye un estudio de estas características que trate todos estos aspectos. No obstante, también me parece significativo que no se aborden cuestiones como el transporte en las obras escritas en claves altas, el papel de los instrumentos y el bajo continuo o los espacios en que se situarían los músicos.

Otras publicaciones que incluyen misas policorales del período:

La colección *Maestros de Capilla del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, dirigida por José Sierra Pérez, dedica un volumen a la música religiosa de Pedro de Tafalla (1606-1660), músico que desarrolla toda su carrera, incluida su formación, en el monasterio. En este volumen, María Isabel López aporta tres misas policorales del maestro, una a doce voces

en tres coros, otra a ocho voces en dos coros y una tercera a siete voces, de la que solo se conservan seis (Tafalla y López Albert, 1999).

Respecto a la policoralidad en Cataluña, en 1932 se publicó el segundo volumen de la *Opera Omnia* de Pujol, iniciada por Hyginii Anglés en 1926 (Pujol y Anglés, 1932). En él se incluyen un juego de vísperas y completas y cuatro misas a ocho voces en dos coros escritas para la festividad de san Jorge. Como es conocido, Anglés no continuó el proyecto y el segundo volumen fue el último publicado.

También vinculado a Cataluña, el libro de Francesc Bonastre *La misa policoral en Cataluña en la segunda mitad del siglo XVII* aporta la edición de cinco misas policorales de 8 a 15 voces y dedica unas páginas a describir los rasgos generales de las misas policorales en Cataluña durante la segunda mitad del siglo XVII (Bonastre et al., 2005). Según Bonastre, durante la primera mitad del siglo XVII, en la Europa católica, las misas continúan escribiéndose en el *stile antico* y solo más tarde comenzará a utilizarse el nuevo *stile rappresentativo*, en el que cobran especial importancia los procedimientos retóricos. No menos sorprendente resulta leer la atribución a Willaert del nacimiento de la policoralidad en una publicación editada en 2005 (Bonastre et al., 2005: p. 13).

Estas ediciones son, prácticamente, todo el material disponible en cuanto a misas policorales españolas del siglo XVII. Existen algunos ejemplos puntuales más, incluidos en estudios de instituciones o compositores concretos, pero no deja de parecer una muy pobre muestra frente al riquísimo acervo que, como se verá más adelante, atesoran los archivos de las catedrales españolas.

Algo parecido ocurre en cuanto a otros textos académicos que tratan sobre la policoralidad en España, pero que no incluyen ediciones. Así como, según se ha mencionado, la policoralidad italiana ha sido ampliamente analizada, los estudios sobre la realidad española son mucho más escasos y parciales.

Una brillante excepción es la reciente publicación *Polychoralities music, identity and power in Italy, Spain and the New World* (Carreras López y Fenlon, 2013). Tal y como indica su título, está centrada en la policoralidad. No faltan las referencias a sus orígenes italianos, pero la mayor parte de sus capítulos se centran en su desarrollo en España y posterior evolución en el Nuevo Mundo. Para este trabajo son especialmente relevantes los siguientes capítulos:

Iain Fenlon, en «Polychorality: The Origins and Early Diffusion», realiza un recorrido por los orígenes de la policoralidad en el área veneciana, y dice que en España, la principal influencia proviene de Roma y no de Venecia, de donde se conservan muy pocas ediciones (Fenlon, 2013).

Noel O'Regan, en «From Rome to Madrid: The polychoral music of Tomás Luis de Victoria», ahonda en la relevancia del papel desempeñado por Victoria en la creación del lenguaje policoral romano (O'Regan, 2013c).

Alfonso de Vicente, en «Los comienzos de la música policoral en el área de la Corona de Castilla. Algunas hipótesis y muchas preguntas», estudia los comienzos de la música policoral en Castilla, desde el último cuarto del XVI hasta los dos primeros decenios del

XVII, centrada principalmente en la música de la corte de los reyes Felipe II y Felipe III y sus fundaciones: Real Capilla, Descalzas Reales y El Escorial (Vicente Delgado, 2013).

Luis Robledo, en «Hacer choro con los ángeles. El concepto de policoralidad en la teoría musical española de Cerone a Nassarre», analiza las alusiones a la práctica policoral de ocho tratadistas en un período de 100 años, que transcurren entre la publicación de *El melopeo y maestro* (1613) de Cerone y la de la *Escuela música* (1723-1724) de Nassarre. A través de ellos es posible intentar una aproximación al concepto de policoralidad y a las diferentes tipologías que resultan del mismo en la teoría española de la época (Robledo Estaire, 2013).

Estos capítulos serán citados en numerosas ocasiones a lo largo del trabajo, contrastando sus aportaciones y, en algunos casos, respondiendo a algunas de las preguntas que se plantean en ellos.

Teniendo en cuenta el origen portugués de Vaz de Acosta, puede ser oportuno recordar cómo entre 1580 y 1640, Portugal estuvo gobernado por los mismos reyes que el resto de reinos hispanos. En 1580, Felipe II se convirtió en rey de Portugal, con el nombre de Felipe I y en el trono le sucedieron Felipe III y Felipe IV. Aunque Portugal mantuvo sus instituciones políticas más importantes y su independencia, la unión de ambos reinos permitió a Felipe II gobernar sobre un vastísimo territorio en el que algunas ideas, sobre todo relacionadas con la religión (y que, por tanto, ejercieron una importante y determinante influencia sobre el repertorio objeto de estudio) eran incuestionables.

La interesantísima tesis de José Abreu (Abreu, 2002) contiene numerosos puntos en común con este trabajo, ya que aborda la edición y análisis de música sacra policoral portuguesa en latín en un período muy similar (1580-1660) con el fin de establecer las principales tendencias y ubicarlas en un contexto internacional más amplio, lo que incluye Italia y España. Para comparar la música portuguesa con la española utiliza las ediciones modernas de compositores españoles que había disponibles en esa fecha: Aguilera de Heredia, Clavijo del Castillo, Esquivel, Guerrero, Lobo, López de Velasco, Patiño, Pujol, Rogier, Romero, Tejada, Victoria y Vivanco. Cuando compara las características de los músicos portugueses con las tendencias italianas o españolas, sus conclusiones siempre encuentran grandes similitudes entre la música española y portuguesa, por lo que muy frecuentemente emplea términos como músicos ibéricos. Lo considero una propuesta oportuna e interesante por varios motivos que mencionaré a continuación. Las circunstancias políticas mencionadas. La movilidad de los maestros entre ambos reinos, algo que acreditan el propio Vaz de Acosta y otros ejemplos, como Manuel de Tavares, también proveniente de Portugal y maestro de capilla en instituciones como las catedrales de Baeza, Murcia, Las Palmas de Gran Canaria y Cuenca (Castilho, 2011). Los importantes vínculos entre ambos reinos en el aspecto musical. Una muestra evidente es el interés demostrado por el rey Joao IV —quien sucedió a Felipe IV en el trono portugués— por la música española. Y qué mejor muestra que la relación epistolar entre este monarca y el maestro Carlos Patiño, que fue objeto de un artículo escrito por Lothar Siemens (Siemens Hernández, 1986). Al igual que comentaba respecto a las conclusiones de Judith Etzion sobre Romero y de Rafael Mota

sobre López de Velasco, será interesante comprobar si el análisis de las obras objeto de estudio en este trabajo conduce a conclusiones similares a las de José Abreu.

En esta revisión he incluido las obras más relevantes y de carácter general relacionadas con esta tesis. Posteriormente, al tratar cuestiones más concretas, por ejemplo vinculadas con el tema de la interpretación, en el tercer capítulo, se facilitan las referencias específicas de especial relevancia para esa materia en concreto. De esta forma, se facilita la conexión y contextualización entre las aportaciones de este trabajo y la literatura existente.

De todo lo expuesto se puede deducir que, salvo en el caso de Tomás Luis de Victoria, cuya obra policoral sí ha sido estudiada por diversos académicos y se han analizado en profundidad sus rasgos estilísticos (aunque siempre más en relación a su faceta romana que castellana), en el resto de los casos, en el mejor escenario, es posible disponer de las ediciones completas de algunos compositores muy señalados, como Rogier o Romero, o de pequeñas muestras con algunas obras concretas. Como ya se ha mencionado, esas ediciones incluyen algunas consideraciones estilísticas, pero, casi siempre, muy genéricas y descontextualizadas. Sorprende que, teniendo en cuenta el importantísimo número de misas policorales conservadas en los archivos y dada la preeminencia de este lenguaje en las catedrales castellanas, todavía sean mayoría las obras que permanecen en el olvido y que no exista un estudio que analice sus rasgos estilísticos principales en relación al contexto internacional.

REVISIÓN BIOGRÁFICA DE LOS MAESTROS ACOSTA Y PATIÑO

Especialmente en el caso de Acosta, parece muy necesario realizar una revisión biográfica que recapitule y ordene las escasas y hasta contradictorias aportaciones disponibles sobre la biografía del maestro portugués. No ocurre lo mismo con Patiño, cuya figura sí ha sido estudiada con rigor. Este apartado recopila los datos biográficos más relevantes de los dos maestros de forma que permitan contextualizar su producción.

Alfonso Vaz de Acosta. m. Ávila, 1660

En las diferentes fuentes y documentos he encontrado las siguientes variantes de su nombre: Alfonso [Afonso] [Affonso] Vaz [Baz] [Bas] de Acosta [da Costa] [Dacosta]. El *DMEH* opta por Dacosta (Solís Rodríguez, 2002b) y el *NGD* por da Costa (Stevenson, 2001), pero en todas las partituras conservadas —en Ávila, El Escorial, Valladolid y Orense— aparece siempre Acosta.

La información existente sobre la vida y la obra de Acosta es realmente exigua y está llena de incertidumbres e, incluso, contradicciones. Se desconocen el año y lugar de su nacimiento, aunque, como se verá a continuación, algunos autores sitúan este en Lisboa. Las referencias al maestro son bastante escasas y su obra ha pasado casi inadvertida para la historiografía musical portuguesa y española. Las pocas publicaciones que lo citan lo hacen casi siempre de forma bastante escueta, aportando muy pobre información y, en muchos casos, prácticamente se limitan a repetir textos anteriores. Un hecho que puede resultar muy significativo es que, prácticamente, no existan ediciones de ninguna de sus obras conservadas,

con la excepción de las ediciones incluidas en la tesis de Sonsoles Ramos (Ramos Ahijado, 2009) de las dos obras a cuatro y cinco voces conservadas en la catedral de Ávila.

Las primeras reseñas biográficas sobre Vaz de Acosta aparecen en fechas tempranas, solo ocho décadas después de su fallecimiento. Diego Barbosa, en la conocida enciclopedia *Bibliotheca Lusitana*, editada en 1741, afirma que Alfonso Vaz de Acosta fue un insigne músico que se formó durante su juventud en Roma, donde recibió el aplauso de los grandes maestros. Relata cómo fue maestro de las catedrales de Badajoz y Ávila, lugar en el que formó numerosos discípulos que destacarían como maestros en toda España y donde moriría. Resalta que algunas de sus obras formaron parte de la biblioteca del rey Joao IV (Barbosa Machado, 1741: p. 54). En el cuarto volumen de la obra de Barbosa se incluyen varios índices, entre ellos uno que clasifica los autores según su lugar de origen. Acosta aparece incluido en el apartado de procedencia desconocida (Barbosa Machado, 1759: p. 441). Esta primera aportación ofrece datos precisos, como sus estancias en Badajoz y Ávila y su fallecimiento en esta ciudad. Pero también otros más difíciles de concretar, como su formación en Roma o su papel como formador de otros ilustres maestros, afirmaciones sobre las que no he encontrado otras evidencias.

Numerosas publicaciones posteriores se limitan, básicamente, a repetir la información anterior, sin aportar nuevos datos, pero cometiendo diversos errores. Así, Gerber, en *Neues historich-biographisches Lexikon der Tonkünstler: welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten, Sänger*, de 1812, incluye a Acosta, copiando casi literalmente la información de la referencia anterior, aunque comete el error de situar Ávila en Portugal (Gerber, 1812: p. 798). Siguiendo un orden cronológico, la siguiente obra de este tipo que cita al maestro es *Lista de alguns artistas Portuguezes colligida de escriptos e documentos*, de Francisco Bispo. Solamente dice que fue maestro en Ávila y que se conservan obras suyas en la biblioteca del rey Joao IV. Sitúa su muerte, erróneamente, en 1599 (Bispo Conde, 1839: p. 45). En la misma línea, Joaquim Vasconcellos, en *Os musicos portuguezes: biographia-bibliographia*, de 1870, reproduce la información de la *Bibliotheca Lusitana*, añadiendo que se desconocen las fechas de su nacimiento y defunción; dice que la primera pudo ser hacia 1610 y comenta cómo la fecha de 1599, en que Bispo fija su muerte, sería anterior a su nacimiento. Afirma que en la biblioteca del rey Joao IV sus obras se encontraban en el estante 28, N° 710. La principal novedad de esta publicación es que, sin aportar ninguna fuente ni justificación, ubica el nacimiento de Acosta en Lisboa, algo que no había hecho ninguno de los autores anteriores y que, no obstante, copiarán futuras referencias (Vasconcellos, 1870: pp. 60-61).

Continuando con los diccionarios biográficos, Ernesto Vieira, en *Diccionario biographico de musicos portuguezes, historia e bibliographia da musica em Portugal*, vuelve a repetir el contenido de la *Bibliotheca Lusitana*; sin embargo, dice que no puede ser cierta la información respecto a la presencia de varias obras suyas en la biblioteca del rey Joao IV, pues en su catálogo solo aparece como autor de un único villancico a cinco voces, algo que refrendan el *Ensaio critico sobre o catalogo d'el-rey D. Joao IV* (Vasconcellos, 1873) y *La colección de villancicos de Joao IV, rey de Portugal* (Iglesias, 2002). Esta última obra recoge el villancico al sacramento *No es bueno que Gil en la Sierra* para solo y cinco voces con acompañamiento, del que no se

conserva la música (Vieira, 1900: p. 67). Por último, el *Dicionário biográfico de músicos portugueses* de José Mazza sitúa el nacimiento de Acosta en el siglo XVI, vuelve a mencionar su estancia y éxito en Roma y sus cargos como maestro en Badajoz y Ávila, donde muere (Mazza, 1945: p. 13). Esta última referencia muestra cómo doscientos años después se sigue repitiendo la información de la *Bibliotheca Lusitana* sin aportar nada nuevo.

La estancia del maestro en la catedral de Badajoz es citada por Kastner en «La música en la Catedral de Badajoz (años 1601 -1700)» (Kastner, 1960: pp. 67-68) y por Solís Rodríguez en «Maestros de capilla, organistas y organeros portugueses en la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)» (Solís Rodríguez, 1991: pp. 89-90). Ambos autores atribuyen Lisboa como ciudad de nacimiento del maestro, pero no justifican tal afirmación. Los artículos de Kastner y Solís Rodríguez documentan, gracias a las actas capitulares de la catedral pacense, que accedió al puesto de maestro de capilla el 19 de mayo de 1626, una vez superados los ejercicios de oposición consistentes en la escritura de un villancico y un motete para el que se le dio «un canto llano de tercero tono para que sobre él componga un motete a cuatro voces llevando el canto llano el tenor». Aparecen también anotaciones que recogen gratificaciones por su buena labor como compositor de motetes y villancicos y por tañer el órgano. En algunas ocasiones la gratificación se hace extensiva a un sobrino suyo — Francisco Lopes de Acosta— que toca el arpa. No obstante, no se ha documentado la conservación en Badajoz de ninguna página con música del maestro. Permaneció en ese puesto hasta el 2 de agosto de 1641, en que el cabildo le dio licencia para oponerse al de la catedral de Ávila.

Solís Rodríguez es también el autor de la brevísima voz sobre Vaz de Acosta en el *DMEH*, en la que sintetiza el contenido de su artículo citado anteriormente. Se centra, por tanto, en su etapa en la catedral de Badajoz y respecto a su estancia en Ávila se limita a decir que permaneció allí hasta su muerte. Solo cita las dos obras conservadas en la seo abulense, pero no menciona ninguna de las que guarda la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial no aportando un inventario de sus obras (Solís Rodríguez, 2002b: pp. 761-762).

Stevenson es el autor de la entrada en el *NGD*. Él también sitúa el lugar de nacimiento del maestro en Lisboa, pero tampoco facilita ninguna fecha del suceso. Se hace eco de su paso por Roma, citando la *Bibliotheca Lusitana*, y de su labor en las catedrales de Badajoz y Ávila. Sí aporta una pequeña relación de obras, entre las que incluye el villancico ya mencionado de la colección del rey Joao IV, la misa de réquiem a cinco voces y el Ave Regina a cuatro, conservados en Ávila; de las obras de El Escorial, cita algunas de ellas y facilita el número de misas, magníficats, salmos y vísperas que se conservan (Stevenson, 2001: p. 520).

Sonsoles Ramos, en *La Catedral de Ávila como institución musical durante la segunda mitad del siglo XVII*, realiza un completo vaciado de las actas capitulares de la catedral abulense durante el siglo XVII, lo que le permite aportar numerosos datos sobre la presencia del maestro en Ávila. Incluye un breve e incompleto estado de la cuestión sobre la figura de Vaz de Acosta y edita las dos obras que del mismo se conservan en la catedral (Ramos Ahijado, 2009).

El vaciado de las actas capitulares realizado por Sonsoles Ramos se convierte en una magnífica herramienta para aumentar los conocimientos disponibles sobre el maestro. Las siguientes actas permiten realizar un pequeño recorrido por los hechos más significativos ocurridos durante la estancia de Acosta en Ávila y contextualizar su obra. No se conservan las actas capitulares de los años 1639 a 1641, por lo que no es posible conocer los datos precisos sobre el proceso de contratación del maestro ni las fechas exactas, pero la siguiente acta confirma que fue en 1641 y que en enero de 1642 ya estaba instalado en Ávila ejerciendo el cargo:

Acordaron se le den al maestro de capilla de esta Santa Iglesia doscientos reales por una vez para ayuda al gasto que hizo en traer su casa y se le paguen de fábrica. (vol. 50, f. 5, 8 de enero de 1642). (Ramos Ahijado, 2009: Vol. II, p. 45).

Muy poco tiempo después, el maestro había conseguido que el cabildo sufrague el sustento de su sobrino, Francisco de Orbezu, incorporando el arpa a la capilla. Como se ha mencionado, en las actas de la catedral de Badajoz aparece citado un sobrino del maestro, también arpista, aunque allí con el nombre de Francisco Lopes de Acosta. La coincidencia en el parentesco, nombre de pila y profesión hacen pensar que se trata de la misma persona.

Cometieron al Señor Arcediano de Olmedo haga la escritura del sobrino del maestro de capilla, y se le señalaron cincuenta ducados para que se ordene en horas como se acostumbra. Acordaron que al dicho maestro de capilla se le den cincuenta ducados cada un año para ayuda al sustento de Don Francisco de Orbezu su sobrino el tiempo que estuviere en esta Santa Iglesia con el instrumento del arpa. (vol. 50, f. 69, 21 de mayo de 1642). (Ramos Ahijado, 2009: Vol. II, p. 46).

Francisco de Orbezu permanecerá en la catedral de Ávila hasta su muerte en 1684 y, como se verá en el capítulo III, dedicado a la interpretación, el arpa se convertirá en un instrumento indispensable para la capilla.

Los siguientes ejemplos muestran cómo el cabildo dio licencia a Acosta para ir a El Escorial junto a un ministril. Como se puede apreciar, el maestro no se limita a asistir a la fiesta de san Lorenzo —que se celebra el día 10 de agosto— y en la que, siguiendo una práctica habitual y contrastada, era frecuente que las instituciones se reforzaran con músicos externos en fechas muy señaladas. Sin embargo, el día 16 Acosta sigue allí y dispone de ocho días más. Ciertamente, la información es muy escueta y no permite extraer más conclusiones; pero documenta la presencia de Acosta en El Escorial acreditando algún vínculo, lo que puede ayudar a explicar el amplio número de obras del maestro portugués conservadas en el archivo escurialense, algo especialmente relevante para este trabajo. Como ya he mencionado, de ningún otro autor de esta etapa se conserva tal número de misas.

Diose licencia al maestro de capilla y Esteban Tomás para que, no haciendo falta, vayan a la fiesta de San Lorenzo al Escorial, con lo cual se levantó el Cabildo. (vol. 51, f. 178v, 2 de agosto de 1647).

Diose licencia al maestro de capilla que está en el Escorial para hacer ausencia de hoy en ocho días en sus días. (vol. 51, f. 184, 16 de agosto de 1647). (Ramos Ahijado, 2009: Vol. II, p. 62).

Hay más ejemplos en los que el cabildo autoriza que los músicos de la catedral vayan a El Escorial por lo que, indudablemente, se trata de una práctica asentada. Lógicamente, la escasa distancia entre los dos lugares —inferior a los sesenta kilómetros— favorecía esta relación y la permeabilidad de repertorios entre ambas instituciones.

Diose licencia a Esteban Tomás y Don Francisco de Orbezu, arpista, para ir a San Lorenzo estando en Ávila para el día de Santa Teresa. (vol. 52, f. 129, 6 de octubre de 1649). (Ramos Ahijado, 2009: Vol. II, p. 79).

Diose licencia al racionero Gaspar Cavo de Villa y Manuel de Zubiaga y a don Francisco de Orbezu, arpista, para que vayan al Escorial a la fiesta de San Lorenzo y lleven consigo a los dos muchachos Romeo y Pallares. (vol. 54, f. 302, 3 de agosto de 1654). (Ramos Ahijado, 2009: Vol. II, p. 118).

Pronto comienza a haber noticias acerca de los problemas de salud de Acosta y en 1651 las actas dicen que está enfermo e imposibilitado. A partir de ese momento, son numerosas las referencias en las que el cabildo toma decisiones para suplir los inconvenientes que supone su enfermedad. Así, le recuerdan reiteradamente a su sobrino que debe hacerse cargo de la enseñanza de los mozos de coro y encomiendan al organista Licerias regir la capilla.

Entró el racionero Melchor Ruiz y dio cuenta a los dichos señores cómo el maestro de capilla de esta Santa Iglesia estaba enfermo e imposibilitado de poder asistir al gobierno de la capilla en los maitines de la noche de Navidad y villancicos que en ellos se han de cantar, y en los días de Pascua y Reyes, y que en otras ocasiones de faltas de maestro había acudido a suplirlas el susodicho, y en esta quisiera hacer lo mismo y respecto de sus muchos años está muy corto de vista con que no podrá acudir a servir el ministerio de maestro que para que no haya falta y los villancicos se canten bien le parece se pida encargar al racionero organista y que así lo proponía a los dichos señores. Y habiéndose ido del cabildo los dichos señores confirieron en razón de ello y acordaron que el dicho racionero Melchor Ruiz y el racionero Licerias, organista, cuiden del gobierno de la capilla en la noche de Navidad y Pascua. (vol. 53, f. 166v/ f. 167, 20 de diciembre de 1651). (Ramos Ahijado, 2009: Vol. II, p. 93).

El señor tesorero refirió que estando sumando los salarios de horas y asistiendo en el coro a la contaduría por la enfermedad del señor chantre contador, había hallado que habiendo doce mozos de coro que asistan en él y acudan a los maitines, no acudían sino es tres o cuatro cuando más, y que los que había no sabían cantar ni leer que nacía del poco cuidado que se tenía por los maestros en la enseñanza y muchos vecinos dejaban de enviar sus hijos y darlos para el servicio de la iglesia por el poco cuidado que con ellos se tenía y que era cosa digna de remedio y así proponía se tratase de ello. Y habiendo entendido lo susodicho se fue confiriendo largamente, y acabada la conferencia acordaron que el señor obrero hable a Joseph Martín y a Pedro Gutiérrez cuiden de la enseñanza de leer y canto llano y que yo el secretario le diga a Don Francisco de Orbezu acuda a dar las lecciones de canto de órgano el tiempo que durare la enfermedad de su tío el maestro de capilla. (vol. 55, f. 184v/ f. 185, 3 de enero de 1656). (Ramos Ahijado, 2009: Vol. II, p. 128).

Acordose que el racionero Gaspar de Licerias, organista, cuide del gobierno de la capilla de la música atento está enfermo e impedido Alfonso Baz, maestro de capilla. (vol. 55, f. 25lv/ f. 252, 7 de junio de 1656). (Ramos Ahijado, 2009: Vol. II, p. 132).

Estas actas, además de atestiguar la enfermedad de Acosta y los inconvenientes que acarrea a la institución ponen de manifiesto otros hechos relevantes. Por ejemplo, la importancia de los villancicos que se debían componer y cantar en celebraciones especiales, como en la noche de Navidad. También es significativo el elevado número de mozos de coro, hasta doce, de cuya formación se debía ocupar el maestro —fuente habitual de problemas entre el cabildo y los maestros en numerosas instituciones, como es bien sabido— y que debían asistir regularmente al coro.

La redacción de las actas utiliza expresiones como «mientras dure la enfermedad», dando a entender que confiaban en la recuperación del maestro. En ningún momento consta que se plantearan su jubilación ni contratar a otra persona para el puesto. Atendiendo a la siguiente acta es posible que el maestro, efectivamente, tuviera períodos de mejora que le permitieran cumplir su labor:

Entró el maestro de capilla a pedir licencia para la prueba de los villancicos de la Navidad y diósele y que el Señor Don Samaniego vea las letras. (vol. 55, f. 351, 29 de noviembre de 1656). (Ramos Ahijado, 2009: Vol. II, p. 136).

Sin embargo, al comienzo de 1658, Acosta ofreció al cabildo «los papeles de muchas y diversas cosas que tiene hechas y escritas para servicio del culto divino y celebridad de sus fiestas, que en su estimación son de mucho valor» a cambio de dotar una sepultura para él y otros familiares que debían vivir con él en Ávila:

Leyose una petición de Alfonso Vaz de Acosta, maestro de capilla de esta Santa Iglesia, en que pide a los dichos señores se sirvan de recibir los papeles de muchas y diversas cosas que tiene hechas y escritas para servicio del culto divino y celebridad de sus fiestas, que en su estimación son de mucho valor, y quisiera lo fueran de mayor porque juzga sirve a esta Santa Iglesia en dárselos para la celebridad de otras fiestas y pide y suplica se le haga merced de que la sepultura en que está enterrada Doña María Vaez, su hermana, que está en frente de la capilla de san Ildefonso se le dé para su entierro y de sus sobrinos y cuñados, que será muy singular merced, y que la pueda poner por dotada y que esto sea y se entienda en recompensa del servicio que hace a la fábrica en darle sus papeles pues se le ha de seguir útil en ello. Y habiendo entendido la dicha petición y conferido sobre ella, por mayor parte se acordó que los papeles se reciban y el señor obrero haga inventario de ellos y los entreguen con recibo a quien hiciere oficio de maestro, y se pongan en toda guarda con los demás que hay de música. Y, asimismo, acordaron que al dicho maestro de capilla se le dé la sepultura que pide para su entierro y de sus dos sobrinos y cuñados y que pueda poner en ella dotada como en las demás que lo están. (vol. 56, f. 174/ f. 174v, 23 de enero de 1658). (Ramos Ahijado, 2009: Vol. II, p. 147).

El cabildo aceptó la propuesta y recibió la obra de Acosta que, por tanto, debía tratarse de un importante legado. Sin embargo, se ha perdido casi en su totalidad, pues en el archivo de la catedral, como ya se ha mencionado, solamente se conservan dos obras suyas.

Finalmente, la siguiente acta confirma que la muerte del maestro se produjo antes del 5 de abril de 1660³:

Entró el racionero Gaspar de Licerias, organista, y refirió que para la fiesta del Corpus y su octava era necesario prevenir villancicos por haber muerto el maestro de capilla a quien tocaba y, luego, se le preguntó dijese lo que le parecía de la voz de Antonio Palacios, capellán del número, y si sería a propósito para el ministerio de sochantre a que respondió que la voz era buena y larga y con altos y que trabajando en estudiar y aprender el canto llano sería buen sochantre. Y habiéndose ido del cabildo se confirió sobre lo susodicho y, asimismo, en lo tocante a maestro de capilla y músicos tiple y contralto y acordaron se llame para mañana, miércoles, conferir sobre todo y acordar lo que convenga. (vol. 58, f. 43/ f. 43v, 5 de abril de 1660). (Ramos Ahijado, 2009: Vol. II, p. 162).

Carlos Patiño. Santa María del Campo Rus, 1600 – Madrid, 1675

A diferencia de lo ocurrido con Acosta, Carlos Patiño sí es un músico relevante para la historiografía española y son numerosas las referencias a su figura y obra. Destacan los trabajos de Lothar Siemens (Patiño y Siemens Hernández, 1988-1999) y Danièle Becker (Patiño y Becker, 1987), que iniciaron la publicación de la obra completa del maestro bajo el auspicio del Instituto de la música religiosa de la Diputación provincial de Cuenca. Como ya he comentado, el proyecto se interrumpió y una parte importante de la obra de Patiño, entre la que se encuentran sus misas, no llegó a publicarse. El volumen de Becker, dedicado a las obras humanas, incluye en el primer capítulo un extenso estudio con la biografía del maestro apoyado en abundantes fuentes documentales y que se ha convertido en la obra de referencia del maestro conquense. Remitiendo, por tanto, al trabajo de Becker me limitaré a recoger de forma sintética los hechos más relevantes de su biografía:

Carlos Patiño fue bautizado el 9 de octubre de 1600 en la parroquia de Santa María del Campo Rus, en Cuenca. El 22 de junio de 1612 fue recibido como seise en la catedral de Sevilla, estando Alonso Lobo al frente de la capilla hispalense. En septiembre de 1615 se documenta el cambio de voz, pero al haber servido durante más de tres años satisfactoriamente obtiene una prebenda para poder continuar su formación al servicio de la catedral, hasta 1617 con Alonso Lobo y, tras el fallecimiento de éste, con su sucesor, el portugués Francisco de Santiago. Su educación musical, por tanto, se desarrolló en un lugar privilegiado en el que tuvo acceso a las obras de los maestros que rigieron la catedral sevillana, como Morales, Guerrero o Lobo, pero también de los franco-flamencos, de Victoria o de los maestros portugueses que enviaban su música a su compatriota Francisco de Santiago. Este

³ En un intento de aportar algo más de luz sobre las lagunas existentes en la biografía del maestro he intentado encontrar su testamento en los protocolos notariales conservados en el Archivo Histórico Provincial de Ávila. En 1660, año de la muerte de Acosta, había trece notarios activos en Ávila, con un volumen de protocolos bastante elevado. No existe ningún tipo de indexación ni de digitalización, por lo que he comenzado la búsqueda revisando cada uno de los miles de protocolos comenzando en la fecha de la muerte del maestro y avanzando hacia atrás en el tiempo. En muchos casos, el testamento se realizaba poco antes del fallecimiento, pero, como se ha visto, Acosta pasó un buen número de años enfermo y es posible que redactara su testamento mucho tiempo antes por lo que quizás, sea necesario retroceder numerosos años. Por otra parte, algunos protocolos se encuentran en muy mal estado de conservación y el archivo no permite su consulta, no pudiendo descartarse que el testamento de Acosta se encuentre entre ellos. Hasta el momento esta búsqueda ha sido infructuosa.

mantiene los vínculos con Lisboa y Évora y pudo despertar el interés del futuro rey Joao IV por Patiño.

El 19 de enero de 1623 obtiene por oposición el cargo de maestro de canto de órgano del Sagrario de la catedral de Sevilla, comenzando así una larga carrera musical que le llevaría cinco años más tarde, el 8 de mayo de 1628, a acceder al puesto de maestro de capilla del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid. Sin duda se trata de un salto cualitativamente muy relevante pues, aunque las fuerzas que tiene a su disposición son muy modestas, implica entrar en la esfera de influencia regia, ya que la familia real acude con frecuencia al convento. El 1 de enero de 1634 accedió al cargo de maestro de la Real Capilla, que había quedado vacante tras la jubilación de Mateo Romero, el último de una larga dinastía de maestros flamencos que llegaba a su fin. Permaneció en el puesto hasta su muerte, en Madrid, el día 15 de septiembre de 1675. Su salud era muy delicada desde hacía tiempo y así, en 1660, había solicitado sin éxito su jubilación al rey, que no la aceptó, aunque ya por entonces contaba con la ayuda de un teniente de maestro, Francisco de Escalada, y de Juan Hidalgo, quien ocupa el puesto de arpista en la Real Capilla y que, cada vez, asume más funciones en sustitución del maestro.

En su estudio, Becker incluye varios apéndices con la transcripción de muchos de los documentos más relevantes en la biografía de Patiño. Entre ellos se encuentra su testamento, que incluye la siguiente disposición:

Ítem es mi voluntad que todos los papeles de música latín y romance que yo he compuesto sirvan a su Majestad con ellos en su Real capilla para que sus efectos se entreguen a quien el Ilustrísimo Patriarca mandare excepto dichos partidos que tengo hechos para su Majestad, que dio orden porque esto es mi voluntad que con orden del dicho Ilustrísimo Patriarca se lleven a la librería de manuscritos que hay en el Real Convento del Escorial para que allí se guarden y no se puedan sacar jamás originalmente sino sacar copias de ellos.

Ítem mando que todos los demás libros de música impresos, madrigales, con sus cajones y Cantoneras se vendan (Patiño y Becker, 1987: p. 81).

Es posible que el celo demostrado por Patiño hacia sus papeles, y que le hizo incluir la anterior cláusula en su testamento, haya permitido que El Escorial conserve un importante número de obras suyas, entre las que se incluyen las misas objeto de estudio de este trabajo.

I. MISAS CONSERVADAS EN LAS
CATEDRALES DE CASTILLA Y LEÓN Y EN
EL REAL MONASTERIO DE EL ESCORIAL

INTRODUCCIÓN

Esta tesis se centra en las misas policorales escritas por Alfonso Vaz de Acosta y Carlos Patiño conservadas en la catedral de Valladolid y en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Entre los objetivos formulados en la introducción se planteaba analizar los rasgos estilísticos más significativos y característicos del lenguaje policoral presentes en estas misas, en contraste con las corrientes internacionales más relevantes de la época, para determinar si se adhieren de forma mayoritaria a esas tendencias y si poseen algunos rasgos particulares o diferenciales. Además, se sugería realizar una propuesta interpretativa, centrada en la plantilla y la orgánica, basada fundamentalmente en el estudio de la rica documentación conservada en la catedral de Valladolid y que ofrece elementos esenciales sobre su interpretación en el contexto en que fueron creadas. Este capítulo aborda otra parte de ese contexto tratando de dar respuesta a una de las preguntas formuladas en las hipótesis iniciales, la referente a clarificar hasta qué punto el lenguaje policoral se había generalizado entre los maestros de capilla de las catedrales castellanas a la hora de escribir las misas que sus instituciones les demandaban.

Para responder a esta cuestión se comprobará qué otras misas escritas en el mismo período se guardan en la catedral de Valladolid y en El Escorial junto a las de Acosta y Patiño. El inventario de las misas conservadas en estas dos instituciones mostrará cómo eran las misas escritas y conservadas en una catedral castellana, conocida por albergar uno de los archivos musicales más importantes de la península, y en El Escorial, institución vinculada desde su fundación a la realeza y cuyos fondos, por tanto, podrían mostrar las influencias de la música vinculada a la monarquía y a la Real Capilla.

Para obtener una visión más global y significativa de ese contexto parece oportuno ampliar el foco y conocer, además, las misas conservadas en los archivos de otras catedrales próximas que fueron escritas durante los últimos años del siglo XVI —estableciendo el inicio en torno a 1595, año que coincide con la fecha en que Valladolid se convierte en sede episcopal y su colegiata adquiere el rango de catedral⁴— y los dos primeros tercios del XVII, coincidiendo básicamente con la trayectoria vital de los maestros Acosta y Patiño, protagonistas del trabajo. El primero, de quien se desconoce su fecha de nacimiento, se convirtió en maestro de capilla de la catedral de Ávila en 1641 y falleció en 1660. En cuanto a Patiño, nació en 1600, accedió al puesto de maestro de la Real Capilla en 1634 y murió en 1675, aunque, como recoge Lothar Siemens en su entrada sobre este maestro en el *DMEH*, en el año 1660 solicitó su jubilación alegando continuos achaques (aunque no le fue concedida) y estima que en 1668, por motivos de salud, dejó de componer para la corte (Siemens Hernández, 2002: p. 514).

⁴ Gracias a la intervención de Felipe II —que, como es conocido, había nacido en esta ciudad— y con el beneplácito del papa Clemente VIII, quien otorgó la bula *Pro Excellentí* del 25 de septiembre de 1595. El proceso de creación de la diócesis ha sido estudiado por Luis Resines en el capítulo dedicado a la Iglesia de Valladolid en la Edad Moderna incluido en la colección *Historia de las diócesis españolas* (Resines Llorente, 2004: pp. 257-260).

Como se podrá comprobar, la mayoría de las misas conservadas en los archivos son manuscritos sin datar, lo que impide establecer con precisión la fecha en que fueron escritas. Por esta razón, este ámbito cronológico debe ser manejado con ciertas precauciones en algunos casos. Más adelante especificaré con detalle los criterios utilizados en situaciones dudosas para considerar o no algunas obras o autores dentro del período de estudio.

En cuanto al marco geográfico, las catedrales más próximas a Valladolid y a El Escorial, al norte de la importante barrera física que supone el Sistema Central, serían las que se hallan en la actual Castilla y León. Si bien esta entidad es de muy reciente creación, finales del siglo XX, sus límites coinciden de forma bastante precisa con la meseta norte y permiten establecer una demarcación inequívoca y fácilmente reconocible. Es indudable que ese ámbito geográfico ha sido determinante para establecer la organización política posterior y las cordilleras y sierras que rodean la submeseta norte delimitan un territorio que muchos siglos atrás ya había adquirido entidad propia a través de los antiguos reinos de Castilla y de León, que se unieron definitivamente en el siglo XIII, dando lugar a la Corona de Castilla. Así pues, el espacio geográfico a considerar es el de la meseta norte castellana, que se corresponde con la actual comunidad de Castilla y León. Por lo tanto, se presentarán los fondos de las catedrales de Castilla y León, mostrando cómo eran las misas conservadas en las principales instituciones eclesiásticas de esta área, y los de El Monasterio de El Escorial⁵.

El objetivo principal de este capítulo es realizar un inventario de las misas conservadas en la catedral de Valladolid, el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y en el resto de las catedrales de Castilla y León, pertenecientes al período estudiado, con el fin de comprobar cómo era la música que se escribía y de la que disponían los maestros de capilla durante esta etapa y constatar, en primer lugar, hasta qué punto el lenguaje policoral había calado en el momento de escribir las misas que les demandaban las instituciones para las que trabajaban. Este inventario permitirá también, partiendo siempre de las fuentes conservadas, determinar la proporción de misas que fueron escritas para uno o varios coros, la plantilla más utilizada o, por ejemplo, las que incorporan partes para acompañamiento.

Encuentro muy interesante la idea expuesta por Juan Ruiz en la introducción de su libro *La librería de canto de órgano: Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla* respecto a cómo se produce un proceso por el que, mientras que algunas obras caen en desuso, otras procedentes de las nuevas corrientes estéticas se canonizan y se incorporan a un ceremonial permeable y en constante transformación. Esto permite la convivencia entre el repertorio tradicional y las nuevas composiciones, conformando el nuevo canon del momento (Ruiz Jiménez, 2007: pp. 1-4).

⁵ Aunque se encuentra en la actual Comunidad de Madrid, históricamente ha estado vinculado con Segovia. De hecho, cuando Felipe II escoge esos terrenos para su construcción pertenecían a la Comunidad de ciudad y tierra de Segovia (Valenzuela Rubio, 1977: p. 67)

En esa línea, este capítulo permitirá realizar una aproximación a la incidencia de la música policoral —en un contexto geográfico y temporal amplio y significativo— y su relevancia en la conformación del canon vigente durante los dos primeros tercios del siglo XVII, partiendo de las misas —acto central y más importante de la liturgia— conservadas en El Escorial y las catedrales de Castilla y León.

Hasta el momento, como se ha visto, la historiografía ofrece la posibilidad de acceder a la obra de algunas figuras muy concretas de este período, como Rogier, Victoria o Romero, por citar los ejemplos más relevantes. También son numerosos los estudios centrados en el devenir musical de una institución, abordando normalmente la composición de su capilla, sus maestros y una parte del repertorio que conservan⁶. Por otra parte, los catálogos de las diferentes instituciones muestran el conjunto de obras conservadas en ellas. Sin embargo, teniendo en cuenta que para su confección se suelen utilizar criterios como el orden alfabético de los autores, es difícil extraer directamente conclusiones sobre cuestiones relativas a un género o período específico.

Solamente, el interesante estudio de Alfonso de Vicente: «Los comienzos de la música policoral en el área de la Corona de Castilla. Algunas hipótesis y muchas preguntas» (Vicente Delgado, 2013) utiliza el análisis de inventarios y archivos desde el último cuarto del XVI hasta los dos primeros decenios del XVII para estudiar la temprana evolución de la música policoral, centrada principalmente en la música de la corte de los reyes Felipe II y Felipe III y sus fundaciones: Real Capilla, Descalzas Reales y El Escorial. Parece, por tanto, oportuno y necesario contar con un inventario específico que permita disponer de una visión global, basada en datos concretos, del tipo de misas que se escribían en este amplio territorio durante el período estudiado.

En Castilla y León se ubican doce catedrales, una en cada una de las nueve capitales de provincia de la región y tres más ubicadas en Astorga, Ciudad Rodrigo y El Burgo de Osma. El Escorial, monasterio de fundación real, fue encomendado por expreso deseo de Felipe II a la orden jerónima. Esta vinculación real y su excepcional biblioteca lo convierten en una institución muy singular y especialmente significativa. Tal y como recoge Alfonso de Vicente en su tesis doctoral sobre la música en los monasterios de la orden de San Jerónimo, la cualidad diferencial de esta orden era el especial cuidado del canto coral y su especial dedicación al coro, casi siempre cantado (Vicente Delgado y Bordas Ibáñez, 2010: p. 101). Sin embargo, plantea el problema de la interpretación de polifonía en el monasterio y cita a Michael Noon, quien en su libro *Music and musicians in the Escorial liturgy under the Habsburgs, 1563-1700* recuerda cómo la *Carta de fundación y dotación de San Lorenzo el Real*, dada por Felipe II en 1567, prohíbe su práctica (Noone, 1998). Alfonso de Vicente cree que durante la etapa del monarca fundador se interpretaría de forma muy excepcional y no contaría con una capilla al uso. No obstante, su sucesor Felipe III, sí potenciaría el uso de la polifonía y, ya en el siglo XVII, la formación de una capilla. Coincidiendo con Alfonso de Vicente, Gustavo Sánchez detalla en «El coro del monasterio de El Escorial después de Felipe II (1598-1621)»

⁶ En este entorno, por ejemplo, la tesis doctoral de Sonsoles Ramos, centrada en la catedral de Ávila (Ramos Ahijado, 2009) y la de Francisco Javier Pintado sobre la catedral de Palencia (Pintado Asensio, Virgili Blanquet y Caballero Fernández-Rufete, 1999).

cómo es preciso distinguir entre la vida ordinaria del monasterio y las ocasiones especiales en que el monarca se encuentra en él y su capilla le acompaña, siendo esta la protagonista de la música que se interpreta, para lo que aporta numerosas crónicas y fuentes de la época (Sánchez López, 2012).

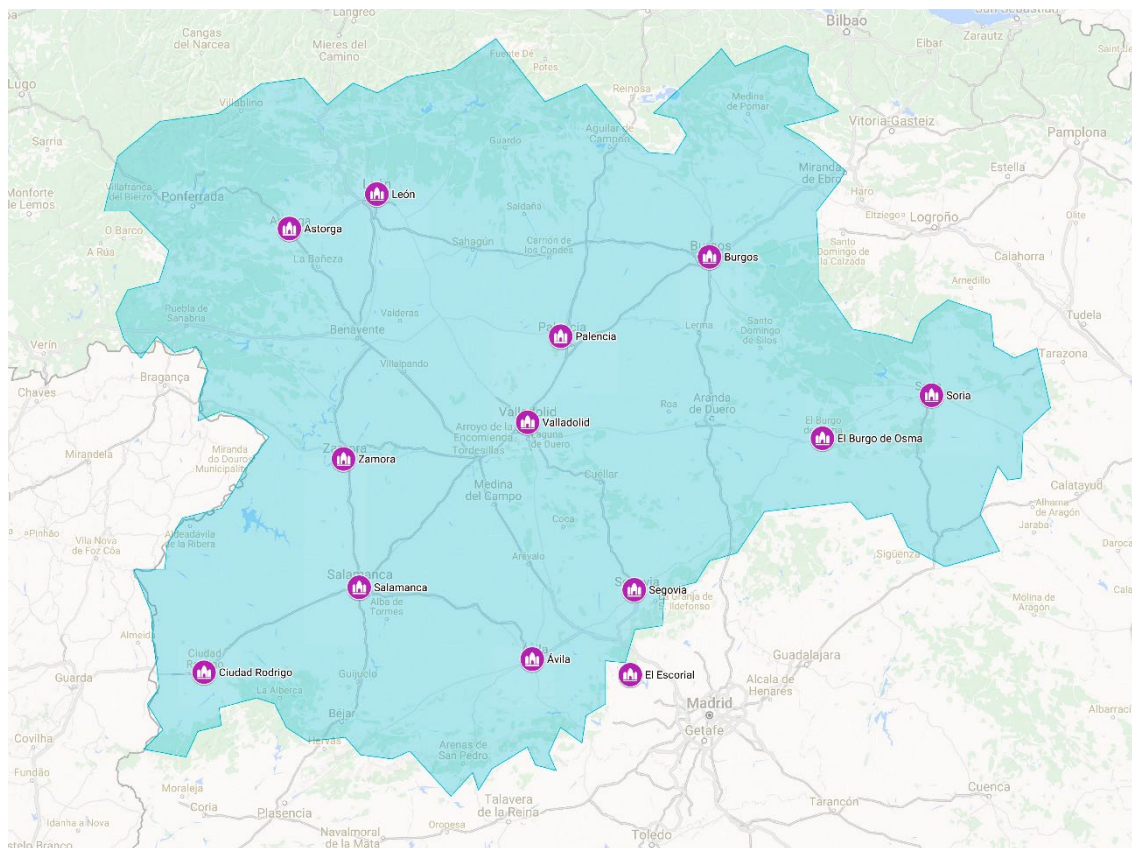


Ilustración I.1. Catedrales de Castilla y León y El Escorial. Elaboración propia sobre Google Maps.

La herramienta principal para confeccionar el inventario será la información aportada por los catálogos musicales de las instituciones estudiadas. No se han realizado los de las catedrales de Ciudad Rodrigo ni de El Burgo de Osma. Sí están disponibles los del resto de catedrales y de El Escorial. De la catedral de Salamanca se han publicado dos ediciones y de El Escorial existe, además, una versión electrónica. La tabla I.1 recoge los catálogos editados que, más adelante, se analizarán con mayor detalle.

Tabla I.1. Catálogos musicales de las instituciones estudiadas.

	Autor	Año de edición	Íncipits
Astorga	José María Álvarez	1985	No
Ávila	José López-Calo	1978	No
Burgos	José López-Calo	1995	Sí
León	Samuel Rubio	2005	En parte
Palencia	José López-Calo	1980	Sí
Salamanca	Dámaso García	1981	Sí
Salamanca	Josefa Montero	2011	Sí
Segovia	José López-Calo	1988	Sí
Soria	M ^a Montserrat Sánchez y Jesús Gonzalo	1992	Sí
Valladolid	José López-Calo	2007	Sí
Zamora	José López-Calo	1985	Sí
El Escorial	Samuel Rubio y José Sierra	1976 y 1982	Sí
El Escorial	Versión en línea	En desarrollo	Sí

Estos catálogos permitirán conocer el número y tipo de misas conservadas en los templos estudiados. Es necesario recordar que se tratará de una visión parcial pues, gracias a algunos inventarios existentes, es posible constatar que los fondos conservados en la actualidad son solo una fracción de los que había durante el período estudiado y que, debido a múltiples factores, como una no adecuada conservación, accidentes, desastres naturales, guerras, expolios o el desgaste debido a su utilización, una parte significativa de su contenido se perdió definitivamente⁷. En algunos casos, prácticamente no se conservan obras de esa etapa. La inmensa mayoría de las misas disponibles se encuentra en forma de *particellas*, un formato asociado a la práctica y a la interpretación, y normalmente fueron escritas sobre papeles de escasa calidad, lo que refuerza el aspecto práctico de esas copias, a diferencia, por ejemplo, de los cantorales realizados sobre pergamino y perfectamente encuadernados.

Por otro lado, el trabajo con los catálogos implica una serie de limitaciones. Algunos son bastante rigurosos y completos, aportando abundante información sobre cada una de las obras como, por ejemplo, el más reciente de la catedral de Salamanca, publicado en 2011, o el catálogo en línea de El Escorial. En el lado opuesto, hay otros cuyo contenido es bastante limitado, como en el caso de Astorga, en el que no se incluyen elementos básicos, como el número y tipo de voces, ni se aportan los incipits. En algunas ocasiones, al comparar los catálogos con las ediciones monográficas editadas de algunos compositores (por ejemplo, del

⁷ Sobre este tema, puede ser muy ilustrativa la tabla titulada «Historia de la Librería de Canto de Órgano de la Catedral de Sevilla» incluida por Juan Ruiz en el libro *La librería de canto de órgano: Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*, en la que es posible apreciar la gran cantidad de obras que figuraban en algunos inventarios tempranos de la catedral hispalense y que van perdiéndose y dejando de aparecer en los siguientes (Ruiz Jiménez, 2007: pp. 70-71)

maestro de la Real Capilla, Mateo Romero, de quien se conservan numerosas copias de obras suyas en diferentes catedrales), he comprobado cómo se producen ciertas divergencias entre el editor y el autor del catálogo. En esos casos, he consultado las fuentes originales en los archivos para contrastar las diferentes informaciones y mis aclaraciones se indican expresamente en la relación de obras. He visitado los archivos más relevantes para este trabajo, el de la catedral de Valladolid y el de El Escorial, pues en ellos se encuentran los manuscritos originales de las misas objeto de estudio de este trabajo. Aportan, además, una gran parte del total de obras incluidas en el inventario realizado en este capítulo. Pero también he considerado importante consultar directamente el archivo de la catedral de Ávila, donde sirvió Acosta durante cerca de veinte años, y el de la catedral de Segovia, una de las instituciones que más misas conserva de este período. Precisamente, los catálogos de estas dos últimas catedrales planteaban varias dudas que han sido resueltas al consultar las fuentes originales⁸.

Otra cuestión a tener en cuenta es que, como se verá, la mayoría de las fuentes conservadas son manuscritos sin datar, siendo menos numerosos los impresos, que merecen mención aparte y se tratarán en un epígrafe específico. La consecuencia de esta situación es que, salvo excepciones, no es posible determinar con precisión la fecha en que fueron escritas la gran mayoría de las misas. Por ello, el criterio seguido para incluir las composiciones en el inventario es que su autor estuviera activo durante el período seleccionado. En muchos casos, las fechas de nacimiento y fallecimiento de los maestros permiten asegurar que sus misas fueron escritas dentro de los límites temporales marcados, pero algunos de ellos sobrepasan esos límites, ya que una parte de su vida transcurre fuera del período. En unos pocos casos porque ya eran maestros en activo con anterioridad al inicio del período, aunque fallecieron dentro de él, mientras que en otros se da la situación contraria y su actividad se prolongó después del final. Así ocurre, por ejemplo, con Juan del Vado (1625-1691), que en 1666 tenía cuarenta y un años y, por tanto, la edad y madurez suficiente para haber escrito ya algunas de sus misas⁹, cumpliendo el criterio establecido de estar activo dentro de los límites del período. Por último, en algunas ocasiones, en las fuentes solamente aparece un nombre o apellido del que no se dispone de la suficiente información o pertenece a una saga familiar y no es posible determinar a qué miembro concreto de la familia corresponde. En estos casos se indica que esas composiciones se incluyen con reservas y se detallan los criterios tenidos en cuenta para su inclusión.

Adoptar un criterio mucho más restrictivo e incluir en el inventario solamente las misas que es posible acreditar con precisión que fueron escritas dentro de los límites del período significaría descartar un buen número de composiciones que, con toda probabilidad, fueron compuestas dentro de estos. Parece oportuno recordar que este capítulo pretende ofrecer, a modo de contexto, un panorama de cómo eran las misas creadas y conservadas en El Escorial y las catedrales de Castilla y León durante el período estudiado. Así, aunque más

⁸ Revisar los fondos completos de cada una de las catedrales y de El Escorial excedería ampliamente los límites de este trabajo.

⁹ De hecho, como se verá más adelante, la BNE conserva dos libros manuscritos de misas suyas fechados en 1667, lo que confirma la decisión de incluirlo en el inventario.

adelante se analizarán en detalle los números y porcentajes obtenidos en el inventario, para las conclusiones, más que el número exacto de misas conservadas en cada institución, lo relevante serán las tendencias mostradas y que, como se podrá comprobar, son bastante claras independientemente de que en algunos datos pudieran producirse pequeñas fluctuaciones.

Para conseguir una visión más completa y paliar algunas de las carencias comentadas en los párrafos anteriores, de cada catedral se ofrece un listado de los maestros de capilla que ejercieron su labor en ellas durante esta etapa y las misas atribuidas a los mismos, aunque se conserven en lugares diferentes. Puesto que esas misas no se encuentran en las catedrales de Castilla y León ni en El Escorial, no se incluyen en el inventario y se ofrecen separadamente. Estos listados enriquecen el inventario principal y permitirán realizar una aproximación más completa a la práctica compositiva desarrollada por los maestros del período que pasaron por estas instituciones. Cabría argumentar que las composiciones de un maestro podrían ser muy diferentes en función del momento concreto, del lugar en que sirviera y lo dispar de los efectivos con que contara. Sin embargo, como se verá con detalle en el capítulo III, dedicado a la interpretación, una de las características de la música policoral era su versatilidad y facilidad para adaptarse de forma que pudiera ser interpretada con muy pocos efectivos, siendo numerosos los testimonios que acreditan esta práctica y que ejemplifican cómo el estilo llegó incluso a pequeños conventos que, a pesar de su escasa plantilla, se querían sumar a la nueva corriente o moda. De esta forma, el inventario, junto con los listados, permitirá establecer un panorama bastante ilustrativo del número y forma de las misas que tenían a su disposición las capillas catedralicias castellanas en aquella época.

Cuestiones metodológicas específicas de este capítulo

El capítulo está estructurado de la siguiente forma: se dedica un epígrafe a cada institución, comenzando por la descripción del catálogo musical y ofreciendo a continuación la relación de las misas incluidas en el mismo correspondientes al período estudiado. Para facilitar el trabajo con los catálogos, y posteriores consultas, he mantenido el orden y números de catalogación que utilizaron sus respectivos autores e incluyo, entrecomilladas, algunas observaciones aportadas por estos que pueden ser relevantes para distinguirlas de las que apporto yo. Al comienzo de cada catálogo se facilita la referencia bibliográfica. La plantilla de las obras se indica con las abreviaturas habituales. Cuando se sabe que falta una parte, esta aparece entre corchetes []. A continuación, se incluye la relación de maestros de capilla que ejercieron esa labor en cada una de las catedrales durante esa etapa y el listado de misas atribuidas a cada uno de ellos. Las fechas de nacimiento y defunción, siempre que están disponibles, se toman del *DMEH*. Como se podrá comprobar, en algunos casos, no he encontrado prácticamente ninguna información de los mismos ni obras suyas. El punto de partida siempre es el *DMEH* y, después, el *NGD*. El siguiente paso es la búsqueda en las principales bases de datos especializadas, como RILM¹⁰, JStor¹¹ o Dialnet¹², que permiten

¹⁰ «Répertoire International de Littérature Musicale - RILM». Acceso el 30 de abril de 2019. <http://www.rilm.org>.

¹¹ «JStor». Acceso el 30 de abril de 2019. <http://www.jstor.org>.

¹² «Dialnet». Acceso el 30 de abril de 2019. <https://dialnet.unirioja.es>

acceder a información mucho más actualizada. Por último, en la búsqueda de obras de los maestros, he utilizado el importante número de catálogos musicales disponibles. Aunque todavía existen grandes lagunas y hay catedrales de primer orden —como la de Toledo— cuyos catálogos todavía no han sido publicados, trabajos como *El archivo de los sonidos: La gestión de fondos musicales* (Gómez González et al., 2008), permiten comprobar el importante esfuerzo realizado en este sentido y la gran cantidad de catálogos musicales disponibles. En la bibliografía aparecen citados todos ellos en una sección específica. Por lo tanto, en los casos de algunos maestros, en los que figura que no he encontrado ninguna información sobre ellos u obras atribuidas a los mismos, es porque la búsqueda en todos estos lugares ha sido infructuosa.

En los inventarios con los fondos de cada una de las instituciones se incluyen los manuscritos e impresos que cada una de ellas conserva. A estos últimos está dedicado el epígrafe I.2, dadas sus particularidades específicas.

En muchas de las fuentes consultadas, por ejemplo en los títulos de muchas misas, aparecen expresiones como *Missa a 8 voces*. Eso implica que la composición estará formada por ocho partes más las del acompañamiento de cada coro y el guion, si existen. El uso del término «voces» no implica que esas líneas tuvieran que ser ejecutadas necesariamente de forma vocal. Como se tratará en detalle, algunas de esas partes probablemente fueran interpretadas por instrumentos. Por esta razón, aunque lógicamente hablaré de «voces», siguiendo la terminología original de las fuentes, es necesario recordar que se trata de partes, expresión que también utilizaré habitualmente.

A continuación, se facilitan los datos recogidos del inventario realizado de cada una de las instituciones y se trasladan a una serie de tablas y gráficos. Estos permiten obtener una visión más específica al centrarse en aspectos concretos: número de coros y voces, fuentes manuscritas/impresas, tesitura de los coros o existencia de partes para el acompañamiento. De esta forma, se hace posible contrastar un buen número de datos y extraer conclusiones a partir de su análisis y comparación. Como se comprobará más adelante, en varias catedrales aparece un número escasísimo de misas: en las de Astorga y Palencia, una; en León, dos y en Burgos, cuatro. Son cifras sorprendentes, para las que hay diversas explicaciones que se analizarán en cada caso, y que podrían considerarse valores atípicos. Por lo tanto, en la confección de las tablas y gráficos solo he tenido en cuenta las catedrales que aportan un número significativo de obras y no he incluido aquellas cuyo escaso número podría distorsionar los resultados estadísticos.

I.1. CATÁLOGOS Y MAESTROS DE LAS CATEDRALES DE CASTILLA Y LEÓN Y EL ESCORIAL

I.1.1. Catedral de Astorga

I.1.1.1. Catálogo

El catálogo de esta catedral fue realizado por su maestro de capilla, José María Álvarez, y publicado en 1985 (Álvarez Pérez, 1985). Contiene una breve introducción en la que se aportan datos históricos sobre la vida musical en la catedral, incluyendo pequeñas reseñas biográficas de los maestros de capilla y organistas de la catedral. Según el autor, no se conserva ninguna obra de estos maestros en el archivo. Todos son posteriores al período estudiado. También dice que no se dispone del Archivo de actas y contaduría de esa etapa. La explicación a todas estas lagunas es que el archivo «fue sin duda objeto de quema durante la guerra de la Independencia» (Álvarez Pérez, 1985: p. 13). En el primer apartado se catalogan los libros de polifonía, en el segundo, partituras manuscritas, ordenadas alfabéticamente según su autor y asignándoles un número correlativo. Cada obra incluye, como se aprecia en la imagen siguiente, fecha, autor, título, signatura y observaciones, aunque la fecha está en blanco en un porcentaje mayoritario de las composiciones. Destaca, también, la gran cantidad de composiciones anónimas.

En el título, además de este, se indica el número de folios y si hay papeles para instrumentos, pero no se especifican las voces, por lo que es imposible conocer la composición y número de los coros. Tampoco aporta incipits, por lo que se trata, sin duda, de un catálogo con importantes limitaciones.

182.- **FECHA:**

AUTOR: BARGAS.

TÍTULO: Misa de Bargas incompleta, papeles sueltos para acompañamiento tiple 1º y Bajo.

SIGNATURA: 19-14

OBSERVACIONES:

Ilustración I.2. *Catálogo de la catedral de Astorga* (Álvarez Pérez, 1985: p. 37).

Solamente incluye una misa atribuida a un compositor comprendido en el período estudiado. Está incompleta y solo se conservan tres papeles.

VARGAS, Urbano. 1606-1656.

182- *Missa de Bargas.* «Incompleta, papeles sueltos para S 1º, B y ac.»

I.1.1.2. Maestros de capilla

López-Calo, en su artículo sobre la catedral en el *DMEH*, (López-Calo, 2002a) también detalla los desastrosos efectos de la guerra de la Independencia sobre los fondos de la catedral, indicando cómo soldados franceses e ingleses participaron en su destrucción. Entre los documentos perdidos se encuentran todas las actas capitulares anteriores al 17 de octubre de 1805, lo que ha dificultado enormemente el estudio de su historia. Entre los escasos datos conocidos, López-Calo cita tres maestros de capilla del siglo XVII: Luis de Torres, Juan Casado y Juan de Robles. Esta información, como se muestra más adelante, es cuestionada por Carmelo Caballero en su libro *El Barroco musical en Castilla y León: estudios en torno a Miguel Gómez Camargo*, gracias a la información aportada por la correspondencia de Gómez Camargo (Caballero Fernández-Rufete, 2005). No se conservan obras atribuidas a ninguno de los tres en la catedral.

TORRES, Luis de. s. XVII. Activo en la catedral en 1647.

No figura en el *DMEH* ni en el *NGD* y no he encontrado ninguna obra que se le atribuya.

CASADO, Juan. s. XVII. Activo en la catedral entre 1649 y 1681.

Según Carmelo Caballero, a pesar de que Querol afirma en su trabajo que Juan Casado era maestro de capilla de la catedral de Astorga en 1651, era simplemente un racionero cantor tenor. Se encontraba al servicio del cabildo astorgano con anterioridad a 1649 y en 1681 todavía seguía allí (Caballero Fernández-Rufete, 2005: p. 321).

ROBLES, Juan de. s. XVII. Activo en la catedral en 1653.

Carmelo Caballero también cuestiona que fuera maestro de capilla y dice: «M. Querol afirma que Juan de Robles ejercía el magisterio de capilla [...] en el año 1653, pero a la luz de las cartas de otros corresponsales astorganos es más seguro afirmar que ejerció como ministril de bajón [...]» (Caballero Fernández-Rufete, 2005: p. 339). Podría tratarse del maestro de capilla que en la catedral de Badajoz antecedió en el cargo a Alfonso Vaz de Acosta (Solís Rodríguez, 2002a).

De ninguno de los tres he localizado referencias sobre obras suyas.

I.1.2. Catedral de Ávila

I.1.2.1. Catálogo

El catálogo de la catedral de Ávila fue realizado por José López-Calo (López-Calo, 1978), autor de otros cinco catálogos de catedrales de Castilla y León y, como es bien conocido, de muchos más en toda la geografía peninsular, realizando una gran contribución a la musicología española. El mejor resumen de esa labor se encuentra en el capítulo dedicado por él mismo a los archivos musicales en las catedrales españolas (López-Calo, 2008). Con ligeras variantes, la estructura de todos los catálogos realizados por este autor es la siguiente:

Tabla I.2. Estructura general del catálogo de la catedral de Ávila.

Cantorales de polifonía
Impresos
Obras de maestros de capilla de la catedral
Autores españoles ordenados alfabéticamente
Autores extranjeros ordenados alfabéticamente
Anónimos
Apéndices biográfico-documentales.

Las obras de cada autor, a su vez, se estructuran según el tipo de composición:

Tabla I.3. Formas utilizadas para catalogar las obras de cada autor.

Misas
Oficios y misas de difuntos
Salmos de vísperas y completas
Cánticos (<i>Benedictus</i> y <i>magníficats</i>)
Lamentaciones de Semana Santa
Responsorios de Navidad
Varia en latín
Villancicos: de Navidad, Reyes y al Santísimo
Varia en español
Instrumentales
Dudosas

A cada obra le asigna un número correlativo de catalogación. En el catálogo de Ávila utiliza el siguiente modelo:

VADO, Juan del

- 1.203. *Misa a 8 v. (SSAT, SATB). Sólo las particellas, manuscritas. Falta la del tiple primero del primer coro y la —o las— del acompañamiento. Las particellas tienen esta nota o título: “Los intervalos ut re mi fa sol la, etc.”* [5/10

Ilustración I.3. *Catálogo de la catedral de Ávila* (López-Calo, 1978: p. 170).

Como se puede apreciar, se incluye el número de catalogación, título, voces repartidas en coros, papeles, observaciones y signatura. Es el único de los catálogos de José López-Calo, aquí tratados, en el que no se aportan los incipits.

En él figuran las siguientes misas pertenecientes al período estudiado:

RUIZ DE ROBLEDO, Juan. ca.1585-a.1652.

5. CP. 1-5, p. 65: *Missa a 5 v.* SSATB. «Las pp. 92-93 fueron arrancadas¹³.»

PÉREZ ROLDÁN, Juan. 1604-ca.1672.

7. CP. 1-7, p. 125: *Missa de réquiem a 4 v.* SATB. «Las pp. 138-139 fueron arrancadas.»

24. CP. 2-24, p. 132: *Missa defunctorum a 4 v.* SATB. «Es la misma que la número 7»

ACOSTA, Alfonso Vaz de [COSTA, Alfonso Vaz da]. m.1660.

8. CP. 1-8, p. 155: *Missa de réquiem a 5 v.* SSATB.

VADO, Juan del. 1625-1691.

López-Calo incluye en su catálogo veintiuna misas del organista de la Real Capilla Juan del Vado. El archivo abulense también las guarda como veintiuna obras, pero de tres de ellas hay dos versiones diferentes —aunque algunas muy incompletas— con distinto número de voces y, por tanto, creo que es razonable considerarlas misas diferentes ya que, además, en algunos casos sí se conservan las mismas partes y la música es distinta. Esto ocurre en las misas con los números 1.214, 1.216 y 1.222¹⁴. De esta forma, el número de misas sería de veinticuatro, lo que podría explicar el siguiente texto que aparece en la portada de varias de ellas tras el título: «Es una de 24 misas que escribió con humilde y religiosa pluma». Algunas de las misas de Juan del Vado aparecen en los libros manuscritos *Misas de fassistor que compuso don Juan del Vado*¹⁵ y *Libro de misas de facistor compuesto por don Juan del Vado*¹⁶, fechados en 1667 y digitalizados por la BNE. Varias de las misas de Juan del Vado conservadas en el archivo abulense contienen, además, *particellas* añadidas para órgano, continuo y gobierno. Fueron

¹³ Para facilitar la comprensión explico el significado de algunos elementos utilizados por López-Calo: El «5» inicial es el número de catálogo. «CP. 1-5» indica que es la quinta obra incluida en el cantoral de polifonía número 1. «p. 65», que la misa comienza en esa página del cantoral.

¹⁴ Sin embargo, ocurre lo mismo con las misas numeradas 1.209-1.120 y 1.211-1.212, considerándose en estos casos misas diferentes. La única diferencia es que estos casos las copias están completas.

¹⁵ <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000111542>. Acceso el 30 de abril de 2019.

¹⁶ <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000111540>. Acceso el 30 de abril de 2019.

escritas en un papel diferente y por otra mano con una grafía de aspecto muy posterior. En una gran parte de las *particellas* del órgano aparece la indicación «R. Trompetas», en las del continuo casi siempre figura el arpa y en las de gobierno el violón.

1.203. *Missa a 8 los intervalos ut, re, mi, fa, sol, la, etcétera*. S[S]AT-SATB. López-Calo indica que no está el primer tiple, pero el que falta es el tiple segundo del primer coro.

1.204. *Missa a 8 Ave maris stella*. SSAT-SAT[B]. Existen *particellas* añadidas para órgano, continuo y gobierno.

1.205. *Missa a 6 Ave virgo sanctissima, sobre Guerrero, de facistor con órgano*. SSATTB y org. Todas las *particellas* de las voces están duplicadas.

1.206. *Missa a 8 Beati misericordes, seculorum 5º tono*. SSAT-SATB. Existen *particellas* añadidas para órgano, continuo y gobierno.

1.207. *Missa a 8 Beati pacifici, seculorum 7º tono*. SSAT-SATB. Existen *particellas* añadidas para órgano, continuo y gobierno.

1.208. *Missa a 8 Beati pauperes spiritu, seculorum 1º tono*. Solo se conservan las *particellas* del coro primero. SSAT. Existen *particellas* añadidas para órgano, continuo y gobierno.

1.209. *Missa a 8 Beati qui esuriunt et sitiunt*. SSAT-SATB. Existen *particellas* añadidas para órgano, continuo y gobierno.

1.210. *Missa a 5 Beati qui esuriunt et sitiunt, de estilo de facistor, seculorum de 4º tono con órgano flautado grande*. SSATB y org. Todas las *particellas* de las voces están duplicadas. Existen *particellas* añadidas para órgano, continuo y gobierno.

1.211. *Missa a 8 Beati qui lugent, seculorum 3º tono*. SSAT-SATB. Existen *particellas* añadidas para órgano, continuo y gobierno.

1.212. *Missa a 5 Beati qui lugent, seculorum de 3º tono, de facistor con órgano*. SSATB y [org]. Todas las *particellas* de las voces están duplicadas.

1.213. *Missa a 5 Beati qui persecutionem patiuntur, seculorum de 8º tono, estilo de facistor con órgano*. SSATB y org. Todas las *particellas* de las voces están duplicadas. Existen *particellas* añadidas para órgano, continuo y gobierno.

1.214. *Missa a 6 Cantate Domino canticum novum, de facistor, con órgano*. SSAATB y org.

Missa a 8 Cantate Domino canticum novum. Con la misma signatura que la anterior y guardada junto a ella. Solo se conservan las partes SS del primer coro y AT del segundo. La música de estas voces es diferente de las primeras en las que pone «*Missa a 6*». Existen *particellas* añadidas para órgano, continuo y gobierno. López-Calo y el archivo mantienen estas dos misas unidas en una única referencia.

1.215. *Missa a 6 Deus, in nomine tuo salvum me fac, de facistor con órgano*. SSATTB y [org].

1.216. *Missa a 8 Domine, memento mei*. SSAT-SATB. Existen *particellas* añadidas para órgano, continuo y gobierno.

Missa a 6 Domine memento mei. Solo se conserva una parte de B. La música no es igual que la del B del coro segundo de la anterior. López-Calo y el archivo mantienen estas dos misas unidas en una única referencia.

1.217. *Missa a 8 El laberinto magno.* SSAT-SATB. Existen *particellas* añadidas para continuo y gobierno.

1.218. *Missa a 6 Et exultavit spiritus meus, sobre Patiño, de facistor con órgano.* SSATBB y org. Todas las *particellas* de las voces están duplicadas.

1.219. *Missa a 8 Iustitia et pax osculatae sunt.* SSAT-SATB. Existen *particellas* añadidas para órgano, continuo y gobierno.

1.220. *Missa a 8 Laetamini in Domino.* Solo las *particellas* de parte del segundo coro: SAT.

1.221. *Missa a 8 Militia est vita hominis super terram. Batalla.* SSAT-SATB. Existen *particellas* añadidas para órgano, continuo y gobierno.

1.222. *Missa a 6 Quid est homo quod memor es eius, de facistor con órgano flautado grande.* SSAATB y org.

Missa a 8 Quid est homo quod memor es eius. Solo las partes del primer S del coro primero y las de STB del coro segundo. Existen *particellas* añadidas para continuo y gobierno. López-Calo y el archivo mantienen estas dos misas unidas en una única referencia.

1.223. *Missa a 8 Quis sicut Dominus Deus noster.* SSAT-SATB. Existen *particellas* añadidas para órgano, continuo y gobierno.

La escasez de obras disponibles del período estudiado parece indicar que solo se ha conservado una pequeña parte de los papeles de música de esta catedral del siglo XVII. Es muy significativo que del propio Acosta se conserven solamente dos obras, cuando las actas corroboran que el maestro ofreció sus papeles de música al cabildo a cambio de recibir sepultura en el templo, aceptando esta su propuesta. (Ver p. 55). Teniendo en cuenta que permaneció unos veinte años al servicio de la catedral y el amplio inventario de música suya conservada en el Monasterio de El Escorial sería de esperar un número mucho mayor de obras suyas en el archivo abulense. También faltan los libros de actas y de la fábrica de varios años (Ramos Ahijado, 2009: p. 97). Como se muestra en el inventario, las misas que han sobrevivido se encuentran en cantorales de polifonía, a las que hay que unir la sorprendente colección de veintiún misas de Juan del Vado, músico vinculado a la Real Capilla. Las catedrales de Ávila y Segovia son las más próximas a El Escorial y a Madrid y, por tanto, en las que más fácilmente se produciría el contacto con la Real Capilla.

I.1.2.2. Maestros de capilla

Alfonso de Vicente incluye los siguientes maestros de capilla en su artículo sobre la catedral en el *DMEH* (Vicente Delgado, 2002):

ESTEBAN DE CASTRO, Marcos. ss. XVI-XVII. Maestro en la catedral: 1603-1633.

Missa de Batalla a 8. SATB-SATB, org de cada coro y G. E-E. Atribución dudosa. Ver p. 109.

GOTOR, Juan Bautista. S XVII. Maestro en la catedral: 1634-1638.

No lo cita Alfonso de Vicente. Sí lo hace Ana Sabe, quien basándose en las actas de la catedral, afirma que se trató de un maestro con escasa presencia en la catedral, dadas sus largas ausencias, enfermedades y disputas con el cabildo (Sabe Andreu, 2012: pp. 181-183). No he encontrado ninguna obra de este maestro y, entiendo, que sigue vigente la afirmación de Inés Ocharan, quien en el *DMEH* dice que no se conoce ninguna obra suya (Ocharan, 2002: p. 798).

VAZ DE ACOSTA, Alfonso. m.1660. Maestro en la catedral: 1641-1660.

Se facilita el inventario de toda su obra conocida en la p. 149.

LICERAS, Gaspar de. m.1681. Maestro en la catedral: 1660-1681.

Fue nombrado maestro oficialmente en 1660, tras la muerte de Acosta. Pero debido a la mala salud del portugués, Licerias —organista de la catedral hasta ese momento— llevaba ya varios años desempeñando de facto el magisterio de la capilla (Ramos Ahijado, 2009: Vol. II, p. 112). No se conoce ninguna obra suya.

I.1.3. Catedral de El Burgo de Osma

Como ya se ha mencionado, no existe el catálogo musical de esta catedral. José Ignacio Palacios Sanz, en su artículo «Relación de maestros de capilla y organistas de la catedral de El Burgo de Osma (Soria) (1562-1996)», (Palacios Sanz, 1996) facilita la relación de los maestros de capilla que ejercieron su labor en la catedral, aportando numerosos datos extraídos de las actas capitulares de esta institución. López-Calo también ofrece esta información, aunque de forma más breve, en su entrada sobre la catedral en el *DMEH*. (López-Calo, 2002h). Como se puede apreciar, en esta relación figuran nombres bastante conocidos, que también desempeñaron este cargo en otras instituciones:

VALIENTE, Pedro. ss. XVI-XVII. Maestro en la catedral: 1587-1607.

No he localizado ninguna obra atribuida a este maestro, que debió tener una difícil relación con el cabildo, según reflejan las actas capitulares, lo que terminó con su destitución. (Garbayo Montabes, 2002d)

LÓPEZ DE VELASCO, Sebastián. 1584-1659. Maestro en la catedral: 1607-1614.

Libro de Misas, Motetes, Salmos, Magnificas y otras cosas tocantes al culto divino. Año 1628. Contiene las siguientes misas:

Missa Tota pulchra est a 8 v. SSAT-SATB y org.

Missa Super flumina a 8 v. SATB-SATB y org.

Missa Christus factus est a 8 v. SSAT-SATB y org.

Missa Super bassis Philippi Rogeri a 8 v. SATB-SATB y org.

Missa Defunctorum a 8 v. SSAT-SATB y org.

ISLA, Cristóbal de. 1586-1651. Maestro en la catedral: 1614-1615.

Accedió al cargo en El Burgo de Osma a principio de 1615 y a mediados de 1616 tomó posesión en la catedral de Palencia. En la entrada del *DMEH* (Ezquerro Esteban, 2002a) y en la tesis de Javier Pintado (Pintado Asensio, Virgili Blanquet y Caballero Fernández-Rufete, 1999: Vol. I, pp. 69-74), figura una breve relación de obras conservadas de este maestro, entre las que no figura ninguna misa, siendo la mayoría de carácter policoral.

BERMEJA, Juan de la. m.1642. Maestro en la catedral: 1616-1619.

Missa Cantate Domino a 8 v. SATB-SATB, org de los 2 coros y G. E-E. (Garbayo Montabes, 2002a)

MARTÍN DÍAZ, Francisco. m.1634. Maestro en la catedral: 1619-1627.

No he localizado ninguna obra atribuida a este maestro, tampoco en las catedrales donde ejerció el cargo: El Burgo de Osma y Salamanca. (Muñoz Tuñón, 2002)

VALDACE [VALDARCE], Diego. m.1641. Maestro en la catedral: 1627-1641.

No figura en el *DMEH* ni en el *NGD* y no he encontrado ninguna obra suya.

BAREA, Andrés. 1610-1680. Maestro en la catedral: 1641-1646.

No se conserva ninguna misa suya, pero en la escasa relación de obras atribuidas en el *DMEH* por López-Calo (López-Calo, 2002b) y en el más explícito inventario realizado por Francisco Javier Pintado (Pintado Asensio, Virgili Blanquet y Caballero Fernández-Rufete, 1999: Vol. I, pp. 79-87) —ya que también ejerció su labor como maestro de capilla en la catedral de Palencia— priman las obras policorales.

GÓMEZ CAMARGO, Miguel. 1618-1690. Maestro en la catedral: 1648-1651.

Todas en E-V:

Missa a 9, de Batalla. SATB-SATB-S y ac. al org.

Missa a 9, de Batalla. S-SATB-SATB y ac.

Missa a 8, Super motete in devotione. SATB-SATB y ac. para el arpa.

Missa a 8. SATB-SATB y ac. *ad longum.*

Missa a 8. SATB-AATB y org.

Missa a 7. Se conservan SSB-ATB.

Missa a 5 reducida de la Missa de Rogier de a 12. A-SSAT y org.

(Caballero Fernández-Rufete, 2002)

TORICES, Alonso de. ca.1635-ca.1684. Maestro en la catedral: 1654-1663.

En su entrada en el DEMH, Antonio Ezquerro dice que no debe confundirse con Benito Bello de Torices, más joven. En la relación de obras que aporta figura una misa a 5 v., conservada en la catedral de Valladolid. (Ezquerro Esteban, 2002g). Esa misma misa también figura en el listado que Emilio Casares ofrece de Benito Bello de Torices (Casares Rodicio, 2002a) y así aparece también en el catálogo de la catedral. (López-Calo, 2007c: p. 46). No figuran otras misas de Alonso de Torices y en el resto de su obra predominan las composiciones a 4 v., aunque se encuentran algunas a 8 v.

GARCÍA DE SALAZAR, Juan. 1639-1710. Maestro en la catedral: 1663-1668.

La catedral de Zamora conserva en cantorales nuevas misas y una de réquiem de este maestro, todas a 4 v. y en el denominado *stile antico*. Todas están fechadas en años posteriores a los límites fijados.

I.1.4. Catedral de Burgos

I.1.4.1. Catálogo

Este catálogo, publicado en dos volúmenes, también fue realizado por José López-Calo (López-Calo, 1995), por lo que su estructura sigue el esquema detallado en el de Ávila. No obstante, las fichas de cada obra son más completas y en este caso sí se incluyen los incipits de cada composición según el siguiente modelo. En las misas, se ofrecen los incipits de cada sección.

LUIS BERNARDO JALÓN

934. “Misa a 12 sobre Domine, Dominus noster”: SSAT, SATB, SATB. Sólo las particellas, manuscritas. Falta el acompañamiento. ¿O es a cappella? - Da muestras de haber sido muy usada.

58/12



Kyrie, eleison

Ilustración I.4. *Catálogo de la catedral de Burgos* (López-Calo, 1995: p. 343).

La mayor parte de las obras incluidas en el catálogo corresponden a cinco maestros. A cada uno de ellos le dedica López-Calo un extenso capítulo. El primero es Manuel de Egüés (ca.1654-1729) y que, por tanto, queda fuera de la cronología de este trabajo. Los otros cuatro son posteriores. A continuación, dedica otro capítulo a los «Músicos de la catedral de los siglos XVII, XVIII y XIX», en el que están incluidos Luis Bernardo Jalón, Bartolomé de Olagüe y Juan de Lamadrid, aunque de ellos tres solamente se conserva una misa del primero. Los autores siguientes ya son posteriores a los límites temporales establecidos. En el archivo se conservan también nueve cantorales de polifonía, ninguno con misas del período estudiado, y el resto, con un volumen mucho menor, son papeles sueltos. La mayor parte de la música conservada en el archivo de la catedral burgalesa pertenece a los últimos años del siglo XVII y etapas posteriores.

De Olagüe se conserva una misa para tres coros en la Hispanic Society of America, procedente con toda probabilidad de la catedral de Burgos. Tal y como relata García Garmilla en su publicación *Música a lo divino y a lo humano*, en que edita 141 obras de la catedral burgalesa de los siglos XVII y XVIII (García Garmilla, 2008: pp. XVIII-XXI), Federico Olmeda —organista y encargado del archivo de la catedral burgalesa a finales del siglo XIX— sacó un número importante de obras de la catedral que acabaron en manos de un anticuario alemán, Karl Hiersemann, quien más tarde las vendería a la Hispanic Society of America. Esto explicaría la presencia de numerosas partituras de los siglos XVI, XVII y XVIII, de autores ligados a la catedral de Burgos, en la institución americana y la escasez de estos en la ciudad burgalesa. Este tema ya había sido tratado por Emilio Ros-Fábregas, quien en su artículo «La biblioteca musical de Federico Olmeda (1865-1909) en la ‘Hispanic Society of America’ de Nueva York» facilita el catálogo de venta de Hiersemann, que incluye la biblioteca de Olmeda (Ros-Fábregas, 1997).

El catálogo incluye las siguientes misas:

JALÓN, Luis Bernardo. m.1659.

934. *Missa a 12 sobre Domine Dominus noster.* SSAT-SATB-SATB. «Falta el ac.»

ROMERO, Mateo [Maestro CAPITÁN]. 1575-1647.

1.231. *Missa de Bona voluntatis* a 9 v. Solo las siguientes *particellas*: ATB del coro 2º; SATB del coro 3º y org.

1.232. *Missa de difuntos de dos bajos* a 8 v. SATB-SATB y ac.

VARGAS, Urbano. 1606-1656.

1.539. *Missa a 12* v. ST-SATB-SATB, org del coro 2º y ac. *ad longum* (este repetido). «Faltan dos voces del coro 1º.»

I.1.4.2. Maestros de capilla

BRICEÑA [BRICEÑO, BRUCEÑA], Diego. 1567-1623. Maestro en la catedral: 1601-1608.

Según López-Calo, solo se han conservado los salmos *De profundis* a 8 v., en E-V, y *Lauda Jerusalem Dominum*, a 8 v., en E-ZA, y no existe ningún ejemplar del volumen de música que imprimió en 1621, del que envió copias a varias catedrales, según consta documentalmente en las mismas (López-Calo, 2002c). Durante mucho tiempo, el libro de Briceña se había dado por perdido y no se conocía ningún ejemplar de este impreso. Así, resulta suficientemente explícito el título del escrito de Alejandro Luis Iglesias «El Maestro de Capilla Diego de Bruceña (1567-1623) y el impreso perdido de su *Libro de misas, magnificats y motetes* (Salamanca: Susana Muñoz, 1620)», en que afirmaba «no haber aparecido hasta el momento ni un solo ejemplar o copia manuscrita de este, total o parcial» (Luis Iglesias, 2002: p. 460). Sin embargo, António Rodrigues Mourinho, en el artículo «Diego de Bruceña, un músico español en Portugal» confirma la conservación de un ejemplar en la catedral de Miranda do Douro. Rodrigues afirma que el volumen está bastante deteriorado, pero con partes bien conservadas, como las correspondientes a las misas. Aporta una fotografía de los folios que contienen el comienzo del *Gloria* de la *Missa Veni de Libano*, a 4v, con la disposición habitual de *Superius* y Tenor en la parte izquierda y *Altus* y *Basus* en la derecha. Indica que contiene las siguientes misas: *Missa Elizabeth et Zachariae*, *Missa Quae este ista qui progreditur* (sic), *Missa Tu es pastor ovium* y *Missa Veni de Libano*, pero no cita las voces para las que fueron escritas. Solo la ilustración mencionada permite apreciar que la última es para cuatro: SATB (Rodrigues Mourinho, 2016). Gracias a la información gentilmente facilitada por el profesor Paulo Estudante, de la Universidad de Coímbra, que tuvo acceso al impreso en el coro de la catedral de Miranda do Douro, —y prepara un artículo sobre el mismo— he podido confirmar que, ciertamente, el impreso está bastante deteriorado —en todas las misas faltan partes de música— y que, efectivamente, contiene las siguientes misas:

Missa Elizabeth Zachariae a 4v. SATB.

Missa Que est ista que progreditur a 4v. SATB.

Missa Tu es pastor ovium a 4v. SATB.

Missa Veni de Libano a 4/5v. SATB.

PERALTA, Bernardo. m.1617. Maestro en la catedral: 1609-1617.

Missa pro defunctis a 8 v. SATB-SATB y ac. E-SEG, E-VAcp, E-Zac. (Ezquerro Esteban, 2002d).

TEJEDA, Alonso de. 1540-1628. Maestro en la catedral: 1618-1623.

No se conserva ninguna misa suya. La mayoría de sus obras se encuentran en tres libros manuscritos de motetes conservados en la catedral de Toledo, los del primero a 4 v., los del segundo a 5 v. y los del tercero a 6 y 8 v. (Preciado, 2002b)

JALÓN, Luis Bernardo. m.1659. Maestro en la catedral: 1623-1642.

Missa a 12 sobre Domine Dominus noster. SSAT-SATB-SATB. E-BUc.

Misa incompleta. Solo se conserva una voz de A. E-SE.

Missa a 5 v. Incompleta, solo se conserva el T. CO-Bc.

Missa a 8 v. Incompleta, solo se conserva el B del segundo coro. E-CU.

Missa en La eolio a 12 v. E-Zac.

Missa parodia sobre el motete In devotione a 8 v. SATB-SATB. E-V.

Missa de réquiem a 8 v. SAT[B]-SA[T]B. E-V. Antonio Ezquerro dice que la misa es a seis voces, quizás, siguiendo el listado publicado por Higinio Anglés (Ánglés, 1948: p. 88). Probablemente, el error provenga de la falta de las *particellas* de B1 y T2.

Missa de réquiem a 8 v. SATB-SATB. E-VAcp.

Missa de réquiem a 12 v. E-Zac.

Missa de réquiem en re dórico a 8 v. y arp. E-Zac.

Missa de réquiem. Incompleta, solo se conserva una voz de A. E-SE.

(Ezquerro Esteban, 2002b).

OLAGÜE, Bartolomé de. m.1658. Maestro en la catedral: 1643-1651.

Missa a 9 v. S-SATB-SATB, arp del coro 1, org de los coros 2º y 3º y G. E-E.

Misa para tres coros. US-NYhsa. (García Garmilla, 2008: p. xxi).

Missa a 8 v., citada en un inventario de la Iglesia de el Pilar. (Ezquerro Esteban, 2002c).

VARGAS, Urbán de. 1606-1656. Maestro en la catedral: 1651-1653.

Misa incompleta. Papeles sueltos para S 1º, B y ac. E-AS.

Missa pastorela. Se conservan las voces de SAB, 2 violines, contrabajo y org. E-SD.

Missa de la batalla a 4 v. E-Zac.

Missa a 5 v. y ac. S-SATB, bajón del coro 2º y AG. E-SE.

Missa de 2º tono a 5 v. S-S(T)SAB. En el coro 2º, una voz puede ser interpretada por S o por T. E-SE.

Missa a 5 v. y arp. E-SC. No figura en el catálogo de la catedral.

Missa a 5 v. S-SATB y ac. E-CALs, E-BAR, E-Bc, E-H, E-J.

Missa a 8 v. y ac. E-J.

Missa a 8 v. y ac. E-J.

Missa a 8 v. y ac. SSTT-SATB y ac. E-SEG.

Missa a 8 v. y ac. SATB-SATB y ac. E-SEG.

Missa a 8 v. SSAT-SATB y ar. E-VAc.

Missa a 8 v. E-J.

Missa a 8 v. y org. E-Zac.

Missa a 10 v. y arp. Incompleta, se conservan SATB-SAT y ar. E-SEG.

Missa a 12 v. y bajo continuo. ST-SATB-SATB, org del coro 2º y ac. E-Bua.

Missa de primer tono a 12 v. SSAT-SATB-SATB. E-VAc.

Missa a 14 v., arp y org, 1655. E-Zac.

Invitatorio y Misa de réquiem de sexto tono a 8 v. y ac. E-VAcP.

Missa de réquiem de sexto tono a 8 v. Incompleta, solo se conserva el ac. E-SEG.

Missa de réquiem a 8 v. SAT-SATB y ac. Falta una voz del primer coro. E-ORI.

Missa de réquiem a 8 v. SATB-SATB. E-SD.

Officium defunctorum a 8 v. SATB-SATB. Una copia es de 1653. E-VAc.

(Ezquerro Esteban, 2002i).

RUIZ SAMANIEGO, Francisco. m.1666. Maestro en la catedral: 1654-1661.

Missa a 10 v., arp y 2 ac. E-Zac.

Réquiem a 12 v. E-Zac.

(González Marín, 2002b).

MADRID, Juan de [la]. m.1685. Maestro en la catedral: 1662-1685.

No se conservan misas suyas, pero las escasas obras conservadas son en su mayoría de carácter policoral. (López-Calo, 2002g).

I.1.5. Catedral de Ciudad Rodrigo

I.1.5.1. Catálogo

No se ha realizado el catálogo de esta catedral, no obstante, Francisco Rodilla aporta un pequeño inventario realizado por Zósimo Ortiz en 1976 y amplía la información sobre sus fondos dando un listado del contenido de las carpetas del archivo e indicando los compositores de las obras guardadas en ellas. Advierte que «faltan las obras de los maestros más importantes que ejercieron su magisterio en los siglos XVI y XVII [...] de modo que la mayor parte de la música que se conserva procede de los siglos XVIII y XIX» (Rodilla León, 2006: p. 306).

I.1.5.2. Maestros de capilla

Según recoge López-Calo en su entrada sobre esta catedral en el *DMEH*, no se conservan las actas capitulares de los años 1570 a 1640. Las posteriores a esta fecha reflejan las dificultades para cubrir el puesto de maestro de capilla y cómo durante largos períodos está vacante. En ocasiones, son otros músicos, cantantes u organistas, los que asumen ese papel. López-Calo no cita a Juan de Esquivel, sin duda, el maestro más conocido y uno de los pocos músicos que vio impresas obras suyas en ese período. Sí aparecen los siguientes nombres, de los que no se conserva ninguna obra en la catedral (López-Calo, 2002d).

ESQUIVEL DE BARAHONA, Juan. ca. 1560 – ca. 1623- Maestro en la catedral: 1591-1623.

Liber primus missarum, de 1608, que contiene las siguientes misas:

Missa Ave Virgo sanctissima a 5 v. SSATB.

Missa Batalla a 6 v. SSAATB. El *Agnus* es a 12 v. SSSSAAAT*TTBB.

Missa Ut re mi fa sol la a 8 v. SSSAAT*TB.

Missa Ductus est Iesus a 4 v. SATB.

Missa Glorioso confessor Domini a 4 v. SATB. El *Hosanna* es a 6 v., SSSATB y el *Agnus* a 5 v., SSATB.

Missa pro defunctis a 5 v. SSATB.

[...] *Psalmorum, hymnorum, magnificatorum et Mariae quatuor antiphonarium de tempore necnon et Missarium, tomos secundus*, de 1613. Contiene las siguientes misas:

Missa Tu es Petrus a 5 v. SSATB.

Missa de Quarti toni a 5 v. SSATB.

Missa de Beata Virgine in Sabbato a 4 v. SATB.

Missa Hoc est praeceptum meum a 4 v. SATB.

Missa Quasi cedrus a 4 v. SATB. El tercer *Agnus* es para SAATB.

Missa Hortus conclusus a 4 v. SATB. El tercer *Agnus* es para SAATB.

Missa Pro defunctis a 4 v. SATB.

(Walkley, 2010), (Snow, 1978), (Llorens Cisteró, 2002a) y (Rodilla León, 2008)

PIÑERO, Juan. s. XVII. Activo en la catedral en 1649.

No figura en el *DMEH* ni en el *NGD* y no he encontrado ninguna obra suya.

CARRASCO, Manuel. s. XVII. Recibido como maestro de la catedral en 1661.

No he localizado ninguna obra suya.

BROCARTE SÁENZ de TEJADA [de la CRUZ], Antonio. 1629-1696.

López-Calo, en la mencionada entrada sobre la catedral, cita cómo Antonio de la Cruz, que estaba en la corte, fue recibido como organista, debiendo ejercer también las funciones de maestro de capilla, en 1662 (López-Calo, 2002d). En la entrada del *DMEH* sobre la familia Brocarte, aparece Antonio de la Cruz Brocarte, ca.1658-1721, quien, según se indica, es confundido habitualmente con su tío Antonio Brocarte Sáenz de Tejada. Es posible, por tanto, que fuera este último quien llegó a Ciudad Rodrigo, pues, en una carta de 1661, dice haber sido recibido por el real convento de la Encarnación. Según cita Dionisio Preciado, se conservan cuatro obras suyas para órgano, pero no he encontrado ninguna otra composición suya. (Preciado, 2002a)

SALINAS, Gregorio de. s. XVII. Recibido como maestro de la catedral en 1663.

No se conserva ninguna misa suya, pero sí cinco villancicos a 9 y 12 v. y una antífona, también a 12 v., en E-Zac. (Ezquerro Esteban, 2002f)

PÉREZ DE CASTILLEJA, Juan. s. XVII. Activo en la catedral a partir de 1664.

No figura en el *DMEH* ni en el *NGD* y no he encontrado ninguna obra suya.

I.1.6. Catedral de León

I.1.6.1. Catálogo

Este catálogo fue realizado por Samuel Rubio Álvarez (Rubio Álvarez, 2005) y sus dos volúmenes siguen la siguiente estructura:

- I. Códices
- II. Fragmentos
- III. Cantorales
- IV. Libros de polifonía
- V. Obras manuscritas e impresas
- VI. Libros impresos
- VII. Libros litúrgicos
- VIII. Obras impresas para órgano.

A pesar de la magnitud del archivo de la catedral de León y de atesorar, por ejemplo, códices únicos, universalmente conocidos, conserva muy pocas obras del siglo XVII tal y como expresa el autor del catálogo: «El alma se encoge al comprobar las lagunas históricas de nuestra catedral en materia de patrimonio musical, pues ¿dónde están las partituras de nuestros maestros de los siglos XV, XVI y XVII?» (Rubio Álvarez, 2005: p. 15).

En los cuatro primeros apartados, incluidos los libros de polifonía, se facilita el autor, número y nombre del cantoral y el contenido, indicando las obras y secciones de las que constan y las voces para las que fueron escritas. No incluye incipits de las obras, que se catalogan según el siguiente modelo:

4

CANTORAL POLIFÓNICO

PÉREZ ROLDÁN, Juan.

ACL, cantoral polifónico 87.

Siglo XVIII; en papel; 41 ff.; 8 pentagramas en negro; pastas de cartón cubiertas en cuero; 405 × 280 × 15 mm.; caja 380 × 230 mm.; encuadernación deteriorada y cuero gastado.

Notación: Romboidal-Cuadrada.

En el f. 1 se lee: «Contiene dos Misas à cuatro Voces / del / Mtro. Roldán» Y abajo: «A este libro le han sido arrancadas 52 hojas del principio y algunas otras del final»; no sabemos qué contenían las hojas del principio, pero al final sólo falta un folio referente a la parte final de Agnus Dei de la segunda misa, en sus partes de A y B; las letras en paréntesis, y en negrita, indican la voz que comienza; se aprecia en el libro la intervención de dos copistas; tiene dos guardas musicales, una anterior y otra posterior, referentes a temas polifónicos, pero no guardan relación entre sí; no tienen texto.

Contiene:

MISSAE

1. f. 1v (53): MISSA A 4, SOBRE LA SEQUENCIA DEL CANTOLLANO DEL INEXITUM (*sic*)

Ky.: Kyrie – Christe – Kyrie (**T / B**)

Gl.: Et in terra pax hominibus bone voluntatis... (**T**)

Cr.: Patrem omnipotentem, factorem celi et terre... (**T**)

Sanc.: Sanctus, Sanctus, Sanctus: Dominus Deus Sabdaoth... (**A**)

Agn.: Agnus Dei, qui tollis peccata mundi... (**B**)

M: It

Ilustración I.5. *Catálogo de la catedral de León* (Rubio Álvarez, 2005: Vol. I, pp. 879-880).

Sin embargo, en el apartado V, dedicado a las obras manuscritas e impresas, en su gran mayoría del siglo XVIII, la información facilitada es más extensa y cada registro incluye: autor, obra, forma musical, título (uniforme, propio y alternativo), modalidad, tonalidad, fecha de composición, número de partituras, partes, número de folios, signatura, observaciones e íncipit musical.

Misas

99

DOYAGÜE, Manuel José (1755-1842)

TU: MISA

TP: En portada de bc: *Missa â 8 con Violines / Oboeses Trompas / y Acompañamiento / del M.tro. / Doyagüe*

OT: *Misa a 8 del Sr. Doiague*

FM: Misas; T: Bb; FC: 18/19

14 partes; 22 x 31,5 cm.; 1 obra

4, 2, 3, 3, 1, 2, 3, 3, 2, 2, 2, 2, 2, 3 f.

coro 1: S, A, T, B / coro 2: T, B / vl 1, 2 / ob 1, 2 / cor 1, 2 / org / bc; faltan S Coro 2 y A Coro 2

RA: coro (2) / orq / bc

1111 / 0011 / 11000 / 0200 / 200 / org / bc

ACL, ms. 99

En portada de bc, y en TP, mano posterior añade: «org^o». Hay otra nota escrita por otra mano que dice: «Calle de San Pedro nº 21». A la parte de B Coro 2 le falta la mitad de la primera hoja. En la parte de B Coro 1 se lee al final: «1º de julio 1859». Las partes están bastante sucias y deterioradas. Trompas en Elafa. El org está poco cifrado y nada realizado. Se advierte en la obra la intervención de más de un copista.

I.1.1. S Coro 1; Kyrie; Largo; Kyrie, eleison



Ilustración I.6. *Catálogo de la catedral de León* (Rubio Álvarez, 2005: Vol. II,

Contiene las siguientes misas:

PÉREZ ROLDÁN, Juan. 1604-ca.1672.

CP 4.1. *Missa a quatro sobre la sequencia del cantollano del In Exitu.* SATB.

CP 4.2. *Missa a quatro Sancta et immaculata virginitas.* SATB.

I.1.6.2. Maestros de capilla

TERCERO, Lucas. m.1609. Maestro en la catedral: 1602-1609

No se conservan obras suyas. (Casares Rodicio, 2002b)

RUIZ DE ROBLEDO, Juan. ca.1585-a.1652. Maestro en la catedral en 1627

Todas en E-V.

Missa primi toni a 8 v. SATB-SATB.

Missa Laudate Dominum a 8 v. SATB-SATB.

Missa quartus tonus a 8 v. SATB-SATB.

Missa Tota pulchra a 8 v. SATB-SATB.

Missa octavus tonus a 8 v. SATB-SATB.

Missa Sancta et immaculata a 8 v. SSSA-ATTB.

Officium defunctorum a 8 v. SSSA-ATBB.

(López-Calo, 2002i).

PÉREZ, Antonio. s. XVII. Maestro en la catedral: 1627-1632.

No figura en el *DMEH* ni en el *NGD* y no he encontrado ninguna obra suya.

MANRIQUE, Pedro. m.1653. Maestro en la catedral: 1632-1651.

Missa a 5 v. SB-SAT y ac. *ad longum.* E-V.

GÓMEZ CAMARGO, Miguel. 1618-1690. Maestro en la catedral: 1651-1654.

Ya citado en la catedral de El Burgo de Osma (p. 77).

PÉREZ ROLDÁN, Juan. 1604-ca.1672. Maestro en la catedral hasta 1671.

Missa a 10 v., arp, 2 ac. E-Zac.

En E-SE:

Missa a quatro sobre la Pange lingua de Vrreda. SATB.

Missa a quatro sobre el primer kyrie. SATB.

Missa a quatro sobre la sequencia del cantollano del In Exitu. SATB.

Missa a quatro Sancta et immaculata virginitas. SATB.

Missa a 4 sobre el 8º irregular. SATB. (B dup para un instrumento). Año 1669.

Missa a quatro sobre el primero Kyrie. SATB y AG para org.

Missa a quatro sobre la Pange Lingua de Vrreda. SATB y org.

Missa a 8 In Cymbalis. SSAT-SATB y AG.

Missa a 8 sin violines. SATB-SATB y ac.

Missa a 8 v. SATB-SATB y AG.

Missa de la batalla a 12 v. SSAT-SATB-SATB y AG.

Missa de difuntos a 4 v. SATB.

En E-E:

Missa Introduxit me rex a 12 v. SSAT-SATB-SATB, org o arp del coro 1º, org de los coros 2º y 3º y G.

Missa sobre fa mi re ut a 8. SATB-SATB, org de los 2 coros y G.

Réquiem aeternam a 8 v. y ac. E-Zac.

(González Marín, 2002a)

I.1.7. Catedral de Palencia

I.1.7.1. Catálogo

Su catálogo es uno más de los realizados por José López-Calo (López-Calo, 1980), por lo que la estructura es, en líneas generales, la expuesta en el de Ávila. La principal diferencia con otros trabajos suyos es que el catálogo está dividido en dos grandes apartados, el primero, titulado «Catálogo descriptivo», y el segundo, «Íncipits musicales». Es decir, por un lado, está la descripción de cada una de las obras y en otra sección se encuentran todos los incipits que, en las misas, incluyen el de cada sección. Las siguientes ilustraciones muestran el modelo de ficha e incipit:

CAPITÁN, “maestro”

922. Misa “*qui habitat*”, a 8 v. (SATB, SATB) y acompañamiento continuo. Sólo las particellas, manuscritas. Del continuo hay una copia posterior, probablemente del siglo XVIII. [ML, 11-a/9

922.- CAPITAN: Misa "qui habitat". Kyrie  Kyrie eleison, Kyrie eleison

Ilustración I.7. *Catálogo de la catedral de Palencia* (López-Calo, 1980: Vol. I, pp. 111 y 345).

Como ocurre en otras catedrales, la música dedicada a los maestros del siglo XVII vinculados a la catedral ocupa un capítulo en el que aparecen los siguientes nombres: Brito Gaudí, Cristóbal de Isla, Andrés Barea, Francisco Zubieta, Sebastián Durón y Tomás de Micieces. No se conservan misas de ninguno de ellos. Solo ocupa cinco páginas, lo que permite constatar la escasez de fuentes del período en esta institución, frente a las numerosas obras conservadas de los siglos posteriores. En los volúmenes encuadernados hay tres que contienen misas, uno es de 1568 y otro contiene obras de Palestrina, ambos manuscritos; el tercero es el impreso *Missarium liber* de José de Torres de 1703.

El archivo solamente contiene una misa del período estudiado:

ROMERO, Mateo [Maestro CAPITÁN]. 1575-1647.

922. *Missa Qui habitat* a 8 v. SATB-SATB y ac.

I.1.7.2. Maestros de capilla

GAUDÍ, Bricio. m.1605. Maestro en la catedral: 1581-1605.

Según López-Calo solo se conservan tres obras suyas, a 4 y 5 voces, pero ninguna misa (López-Calo, 2002e). Kenneth Kreitner identifica también un *Nobis datus* a 6 voces suyo en el *Codex Lerma* (Kreitner, 2009: p. 282).

VIDAL DE ARCE, Juan. ss. XVI-XVII. Maestro en la catedral: 1605-1606.

Ni en el *DMEH* (López-Calo, 2002k), ni en la tesis de Francisco Javier Pintado Asensio (Pintado Asensio, Virgili Blanquet y Caballero Fernández-Rufete, 1999: Vol I, pp. 61-64), aparecen obras suyas.

ÁVILA, Juan de. ss. XVI-XVII. Maestro en la catedral: 1607-1615.

Según Pintado, solo se han conservado dos motetes a 6, incompletos, en la Capilla Real de Granada. Cita a Castrillo Hernández, quien, en su *Estudio sobre la musicología española*, dice que la catedral palentina tenía doce libros suyos de música, incluyendo nueve cuadernos de a 8 con motetes y salmos. (Pintado Asensio, Virgili Blanquet y Caballero Fernández-Rufete, 1999: Vol I, pp. 64-69)

ISLA, Cristóbal de. 1586-1651. Maestro en la catedral: 1616-1651.

Ya citado en la catedral de El Burgo de Osma (p. 76).

PADILLA, Juan de. 1605-1673. Maestro en la catedral: 1652-1653.

Michel Noone, en la entrada sobre este músico en el *DMEH*, recoge su paso como maestro de capilla por la catedral de Zamora, pero no su estancia en las catedrales de Palencia y Valladolid (Noone, 2002b). Sí lo hace Francisco Javier Pintado (Pintado Asensio, Virgili Blanquet y Caballero Fernández-Rufete, 1999: Vol I, pp. 75-79), quien, además, aporta una relación de las obras conservadas del maestro, entre las que se encuentra la siguiente misa:

Missa a 8 sobre ud-re-mi-fa-mi-re-ud, 5º tono, punto alto. SSAT-SATB y AG. E-SE.

Son muy pocas más las obras conservadas de este maestro, la mayoría de carácter policoral.

BAREA, Andrés. 1610-1680. Maestro en la catedral: 1654-1680.

Ya citado en la catedral de El Burgo de Osma (p. 77).

I.1.8. Catedral de Salamanca

I.1.8.1. Catálogo

Se han publicado dos catálogos sobre el archivo de la catedral de Salamanca, el primero es el de Dámaso García Fraile (García Fraile, 1981), del año 1981, y el más reciente de todos, dirigido por Josefa Montero (Montero García et al., 2011), que es el utilizado preferentemente por este trabajo, pues contiene mayor y más precisa información.

El primer capítulo trata sobre los músicos de la catedral y se facilitan pequeñas reseñas biográficas de los autores presentes en el archivo. El segundo está dedicado a la historia del propio archivo y describe el proceso de catalogación detallando cómo se ha realizado el trabajo. El tercer capítulo es el que incluye el catálogo en sí y, además de la bibliografía y los índices, aporta un anexo fotográfico.

El catálogo tiene la siguiente estructura: Cantorales, Libros de polifonía y Música a papeles. Esta última se organiza por orden alfabético de autores, sin tener en cuenta su nacionalidad. Dentro de estos, por género litúrgico o musical, apareciendo las obras de cada género por títulos, también por orden alfabético.

Se aportan incipits de las obras mediante imágenes obtenidas directamente desde los originales. En las misas solo se incluye el del comienzo y no del resto de secciones.

Como se puede apreciar en la siguiente imagen, cada registro incluye: autor, número de catalogación, título, fecha, voces e instrumentos, tonalidad o armadura, secciones, signaturas antigua y moderna e incipit.

PATIÑO

298I

Misa sobre el motete *Yn debotione*, a 8. s.f.

- (vi) Coro 1º: S, A, T, B; coro 2º: S, A, [T], [B]; [ac].
- (t) Re m
- (sm) Kyrie / Gloria / Credo / Sanctus / Agnus Dei
- (n) En la portada de cada cuadernillo se puede leer: «Misa a 8, sobre el motete / *In debotione* / Tiple de 1º choro / Patiño».
- (s) Cj. 5090 nº 22
- (sa) AM. 053.001



Ilustración I.8. *Catálogo de la catedral de Salamanca* (Montero García et al., 2011: p. 1191).

Contiene las siguientes misas:

VIVANCO, Sebastián de. ca.1551-1622.

LP 02. *Libro de Polifonía de Vivanco y Morales.*

133. *Missa Tu es vas electionis* a 4 v. SATB.

134. *Missa Tu es vas electionis* a 4 v. SATB. «Es otra copia de la anterior.»

LP 05. 266. *Officium defunctorum* a 4 v. SATB. «No consta el nombre del autor, atribución dudosa. Hay otra copia en LP 13, catalogada con el número 411.»

LP 06. *Libro de Misas de Sebastián de Vivanco.* Año 1608. Impreso.

278. *Missa Crux fidelis* a 6. SSATTB.

279. *Missa Assumpsit Iesus* a 5. SSATB.

280. *Missa Doctor Bonus* a 4. SATB.

281. *Missa Super octo tonos* a 4. SATB.

282. *Missa O quam suavis es Domine* a 4. SATB.

283. *Missa In festo Beatae Mariae Virginis* a 4. SATB. «El *Sanctus* y el *Agnus Dei* son a 6 voces, SSATTB.»

284. *Missa Beatae Mariae Virginis in Sabatho* a 4. SATB.

285. *Missa Quarti toni* a 4. SATB.

286. *Missa Sexti toni* a 4. SATB.

287. *Missa In manus tuas Domine* a 8. SSAATTBB.

LP 13. 411. *Réquiem aeternam: Missa de Réquiem* a 4. SATB. Es una copia de la misa catalogada con el número 266 del LP 05. Por tanto, de atribución dudosa.

ALFONSO, Sebastián. 1616-1692.

422. *Missa* a 12 v. SSAT-SATB-SATB.

GALÁN, Cristóbal. ca.1620-1684.

1616. *Missa* a 8 v. SSAT-SATB-SATB. «En la portada se dice “tiene duplicado”». El catálogo no lo indica, pero el texto de la portada, sin duda, se refiere a que el tercer coro duplica el segundo.

GARCÍA VELCARCE, Vicente. 1593-1650.

1689. *Missa* a 8 v. SSAT-SATB.

PATIÑO, Carlos. 1600-1675.

2980. *Missa* a 12 y *motete Videntes Stellam.* SSAT-SATB-SATB.

2981. *Missa sobre el motete Yn debotione* a 8 v. SATB-SATB y ac.

ROMERO, Mateo (Maestro CAPITÁN). 1575-1647.

3219. *Missa a 8*. Solo se conservan las *particellas* del 2º coro. [SATB]-SATB. Tal y como acredita Judith Etzion, esta misa y la siguiente son copias de la *Missa Qui habitat*, a 8 (Romero y Etzion, 2001a: pp. xl-xli).

3220. *Missa a ocho para las Letanías de San Marcos y San Boal*. SATB-SATB y ac. «Hay hasta cuatro copias diferentes de algunas de las voces.» Es otra copia de la *Missa Qui habitat*.

3221. *Missa*. SATB-SAT[B]. Es la *Missa Un jour l'amant et l'amy*, a 8 (Romero y Etzion, 2001a: p. xxxviii).

VARGAS, Urbano. 1606-1656.

3346. *Missa a 5 de Vargas*. Año 1694. S-SATB y arp.

VICENTE, Jerónimo. 1ª mitad del s. XVII.

3355. *Missa a 8 v*. SSAT-SATB y org.

I.1.8.2. Maestros de capilla

TEJEDA, Alonso de. 1540-1628. Maestro en la catedral: 1593-1601.

Ya citado en la catedral de Burgos (p. 80).

VIVANCO, Sebastián de. ca.1551-1622. Maestro en la catedral: 1602-1622.

Libro de Misas de Sebastián de Vivanco. Año 1608. Impreso.

Missa Crux fidelis a 6 v. SSAATB.

Missa Assumpsit Iesus a 5 v. SSATB.

Missa Doctor Bonus a 4 v. SATB.

Missa Super octo tonos a 4 v. SATB.

Missa O quam suavis es Domine a 4 v. SATB.

Missa In festo Beatae Mariae Virginis a 4 y 6 v. SATB.

Missa Beatae Mariae Virginis in Sabatho a 4 v. SATB.

Missa Quarti toni a 4 v. SATB. (En el DMEH pone a 6v, pero es a 4v)

Missa Sexti toni a 4 v. SATB.

Missa In manus tuas Domine a 8 v. SSAATB.

Missa de feria a 4 v. E-GU

Missa Tu es vas electionis a 4 v. SATB. E-SA.

Officium defunctorum a 4 v. SATB. No consta el nombre del autor, atribución dudosa. E-SA y E-GU.

(Llorens Cisteró, 2002b)

PONTAC, Diego. 1602?-1654. Maestro en la catedral: 1622-1627.

Missa Veni, dilecte mi a 8 v. SATB-SATB, ac. del coro 1º y org del coro 2º E-E

Missa Beatus vir a 8 v. y org. E-MO

Libro manuscrito de Pontac, de 1631. E-Bcd. Contiene las siguientes misas:

Missa Cardinalis Spinola a 6 v. SSATBB.

Missa In exitu Israel de Aegypto 4 v. SATB.

Missa Beatus Laurentius a 4 v. SATB.

Missa Quam pulchiri sunt a 4 v. SATB.

Missa Tribus miraculis, a 4 v. SATB.

Missa de feria a 4 v. SSAT.

Officium defunctorum a 4 v. SSAT.

(Ramos, 2002) y (Pontac y Ramos López, 1994)

MARTÍNEZ, Francisco. s. XVII. Maestro en la catedral: 1627-1634.

El catálogo del archivo musical de la catedral, en su apartado 1.2.1.1. Maestros de capilla, dedica una pequeña reseña a las biografías de los maestros, pero no aparecen Pontac, Francisco Martínez, ni Pedro Manrique (Montero García et al., 2011: p. 21). De estos dos últimos no existe entrada en el *DMEH* ni en el *NGD* y de Francisco Martínez no he encontrado referencias a ninguna obra suya.

DIRUELO [DURUELO, URUELO], Benito Francisco. s. XVII. Maestro en la catedral: 1634-1637.

Solo se conservan tres villancicos suyos al Santísimo, uno en la catedral de Salamanca a 3 v. y otros dos en la de Segovia. (Gómez Pintor, 2002a)

MANRIQUE, Pedro. m.1653. Maestro en la catedral: 1638-1639.

Ya citado en la catedral de León, (p. 86).

RODRÍGUEZ GALLARDO [RODRÍGUEZ DE SEVILLA], Bernardino. m.1646. Maestro en la catedral: 1639-1646.

En el archivo de la catedral de Salamanca se conserva un *Laudate Dominum* incompleto del que solo queda la *particella* del tiple del segundo coro. (Gómez Pintor, 2002b)

BAREA, Andrés. 1610-1680. Maestro en la catedral: 1646-1653.

Ya citado en la catedral de El Burgo de Osma (p. 77).

TORRES ROCHA, Juan de. a.1596-1679. Maestro en la catedral: 1653-1679.

En la entrada del *DMEH*, redactada por Antonio Ezquerro (Ezquerro Esteban, 2002h), y en el apartado dedicado a este maestro en el catálogo del archivo de la catedral (Montero García et al., 2011: pp. 24-27), se citan las dudas respecto a algunos datos biográficos y a la atribución de varias obras, debido a la existencia de otros maestros con nombres similares. Ezquerro, en la relación de sus obras, incluye siete misas conservadas en El Escorial, cuyo catálogo electrónico atribuye a José de Torres, y la *Missa sobre la «Missa Prudentes Virgines» de Alfonso Lobo*, a 9 v., que Dámaso García Fraile incluye en su catálogo (García Fraile, 1981: p. 465); pero esta misa, junto a un importante número de obras desaparecieron del archivo. Así lo recogía ya en 1985 Alejandro Luis Iglesias, quien lamentaba esta situación (Luis Iglesias, 1989: p. 21). En el nuevo catálogo ya no figura y se indica que las atribuciones realizadas son muy claras en algunos casos, figurando el nombre y apellidos completos del maestro, y otras se realizan con reservas. Entre las obras atribuidas en Salamanca la gran mayoría son de carácter policoral, aunque no hay ninguna otra misa.

Missa sobre la «Missa Prudentes Virgines» de Alfonso Lobo a 9 v. E-SA. Desaparecida.

I.1.9. Catedral de Segovia

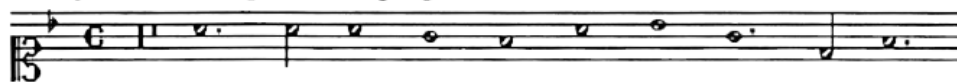
I.1.9.1. Catálogo

Su catálogo fue publicado, en dos volúmenes, por José López-Calo (López-Calo, 1988a) en 1988. Mantiene la estructura descrita en el de la catedral de Ávila. La imagen siguiente muestra la forma en que son descritas las obras, aportando los incipits que, en el caso de las misas, incluyen el de cada sección:

Contiene las siguientes misas comprendidas en el período estudiado:

PÉREZ ROLDÁN, Juan

3.895. "Misa a 4 sobre el otavio irregular, del maestro Don Juan Pérez Roldán. Dedicada al Ilustrísimo señor deán y Cauildo de la santa iglesia de Segovia. 1669". Partes de tiple, alto, tenor y bajo (el bajo está repetido para un instrumento), lujosamente copiadas en pergamino. 85/1



Kyrie, eleison, Kyrie

Ilustración I.9. *Catálogo de la catedral de Segovia* (López-Calo, 1988b: Vol. II, p. 325).

PÉREZ ROLDÁN, Juan. 1604-ca.1672.

Cantoral de polifonía N° 5. *Libro de aspersorio y misas de Juan Pérez Roldán*. Libro manuscrito. 140. Fol. 9v. *Missa a quatro sobre la Pange lingua de Vrreda*. SATB.

141. Fol. 29v. *Missa a quatro sobre el primer kyrie*. SATB.

142. Fol. 49v. *Missa a quatro sobre la sequencia del cantollano del In Exitu*. SATB.

143. Fol. 69v. *Missa a quatro Sancta et immaculata virginitas*. SATB.

144. Fol. 89v: *Missa de difuntos*. SATB.

VIVANCO, Sebastián de. ca.1551-1622.

Cantoral de polifonía N° 14. *Misas de Sebastian de Vivanco y de Francisco Guerrero*. Libro impreso.

433. *Missa Assumpsit Iesus* a 5 v. SSATB.

434. *Missa Doctor Bonus* a 4 v. SATB.

435. *Missa Super acto tonos* a 4 v. SATB.

436. *Missa O quam suavis es, Domine* a 4 v. SATB.

437. *Missa In festo Beata Maria Virgine* a 4 v. SATB.

438. *Missa Beata María Virgine in sabbatho* a 4 v. SATB.

439. *Missa Quarti toni* a 4 v. SATB.

440. *Missa Sexti toni* a 4 v. SATB.

441. *Missa* a 8 v. SATB-SATB. Incompleta: solo *Kyrie* y *Gloria*. En realidad, es SSAATTBB y se trata de la *Missa In manus tuas Domine*¹⁷.

ROMERO, Mateo [Maestro CAPITÁN]. 1575-1647.

3.518. *Missa Qui habitat* a 8 v. SATB-SATB, org del 2º coro y AG.

3.519. *Missa a 9* v. S-SATB-SATB y ac. López-Calo no la identifica, pero es la *Missa Bonae voluntatis* a 9.

DÁVILA PÁEZ, Francisco. ca.1577-1618.

3.539. *Missa de réquiem* a 8 v. SSAT-SATB y ac. del coro 1º.

3.540. *Missa de réquiem* a 8 v. SATB-SATB y ac. del coro 1º. «Atribución dudosa.»

GANDULAÑ, JUAN DE. Sin noticias de este autor.

3.602. *Missa de 2º tono* a solo y a 5 v. S-S(T)SAB. En el coro 2º, una voz puede ser interpretada por S o por T.

LABEAGA¹⁸. Sin noticias de este autor.

3.736. *Missa de primer tono* «a solo y a 5». S-S(T)SAB. En el coro 2º, una voz puede ser interpretada por S o por T.

LEÓN, Juan de. ca.1585-1664.

3.740. *Missa de la batalla* a 8 v. SATB-SATB.

PADILLA, Juan de 1605-1673.

3.866. *Missa a 8 sobre ud-re-mi-fa-mi-re-ud, 5º tono, punto alto.* SSAT-SATB y AG.

¹⁷ Según José López-Calo no se puede leer el título, que no facilita, por haberse cortado la parte superior al encuadernarse. Efectivamente, he comprobado que así sucede; no obstante, al final del cantoral, en el f. 167v, se incluye un índice con el siguiente encabezado: «Tablas de las Misas de este libro de los maestros Vivanco y Guerrero». En la tabla aparecen numerados los títulos de cada misa y el folio en el que comienza cada una de ellas. En noveno lugar figura la *Missa In manus tuas Domine*, a 8, con la indicación «no está entera, *Kyrie* y *Gloria*». Solo hay un libro impreso de misas de Vivanco. Fue impreso en 1608 en Salamanca, por lo que debería tratarse del mismo ejemplar, que habría sido reencuadernado. En RISM aparecen dos ejemplares de este impreso, uno el de Granada y otro, este de Segovia, no figurando el de Salamanca. El Libro de Polifonía impreso número 6, del archivo de la catedral de Salamanca, contiene las mismas misas, y en el mismo orden, a excepción de la primera. La décima es la *Missa In manus tuas Domine*, también a 8v, que coincide con la de Segovia. En la TD de Alberto Arias sobre las misas de Vivanco, curiosamente, dice que conoce dos ejemplares de este impreso: el de Granada y otro que está en la catedral de Valladolid (Arias, 1990: pp. 16-17). (Sin embargo, este último no consta en Valladolid. El Ms. 1 sí contiene copias de cuatro misas de Vivanco incluidas en el libro). Michael Noone cita un ejemplar más en Santa María de Ledesma, usado para la edición empleada en su grabación (Noone, 2002a: 10).

¹⁸ Exceptuando su inclusión en el propio catálogo y referencias al mismo, no he encontrado ninguna otra reseña bibliográfica sobre estos dos músicos —Gandulañ y Labeaga— siendo imposible determinar su cronología. Estas dos misas fueron escritas en cinco cuadernillos cosidos y encuadernados con guardas de pergamino de cantorales antiguos junto a otras dos misas de Robledo y Vargas, maestros pertenecientes al período estudiado. Aunque no es determinante, el hecho de que las misas de Gandulañ y Labeaga fueran copiadas y encuadernadas junto con las de Robledo y Vargas y compartan algunas características, me parece una razón suficiente para incluirlas en el inventario.

MICIECES, Tomás. Puede ser Micieces el mayor: 1624-1667 o Micieces el menor: 1655-1718.

3.792. *Missa O gloriase martyr* a 8 v. SSAT-SATB.

18/14 1.388. *Missa a 8 de esdrújulos*. López-Calo no facilita la plantilla, que es SATB-SATB y ac. En la última página del cuadernillo está escrito: «Fiesta de Navidad del año de 1680 [...] Además hay una Missa de proporción mayor sobre los esdrújulos de Nuestra Señora de mi maestro Tomás Micieces». Gracias a este comentario, no hay dudas en la atribución de esta misa a Micieces el mayor, ya que solamente él pudo ser maestro de Irizar, el copista.

PATIÑO, Carlos. 1600-1675.

18/7 1.312. *Missa a doce de proporción mayor sobre Et exultavit, del Mº Patiño*. SSAT-SATB-SATB y AG. Copia de 3.876. López-Calo duda sobre si se trata de una copia de la misa de Patiño o una versión de Irizar sobre la misma. He comprobado que es una copia de la misa de Patiño.

18/11 1.345. *Missa de Batalla, a 12 v.* SSSATB-SSATTB y AG. «Copia de 3.875.»

1.371. *Missa Benedicam Dominum in omni tempore*, a 16 v. SSAT-SATB-SATB-SATB, ac. para el 3º y 4º coro y AG. «El 2º coro es “de instrumentos”.»

3.873. *Missa a 8 v.* Solo las *particellas* para SST del coro 1º, ATB del coro 2º, bajón y ac. Esta misa también es sobre el *Et exultavit*, y el comienzo es prácticamente idéntico a la *Missa a doce de proporción mayor sobre Et exultavit*, aunque a 8 v., pero no es la misma misa adaptada a un número menor de voces. Ocurre algo muy parecido en las dos siguientes misas, ambas son misas de batalla, una a 8 y la otra a 12. Son sobre el mismo tema y el comienzo es muy parecido, pero una no es adaptación de la otra.

3.874. *Missa de Batalla* a 8. SATB-SATB, ac. de coro 1º y AG. Falta la *particella* del tiple del 2º coro. La música es diferente de la siguiente.

3.875. *Missa de Batalla a 12, sexto tono, punto alto*. SSSATB-SSATTB y AG. El tercer tiple del coro 1º y el segundo del coro 2º son para chirimía, pero tienen texto. Otra copia en 18/11 1.345.

3.876. *Missa Et exultavit* a 12 v. SSAT-SATB-SATB y AG. Otra copia en: 18/7 1.312.

PÉREZ ROLDÁN, Juan. 1604-ca.1672.

3.895. *Missa a 4 sobre el 8º irregular*. SATB. «(B duplicado para un instrumento). Año 1669.»

3.896. *Missa a quatro sobre el primero Kyrie*. SATB y AG para org.

3.897. *Missa a quatro sobre la Pange Lingua de Vrrreda*. SATB y org.

3.898. *Missa a 8 In Cymbalis*. SSAT-SATB y AG.

3.899. *Missa a 8 sin violines*. SATB-SATB y ac.

3.900. *Missa a 8 v.* SATB-SATB y AG. «Es la misma del nº 3.899 con variantes.»

3.901. *Missa de la batalla* a 12 v. SSAT-SATB-SATB y AG.

VARGAS, Urbán. 1606-1656.

4.094. *Missa a 5 v.* S-SATB, bajón del coro 2º y AG. «En el tiple del coro 1º figura: “solo”.»

4.095. *Missa de 2º tono a 5 v.* S-S(T)SAB. En el coro 2º, una voz puede ser interpretada por S o por T. «El *Agnus Dei* está incompleto. Es la misma del número anterior, pero con variantes.»

I.1.9.2. Maestros de capilla

SERRANO, Pedro. m.1614. Maestro en la catedral: 1587-1614.

Según la entrada de López-Calo en el *DMEH* sobre este maestro, solo se conservan nueve obras suyas en la catedral de Segovia. Entre ellas no hay ninguna misa; la mayoría son a 4 v., pero hay un Ave María a 12 y dos motetes a 8 y 12. (López-Calo, 2002j)

LÓPEZ DE VELASCO, Sebastián. 1584-1659. Maestro en la catedral: 1614-1618.

Ya citado en la catedral de El Burgo de Osma (p. 76).

BERMEJA, Juan de la. m.1642. Maestro en la catedral: 1619.

Ya citado en la catedral de El Burgo de Osma (p. 76).

LEÓN, Juan de. ca.1585-1664. Maestro en la catedral: 1620-1664.

Missa de batalla 8 v. SATB-SATB. E-SE. (López-Calo, 2002f).

GALÁN, Cristóbal. ca.1620-1684. Maestro en la catedral: 1664-1667.

Missa a 8 v. SSAT-SATB. E-SA.

Missa a 8 v. SSAT-SATB y ac. E-V.

Missa de réquiem a 12 v. Coro 1º: S, 2 bajoncillos y «bajo para los instrumentos» (arp); coro 2º: SSAT; coro 3º: SATB. E-V.

Missa para la fiesta de la Virgen de la Luz a 12 v. y ac. E-Vacp.

(Lolo, 2002)

Miguel de Irizar (1635-ca.1684), de quien la catedral de Segovia conserva un importante número de misas, tomó posesión como maestro de capilla de la catedral segoviana en 1671, quedando por lo tanto fuera del rango temporal establecido (Olarte, 2002).

I.1.10. Concatedral de Soria

I.1.10.1. Catálogo

Este catálogo, realizado por María Montserrat Sánchez y Jesús Gonzalo (Sánchez Siscart y Gonzalo López, 1992), está dividido en tres grandes secciones: cantorales de polifonía, obras manuscritas y obras impresas. Los cantorales de polifonía se hallan ordenados por fecha y, dentro de estos, las obras por orden alfabético de autores. La parte más importante del archivo es la música de papeles. Esta, igual que los impresos, se organiza según autores por orden alfabético y, en cada uno de ellos, por géneros.

Como se puede apreciar en la imagen, cada ficha incluye: número de obra, signatura, título, autor, fecha, folios, medidas, papel e incipit musical, que en el caso de las misas incluye el de cada una de las secciones. En algunos casos hay un apartado de observaciones.

CANTORALES

I) Ms 1 (Signatura interna)
Missa A Facistol A 4^{ta} voces Sobre el Him-/ no Pange Ling[ua], de D. Joseph/ Blasco de Nebra Organ[is]ta,/ de la S[an]ta Yg[lesi]a Patr[i]arcal de Sev[ill]a,/ Anno D[omi]ni MDCCLIX.
41 folios con numeración correlativa no original.
Medidas externas 570 x 380 mm.
Medidas internas 560 x 370 mm.
Papel. Uso de tintas roja y negra. Pentagramas encuadrados entre dos líneas verticales rojas. Portada interior a dos tintas, muy ornamentada. Encuadernación en cartón forrado con piel, adornada con orlas grabadas en oro. Escrito todo por la misma mano.
Una nota en el folio 2, cuya grafía no corresponde a la del resto del libro, indica: «Advierte el autor (para quitar escrúpulos) que los Kyries y Gloria estan travajados a tres por quatro esto es seys corcheas al com-/ pas, pero se a escrito asi por que se puedan cantar a compasillo. el Credo como pinta, Sanctus a compasillo y Agnus/ como estan escritos. y asi se canta en esta Santa Yglesia de Sevilla».

Kyrie

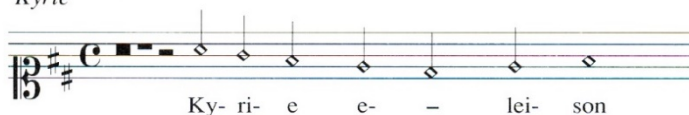


Ilustración I.10. *Catálogo de la catedral de Soria* (Sánchez Siscart y Gonzalo López, 1992: p. 15).

La mayor parte de la música conservada pertenece a etapas posteriores y no contiene ninguna misa perteneciente al período estudiado, en que todavía no era catedral sino colegiata.

I.1.10.2. Maestros de capilla

SOTO, Juan de. s. XVII. Activo en la catedral en 1605.

No he encontrado ninguna obra suya.

ENCISO, Juan de. m.ca.1658. Activo en la catedral entre 1628 y 1651.

No he encontrado ninguna obra suya.

PIÉRRES [PIÉRREZ], Pedro [de]. s. XVII. Nombrado maestro en 1655.

Solo se conserva una villancico suyo a 6 v. en E-Zac. (Ezquerro Esteban, 2002e)

I.1.11. Catedral de Valladolid

I.1.11.1. Catálogo

Acorde al impresionante archivo musical atesorado por esta catedral, el catálogo, realizado por José López-Calo (López-Calo, 2007b), publicado en el año 2007, consta de ocho volúmenes, los seis primeros dedicados al catálogo en sí y los dos últimos contienen el documentario musical extraído de las actas capitulares de la catedral:

- Vol. I, Catálogo del Archivo de música. I, Volúmenes encuadernados
- Vol. II, Catálogo del Archivo de música. II, Miguel Gómez Camargo
- Vol. III, Catálogo del Archivo de música. III, Martínez de Arce, Maestros de los siglos XVII y XIX
- Vol. IV, Catálogo del Archivo de música. IV, Siglos XIX y XX
- Vol. V, Catálogo del Archivo de música. V, Autores varios españoles, extranjeros-varia
- Vol. VI, Catálogo del Archivo de música. VI, Anónimos, índices
- Vol. VII, Documentario musical. I, Actas capitulares I (1547-1829)
- Vol. VIII, Documentario musical II, Actas capitulares II (1830-1969), cabildos "in sacris", "espirituales" y varios.

Este planteamiento, una vez más, coincide con la estructura utilizada por López-Calo en sus otros catálogos.

La imagen siguiente muestra la forma en que son descritas las obras, aportando los íncipits que, en el caso de las misas, incluyen el de cada sección:

Acosta

6.767. "Misa sobre *Etiam pro nobis*, a 8, dos tiples el 1º coro, 3º tono, del Mº Acosta, portugués. Muy buena" (Portada antigua, original): SS, SSAATB, órgano 1º coro y órgano 2º coro. El tiple 2º del 2º coro es para la corneta (pero tiene texto, y ese texto es del copista original); el bajo del 2º coro es instrumental. El órgano del primer coro es "órgano primero coro a dos tiples". Sólo las partichelas, manuscritas. Los íncipits se toman del tiple primero del coro primero. 5/31



Kyrie, eleison, Kyrie

Ilustración I.11. *Catálogo de la catedral de Valladolid* (López-Calo, 2007c: Vol. V, p. 11).

Contiene las siguientes misas:

Impresos:

ROGIER, Philippe. ca.1560-1596.

808. *Missae sex Philippi Rogerii.* Madrid, 1598. Contiene las siguientes cinco misas de Rogier y una de Ghersem:

Missa Philippus Secundus Rex Hispaniae a 4 y 6 v. SATB.

Missa Inclita stirps Jesse a 4 y 5 v. SATB.

Missa Dirige gressus meos a 5 v. SAATB.

Missa Ego sum qui sum a 6 v. SSATTB.

Missa Inclina Domine aurem tuam a 6 v. SSAATB.

GHERSEM [GERSEM], Géry (de). ca.1573-1575-1630.

Missa Ave virgo sanctissima a 7 v. SSAATTB.

FLACCOMIO, Giovanni Pietro. ca.1565-1617.

819. N° 10. *Liber Primus Concertus in duos distincti choros. In quibus vespere, misse, sacrae cantiones in nativitate Beatae Mariae Virginis aliarumque Virginum festivitibus decantandi continentur.* Año 1611. Incluye:

Missa Plaudat nunc organis a 8 v. SATB-S[A]TB y org.

LOBO, Duarte. [Eduardo LUPI]. ?1564-1646.

827. N° 18. *Natalitiae noctis Responsoria quaternis vocibus & octonis. Misa eiusdem noctis octonis vocibus.* Año 1602. Incluye:

Missa Natalitiae noctis a 8 v. [S]A[T]B-SATB.

MORTARO DA BRESCIA, Antonio. fl.1587-1610.

833. N° 24. *Messa, Salmi, Motetti et Magnificat a tre chori.* Año 1599. Incluye:

Messa Erano i Capei d'oro a 12 v. en 3 coros. SSTB-SATB-SATB.

RIPALTA, Giovanni Domenico [Ioanne Dominico RIPALTA]. fl. finales del XVI, comienzos del XVII.

834. N° 25. *Missa, psalmi ad vespere, Magnificat, motecta et psalmorum modulationes qui octonibus vocibus concinuntur.* Año 1604. Incluye:

Missa Liquide Perle a 8 v. en 2 coros. [S]ATB-[S]ATB y «bassi».

VAROTTO, Michele [Michaelis VAROTI]. ca.1550-?1599.

845. N° 35. En este volumen se mezclan partes de dos impresos diferentes: *Liber Primus misarum octonis vocibus, quibus vna adiuncta est duodenis vocibus decantanda*, de Varotto, del año 1595 e *Il secondo libro de moteti à otto voci*, de Molinaro, del año 1601. El primero contiene cinco misas de Varotto y el segundo una de Molinaro. En este volumen se encuentran las partes de A1 y B1 de las misas a 8 v. A su vez, el volumen 831, N° 22 contiene otras partes de esos dos

impresos: el cuadernillo del B2 de las misas a 8 v. y las 4 voces del tercer coro de la misa a 12.

Missa Ardens est cor meum a 8 v. en 2 coros. [S]A[T]B-[SAT]B.

Missa Veni sancte Spiritus a 8 v. en 2 coros. [S]A[T]B-[SAT]B.

Missa Cantate Domino, a 8 v. en 2 coros. [S]A[T]B-[SAT]B.

Missa Pro defunctis a 8 v. en 2 coros. [S]A[T]B-[SAT]B.

Missa Hodie completi sunt a 12 v. en 3 coros. [S]A[T]B-[SAT]B-SATB. Solo el *Kyrie* y el comienzo del *Gloria*.

MOLINARO, Simone. ca.1570-1636.

Missa Nigra Sum a 8 v. en 2 coros. [S]A[T]B-[SAT]B.

VICTORIA, Tomás Luis de. 1548-1611.

849. N° 40. *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi & alia quam plurima. Quae partim octonis, alia nonis, alia duodenis vocibus concinuntur.* Año 1600. Contiene las siguientes misas:

Missa Alma redemptoris a 8 v. SATB-SATB y org.

Missa Ave Regina a 8 v. SATB-SATB y org.

Missa Salve Regina a 8 v. SSAB-SATB y org.

Missa Pro Victoria a 9 v. SSATB-SATB y org.

Missa Laetatus sum a 12 v. SATB-SSAB-SATB y org.

LÓPEZ DE VELASCO, Sebastián. 1584-1659.

853. N° 44. *Libro de Misas, Motetes, Salmos, Magnificas y otras cosas tocantes al culto divino.* Año 1628. Contiene las siguientes misas:

Missa Tota pulchra est a 8 v. SSAT-SATB y org.

Missa Super flumina a 8 v. SATB-SATB y org.

Missa Christus factus est a 8 v. SSAT-SATB y org.

Missa Super bassis Philippi Rogeri a 8 v. SATB-SATB y org.

Missa Defunctorum a 8 v. SSAT-SATB y org.

Manuscritos encuadernados:

VIVANCO, Sebastián de. ca.1551-1622.

2. Ms. 1, Fol. 7. *Missa primer toni* a 4. SATB. Es la *Missa O quam suavis es, Domine*.

3. Ms. 1, Fol. 21. *Missa quarti toni* a 4. SATB.

4. Ms. 1, Fol. 33. *Missa quinti toni* a 4. SATB. Es la *Missa Doctor Bonus*.

5. Ms. 1, Fol. 45. *Missa sexti toni* a 4. SATB.

Probablemente fueron copiadas del Libro de misas de Vivanco, impreso en Salamanca en 1608, ya que las cuatro están incluidas en el mismo.

GALÁN, Cristóbal. ca.1620-1684.

203. Ms. 6, Fol. 21v. *Missa a 8 v.* SSAT-SATB y ac.

RUIZ DE ROBLEDO, Juan. ca.1585-a.1652.

462. Ms. 9, p. 65. *Missa primi toni a 8 v.* SATB-SATB.

463. Ms. 9, p. 73. *Missa Laudate Dominum, a 8 v.* SATB-SATB.

464. Ms. 9, p. 81. *Missa quartus tonus a 8 v.* SATB-SATB.

465. Ms. 9, p. 89. *Missa Tota pulchra a 8 v.* SATB-SATB.

466. Ms. 9, p. 97. *Missa octavus tonus a 8 v.* SATB-SATB.

474. Ms. 9, p. 121. *Missa Sancta et immaculata a 8 v.* SSSA-ATTB.

475. Ms. 9, p. 129. *Officium defunctorum a 8 v.* SSSA-ATBB.

LE ROY, Bartolomeo. 1530-1599.

579. Ms. 13. Fol. lr. *Missa a 8 v.* Se conservan AT del coro 1º y SAT del 2º.

En el Ms. 14 falta el A de los 2 coros.

588. Ms. 14 Fol. lr. *Missa sine nomine a 8 v.* S[A]TB- S[A]TB.

589. Ms. 14 Fol. 5r. *Missa de la batalla a 8 v.* S[A]TB- S[A]TB.

590. Ms. 14 Fol. 8r. *Missa del pastor a 8 v.* S[A]TB- S[A]TB.

591. Ms. 14 Fol. 12r. *Missa Gloria tibi, Trinitas a 8 v.* S[A]TB- S[A]TB.

Papeles sueltos:

GÓMEZ CAMARGO, Miguel. 1618-1690.

2.172. *Missa de la Batalla a 9.* SATB-SATB-S y ac. al org. Solista en el coro 3º.

2.173. *Missa a la Batalla a 9 v.* S-SATB-SATB y ac. No es la misma que la anterior.

2.174. *Missa Super motetum in devotione a 8.* SATB-SATB y ac. para el arpa.

2.175. *Missa a 8,* SATB-SATB y ac. *ad longum.*

2.176. *Missa a 8 v. y acompañamiento.* SATB-ATB y org. Falta una voz del coro 2º.

2.177. *Missa a 7.* Se conservan SSB-ATB.

2.178. *Missa reducida la Missa de Rogier de a 12 a 5 v.* A-SSAT y org.

ACOSTA, Alfonso Vaz de [COSTA, Alfonso Vaz da]. m.1660.

6.767. *Missa sobre Etiam pro nobis a 8 v.* SS-SSAATB, org de los 2 coros y G incompleto.

ROMERO, Mateo [Maestro CAPITÁN]. 1575-1647.

6.899. *Missa a 8 v.* Es la *Missa Un jour l'amant et l'amy*. 2 copias: una incompleta con SAB-SAB y signatura 5/3 y otra completa, SATB-SATB con la signatura 1/1.

6.900. *Missa Bonae voluntatis a 5 v.* S-SATB y ac. al solo.

GALÁN, Cristóbal. ca.1620-1684.

7.036. *Oficio de difuntos a 12 con dos motetes.* Coro 1º: S, 2 bajoncillos y «bajo para los instrumentos»; coro 2º: SSAT; coro 3º: SATB. López-Calo no lo detalla, pero los papeles de bajo son para arpa y continuo.

JALÓN, Luis Bernardo. [Maestro Jalón]. m.1659.

7.182. *Missa in devotione*, a 8 v. SATB-SATB.

7.601. *Missa de Réquiem*, a 8 v. SAT[B]-SA[T]B. Falta la música de B1 y T2, se llegaron a trazar los sistemas correspondientes, pero no se escribió la música.

LOBO, ALONSO. 1555-1617.

7.206. *Missa Petre ego, pro te rogavi*, a 4 v. SATB.

MANRIQUE, Pedro. m.1653.

7.210. *Missa a 5 v.* SB-SAT, ac. *ad longum* del coro 1º y bajón del coro 2º. En la primera página de cada una de las voces está claramente escrito «Choro 1º» o «Choro 2º», por lo que realmente el bajo pertenece al primer coro.

MICIECES, Tomás. Puede ser Micieces el mayor: 1624-1667 o Micieces el menor: 1655-1718.

7.237. *Missa a 8 v.* SATB-SATB y ac.

PATIÑO, Carlos. 1600-1675.

7.309. *Missa de la Batalla a 12 v.* SSSATB-SSATTB y AG. Existe otra copia en formato de partitura. (C3-14).

7.310. *Missa L'homme armé*, a 8. SATB-SATB y ac. En formato de partitura.

7.311. *Missa sobre la letanía*, a 8 v. SSAT-SATB y ac. repetido.

LE ROY, Bartolomeo. 1530-1599.

7.529. *Missa a ocho voces para Nuestra señora de la Antigua.* [S]AT[B]-SATB. López-Calo no facilita el título de esta misa en el catálogo.

ROGIER, Philippe. ca.1560-1596.

7.566. *Missa Domine, in virtute tua a 8 v.* SATB-SATB. López-Calo dice en el catálogo que la plantilla es SSATB-ATB. Lavern Wagner, que edita esta misa en la *Opera Omnia* de Rogier, lo hace para dos coros iguales (Rogier y Wagner, 1976). Aunque Wagner incluya esta misa en la *Opera Omnia* de Rogier, parece una falsa atribución. Tal y como describe Alfonso de Vicente en «Los comienzos de la música policoral en el área de la Corona de Castilla. Algunas

hipótesis y muchas preguntas» (Vicente Delgado, 2013: p. 140), esta misma misa coincide exactamente con la *Missa sobre la de los contrabajos de Rogier*, de Sebastián López de Velasco, publicada en 1628. Alfonso de Vicente concluye —afirmación que suscribo— que Rogier escribió la misa para doce voces, de la que se conservan varias copias en diferentes lugares, y que la versión para ocho es una reducción posterior realizada por López de Velasco y falsamente atribuida a Rogier.

I.1.11.2. Maestros de capilla

CISCAR, Juan. ss. XVI-XVII. Maestro en la catedral: 1601-1616.

Javier Garbayo, en la entrada del *DMEH* sobre Juan de Ciga —que ejerció como organista en la catedral de Burgos y falleció en 1667— plantea que este sería el mismo músico que Juan Ciscar, quien muy joven habría ejercido el magisterio en la catedral vallisoletana. (Garbayo Montabes, 2002b). No he encontrado ninguna obra suya.

RUIZ DE ROBLEDO, Juan. ca.1585-a.1652. Maestro en la catedral: 1616-1627.

Ya citado en la catedral de León (p. 85).

LEÓN, Jerónimo de. m.1629. Maestro en la catedral: 1628-1629.

No he encontrado ninguna obra suya.

PADILLA, Juan de. 1605-1673. Maestro en la catedral: 1629-1648.

Ya citado en la catedral de Palencia (p. 88).

LÓPEZ DE VILLAFAÑE, Cristóbal. s. XVII. Maestro en la catedral: 1648-1652.

No figura en el *DMEH* ni en el *NGD* y no he encontrado ninguna obra suya.

BAREA, Andrés. 1610-1680. Maestro en la catedral: 1653-1654.

Ya citado en la catedral de El Burgo de Osma (p. 77).

GÓMEZ CAMARGO, Miguel. 1618-1690. Maestro en la catedral: 1654-1690.

Ya citado en la catedral de El Burgo de Osma (p. 77).

I.1.12. Catedral de Zamora

I.1.12.1. Catálogo

El catálogo de esta catedral también fue realizado por José López-Calo (López-Calo, 1985a) y mantiene la estructura anteriormente comentada.

La imagen siguiente muestra la forma en que son descritas las obras, aportando los incipits que, en el caso de las misas, incluyen los de cada sección:

Núm. 3

Misas y motetes de Juan García de Salazar.

Manuscrito, pergamino, escrito a finales del siglo XVII, al parecer por dos copistas: el primero hasta el fol. 118v, que parece ser el mismo que copió los dos manuscritos núms. 1 y 2, pero las iniciales están menos trabajadas; y el segundo desde el fol. 119r hasta el final. 177 fols. 468 × 322 mm. y unos 397 × 246 de caja. Encuadernación en tablas, forradas de piel y guarnecidas con chapas de latón. Los fols. 33r-43v, 58v-61r, 119r-133v, 176r-177 están en blanco.

Todas las composiciones son de Juan García de Salazar, excepto los números 94 y 99, que son anónimos, y todas son a 4 v. (SATB), a cappella.

Fol. 1. «Tabla de lo que contiene este libro».

62. Fol. 2v. *Misa de cuaresma* (=Kyrie, Sanctus y los dos motetes siguientes). Al comienzo: «Kiries de quaresma. Salazar».



Ilustración I.12. *Catálogo de la catedral de Zamora* (López-Calo, 1985a: p. 43).

En su introducción explica cómo «el incendio de 1591 arrasó todo el archivo música [...] y del siglo XVII se conservan contadísimas composiciones» (López-Calo, 1985a: p. 17). Esta puede ser la razón principal para que entre sus contenidos no figure ninguna misa perteneciente al período estudiado. Sí conserva varias misas de Juan García de Salazar (1639-1710), recogidas en dos magníficos cantorales, los números 2 y 3 en el catálogo, titulados *Libro de misas y salmos de Juan García de Salazar* y *Misas y motetes de Juan García de Salazar*. El primero está fechado en el año 1692 y todas fueran escritas para SATB sin acompañamiento y en el llamado *Stile antico*.

I.1.12.2. Maestros de capilla

TEJEDA, Alonso de. 1540-1628. Maestro en la catedral: 1601-1606 y 1623-1628.

Ya citado en la catedral de Burgos (p. 80).

BRICEÑA [BRICEÑO, BRUCEÑA], Diego. 1567-1623. Maestro en la catedral: 1607-1623.

Ya citado en la catedral de Burgos (p. 79).

MARTÍNEZ VÉLEZ, Pedro. fl.1628-1658. Maestro en la catedral: 1628-1639.

En El Escorial se conservan varias obras suyas, a 8, 9 y 12 v., aunque ninguna misa.

MANRIQUE, Pedro. m.1653. Maestro en la catedral: 1639-1653.

Ya citado en la catedral de León, (p. 86).

PADILLA, Juan de. 1605-1673. Maestro en la catedral: 1653-1662.

Ya citado en la catedral de Palencia (p. 88)

TORICES, Alonso de. ca.1635-ca.1684 Maestro en la catedral: 1663-1666.

Ya citado en la catedral de El Burgo de Osma (p. 77).

I.1.13. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

I.1.13.1. Catálogo

El catálogo fue realizado por Samuel Rubio (Rubio, 1976) y la publicación del primer volumen es de 1976. En 1982, con la colaboración de José Sierra, vio la luz la segunda parte (Rubio y Sierra, 1982), que incluye los incipits de las obras recogidas en la primera parte.

Su estructura es la siguiente:

- Libros de facistol o atril (LF)
- Libros de partituras (LP)
- Colecciones en cuadernos (CC)
- Obras en papeles sueltos (Carpetas)
- Música instrumental (MI)
- Apéndice con breves notas biográficas de los compositores jerónimos escorialenses.

El catálogo se realizó por orden alfabético de los autores y, tal y como detalla Samuel Rubio en las normas para el manejo del catálogo, de cada obra se facilita el título, el modo o tono en que está escrita la obra (a juicio del catalogador), el número de papeles y su formato, el nombre del copista cuando es conocido y las voces o instrumentos (Rubio, 1976: pp. 25-26). La ilustración I.13 muestra un ejemplo. Los incipits de las composiciones se facilitan en la segunda parte del catálogo, identificándolas simplemente con el número de catalogación asignado en la primera parte, tal y como se muestra en la ilustración I.14.

CC. 12

Tres misas, a 8 o a 10 voces.

14 cuadernos de formato vertical con escritura de diversas manos.
Siglo XVII.

Contiene:

1) (ff. 1r-3r), **Acosta**. Misa a 10.

Modo VII, tónica sol.

2) (ff. 3v5v), **Acosta**. Misa a 8.

Modo VII, final la.

3) (ff. 6r-8v), **Santa María, Fr. Antonio**. Misa a 10 «Responde mihi».

Modo II, tónica sol.

Partes: Las propias de cada agrupación vocal; órg. del coro I, órg. del coro II, órg. del coro III; «guión de todo».

Sig. ant.: 51.4.

96-5

Ilustración I.13. *Catálogo del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial* (Rubio, 1976: p. 116).

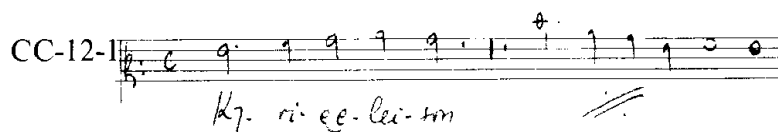


Ilustración I.14. *Catálogo del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial* (Rubio y Sierra, 1982: p. 78).

Existe, además, un catálogo electrónico al que se accede desde la página web de la Real Biblioteca¹⁹. Entiendo que no está finalizado, pues en la propia página se advierte de que el Catálogo del Archivo de Música solo está disponible para la consulta en «pdf», facilitando enlaces al catálogo de Samuel Rubio en ese formato²⁰. Sin embargo, y a pesar de que en numerosas ocasiones no funciona, o al intentar acceder a un registro aparece la información de otro que no tiene ninguna relación, en ocasiones es posible visualizarlos correctamente.

Como se puede apreciar en la ilustración I.15, que muestra el contenido de uno de los registros, la información aportada es muy completa, con detalles que ningún otro catálogo ofrece, realizando una descripción detallada de la fuente, que incluye aspectos como dimensiones, filigranas, anotaciones, copista, etc. También se indica la bibliografía en la que es citada. En la ficha se incluyen, igualmente, los incipits de dos voces de cada obra, aunque sin utilizar el lenguaje musical convencional, lo que dificulta su lectura.

He comprobado que, además de incluir mucha más información, subsana y corrige algunos errores del catálogo de Samuel Rubio, por lo que, finalmente, y a pesar de sus dificultades de acceso, se convierte en el catálogo de referencia para este trabajo.

Información detallada	
Autor:	Costa, Afonso Vaz da (m. 1660)
Título Uniforme:	Misas, voces (12), órganos (3), bajo continuo
Título:	[Misa] : a 12, a 4 coros / Acosta
Publicación:	[S. XVII]
Descripción física:	16 partes ([51] f.); 250x185 mm
Bibliografía:	Rubio. Catálogo del Archivo de Música, p. 111-112, n. CC 4-1 Rubio-Sierra. Catálogo del Archivo de Música II, p. 75, n. CC-4-1 Benito. Catálogo por orden alfabético de los autores de obras musicales (...) en los archivos del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, BNE mms 13416, f. 14r
Notas:	Varias manos de copia tanto para el texto como para la música Filigrana: "B6" [?] Kirie eleyson Christe eleison Kirie eleyson... (tiple con el alto, 1º choro, f. 1r) Plantilla: coro SA, coro ST, coro SATB (2), órgano (3), bajo continuo Notación mensural blanca; escrito en claves altas Todas las partes de órgano y bajo continuo sin realizar ni cifrar Modo VII C+4 c ,1.GZGGG1DG/2GGCD9E2F4ED2xCD,1AD ; tomado de: bajo para el organo 1º choro, f. 1r G+2 c *1.GZGGG1xFG/2.G4F2.E1D2C'1B ; tomado de: tiple con el alto 1º choro, f. 1r Título y mención de responsabilidad tomados de cubierta en parte de soprano de coro 1 y cabecera en parte de órgano de coro 2, f. 1r Fecha de producción basada en el aspecto de la grafía Dieciséis cuadernillos cosidos con cubierta de papel y foliación moderna a lápiz en esquina superior; partes: tiple con el alto 1º choro (4 f., f. 1r-4r), alto co[n] tiple 1º corº (4 f., f. 1r-4r), tiple con el tenor 2º choro (4 f., f. 1r-4r), tenor con el tiple 2º coro (3 f., f. 1r-3v), tiple 3º choro (3 f., f. 1r-3v), alto 3º choro (3 f., f. 1r-3v), tenor 3º choro (3 f., f. 1r-3v), bajo 3º choro (3 f., f. 1r-3r), tiple 4º coro (3 f., f. 1r-3r), alto 4. choro (3 f., f. 1r-3r), tenor 4. choro (3 f., f. 1r-3r), bajo 4º choro (3 f., f. 1r-3r), bajo para el organo 1º choro con el alto y tiple (3 f., f. 1r-3r), bajo para el organo 2º choro (3 f., f. 1r-3v), organo 3º choro (3 f., f. 1r-3r), gvion de todo (3 f., f. 1r-3r)
Materia:	Misas Manuscritos
Datos del ejemplar:	RBME . 83-3 (1) . Olim: Archivo vicarial derecha 51-5 . Copiado en el mismo juego de cuadernillos que 83-3 (2), 83-3 (3) y 83-3 (4) . Numerosas manchas de diverso origen; varias cubiertas restauradas

Ilustración I.15. Captura de pantalla del Catálogo electrónico de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial - <http://rbme.patrimoniacionacional.es/Busqueda-en-Catalogo.aspx?id=1>.

Acceso el 30 de abril de 2019.

Contiene las siguientes misas:

¹⁹ «Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial - Catálogo electrónico». Acceso el 30 de abril de 2019. <http://rbme.patrimoniacionacional.es/Busqueda-en-Catalogo.aspx>.

²⁰ Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial - Catálogo de música». Acceso el 30 de abril de 2019. <http://rbme.patrimoniacionacional.es/home/Bibliografia/Archivo-de-Musica.aspx>.

ACOSTA [COSTA], Alfonso Vaz [Baz] [Bas] de [da]. m.1660.

CC4-1. *Missa a 12 a 4 coros.* SA-ST-SATB-SATB, org de cada coro y G.

CC10-3. *Missa de Sancti amen* a 8 v. SATB-SATB, org de los 2 coros y G.

CC10-4. *Missa In gloria* a 8 v. SSAT-SATB, org de los 2 coros y G.

CC10-9. *Missa de 2º tono* a 8 v. SATB-SATB, org de los 2 coros y G.

CC10-10. *Missa a 7.* SST-SATB, org de los 2 coros y G.

CC12-1. *Missa a 10 de tenor y contralto* en 3 coros. AT-SATB-SATB, org de cada coro y G.

CC12-2. *Missa a 8 y a 3 coros.* SA-ST-SATB, org de cada coro y G.

BERMEJA, Juan de la. m.1642

541. CC86-1d. *Missa Cantate Domino* a 8 v. SATB-SATB, org de los 2 coros y G. La parte de T del coro 1º está incompleta, empieza hacia el final del *Gloria*. Rubio dice que falta B del coro 2º, pero solo falta su cubierta.

BOLUDA [VOLUDA], Ginés de. 1545-1606

LF 4-3 *Missa ferial a 4.* SATB.

ESTEBAN de CASTRO, Marcos. ss. XVI-XVII. **VICENTE, Marcos.** s. XVII.

599. CC10-5. *Missa de Batalla* a 8 v. SATB-SATB, org de cada coro y G. Atribución dudosa. Rubio da la autoría a Marcos Esteban, pero todos los índices y las cabeceras de dos voces la atribuyen a Marcos Vicente; en otras tres voces, sin embargo, figura Marco Esteban.

COLONNA, Giovanni Paolo. 1637-1695.

603. *Missa a 8 piena.* [SAT]B-S[A]TB, [org del coro 1º] y org del coro 2º. «Es una copia de la siguiente, que sí está completa.»

604. *Missa a 8.* SATB-SATB y org de cada coro.

CONTRERAS, Miguel. s. XVII.

611. *Missa a 8.* SSAT-SATB, arp del coro 1º y org del coro 2º.

612. *Missa a 8.* SSAT-SATB y org de cada coro. El catálogo digital dice que Rubio realiza una atribución dudosa al tomar el título de la cabecera de todas las partes, que originalmente estaban entremezcladas con las de la misa anterior.

CORREA, Manuel de. 1600-1653.

622. *Missa de los tiros* a 8. SATB-SATB y org de cada coro.

DURANGO, Juan de. 1632-1696.

651. *Missa a 12.* SSAT-SATB-SATB, org de los coros 2º y 3º. Falta el org del coro 1º.

652. *Missa a 4.* SSAT, arp.

HIDALGO, Juan. 1614-1685.

1.042. *Missa a 5.* S-SATB, Arpa del coro 1º y ac. del coro 2º (al que falta el *Agnus*).

LIMIDO, Stefano [Esteban]. m. 1647.

1.130. CC10-7. *Missa, tono 3º, a 8,* a dos coros. SATB-SATB, org de cada coro y G.

MARQUÉS, Miguel. fl.1641-1661.

1.143. *Missa a 10.* SS-SATB-SATB, ac. del coro 1º, org de los coros 2º y 3º y G.

MONTEMAYOR, Fr. Melchor de. [Melchor CABELLO]. 1588-1678.

1202. *Missa In vasta illa* a 8. SATB-SATB, org de cada coro y G, del que solo se conserva el f. 1.

1202. CC10-1. *Missa In cymbalis* a 8. SATB-SATB, org de cada coro y G.

MONTSERRAT, Roque. s. XVII-XVIII.

1.205. *Missa a 8.* SSAT-SATB, ac. de cada coro.

OLAGÜE, Bartolomé de. m.1658.

1.236. CC5. *Missa a 9.* S-SATB-SATB, arp del coro 1º, org de los coros 2º y 3º y G.

PATIÑO, Carlos. 1600-1675.

1.265. *Missa de Batalla* a 12, en dos coros. SSSATB-SSATB, org de los 2 coros y G.

1.266. *Missa a 8.* SSAT-SATB, org de los 2 coros y G.

1.267. *Missa a 12 Et exultavit spiritus meus.* SSAT-SATB-SATB, arp del coro 1º, org de los coros 2º y 3º.

118. *Missa de Batalla a 8, de la de a 12 de dos coros de Patiño.* SATB-SATB, org de los 2 coros y G. Atribución dudosa, Samuel Rubio la clasifica como anónima, pero el catálogo digital se la otorga a Patiño²¹.

PÉREZ ROLDÁN, Juan. 1604-ca.1672.

1.334. CC4. *Missa Introduxit me rex* a 12. SSAT-SATB-SATB, org o arp del coro 1º, org de los coros 2º y 3º y G.

1.335. *Missa sobre fa mi re ut* a 8. SATB-SATB, org de los 2 coros y G.

PONTAC, Diego. 1602?-1654.

1.355. *Missa Veni, dilecte mi* a 8. SATB-SATB, ac. del coro 1º y org del coro 2º.

²¹ La única mención al maestro proviene del primer folio de los papeles del guion, donde dice: «Guion de la Misa de Batalla. A 8. De la de A 12 de dos coros de Patiño». Creo que el texto indica que toma como modelo la *Missa de Batalla*, a 12, de Patiño, pero no que fuera escrita por este maestro. Por otra parte, he comparado la música de esta fuente con la *Missa de Batalla*, a 8, de Patiño, conservada en el archivo de la catedral de Segovia y es diferente.

RIMONTE, Pedro. 1565-1627.

1.379. *Missa La pastorela mía* a 8. SSAT-SATB, org/G del coro 1º y org del coro 2º.

ROGIER, Philippe. ca.1560-1596.

1392. *Missa Domine, Dominus noster* a 8. SA[T]B-SATB, org de los 2 coros y G. Falta el T del coro 1º. Como se explicó en las pp. 103-104, es una falsa atribución y fue escrita por López de Velasco.

1393. CC4. *Missa Domine, Dominus noster* a 12. SATB-SSAT-SATB, org de los 3 coros y G.

ROMERO, Mateo [Maestro CAPITÁN]. 1575-1647.

1.413. CC6b. *Missa Un jour l'amant et l'amy* a 8. SATB-SATB, org de los 2 coros y G. Faltan los primeros folios del B y del org del coro 1º, que comienzan a la mitad del *Gloria*. Samuel Rubio no la identifica y también dice, por error, que faltan el B y el org del coro 2º. Judith Etzion sí describe esta fuente correctamente en la *Opera omnia* de Romero (Romero y Etzion, 2001b: pp. xxxvii-xxxviii). El título de la fuente es «*Inturleman*».

1.413. CC6a. *Missa Qui habitat* a 8. SATB-SATB, org de los 2 coros y G. Samuel Rubio da a entender que faltan el B y el org del coro 2º en todas las obras de este cuaderno, pero no es así y están presentes todas las partes. Judith Etzion, que utiliza esta fuente para su edición, lo corrobora (Romero y Etzion, 2001b: p. xxxix).

1.413. CC5. *Missa Bonae voluntatis* a 9. S-SATB-SATB, org de los 3 coros y G. Samuel Rubio pone a 8 por error. En el CC5 sí pone a 9.

SÁEZ [SAIZ], Francisco. ca.1618-1696.

1.443. *Missa a 8*. SATB-SATB, org de cada coro y G.

SALDAÑA. Sin noticias de este autor²².

1.445. CC10-8. *Missa a 8*. SATB-SATB, org o arp del coro 1º, org del coro 2º y G. Samuel Rubio no facilita la plantilla.

SANTA MARÍA, Fr. Antonio. m.1632.

1.468. CC12-3. *Missa Responde mihi* a 10. SS-SATB-SATB, ac. del coro 1º, org de los coros 2º y 3º y G.

ARPA, Santiago de la. s XVII.

1.495. CC10-2. *Missa del arpa* a 8. SATB-SATB, org de cada coro y G. «Atribución dudosa. Samuel Rubio y Barbieri la atribuyen a Arpa, pero solamente figura «Santiago», escrito de segunda mano, en dos partes vocales y en las instrumentales. En El Escorial hubo dos frailes

²² No he localizado ninguna referencia sobre este autor. Es el único caso de los incluidos en este inventario en el que el catálogo electrónico no incluye ninguna referencia sobre su cronología. Sí estima que la copia es del siglo XVII basándose en el aspecto de la grafía. Se encuentra, además, en el mismo juego de cuadernillos que otras misas de Acosta, por lo que todo hace indicar que es del mismo período.

más de apellido Santiago: SANTIAGO, Bartolomé de, m.1630 y SANTIAGO, Miguel de. 1611-1674. También podría ser SANTIAGO, Francisco de, ca.1578-1644.»²³

TAFALLA, Pedro. 1605-1660.

1.883. *Missa Verbum caro* a 12 v. SSAT-SATB-SATB y org de los 3 coros.

1.884. *Missa a 4.* SSAT.

1.894. *Visperas y completas y Missa a 7, duplicadas.* SS-SATB-SATB, arp del coro 1º, org de los coros 2º y 3º y G. El coro 3º duplica el 2º. Debe faltar una voz del coro 1 (Así se manifiesta también en el catálogo digital).

CC-10-6. *Missa Cazadores* a 8. SSAT-SATB, org de cada coro y G. Samuel Rubio no facilita la plantilla.

VALLE, Manuel del. ca.1637-1676.

2.102. *Missa de Batalla* a 8. SATB-SATB, org del coro 2º y G.

VICENTE, Jerónimo. s. XVII.

CC-6c. *Missa a 8.* SATB-SATB, org de los 2 coros y G. Samuel Rubio dice que en este cuaderno faltan el B y el org del coro 2º, pero solo falta su cubierta.

²³ «Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial - Catálogo electrónico». Acceso el 30 de abril de 2019. <http://rbme.patrimoniacionacional.es/Busqueda-en-Catalogo.aspx>.

I.2. IMPRESOS PUBLICADOS EN ESPAÑA DURANTE EL PERÍODO ESTUDIADO

Los listados anteriores muestran el claro predominio de las fuentes manuscritas sobre las impresas. (Los datos exactos y sus porcentajes se facilitan en el epígrafe siguiente). No obstante, parece oportuno dedicar un apartado al grupo de libros impresos en España que vieron la luz en los primeros años del período estudiado, de los que las catedrales de Castilla y León conservan algunas copias²⁴. La tabla I.4 muestra todos los impresos musicales publicados en España, durante el período estudiado, que incluyen misas²⁵.

Tabla I.4. Impresos musicales publicados en España durante el período estudiado, que incluyen misas.

Philippe Rogier	<i>Missae sex Philippi Rogerii</i>	Madrid, 1598
Tomás Luis de Victoria	<i>Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi & alia quam plurima. Quae partim octonis, alia nonis, alia duodenis vocibus concinuntur</i>	Madrid, 1600
Alonso Lobo	<i>Liber primus misarum</i>	Madrid, 1602
Tomás Luis de Victoria	<i>Officium Defunctorum, sex vocibus. In obitu et obsequiis Sacrae Imperatricis</i>	Madrid, 1605
Sebastián de Vivanco	<i>Libro de misas</i>	Salamanca, 1608
Juan Esquivel de Barahona	<i>Liber primus missarum</i>	Salamanca, 1608
Juan Esquivel de Barahona	<i>Psalmorum, hymnorum, magnificatorum et Mariae quatuor antiphonarium de tempore necnon et Missarium, tomos secundus</i>	Salamanca, 1613
Diego Briceña	<i>Libro de misas, magnificats y motetes</i>	Salamanca, 1621
Sebastián López de Velasco	<i>Libro de Misas, Motetes, Salmos, Magnificas y otras cosas tocantes al culto divino</i>	Madrid, 1628
Juan Ruiz de Robledo	<i>Misas, salmos, magnificats, motetes y otras cosas tocantes al culto divino</i> ²⁶	Berlanga - Valladolid, 1638

²⁴ Sobre la llamativa colección de impresos italianos atesorados por la catedral de Valladolid, véase el artículo de Soterraña Aguirre Rincón: «The Formation of an Exceptional Library: Early Printed Music Books at Valladolid Cathedral.» (Aguirre Rincón, 2009).

²⁵ Los impresos musicales que no incluyen misas son los siguientes: Sebastián de Vivanco, *Liber magnificarum*. Salamanca, 1607. Juan Esquivel de Barahona, *Motecta festorum et domenicarum cum communi sanctorum*. Salamanca, 1608. Sebastián de Vivanco, *Liber motectorum*. Salamanca, 1610. Miguel Navarro, *Liber magnificarum*. Pamplona, 1614. Sebastián Aguilera de Heredia, *Liber canticorum Magnificat beatissimae virginis Deiparae Mariae*. Zaragoza, 1618. Stefano Limido, *Armonía espiritual*, Madrid, 1624. De carácter instrumental: Francisco Correa de Arauxo, *Libro de tientos y discursos de musica practica, y theorica de organo, intitulado Facultad organica*. Alcalá de Henares, 1626. Juan Carlos Amat, *Guitarra española de cinco ordenes*. Lérida, 1627. Impresos perdidos: Sebastián Aguilera de Heredia, *Liber misarum*. 1622. Juan Esquivel de Barahona, *Canciones para ministriles, fabordones, himnos y motetes*. 1623. Una relación detallada de los impresos publicados en España y Portugal entre 1535 y 1648 puede consultarse en el Apéndice del libro *Early music printing and publishing in the Iberian world*, (Fenlon y Knighton, 2006: pp. 329-339).

²⁶ Se trata de un manuscrito. Se incluye en la tabla de forma separada. Los argumentos para su inclusión y una descripción de sus características se facilitan más adelante.

A diferencia de la inmensa mayoría de las fuentes manuscritas, en las que no es posible establecer su fecha de creación con precisión, los impresos —a pesar de su evidente escasez— permiten apreciar la evolución en el lenguaje utilizado por los maestros al componer sus misas durante los últimos años del siglo XVI y el primer tercio del XVII. Así, en las publicaciones de Lobo, Esquivel, Vivanco o Briceña²⁷ sigue primando el estilo contrapuntístico imperante en el siglo anterior. Aunque en alguna de las publicaciones se incluyen misas para más de cuatro voces, como por ejemplo la *Missa In manus tuas Domine*, a 8, de Vivanco, pueden ser una muestra de cómo estos maestros utilizan la escritura a más partes buscando dotar a sus composiciones de mayor grandeza y solemnidad. Sin embargo, no se trata de misas policorales con coros diferenciados y armónicamente independientes. Se trata de una misa escrita para un coro de ocho voces. El claro carácter modal y la utilización del estilo imitativo hacen que sus características estén más próximas a lo que Francesco Luisi, en su escrito «Policoralità a Roma: alcuni casi emblematici» denomina, en una interesante aportación, *polivocalidad* (Luisi, 2013: p. 54).

Aunque Rogier está considerado como una figura primordial en la introducción del estilo policoral en España²⁸, su impreso *Missae sex* no contiene misas policorales²⁹. En este sentido, puede ser oportuno recordar las palabras de Noel O'Regan, quien en su tesis doctoral, en el capítulo dedicado a las misas, concluye que algunos compositores se muestran especialmente conservadores al escribir misas y, mientras que en otras formas utilizan nuevos estilos, cuando se enfrentan a las misas recurren mucho más frecuentemente al *stile antico* (O'Regan, 1988: p. 290).

Muy diferente es el caso del libro de Victoria. El maestro abulense fue un actor relevante en el desarrollo del lenguaje policoral durante su estancia en Roma y su posterior extensión en la península y en el nuevo mundo. Victoria fue pionero en la utilización de dos y tres coros para los juegos de Salmos de Vísperas y fue el primer compositor en publicar música para tres coros en Roma, con su Salmo *Laetatus Sum*, editado en 1583 (O'Regan, 2011)³⁰. Su libro *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi & alia quam plurima. Quae partim octonis, alia nonis, alia duodenis vocibus concinuntur*, publicado en Madrid en 1600, incluye cinco misas policorales, tres de ellas para ocho voces, una para nueve y la otra para doce, en tres coros; con el añadido de un libro para el órgano. Las diferencias entre el libro de Victoria y los otros impresos editados en España en torno a 1600 son evidentes, comenzando por el propio formato. Los libros de Rogier, Lobo, Esquivel, Vivanco y Briceña son cantorales que, también en su diseño, mantienen la tradición del siglo anterior, pues su función sigue siendo

²⁷ En la p. 79 se aportó información sobre el impreso de Briceña, largamente dado por perdido.

²⁸ López-Calo le atribuye el honor de ser el introductor de la policoralidad en España (López-Calo y López de Osaba, 2000: p. 34). Alfonso de Vicente, en «Los comienzos de la música policoral en el área de la Corona de Castilla. Algunas hipótesis y muchas preguntas» estudia el papel de Rogier en los comienzos de la policoralidad española matizando bastante las palabras de López-Calo (Vicente Delgado, 2013).

²⁹ No obstante, como se ha visto, en El Escorial se conserva una copia de su *Missa Domine, Dominus noster*, a 12, para tres coros y de carácter policoral.

³⁰ Sobre el papel de Victoria en el desarrollo del lenguaje policoral romano, léase también el artículo de Noel O'Regan «Tomás Luis de Victoria's role in the development of a Roman polychoral idiom in the 1570s and early 1580s» (O'Regan, 2012b).

la de situarse sobre el facistol, permitiendo la lectura simultánea de todas las voces³¹. Por el contrario, Victoria imprime diez libretes³², nueve para las voces y uno más para el órgano, utilizando una disposición completamente diferente³³. Respecto al contenido, a diferencia del resto, las misas de Victoria sí emplean un lenguaje policoral bien definido. Aunque incluyen pasajes contrapuntísticos (algo que se mantendrá a lo largo del tiempo, como se verá por ejemplo en las obras de Acosta y Patiño, muy posteriores) abundan los bloques homofónicos en coros separados, claramente determinados y armónicamente independientes que dialogan antifonalmente. Otro aspecto que marca una diferencia sustancial con las otras publicaciones españolas del momento, y que supone una importante innovación, es la inclusión de la parte específica para el órgano. Se trata de la primera publicación española en incluirla. Como detalla Andrés Cea en su escrito «Cantar Victoria al órgano: documentos, música y praxis», el propio Victoria utiliza esta cuestión en la promoción de su libro al decir que no ha salido otro como este para los organistas ni en España ni en Italia. La afirmación era cierta respecto a España y Roma, pero en Milán sí se habían editado cinco o seis impresos con parte expresa para el órgano antes de 1600 (Cea Galán, 2013: pp. 308-311). Por otra parte, como explica Noel O'Regan en «What Can the Organ Partitura to Tomás Luis de Victoria's *Missae, Magnificat, motecta, psalmi et alia quam plurima* of 1600 Tell Us about Performance Practice?» (O'Regan, 2009), la parte para el órgano aporta una versatilidad interpretativa que permite que la publicación también sea útil para instituciones pequeñas con capillas musicales modestas; aspecto sobre el que se tratará en el tercer capítulo de este trabajo.

Es necesario esperar hasta 1628, año en que ve la luz el *Libro de Misas, Motetes, Salmos, Magnificas y otras cosas tocantes al culto divino*, de Sebastián López de Velasco, para encontrar un nuevo impreso publicado en España que siga el ejemplo de Victoria. Está compuesto por ocho cuadernos para las voces y uno más para el órgano³⁴ y las obras incluidas en él utilizan un lenguaje policoral plenamente definido. Se trata del último impreso musical que llegó a publicarse en España durante este período.

³¹ Como recoge Clive Walkley en *Juan Esquivel A master of sacred music during the Spanish Golden Age*, los libros de Esquivel y Vivanco fueron editados en Salamanca por el impresor Taberniel, pudiendo tener entre sus modelos el *Missae sex* de Rogier, editado en Madrid por Juan de Flandres (Walkley, 2010: pp. 54-55). Sobre la labor de Taberniel en Salamanca, véase el escrito de Iain Fenlon «Artus Taberniel: music printing and the book trade in Renaissance Salamanca» (Fenlon, 2006)

³² Así son nombrados en un inventario de la catedral de Valladolid, tal y como se muestra en la p. 282.

³³ Juan Ruiz Jiménez, en «Recepción y pervivencia de la obra de Victoria en las instituciones eclesiásticas de la Corona de Castilla», aporta una detallada descripción de cada uno de los libretes y las partes incluidas en cada uno de ellos (Ruiz Jiménez, 2012: pp. 307-308).

³⁴ Se puede encontrar una completa descripción de los mismos y las ediciones modernas de su contenido en el completo trabajo que, en cuatro volúmenes, Rafael Mota dedica a este impreso (López de Velasco y Mota Murillo, 1980: Vol. I, pp. 79-83).

Sin embargo, en la tabla he incluido también el manuscrito *Misas, salmos, magnificats, motetes y otras cosas tocantes al culto divino* de Juan Ruiz de Robledo, conservado en la catedral de Valladolid. Como indica el texto incluido al comienzo de la contraportada del libro séptimo, que se muestra en la ilustración I.16, está conformado por ocho libros, uno para cada una de las voces de los dos coros, y fue enviado por Ruiz de Robledo —en ese momento prior de la Colegial de Berlanga— a la catedral de Valladolid en octubre de 1638, estando dedicado a su deán y cabildo.

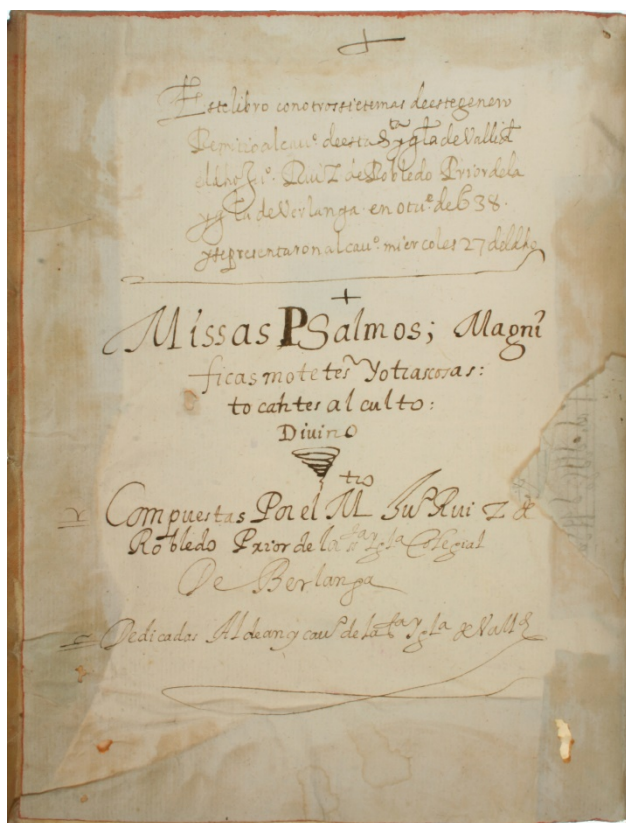


Ilustración I.16. *Misas, salmos, magnificats, motetes y otras cosas tocantes al culto divino*, de Juan Ruiz de Robledo. Ms. 9-7, contraportada. AMCV.

Su pulcra y esmerada escritura y presentación permiten aventurar la posibilidad de que se tratara de un ejemplar preparado para ser llevado a la imprenta, posiblemente a falta de los preceptivos permisos y la financiación correspondiente. A diferencia de los libros de Victoria y López de Velasco, no incluye una parte para el órgano. El lenguaje, como se muestra en el ejemplo musical I.1, es plenamente policoral, con amplias secciones homofónicas en las que abundan los diálogos ágiles entre dos coros perfectamente definidos, que se unen en determinados momentos, como en algunas cadencias y en los finales de sección.

62

S1 De-um ve - rum De-um ve - rum de De - o ve - ro.

S2 De-um ve - rum De-um ve - rum de De - o ve - ro.

S3 De-um ve - rum De-um ve - rum de De - o ve - ro.

A1 De-um ve - rum De-um ve - rum de De - o ve - ro.

A2 ro, de De - o ve - ro, de De - o ve - ro, de De - o ve - ro.

T1 ro, de De - o ve - ro, de De - o ve - ro, de De - o ve - ro.

T2 ro, de De - o ve - ro, de De - o ve - ro, de De - o ve - ro.

B ro, de De - o ve - ro, de De - o ve - ro, de De - o ve - ro.

Ejemplo I.1. Fragmento del *Credo* de la *Missa Sancta et immaculata* a 8.

Juan Ruiz de Robledo. Edición propia.

La mayoría de estos impresos tuvieron una amplia difusión. El artículo de Javier Marín López «"Era justo comenzar por la de Jaén": la recepción del "Liber Primus Missarum" (1602) de Alonso Lobo en la Catedral de Jaén» (Marín López, 2008) y el texto de Juan Ruiz Jiménez «Recepción y pervivencia de la obra de Victoria en las instituciones eclesiásticas de la Corona de Castilla» (Ruiz Jiménez, 2012) son dos excelentes ejemplos que muestran el proceso de creación de los impresos y la implicación de los compositores en él, especialmente en la distribución y comercialización de los mismos. Los trabajos de Marín López y Ruiz Jiménez permiten constatar, no solo la amplia difusión del *Liber Primus Missarum* de Lobo y el *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi...* de Victoria, sino también su pervivencia en las instituciones a las que llegaron. No es el caso, sin duda, del libro de Ruiz de Robledo, del que solo se conserva el ejemplar mencionado.

Como se ha visto, el número de impresos publicados en España durante este período es bastante escaso. No obstante, permiten observar cómo, con la excepción del libro de Victoria, todos los que vieron la luz en los años próximos al cambio de siglo mantienen las características formales y estilísticas que habían dominado durante el siglo XVI. Son libros que se ajustan al canon imperante y que permitirán cubrir las necesidades de canto de órgano de las instituciones que los adquieren. Sin embargo, el impreso de Victoria demuestra ser un adelantado a su tiempo en el ámbito del contexto español. Esto puede ayudar a comprender el desfavorable informe que Vivanco emite en Ávila sobre el trabajo de Victoria al declarar que «no son a propósito para esta iglesia» (Ruiz Jiménez, 2012: p. 308). A pesar de negativas como esta y de que, como se ha dicho, haya que esperar hasta 1628 para encontrar un nuevo impreso que siga la línea iniciada por Victoria, parece evidente que su amplia difusión debió contribuir de forma significativa en la propagación del nuevo modelo³⁵. De esta forma, lo que comenzó siendo una excepción, terminó, probablemente, siendo determinante en la construcción del nuevo canon al que se adherirán de forma mayoritaria los maestros de las catedrales españolas a partir del segundo tercio del siglo XVII. Para corroborar el grado de implantación de este nuevo modelo, el epígrafe siguiente analiza y contrasta los datos obtenidos de los inventarios realizados en las instituciones castellanas y en El Escorial.

³⁵ El papel de Victoria como impulsor y modelo del lenguaje policoral en España ha sido ampliamente tratado. Parece sorprendente la afirmación de López-Calo en el artículo «Las misas policorales de Miguel de Irizar», donde afirma que Victoria sería el primero que compuso misas para varios coros, pero, según él, no serían policorales, reservando ese honor a Rogier (López-Calo, 1985b: pp. 300-301). Sí otorgan un papel relevante a Victoria autores como Judith Etzion, en «Latin Polyphony in the Early Spanish Baroque: Suggestions for Stylistic Criteria» (Etzion, 2001); Iain Fenlon, en «Polychorality: The Origins and Early Diffusion» (Fenlon, 2013); Alfonso de Vicente, en «Los comienzos de la música policoral en el área de la Corona de Castilla. Algunas hipótesis y muchas preguntas» (Vicente Delgado, 2013) y, especialmente, O'Regan, en «Tomás Luis de Victoria on the Four Hundredth Anniversary of his Death» (O'Regan, 2011), «Historia de dos ciudades: Victoria como mediador musical entre Roma y Madrid» (O'Regan, 2012a) o en «From Rome to Madrid: The polychoral music of Tomás Luis de Victoria» (O'Regan, 2013c).

I.3. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS APORTADOS POR EL INVENTARIO

Una vez confeccionado el inventario con todas las misas recogidas en los catálogos disponibles, es el momento de procesar los datos que este ofrece y convertirlos en tablas numéricas y gráficos que permitan extraer conclusiones sobre las misas disponibles y algunas de sus características más relevantes.

Tal y como se explicaba en las cuestiones metodológicas específicas de este capítulo, no he tenido en cuenta los datos procedentes de las catedrales de Astorga, Burgos, León y Palencia, ya que el número de misas conservadas en ellas es realmente escaso —ocho misas entre las cuatro instituciones— y sus datos podrían considerarse valores atípicos y distorsionar los resultados estadísticos.

Se han realizado tablas y gráficos según los siguientes parámetros:

- Número de coros.
- Número de voces.
- Número de impresos o manuscritos.
- Número de voces en los impresos.
- Tesitura de los coros.
- Con o sin acompañamiento.
- Con o sin acompañamiento en las misas de dos o más coros.
- Maestros con cinco o más misas conservadas.

En cada uno de los casos se facilita una tabla y el gráfico correspondiente. Además, cada una de estas tablas y gráficos está duplicado, mostrando en primer lugar los datos totales con todas las copias recogidas y, en segundo lugar, descartando copias de la misma obra. Así, como se muestra en la tabla I.5, los catálogos recogen un total de doscientas cuatro fuentes entre todas las instituciones estudiadas. Como es lógico, de algunas de ellas hay diferentes copias, en el mismo archivo o en otros diferentes. Si se descartan las copias de la misma obra, y solo se tiene en consideración una de ellas, el número total desciende a ciento sesenta y cuatro misas, lo que indica que de la gran mayoría de estas solo se conserva un ejemplar en el territorio estudiado; de hecho, una gran parte de ellas son obras únicas, aunque el número de copias, cuarenta, también es significativo. Estas son, principalmente, de compositores de gran prestigio en la época, como los maestros de la Real Capilla —Mateo Romero y Carlos Patiño— cuyas obras tuvieron una amplia divulgación.

I.3.1. Número de misas según el número de coros

Tabla I.5. Número de misas según el número de coros.

Número de Coros	1	2	3	4	Total
Ávila	13	15	0	0	28
Salamanca	14	8	2	0	24
Segovia	17	10	12	1	40
Valladolid	11	46	8	0	65
El Escorial	3	32	11	1	47
Totales	58	111	33	2	204
Porcentaje	28,43	54,41	16,18	0,98	100

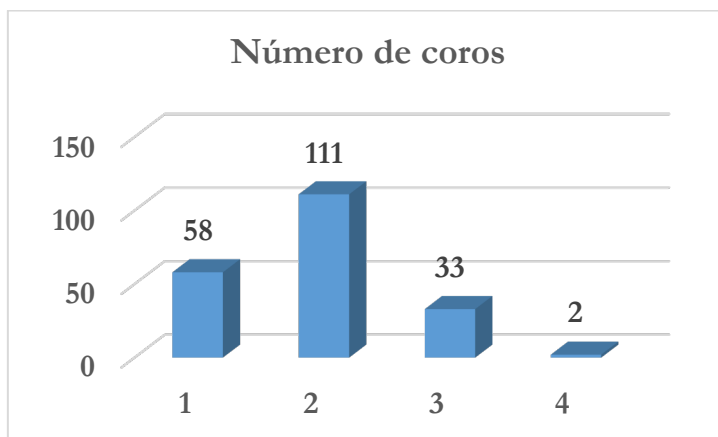


Gráfico I.1. Número de misas según el número de coros.

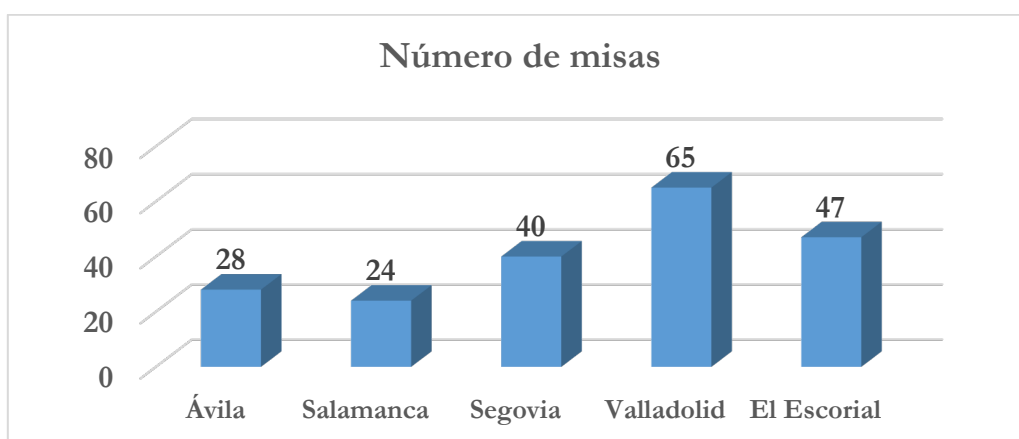


Gráfico I.2. Número de misas por institución.

I.3.2. Número de misas según el número de coros descartando copias

Tabla I.6. Número de misas según el número de coros descartando copias.

Número de Coros	1	2	3	4	Total
Ávila	12	15	0	0	27
Salamanca	12	1	1	0	14
Segovia	5	7	7	1	20
Valladolid	7	44	6	0	57
El Escorial	3	31	11	1	46
Totales	39	98	25	2	164
Porcentaje	23,78	59,76	15,24	1,22	100

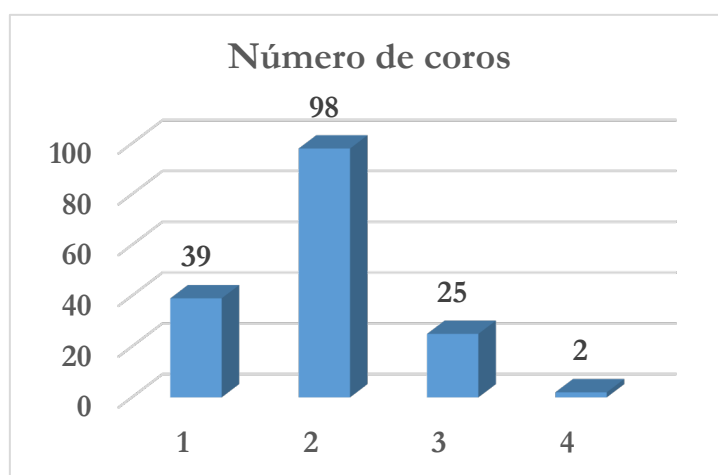


Gráfico I.3. Número de misas según el número de coros descartando copias.

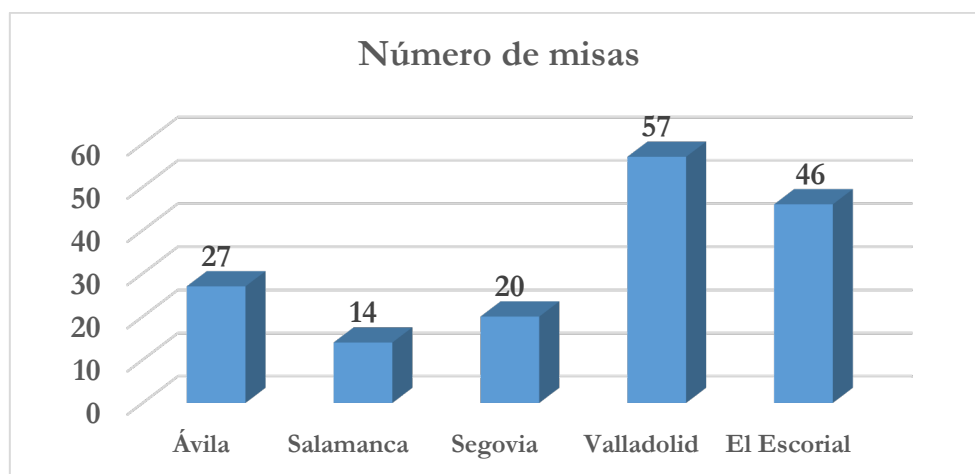


Gráfico I.4. Número de misas por institución descartando copias.

Estas tablas, y los gráficos correspondientes, muestran claramente que la opción escogida mayoritariamente por los maestros para escribir misas es la de dos coros, suponiendo prácticamente el sesenta por ciento del total. La mayoría de las instituciones disponen de un buen número de ellas, escritas en su mayor parte en formato de *particellas*, lo que es una clara señal de que fueron interpretadas. Teniendo en cuenta las exigencias implícitas para su interpretación, también es reseñable el significativo número de misas para tres coros que se han conservado, mientras que solamente figuran dos misas para cuatro coros, cuya presencia es, por tanto, testimonial.

La conclusión evidente es que la policoralidad, efectivamente, se ha impuesto durante este período y, aproximadamente, tres de cada cuatro misas se escriben utilizando este lenguaje. Las misas escritas para un solo coro provienen en su mayoría de impresos y cantorales del período más temprano. Ese sería el caso de los impresos de Rogier de 1598 o el de Vivanco de 1608, del que se conservan sendos ejemplares en Salamanca y Segovia. Como se verá más adelante, estas misas se continuaban interpretando de forma habitual, reservando la música policoral para festividades de cierta solemnidad.

Esta situación no es exclusiva de los grandes templos, como podría ser El Escorial, sino que en lugares más modestos —como Ávila o Segovia— también son mayoría las composiciones policorales. Solamente en Salamanca son mayoría las misas escritas para un único coro, estando este resultado determinado por la amplia presencia de misas del que fuera su maestro de capilla durante los primeros años del siglo XVII, Sebastián de Vivanco, y la escasez de fuentes del período. Por el contrario, en El Escorial, prácticamente todas las misas son policorales y solamente tres de las cuarenta y siete disponibles fueron escritas para un coro. En Valladolid, sin llegar a esa proporción, también hay una clara mayoría de misas policorales y las once que fueron escritas para un solo coro son las procedentes de los impresos de Rogier, Victoria y Vivanco. Así pues, a pesar de las limitaciones comentadas al comienzo del capítulo, considero que los números son suficientemente claros para concluir que en las décadas centrales del siglo XVII el lenguaje policoral se ha convertido en el referente y es utilizado mayoritariamente por los diferentes maestros al componer misas.

En cuanto al número total de misas conservadas en cada institución, destaca el archivo de Valladolid —cuya riqueza es ampliamente conocida— con sesenta y cinco misas, mientras que El Escorial, lugar emblemático y epicentro del desarrollo policoral según algunas figuras relevantes de la historiografía española³⁶ conserva un número muy inferior, cuarenta y siete, solo ligeramente por encima de otras presumiblemente más modestas, como la catedral de Segovia.

En cualquier caso, no se debe olvidar que, como ya se ha mencionado, estas cifras indican las obras que han llegado hasta hoy que, lógicamente, son menos numerosas y —especialmente en algunos casos— muy diferentes de las que en aquel momento debió haber.

³⁶ Ya se ha citado a este respecto la opinión, por ejemplo, de Miguel Querol (Querol Gavaldá, 2002: p. 75). Encuentro más acertada la visión de Alfonso de Vicente, quien refuta la opinión de Querol y resta trascendencia al papel desempeñado por El Escorial en el desarrollo de la música policoral en España (Vicente Delgado, 2013: pp. 138-141)

A pesar de ello, creo que los datos recopilados son bastante significativos para detectar las tendencias predominantes y extraer conclusiones suficientemente fundamentadas.

I.3.3. Número de misas según el número de voces

Tabla I.7. Número de misas según el número de voces.

Nº de Voces	4	5	6	7	8	9	10	12	16	Total	%
Ávila	2	5	6		15					28	13,73
Salamanca	11	2	1		8			2		24	11,76
Segovia	15	5			13	1		5	1	40	19,61
Valladolid	7	4	2	2	41	3		6		65	31,86
El Escorial	3	1	0	2	29	2	3	7		47	23,04
Totales	38	17	9	4	106	6	3	20	1	204	100
Porcentaje	18,63	8,33	4,41	1,96	51,96	2,94	1,47	9,80	0,49	100	

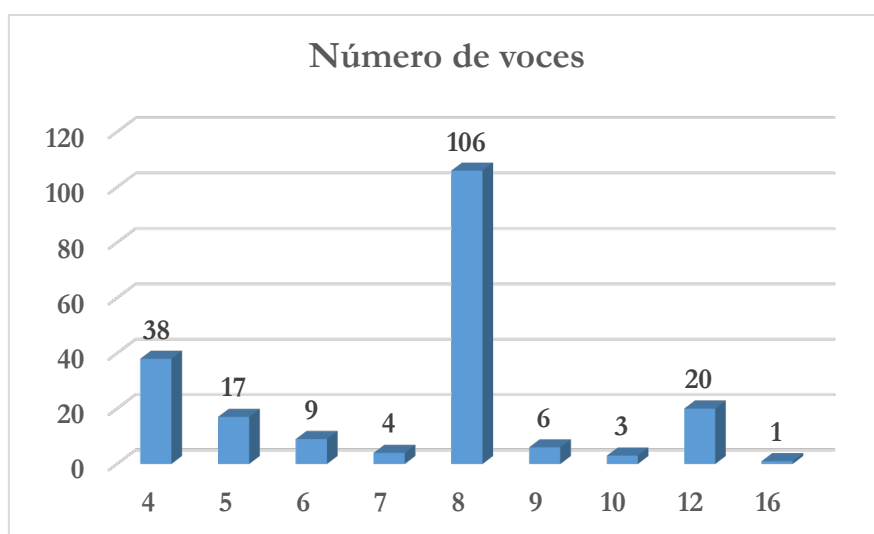


Gráfico I.5. Número de misas según el número de voces.

I.3.4. Número de misas según el número de voces descartando copias

Tabla I.8. Número de misas según el número de voces descartando copias.

Nº de Voces	4	5	6	7	8	9	10	12	16	Total	%
Ávila	1	5	6		15					27	16,36
Salamanca	9	1	1		2			1		14	8,48
Segovia	5	3			10			1	1	20	12,12
Valladolid	3	4	2	2	40	3		4		58	35,15
El Escorial	3	1	0	2	28	2	3	7		46	27,88
Totales	21	14	9	4	95	5	3	13	1	165	100
Porcentaje	12,73	8,48	5,45	2,42	57,58	3,03	1,82	7,88	0,61	100	

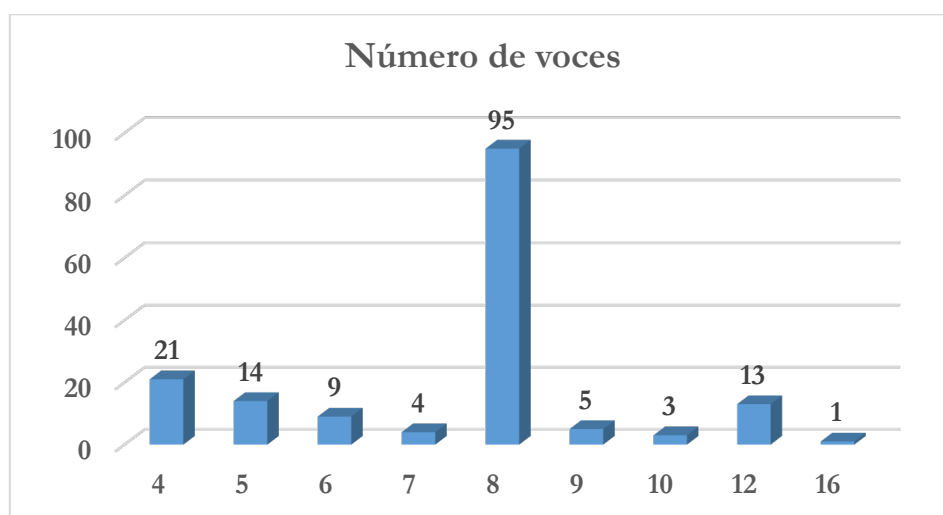


Gráfico I.6. Número de misas según el número de voces descartando copias.

Estas tablas y sus gráficos correspondientes vuelven a ser muy elocuentes, mostrando de forma rotunda cómo la barra de las misas escritas para ocho voces destaca de forma evidente sobre las demás. A la vista de estos gráficos, parece claro que durante este período la opción elegida mayoritariamente por los maestros es escribir obras para ocho voces y que este modelo se ha convertido en el nuevo canon imperante. Esto es así en todas las instituciones en las que hay un número significativo de obras disponibles. Del mismo modo, encuentro reseñable el número de misas escritas para doce voces. Teniendo en cuenta que, como ya se ha mencionado, la mayoría de las misas para cuatro voces proceden de impresos y cantorales de la etapa más temprana se puede concluir que, durante la mayor parte de este período, tras la opción mayoritaria a la hora de escribir las misas —ocho partes— la segunda es componer para doce. Probablemente solo serían interpretadas en ocasiones muy señaladas en las que algunas capillas podrían verse reforzadas con incorporaciones puntuales.

I.3.5. Número de misas conservadas como impresos o manuscritos

Tabla I.9. Número de misas conservadas como impresos o manuscritos.

	Impresos	Manuscritos	Total
Ávila	0	28	28
Salamanca	10	14	24
Segovia	9	31	40
Valladolid	26	39	65
El Escorial	0	47	47
Totales	45	159	204
Porcentaje	22,06	77,94	100

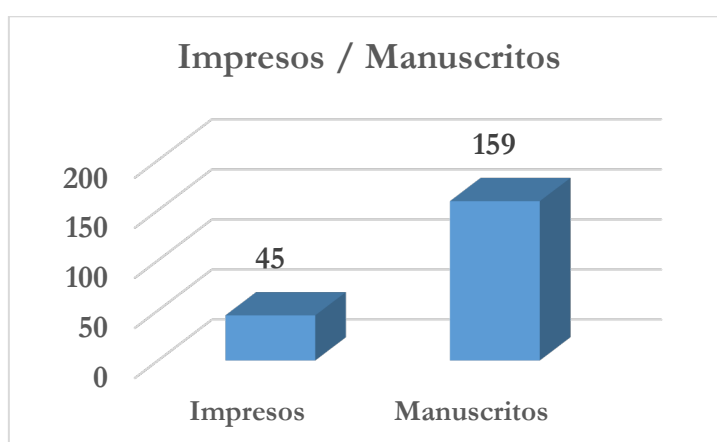


Gráfico I.7. Número de misas conservadas como impresos o manuscritos.

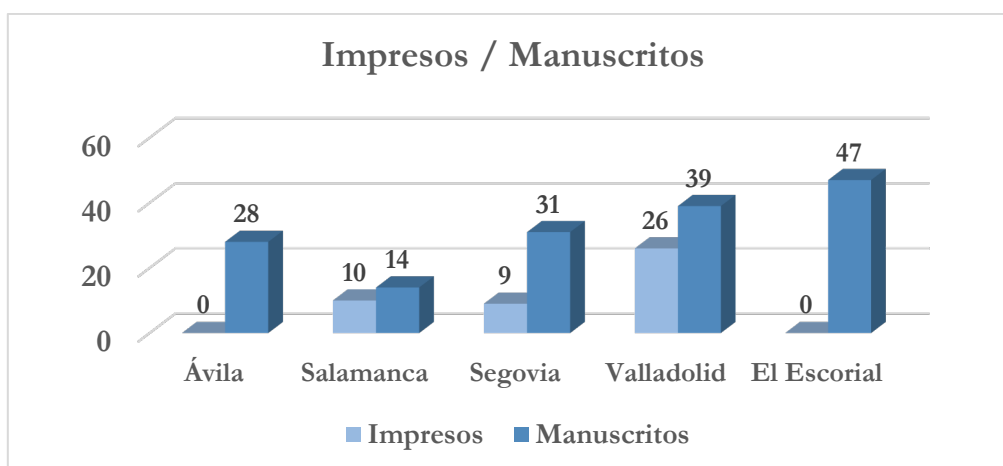


Gráfico I.8. Número de misas conservadas como impresos o manuscritos por institución.

I.3.6. Número de misas conservadas como impresos/manuscritos descartando copias

Tabla I.10. Número de misas conservadas como impresos o manuscritos descartando copias.

	Impresos	Manuscritos	Total
Ávila	0	27	27
Salamanca	10	4	14
Segovia	0	20	20
Valladolid	26	31	57
El Escorial	0	46	46
Totales	36	128	164
Porcentaje	21,95	78,05	100

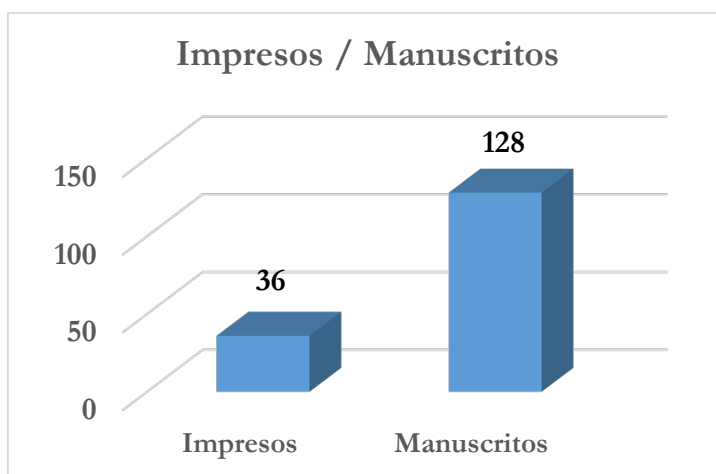


Gráfico I.9. Número de misas conservadas como impresos o manuscritos descartando copias.

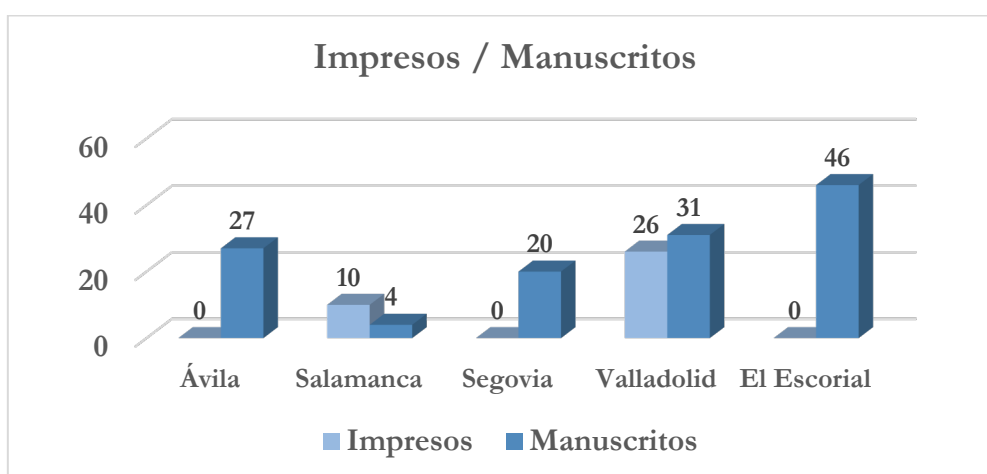


Gráfico I.10. Número de misas conservadas como impresos o manuscritos por institución descartando copias.

Estas tablas y gráficos pueden servir para corroborar una vez más la excepcionalidad del archivo de la catedral de Valladolid. Como se puede apreciar, Salamanca y Segovia poseen algunas misas impresas, procedentes del libro de Vivanco de 1608. Sin considerar a Valladolid, esas son todas las misas impresas conservadas en El Escorial y en las catedrales de Castilla y León, aproximadamente un diez por ciento del total. En esta situación se unen dos circunstancias: la ya conocida escasez de impresos españoles producidos durante el siglo XVII y el hecho de que las misas policorales para más de ocho voces y dos coros sean un repertorio, per se, poco proclive a su impresión y comercialización. Se trata de obras escritas generalmente para ocasiones especiales que requieren de una capilla numerosa solo al alcance de grandes instituciones y, por tanto, con un mercado potencial bastante reducido³⁷.

Por todo ello, destaca sobremanera la excelente colección de impresos atesorada por la catedral de Valladolid, que contiene veintiséis misas del período estudiado. En ellas aparecen los nombres de Victoria, Rogier o López de Velasco, pero también Duarte Lobo y un grupo de maestros italianos, cuyos libros fueron publicados a finales del siglo XVI y principios del XVII. No obstante, conviene recordar que muchos de estos impresos proceden del legado recibido en 1629 del maestro de capilla de la catedral Jerónimo de León (ver p. 282) y, probablemente, tuvieron poca relevancia en la práctica musical de la seo vallisoletana.

³⁷ Graham Dixon utiliza argumentos similares refiriéndose a la ausencia de impresos de música policoral para más de dos coros en Roma en el artículo «The Origins of the Roman ‘Colossal Baroque’» (Dixon, 1979: p. 117). Noel O’Regan se manifiesta de forma parecida en «The Performance of Roman Sacred Polyphonic Music in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries: Evidence from Archival Sources» (O’Regan, 1995: pp. 110-111).

I.3.7. Número de misas impresas según el número de voces

Tabla I.11. Número de misas impresas según el número de voces.

Nº de Voces	4	5	6	7	8	9	10	12	16	Total	%
Salamanca	7	1	1		1					10	22,22
Segovia	7	1			1					9	20,00
Valladolid	2	1	2	1	16	1		3		26	57,78
Totales	16	3	3	1	18	1	0	3	0	45	100
Porcentaje	35,56	6,67	6,67	2,22	40,00	2,22	0,00	6,67	0,00	100	



Gráfico I.11. Número de misas impresas según el número de voces.

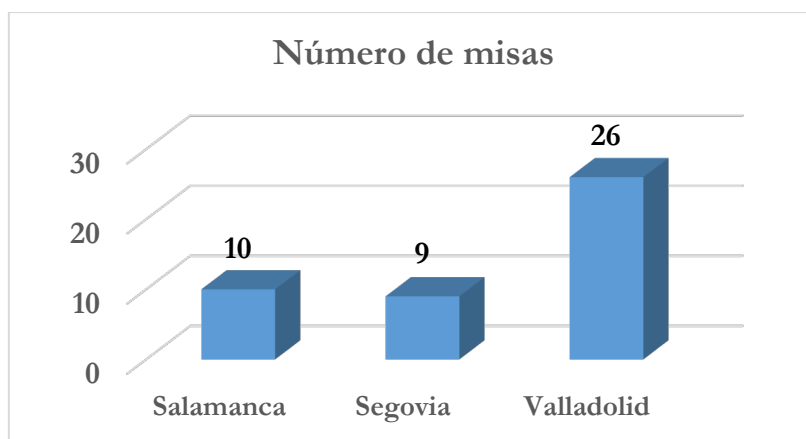


Gráfico I.12. Número de misas impresas por institución.

I.3.8. Número de misas impresas según número de voces descartando copias

Tabla I.12. Número de misas impresas según el número de voces descartando copias.

Nº de Voces	4	5	6	7	8	9	10	12	16	Total	%
Salamanca	7	1	1		1					10	27,78
Valladolid	2	1	2	1	16	1		3		26	72,22
Totales	9	2	3	1	17	1	0	3	0	36	100
Porcentaje	25,00	5,56	8,33	2,78	47,22	2,78	0,00	8,33	0,00	100	



Gráfico I.13. Número de misas impresas según el número de voces descartando copias.

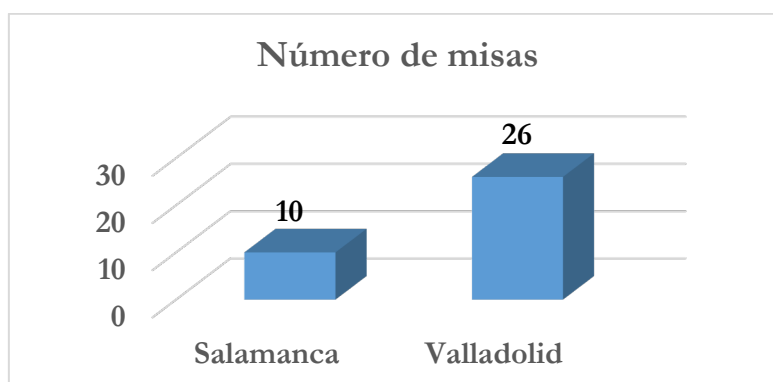


Gráfico I.14. Número de misas impresas según el número de voces por institución descartando copias.

Observando la tabla I.11 y el gráfico I.11 se podría concluir que en los impresos disponibles son mayoría las misas escritas para cuatro partes. Esto se debe, fundamentalmente, a los dos ejemplares del *Libro de misas* de Vivanco conservados en Salamanca y Segovia y que suponen una parte importante de las misas conservadas de esta forma. Como se vio en el epígrafe anterior, dedicado a los impresos, la mayoría fueron publicados en la etapa más temprana del período estudiado. Sin embargo, si se descartan copias de la misma obra, los números cambian significativamente debido a lo reducido de las cifras, en las que tiene notable incidencia no contabilizar las nueve misas de Vivanco incluidas en el impreso de Segovia. Así, al observar los datos de la tabla I.12 y el gráfico I.13, la formación más utilizada vuelve a ser la de ocho voces y la mayoría de las misas conservadas en los impresos también son policorales.

I.3.9. Tesitura de los coros en misas a 8 o más voces para dos o más coros

Tabla I.13. Número de misas según la tesitura de los coros.

	Un coro más agudo	Coros iguales	Total
Ávila	14	0	14
Salamanca	5	4	9
Segovia	11	8	19
Valladolid	16	34	50
El Escorial	14	21	35
Totales	60	67	127
Porcentaje	47,24	52,76	100

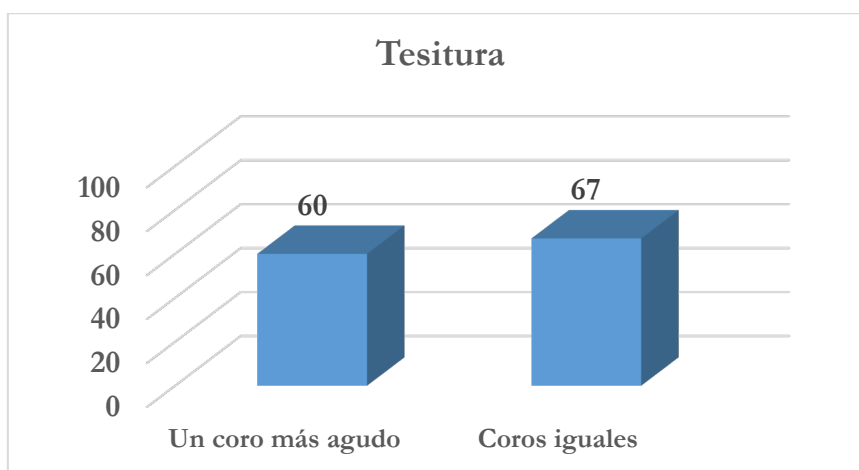


Gráfico I.15. Número de misas según la tesitura de los coros.

I.3.10. Tesitura de los coros en misas a 8 o más voces para dos o más coros descartando copias

Tabla I.14. Número de misas según la tesitura de los coros descartando copias.

	Un coro más agudo	Coros iguales	Total
Ávila	14	0	14
Salamanca	3	0	3
Segovia	7	5	12
Valladolid	14	33	47
El Escorial	14	20	34
Totales	52	58	110
Porcentaje	47,27	52,73	100

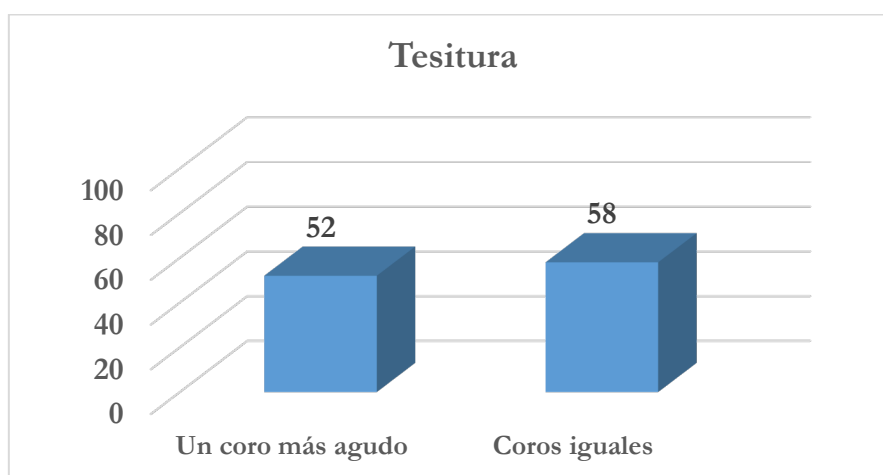


Gráfico I.16. Número de misas según la tesitura de los coros descartando copias.

Hay numerosos estudios que, respecto a las composiciones policorales, atribuyen la práctica de utilizar un primer coro más agudo a la escuela veneciana, mientras que la utilización de coros iguales —habitualmente SATB-SATB— sería característica de la escuela romana³⁸. Otra idea bastante extendida entre numerosos académicos es la preeminencia de Roma en la influencia del desarrollo del lenguaje policoral español, atribuyendo un papel fundamental a Tomás Luis de Victoria en este desarrollo³⁹. Lo cierto es que el propio Victoria, en su impreso de 1600, utiliza en sus misas policorales ambas posibilidades y dos de ellas fueron escritas para coros iguales, pero en las otras tres, uno de los coros tiene una tesitura más aguda y en él hay dos partes para el *cantus*. El conjunto del inventario también

³⁸ En esta línea se manifiestan, por ejemplo, Carver en *Cori spezzati. Vol. 1, The development of sacred polychoral music to the time of Schütz* (Carver, 1988: 145-147) y Dixon en «The Origins of the Roman ‘Colossal Baroque’» (Dixon, 1979: 118).

³⁹ Por ejemplo, así lo hacen Fenlon en «Polychorality: The Origins and Early Diffusion» (Fenlon, 2013: pp. 25-28) y O’Regan en «Confraternity statutes in early modern Rome: what can they tell us about musical practice?» (O’Regan, 2013a).

muestra una utilización equilibrada de las dos opciones, aunque el número de misas escritas para coros iguales es ligeramente superior al de misas en las que uno de los coros tiene una tesitura más aguda. La conclusión, por tanto, es que ambas opciones eran utilizadas de forma habitual y regular y muchos maestros utilizan indistintamente las dos posibilidades. Tampoco se aprecia una correlación cronológica en la preferencia por cualquiera de las dos posibilidades.

No obstante, algunos de los maestros sí muestran predilección por una forma en concreto. Este sería el caso de Juan del Vado, ya que todas sus misas para ocho o más voces tienen un primer coro de tesitura más aguda, por lo que, curiosamente, todas las misas de este tipo conservadas en la catedral de Ávila son de esta forma. Como se puede apreciar en las tablas, en Segovia también son más numerosas las misas escritas con esta disposición, aunque la diferencia es escasa, mientras que en El Escorial se da la situación contraria, con una mayoría de misas con coros de igual tesitura. En Valladolid, la diferencia llega a ser significativa, habiendo el doble de misas de coros iguales. No creo que se deba a particularidades del templo vallisoletano, sino simplemente a que algunos autores con un número importante de obras utilizaron esta disposición en todas sus misas. Así ocurre, por ejemplo, con Varotto o Le Roy, que siempre utilizan coros iguales, o la gran mayoría de las escritas por Ruiz de Robledo.

I.3.11. Número de misas con partes para acompañamiento

Tabla I.15. Número de misas según tengan partes para acompañamiento.

	Sin acompañamiento	Con acompañamiento	Total
Ávila	19	8	27
Salamanca	20	4	24
Segovia	20	20	40
Valladolid	36	28	64
El Escorial	2	45	47
Totales	97	105	202
Porcentaje	48,02	51,98	100

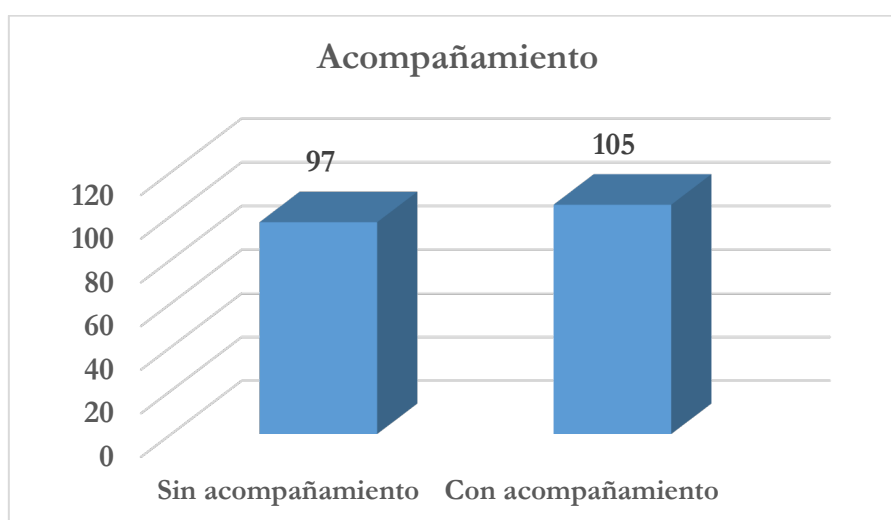


Gráfico I.17. Número de misas según tengan partes para acompañamiento.

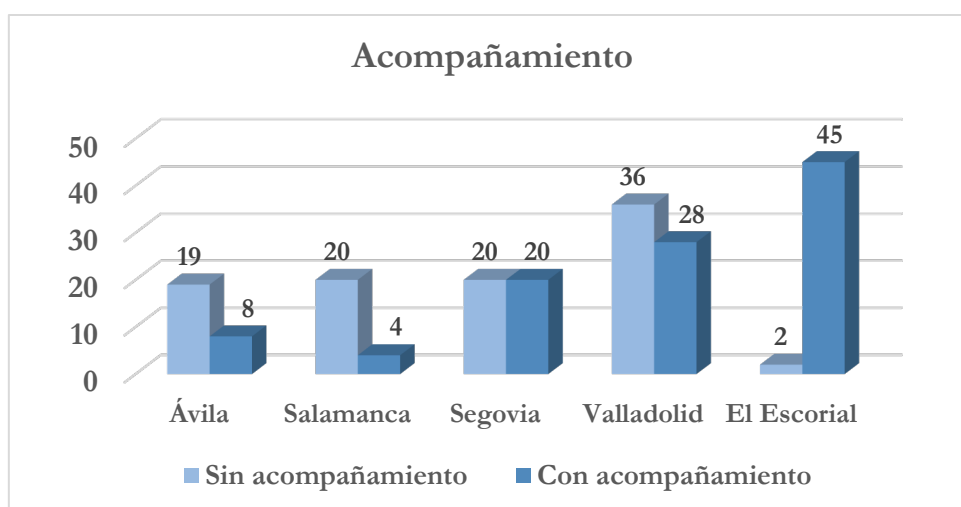


Gráfico I.18. Número de misas según tengan partes para acompañamiento por institución.

I.3.12. Número de misas con partes para acompañamiento descartando copias

Tabla I.16. Número de misas según tengan partes para acompañamiento descartando copias.

	Sin acompañamiento	Con acompañamiento	Total
Ávila	18	8	26
Salamanca	15	0	15
Segovia	9	11	20
Valladolid	31	25	56
El Escorial	2	44	46
Totales	75	88	163
Porcentaje	46,01	53,99	100

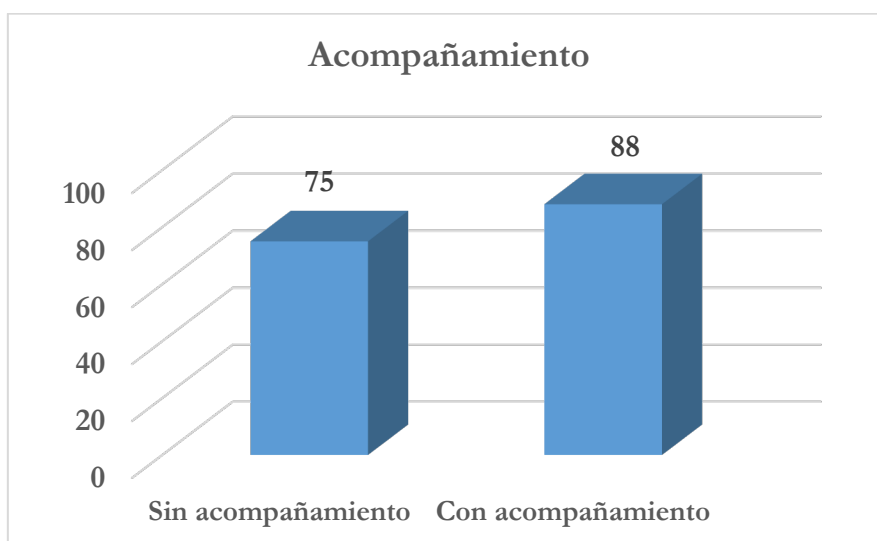


Gráfico I.19. Número de misas según tengan partes para acompañamiento descartando copias.

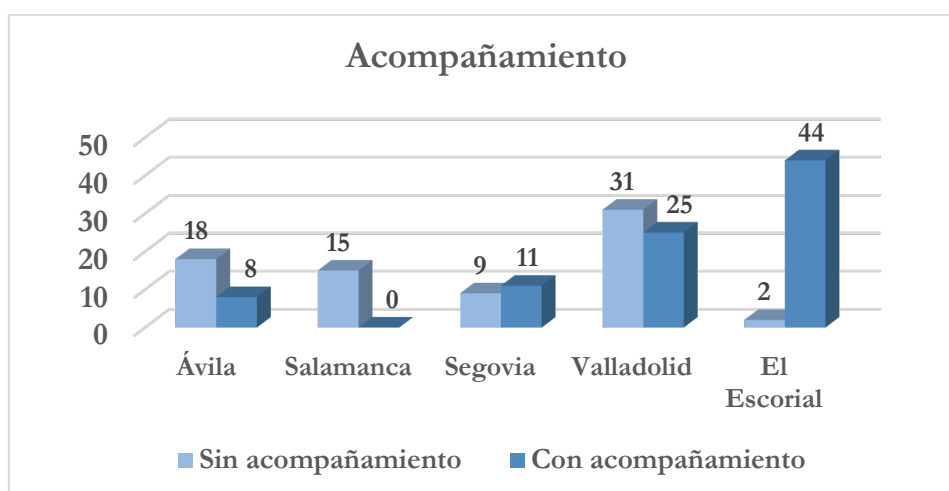


Gráfico I.20. Número de misas según tengan partes para acompañamiento por institución descartando copias.

I.3.13. Número de misas con partes para acompañamiento en obras para dos o más coros

Tabla I.17. Número de misas según tengan partes para acompañamiento en obras para dos o más coros.

	Sin acompañamiento	Con acompañamiento	Total
Ávila	15	0	15
Salamanca	6	4	10
Segovia	5	18	23
Valladolid	25	28	53
El Escorial	0	44	44
Totales	51	94	145
Porcentaje	35,17	64,83	100

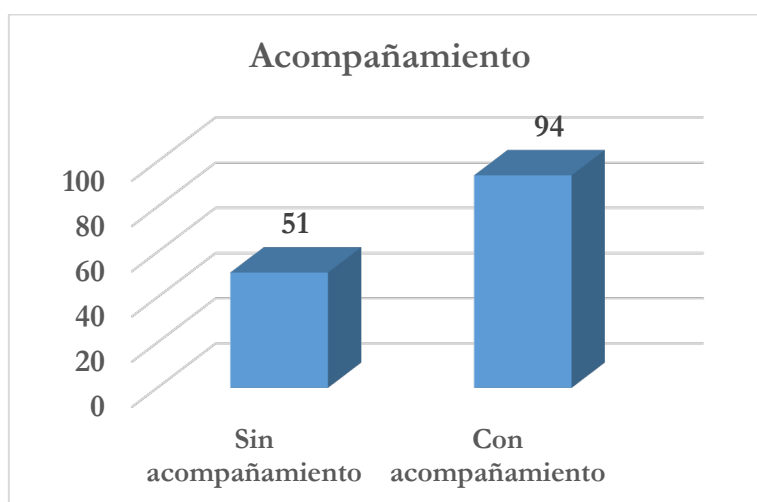


Gráfico I.21. Número de misas según tengan partes para acompañamiento en obras para dos o más coros.

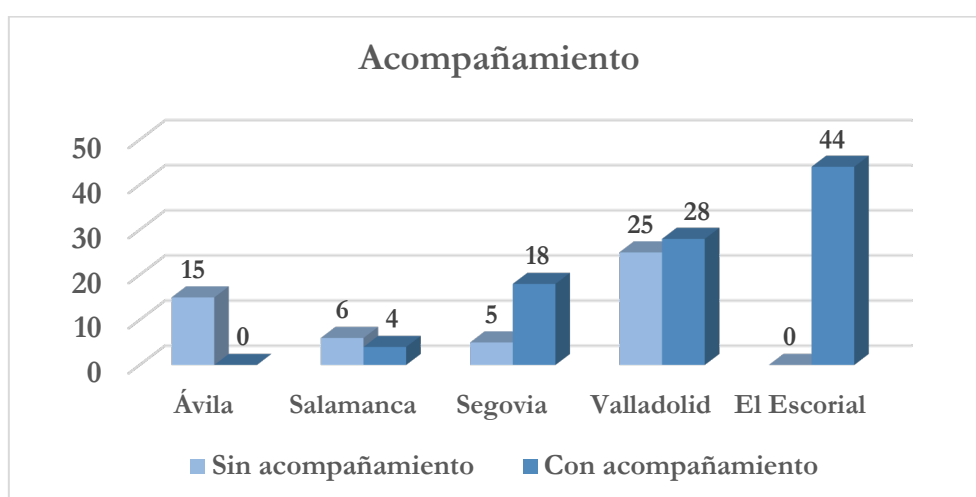


Gráfico I.22. Número de misas según tengan partes para acompañamiento por institución en obras para dos o más coros.

I.3.14. Número de misas con partes para acompañamiento en obras para dos o más coros descartando copias

Tabla I.18. Número de misas según tengan partes para acompañamiento en obras para dos o más coros descartando copias.

	Sin acompañamiento	Con acompañamiento	Total
Ávila	15	0	15
Salamanca	3	0	3
Segovia	4	11	15
Valladolid	24	25	49
El Escorial	0	43	43
Totales	46	79	125
Porcentaje	36,80	63,20	100

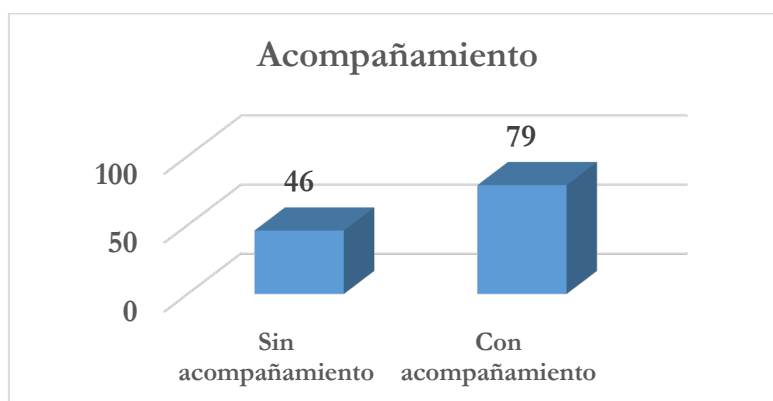


Gráfico I.23. Número de misas según tengan partes para acompañamiento en obras para dos o más coros descartando copias.

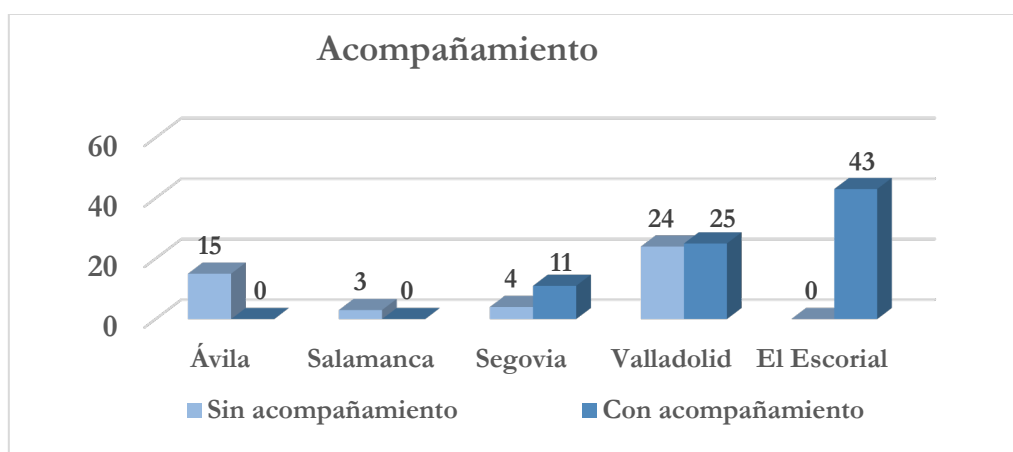


Gráfico I.24. Número de misas según tengan partes para acompañamiento en obras para dos o más coros por institución descartando copias.

Otro aspecto relevante para caracterizar las misas conservadas es comprobar cuántas de ellas disponen de partes para el acompañamiento, un elemento esencial del lenguaje policoral en el que se impone la utilización del *basso seguente*. Es posible que los datos no reflejen con precisión la realidad de aquella época pues, como se mencionaba al principio,

cabe la posibilidad de que algunas de las misas se escribieran con acompañamiento y que esas partes se hayan perdido, igual que en ocasiones faltan partes vocales. También podría ocurrir, en sentido contrario, que esas partes existan y, sin embargo, hayan sido añadidas con posterioridad, siguiendo una práctica conocida y frecuentemente utilizada por los maestros de capilla de los siglos XVII y XVIII. Cuando las evidencias son claras e indican que esas partes se añadieron muy posteriormente —así ocurre con las misas a ocho voces de Juan del Vado conservadas en la catedral de Ávila— no las he tenido en cuenta y considero que fueron escritas sin acompañamiento. A pesar de estos matices, creo que los datos son suficientemente significativos y permiten extraer las siguientes conclusiones:

Si se observan los datos globales, como se aprecia en la tabla I.15 y en el gráfico I.17, hay un mayor número de misas que incluyen partes para el acompañamiento, con un margen ligeramente inferior a los cuatro puntos porcentuales, lo que implica cierto equilibrio entre las dos opciones. Si se descartan las copias de la misma obra, esa diferencia porcentual se dobla, comenzando a ser más significativa. Una parte importante de las misas que no contienen acompañamiento es la procedente de fuentes recogidas en cantorales e impresos tempranos y escritas para un solo coro.

Por ello, es muy revelador observar cómo, al considerar solamente las misas para dos o más coros, las diferencias son mucho más sustanciales. En este caso, como se observa en las tablas I.17 y I.18 y en los gráficos I.21 y I.23, las misas que incluyen partes para acompañamiento sí son una clara mayoría, superando el sesenta por ciento, confirmando cómo este se ha convertido en un elemento necesario y habitual en la práctica policoral. Esa diferencia es especialmente llamativa en la catedral de Segovia, donde al considerar el conjunto total de misas hay el mismo número de ellas con o sin acompañamiento, pero al tener en cuenta solamente las que son para dos coros o más de ocho voces la balanza se inclina claramente hacia las que disponen de acompañamiento. Algo parecido ocurren en Valladolid, donde en la primera tabla son mayoría las misas sin acompañamiento, pero al considerar solo las misas para dos o más coros los números cambian y, aunque por un escaso margen, son más las que sí disponen de él. También es llamativa la situación de Ávila, donde es determinante la colección de Juan del Vado. Curiosamente, en este caso, son las misas para cinco y seis voces en un solo coro las que tienen parte para órgano, mientras que las que fueron escritas para ocho voces no disponen de acompañamiento. Como se ha visto, se añadieron partes para él, pero sus características muestran que son muy posteriores al período estudiado y se han desestimado. También en Salamanca hay un mayor número de misas sin acompañamiento; como ya he comentado, en esas cifras es determinante la presencia de cantorales e impresos de la etapa más temprana. Por el contrario, en El Escorial prácticamente todas las fuentes —solamente dos de cuarenta y siete no lo tienen— incluyen partes para el acompañamiento y, al tener en cuenta solo las misas para dos o más coros o a partir de ocho voces, todas lo tienen. Como se verá en el capítulo III, dedicado a la interpretación, los testimonios recogidos en las fuentes documentales de la época corroboran que la presencia del órgano y del arpa, además de otros instrumentos, era una práctica totalmente establecida en todas estas instituciones y siempre acompañaban a la capilla al interpretar canto de órgano.

I.3.15. Autores con cinco o más misas conservadas en los archivos

Tabla I.19. Número de misas en autores con cinco o más de ellas conservadas.

	Misas	
Sebastián de Vivanco	25	11
Juan del Vado	24	24
Juan Pérez Roldán	18	11
Carlos Patiño	16	10
Mateo Romero	13	4
Alfonso Vaz de Acosta	9	9
Juan Ruiz de Robledo	8	8
Miguel Gómez Camargo	7	7
Sebastián López de Velasco	7	5
Bartolomeo Le Roy	6	6
Philippe Rogier	6	5
Tomás Luis de Victoria	5	5
Total	144	105

En este caso, en la columna de la izquierda aparece el número total de copias disponibles y en la de la derecha se descartan las copias de la misma obra. Como se puede apreciar, unos pocos maestros son los autores de una parte muy importante de las obras conservadas, ya que entre ellos suman ciento cuarenta y cuatro copias de las doscientas cuatro disponibles. La otra consecuencia de este argumento es que hay un gran número de compositores de los que se conservan solamente una o dos misas en estos archivos.

Entre los que figuran en la tabla hay situaciones muy diferentes. Así, de algunos maestros prácticamente todas sus obras se encuentran en una sola institución, normalmente en la que sirvieron. Sería el caso de Juan Ruiz de Robledo o de Camargo, ambos maestros de capilla en la catedral de Valladolid. Esto no implica que fueran obras escritas expresamente para ese lugar y, por ejemplo, el archivo vallisoletano, con toda probabilidad, conserva obras de Camargo procedentes de sus anteriores destinos en Medina del Campo, El Burgo de Osma o León. Más sorprendente resulta el caso de Juan del Vado, un músico vinculado con la Real Capilla y sin una relación tan clara con Ávila; no obstante, la catedral abulense conserva nada menos que veinticuatro misas suyas, mientras que no hay ninguna otra copia en el resto de catedrales ni en El Escorial. Con Acosta también se da una situación poco habitual ya que en la catedral abulense, donde sirvió cerca de veinte años, solamente se conserva una misa suya, mientras que en El Escorial es el maestro mejor representado con siete. Vivanco, por otra parte, ocupa una posición prominente gracias a las dos copias de su impreso de 1608 conservadas en las catedrales de Salamanca y Segovia.

Muy diferente es la situación de otros maestros, como Pérez Roldán, Patiño y Romero. Aunque el número de copias conservadas es algo inferior, estas se encuentran

dispersas en varias instituciones. Pérez Roldán: Ávila, Salamanca, Segovia y El Escorial. Patiño: Salamanca, Segovia, Valladolid y El Escorial. Romero: Burgos, Palencia, Salamanca, Segovia, Valladolid y El Escorial. Como se puede apreciar, la obra de estos dos maestros de la Real Capilla se encuentra bastante dispersa y, a pesar de no existir ningún impreso suyo, sus misas gozaron de una amplia difusión. De las tres misas de Capitán (dejando a un lado la *Missa de difuntos*) se conservan doce copias diferentes distribuidas en seis instituciones, lo que evidencia la gran circulación de su música. Su antecesor en el cargo, Rogier, también aparece en la tabla, gracias, especialmente, al impreso de sus misas conservado en Valladolid. Lo mismo sucede con Victoria.

Otro aspecto reseñable es el escasísimo número de obras conservadas de autores foráneos. Si excluimos a Rogier y Romero, de origen flamenco, pero que desarrollaron toda su carrera musical en España, solo es posible encontrar algunos ejemplos gracias a la colección de impresos de la catedral de Valladolid, entre los que aparece otro flamenco vinculado a Rogier: Ghersem, los italianos Flacomio, Mortaro Da Brescia, Ripalta, Varotto, y el portugués Duarte Lobo. En cuanto a manuscritos, dejando a un lado el importante número de misas del propio Acosta, también afincado en España una gran parte de su vida, solo he encontrado las seis misas de Le Roy conservadas en la catedral de Valladolid y las dos misas de Colonna y Limido de El Escorial. Iain Fenlon, en «Polychorality: The Origins and Early Diffusion», afirma que en España, las principales influencias en el desarrollo del lenguaje policoral provienen de Roma más que de Venecia y cómo son muy escasos los impresos con música policoral procedentes de la Serenísima conservados en las catedrales españolas. Por el contrario, tuvieron muchísima más difusión los libros de Palestrina y Victoria, vinculados a Roma⁴⁰.

⁴⁰ Fenlon también se hace eco del singular archivo de la catedral de Valladolid al citar la «extraordinaria, pero atípica colección de música impresa del siglo XVI y comienzos del XVII» (Fenlon, 2013: pp. 25-26), algo que ya había puesto de manifiesto Soterraña Aguirre Rincón en «The Formation of an Exceptional Library: Early Printed Music Books at Valladolid Cathedral» (Aguirre Rincón, 2009).

Los ejemplos de estos músicos y sus movimientos entre las diferentes catedrales, reflejados en el mapa de la ilustración I.17, son una pequeña muestra de cómo los maestros —y, por tanto, sus formas de componer— tenían una importante movilidad. Si, además, se tiene en cuenta la habitual práctica de mantener correspondencia y compartir o intercambiar obras entre muchos de ellos⁴¹ es fácil explicar cómo las ideas y gustos imperantes circulaban rápidamente por el territorio.

Respecto a su producción, tal y como se ha visto, en muchos casos no se conserva ninguna obra suya. En cuanto a las misas atribuidas a los mismos, la mayoría se encuentran en los archivos de las catedrales castellanas y, por tanto, ya se han incluido en el inventario. Sin embargo, en algunos casos, sí hay un número importante de misas conservadas en otros lugares. Especialmente significativo puede ser el caso de Vargas, que ejerció su magisterio en la catedral de Burgos, de quien se han conservado solamente cuatro misas en Castilla y León, la mayoría incompletas, mientras que el resto, hasta diecisiete, se encuentran en otras instituciones. Como ya se ha mencionado, y se verá con mayor detalle en el capítulo III dedicado a la interpretación, no parece que la plantilla disponible fuera un elemento clave a la hora de determinar el tipo de lenguaje utilizado por los maestros en sus composiciones.

Pueden resultar ilustrativos los casos de Burgos y León. Como se ha comentado, en ellas se han conservado escasísimas fuentes del período estudiado, mientras que de algunos de los maestros de capilla que ejercieron su magisterio en estas catedrales durante ese período, sí se conserva un número considerable de misas en otras instituciones. Es el caso de los compositores siguientes, que ejercieron su función en la catedral burgalesa:

Tabla I.20. Misas de los maestros de capilla de la catedral de Burgos.

Maestro	Número de misas según voces	Total
Luis Bernardo Jalón	1 a 5 v., 1 a 6 v., 4 a 8 v., 2 a 12 v.	8
Bartolomé de Olagüe	1 a 8 v., 1 a 9 v., 1 a 3 coros.	3
Urbán de Vargas	1 a 3 v., 1 a 4 v., 4 a 5 v., 12 a 8 v., 1 a 10 v., 2 a 12 v., 1 a 14 v.	22
Francisco Ruiz de Samaniego	1 a 10 v., 1 a 12 v.	2

Como muestra la tabla I.20, de las hasta treinta y cinco misas disponibles de estos maestros, solo una se encuentra en la propia catedral de Burgos, mientras que el resto se halla en otras instituciones.

En la catedral de León se da una situación similar. La tabla I.21 contiene los maestros que ejercieron su cargo en el templo leonés, de los que se conservan misas, y el número de ellas, de las cuales solamente dos se hallan en la catedral de León.

⁴¹ Respecto a esta materia, y referente a maestros incluidos en este estudio, sirvan de ejemplo los textos dedicados a esta materia por Carmelo Caballero en «Miguel Gómez Camargo: Correspondencia» (Caballero Fernández-Rufete, 1990) y en el Apéndice II de *El Barroco musical en Castilla y León: estudios en torno a Miguel Gómez Camargo* (Caballero Fernández-Rufete, 2005: pp. 213-357).

Tabla I.21. Misas de los maestros de capilla de la catedral de León.

Maestro	Número de misas según voces	Total
Juan Ruiz De Robledo	7 a 8 v.	7
Pedro Manrique	1 a 5 v.	1
Juan Pérez Roldán	8 a 4 v., 5 a 8 v., 1 a 10 v., 2 a 12 v.	16

Las tablas I.20 y I.21 muestran que los maestros que sirvieron en estas dos importantes catedrales —que, como se ha dicho, por diversas circunstancias no conservan apenas música del período estudiado— utilizan de forma predominante el lenguaje policoral. Así, del total de cincuenta y nueve misas que suman estos siete maestros, cuarenta y dos son policorales, lo que representa más del setenta por ciento. Estos datos, por tanto, se encuentran en consonancia con los que se han obtenido de los catálogos de las instituciones estudiadas, mostrando porcentajes cercanos a los allí obtenidos en cuanto a la proporción de misas de carácter policoral.

Las conclusiones globales que se pueden extraer tras todos estos datos, tablas y gráficos son las siguientes:

Las instituciones estudiadas conservan un importante corpus de misas escritas durante el período marcado. Sin embargo, algunas catedrales, como por ejemplo León, solo cuentan con escasísimas copias debido a que diferentes vicisitudes del archivo han supuesto que prácticamente no posean fondos del siglo XVII.

Los impresos publicados durante este período muestran cómo durante los años finales del siglo XVI y los primeros del siglo XVII, predominan las misas para un coro, escritas siguiendo el estilo imitativo, todavía imperante. Frente a esos impresos, contrasta el libro de Victoria de 1600, *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi & alia quam plurima...*, en el que las cinco misas que contiene son de carácter policoral e incluye, además, una parte para el órgano. Este impreso, teniendo en cuenta la escasez de fuentes foráneas encontradas y su amplia difusión, debió ser un modelo y uno de los primeros ejemplos en mostrar cómo era la música que se estaba escribiendo en Roma durante esa etapa.

Los impresos posteriores y la gran mayoría de las fuentes manuscritas evidencian cómo se ha producido un cambio en el canon y, al escribir las misas, los maestros utilizan de forma mayoritaria el lenguaje policoral, adhiriéndose a la moda reinante en gran parte de Europa. Como se ha visto en las tablas y gráficos, durante el período estudiado, la plantilla más habitual era la formada por ocho voces en dos coros, con un acompañamiento que realiza el *basso seguente*, asignado mayoritariamente al órgano, pero también al arpa. De hecho, me parece reseñable que de un gran número de los maestros que aparecen en el inventario, todas las misas disponibles tengan carácter policoral y no se haya conservado ni una sola misa suya a cuatro voces.

Se reparten de forma pareja las misas que utilizan un coro de tesitura más aguda y las que emplean dos coros iguales, acreditando que las dos posibilidades fueron manejadas ampliamente. Son muy escasas las fuentes impresas y solo el archivo de la catedral de Valladolid posee una singular colección de ellos en la que se encuentran, además, obras de

autores foráneos, predominantemente italianos. La mayoría de las fuentes se han conservado como papeles sueltos, un formato claramente asociado con su uso y especialmente adecuado para la interpretación, mientras que el número de partituras es mucho menor. Esto tiene una explicación bastante lógica, pues se pone en *particellas* lo que se va a interpretar, siendo estos juegos habitualmente costeados por el cabildo y propiedad del archivo. No ocurre así con las partituras, que son del autor y se han perdido más fácilmente.

Considero que el inventario aporta la información suficiente para determinar que el canon, todavía imperante en los años del cambio de siglo, en el que predominaban las misas para un solo coro en estilo imitativo se transformó de forma sustancial estableciendo un nuevo modelo en el que se impuso el lenguaje policoral, con misas escritas para dos o más coros armónicamente independientes y bien definidos, que dialogan antifonalmente y que se ven apoyados en un *basso seguente* ejecutado por el órgano.

Tras esta visión panorámica y global, que ha permitido obtener una imagen esclarecedora sobre algunos rasgos de las misas que se escribían e interpretaban en esta zona de Castilla durante gran parte del siglo XVII, es el momento de centrar el foco en maestros y obras concretas para analizar con mayor detalle algunos de sus aspectos formales más característicos.

II. ESTUDIO ESTILÍSTICO

INTRODUCCIÓN

Tras la visión general ofrecida en el capítulo anterior sobre las misas policorales conservadas en las catedrales de Castilla y León y en el Monasterio de El Escorial, el siguiente paso será centrar el foco y abordar con mayor profundidad algunos ejemplos concretos. Para ello, me centraré en el estudio estilístico de las misas de Alfonso Vaz de Acosta y Carlos Patiño conservadas en la catedral de Valladolid y en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Como ya se ha visto, Acosta es el músico de quien se guardan más misas del período estudiado en El Escorial, siete en total. Todas ellas han pervivido completas, en bastante buen estado y en formato de *particellas*. Se trata de un número muy superior al de cualquier otro maestro, ya que el siguiente es Pedro Tafalla —monje jerónimo muy vinculado al monasterio (Tafalla y López Albert, 1999: pp. 15-18)—, con cuatro. A continuación se sitúan los dos maestros de la Real Capilla: Romero y Patiño, con tres cada uno. Se trata, por tanto, de un número llamativo que aporta un importante corpus de misas policorales. Como ya se comentó en la introducción, y se ha podido comprobar en el inventario, varias de sus misas fueron escritas para plantillas con una distribución de las voces en los coros realmente singular y que las diferencian nítidamente de las formaciones utilizadas por los otros maestros de este período, lo que aumenta aún más el interés por el estudio de su obra. La catedral de Valladolid también conserva una misa de Acosta y otras tres de Patiño. Durante las décadas centrales del siglo XVII este último es el maestro al frente de la institución musical más relevante e influyente del país, la Real Capilla, lo que lo convierte en el referente del momento. Es algo que también se aprecia en el inventario del capítulo anterior, donde se ha mostrado la amplia circulación de copias con misas de Patiño en las catedrales castellanas. Algo parecido ocurría con las de Mateo Romero, pero a diferencia de este, de la mayoría de las misas de Patiño no se han realizado ediciones actuales.

En la revisión historiográfica sobre la biografía de los dos maestros, incluida en la introducción, se facilitaron los datos disponibles más relevantes sobre ambos. Se comprobó cómo la figura de Patiño ha sido estudiada en profundidad y se conocen con bastante detalle los hechos más significativos de su biografía, sustentados en una abundante documentación que permite trazar una trayectoria vital bien perfilada. En ella destaca su formación en la catedral de Sevilla, con Alonso Lobo al frente de la capilla hispalense, su nombramiento en 1628 como maestro de capilla del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid y su posición al frente de la Real Capilla durante el dilatado período que abarca desde el año 1634 hasta su muerte en 1675. Por el contrario, como también se ha visto, la figura de Acosta ha pasado bastante más desapercibida para la historiografía musicológica y se desconocen cuestiones como la fecha y lugar de su nacimiento. Se apunta un posible paso por Roma durante su juventud (sin confirmar), mientras que sí está documentado el desempeño del magisterio de capilla de la catedral de Badajoz, cargo que dejó en 1641 para ejercer el mismo puesto en la catedral de Ávila, donde permaneció hasta su muerte en 1660. Las actas de la catedral abulense permiten acreditar la presencia ocasional de Acosta —y otros músicos de la capilla abulense— en el Monasterio de El Escorial.

Antes de abordar el análisis estilístico de las misas aportaré un inventario con toda la obra de Acosta, hasta ahora inexistente, y con las misas de Patiño, ya que, en este caso, el resto de sus obras sí han sido estudiadas y editadas.

El análisis de las obras se podría abordar desde multitud de perspectivas⁴². Sin duda, todas ellas permitirían aumentar los conocimientos sobre este repertorio y enriquecerían las conclusiones⁴³. Sin embargo, teniendo en cuenta las dimensiones del corpus estudiado y los objetivos de este trabajo, centraré mi análisis en los aspectos más relevantes y característicos del lenguaje policoral. Mi propuesta persigue uno de los objetivos principales de entre los señalados por Nicholas Cook para los estudios estilísticos en «¿Qué nos dice el análisis musical?»: «[El análisis] posee la capacidad de dejar de lado los detalles y "ver" las conexiones a gran escala adecuadas al contexto musical concreto» (Cook, 1999: p. 69).

Es un planteamiento que ya realizara José Abreu en su tesis doctoral *Sacred polychoral repertory in Portugal, ca. 1580-1660* (Abreu, 2002) y que posee varios aspectos en común con este trabajo, al estudiar música policoral sacra portuguesa de un período muy similar. José Abreu presta especial atención a las siguientes cuestiones: combinaciones de voces y claves, independencia armónica de los coros, movimiento de los bajos en los *tutti*, textura, tratamiento del texto, ritmo y ornamentación. Otros musicólogos portugueses siguieron esa línea. Así lo hace, por ejemplo, Maria Luísa Correia Castilho, en «O repertório sacro policoral seiscentista e a obra de Manuel de Tavares», donde cita directamente el trabajo de Abreu como modelo analítico (Castilho, 2011: p. 5). Mi propuesta se adhiere en gran medida a la de estos trabajos y se articula en torno a los siguientes parámetros:

- Duración global de las misas y de las diferentes secciones.
- Plantilla: distribución de las partes en diferentes coros y sus tesituras.
- Diálogo policoral, técnicas compositivas en el lenguaje antifonal.
- Influencia del texto de la misa y sus secciones en la estructura musical.
- Papel de las partes de bajo.

Coincide en gran medida con la de José Abreu, aunque, como se verá en su desarrollo, algunos puntos se tratan desde una perspectiva diferente, por ejemplo, el dedicado al texto. Y es que los aspectos citados son, sin duda, los que definen las características más relevantes del lenguaje policoral. Son los que utilizan también los autores de las obras de referencia sobre el origen y evolución de la policoralidad en Italia citados en la revisión historiográfica al comienzo de este trabajo: Carver, Dixon y O'Regan⁴⁴. Todo ello con el objetivo de

⁴² Encuentro especialmente interesante el artículo «¿Qué nos dice el análisis musical?» de Nicholas Cook (Cook, 1999) y el libro *Rethinking music* y la interesante colección de ensayos incluida en él sobre este tema (Cook y Everist, 2010).

⁴³ Sirvan de ejemplo, respecto a un repertorio próximo al estudiado, los interesantes planteamientos analíticos con que Daniele V. Filippi aborda la música de Victoria en escritos como «Polychoral Rewritings and Sonic Creativity in Palestrina» (Filippi, 2008), *Sonic styles in the music of Victoria* (Filippi, 2012) o «Formal Design and Sonic Architecture in the Roman Motet around 1570. Palestrina and Victoria» (Filippi, 2013).

⁴⁴ Entre otras, se citaban *Cori spezzati* (Carver, 1988), y las tesis doctorales *Liturgical music in Rome, 1605-45* (Dixon, 1981a) y *Sacred polychoral music in Rome, 1575-1621* (O'Regan, 1988).

establecer los principales rasgos formales de la música analizada en contraste con las tendencias internacionales dominantes.

En este análisis serán de gran ayuda los gráficos de cada una de las secciones de todas las misas incluidos en el Anexo 1. Tal y como se muestra, a modo de ejemplo, en el gráfico II.1, de forma visual e inmediata permiten observar la estructura y el diálogo policoral de cada una de estas secciones. En la parte izquierda aparece el nombre de cada una de las partes distribuidas en los coros. En la parte superior se muestra el número de compás y las partes sombreadas, en el centro, indican que esa parte está interviniendo. Las letras superpuestas sobre las áreas sombreadadas identifican el verso que está interpretando cada parte de acuerdo a una tabla que se facilitará más adelante. Las líneas verticales de color marcan las grandes secciones de cada parte de la misa, quedando identificadas en la zona inferior.

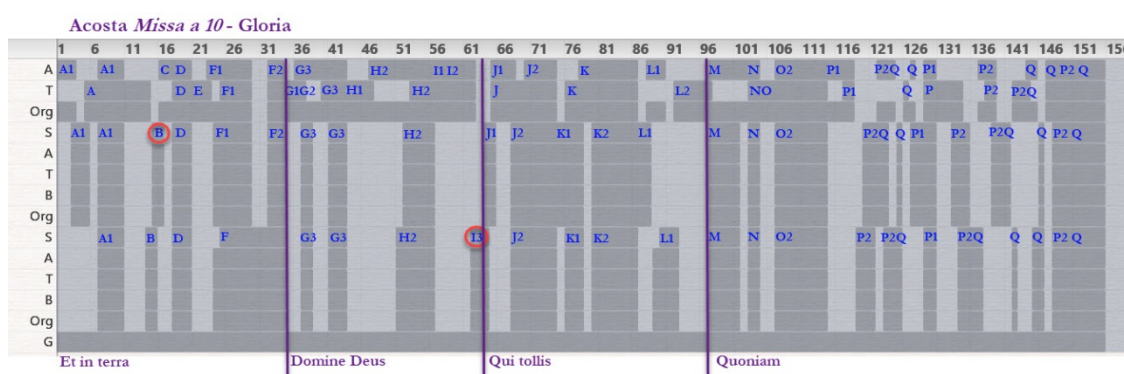


Gráfico II.1. Acosta, *Missa a 10, Gloria*.

II.1. INVENTARIOS

En el caso de Acosta, se aporta el inventario de toda su obra conocida hasta el momento, pues este nunca ha sido publicado. En el caso de Patiño, como ya se ha mencionado, gran parte de su obra sí ha sido ya editada y publicada, por lo que me limitaré a sus misas, de las que no existe un inventario.

II.1.1. Alfonso Vaz de Acosta

Catedral de Ávila. E-Ac

- E-Ac CP. 1-8. *Missa de Réquiem* a 5. SSATB.
- E-Ac 64-16. *Salve; Ave Regina Caelorum* a 4 y a 8. SATB-SATB, org y Ac. Copia de 1737. Las voces del coro 2º y el órgano duplican el coro 1º y el acompañamiento, excepto durante 8 compases en que callan. El acompañamiento está transportado una cuarta inferior respecto al papel del órgano y el resto de las partes.

Monasterio de Santa Ana de Ávila. E-Asa

- E-Asa 8/II-5. *Missa de Réquiem* a 5. SSATB y Ac. Es la misma que la de la catedral.

El Escorial. E-E

- E-E 1-1, 54-33-g. *Cum invocarem* a 5. A-SATB, org de los 2 coros y G.

- E-E 1-2, 52-25-h. *Beatus vir* a 8. SSAT-SATB, org del coro primero.
- E-E 1-3, 52-25-g. *Beatus vir* a 8. SATB-SATB, org de los 2 coros y G.
- E-E 1-4, 52-25-d. *Beatus vir* a 8. SSAT-SATB, org de los 2 coros y G.
- E-E 1-5, 54-33-h. *Cum invocarem* a 8. SATB-SATB, org de los 2 coros y G.
- E-E 1-6, 54-32-a. *In te, Domine, speravi* a 6 de 8º tono. A-S-SATB, org de los 3 coros y G.
- E-E 1-7, 52-11-j. *Dixit Dominus* a 8. SATB-SAT[B], org de los 2 coros y G.
- E-E 1-8, 52-11-l. *Dixit Dominus* a 8. SSAT-SATB, org de los 2 coros y G.
- E-E 1-9, 54-32-d. *Ecce nunc* a 6 de 8º tono. ST-SATB, org de los 2 coros y G.
- E-E 1-10, 54-32-c. *Ecce nunc* a 6 de 8º tono. ST-SATB, org de los 2 coros y G.
- E-E 1-11, 52-27-d. *Lauda Jerusalem* a 8 y a 3 coros de 1º tono. SSAT-SATB-SATB, org de los 3 coros y G.
- E-E 1-12, 52-27-c. *Lauda Jerusalem* de 8º tono a 8. SSAT-SATB, org de los 2 coros y G.
- E-E 1-13, 52-29-a. *Laetatus sum* a 8 de 1º tono. SSAT-SATB-SATB, org de los 3 coros y G (arp).
- E-E 1-14, 52-26-j. *Magnificat* a 8 voces de 4º tono. SATB-SATB, org de los 2 coros y G.
- E-E 1-15, 52-26-d. *Magnificat* de 4º tono a 8. SATB-SATB, org de los 2 coros y G.
- E-E 1-16, 52-26-l. *Magnificat* a 8 voces y a 3 coros. SA-ST-SATB, org de los coros 1 y 2 y G.
- E-E 1-17, 52-26-i. *Magnificat* de 2º tono a 8 y a 4 coros. SA-ST-SATB- SATB, Ac. de los coros primero y tercero y G.
- E-E 1-18, 54-32-e. *Nunc dimittis* a 8 de 2º tono. 3. SSAT-SATB, org de los 2 coros y G.
- E-E 83-3-1, 51-5. *Missa* a 12, a 4 coros. SA-ST-SATB-SATB, org de cada coro y G.
- E-E 89-1-3, 51-1. *Missa de Sancti amen* a 8. SATB-SATB, org de los 2 coros y G.
- E-E 89-1-4, 51-1. *Missa In gloria* a 8. SSAT-SATB, org de los 2 coros y G.
- E-E 89-1-9, 51-1. *Missa* de 2º tono a 8. SATB-SATB, org de los 2 coros y G.
- E-E 89-1-10, 51-1. *Missa* a 7. SST-SATB, org de los 2 coros y G.
- E-E 96-5-1, 51-4. *Missa* a 10 de tenor y contralto, en 3 coros. AT-SATB-SATB, org de los 3 coros y G.
- E-E 96-5-2, 51-4. *Missa* a 8 y a 3 coros. SA-ST-SATB, org de los 3 coros y G.
- E-E LP-28ab, 56-67-p-9. *Vísperas* a 12 y a 4 coros [*Dixit Dominus* y *Beatus Vir*]. SA-ST-SATB- SATB, Ac. de los coros primero y segundo y G. Solo está escrita la música de las voces de los dos primeros coros, de los bajos de los coros tercero y cuarto y el guion. En el resto de voces los pentagramas están en blanco. El *Beatus Vir* está incompleto, llegando solamente hasta *benedicetur*.

Valladolid. E-V

- E-V 5-31. *Missa* a 8 sobre *Etiam pro nobis* de 3º tono. SS-SSAATB, org de los 2 coros y G. El guion está incompleto, ya que solo están escritos el *Kyrie* y el *Gloria*.

Orense. E-OR

- E-OR 1-22. *Missa* a 13. Solo se conservan las *particellas* de T del coro 1º (Solo), S-2º del coro 2º y G.

II.1.2. Carlos Patiño. Misas

Monasterio de El Escorial. E-E

- E-E 67-8. *Missa de Batalla a 12*, dos coros. SSSATB-SSATTB.
- E-E 71-6. *Missa a 12 Et exultavit spiritus meus*. SSAT-SATB-SATB.
- E-E 71-7. *Missa a 8*. SSAT-SATB.

Valladolid. E-V

- E-V 1/10. *Missa de la Batalla a 12*. SSSATB-SSATTB y AG.
- E-V C3-14. *Missa de la Batalla Escoutes a 12*. SSSATB-SSATTB y Ac. Es la misma que la anterior en formato de partitura
- E-V 70/328. *Missa L'homme armé a 8*. SATB-SATB.
- E-V 71/4. *Missa sobre la letanía a 8*. SSAT-SATB y Ac.

Segovia- E-SE

- E-SE 18/13. *Missa Benedicam Dominum in omni tempore a 16*. SSAT-SATB-SATB-SATB, Ac. para el 3º y 4º coro y AG. El 2º coro es de instrumentos.
- E-SE 43-3. *Missa Et exultavit a 12*. SSAT-SATB-SATB y AG. (Otra copia en 18/7 1.312).
- E-SE 43-4. *Missa de Batalla a 12, sexto tono, punto alto*. SSSATB-SSATTB y AG. El tercer tiple del coro 1º y el segundo del coro 2º son para chirimía, pero tienen texto. (Otra copia en 18/11 1.345)
- E-SE 43-5. *Missa a 8*. Solo las *particellas* para SST del coro 1º, ATB del coro 2º, bajón y Ac. Sobre el *Et exultavit*,
- E-SE 43-6. *Missa de Batalla a 8*. SATB-SATB, Ac. de coro 1º y AG. Falta la *particella* del tiple del 2º coro.

Salamanca. E-SA

- E-SA 5090-21-1. *Missa a 12 y motete Videntes Stellam*. SSAT-SATB-SATB y Ac.
- E-SA 5090-22. *Missa sobre el motete Yn debotione a 8*. SATB-SA[T][B] y [Ac].

Mondoñedo. E-MON

- E-MON 51/20. *Missa en Do a 8*. SSAT-SATB, arp y org del coro segundo.
- E-MON 51/21. *Missa en la a 8*. SSAT-SATB, arp, org del coro segundo y violonchelo.

Cádiz. E-CZ

- E-CZ 11/8. *Missa a 8*. SSAT-SATB, Ac1 y Ac2.

Cuenca. E-CU

- *Missa a 8 In devotione*. SATB-SATB, org primero, org segundo y Ac.

Las palmas. E-LPA

- E-LPA A/II-7. *Missa in devotione a 8*. SATB-SATB.

Pamplona. E-PAMc

- Inventario: Misas antiguas a 8 v con órgano y contrabajo. 7. del Mtro. Patiño (Yn Devotione)

Jaca. E-J

- E-J A-826.1 y 2. *Missa del laberinto* a 8. SATB-SATB y Ac.⁴⁵

II.2. ANÁLISIS DE LOS PARÁMETROS MÁS RELEVANTES DEL LENGUAJE POLICORAL EN LAS MISAS DE ACOSTA Y PATIÑO

Las misas de Acosta y Patiño editadas en este trabajo conforman un corpus de gran envergadura. Su estudio y análisis, en comparación además, en algunos aspectos, con las obras de sus predecesores más relevantes —Rogier, Victoria y Romero—, permitirán establecer los rasgos estilísticos más destacados del lenguaje policoral empleado en Castilla durante el final del siglo XVI y los dos primeros tercios del siglo XVII, particularmente en las misas, y ubicarlos en el contexto internacional. El análisis se centrará, por tanto, en los elementos más característicos del lenguaje policoral, dedicando un epígrafe a cada uno de ellos.

II.2.1. Extensión global de las misas y de las diferentes secciones

En el capítulo «Historia de dos ciudades: Victoria como mediador musical entre Roma y Madrid», escrito por O'Regan, se incluye el siguiente párrafo:

Una carta que Victoria escribió al cabildo de la catedral de Jaén en 1593 —a la que adjuntaba sus Missae de 1592— indica que quizá el compositor se consideraba difusor del estilo musical romano en España, pues en ella describía las misas como «missas brebes de punto por letra como se cantan en la capilla de su santidad». Por su parte, una petición del maestro de capilla Juan Muro al cabildo de la catedral de Cuenca demuestra que en España existía un anhelo general de misas más cortas. En su misiva señalaba que la catedral necesitaba nuevos libros de coro, ya que los pocos que tenía eran de «música larga antigua», mientras que las obras contemporáneas de Palestrina, Guerrero y Victoria eran «buena música breve» (O'Regan, 2012a: p. 297).

Una de las características de las misas de esta edición, según O'Regan, es la utilización de *note nere* —asignación de las sílabas a notas negras—, lo que permite una más rápida declamación en ciertas secciones del texto al ser cada vez mayor la presencia de figuras más cortas y la asignación de una sílaba a cada nota, en detrimento de la escritura melismática. Esta característica, efectivamente, debería favorecer la reducción de su extensión. Daniele V. Filippi también aborda esta cuestión al estudiar las transformaciones realizadas por Victoria en el *Magnificat primi toni* a ocho voces y el *Magnificat sexti toni* a doce voces, incluidos en el impreso de 1600 —y adaptarlos al nuevo lenguaje policoral— comparándolos con sus versiones precedentes a cuatro voces de los impresos de 1576 y 1581. Filippi constata, entre

⁴⁵ Información amablemente facilitada por D. Domingo-Jesús Lizalde, delegado de Patrimonio Cultural de la catedral de Jaca.

otras cuestiones, la significativa reducción de la extensión de las versiones policorales de 1600 (Filippi, 2008: pp. 166-182).

Walkely, en su libro sobre Esquivel, y en relación a sus Misas de 1608, cita una tendencia, iniciada en el siglo XVI, a acortar la extensión de las misas. Aporta varias tablas con las extensiones de misas de Guerrero, Palestrina, Victoria y el propio Esquivel, concluyendo que Esquivel sigue esa tendencia y que sus misas son más cortas que las de otros compositores españoles contemporáneos y mucho más cortas que las de los maestros foráneos (Walkley, 2010: pp. 121-123).

Relacionado también con la extensión, pero con una perspectiva diferente, ya que se centra sobre todo en el estudio de las proporciones y la retórica, el capítulo de John Griffiths «Architecture and Rhetoric in Music of the Age of Victoria» incluye una tabla con las extensiones de seis misas de Victoria incluidas en el libro *Missarum libri duo quae partim quaternis, partim quinis, partim senis concinuntur vocibus*, publicado en Roma en 1583. Griffiths dice que las extensiones están expresadas en unidades de *tactus* que, en casi todos los casos, corresponde con una semibreve en la notación original, excepto en las secciones escritas en compases proporcionales (Griffiths, 2013: pp. 240-241).

Teniendo en cuenta estos antecedentes, parece oportuno comprobar si, realmente, se confirma esa tendencia en la reducción de la extensión de las misas. El estilo homofónico, preponderante en el lenguaje policoral, y la generalizada utilización de *note nere* debían favorecer esa reducción; no obstante, otras técnicas habituales del lenguaje policoral, como la repetición de los versos por diferentes coros, incidirían en sentido contrario. Para responder a este interrogante voy a estudiar la extensión de las misas de Acosta y Patiño, en comparación con las de sus antecesores: Rogier, Victoria y Romero.

Las tablas siguientes muestran la extensión de cada una de las misas y de sus secciones. Siguiendo el criterio utilizado por John Griffiths en la cita anterior, están expresadas en unidades de *tactus*, que se corresponde con una semibreve en la notación original, excepto en los compases ternarios, y con un compás en las ediciones actuales realizadas de las misas de Acosta y Patiño incluidas en este trabajo.

Para la confección de siguiente tabla, con las misas de Rogier, he utilizado la edición de Lavern Wagner (Rogier y Wagner, 1974). En ella se incluyen las dos versiones de la *Missa Dominus noster* a 8 y 12 voces. Como ya se comentó en el capítulo anterior, coincido con la apreciación de Alfonso de Vicente, quien observa cómo la versión para ocho voces de la *Missa Dominus noster* concuerda íntegramente con la *Misa sobre la de Los contrabajos de Rogier* de Sebastián López de Velasco. Sugiere que se trata de una falsa atribución inclinándose por la opción de que esta misa fue escrita por López de Velasco a partir de la de Rogier (Vicente Delgado, 2013: p. 140). Por lo tanto, he decidido no incluirla en la tabla. En el caso de Victoria, he creído oportuno incluir, además de sus misas policorales, una tabla con las misas estudiadas por John Griffiths, de 1583, lo que permitirá una comparación con obras no

policorales y anteriores a la amplia utilización por Victoria de *notte nere*⁴⁶. Para la elaboración de la tabla con las misas policorales de Victoria he utilizado directamente el impreso original. Respecto a Mateo Romero, he partido de la edición realizada por Judith Etzion de su *Opera omnia* (Romero y Etzion, 2001a), en la que se incluyen tres misas policorales. En cuanto a las tablas correspondientes a Acosta y Patiño, han sido confeccionadas a partir de las ediciones propias incluidas en este trabajo.

Tabla II.1. Extensión de las misas policorales de Rogier.

	<i>Dominus noster a 12</i>	<i>Domine in virtute tua a 8</i>	Media
<i>Kyrie</i>	64	126	95
<i>Gloria</i>	192	194	193
<i>Credo</i>	304	368	336
<i>Sanctus</i>	54	74	64
<i>Agnus</i>	74	48	61
TOTAL	688	810	749

Tabla II.2. Extensión de algunas misas de Victoria incluidas en el impreso de 1583.

	<i>Ave María a 4</i>	<i>Simile est regnum a 4</i>	<i>Beata Maria Virgine a 5</i>	<i>Gaudeamus a 4</i>	<i>Quam pulchri sunt a 6</i>	<i>O quam gloriosam a 4</i>	Media
<i>Kyrie</i>	132	96	110	138	116	74	111
<i>Gloria</i>	262	204	255	296	272	182	245
<i>Credo</i>	354	310	430	496	289	286	361
<i>Sanctus</i>	182	196	221	228	198	178	201
<i>Agnus</i>	148	142	150	152	124	68	131
TOTAL	1078	948	1166	1310	999	788	1048

Tabla II.3. Extensión de las misas policorales de Victoria incluidas en el impreso de 1600.

	<i>Alma Redemptoris a 8</i>	<i>Ave Regina a 8</i>	<i>Salve Regina a 8</i>	<i>Pro Victoria a 9</i>	<i>Laetatus Sum a 12</i>	Media
<i>Kyrie</i>	92	100	78	68	124	92
<i>Gloria</i>	142	120	187	136	212	159
<i>Credo</i>	264	236	304	227	357	278
<i>Sanctus</i>	122	117	104	82	118	109
<i>Agnus</i>	56	48	60	53	56	55
TOTAL	676	621	733	566	867	693

⁴⁶ John Griffiths facilita la duración de cada sección de la misa y de sus partes, pero no incluye en la tabla la duración total de cada misa, que he calculado yo (Griffiths, 2013: p. 241)

Tabla II.4. Extensión de las misas policorales de Romero.

	<i>Un jour l'amant a 8</i>	<i>Qui habitat a 8</i>	<i>Bonae voluntatis a 9</i>	Media
<i>Kyrie</i>	86	41	54	60
<i>Gloria</i>	142	72	137	117
<i>Credo</i>	235	141	244	207
<i>Sanctus</i>	49	59	67	58
<i>Agnus</i>	72	67	67	69
TOTAL	584	380	569	511

Tabla II.5. Extensión de las misas policorales de Acosta, I.

	<i>Missa a 7</i>	<i>Missa de 2º tono a 8</i>	<i>Sancti amen a 8</i>	<i>In gloria a 8</i>
<i>Kyrie</i>	50	112	53	151
<i>Gloria</i>	128	184	106	208
<i>Credo</i>	218	266	209	233
<i>Sanctus</i>	40	53	28	61
<i>Agnus</i>	24	50	40	40
TOTAL	460	665	436	693

Tabla II.6. Extensión de las misas policorales de Acosta, II.

	<i>Etiam pro nobis a 8</i>	<i>Missa a 8</i>	<i>Missa a 10</i>	<i>Missa a 12</i>	Media
<i>Kyrie</i>	94	81	67	79	86
<i>Gloria</i>	151	169	155	153	157
<i>Credo</i>	218	238	281	242	238
<i>Sanctus</i>	40	45	43	46	45
<i>Agnus</i>	42	38	52	37	40
TOTAL	545	571	598	557	566

Tabla II.7. Extensión de las misas policorales de Patiño.

	<i>Missa a 8</i>	<i>Batalla a 12</i>	<i>Et Exultavit a 12</i>	<i>L'homme armé a 8</i>	<i>Sobre la letanía a 8</i>	Media
<i>Kyrie</i>	81	118	101	124	122	116
<i>Gloria</i>	103	82	149	127	103	115
<i>Credo</i>	173	118	201	199	186	176
<i>Sanctus</i>	48	66	63	76	72	69
<i>Agnus</i>	61	65	63	72	61	65
TOTAL	466	449	577	598	544	542

Los datos aportados por estas tablas corroboran una tendencia mantenida en el tiempo que implica una paulatina reducción de la extensión de las misas. Como ya se ha comentado, este proceso ya se había iniciado en el siglo XVI y, por ejemplo, Walkely, en su

mencionado trabajo sobre Esquivel, concluye que las misas de Victoria son más cortas que las de Guerrero y Palestrina⁴⁷.

Poniendo el foco en el comienzo de la policoralidad, resulta muy significativa la comparación de la tabla II.2, con misas para un solo coro del impreso de 1583 de Victoria, con las de la tabla II.3, que incluye las misas policorales del impreso de 1600 del mismo autor. Se aprecia cómo la extensión media de estas últimas se ve reducida en más de un treinta por ciento, lo que denota que se ha producido un importante cambio. En el caso de las misas policorales de Rogier, recogidas en la tabla II.1, su extensión media, aunque algo superior a las de Victoria se aproxima bastante a esta. De esta forma, se puede concluir cómo estos primeros ejemplos de misas policorales escritos en España, han acentuado el proceso tendente a la reducción de la extensión de las misas.

Sin embargo, si se comparan esas extensiones con las de las misas policorales de Romero, incluidas en la tabla II.4, esa reducción es todavía más pronunciada y las misas de Acosta y Patiño mantendrán valores próximos a los de Romero.

Por lo tanto, se aprecia una clara evolución en la que las misas de Victoria del impreso de 1583 eran bastante más extensas —aunque menos que otras misas de Guerrero o Palestrina— que las misas policorales de Rogier y las de Victoria de 1600, de longitud sensiblemente inferior y pertenecientes a una primera etapa del lenguaje policoral. Esa reducción se acentúa en la siguiente generación de misas policorales, representada por las de Romero, y se mantiene en las de Acosta y Patiño.

Lógicamente, esos valores medios son válidos y muy claros para comprender tendencias, que es realmente lo que más me interesa en este apartado, pero tras esos datos tan próximos se encuentran realidades muy dispares. Centrándome en Acosta y Patiño, especialmente en el primero, se comprueba que la extensión de la misa más corta es de 436 mientras que la más larga llega a 693. Respecto a Patiño, también hay importantes diferencias, aunque no tan marcadas, los valores más alejados son 449 y 598. Justo este último valor corresponde a la *Missa L'homme armé*, heredera de una larga tradición de misas contrapuntísticas y en la se da una mayor presencia de esta textura.

Si se presta atención a lo que ocurre con cada una de las diferentes secciones, hay algunas particularidades reseñables, pudiendo ayudar en este sentido la tabla II.8, que muestra

⁴⁷ Walkley utiliza como unidad de medida «bars», compases, que contendrían una breve de forma general. Por lo tanto, para poder comparar con los datos de este trabajo hay que multiplicar sus números por dos. Así, él establece la duración de la *Missa Gaudeamus* de Victoria en 655 compases, exactamente la mitad de 1310 que aparece en la tabla II.2 de este trabajo. Sus datos le permiten concluir que las misas de Victoria son más cortas que las de Guerrero y Palestrina, aunque más largas que las de Esquivel. Para ello, se basa en duraciones medias que, en el caso de Palestrina, se obtienen a partir las 45 misas publicadas entre 1554 y 1594, obteniendo una media de 612 compases. En el caso de Victoria, utiliza las 18 misas publicadas entre 1576 y 1600, que dan como resultado una media de 464 compases. Para Esquivel y sus misas de 1608, la media estaría en torno a 438 (Walkley, 2010: pp. 121-123). Su afirmación, por tanto, de que las misas de Esquivel mantienen la tendencia de disminuir su longitud y son más cortas que las de Victoria se basan en esos números. Sin embargo, eso implica ignorar la importante diferencia cualitativa que existe en este sentido en las misas de Victoria publicadas a partir del impreso de 1592. Así, si se comparan las duraciones de las misas de Esquivel con las de Victoria de 1600, se puede comprobar que estas últimas son significativamente más cortas, igual que las de Rogier.

las extensiones medias de cada sección de las misas de Acosta y Patiño y el porcentaje que suponen sobre la extensión total.

Tabla II.8. Extensiones medias por secciones de las misas de Acosta y Patiño.

	Acosta		Patiño	
<i>Kyrie</i>	86	15,18 %	116	21,45 %
<i>Gloria</i>	157	27,71 %	115	21,26 %
<i>Credo</i>	238	42,10 %	176	32,47 %
<i>Sanctus</i>	45	7,87 %	69	12,78 %
<i>Agnus</i>	40	7,14 %	65	12,04 %
Total	566	100	542	100

Esta tabla muestra cómo se mantienen ciertas proporciones, aunque con marcadas diferencias entre ambos compositores. Así, curiosamente, en ambos casos la suma de la duración de *Kyrie* y *Gloria* supone aproximadamente un cuarenta y tres por ciento sobre la duración total de la misa. Sin embargo, en las misas de Acosta, muy en línea con lo que ocurre en las misas de Rogier, Victoria o Romero, el *Kyrie* tiene una duración algo superior a la mitad de lo que dura el *Gloria*, mientras que en Patiño se da la particularidad de que hay dos misas en las que, incluso, el *Kyrie* es más extenso que el *Gloria* y, de hecho, de forma global, se obtiene un porcentaje ligerísimamente mayor. Este resultado es sorprendente, dado el escueto texto del *Kyrie*, frente al contenido mucho más extenso del *Gloria*, y la práctica habitual de los otros maestros que se muestra en las tablas. Por tanto, Patiño opta habitualmente por *Kyries* más largos, lo que compensa reduciendo el tamaño del *Gloria*.

Como era de esperar, el *Credo* es la sección más larga de la misa, dado el amplio texto que lo conforma. En Acosta, su duración supone de media algo más del cuarenta por ciento de la extensión total de la misa (curiosamente, casi exactamente lo que la suma de *Kyrie* y *Gloria*), también en la línea de lo que hacen Rogier, Victoria o Romero. En cambio, en las misas de Patiño el *Credo* tiene una duración inferior, no llegando a superar de media un tercio de la duración total de la misa.

Sanctus y *Agnus* son las dos secciones más cortas en todos los casos. En las misas de Acosta ninguna incluye *Benedictus* que, por el contrario, no falta en ninguna de las de Patiño. En ambos casos las dos secciones tienen duraciones muy parecidas. Sin embargo, en conjunto, la duración de *Sanctus* y *Agnus* es más reducida en Acosta. La suma de las duraciones medias está en este caso en torno al quince por ciento, mientras que en Patiño casi alcanza el veinticinco. Ahora se da la situación contraria a lo que ocurría con *Kyrie* y *Gloria*. La duración del *Credo* en Acosta suele ser más larga, por lo que *Sanctus* y *Agnus* son más cortos, mientras que en Patiño, la disminución de la duración del *Credo* implica *Sanctus* y *Agnus* más largos.

Otra cuestión que puede influir en la extensión de las misas es la figuración elegida y el tipo de compás. Respecto al compás, de forma mayoritaria en todas las misas —excepto la *Missa Et exultavit*, que está escrita en su totalidad en ritmo ternario de proporción mayor— se utiliza el compás binario, expresado como C. Se utiliza una figuración rítmica muy variada, que abarca desde la semifusa (semicorchea en las ediciones actuales), que solo aparece

excepcionalmente, a la longa, casi siempre reservada para los finales. De forma habitual se asigna una sílaba a cada nota, incluidas las fusas en muchos casos, predominando, como se decía al principio, la utilización del *note nere*. También es frecuente, como se verá más adelante, que en ciertos pasajes del texto, de especial significación, se utilicen de forma habitual valores largos. A pesar del predominio del compás binario, muchas misas incluyen pasajes en compás ternario. Así lo hace Acosta en todas las misas, casi siempre utilizando el de proporción menor, equivalente a tres por dos, y solamente cuatro veces el de proporción mayor, equivalente a tres por uno. El fragmento que en más ocasiones escribe en compás ternario es el segundo *Kyrie*, lo que ocurre en cinco de las ocho misas (tres veces en proporción menor y dos en mayor). Otro fragmento habitualmente escrito en ritmo ternario es *Et resurrexit*, del *Credo*, en cuatro misas. Patiño, sin embargo, solo introduce un pasaje en el compás ternario de proporción menor en la *Missa de Batalla*, además de la ya mencionada *Missa Et exultavit*, escrita completamente en compás ternario de proporción mayor. En el resto de sus misas utiliza siempre compás binario en todas las secciones.

En cualquier caso, la causa realmente determinante de esta reducción tan significativa de las extensiones es la utilización predominante de un lenguaje homofónico en el que el texto fluye de forma ágil en un diálogo antifonal entre los diferentes coros. De forma generalizada se asigna una nota por sílaba, siendo muy escasos los melismas, y las repeticiones del texto son bastante limitadas, concentrándose habitualmente en pasajes muy concretos, como el *Kyrie* o los finales de cada sección. Es frecuente que en el diálogo entre los diferentes coros se utilicen motivos similares que dotan de unidad esos pasajes, pero no es habitual que se repita el texto, especialmente en las partes más extensas como el *Gloria* o el *Credo*.

En este epígrafe se ha comprobado cómo la utilización del lenguaje policoral se convierte en un elemento que favorece la reducción de la extensión de las misas y acentúa un proceso que ya se había iniciado en el siglo XVI. Se manifiesta claramente en las primeras misas policorales de Rogier y Victoria y la tendencia llega a su momento álgido con Romero, manteniéndose en parámetros muy similares con Acosta y Patiño. A continuación pasaré a estudiar otro de los elementos relevantes de las misas policorales: la plantilla escogida por los maestros para escribir las misas.

II.2.2. Plantilla. Distribución de las partes en diferentes coros y sus tesituras

Uno de los elementos esenciales de la policoralidad es el juego de contrastes que se produce entre coros que, gracias a su diferente composición, tesitura y posición, aportan distintos colores y volúmenes sonoros. Por ello, parece oportuno analizar la distribución de las partes en los coros y sus tesituras.

Diferentes tratados teóricos de la época abordan la práctica policoral, entre otros los elaborados por Zarlino, Cerone, Lorente o San Nicolás⁴⁸. En ellos se describen las posibles disposiciones de las voces en los diferentes coros. A todos ellos se refiere Luis de Robledo, quien trata esta cuestión en el capítulo titulado «Hacer choro con los ángeles. El concepto de

⁴⁸ Zarlino, *Le istitutioni harmoniche...* (Zarlino, 1558); Cerone, *El melopeo y maestro: tractado de musica theorica y pratica* (Cerone, 1613); Lorente, *El porque de la musica...* (Lorente, 1672) y San Nicolás, *Gemma Harmonica...* (San Nicolás, 1698).

policoralidad en la teoría musical española de Cerone a Nassarre» contenido en *Polychoralities* (Robledo Estaire, 2013), analizando lo que dicen al respecto los tratados españoles del siglo XVII. Este apartado aborda las distintas disposiciones utilizadas por Patiño, que —al igual que la mayoría de los maestros del momento— encajan perfectamente con los modelos descritos por los teóricos, y Acosta, quien, además, explora otras posibilidades diferentes e inhabituales.

Como es sabido, en Italia, la formación más habitual era la compuesta por 8 voces en dos coros, aunque este número fue aumentando, especialmente a partir de 1620, hasta llegar a cifras sorprendentes en el llamado barroco colosal. Tras los austeros años del inicio de la Contrarreforma, en la década de 1620 la iglesia se impregna de un espíritu triunfal y optimista; los papas quieren que Roma vuelva a ser el centro espiritual del mundo católico. San Pedro es inaugurado en 1626. Ese triunfalismo se traslada también a la música y hay un incremento de la popularidad de las obras para varios coros, creadas más para impresionar que para comunicar el texto. Los instrumentos incrementan su presencia, aumentando las fuerzas y añadiendo colorido y sonoridad. En San Pedro, en 1629, fue interpretada música dirigida por Agostini para 12 coros, cada uno con su propio órgano. Otro ejemplo son las misas para 12 de Anerio, en las que destaca el uso frecuente de texturas reducidas en pequeñas secciones, lo que tendría un impactante efecto sonoro si provenían de diferentes partes de la iglesia. Graham Dixon aborda estas cuestiones en el artículo «The Origins of the Roman ‘Colossal Baroque’» (Dixon, 1979: pp. 121-122).

La otra vía, surgida en Roma, es el denominado *stile concertato*, que permite nuevas combinaciones, entre las que se incluye la presencia de solistas en la composición de los coros o realizar interpretaciones policorales con muy pocos efectivos. Dixon dice que la primera aparición del término *concertato* en un impreso fue en las *Litaníae* de Anerio, de 1611. Contiene secciones para varios grupos vocales, principalmente duetos, antes de utilizar las 8 voces para el final de la sección. El órgano proporciona la base sobre la que se sustentan las secciones para un número reducido de voces. Los compositores suelen utilizar este estilo en formas como motetes y salmos. En las misas los maestros se muestran más conservadores y solo llega a ellas a partir de la década de 1630 (Dixon, 1981b: pp. 118-119). El elemento definitorio del *stile concertato* es el contraste de texturas que se produce al enfrentar las voces solistas o pequeños grupos, como duetos, frente a coros completos y las intervenciones en *tutti*.

Respecto a la tesitura de los coros, en Roma la práctica más habitual era utilizar coros con idéntica tesitura, habitualmente SATB, mientras que en Venecia era más frecuente la presencia de un coro más agudo frente a otros más graves (Carver, 1988: pp. 145-147, Dixon, 1979: p. 118). Es comúnmente aceptado que, en España, la principal influencia sobre la música policoral proviene de Roma, donde la sola presencia de Victoria ya es un hecho realmente significativo, y no de Venecia, de donde se conservan muy pocas ediciones en los archivos españoles. Así lo refleja, por ejemplo, Iain Fenlon en el capítulo que abre *Polychoralities* (Fenlon, 2013: pp. 25-28). En este apartado se podrá comprobar si se traslada esa preferencia romana por los coros iguales a las misas de Acosta y Patiño.

Las tablas II.9 y II.10 muestran la composición de los diferentes coros en las misas de Acosta y Patiño. Se indica el tipo de voces que compone cada coro, su acompañamiento específico y el acompañamiento general, cuando existe.

En el caso de Acosta, la tabla II.9 muestra una clara diferencia entre las misas de la parte superior de la tabla y las de la inferior. En las misas a ocho voces, la disposición unánimemente utilizada por otros compositores contemporáneos es distribuir las voces en dos coros de cuatro partes. Es lo que también hace Acosta en las misas de la parte superior. En cambio, en las cuatro misas de la parte inferior de la tabla explora diferentes posibilidades y plantea configuraciones de dos más seis o dos, dos y cuatro, con coros de texturas muy diferenciadas que son realmente excepcionales.

Tabla II.9. Misas de Acosta. Composición de los coros.

<i>Missa a 7</i>	<i>Missa de 2º tono</i>	<i>Missa de Sancti amen</i>	<i>Missa In gloria</i>
C1: SST - org	C1: SATB - org	C1: SATB - org	C1: SSAT - org
C2: SATB - org	C2: SATB - org	C2: SATB - org	C2: SATB - org
Ac	Ac	Ac	Ac
<i>Missa Etiam pro nobis</i>	<i>Missa a 8 y a 3 coros</i>	<i>Missa a 10</i>	<i>Missa a 12</i>
C1: SS - org	C1: SA - org	C1: AT - org	C1: SA - org
C2: SSAATB - org	C2: ST - org	C2: SATB - org	C2: ST - org
Ac	C3: SATB - org	C3: SATB - org	C3: SATB - org
	Ac	Ac	C4: SATB
			Ac

Algo parecido ocurre con su *Missa a 12*, que vuelve a ser un caso muy llamativo, pues la práctica habitual es que sean repartidas en tres coros de cuatro partes, mientras que él las distribuye en cuatro coros, los dos primeros de dos partes con su órgano correspondiente. Este tipo de distribución de las partes en los coros no es algo específico de sus misas, ya que en sus otras obras conservadas en El Escorial hay numerosos ejemplos en los que Acosta utiliza este tipo de disposiciones, más cercanas al *stile concertato* romano. Así, puede ser muy ilustrativo un magnificat a 8 voces en tres coros que tiene, exactamente, la misma plantilla que la *Missa a 8*: SA-ST-SATB, más el órgano de cada coro y el guion. Otros ejemplos serían *Ecce nunc* a 6, para ST-SATB, también con el correspondiente órgano de cada coro y guion, e *In te, Domine, speravi* a 6, para A-S-SATB, tres órganos y guion; es decir, es una composición para solo 6 voces y, sin embargo, a tres coros, dos de ellos formados por una sola voz. También es muy significativo que las voces de esos coros formados por una o dos partes, como se verá más adelante, suelen ostentar un especial protagonismo y es frecuente que en ellas, a lo largo de las partituras, aparezca la indicación «Solo». Parece clara, por tanto, la inclinación de Acosta, ya desde la disposición de las partes, por buscar un estilo en el que contrastan las voces solistas o dúos con la sonoridad del coro completo en línea con el *stile concertato* romano. Quizás sea cierta la información aportada por la *Bibliotheca Lusitana*, editada en 1741, en que se afirmaba que Alfonso Vaz de Acosta fue un insigne músico que se formó

durante su juventud en Roma (Barbosa Machado, 1741: p. 54), lo que le habría permitido conocer el *stile concertato* romano y utilizarlo en sus obras.

En ninguno de los tratados teóricos de este período, o próximos a él, que tratan de la disposición de las voces en los coros, aparecen ninguna de esas opciones utilizadas por Acosta. Así ocurre en los de Cerone, Lorente, San Nicolás o Nasarre, todos ellos estudiados, como ya se ha dicho, en el capítulo que Luis de Robledo dedica a la policoralidad en los tratados españoles incluido en *Polychoralities* (Robledo Estaire, 2013: p. 187). En la ya citada tesis de José Abreu sobre música policoral sacra en Portugal entre 1580 y 1660 no hay ninguna referencia a autores u obras cuyos coros tengan una estructura similar a la empleada por Acosta (Abreu, 2002), por lo que no parece que sea un rasgo determinado por su procedencia. Tampoco parece ser determinante la composición de la capilla de la catedral de Ávila, donde Acosta ejerció entre 1641 y 1660. En la detallada evolución que Sonsoles Ramos realiza de la misma en su tesis sobre la música en la catedral de Ávila en el siglo XVII muestra que durante esa etapa la capilla estaba formada por diez u once cantores adultos, los seises, uno o dos organistas, arpista y un grupo de en torno a seis ministriles (Ramos Ahijado, 2009: pp. 167-243), lo que permitía afrontar obras policorales sin dificultad. Además, en el completo vaciado de actas de la catedral abulense, también incluido en la tesis de Sonsoles Ramos, no hay referencias de que la capilla contara con ciertas voces excepcionales que pudieran llegar a determinar la composición de los coros de una forma tan singular.

Parece razonable, por tanto, considerar esta preferencia por crear uno o dos coros con muy pocas partes, que contrastan con el resto de coros completos, como un rasgo estilístico propio y específico de Acosta, ya que un número significativo de sus obras sigue esta pauta, mientras que en los catálogos de otros compositores contemporáneos, incluido Patiño, no se encuentran ejemplos similares. Solamente en composiciones a 9 o 10 voces, por ejemplo, estas se disponen en dos coros de 4 voces a las que se suman una o dos voces, en el primer caso habitualmente con la indicación de «solo». Lo mismo ocurre con algunas composiciones a 5 o 6 voces. Así ocurre, por ejemplo, en una de las misas más ampliamente difundida de Romero: *Missa Bonae voluntatis* a 9. En ella, la distribución es S-SATB-SATB, con la indicación de *solo* en el tiple del primer coro (Romero y Etzion, 2001c: p. X).

En Patiño, como se muestra en la Tabla II.10, este contraste textural es mucho menos marcado y utiliza habitualmente una disposición mucho más común, con un primer coro más agudo con dos tiples y un tenor haciendo la función de bajo, comúnmente llamado bajete, y un segundo coro (y tercero) con las cuatro voces habituales. Ya se ha mencionado que numerosos autores atribuyen la práctica de utilizar coros iguales a la escuela romana e indican que esa era la línea más habitual en España, mientras que los coros desiguales serían más característicos de Venecia y su utilización sería mucho menor en España. De las misas de Patiño conservadas en El Escorial y en Valladolid, solamente en la *Missa L'homme armé* a ocho voces los dos coros son iguales. Patiño, por tanto, elige mayoritariamente escribir sus misas con un primer coro de tesitura más aguda. En el caso de Acosta, en las misas con coros similares, las cuatro superiores de la tabla II.9, las cosas se equilibran, pues dos tienen un coro superior con tesitura más aguda y las otras dos fueron escritas para coros iguales. Este equilibrio se mantiene en el resto de su catálogo, aunque con una ligera predilección por un

primer coro de tesitura más alta. De las doce obras en que las voces están dispuestas en, al menos, dos coros completos de cuatro voces, siete tienen un primer coro de tesitura más alta, mientras que en las otras cinco aparecen coros iguales.

En la *Missa de Batalla*, Patiño utiliza una composición bastante menos frecuente, con dos coros de seis voces. San Nicolás se refiere a esta distribución de las voces en los coros en su tratado *Gemma harmonica* como «hexaphonium duplatum in duos» y sobre la que Robledo, en el escrito mencionado anteriormente, se pregunta si se da en la práctica en España (Robledo Estaire, 2013: pp. 191 y 202).

Tabla II.10. Misas de Patiño. Composición de los coros.

<i>Missa a 8</i>	<i>Missa de Batalla</i>	<i>Missa Et Exultavit</i>	<i>Missa L'homme armé</i>	<i>Missa sobre la letanía</i>
C1: SSAT' - org	C1: SSSATB - org	C1: SSAT' - arp	C1: SATB	C1: SSAT'
C2: SATB - org	C2: SSAT'TB - org	C2: SATB - org	C2: SATB	C2: SATB
Ac	Ac	C3: SATB - org	Ac	Ac

En todas las misas de Acosta, cada coro (excepto el cuarto de la *Missa a 12*) dispone de su propio acompañamiento, adjudicado en los papeles siempre al órgano. Además, todas tienen un acompañamiento general. En la *Missa Etiam pro nobis*, conservada en la catedral de Valladolid, de este acompañamiento general solo está escrita una parte del mismo, que incluye *Kyrie* y *Gloria*. Fue escrito por otra mano diferente a la del copista principal en los pentagramas sobrantes de los papeles del órgano del segundo coro.

En cuanto a las misas de Patiño, las que se conservan en El Escorial también incluyen el acompañamiento de cada coro, igualmente asignado al órgano, salvo el del primer coro de la *Missa Et Exultavit*, que es para el arpa. En las copias conservadas en la catedral de Valladolid, por el contrario, no existen los papeles con los acompañamientos específicos de cada coro en ningún caso. La *Missa L'homme armé* se conserva en formato de partitura; en este formato no es habitual copiar el acompañamiento cuando es un *basso seguente*, pues sería redundante. En el caso de la *Missa sobre la letanía* se incluyen dos copias del acompañamiento continuo, probablemente para ser usados por el órgano y el arpa que acompañarían a cada coro. Todas las misas disponen de un acompañamiento general, con la excepción de la *Missa Et Exultavit de El Escorial*, aunque otras copias de la misma, como la conservada en el archivo de la catedral de Segovia, sí que lo tienen.

Otro elemento a considerar en el análisis de la policoralidad es el tipo de claves utilizadas y el tono en el que fueron escritas, pues permite conocer de forma más precisa las combinaciones sonoras diseñadas por los maestros y el color tímbrico de cada coro. Las tablas II.11 y II.12 muestran las claves que figuran en cada una de las partes, si en la armadura aparece un bemol, la cuerda final y el tono en que fue escrita cada misa:

Tabla II.11. Misas de Acosta. Claves y tono.

	Claves	Bemol	Final	Tono
<i>Missa a 7</i>	G ₂ G ₂ C ₃ - C ₄ G ₂ C ₂ C ₃ C ₄ - C ₄ C ₄		La	3°
<i>Missa de 2° tono a 8</i>	C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ - F ₄ C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ - F ₄ F ₄	b	Sol	2°
<i>Missa de Sancti amen a 8</i>	G ₂ C ₂ C ₃ C ₄ - C ₄ G ₂ C ₂ C ₃ C ₄ - C ₄ C ₄		Sol	8°
<i>Missa In gloria a 8</i>	G ₂ G ₂ C ₂ C ₄ - C ₄ G ₂ C ₂ C ₃ C ₄ - C ₄ C ₄		Sol	8°
<i>Missa Etiam pro nobis a 8</i>	G ₂ G ₂ - C ₄ G ₂ G ₂ C ₂ C ₂ C ₃ C ₄ - C ₄ C ₄		La	3°
<i>Missa a 8 y a 3 c.</i>	G ₂ C ₂ - C ₄ G ₂ C ₃ - C ₄ G ₂ C ₂ C ₃ C ₄ - C ₄ C ₄		La	3°
<i>Missa a 10 y a 3 c.</i>	C ₂ C ₃ - C ₄ G ₂ C ₂ C ₃ C ₄ - C ₄ G ₂ C ₂ C ₃ C ₄ - C ₄ C ₄		Sol	8°
<i>Missa a 12 y a 4 c.</i>	G ₂ C ₂ - C ₄ G ₂ C ₃ - C ₄ G ₂ C ₂ C ₃ C ₄ - C ₄ G ₂ C ₂ C ₃ C ₄ - C ₄ C ₄		Sol	8°

Tabla II.12. Misas de Patiño. Claves y tono.

	Claves	Bemol	Final	Tono
<i>Missa a 8</i>	C ₁ C ₁ C ₃ C ₄ - F ₄ C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ - F ₄ F ₄	b	Fa	6°
<i>Missa de Batalla a 12</i>	G ₂ C ₁ C ₁ C ₃ C ₄ F ₄ - F ₄ G ₂ C ₁ C ₃ C ₄ C ₄ F ₄ - F ₄ F ₄	b	Fa	6°
<i>Missa Et Exultavit a 12</i>	G ₂ G ₂ C ₃ C ₄ - C ₄ G ₂ C ₂ C ₃ F ₃ - F ₃ G ₂ C ₂ C ₃ F ₃ - C ₄ C ₄		Sol	8°
<i>Missa L'homme armé a 8</i>	G ₂ C ₂ C ₃ F ₃ G ₂ C ₂ C ₃ F ₃ F ₃		Sol	8°
<i>Missa sobre la letanía a 8</i>	G ₂ G ₂ C ₂ C ₃ G ₂ C ₂ C ₃ C ₄ C ₄		Do	8°

Como puede apreciarse, los dos maestros utilizan en varios casos las denominadas *claves altas*. Esto plantea directamente la cuestión del transporte de estas obras. El estudio de los ámbitos muestra la aparición de notas, si bien posibles, fuera del rango habitual de interpretación, máxime cuando aparecen de forma reiterada y constante y no ocasionalmente. En las misas de Acosta en claves altas el ámbito más habitual en la voz de tiple es sol⁴-la⁵, llegando puntualmente a si⁵. En claves naturales es re⁴-mib⁵. En Patiño los ámbitos son muy similares, aunque ocasionalmente más amplios: fa^{#4}-do⁶ en claves altas y do⁴-la⁵ en naturales. En la voz del alto son muy similares en los dos autores: en claves altas, el rango más habitual es do⁴-re⁵, aunque llega a extenderse hasta sol³-mi⁵. En claves naturales es fa³-la⁴, llegando puntualmente hasta do⁵.

Se trata de un tema que ha sido objeto de amplia controversia y, como se muestra en la bibliografía de la nota a pie de página, existen diferentes y variadas propuestas sobre la conveniencia o no de realizar este transporte y, en caso afirmativo, sobre cuál es el intervalo adecuado⁴⁹. En España son numerosas las anotaciones y evidencias del uso habitual de descender una cuarta (o una quinta) justa la música escrita en claves altas durante este período. Así ocurre, por ejemplo, en el impreso de Victoria de 1600, *Missae Magnificat, Motecta Psalmi...*, donde en la parte para órgano, en la misa *Alma redemptoris*, está escrito «ad quarttam inferiorem». En el *Ave Regina Calorum* de Acosta, conservado en la catedral de Ávila, el acompañamiento está transportado una cuarta justa inferior respecto al papel del órgano (y el resto de voces), lo que es una evidente muestra más de estas prácticas⁵⁰. Es muy ilustrativa la situación encontrada en al *Missa a 8* de Patiño, en la que el copista, tras cometer ciertos errores al dibujar algunas notas, las traza nuevamente en la posición adecuada, escribiendo, además, el nombre correcto encima del pentagrama, pero una cuarta justa inferior (aunque esta misa está escrita en claves naturales). Ocurre lo mismo en la *Missa Etiam pro nobis* de Acosta, donde en el primer tiple del coro I se corrige un do por un si y se escribe encima un fa en letra, en una muestra evidente de la práctica de descender la música una cuarta justa.

No obstante, transportar todas las obras escritas en claves altas esa cuarta descendente también supone que, en algunas partes, aparezcan notas fuera de su ámbito

⁴⁹ Un ejemplo excelente son los escritos que Andrew Parrot, Jeffrey Kurtzman, Roger Bowers y Andrew Johnstone han cruzado en una controversia que se ha extendido durante décadas, la mayoría en las páginas de *Early Music*, referente a la transposición de partituras escritas en claves altas, especialmente centrada en las Vísperas de 1610 de Monteverdi. Andrew Parrot, en 1984, defendía su decisión de transportar una cuarta justa descendente las secciones de las Vísperas de 1610 de Monteverdi escritas en claves altas en el artículo «Transposition in Monteverdi's Vespers of 1610: An 'Aberration' Defended» (Parrott, 1984). A partir de esa defensa, los siguientes escritos son una muestra del amplio debate suscitado. Del propio Parrot: «Monteverdi: Onwards and Downwards» (Parrott, 2004a), «Performing Pitch» (Parrott, 2004b), «Scholarly Support?» (Parrott, 2007), «High clefs and down-to-earth transposition: a brief defence of Monteverdi» (Parrott, 2012), *Composers' Intentions? Lost Traditions of Musical Performance* (Parrott, 2015). De Jeffrey Kurtzman: «An Aberration Amplified» (Kurtzman, 1985), «Tones, Modes, Clefs and Pitch in Roman Cyclic Magnificats of the 16th Century» (Kurtzman, 1994), «Transposition in Monteverdi» (Kurtzman, 2007b), «Clef High and Low» (Kurtzman, 2007a). De Roger Bowers: «Key Evidence» (Bowers, 1997), «An 'Aberration' Reviewed: The Reconciliation of Inconsistent Clef-Systems in Monteverdi's Mass and Vespers of 1610» (Bowers, 2003), «The high and low keys come both to one pitch!: reconciling inconsistent clef-systems in Monteverdi's vocal music for Mantua» (Bowers, 2011). De Andrew Johnstone: «High' Clefs in Composition and Performance» (Johnstone, 2006).

⁵⁰ Esta práctica también es señalada por los teóricos españoles de la época, como el de Lorente de 1672. Así lo recoge Bernardo Illari en el texto sobre los tonos en España «¿Son Modos? Tonos y salmodia en Andrés Lorente», donde detalla cómo se asocian las claves altas con el descenso de una cuarta justa (Illari, 2013: p. 305).

natural —especialmente en las voces de alto—, aunque, ciertamente, en muchos menos casos que manteniendo las notas según fueron escritas. Es interesante comprobar que en algunas de las misas escritas en claves naturales se encuentran esas mismas notas, aparentemente fuera de ámbito. Por otra parte, es necesario recordar que esas partes eran interpretadas por voces masculinas con un registro grave más amplio que el habitualmente utilizado en este tiempo. Asimismo, tal y como se verá en el capítulo siguiente, algunas partes eran interpretadas por instrumentos, cuyas tesituras sí permitirían la ejecución de esas notas sin dificultad. En la *Missa a 7* de Acosta, en el papel del órgano del primer coro, en el *Et iterum* del *Credo*, está escrito «quinta arriba». Es necesario transportar la música esa quinta justa ascendente, y así se ha hecho en la edición ofrecida en este trabajo, para que las notas coincidan con las del guion y el resto de la música. Teniendo en cuenta estos argumentos y las diferentes posibilidades de actuación, creo que la mejor opción es ofrecer las partituras en su escritura original y cuando es necesario, en las misas escritas en claves altas, facilitar, además, su versión transportada una cuarta justa descendente en la edición electrónica.

En este epígrafe he comprobado cómo al estudiar las diferentes plantillas utilizadas por Acosta y Patiño y las tesituras de los coros sobresale la gran variedad de disposiciones utilizada por Acosta, empleando de forma habitual y consistente elementos relevantes del *stile concertato* romano, algo que no he encontrado en ningún otro maestro del período. A continuación, abordaré cómo se produce el diálogo antifonal entre los diferentes coros.

II.2.3. Diálogo policoral. Técnicas compositivas en el lenguaje antifonal

En cuanto al cantar, adviertan que los coros cantan a veces. Es a saber cuándo uno, cuándo otro, respondiéndose el uno al otro a guisa de diálogo, cada dos, tres, cuatro o más compases. Y a veces (según el propósito) cantan todos los coros, sean cuantos quisieren, particularmente en fin, donde juntamente todas las partes echan su rehílo. Las cuales variedades causan gran gusto y son de mucha satisfacción. (Cerone, 1613: p. 676).

Las palabras de Cerone evidencian que una de las características distintivas de la música policoral es el diálogo que se produce entre los coros. Por ello, considero necesario analizar cómo es ese diálogo, el papel otorgado a cada uno de los coros, la jerarquía de estos —cuando existe— o los momentos en que se producen los *tutti* y los procedimientos compositivos utilizados en ese diálogo: repeticiones, variaciones, entradas y solapamientos. Algunos de estos aspectos son determinantes para establecer el carácter de los pasajes. Por ejemplo, en los fragmentos en los que pervive el lenguaje contrapuntístico se aprecia cómo las voces comienzan sus intervenciones escalonadamente y las entradas de las partes de los diferentes coros se solapan, lo que difumina en gran medida la percepción de los coros como bloques diferenciados. Por el contrario, en otros pasajes se produce un diálogo antifonal en el que todas las partes del mismo coro siguen el mismo patrón homorrítmico y la separación entre las intervenciones de los coros es clara y rotunda, de forma que se percibe perfectamente el diálogo y la separación de los coros como bloques perfectamente definidos.

Considero que la mejor vía para analizar y comprender cómo se produce el diálogo policoral es mediante la representación gráfica de este. Para ello, he diseñado una serie de gráficos que permiten visualizar claramente las intervenciones de cada coro a lo largo de las

diferentes partes del ordinario de la misa. Gracias a ellos es posible comprobar de forma rápida y visual, por ejemplo, la presencia de los *tutti*, la longitud de las intervenciones de cada coro, detectar los pasajes homofónicos en los que todas las partes comienzan y acaban simultáneamente o si las entradas se solapan con las intervenciones anteriores.

Las filas, en el eje horizontal, corresponden a cada una de las partes y las columnas, en el eje vertical, representan los compases, numerados. Las zonas sombreadas indican los compases en que las partes intervienen y las letras superpuestas permiten identificar el verso que se está cantando en cada momento, de acuerdo a las tablas que se ofrecen a continuación. En ellas aparece el texto de cada una de las partes del ordinario de la misa dividido en versos, a los que se les asigna una letra, según los misales, graduales y libros teológicos de la época, de los que hablaré con mayor detalle en el epígrafe siguiente. Cuando esas letras aparecen remarcadas en rojo se indica que esos fragmentos solamente los pronuncia el coro inferior. Las líneas verticales de color separan las grandes secciones en que se divide cada parte, indicando debajo su nombre. Para mejorar su eficacia, todos los gráficos de cada una de las partes de la misa tienen la misma extensión horizontal, igualando el número total de compases de los gráficos, tomando siempre el de la misa con la parte más extensa.

Debido a la gran magnitud del corpus estudiado, para el análisis de algunas cuestiones, como la relativa al tratamiento e influencia del texto en la escritura musical de las misas —que se tratará en el epígrafe siguiente— he decidido abordar con mayor detalle el estudio del *Gloria*, porque sus dimensiones aportan el equilibrio necesario entre *Kyrie*, *Sanctus* y *Agnus*, sin la suficiente riqueza textual, y el *Credo*, demasiado amplio. Así, aunque en el Anexo 1 aporto los gráficos de todas las partes de las trece misas estudiadas, en el cuerpo de la tesis incluyo solamente los gráficos correspondientes al *Gloria*. Por ello, en las tablas sobre la división del texto que se facilitan más adelante, la división en el *Gloria* es más precisa, separando los versos en hemistiquios, que en este caso quedan identificados con una letra y un número, lo que también se refleja en los gráficos correspondientes.

Gráficos del *Gloria* de las misas de Acosta y Patiño

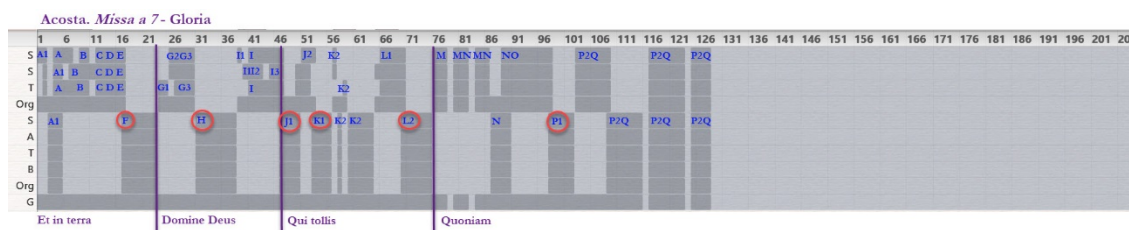


Gráfico II.2. Acosta, *Missa a 7, Gloria*.

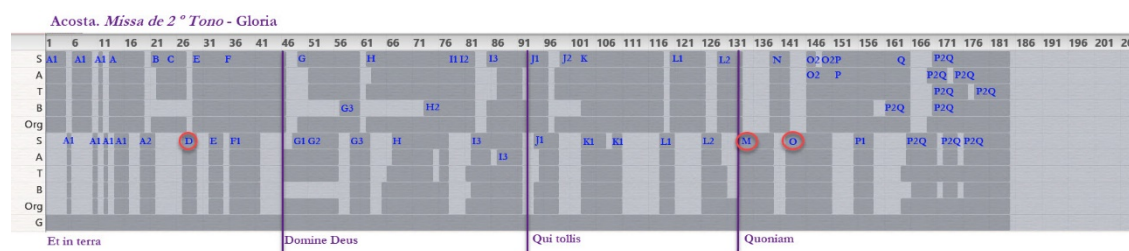


Gráfico II.3. Acosta, *Missa de 2º tono, Gloria*.

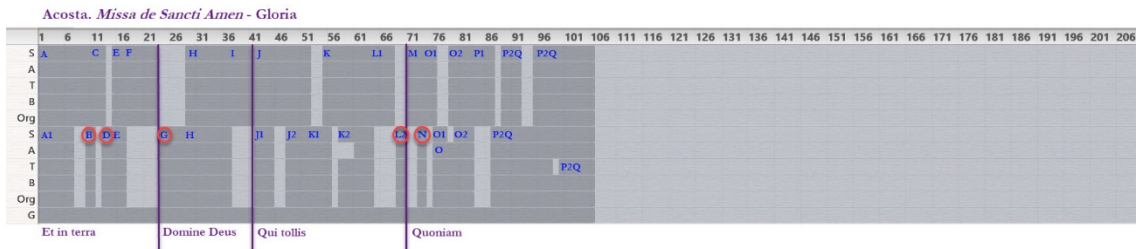


Gráfico II.4. Acosta, *Missa de Sancti amen*, *Gloria*.

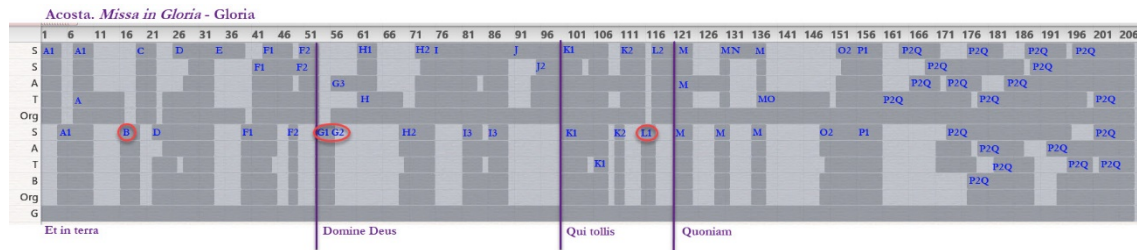


Gráfico II.5. Acosta, *Missa in Gloria*, *Gloria*.

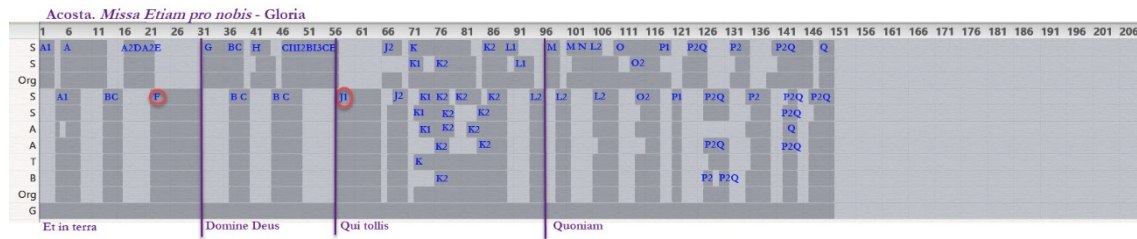


Gráfico II.6. Acosta, *Missa Etiam pro nobis*, *Gloria*.

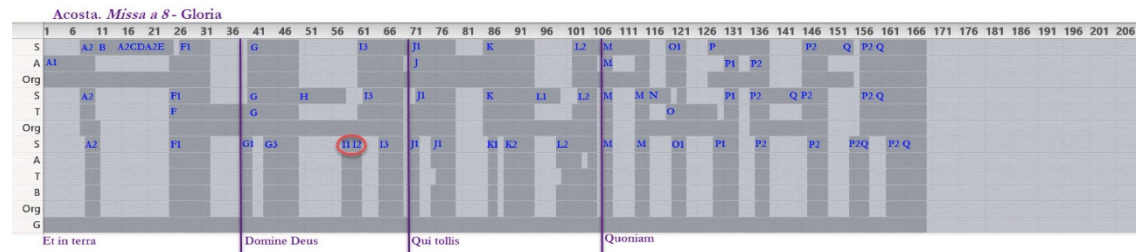


Gráfico II.7. Acosta, *Missa a 8*, *Gloria*.

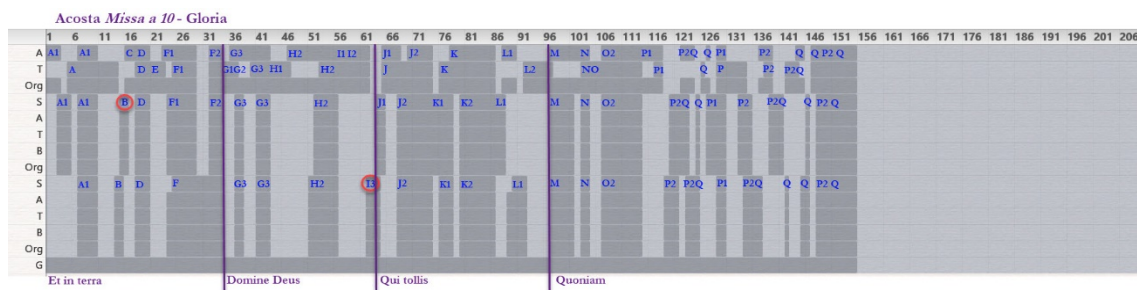


Gráfico II.8. Acosta, *Missa a 10*, *Gloria*.

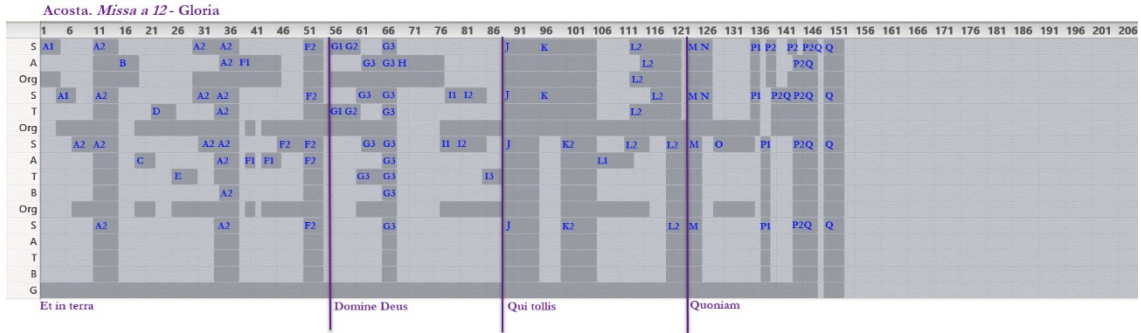


Gráfico II.9. Acosta, *Missa a 12, Gloria*.

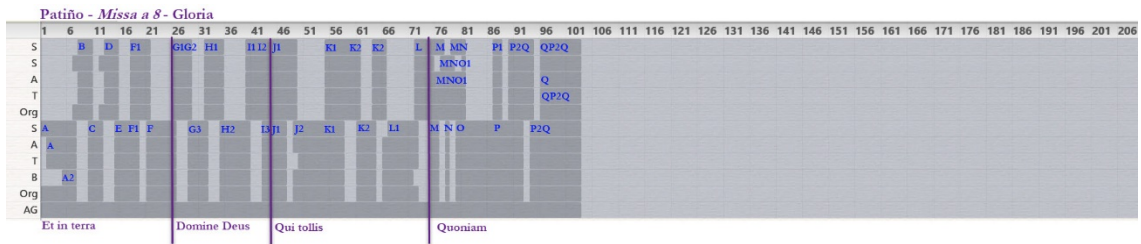


Gráfico II.10. Patiño, *Missa a 8, Gloria*.

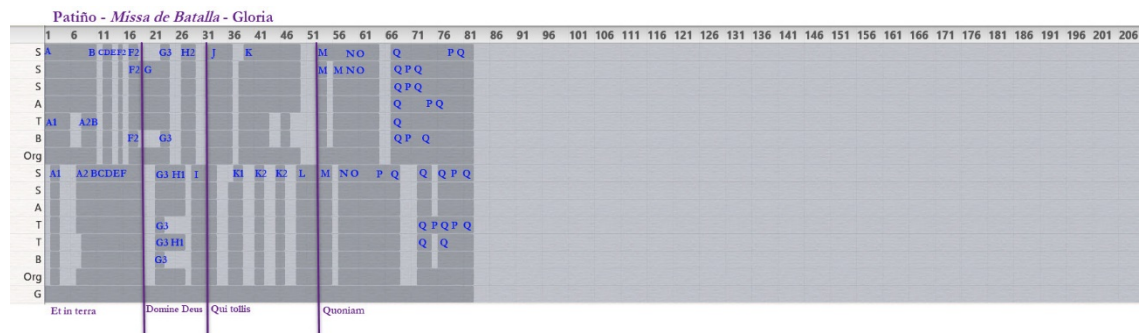


Gráfico II.11. Patiño, *Missa de Batalla, Gloria*.

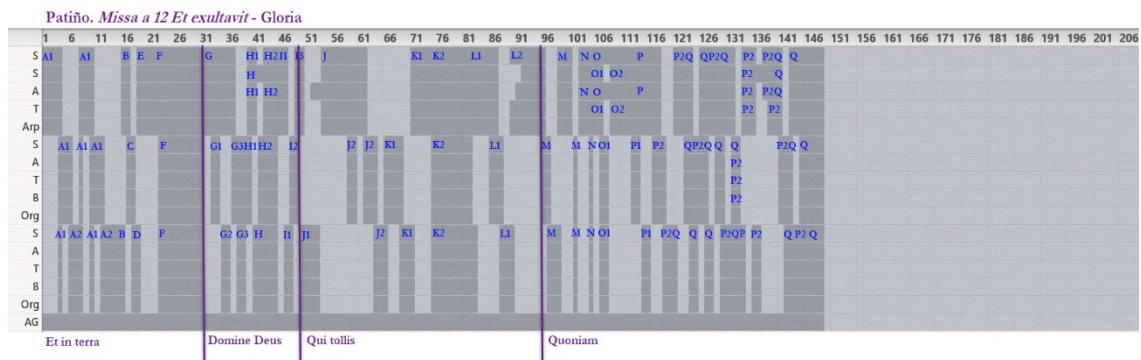


Gráfico II.12. Patiño, *Missa Et exultavit, Gloria*.

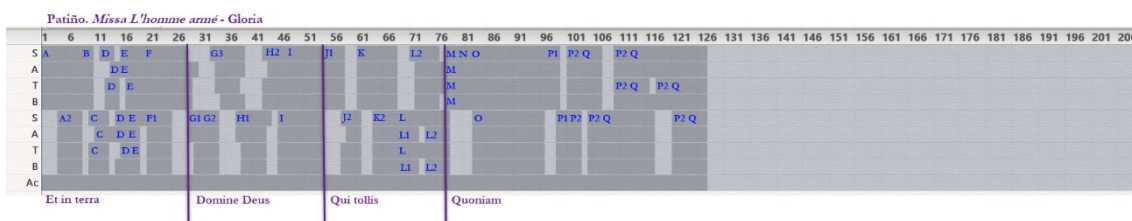


Gráfico II.13. Patño, *Missa L'homme armé, Gloria*.

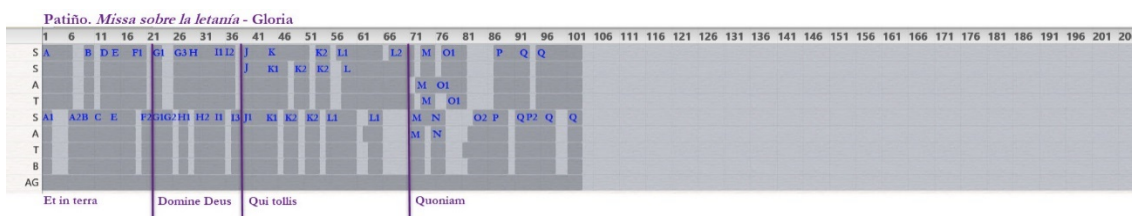


Gráfico II.14. Patño, *Missa sobre la letanía, Gloria*.

Tablas con la división del texto de cada una de las partes de la misa

Tabla II.13. División del texto del *Kyrie* en versos.

A	<i>Kyrie eleison.</i>
B	<i>Christe eleison.</i>
C	<i>Kyrie eleison.</i>

Tabla II.14. División del texto del *Gloria* en versos y hemistiquios.

	1	2	3
A	<i>Et in terra pax hominibus</i>	<i>bonae voluntatis.</i>	
B	<i>Laudamus te.</i>		
C	<i>Benedicimus te.</i>		
D	<i>Adoramus te.</i>		
E	<i>Glorificamus te.</i>		
F	<i>Gratias agimus tibi</i>	<i>propter magnam gloriam tuam.</i>	
G	<i>Domine Deus,</i>	<i>Rex caelestis,</i>	<i>Deus Pater omnipotens.</i>
H	<i>Domine Fili unigenite</i>	<i>Jesu Christe.</i>	
I	<i>Domine Deus,</i>	<i>Agnus Dei,</i>	<i>Filius Patris.</i>
J	<i>Qui tollis peccata mundi,</i>	<i>miserere nobis.</i>	
K	<i>Qui tollis peccata mundi,</i>	<i>suscipe deprecationem nostram.</i>	
L	<i>Qui sedes ad dexteram Patris,</i>	<i>miserere nobis.</i>	
M	<i>Quoniam tu solus Sanctus.</i>		
N	<i>Tu solus Dominus.</i>		
O	<i>Tu solus Altissimus,</i>	<i>Jesu Christe.</i>	
P	<i>Cum Sancto Spiritu,</i>	<i>in gloria Dei Patris.</i>	
Q	<i>Amen.</i>		

Tabla II.15. División del texto del *Credo* en versos.

A	<i>Patrem omnipotentem, factorem cæli et terra, visibilium omnium, et invisibilium</i>
B	<i>Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum.</i>
C	<i>Et ex Patre natum ante omnia sæcula.</i>
D	<i>Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero.</i>
E	<i>Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt.</i>
F	<i>Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de cælis.</i>
G	<i>Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: Et homo factus est.</i>
H	<i>Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est.</i>
I	<i>Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas.</i>
J	<i>Et ascendit in cælum: sedet ad dexteram Patris.</i>
K	<i>Et iterum venturus est cum gloria, judicare vivos et mortuos: cujus regni non erit finis.</i>
L	<i>Et in Spiritum Sanctum, Dominum, et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit.</i>
M	<i>Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas.</i>
N	<i>Et unam, sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.</i>
O	<i>Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.</i>
P	<i>Et exspecto resurrectionem mortuorum.</i>
Q	<i>Et vitam venturi sæculi.</i>
R	<i>Amen.</i>

Tabla II.16. División del texto del *Sanctus* en versos.

A	<i>Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.</i>
B	<i>Pleni sunt caeli et terra gloria tua.</i>
C	<i>Hosanna in excelsis.</i>
D	<i>Benedictus qui venit in nomine Domini.</i>
E	<i>Hosanna in excelsis</i>

Tabla II.17. División del texto del *Agnus* en versos.

A	<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.</i>
B	<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.</i>
C	<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem.</i>

Diálogo Policoral

En el diálogo antifonal que llevan a cabo los coros los dos maestros emplean de forma generalizada un esquema que se repite en todas las partes de la misa —y a su vez, en cada una de sus secciones— y que ya utilizaron sus predecesores Rogier, Victoria y Romero al escribir sus misas policorales. Comienza de forma preferente el coro I, continúa un diálogo con intervenciones en alternancia de todos los coros y finaliza la sección en un *tutti*, más o menos extenso, al que pueden haber precedido otros, especialmente en las secciones más largas. No siempre el coro I tiene la preferencia para comenzar. Así, en la *Missa sobre la letanía* de Patiño, en todas las secciones comienza el coro II, convirtiéndose en un rasgo distintivo, excepto en el *Gloria*, que se inicia en *tutti*. Victoria utilizó un procedimiento similar en la *Missa Laetatus sum*, ya que en todas las partes comienza el coro III. Hay algunos ejemplos más, pero escasos, en los que en algunas partes comienza el coro II. En la *Missa a 8* de Patiño ocurre en el primer *Kyrie*, el *Gloria* y el *Credo*. En Acosta se da, por ejemplo, en el *Gloria* de la *Missa de Sancti amen*. Menos frecuente es que la sección se inicie en *tutti*. Sin embargo, Acosta comienza de esta forma el *Credo* de todas sus misas, excepto en la *Missa in gloria* y en la *Missa a 8*, en las que comienza el coro I. También ocurre en el *Kyrie* de la *Missa a 12*, en el *Agnus* de la *Missa a 10* y en el segundo *Kyrie* de la *Missa de Batalla* de Patiño.

Así pues, de forma mayoritaria, se otorga al primer coro la preferencia para comenzar las misas y cada una de sus partes otorgando a este coro cierta preeminencia. Como se verá en detalle en el capítulo III, en muchos casos este primer coro está asociado con el de las voces solistas o escogidas, en contraste con los coros inferiores mucho más numerosos, Cerone dice que el tercer coro «se canta con mucha chusma» (Cerone, 1613: p. 676). En el ejemplo citado de la *Missa Laetatus sum*, de Victoria, su título proviene del Salmo 122, que dice: «Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi: In domum Domini ibimus.» («¡Qué alegría cuando me dijeron: Vamos a la casa del Señor!»). El pueblo canta con alegría y adquiere el protagonismo que, quizás, Victoria quiere trasladar al coro tercero.

Ninguna de las misas de Acosta incluye *Benedictus*. En todas comienza el coro I y siempre acaba en *tutti*. En cambio, todas las de Patiño incluyen *Benedictus*.

Así como en el *Kyrie* las tres secciones están muy marcadas y cada una de ellas acaba en un *tutti*, no ocurre así en el *Agnus*, donde este se guarda para el final de la misa y solo en la *Missa a 8* de Acosta acaban en *tutti* cada uno de ellos. En la *Missa de 2º tono* se produce una situación llamativa, el *Agnus* es el segundo más extenso de todas las misas de Acosta y, sin embargo, solo está el texto del primer *Agnus*, aunque con numerosas repeticiones y manteniendo el diálogo y estructura habitual. En la *Missa in gloria* no figura el segundo *Agnus*, que quizás se cantara en *alternatum* en canto llano.

La práctica de que secciones completas sean ejecutadas por grupos reducidos de voces o un solo coro, y que utilizan con cierta frecuencia Victoria y, algo menos, Rogier en sus misas policorales, prácticamente ha desaparecido y solamente en la *Missa de 2º tono* de Acosta el *Christe* y el *Et iterum* en el *Credo* son interpretados en su totalidad por el coro I y en el coro II figura las indicaciones expresas «Christe tacet» y «Et iterum tacet».

El diálogo antifonal adopta ritmos muy diferentes. En algunos casos las intervenciones de los coros tienen cierta longitud y recitan versos o hemistiquios completos a los que responde otro coro con el siguiente. En otras ocasiones, este diálogo es mucho más ágil y el intercambio se realiza entre intervenciones de unas pocas palabras o, incluso, sílabas. Los gráficos muestran estas posibilidades de forma muy explícita y es muy fácil apreciar los lugares en que se suceden frases largas frente a otros pasajes en los que las intervenciones son mucho más cortas, lo que se refleja fielmente en fragmentos cortos y continuamente interrumpidos. En todas las misas es posible encontrar las dos opciones y no he encontrado ninguna correlación que permita asociar el uso de una de ellas con pasajes concretos, por lo que parece una decisión estrictamente musical de los maestros. Los gráficos permiten observar cómo en algunas misas predomina un planteamiento sobre el otro. Por ejemplo, basta comparar los gráficos de cualquier parte de la *Missa Et exultavit* y de la *Missa L'homme armé*, ambas de Patiño, y comprobar cómo en la primera priman los diálogos cortos y ágiles frente a la segunda en que son mucho más frecuentes las frases largas.

Las ilustraciones siguientes permiten observar ejemplos de cada una de estas situaciones. En el ejemplo II.1 cada coro dice un hemistiquio completo y sus intervenciones son extensas.

The image shows a musical score for a choir, labeled 'Ejemplo II.1. Missa de Sancti amen, de Acosta. Fragmento del Credo. Edición propia.' The score is written for six parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Baritone (B), Organ (Org), and Contrabasso (C). The first system (measures 17-22) features the text 'um Fi - li-um De-i u-ni - ge-ni - tum.' The second system (measures 23-28) features the text 'Et in u - num Do-mi-num Je - sum, Chri - stum, Et ex'. The lyrics are distributed across the vocal parts, with some parts having longer phrases than others. The organ part (Org) and contrabasso part (C) provide accompaniment throughout the piece.

Ejemplo II.1. *Missa de Sancti amen*, de Acosta. Fragmento del *Credo*. Edición propia.

En el ejemplo II.2 se aprecia cómo el diálogo es mucho más ágil y las intervenciones de cada uno de los tres coros son mucho más breves.

III

S
tris. cum glo - ri - a,

S
tris. cum glo - ri - a,

A
tris. cum glo - ri - a,

T
tris. cum glo - ri - a,

Arp

S
Et i - te - rum ju - di - ca - re

A
Et i - te - rum ju - di - ca - re

T
Et i - te - rum ju - di - ca - re

B
Et i - te - rum ju - di - ca - re

Org

S
ven - tu - rus est vi - vos et

A
ven - tu - rus est vi - vos et

T
ven - tu - rus est vi - vos et

B
ven - tu - rus est vi - vos et

Org

AG

Ejemplo II.2. *Missa Et exultavit*, de Patiño. Fragmento del *Credo*. Edición propia.

Por último, el ejemplo II.3 muestra intervenciones de los dos coros que contienen una sola sílaba, normalmente palabras monosílabas cargadas de significado, como «*pax*» o «Tu». Esta situación también se da en el ejemplo II.9.

5

S et in terra pax, pax, pax ho - mi - ni - bus

A et in terra pax, pax, pax ho - mi - ni - bus

T et in terra pax, pax, pax ho - mi - ni - bus

B [et in terra pax, ho - mi - ni - bus

Org

S pax, pax, pax, pax ho - mi - ni - bus

A pax, pax, pax, pax ho - mi - ni - bus

T pax, pax, pax, pax ho - mi - ni - bus

B pax, [pax, pax, pax ho - mi - ni - bus

Org

G

Ejemplo II.3. *Missa de 2º tono*, de Acosta. Fragmento del *Gloria*. Edición propia.

La forma en que se produce la transición de un coro a otro, durante el diálogo de ambos, también ofrece diferentes variantes. Una opción, la más frecuentemente utilizada a lo largo de todas las misas por los dos maestros, es que la respuesta del segundo coro se inicia al finalizar la intervención del primero con un breve solapamiento en el que coinciden el primer acorde de la nueva intervención con el último de la anterior. A veces no llegan a superponerse y la segunda frase comienza cuando ya ha terminado la primera. En el ejemplo II.4 conviven estas dos situaciones.

88

S
est. re-sur-re-xit se-cun-dum Et a-scen-dit

S
est. re-sur-re-xit se-cun-dum Et a-scen-dit

T
re-sur-re-xit se-cun-dum Et a-scen-dit

Org

S
Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e, Scrip-tu-ras. in cae-lum:

A
Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e, Scrip-tu-ras. in cae-lum:

T
Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e, Scrip-tu-ras. in cae-lum:

B
Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e, Scrip-tu-ras. in cae-lum:

Org

G

Ejemplo II.4. *Missa a 7*, de Acosta. Fragmento del *Gloria*. Edición propia.

En algunas ocasiones los maestros llegan a utilizar una *abruptio* para separar claramente las intervenciones de una frase y la siguiente, tal y como se aprecia en el siguiente ejemplo.

The image displays a musical score for a Gloria, starting at measure 114. It features five vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and two keyboard instruments (Organ and Guitar). The first system shows the vocalists entering with the phrase "In glo - ri - a De - i Pa -". The second system shows the vocalists continuing with "- men, a - men. in glo - ri - a De - i Pa -". The organ and guitar parts provide harmonic support throughout. The score illustrates a clear *abruptio* between the two phrases, with a distinct gap in the vocal lines between the end of the first phrase and the start of the second.

Ejemplo II.5. *Missa a 7*, de Acosta. Fragmento del *Gloria*. Edición propia.

Por el contrario, en otros pasajes, se produce un claro solapamiento y llegan a mezclarse de forma significativa fragmentos de los dos coros, aun con diferentes textos. Así se muestra en el ejemplo II.6, cuyas diferencias con las dos anteriores son evidentes. Del mismo modo, a veces entran todas las voces del coro juntas —sobre todo en los pasajes de carácter homorrítmico—, como ocurría en los ejemplos II.4 y II.5, mientras que, preferiblemente en las secciones en que predomina una textura más contrapuntística, van entrando en diferentes tiempos, como sucede en el siguiente ejemplo.

66

S
na - tus est ex Ma - ri - a Vir -

A
car na - tus est ex Ma ir - a Vir -

T
in - car - na - tus est ex Ma - ri - a Vir - gi -

B
Et in - car - na - tus est ex Ma - ri - a Vir -

S
de Spi - ri tu San - cto

A
de Spi - ri tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi -

T
de Spi - ri tu San - cto ex Ma -

B
de Spi - ri tu San - cto ex Ma -

Ac
de Spi - ri tu San - cto ex Ma -

Ejemplo II.6. *Missa L'homme armé*, de Patiño. Fragmento del *Credo*. Edición propia.

En este diálogo raramente se producen repeticiones musicales exactas, aunque sí son frecuentes los falsos ecos en los que los coros repiten algunos motivos con ciertas variantes, que pueden utilizar ligeras modificaciones melódicas, rítmicas o armónicas, o una mezcla de varios elementos. Esta situación es muy frecuente a lo largo de todas las misas. El ejemplo II.7 permite observar una muestra.

32

S
Do-mi-ne De - us, Rex cae - le - stis, De - us Pa - ter Do-mi-ne Fi - li

S
Do-mi-ne De - us, Rex cae - le - stis, De - us Pa - ter Do-mi-ne Fi - li

A
Do-mi-ne De - us, Rex cae - le - stis, De - us Pa - ter Do-mi-ne Fi - li

T
Do-mi-ne De - us, Rex cae - le - stis, De - us Pa - ter Do-mi-ne Fi - li

Arp
Do-mi-ne De - us, Rex cae - le - stis, De - us Pa - ter Do-mi-ne Fi - li

S
Do-mi-ne De - us, o - mni - po - tens. Do-mi-ne Fi - li

A
Do-mi-ne De - us, o - mni - po - tens. Do-mi-ne Fi - li

T
Do-mi-ne De - us, o - mni - po - tens. Do-mi-ne Fi - li

B
Do-mi-ne De - us, o - mni - po - tens. Do-mi-ne Fi - li

Org
Do-mi-ne De - us, o - mni - po - tens. Do-mi-ne Fi - li

S
Rex cae - le - stis, o - mni - po - tens. u - ni - ge - ni -

A
Rex cae - le - stis, o - mni - po - tens. u - ni - ge - ni -

T
Rex cae - le - stis, o - mni - po - tens. u - ni - ge - ni -

B
Rex cae - le - stis, o - mni - po - tens. u - ni - ge - ni -

Org
Rex cae - le - stis, o - mni - po - tens. u - ni - ge - ni -

AG
Rex cae - le - stis, o - mni - po - tens. u - ni - ge - ni -

Ejemplo II.7. *Missa Et exultavit*, de Patiño. Fragmento del *Gloria*. Edición propia.

En otras ocasiones, sin embargo, se busca el contraste y los motivos de los coros que dialogan son muy diferentes en cuanto a melodía, ritmo e, incluso, textura. Así ocurre en el ejemplo II.8, en el que se aprecia un claro contraste, no solo rítmico-melódico, sino también textural, entre los motivos de los dos coros.

13

S -tis, bo-nae vo-lun- ta- tis. Ad-o- ra mus te. Bo-nae vo-lun - ta - tis. Glo - ri - fi - ca- mus te.

S -tis, bo-nae vo-lun- ta- tis. Ad-o- ra mus te. Bo-nae vo-lun - ta - tis. Glo - ri - fi - ca- mus te.

Org

S Lau-da-mus te. Be - ne - di - ci - mus te. Gra - ti -

S Lau-da-mus te. Be - ne - di - ci - mus te. Gra - ti -

A Lau-da-mus te. Be - ne - di - ci - mus te. Gra - ti -

A Lau-da-mus te. Be - ne - di - ci - mus te. Gra - ti -

T Lau-da-mus te. Be - ne - di - ci - mus te. Gra - ti -

B Lau-da-mus te. Be - ne - di - ci - mus te. Gra - ti -

Org

G

Ejemplo II.8. *Missa Etiam pro nobis*, de Acosta. Fragmento del *Gloria*. Edición propia.

Como ya se ha dicho, todos estos diálogos acaban de forma sistemática en un *tutti*. Este se da siempre al final de cada parte de la misa y, mayoritariamente, de las grandes secciones en que se dividen estas. Pero los dos maestros también los intercalan a lo largo del discurso —Acosta más frecuentemente— en una sucesión de diálogos entre los coros que se alternan con los *tutti* y que no están asociados en esos casos a pasajes concretos. Aunque es mucho menos frecuente, también pueden aparecer en el comienzo, como ocurre en casi todos los *Credo* de Acosta o en su *Missa a 12*, que comienza así.

En ocasiones, el diálogo de los coros es tan rápido y ágil, entremezclándose prácticamente las intervenciones, que sonoramente se consigue un efecto de falso *tutti*. Así ocurre en el pasaje mostrado en el ejemplo II.9.

56

S - lus San-ctus. so - lus Do-mi-nus. so - lus Al - tis-si-mus, Al-tis-si-mus, Al-tis-si-mus

S - lus San-ctus. so-lus Do-mi-nus. so - lus Al-tis-si-mus, Al-tis-si-mus, Al-tis-si-mus

S - lus San-ctus. so-lus Do-mi-nus. so - lus Al-tis-si-mus, Al-tis-si-mus, Al-tis-si-mus

A - lus San-ctus. so-lus Do-mi-nus. so - lus Al-tis-si-mus, Al-tis-si-mus, Al-tis-si-mus

T - lus San-ctus. so-lus Do-mi-nus. so - lus Al-tis-si-mus, Al-tis-si-mus, Al-tis-si-mus

B - lus San-ctus. so-lus Do-mi-nus. so - lus Al-tis-si-mus, Al-tis-si-mus, Al-tis-si-mus

Org

S Tu Tu Al - tis-si-mus, Al - tis-si-mus Je-

T Tu Tu Al - tis-si-mus, Al - tis-si-mus Je-

A Tu Tu Al - tis-si-mus, Al - tis-si-mus Je-

T Tu Tu Al - tis-si-mus, Al - tis-si-mus Je-

T Tu Tu Al - tis-si-mus, Al - tis-si-mus Je-

B Tu Tu Al - tis-si-mus, Al - tis-si-mus Je-

Org

C

Ejemplo II.9. *Missa de Batalla*, de Patiño. Fragmento del *Gloria*. Edición propia.

Ya en las misas policorales de los antecesores de Acosta y Patiño, Rogier, Victoria y Romero, conviven fragmentos de carácter imitativo —preferentemente en las partes del *Kyrie*, *Sanctus* y *Agnus*— con otros en los que predomina la textura homofónica y el diálogo de bloques homorrítmicos entre los diferentes coros, que se dan principalmente en las partes de mayor contenido textual, *Gloria* y *Credo*. El protagonismo de los pasajes contrapuntísticos es cada vez menor. Esta tendencia se aprecia en Rogier, Victoria y muy nítidamente en Romero, donde se observa claramente la diferencia entre la *Missa Un jour l'amant*, con abundante presencia de motivos y técnicas imitativas, frente a la *Missa Qui habitat*, y la *Missa Bonae voluntatis*, en las que, aunque perviven breves pasajes imitativos, predomina el diálogo antifonal y la textura homofónica. En las misas incluidas en este estudio se aprecia un mayor protagonismo de las texturas contrapuntísticas en la *Missa L'homme armé* de Patiño —heredera de una larguísima tradición de misas escritas sobre este tema en contrapunto imitativo— mientras que en el resto, aunque se mantienen pasajes de carácter imitativo, predominan las texturas homofónicas. En muchos casos las dos texturas conviven y su alternancia se convierte en una forma de crear contrastes. Así ocurre, por ejemplo, en el ejemplo II.10.

53

The musical score is for a Gloria in a mass. It features a SATB choir and organ accompaniment. The score is divided into two systems. The first system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Organ (Org) parts. The lyrics for the first system are: "i. Lau da mus te. Fi-li us Pa-tris. Be ne di-ci mus te. Glo ri-fi ca mus te." The second system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Organ (Org) parts. The lyrics for the second system are: "Qui tol - lis pec ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, pec".

Ejemplo II.10. *Missa Etiam pro nobis*, de Acosta. Fragmento del *Gloria*. Edición propia.

Jerarquía de los coros

Los gráficos permiten observar si las intervenciones de los coros son equilibradas o si existe una jerarquía según la cual algunos coros adquieren mayor protagonismo y relevancia.

Una primera visión general permite comprobar cómo Patiño otorga prácticamente el mismo protagonismo a los dos o tres coros que van participando de forma consecutiva, con intervenciones similares en un diálogo de carácter antifonal en el que, en ciertos momentos, se producen los *tutti*. Puede ser significativo que en dos de las cinco misas la primera intervención, en casi todas las partes, corresponda al coro segundo, algo que resultaría sorprendente si este ejerciera un papel secundario y estuviera conformado por integrantes menos cualificados.

Por el contrario, Acosta, en la mayoría de sus misas, utiliza un tratamiento claramente diferenciado de los coros, otorgándoles un protagonismo muy diferente. Como ya se ha mencionado, en cuatro de sus misas los primeros coros están formados por solo dos partes. Especialmente en estas misas de Acosta, sí existe una clara jerarquía y estos coros tienen un papel mucho más activo y una mayor parte de la música y, por tanto, del enunciado del texto, recae sobre ellos. En numerosas ocasiones interviene solo una de estas partes, siendo frecuente encontrar en las *particellas* anotaciones con el término «Solo» sobre estas intervenciones. En la *Missa a 10*, el tiple primero del segundo coro, formado por las cuatro partes habituales, en el *Credo* tiene un papel completamente distinto al de las otras tres y actúa como si fuera una de las voces del primer coro, con numerosas intervenciones solistas. En las otras partes de la misa esta parte no presenta ningún rasgo diferencial llamativo e interviene exactamente igual que el resto de voces del mismo coro. Sin embargo, en el *Credo* es la voz más activa, participando, incluso, en un mayor número de compases que las dos voces del primer coro. Del mismo modo, tiene doce intervenciones como solista, por encima de las diez y once de las dos voces del primer coro. En la *Missa a 12*, las tres voces superiores del tercer coro también gozan de especial protagonismo y Acosta les asigna numerosas intervenciones solistas en la línea de los coros primero y segundo.

Por el contrario, los otros coros desempeñan un papel subsidiario de los primeros, con intervenciones más cortas, que buscan el contraste a través de diálogos con los coros superiores, y formando parte de los *tutti*. Esto es especialmente significativo en las misas para tres o más coros.

Como ya comenté al facilitar las tablas con la división de las partes de la misa en versos, he tratado el texto del *Gloria* con mayor detalle y, al igual que haré en el epígrafe siguiente, sobre el tratamiento del texto, para estudiar con mayor precisión la jerarquía de los coros me centraré en esta parte de la misa por el equilibrio que aporta entre sus dimensiones y riqueza textual.

Las tablas siguientes muestran el número total de compases —siguiendo las ediciones aportadas en este trabajo— en que interviene cada una de las partes a lo largo del *Gloria* de cada misa. Al final se indica el número de compases ejecutados en *tutti*. Por último, en algunas misas de Acosta, debajo de las partes que tienen intervenciones solistas se facilita el número

de compases en que esa voz canta sola. En muchos casos, como se ha dicho, en el papel está escrita la indicación «Solo». En la *Missa a 12* también aparece el término «dúo» y se añaden los compases en que las voces solistas cantan formando dúos o tríos.

Tabla II.18. Número de compases por parte. Patiño, *Missa a 8, Gloria*.

Patiño	Coro I				Coro II				Tutti
<i>Missa a 8</i>	S	S	A	T	S	A	T	B	
	62	62	60	61	83	83	81	79	13

Tabla II.19. Número de compases por parte. Patiño, *Missa de Batalla, Gloria*.

Patiño	Coro I						Coro II						Tutti
<i>Missa de Batalla</i>	S	S	S	A	T	B	S	S	A	T	T	B	
	65	67	67	67	63	59	61	62	62	59	61	57	20

Tabla II.20. Número de compases por parte. Patiño, *Missa Et exultavit, Gloria*.

Patiño	Coro I				Coro II				Coro III				Tutti
<i>Missa Et exultavit</i>	S	S	A	T	S	A	T	B	S	A	T	B	
	112	111	112	110	75	75	75	75	85	85	85	85	28

Tabla II.21. Número de compases por parte. Patiño, *Missa L'homme armé, Gloria*.

Patiño	Coro I				Coro II				Tutti
<i>Missa L'homme armé</i>	S	A	T	B	S	A	T	B	
	109	108	106	106	97	96	94	94	52

Tabla II.22. Número de compases por parte. Patiño, *Missa sobre la letanía, Gloria*.

Patiño	Coro I				Coro II				Tutti
<i>Missa sobre la letanía</i>	S	A	T	B	S	A	T	B	
	91	90	92	89	85	85	87	85	42

Tabla II.23. Número de compases por parte. Acosta, *Missa a 7, Gloria*.

Acosta	Coro I			Coro II				Tutti
<i>Missa a 7</i>	S	S	T	S	A	T	B	
	73	73	72	65	65	65	65	15
Solo	4	3	3					

Tabla II.24. Número de compases por parte. Acosta, *Missa de 2º tono, Gloria*.

Acosta	Coro I				Coro II				Tutti
<i>Missa de 2º tono</i>	S	A	T	B	S	A	T	B	
	155	150	151	124	111	111	119	105	65

Tabla II.25. Número de compases por parte. Acosta, *Missa de Sancti amen, Gloria*.

Acosta	Coro I				Coro II				Tutti
<i>Missa de Sancti amen</i>	S	A	T	B	S	A	T	B	
	90	90	90	90	76	74	77	77	48

Tabla II.26. Número de compases por parte. Acosta, *Missa in gloria, Gloria*.

Acosta	Coro I				Coro II				Tutti
<i>Missa in gloria</i>	S	S	A	T	S	A	T	B	
	143	129	143	168	121	120	117	117	63
Solo	16		12	24					

Tabla II.27. Número de compases por parte. Acosta, *Missa a 8, Gloria*.

Acosta	Coro I		Coro II		Coro III				Tutti
<i>Missa a 8</i>	S	A	S	T	S	A	T	B	
	118	103	108	101	84	83	83	84	65
Solo	37	14	25	13					

Tabla II.28. Número de compases por parte. Acosta, *Missa a 10, Gloria*.

Acosta	Coro I		Coro II				Coro III				Tutti
<i>Missa a 10</i>	A	T	S	A	T	B	S	A	T	B	
	107	110	92	92	92	92	92	94	94	94	63
Solo	19	27									

Tabla II.29. Número de compases por parte. Acosta, *Missa a 12, Gloria*.

Acosta	Coro I		Coro II		Coro III				Coro IV				Tutti
<i>Missa a 12</i>	S	A	S	T	S	A	T	B	S	A	T	B	
	79	87	85	79	86	65	65	48	49	49	49	49	43
Solo	6	13	4	5	19	11	10						
Dúo	5	5	11	0	4	0	6						
Trío	6	8	8	7	9	5	0						

Tabla II.30. Número de compases por parte. Acosta, *Missa Etiam pro nobis, Gloria*.

Acosta	Coro I		Coro II						Tutti
<i>Missa Etiam pro nobis</i>	S	S	S	S	A	A	T	B	
	105	98	92	89	88	83	95	90	36
Solo	11	4							

Los datos aportados por las tablas anteriores permiten confirmar cómo, efectivamente, en las misas de Patiño los diferentes coros tienen una participación bastante equilibrada. Resulta muy esclarecedor que en la *Missa a 8* el coro I intervenga en un menor número de compases que el coro II. En la *Missa sobre la letanía* los números están muy ajustados, pero en otras secciones también el coro II tiene mayor participación. De hecho, como ya se ha dicho, en esta misa es este coro quien realiza la primera intervención de todas las secciones lo que le otorga cierto protagonismo. En el resto de las misas de Patiño se mantiene este equilibrio y solamente en la *Missa Et exultavit* la diferencia entre el coro I y los otros dos, especialmente el II, es más significativa.

En las misas de Acosta, en cambio, las diferencias entre los coros son mucho más amplias, salvo en la *Missa a 7*, en la que los números de los dos coros son más próximos, y en la *Missa Etiam pro nobis*, en que la diferencia también es menos acusada. En el resto, claramente el coro I, o los coros superiores, tienen una participación mucho más importante y la diferencia en el número de compases en los que intervienen son muy elevadas. Por ejemplo, en la *Missa de 2º tono* el tiple del coro I interviene en 155 compases frente a los 111 del tiple del coro II. Estos números reflejan un claro desequilibrio en el que los coros superiores muestran un mayor protagonismo.

En cuanto a los *tutti*, las tablas permiten apreciar también algunas diferencias significativas. Solo en dos misas de Patiño los *tutti* superan el cuarenta por ciento de los compases y, además del gran *tutti* final, se dan varios pasajes así a lo largo de la sección. Esto ocurre en la *Missa L'homme armé* y la *Missa sobre la letanía*. En las otras tres misas, el porcentaje es bastante inferior y se producen muchos menos pasajes de estas características y, lógicamente, más breves. Destacan los escasos trece compases en la *Missa a 8*.

En las misas de Acosta, la *Missa a 7* también contiene un número muy reducido, quince, y prácticamente un solo *tutti* al final. En el resto de las misas, sin embargo, estos pasajes adquieren mayor protagonismo. La proporción de compases escritos en *tutti* en las misas de Acosta, con la excepción de la mencionada *Missa a 7* y la *Missa Etiam pro nobis*, es superior al cuarenta por ciento sobre el total y en cuatro de ellas supera el cincuenta por ciento. Así ocurre en las tres misas para tres o cuatro coros. Además de una mayor longitud, estos pasajes aparecen con mayor frecuencia repartidos a lo largo de todo el *Gloria*. En estas misas son habituales las intervenciones de voces solas, que cuando se suceden con los *tutti* generan el mayor contraste posible al enfrentar texturas extremas, una voz solista frente a tres o cuatro coros al completo. En otros casos la enorme fuerza sonora de los *tutti* se reserva para los finales de cada parte o unos pocos pasajes muy puntuales; Acosta, en estas misas los utiliza, además, para generar fuertes contrastes sonoros.

Todas estas diferencias, lógicamente, también se trasladan al texto. En las misas de Patiño los hemistiquios se reparten de forma equilibrada entre los dos coros que van alternando sus intervenciones y los *tutti*. Por el contrario, en las misas de Acosta el grueso del texto recae sobre los coros superiores, mientras que el coro inferior tiene un peso muy inferior. En este sentido, puede resultar muy ilustrativo comprobar el número de fragmentos que son cantados solo por los coros inferiores y que dejarían de escucharse si solo intervinieran los coros solistas. Para ello, en los gráficos de las misas de Acosta he remarcado en rojo los fragmentos que solamente pronuncia el coro inferior. Como se puede apreciar, el número de ellos en cada misa es muy escaso. La tabla II.31 recoge el número de fragmentos en cada misa interpretados solo por el coro inferior del total de veintinueve. En la *Missa a 12*, aunque se suprimiera el coro inferior, se escucharía el texto completo del *Gloria*; en la *Missa a 10*, solo dejaría de escucharse un fragmento y en las *Missa a 8* y *Missa Etiam pro nobis* solamente dos.

Tabla II.31. Número de fragmentos del texto del *Gloria* interpretados solo por el coro inferior.

Fragmentos del texto del <i>Gloria</i> interpretados solo por el coro inferior.	
<i>Missa a 7</i>	6
<i>Missa de 2º tono</i>	3
<i>Missa de Sancti amen</i>	5
<i>Missa in gloria</i>	4
<i>Missa a 8</i>	2
<i>Missa a 10</i>	1
<i>Missa a 12 (Coro IV)</i>	0
<i>Missa Etiam pro nobis</i>	2

Además de estas diferencias cuantitativas, hay otro elemento fundamental que determina un distinto tratamiento de los coros en seis de las ocho misas de Acosta, especialmente en las cuatro en que hay coros reducidos de dos partes. Como se ha visto en el apartado dedicado a las plantillas y la distribución de las partes en los coros, la *Missa a 8*, la *Missa a 10*, la *Missa a 12* y la *Missa Etiam pro nobis* de Acosta tienen la particularidad de contar con coros de dos partes que realizan numerosas intervenciones solistas durante las cuales el resto de las voces callan. Esto ocurre también en la *Missa a 7* y en la *Missa In gloria*, en las que los coros superiores mantienen este comportamiento y en sus papeles también aparecen frecuentes indicaciones de «Solo». Las únicas misas de Acosta en las que no se da esta situación son la *Missa de 2º tono* y la *Missa de Sancti amen*, cuyo tratamiento es similar al que emplea Patiño: no aparecen intervenciones de voces solas y, salvo pequeños pasajes de carácter imitativo, predominan los grandes bloques homofónicos.

El tratamiento que otorga Acosta a los coros superiores en esas seis misas es muy diferente al de los inferiores. Como muestran las tablas anteriores, gozan de mayor protagonismo, teniendo las intervenciones más extensas y son los que pronuncian la mayor parte del texto. Sus intervenciones contrastan fuertemente con las de los coros completos y los *tutti* en un lenguaje que sigue las líneas marcadas por el *stile concertato* romano que, como ya se ha señalado, comenzó a desarrollarse en la segunda década del siglo XVII en Roma. Son elementos fundamentales los coros de partes reducidas, las intervenciones solistas o los dúos que contrastan con los *tutti*. Todo ello está presente en estas misas de Acosta, pero no se dan en Patiño ni en sus antecesores. Solo la *Missa Bonae voluntatis a 9*, de Romero, contiene alguna de estas características al contar con un primer coro formado por una sola voz solista⁵¹. Sin embargo, en la misa de Romero, esa voz solista no tiene el protagonismo que sí da Acosta a los coros superiores, ni se da la variedad de combinaciones y contrastes que aparecen en el maestro de origen portugués.

⁵¹ No ocurre así en la *Missa Pro Victoria* a 9 de Victoria, escrita para dos coros, el primero de cinco voces, y sin que haya una voz separada con un tratamiento diferenciado.

El *Gloria* de la *Missa a 12* de Acosta es un excelente ejemplo del uso del *stile concertato*, ya desde la disposición de las partes en los coros, con los dos primeros formados por dos partes, con tiple y alto y tiple y tenor. En el tercer coro, aunque está formado por las cuatro voces habituales, las tres primeras, tiple, alto y tenor, comparten protagonismo con las de los coros superiores y se suman a ellas en la ejecución de numerosos pasajes solistas. Además de los solos, Acosta realiza otras combinaciones con estas voces escribiendo dúos o tríos. El cuarto coro, en cambio, prácticamente solo participa en los *tutti*. Toda esta variedad le permite disponer de una gran riqueza de texturas contrastantes absolutamente inusual en las misas escritas durante este período en España.

Como ya comenté, esta disposición de los coros es un rasgo particular y diferencial de Acosta que no he encontrado en otros compositores de la época en Castilla. Por lo tanto, así como el estilo policoral, con el diálogo antifonal entre dos o más coros, se había impuesto entre los maestros de este período, tal y como se vio en el capítulo anterior, no ocurre lo mismo con el *stile concertato* y durante esta etapa solamente Acosta lo utiliza ampliamente en gran parte de su obra. Quizás esa excepcionalidad contribuyera a que su música fuera especialmente apreciada en El Escorial y fuera una de las razones por la que es el maestro con mayor número de misas conservadas de este período.

Tras analizar las técnicas utilizadas en el diálogo policoral, en el siguiente epígrafe estudiaré la influencia del texto en la escritura musical empleada por los maestros.

II.2.4. Influencia del texto de la misa y sus secciones en la estructura musical

Las misas objeto de este trabajo fueron escritas siguiendo las directrices marcadas por el Concilio de Trento. El texto de las mismas, no obstante, tiene un origen muy anterior ya que, en algunas secciones, su utilización en la liturgia se remonta hasta el siglo IV⁵². Prácticamente sin variaciones, ese texto continúa vigente y se sigue pronunciando cada día en miles de templos, mayoritariamente traducido a la lengua del lugar. Pero también hay numerosas iglesias que mantienen, no solo el texto latino (y el griego del *Kyrie*), sino que celebran la liturgia de acuerdo al rito tridentino, siguiendo el misal de Pío V, gracias al *motu proprio Summorum Pontificum* dictado por Benedicto XVI en 2007⁵³.

Es frecuente encontrar en los escritos que hablan sobre la policoralidad referencias al Concilio de Trento y su recomendación sobre la inteligibilidad del texto⁵⁴.

⁵² El teólogo jesuita Josef Andreas Jungmann, en su libro *Breve historia de la misa*, ofrece una eficaz síntesis de la historia de la misa explicando el origen de sus textos y la etapa en que fueron incorporados al ritual romano. Así, el *Kyrie*, cuyo origen es una letanía oriental, se incorporó hacia el año 500 a la misa romana, adquiriendo su forma definitiva en el siglo VIII. El texto del *Gloria* ya era usado en el siglo IV como un himno de la mañana y su redacción final quedó fijada en el siglo IX. El *Credo* no se integra en la misa hasta el año 1014, a pesar de que ya se recitaba en Constantinopla en el siglo VI. El texto del *Sanctus* proviene de Isaías 6:3, que se completa con el *Benedictus* (Mateo 21:9); se cree que formó parte de la liturgia desde sus orígenes, estando documentada su utilización en el siglo IX. Por último, el canto del *Agnus* ya se había convertido en una parte de la misa a finales del siglo VII, aunque el *dona nobis pacem* se incorpora entre los siglos X y XI (Jungmann, 2006: pp. 32-69).

⁵³ https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/es/motu_proprio/documents/hf_ben-xvi_motu-proprio_20070707_summorum-pontificum.html. Acceso el 30 de abril de 2019.

⁵⁴ Por ejemplo, así lo hacen Noel O'Regan en «The Counter-reformation and Music» (O'Regan, 2013b: pp. 4-5) y Alfonso de Vicente en «Los comienzos de la música policoral en el área de la Corona de Castilla.

Sin embargo, además de este aspecto —que sin duda tuvo su influencia en el marcado predominio de texturas homofónicas— hay otros elementos íntimamente relacionados con el texto de la misa, normalmente ignorados por los estudiosos y que, no obstante, también pueden determinar el discurso musical.

El texto de las partes del ordinario de la misa está dividido en secciones. En algunos casos esta división es clara y explícita y se manifiesta nítidamente en los libros litúrgicos y en las fuentes musicales. En el *Kyrie*, por ejemplo, la división ternaria: *Kyrie, Christe, Kyrie*, cada una con sus tres repeticiones, tiene una clara repercusión sobre la estructura y el discurso musical, que también se refleja de forma gráfica en las fuentes. Como se aprecia en la ilustración II.1, que muestra un fragmento de la *Missa sobre la letanía* de Patiño, en el final del primer *Kyrie* se utiliza un calderón y doble barra y el comienzo del *Christe* se realiza en un nuevo sistema y se utiliza una letra capital, señalando visiblemente el final de una sección y el comienzo de otra.



Ilustración II.1. *Missa sobre la letanía* de Patiño. II.4-10. AMCV.

Otras secciones también están muy bien delimitadas, como el *Benedictus* en el *Sanctus*, cuando se escribe, o el *Et incarnatus* en el *Credo*. Las fuentes muestran que la entidad de esas secciones estaba plenamente definida y, en algunos casos, se llegan a convertir en composiciones independientes.

Del mismo modo, hay pasajes especialmente significativos que reciben un tratamiento diferencial y específico. Así ocurre, por ejemplo, con el *Et homo factus est*, escrito habitualmente por los dos maestros con valores largos. Acosta, en casi todas sus misas, al escribir esta frase emplea una sucesión de *brevis*, como se aprecia en el ejemplo II.11.

Algunas hipótesis y muchas preguntas» (Vicente Delgado, 2013: p. 144). Un análisis amplio y profundo puede encontrarse en *Ars musica & naissance d'une chrétienté moderne histoire musicale des réformes religieuses (XVIe-XVIIe siècles)* (Bisaro y Hameline, 2008).

100

A Et ho - mo fa - ctus est.

T Todos Et ho - mo, et ho - mo fa - ctus est.

Org Todos

S Et ho - - - mo fa - - - ctus est.

A Todos Et ho - mo fa - - - ctus est.

T Todos Et ho - mo fa - - - ctus est.

B Todos Et ho - mo fa - - - ctus est.

Org Todos

S Todos Et ho - mo, ho - mo fa - - - ctus est.

A Todos Et ho - mo fa - - - ctus est.

T Todos Et ho - mo fa - - - ctus est.

B Et ho - mo fa - - ctus est.

Org

G

Ejemplo II.11. *Missa a 10*, de Acosta. Fragmento del *Credo*. Edición propia.

Sin embargo, en el propio *Credo* o en el *Gloria* hay otros grupos de versos que también están agrupados en secciones, aunque de forma más sutil. Será interesante comprobar si esa organización, no tan visible, era tenida en cuenta por los maestros trasladándola a la estructura musical y dotando de cierta coherencia y unidad a la música incluida en esas secciones. La parte idónea para realizar esa comprobación es el *Gloria*, pues es donde más claramente se produce esa situación y, como ya se ha mencionado, ofrece el equilibrio necesario entre la riqueza textual que contiene y sus dimensiones.

Para analizar el texto del *Gloria* sería interesante observar qué imagen de este podría tener un maestro de capilla de aquella etapa, considerando que muchos de ellos habían sido ordenados —algo confirmado en Patiño—, lo que suponía cierto grado de formación teológica y una implicación en su vida cotidiana, no solamente musical. Esta imagen se puede enfocar desde diferentes perspectivas:

El misal. La lectura del misal es un acto habitual, incluso rutinario, que forja una representación global del texto, como unidad litúrgica y como una sucesión de versos. La observación de diferentes misales de altar de diferentes épocas evidencia una marcada estabilidad en su forma gráfica, posiblemente interiorizada por un maestro ordenado como Patiño. La ilustración II.2 muestra la página con el texto del *Gloria* de un misal romano, publicado en Venecia en el año 1606, conservado en la BNE con signatura 2/67365 (*Missale Romanum ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini restitutum*, 1606).

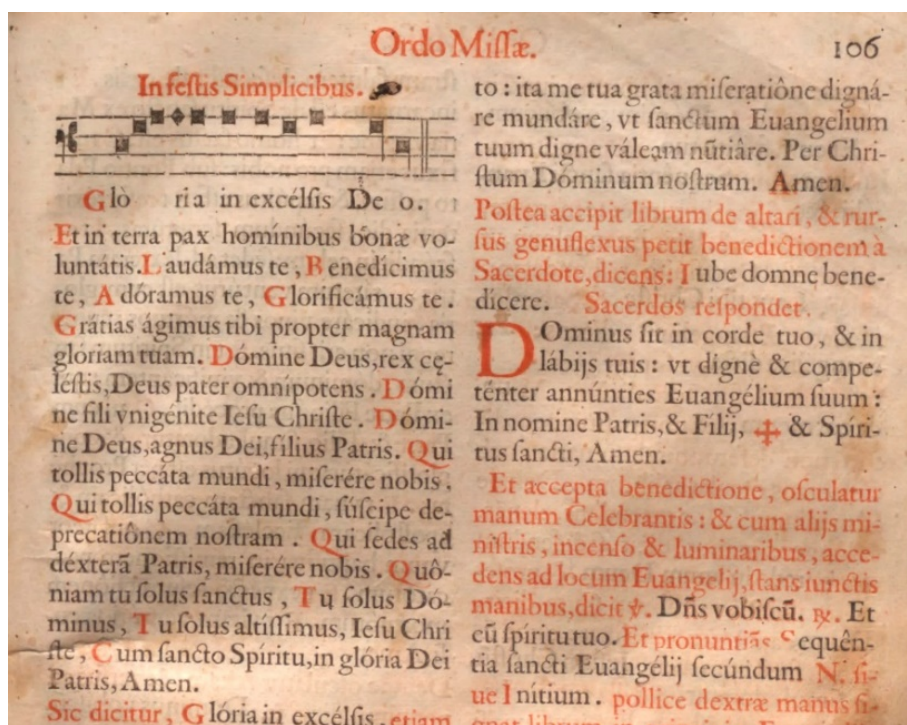


Ilustración II.2. *Missale Romanum*, p. 106. Detalle. Venecia, 1606. Sig. 2/67365. BNE.

Las imágenes siguientes son una muestra de diferentes misales publicados en diferentes años y ciudades y que, no obstante, permiten apreciar una gran uniformidad y estabilidad en todos ellos.



Ilustración II.3. *Missale Romanum*, p. 254. Roma, 1578.



Ilustración II.4. *Missale Romanum*, p. 233. Roma, 1620.

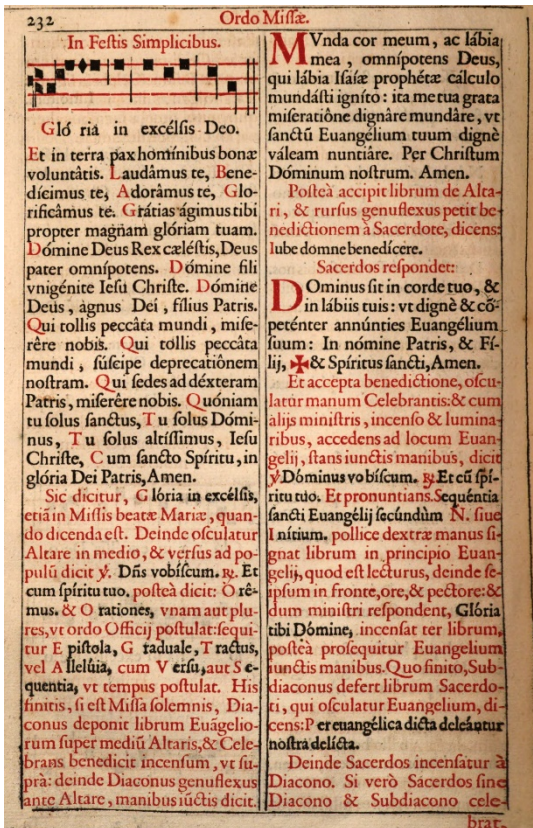


Ilustración II.5. *Missale Romanum*, p. 232. Amberes, 1626.



Ilustración II.6. *Missale Romanum*, p. 106. Lyon, 1651.

Estructura del texto. No obstante, la división del texto en el misal es muy elemental, limitándose a marcar la separación de los versos escribiendo con mayúsculas, y en color rojo, la primera letra de cada uno de ellos— tal y como muestran las ilustraciones II.13 a II.17. Si se quiere abordar una división más profunda y razonada es necesario recurrir a la literatura teológica a disposición del clero, que incluye estudios analizando el texto del *Gloria*, explicando el significado de cada uno de sus versos y cómo se agrupan estos en pequeñas secciones. El libro *Explication des cérémonies de la grande messe de paroisse, selon l'usage romain, par M. Olier*, publicado en 1661, contiene la explicación teológica del texto del *Gloria*⁵⁵ (Olier, 1661: pp. 571-576). La ilustración II.7 muestra el comienzo.

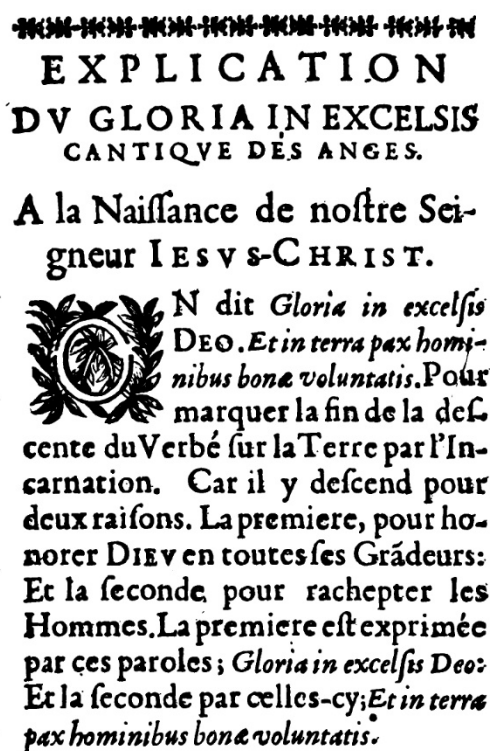


Ilustración II.7. Olier. *Explication des cérémonies de la grande messe de paroisse*. p. 571. Paris, 1661.

⁵⁵ Jean-Jacques Olier (1608-1657), habitualmente nombrado en España como Juan Jacobo Olier, fue discípulo y amigo de san Vicente de Paúl y fundador del Seminario de San Sulpicio en París, que se convertiría en un modelo para otros muchos seminarios en toda Europa, y de la Compañía Sulpiciano, que tenía entre sus fines la formación de los jóvenes sacerdotes, por lo que sus escritos tuvieron gran difusión en seminarios y universidades de todo el mundo católico y son citados en numerosos textos teológicos. Ese papel modélico como formador de jóvenes sacerdotes ya aparece reflejado, por ejemplo, en «El gran diccionario histórico, o Miscellanea curiosa de la Historia Sagrada y profana» editado en España en 1753 (Morero, 1753: p. 267)

Gestos. El misal, además del texto, incluye también la forma en que se recita, prescribiendo unas posiciones determinadas cargadas de significado para ciertos pasajes — como la cabeza inclinada o manos levantadas— que, igualmente, son interiorizados por quien lo recita de forma habitual. Son muy numerosos los ceremoniales de la época que contienen las rúbricas de la misa en que se detallan con precisión la posición, movimientos y gestos de los celebrantes y del resto de participantes en la ceremonia, distinguiendo, además, según el tipo de misa. Uno de los más populares debió ser el *Ceremonial de la Missa en el que se ponen todas las rúbricas generales, y algunas particulares del Missal Romano, que divulgó Pío V y mandó reconocer Clemente VIII con advertencias y resoluciones de muchas dudas que se pueden ofrecer*, de Fray Juan de Alcocer que, tras su publicación en Zaragoza en 1608, gozó de una gran difusión y del que se realizaron numerosas reimpressiones, incluidas tres en Valladolid en los años 1610, 1614 y 1622⁵⁶. La ilustración II.8 procede del impreso de 1614, realizado por Juan de Rueda y recoge un fragmento de las pp. 116 y 117 con indicaciones precisas sobre la posición y gestos del celebrante durante el rezo del *Gloria* (Alcocer, 1614: pp. 116-117).

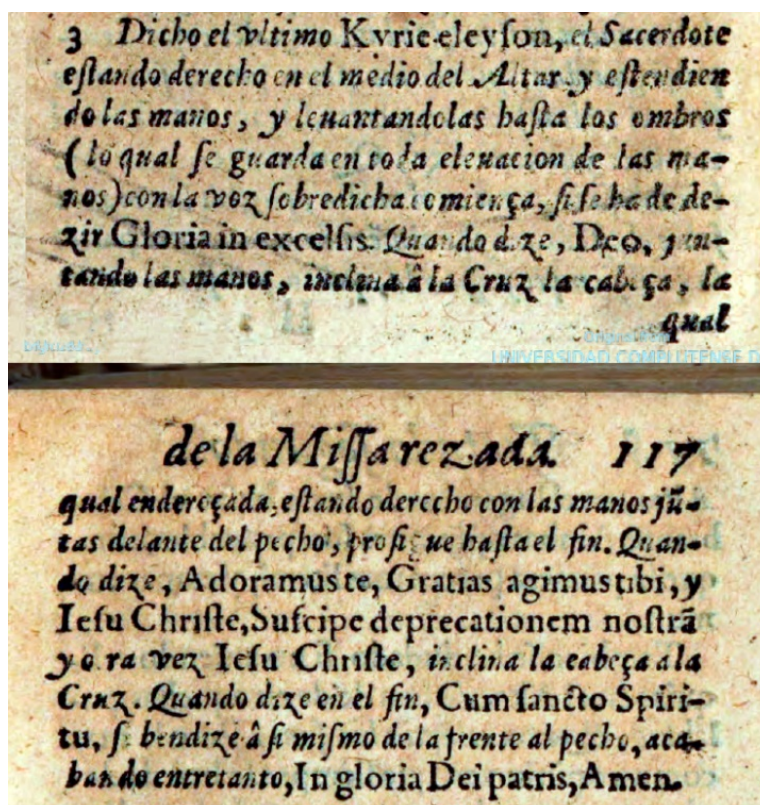


Ilustración II.8. Juan de Alcocer. *Ceremonial de la Missa*. pp. 116 y 117. Valladolid, 1614.

⁵⁶ En el libro *Iberian books volumes II & III: books published in Spain, Portugal and the New World or elsewhere in Spanish or Portuguese between 1601 and 1650* se recogen diecisiete impresiones realizadas en diferentes lugares entre las que aparecen, además de Zaragoza y Valladolid, Madrid, Lérida, Barcelona, Valencia o Lisboa (Wilkinson y Ulla Lorenzo, 2016: Vol. II, pp. 28-29).

Andrés Guerrero es el autor del *Ceremonial para missas rezadas, y solemnes, en el cual se ponen las rubricas del missal romano, con advertencias nuevas, y curiosas en que se declaran muchas dudas, que acerca de ceremonias se han ofrecido*, publicado en Zaragoza en 1627. La ilustración II.9 muestra las indicaciones que al entonar el *Gloria* en una misa solemne deben seguir, no solo el celebrante, sino también otros ministros (Guerrero, 1627: p. 120).

120 *Tratado segundo*
pre las han de tener juntas delante del pecho.
Quádo el Celebrante entona el Hymno *Gloria in excelsis Deo*, el Diacono y Subdiacono vno empos de otro estan detras del Celebrante, despues suben al Altar, y de vno y otro lado, el Diacono al diestro, y el Subdiacono al siniestro, prosiguen en voz baxa con el Celebrante la *Gloria* hasta el fin. Lo qual tambien se guarda quando se dize el *Credo*. Y quando se dize, *Dominus vobiscum*, la *Oracion*, el *Prefacio*, el *Pater noster*, el Diacono y Subdiacono estan de la misma manera vno empos de otro detras del Celebrante. Quando el Celebrante entona la *Gloria*, guarde lo que se dixo en la Misa rezada. La *Gloria* han de proseguir toda continuadamente los Ministros con el Celebrante, y no a versos alternatiuamente como los *Kyries*, y adviertan los Ministros, que diziendola, no han de preceder sino seguir al Celebrante, como lo dize el Ceremonial Romano: lo qual deuen guardar siempre que juntamente con el dixeren alguna cosa.



lib. 1.
cap. 9.

Ilustración II.9. Andrés Guerrero. *Ceremonial para missas rezadas, y solemnes*. p. 120. Zaragoza, 1627.

El ejemplo siguiente también es muy interesante porque, además del celebrante, menciona a los canónigos, los cantores, el coro y el órgano en el canto del *Gloria*. Describe la posibilidad de cantar el himno en *alternatium* por el coro y el órgano, pero deja claro que ciertas palabras —en las que debe inclinarse la cabeza— deben ser cantadas por el coro y no por el órgano. Procede del *Ceremonial Romano general: en el qual se ponen las ceremonias del coro, decretos de la Sacra Congregacion de Ritus, rubricas de D. Bartolome de Gauanto, oficio de la Semana Santa, oficio de Pontifical, y processiones, y otras cosas muy importantes, tocantes al oficio diuino, para toda la Iglesia, y en particular para nuestra religion Premonstratense: sacado del Ceremonial de Obispos, de don Andres de Piscasa Castaldo, de don Bartolome de Gauanto, y del Ordinario Romano, de Manuel de Herrera Tordesillas, impreso en Madrid en 1638 (Herrera Tordesillas, 1638: p. 136).*

6 Acabados los *kyries*, entona el Preste la *Gloria*, y mientras la entona, estaran los Canonigos bueltos al Altar, en el mismo lugar donde acabaron de cantar los *Kyries*.

Ordina **rio Ro** **mano.** **Gloria.** Adviertase esto, porque inmediatamente han de cantar la *Gloria*, y el Canto, de la qual ha de corresponder al de los *Kyries*, el primero verso comiençan los cantores, y luego les ayuda todo el coro, el segundo verso el organo; y así los demas alternatiuamente entre el coro, y el organo: pero donde no ay organo, comiençan el primer verso los cantores, y luego les ayuda el coro de la parte de la Hebdomada, hasta acabarle, el segundo verso dirá el otro coro, y así a versos dirá todo lo demas de la *Gloria*, hasta el vltimo verso, que desde la mitad le canta todo el coro junto. A aquellas palabras, *Adoramus te, gratias agimus tibi Iesu Christe, suscipe deprecationem nostram*, y a la otra vez, *Iesu Christe*, inclinan todos las cabeças, como lo haze el Sacerdote en el Altar, y estas dichas cosas las cantará el coro, y no las dirá el organo, y acabada la *Gloria*, todos se vueluen a sus fillas. Y adviertase, que la *Gloria* nunca se ha de rezar en el coro, ni tañerla todo el organo, sino cantarla a versos con el organo, o cantarla el coro toda, porque lo demas es abuso.

Ilustración II.10. Manuel de Herrera. *Ceremonial Romano general*. p. 136. Madrid, 1638.

Todos estos elementos conforman una estructura performativa del *Gloria* que puede orientar el tratamiento musical del texto por el compositor. El estudio de las partituras permitirá comprobar en qué ocasiones existe esa lógica compositiva y si los maestros diseñan unidades musicales en consonancia con las textuales mediante la secuencia de fórmulas similares, y otros recursos, que permitan dotar de unidad y coherencia musical esas unidades.

La tabla II.32 contiene los grupos de versos del *Gloria* que, según los textos teológicos, pueden agruparse al existir cierta unidad y coherencia entre ellos.

Tabla II.32. Unidades textuales del *Gloria*.

Inicio	<i>Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.</i>
Unidad 1	<i>Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.</i>
Verso intermedio	<i>Gratias agimus tibi, propter magnam gloriam tuam.</i>
Unidad 2	<i>Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite Jesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, filius patris.</i>
Unidad 3	<i>Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.</i>
Unidad 4	<i>Quoniam tu solus sanctus. Tu solus dominus. Tu solus altissimus Jesu Christe.</i>
Final	<i>Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.</i>

La cohesión de las unidades textuales se aprecia claramente y, en casi todos los casos, se visualiza hasta gráficamente. En la primera, los fieles se unen a los ángeles para alabar al Señor. La estructura, con la terminación «mus» de cada palabra y el «te» final de cada frase, es idéntica en todas ellas. La unidad segunda está marcada por el términos *Domine* con el que comienza cada uno de los versos y se ensalza la grandeza de Dios, rey celeste y omnipotente, pero, a su vez, víctima a través de su hijo, también Dios. En la tercera, todas las frases comienzan con *Qui* y, como en el *Agnus*, se pide piedad al Señor hasta tres veces. Por último, en la cuarta unidad, la expresión que se repite es *tu solus*, con diferentes atributos.

A continuación, mostraré el tratamiento musical que Acosta y Patiño dan a cada una de estas unidades en las diferentes misas y la utilización de otros recursos compositivos asociados a ciertos pasajes. De esta forma será posible comprobar si la estructura del texto coincide con la estructura y escritura musical y la condiciona.

Patiño. *Missa a 8*Tabla II.33. Patiño. *Missa a 8*. Tratamiento de las unidades textuales del *Gloria*.

Inicio	Inicia el coro II con un tema similar al del <i>Kyrie</i> en una textura imitativa.
Unidad 1	Alternancia entre los dos coros sobre motivos similares (a-a'). El final de la sección está perfectamente marcado con el silencio general (<i>abruptio</i>) del compás 18.
Verso intermedio	Además de la <i>abruptio</i> , Patiño emplea motivos diferentes y también cambia la textura, al utilizar un <i>tutti</i> en textura homofónica al comienzo, que después continúa en diálogo antifonal.
Unidad 2	Vuelve la alternancia entre los dos coros sobre motivos similares (b-b'-b''). Valores largos sobre el <i>Jesu Christe</i> .
Unidad 3	Diálogo más ágil entre los dos coros, llegando a producir sensación de <i>tutti</i> en algunos momentos sobre un nuevo motivo (c). Valores largos en <i>Miserere nobis</i> y en <i>Qui sedes</i> ; aceleración en <i>Ad dexteram</i> .
Unidad 4	Llamativa interjección del <i>Tu</i> ejecutado por el coro segundo en los cc. 78 y 80. Texto intrincado. De nuevo, valores largos sobre el <i>Jesu Christe</i> .
Final	Juego de falsos ecos entre los dos coros. Valores largos en el <i>Amen</i> final.

Patiño. *Missa de Batalla*Tabla II.34. Patiño. *Missa de Batalla*. Tratamiento de las unidades textuales del *Gloria*.

Inicio	Diálogo entre los dos coros sobre el motivo de la <i>Batalla</i> con un <i>tutti</i> final en la última repetición de <i>bonae voluntatis</i> , que pone fin al inicio.
Unidad 1	Juego sonoro entre los dos coros, de forma que el segundo pronuncia el verbo: <i>Laudamus</i> , <i>Benedicimus</i> , etc. y el coro primero solo el <i>te</i> final de cada verso a modo de interjección. (a-a'-a''-a''').
Verso intermedio	División del verso entre los dos coros. Diálogo antifonal y textura homorrítmica. (a''''').
Unidad 2	Se mantiene el diálogo antifonal entre los dos coros dentro de una textura de carácter homofónica. Ahora sobre nuevos motivos (b-b'-b''). Notas largas sobre el <i>Jesu Christe</i> .
Unidad 3	Igual que en la <i>Missa a 8</i> , diálogo más ágil entre los dos coros sobre el primer <i>Qui tollis</i> . Después se vuelve más pausado con intervenciones más largas. (c-c').
Unidad 4	Aquí también utiliza el mismo procedimiento que en la <i>Missa a 8</i> y utiliza la interjección del <i>Tu</i> ejecutada por el coro segundo en los cc. 57 y 58. Varias repeticiones y ecos sobre el motivo parodiado. Valores largos sobre el <i>Jesu Christe</i> .
Final	Diálogo entre los dos coros sobre el verso final con un juego sonoro en el que los dos coros alternan rápidas intervenciones sobre el <i>Amen</i> . <i>Tutti</i> final en el que algunas voces utilizan valores largos mientras otras mantienen el impulso con ágiles figuras hasta el final.

Patiño. *Missa Et exultavit*Tabla II.35. Patiño. *Missa Et exultavit*. Tratamiento de las unidades textuales del *Gloria*.

Inicio	Patiño utiliza la <i>abruptio</i> , dos veces en este verso. La primera para reforzar la aparición de la palabra <i>pax</i> ; la segunda, tras <i>voluntatis</i> , marcando el final del verso y el comienzo de una nueva sección. La palabra <i>pax</i> también se utiliza como interjección en un juego sonoro que realizan los coros II y III.
Unidad 1	Diálogo antifonal de los tres coros en una textura homofónica. Cada verso es pronunciado por un coro utilizando siempre el mismo motivo con pequeñas variaciones.
Verso intermedio	Claramente se aprecia una textura diferente. Los tres coros en <i>tutti</i> declaman el texto en una secuencia homorrítmica. Nueva utilización del <i>abruptio</i> , entre los dos hemistiquios del verso, y al final del verso.
Unidad 2	Retorna el diálogo antifonal de los tres coros en textura homofónica y en forma de eco sobre nuevos motivos (b-b'-b''). Valores largos y <i>tutti</i> sobre el <i>Jesu Christe</i> .
Unidad 3	Se mantiene el diálogo de los tres coros sobre los motivos c-c' mediante ecos y repeticiones, con un <i>tutti</i> en el centro de la sección sobre <i>suscipe deprecationem nostram</i> , y vuelta al diálogo mediante repeticiones en el último verso.
Unidad 4	Juego sonoro en el que los coros II y III irrumpen en el discurso que está realizando el coro I, pronunciado las palabras <i>Sanctus, Dominus</i> y <i>Altissimus</i> en un procedimiento que recuerda al realizado con la palabra <i>pax</i> al principio u otras interjecciones. Valores largos sobre <i>Jesu Christe</i> .
Final	Diálogo entre los tres coros con repeticiones y utilizando la palabra <i>Amen</i> , en un juego sonoro de contrastes como ha realizado en secciones anteriores. Valores largos en el <i>Amen</i> final.

Patiño. *Missa L'homme armé*Tabla II.36. Patiño. *Missa L'homme armé*. Tratamiento de las unidades textuales del *Gloria*.

Inicio	El coro I canta el primer hemistiquio, mientras que el segundo se parte entre ambos coros en un diálogo antifonal con textura homofónica.
Unidad 1	El primer verso es cantado por el coro I y el segundo, por el coro II, los dos restantes se ejecutan por los dos coros en una textura contrapuntística con los motivos a-a'-a''. Una <i>abruptio</i> marca el final de la sección.
Verso intermedio	Tras el silencio, un cambio de textura acentúa el cambio, ya que el <i>Gratias agimus tibi</i> es cantado por todas las partes en un inicio homorrítmico que termina el coro I.
Unidad 2	Comienza el coro II y se da una alternancia entre las intervenciones de los dos coros en diálogo antifonal. Los motivos utilizados aportan unidad a la sección con todos los <i>Domine</i> muy similares.
Unidad 3	Planteamiento muy parecido, con alternancia en las intervenciones de los dos coros, siendo los motivos los que aportan unidad a la sección. <i>Tutti</i> y pasaje homorrítmico en <i>suscipe deprecationem nostram</i> .
Unidad 4	Los dos primeros versos son cantados por el coro I, mientras que en el tercero se produce una sucesión de repeticiones enlazadas entre los dos coros. <i>Tutti</i> con valores largos sobre <i>Jesu Christe</i> . Una <i>abruptio</i> marca el final de la sección.
Final	En el verso final se mantiene la sucesión de intervenciones de los dos coros con ágiles repeticiones. <i>Tutti</i> con valores largos en el <i>Amen</i> final.

Patiño. *Missa sobre la letanía*Tabla II.37. Patiño. *Missa sobre la letanía*. Tratamiento de las unidades textuales del *Gloria*.

Inicio	El peso recae sobre el coro primero, mientras que el segundo repite dos pequeños fragmentos.
Unidad 1	Patiño utiliza ligeras variantes de un motivo para los cuatro versos de esta sección. El primero lo dice el coro I y es repetido por el coro II. En los versos centrales se alternan los dos coros y el último es ejecutado por todas las partes. Nuevamente utiliza el recurso de la <i>abruptio</i> para señalar el final de la sección, marcado también por una rotunda cadencia.
Verso intermedio	El coro I comienza el primer hemistiquio respondiendo el coro II con rápidas repeticiones que se superponen. La segunda parte del verso la dice el coro II. Siempre en una textura predominantemente homofónica.
Unidad 2	Vuelve a utilizar un motivo característico que, con ligeras variaciones, aparece en todos los <i>Domine</i> . Valores largos sobre <i>Jesu Christe</i> . Se mantiene el predominio de texturas homorrítmicas.
Unidad 3	Un nuevo motivo asociado a <i>qui tollis</i> marca la nueva sección. Sucesión de ágiles repeticiones entre los dos coros en un diálogo antifonal de textura homofónica. Valores largos sobre <i>suscipe</i> . Varios compases de <i>tutti</i> sobre <i>ad dexteram</i> .
Unidad 4	Cambio de textura, predominando ahora el carácter contrapuntístico. Diálogo antifonal entre los dos coros, siendo los motivos, con abundantes retardos, los que aportan unidad a la sección. Valores largos sobre <i>Jesu Christe</i> .
Final	Pasaje final en el que se alternan ágiles diálogos entre los dos coros y los <i>tutti</i> . Valores largos en el <i>Amen</i> final.

En todas las misas de Patiño estudiadas existe una clara vinculación entre la estructura textual y musical. Se aprecia unidad y coherencia en los diferentes motivos empleados en cada sección, que cambian al pasar a otra. Patiño utiliza, además, cambios de textura y otros recursos, como la *abruptio*, para marcar el final de una sección y el comienzo de otra.

Acosta. *Missa a 7*Tabla II.38. Acosta. *Missa a 7*. Tratamiento de las unidades textuales del *Gloria*.

Inicio	Comienzo con una intervención solista y un motivo similar al del <i>Kyrie</i> , al que responden en un juego sonoro sobre la palabra <i>pax</i> repetida por las otras voces del coro I en primer lugar y del coro II, después. Finaliza el primer hemistiquio en un pequeño <i>tutti</i> homorrítmico. El segundo es ejecutado por un dúo con voces del coro I.
Unidad 1	Toda la unidad está a cargo del coro I. El primer verso tiene carácter contrapuntístico, alternándose las entradas de las tres voces, mientras que en los otros tres todas las voces tienen la misma figuración.
Verso intermedio	Responde el coro II que ejecuta el verso completo con una textura homorrítmica.
Unidad 2	Comienza con un solo del tenor del coro I, al que se unen rápidamente las otras dos voces de ese coro. Diálogo antifonal de grandes bloques entre los dos coros. Valores largos sobre <i>Jesu Christe</i> .
Unidad 3	No se aprecia el cambio de sección. Se mantiene el diálogo antifonal, iniciado por el coro II. Juego sonoro sobre la palabra <i>suscipe</i> , que se repita cuatro veces alternando rápidamente entre voces solistas del coro superior y el coro inferior.
Unidad 4	En este caso, el cambio de sección sí está bien marcado con el paso a compás ternario. Comienza el coro I, con un pasaje homorrítmico, separa el primer verso del segundo con una <i>abruptio</i> . Repite la palabra <i>Quoniam</i> delante de <i>Tu solus Dominus</i> , alterando el texto canónico. Se mantiene la textura de diálogo antifonal entre los dos coros con grandes bloques homorrítmicos, aunque el coro I tiene mucho más peso. Valores largos y cadencia sobre <i>Jesu Christe</i> .
Final	Continúa la textura de diálogo antifonal entre los dos coros, con grandes bloques homorrítmicos, hasta una rotunda <i>abruptio</i> que precede el gran <i>tutti</i> final en valores largos, donde vuelve a introducir otro silencio general antes de la gran cadencia final.

La unidad entre la estructura textual y la musical es difusa y solamente en algunos casos se percibe el cambio de sección gracias a contrastes texturales o cadencias que señalan el final de la unidad.

Acosta. *Missa de 2º tono*Tabla II.39. Acosta. *Missa de 2º tono*. Tratamiento de las unidades textuales del *Gloria*.

Inicio	Comienza el coro I. Juego sonoro con la palabra <i>pax</i> que, a modo de interjección dice súbitamente el coro II. Después se repite cuatro veces más alternándose rápidamente los dos coros hasta que la dicen en <i>tutti</i> . La última parte del verso es ejecutada por el coro I y la repite en eco el coro II.
Unidad 1	El final del primer verso se superpone con el comienzo de esta unidad. Durante los tres primeros versos continúa el diálogo antifonal; el último, en <i>tutti</i> , incluye una marcada cadencia que señala el final de sección, acentuado por un cambio a compás binario.
Verso intermedio	Aunque comienza el coro primero, el segundo entra rápidamente, convirtiéndose en un <i>tutti</i> con otra rotunda cadencia al final del primer hemistiquio. Además, retorna al compás ternario en la segunda parte del verso que es interpretado por el coro I. Sin embargo, el comienzo de la siguiente unidad se superpone con esta.
Unidad 2	Comienza el coro I, responde el coro II y terminan uniéndose en un <i>tutti</i> sobre <i>Rex caelestis</i> , escrito en valores largos, con abundancia de retardos, y que finaliza con una gran cadencia sin haber terminado el verso. El tercer hemistiquio usa un motivo diferente con una textura homorrítmica que interpreta el coro I y repite el coro II en un falso eco. En el segundo verso se da una situación similar, con dos hemistiquios completamente diferentes, terminando el primero en <i>tutti</i> con una gran cadencia y el segundo, en compás binario y con motivos muy diferentes. Valores largos sobre <i>Jesu Christe</i> . El tercer verso retorna al modo ternario y sí mantiene la unidad motivica y textural. Diálogo antifonal, valores largos con abundantes retardos y <i>tutti</i> con una gran cadencia. El final de la sección está claramente marcado pues se escribe calderón y barra.
Unidad 3	Primer verso en diálogo antifonal, comenzando el coro I y falso eco del coro II. La primera parte del segundo verso en <i>tutti</i> en una textura bastante homorrítmica, se corta con una <i>abruptio</i> tras una cadencia. La segunda parte a cargo del coro I. En el tercer verso se da un diálogo antifonal entre los dos coros con repeticiones en falso eco.
Unidad 4	Se inicia de forma parecida, con motivo similares y manteniendo el diálogo entre los dos coros hasta <i>Jesu Christe</i> , en <i>tutti</i> , con valores largos, finalizando la unidad con una cadencia.
Final	Empieza el coro I, sigue un <i>tutti</i> con un pasaje homorrítmico que finaliza en una cadencia. Un cambio de compás en medio del verso señala un cambio significativo. Se mantiene el diálogo antifonal entre los dos coros con grandes bloques, pero con motivo muy diferentes y valores mucho más cortos, finalizando en un <i>tutti</i> y una gran cadencia con valores largos sobre el último <i>Amen</i> .

En esta misa se dan numerosos ejemplos en los que la estructura musical difiere claramente de la estructura textual. Por ejemplo, en varias ocasiones, se producen grandes cambios en medio de un verso, que incluyen marcadas cadencias, cambio de textura y hasta de compás. Por el contrario, en otros casos, el cambio de unidad textual no se ve reflejado en la música y, a pesar de iniciarse otra sección diferente, se mantienen motivos y texturas similares. Sí está perfectamente señalado, incluso gráficamente, el paso de la segunda unidad a la tercera.

Acosta. *Missa de Sancti amen*

Tabla II.40. Acosta. *Missa de Sancti amen*.

Inicio	Comienza en <i>tutti</i> con un motivo que recuerda el del <i>Kyrie</i> y una textura claramente homofónica. La segunda parte del verso es ejecutada por el coro I y el motivo es muy diferente y más próximo a los de la siguiente sección.
Unidad 1	Con motivos similares, los coros se alternan en los tres primeros versos y se unen en un <i>tutti</i> en el cuarto que finaliza con una breve cadencia.
Verso intermedio	Es interpretado en su totalidad por el coro I, en una textura homorrítmica y con motivos parecidos a los de la siguiente unidad.
Unidad 2	El primer verso es ejecutado por el coro II, manteniendo la textura homorrítmica durante toda la sección. El segundo, en <i>tutti</i> , con valores largos y gran cadencia sobre el <i>Jesu Christe</i> . El tercer verso vuelve a ser interpretado por el coro I, manteniéndose la unidad motívica. Cadencia final.
Unidad 3	El inicio, por el coro II, se superpone con el final de la sección anterior. Responde en eco el coro II para dar paso a un <i>tutti</i> en valores largos sobre el <i>miserere nobis</i> . El segundo verso mantiene una estructura muy similar, aunque el <i>tutti</i> tiene una textura contrapuntística. El tercer verso es más corto, comienza el coro I y responde el II en un diálogo antifonal que anticipa los motivos y textura de la siguiente unidad.
Unidad 4	Diálogo antifonal entre los dos coros con grandes bloques homofónicos y motivos similares hasta el <i>Jesu Christe</i> , en <i>tutti</i> , con valores largos, y una gran cadencia.
Final	Vuelve el diálogo antifonal entre los dos coros con grandes bloques homofónicos y motivos similares hasta el <i>tutti</i> final.

En general, en esta misa la estructura musical diverge de la textual y no se aprecian elementos motívicos o texturales que unifiquen el contenido de las diferentes secciones; por el contrario, se superponen y enlazan ideas en versos pertenecientes a unidades distintas.

Acosta. *Missae In gloria*Tabla II.41. Acosta. *Missae In gloria*. Tratamiento de las unidades textuales del *Gloria*.

Inicio	Diálogo entre los dos coros sobre el mismo tema inicial del <i>Kyrie</i> . Pequeño <i>tutti</i> en el final de la primera parte del verso en contraste con la segunda parte en solo.
Unidad 1	Se mantiene el diálogo antifonal entre los dos coros que se alternan en los dos primeros versos manteniendo una textura homofónica. <i>Tutti</i> en <i>Adoramus te</i> y cambio de textura, ahora más contrapuntística. Cadencia al final de ese verso. Contrasta con el último, ejecutado por una sola voz.
Verso intermedio	Diálogo entre los dos coros, superponiéndose las intervenciones, con textura contrapuntística. Cadencia en el coro I.
Unidad 2	En el primer verso contrasta el comienzo del coro II con la respuesta en solo de la segunda parte. El segundo verso mantiene la misma estructura, se inicia con un motivo muy similar, pero ahora en el coro I y responde una sola voz con el <i>Jesu Christe</i> , que es repetido después por el coro II y, una vez más, en <i>tutti</i> , con valores largos y una cadencia. En el tercer verso comienza el coro I. En el <i>Filius patris</i> se produce un ágil diálogo entre los coros, con falsos ecos, hasta que terminan fundiéndose en el <i>tutti</i> final con una cadencia. Se indica claramente el final de la sección con un calderón y doble barra.
Unidad 3	El primer verso comienza con un solo, indicado así en el papel, al que responde el coro I en su conjunto. El segundo se inicia con un pequeño <i>tutti</i> al que sigue un rápido diálogo entre los dos coros que termina convirtiéndose en un nuevo <i>tutti</i> sobre <i>peccata mundi</i> que contrasta con <i>suscipe</i> , ejecutado en solo por el alto de coro I, al que responde en falso eco el coro II. Termina el verso el coro I con una pequeña cadencia. El tercer verso se divide en un diálogo antifonal de carácter homofónico entre los dos coros, terminando en una cadencia.
Unidad 4	El inicio se superpone sobre el final de la sección anterior y comienza repitiendo tres veces <i>Quoniam</i> . Las dos primeras en rápida alternancia entre los coros II y I y la tercera en <i>tutti</i> . Contrasta con la segunda parte del verso, en solo. El esquema es igual en los otros dos versos y se mantiene la unidad motívica. En ambos se repite el <i>Quoniam</i> , aunque ahora solo dos veces. Responde una voz sola. El <i>Jesu Christe</i> también se repite, con valores largos, en <i>tutti</i> y finaliza en una cadencia.
Final	Un nuevo motivo inicia la sección final. Comienza el coro I la primera parte del verso, repitiendo rápidamente en falso eco el coro II y se unen en un pequeño <i>tutti</i> antes de cambiar a compás ternario e iniciar el <i>in gloria Dei Patris</i> , que tendrá una extensa duración (cuarenta y ocho compases) con numerosas repeticiones. Se mantiene la unidad motívica y una textura de carácter contrapuntístico en que las voces van entrando sucesivamente y se alternan intervenciones a solo, diálogos entre las voces dos a dos, entre los dos coros o <i>tutti</i> .

En esta misa sí se puede apreciar cómo la estructura textual influye y determina la musical. En general, el recurso más utilizado por Acosta para dotar de unidad a las diferentes secciones y señalar el paso de una a otra es la utilización de texturas contrastantes. Marcadas cadencias ayudan a reforzar el final de todas las secciones.

Acosta. *Missa a 8*Tabla II.42. Acosta. *Missa a 8*. Tratamiento de las unidades textuales del *Gloria*.

Inicio	El <i>Gloria</i> comienza con una intervención solista del alto del coro I, que canta el primer hemistiquio al que responden con el segundo los coros superiores y el tercero inmediatamente después acabando en <i>tutti</i> .
Unidad 1	Frente al final del primer verso en <i>tutti</i> , contrasta la intervención solista del tiple del coro I que canta toda la sección. En este caso, la unidad de este bloque no viene dada por los motivos utilizados, sino por la textura empleada. Llama la atención la inclusión por dos veces de las palabras <i>bonae voluntatis</i> , del primer verso, después de <i>Laudamus te</i> y <i>Adoramus te</i> .
Verso intermedio	El cambio de sección se aprecia con un nuevo cambio de textura, ya que el <i>Gratias agimus tibi</i> es interpretado en <i>tutti</i> , con el que vuelve a contrastar la intervención solista de la segunda parte del verso.
Unidad 2	En esta unidad utiliza nuevas texturas que la diferencian de las anteriores. En el primer verso se alternan las intervenciones del coro III, al que responden los dos coros superiores. Sobre <i>Deus Pater omnipotens</i> hay un <i>tutti</i> , lo que logra el mayor contraste con el segundo verso, de nuevo en solo. En el tercer verso vuelve a utilizar el modelo del primero, acabando en un <i>tutti</i> con una marcada cadencia que señala el final de la sección. Valores largos sobre <i>Jesu Christe</i> .
Unidad 3	La sección comienza con un ágil diálogo entre los tres coros con entradas muy próximas que terminan fundiéndose en un <i>tutti</i> al final del primer hemistiquio, con el que contrasta el solo que canta el segundo. En el segundo verso el diálogo es entre el tercer coro y los dos superiores, que vuelven a unirse en un <i>tutti</i> al terminar. El último verso comienza con un solo y acaba con un <i>tutti</i> con una cadencia que señala el final de la sección.
Unidad 4	Acosta vuelve a servirse de la textura para otorgar unidad a esta sección. Comienza con <i>Quoniam</i> en <i>tutti</i> , al que responde un solo. Repite el procedimiento para mantener el juego sonoro, volviendo a decir <i>Quoniam</i> , a pesar de que en el texto no figura esa repetición. La tercera vez, vuelve a enfrentar el <i>tutti</i> con un solista, pero ciñéndose al texto establecido. Valores largos sobre <i>Jesu Christe</i> .
Final	En los versos finales se mantiene la alternancia entre las intervenciones solistas, el diálogo entre los coros y los <i>tutti</i> . Un elemento más para conseguir variedad es la utilización del ritmo ternario desde <i>in gloria</i> . Valores largos en el <i>Amen</i> final.

La vinculación entre la estructura textual y musical no es tan clara como en las misas de Patiño. No se da esa unidad y coherencia que distinguía los motivos de cada una de las secciones en el maestro de la Real capilla. Sin embargo, Acosta sí utiliza en esta misa las texturas para dar cierta unidad a las secciones y marca los cambios de unidad con texturas contrastantes y cadencias.

Acosta. *Missá a 10*Tabla II.43. Acosta. *Missá a 10*. Tratamiento de las unidades textuales del *Gloria*.

Inicio	La primera parte del verso se desarrolla con un diálogo entre los diferentes coros, utilizando un motivo tomado del <i>Kyrie</i> inicial, que acaba en un breve <i>tutti</i> . Contrasta con la segunda parte, mucho más breve, cantada por una sola voz.
Unidad 1	Los primeros versos son asignados a cada uno de los coros hasta el <i>Adoramus te</i> , que es ejecutado en <i>tutti</i> , y contrasta con el último verso, que canta solo el tenor del coro I. No hay elementos unificadores ni nada que señale el final de la sección.
Verso intermedio	Corte muy claro entre las dos partes del verso con una marcada cadencia al final de la primera, con valores largos y ejecutada en <i>tutti</i> . En la segunda comienza el tercer coro y también termina en una cadencia en <i>tutti</i> , aunque mucho más breve.
Unidad 2	En esta sección el primer coro actúa como solista y los otros dos responden con falsos ecos. Lo mismo ocurre con el <i>Jesu Christe</i> , interpretado en primer lugar solo por el primer coro al que se le unen los otros dos en la repetición, siempre en valores largos y con una rotunda cadencia. El último verso está dividido entre los coros I y III sin ningún elemento delimitador que señale el final de la sección. La gran cadencia incluida en este bloque está, como se ha dicho, al final del <i>Jesu Christe</i> .
Unidad 3	El primer verso comienza con un diálogo entre los coros II y I y finaliza en <i>tutti</i> . En el segundo verso, el diálogo es entre los tres coros y termina en <i>tutti</i> y una gran cadencia sobre <i>nostram</i> . Por último, el tercero también se inicia con un diálogo entre los tres coros, pero ahora finaliza con una voz sola del primer coro, iniciándose sin ningún corte la siguiente sección.
Unidad 4	Comienza con el primer verso en <i>tutti</i> . Los dos siguientes son iniciados por el coro I, en el primer caso con el <i>Tu solus</i> y en el segundo con <i>Tu solus altissimus</i> . En las dos ocasiones responden todas las partes. La segunda con un extenso <i>Jesu Christe</i> , en valores largos y con una marcada cadencia final.
Final	En ritmo ternario, igual que el tercer <i>Kyrie</i> . Comienza el coro I y continúa un diálogo entre los tres coros, con juegos sonoros en los que se alternan las intervenciones solistas, el uso del <i>Amen</i> como interjección y los <i>tutti</i> . Acaba con valores largos.

En esta misa hay varias secciones en las que no se aprecia coherencia o unidad, ni a nivel motivico, ni textural. En varios casos, tampoco hay elementos que marquen las divisiones entre las secciones. Por el contrario, en varias de ellas, se producen cadencias bien marcadas en medio de la unidad y cambios de textura que muestran una clara ruptura entre versos de la misma sección. Por lo tanto, en este caso, las dos estructuras claramente divergen.

Acosta. *Missa a 12*Tabla II.44. Acosta. *Missa a 12*. Tratamiento de las unidades textuales del *Gloria*.

Inicio	Intervenciones solistas de los tres coros superiores que se reparten el texto del verso utilizando un motivo del <i>Kyrie</i> . Acaba en un <i>tutti</i> con una rotunda cadencia. Además, una <i>abruptio</i> remarca la separación con los siguientes versos.
Unidad 1	Los cuatro versos son dichos por solistas de los coros I, II y III con motivos similares y con indicaciones expresas de «Solo» en los papeles. Tras ello, y rompiendo el discurso textual, retoma el <i>bonae voluntatis</i> del inicio, primero con un dúo (también indicado así en los papeles) y un <i>tutti</i> final con otra gran cadencia, marcando el final de la sección.
Verso intermedio	Se inicia, contrastando con lo anterior, con un dúo ejecutado por los altos de los coros I y III, al que sigue un solo que dice la segunda parte del verso, que es repetida en <i>tutti</i> , finalizando en una breve cadencia.
Unidad 2	Sucesión de diferentes texturas. Comienza el primer verso con un dúo y termina en un breve <i>tutti</i> sobre la palabra <i>omnipotens</i> . El segundo verso se ejecuta por un solista y en el tercero, la primera parte por un dúo y la segunda de nuevo en solo.
Unidad 3	Marcado contraste, pues comienza con un primer verso homorrítmico y en <i>tutti</i> . En el segundo comienzan los coros superiores la primera parte y termina otra vez en <i>tutti</i> . Se mantiene la homorritmia y la unidad motívica. Sin embargo, el tercer verso tiene planteamientos muy diferentes, pues vuelve a la textura de solo, dúo y un corto <i>tutti</i> final con una breve cadencia.
Unidad 4	Comienza con un ágil diálogo en el que, en los dos primeros versos, empiezan los coros inferiores III y IV, respondiendo los coros superiores I y II. En el tercer verso cambia la textura y el motivo, muy diferente, es ejecutado en solo con valores largos sobre <i>Jesu Christe</i> .
Final	Vuelve a utilizar el diálogo entre los coros superiores e inferiores, para llegar al <i>tutti</i> final, con un planteamiento homorrítmico y una expresiva <i>abruptio</i> antes de la cadencia final con un <i>Amen</i> en valores largos.

La textura vuelve a ser el elemento principal utilizado por Acosta para dotar de cierta coherencia y unidad las diferentes secciones. Del mismo modo los cambios contrastantes de textura y las cadencias, también la *abruptio*, son los elementos utilizados para señalar el fin de una sección y el comienzo de otra.

Acosta. *Missae Etiam pro nobis*Tabla II.45. Acosta. *Missae Etiam pro nobis*. Tratamiento de las unidades textuales del *Gloria*.

Inicio	Comienza el coro superior con un motivo similar al del inicio del <i>Kyrie</i> . Responde el coro II con la palabra <i>pax</i> , a modo de interjección, que se repite hasta cinco veces alternando ágilmente entre los dos coros. Continúa un pequeño <i>tutti</i> y la segunda parte del verso es cantada por el dúo del coro superior con una escritura muy ágil y concertante.
Unidad 1	Comienza el coro inferior diciendo los dos primeros versos en una escritura homorrítmica. Se mantiene el juego concertante, pues responde el coro superior con los dos tiples y retoma, fuera de lugar, el texto y el motivo <i>bonae voluntatis</i> que se intercala entre los dos últimos versos.
Verso intermedio	Interpretado en su totalidad por el coro II, con motivos muy diferentes en los que abundan retardos y valores largos. Larga y marcada cadencia final.
Unidad 2	Manteniendo el diálogo contrastante, el primer verso es interpretado por el coro superior, caracterizado por un dúo de las dos voces de tiple en el que abundan las terceras y notas cortas. Una vez más, Acosta rompe el orden del texto y, al finalizar el primer verso, vuelve a escribir <i>Laudamus te</i> y <i>Benedicimus te</i> de la unidad anterior. Lo dice primero el coro I y repite en un falso eco el coro II. El segundo verso vuelve a ser ejecutado por el coro I, manteniendo una figuración rápida, pero ahora, utiliza un pequeño juego contrapuntístico entre las dos voces. No emplea valores largos en el <i>Jesu Christe</i> . Responde el coro II, retomando de nuevo los versos de la primera unidad <i>Laudamus te</i> y <i>Benedicimus te</i> . Entre las voces del coro II se mantiene ese pequeño juego contrapuntístico y termina en un pequeño <i>tutti</i> antes de que el coro superior inicie el verso final de la unidad, caracterizado nuevamente por un dúo con abundancia de terceras y figuras rápidas. Retoma las alusiones textuales a la unidad anterior y vuelve a escribir <i>Benedicimus te</i> , <i>Glorificamus te</i> .
Unidad 3	Comienza el primer verso el coro II, con una textura contrapuntística en la que las parejas de voces alternan sus entradas. Se une el coro I, manteniendo la misma textura. Sobre <i>deprecationem nostram</i> se produce un <i>tutti</i> y una larga cadencia que marca el final de este bloque. Además, hay una pequeña <i>abruptio</i> antes de comenzar el tercer verso en una textura muy diferente que continúa en la siguiente sección. Por lo tanto, en este caso, claramente no coinciden la estructura musical y la textual.
Unidad 4	Protagonismo del coro I, con los dos tiples cantando el texto de los versos y alternando pasajes homorrítmicos en dúo y contrapuntísticos. Responde el coro II rompiendo la secuencia textual, con la expresión <i>miserere nobis</i> , fuera de lugar. También modifica el texto en el coro superior al insertar otra vez <i>Quoniam</i> antes de <i>Tu solus Dominus</i> , que vuelve a ser respondido con <i>miserere nobis</i> . Tutti en el <i>Jesu Christe</i> con valores largos y gran cadencia.
Final	El cambio a compás ternario, igual que en el <i>Kyrie</i> , y una textura diferente marcan el cambio de unidad. Diálogo antifonal con grandes bloques entre los dos coros hasta el <i>Amen</i> final en <i>tutti</i> y valores largos.

Igual que en otros casos, Acosta emplea la textura como su principal recurso para caracterizar las diferentes unidades y los cambios contrastantes de esta para subrayar el paso de una unidad a otra.

El estudio del *Gloria* en las misas de Patiño muestra el conocimiento de esas estructuras textuales, que se ven reflejadas a diferentes niveles. De forma sistemática se puede apreciar cómo los motivos utilizados dentro de cada una de las secciones gozan de un grado de coherencia y unidad significativo. Esto hace que sea fácilmente reconocible el paso de una unidad a otra que, además, están separadas por cadencias en muchos casos. Otra opción para señalar el final o comienzo de la siguiente sección es utilizar un silencio general. Esto se observa notablemente en el verso *Gratias agimus tibi* en la *Missa a 8* y en la *Missa L'homme armé*. Si Patiño se hubiera limitado a seguir una lógica estrictamente gramatical, este último verso podría haber continuado la fórmula iniciada en los versos anteriores, ya que continúa su secuencia. Por el contrario, esta ruptura evidencia que lo considera parte de la siguiente sección, tal y como indican los tratados teológicos de la época. El ejemplo II.12 muestra ese pasaje en el que se aprecia perfectamente el cambio de escritura.

Ejemplo II.12. *Missa a 8*, de Patiño. Fragmento del *Gloria*. Edición propia.

Estas prácticas ya se aprecian en su antecesor, Mateo Romero, quien utiliza procedimientos similares en las misas *Qui habitat* y *Bonae voluntatis*, pero no en la *Missa Un jour l'amant et l'amy*. Algo parecido ocurre con las misas policorales de Victoria, quien habitualmente utiliza fórmulas parecidas. No así Rogier, en cuyas misas policorales no se encuentra esta unidad dentro de las mismas secciones. En las misas de Victoria es interesante comprobar el diferente tratamiento de la segunda unidad de texto. En tres de ellas, el *Jesu*

Christe del segundo verso finaliza con una rotunda cadencia y se muestra claramente que se da por finalizada la sección con una larga nota final y un significativo cambio de textura. De hecho, en estas tres misas el tercer verso es ejecutado por un coro reducido de tres o cuatro voces frente a las ocho o doce de los otros. Así ocurre en las misas *Salve, Alma Redemptoris* y *Laetatus sum*. En cambio, en las otras dos misas: *Ave regina* y *Pro Victoria* no se produce esa ruptura del tercer verso. La separación de este tercer verso y el *Qui tollis* de la siguiente unidad es clara y evidente en todas las misas. En Acosta se da una situación parecida y en varias de sus misas, como se ha visto en las tablas sobre el tratamiento textual del *Gloria*, también se produce esa ruptura de la segunda unidad al finalizar el segundo verso en el *Jesu Christe*.

En el caso de Acosta, como se ha visto, hay varias misas en las que no se da esa correspondencia entre la estructura textual y la musical. Así ocurre en la *Missa a 10*, *Missa de 2º tono* y en la *Missa de Sancti amen*. En ellas no es posible apreciar elementos de coherencia y unidad en la mayoría de las secciones textuales. Los recursos habituales para señalar musicalmente el final de una sección y el comienzo de otra, como cadencias o cambios de textura no coinciden con las divisiones de la estructura textual definida y, sin embargo, es posible encontrarlos en medio de la unidad mostrando una clara ruptura entre versos de la misma sección. El ejemplo II.13. muestra un ejemplo de esta situación, ya que en la mitad de un verso se produce una ruptura evidente: el primer hemistiquio finaliza en una marcada cadencia en la final modal y tras un cambio de compás y un silencio el verso continúa con una textura muy diferente y un nuevo motivo.

Ejemplo II.13. *Missa de 2º tono*, de Acosta. Fragmento del *Gloria*. Edición propia.

En el resto de misas sí se aprecia, en mayor o menor grado, una correlación entre la estructura textual y la musical. Como se ha visto, el principal recurso utilizado por Acosta para dotar de cierta coherencia y unidad las diferentes secciones es la utilización de elementos relacionados con la textura más que la uniformidad de los motivos empleados. Del mismo modo los cambios contrastantes de textura y las cadencias, también la *abruptio*, son los elementos utilizados para señalar el fin de una sección y el comienzo de otra. El ejemplo II.14 muestra un ejemplo de esta utilización contrastante de la textura. En ella se aprecia un fragmento a dos voces y un solo que contrastan con el *tutti* de la nueva sección.

81

S Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

A Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

Org

S A - gnus De - i, A - gnus De - i, Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

T Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

Org

S De - i, A - gnus De - - i, Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

A Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

T Solo
Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

B Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

Org

S Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

A Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

T Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

B Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

G

Ejemplo II.14. *Missa a 12*, de Acosta. Fragmento del *Gloria*. Edición propia.

Además de la influencia del texto en la estructura musical, otro recurso estilístico vinculado con el texto, frecuentemente empleado por maestros anteriores, y que Acosta y Patiño mantienen, es la utilización de valores largos en determinados pasajes, algo que ocurre en el *Jesu Christe* de todas las misas estudiadas, excepto en la primera aparición en la *Missa Etiam pro nobis* en Acosta. También lo emplean a veces en el *Suscipe*, como en la *Missa sobre la Letanía*. Esta práctica está sustentada en el ceremonial eclesiástico, que prescribe actitudes o posiciones determinadas en momentos especialmente relevantes de la misa. Como se ha visto en las páginas de los ceremoniales mostrados, *Jesu Christe* o *Suscipe* son pasajes mencionados en los que el celebrante —y el resto de la comunidad— debe inclinar la cabeza hacia la cruz y eran palabras que había que pronunciar obligatoriamente, no pudiendo ser entonadas por el órgano.

93

S
mus, Je - su Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu,

A
mus, Je - su Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu,

T
mus, Je - su Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu,

B
mus, Je - su Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu,

S
Je - su Chri - ste. Cum

A
Je - su Chri - ste. Cum

T
Je - su Chri - ste. Cum

B
Je - su Chri - ste. Cum

Ac
Je - su Chri - ste. Cum

Ejemplo II.15. *Missa L'homme armé*, de Patiño. Fragmento del *Gloria*. Edición propia.

No siempre la recurrencia a ciertas fórmulas y repeticiones está ligada al texto. En otras ocasiones, en las misas paródicas, especialmente cuando el origen es polifónico, como en el caso de la *Missa de Batalla*, responden a la utilización del motivo sobre el que se inspiran, que aparece de forma casi obligatoria en ciertos momentos, como el comienzo de las secciones.

CORO I

S
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo-nae vo-lun-ta - tis,

S
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo-nae vo-lun-ta - tis,

S
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo-nae vo-lun-ta - tis,

A
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo-nae vo-lun-ta - tis,

T
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

B
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

Org

CORO II

S
Et in ter - ra

S
Et in ter - ra

A
Et in ter - ra

T
Et in ter - ra

T
Et in ter - ra

B
Et in ter - ra

Org

G

Ejemplo II.16. *Missa de Batalla*, de Patiño. Comienzo del *Gloria*. Edición propia.

El texto no es utilizado solamente desde su dimensión teológica, en algunos pasajes Patiño aprovecha la repetición de ciertas palabras monosílabas, como *pax*, *tu* o *te*, para crear juegos sonoros en los que un coro repite insistentemente una de estas sílabas de forma percusiva. Siempre respetando el discurso establecido del texto.

9

S
ta - tis. te. te. te. te.

S
ta - tis. te. te. te. te.

S
ta - tis. te. te. te. te.

A
ta - tis. te. te. te. te.

T
ta - tis. te. te. te. te.

B
ta - tis. te. te. te. te.

Org

S
ta - tis. Lau - da - mus Be - ne - di - ci - mus Ad - o - ra - mus Glo - ri - fi - ca - mus Gra - ti - as

T
ta - tis. Lau - da - mus Be - ne - di - ci - mus Ad - o - ra - mus Glo - ri - fi - ca - mus Gra - ti - as

A
ta - tis. Lau - da - mus Be - ne - di - ci - mus Ad - o - ra - mus Glo - ri - fi - ca - mus Gra - ti - as

T
tis. Lau - da - mus Be - ne - di - ci - mus Ad - o - ra - mus Glo - ri - fi - ca - mus Gra - ti - as

T
ta - tis. Lau - da - mus Be - ne - di - ci - mus Ad - o - ra - mus Glo - ri - fi - ca - mus Gra - ti - as

B
ta - tis. Lau - da - mus Be - ne - di - ci - mus Ad - o - ra - mus Glo - ri - fi - ca - mus Gra - ti - as

Org

G

Ejemplo II.17. *Missa de Batalla*, de Patiño. Fragmento del *Gloria*. Edición propia.

Acosta también realiza estos juegos sonoros, aunque dando un paso más. Utiliza el texto con mayor libertad y no le importa romper la secuencia establecida y utilizar palabras o expresiones fuera del orden canónico para conseguir esos juegos sonoros. Así lo hace, por ejemplo, con *Bonae voluntatis* en la *Missa a 8* y en la *Missa a 12*, que se repite varias veces ya en la siguiente sección. Lo mismo ocurre con *Laudamus te* y *Benedicimus te* en la *Missa Etiam pro nobis*. Estos versos de la segunda unidad —y los siguientes— vuelven a aparecer más adelante intercalados entre el texto fuera de su lugar. También lo hace con *Miserere nobis* en la misma misa.

The image shows a musical score for a Gloria from the 'Missa Etiam pro nobis' by Acosta. The score is for a large ensemble, including Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Organ (Org). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The organ part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The vocal parts enter with the text 'Quo-ni-am tu so-lus san-ctus, Quo-ni-am tu so-lus Do-mi-nus, mi-se-re-re no-bis.' and then repeat 'mi-se-re-re no-bis.' in a call-and-response fashion. The organ accompaniment provides a steady harmonic and rhythmic foundation for the vocal entries.

Ejemplo II.18. *Missa Etiam pro nobis*, de Acosta. Fragmento del *Gloria*. Edición propia.

En esta misa es interesante cómo en el *Credo* las palabras que le dan título: *etiam pro nobis*, son repetidas hasta seis veces por el segundo coro, mientras el primero continúa el discurso normal del texto. De esta forma queda remarcada claramente la relevancia de esa frase que da título a la misa. En la *Missa a 10* repite el mismo procedimiento, también con la expresión *etiam pro nobis*, que es repetida cinco veces por los coros II y III, mientras el coro I continúa con el texto. En el *Credo* de la *Missa a 12* se da una situación parecida, aunque con ligeras diferencias. El fragmento *propter nos homines* se repite hasta en cuatro ocasiones, fuera de su lugar, intercalándose con el texto siguiente. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurría en los ejemplos anteriores, el fragmento repetido es interpretado siempre en *tutti*, intercalado entre intervenciones de voces solistas que continúan el discurso logrando un acusado efecto contrastante.

La utilización de este recurso de forma tan reiterada lo convierte en un rasgo estilístico propio del que hay un claro antecedente. En el *Gloria* de la *Missa Bonae voluntatis a 9*, de Romero, el coro I, solista, canta los versos de la segunda unidad del texto: *Laudamus te, Benedicimus te*, etc., mientras que los coros II y III repiten insistentemente *Bonae voluntatis* (que da nombre a la misa) fuera de su posición. Más adelante, se produce una situación similar: el coro I dice *Quoniam tu solus Sanctus* y los coros II y III responden *miserere nobis*. El primer coro continúa con los versos establecidos: *Tu solus Dominus* y *Tu solus Altissimus*, pero los coros II y III mantienen la respuesta *miserere nobis* que, por tanto, se dice fuera de su lugar en el texto. La analogía entre los pasajes de Acosta, como el mostrado en el ejemplo II.18, y los de Romero es evidente.

En este epígrafe he mostrado la influencia del texto en la estructura musical de las misas y el especial tratamiento musical que reciben algunos versos concretos. A continuación, analizaré los movimientos e intervalos de las partes de bajo de los coros y el acompañamiento.

II.2.5. El papel de las partes de bajo

Y porque los coros se ponen algún tanto apartados, adquieran los compositores (para que no se oiga disonancia en ninguno de ellos) de ordenar de tal manera la composición que en aquellos llenos de cada coro de por sí sea consonante y regulado [...] los bajos de los coros se ponen entre ellos en unísonos o en octava, puesto caso que a veces se ponen en tercera, mas nunca en quinta (aunque lo tienen hecho unos músicos modernos) porque desacomoda mucho las otras partes. (Cerone, 1613: p. 676).

Cerone vuelve a poner de manifiesto la relevancia de este tema. En este apartado se analizarán las partes de bajo de las misas de Acosta y Patiño y cómo son sus movimientos. También se comprobará que en prácticamente todas las misas cada coro dispone de una parte asignada al órgano (o al arpa), además del acompañamiento general o guion y que estas partes, de forma habitual y siguiendo las recomendaciones de Cerone, se mueven mayoritariamente mediante intervalos de octava o unísonos.

Independencia armónica de los coros

En la definición de obra policoral sugerida por Carver y O'Regan, ya citada, se menciona cómo los coros deben ser grupos con su propia identidad que ha de mantenerse, incluso, en los pasajes de tutti, con la posible excepción de las partes de bajo. Ya Vicentino y Zarlino se referían a esta cuestión recomendando que los bajos de los diferentes coros debían ser siempre consonantes, utilizando siempre unísonos, octavas o, en ocasiones, terceras mayores. Nunca se debería usar el intervalo de quinta, evitando los llamados actualmente acordes de 6-4, porque alguna de las voces superiores de otro coro, tendría la cuarta debajo, lo que sería disonante en todas las partes (Carver, 1988: pp. 9-11). Esto es especialmente relevante cuando los coros se separan espacialmente. Así, es posible observar que en las primeras etapas del lenguaje policoral numerosas composiciones no fueron escritas para coros armónicamente independientes, lo que no era un problema cuando cantaban juntos en un mismo espacio. Sin embargo, esta práctica se generalizó más adelante. Puede ser muy interesante comprobar cómo algunas obras que habían sido escritas con partes de bajo no independientes se reescribieron más adelante para dotar a cada coro de su propia independencia armónica. Este proceso se aprecia, por ejemplo, en Victoria, que adaptó obras anteriores, especialmente de 1572, al nuevo lenguaje policoral escrito para coros independientes, separados espacialmente y que se había impuesto en la Roma de la década de 1580 (O'Regan, 2009: pp. 5-6).

En las misas de Acosta y Patiño, como se ha visto en el apartado anterior, los coros están perfectamente definidos y constituyen bloques bien diferenciados. Son armónicamente independientes y los bajos siguen las recomendaciones citadas de Vicentino y Zarlino, pues sistemáticamente se mueven formando intervalos de octava y unísonos. La mayoría de los coros se ven sustentados por un acompañamiento y, cuando la parte inferior del coro está asignada a un bajo, ambas líneas son prácticamente coincidentes con solo ligeras variaciones. Si la parte inferior está asignada al tenor —situación habitual cuando hay un primer coro de tesitura más alta, que suele estar formado por SSAT— esa paridad entre las dos líneas es menos marcada y el tenor se mueve con mayor libertad. La presencia del órgano ejerciendo el sustento del coro libera al tenor de esa obligación. Esto también ocurre en las cuatro misas de Acosta de la parte inferior de la tabla II.9, que tienen uno o dos coros formados por solo dos partes más un órgano. En estos casos las líneas superiores se mueven libremente y el órgano ejerce la función de bajo de ese coro.

El uso mayoritario de intervalos de octava o unísonos en los bajos es generalizado en los dos compositores, aunque más marcado en el caso de Acosta, con misas completas en las que todos los bajos se mueven formando siempre estos intervalos. Esto no ocurre en Patiño, quien utiliza con mayor asiduidad otros intervalos como terceras y sextas que en Acosta son mucho más infrecuentes, aunque en su *Missa de 2º tono* sí aparecen varios ejemplos. En esos casos, normalmente, la voz inferior del coro y el órgano, a diferencia de lo que ocurre habitualmente, divergen, de forma que el órgano realiza las mismas notas que los demás bajos y el acompañamiento general o guion y es la parte del bajo la que forma ese intervalo de tercera con el resto de partes inferiores. El ejemplo II.19 muestra un fragmento del *Credo* de la *Missa de 2º tono* de Acosta en que se da esta situación.

CORO I
214
B
u - num__ ba - pti - sma

Org

CORO II
B
or u - num__ ba - pti - sma

Org

G

Ejemplo II.19. Fragmento del *Credo* de la *Missa de 2º tono* de Acosta. Edición propia.

El ejemplo II.20 muestra un fragmento de la *Missa a 8* y otro de la *Missa sobre la letanía* de Patiño. En ellos se aprecia la utilización de intervalos de tercera y sexta, pero también de quinta. Como se ha dicho, Patiño utiliza estos intervallos con mayor frecuencia que Acosta, en cuyas misas el intervalo de quinta solo aparece excepcionalmente.

A

169 **CORO I**
T
sac - cu - li. A - men.

Org

CORO II
B
men, a - - - men.

Org

AC

B

77 **CORO I**
T
e - lei - son.

CORO II
B
- lei - son.

AC

Ejemplo II.20. Fragmentos del *Gloria* de la *Missa a 8* (A) y del *Kyrie* de la *Missa sobre la letanía* (B) de Patiño. Edición propia.

Otra implicación del uso predominante de octavas y unísonos es que durante los pasajes de *tutti*, todas las partes de bajo habitualmente interpretan las mismas notas. Esto supone que, por ejemplo, en la *Missa a 12* para cuatro coros de Acosta, el tenor y los bajos de los tres coros inferiores más las tres partes de órgano y el guion —hasta siete partes, por tanto— ejecutan las mismas notas durante la mayoría de los *tutti*.

Así ocurre en el final del *Credo*, que se muestra en el ejemplo II.21, donde se aprecia cómo las siete voces ejecutan exactamente las mismas notas durante todos los compases que dura este *tutti*, otorgando una enorme fuerza sonora a esa línea. Esta fuerza y el recurso de la *abruptio* —que también utiliza justo antes del último amén del *Gloria*— dotan a este pasaje de gran expresividad. Es también una buena muestra de los recursos utilizados por Acosta para dar, al mismo tiempo, cierta variedad a las voces, empleando movimientos contrarios y, sobre todo, diferentes figuraciones. Por ejemplo, en el primer compás del pasaje seleccionado aparecen hasta cuatro ritmos diferentes.

235 CORO I
Org

CORO II
T
Et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li. A-men, a-men.

CORO III
B
et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li. A-men, a-men.

CORO IV
B
et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li. A-men, a-men.

G

Ejemplo II.21. Fragmento del *Credo* de la *Missa a 12* de Acosta. Edición propia.

El acompañamiento

Como se vio en las tablas II.9 y II.10, todos los coros de las misas de Acosta y de Patiño incluidas en este trabajo, excepto los de las misas *L'homme armé* y *sobre la letanía*, disponen de una parte para órgano o arpa (esta solo aparece expresamente en el primer coro de la *Missa Et exultavit*). Además, todas ellas cuentan con un acompañamiento general o guion. En la fuente de El Escorial de la *Missa Et exultavit* no se conserva, pero sí en otras copias, como la de Segovia.

Como se ha visto, de forma habitual el acompañamiento de cada coro dobla con precisión la música de la parte inferior de ese coro. En algunos casos se producen movimientos contrarios y los unísonos se convierten en octavas y viceversa. Otra variación frecuente es la de cambiar la figuración. En numerosas ocasiones la voz inferior del coro está escrita con figuras más breves, que encajan con el texto, mientras que en la escritura del acompañamiento se utilizan figuras más largas de duración equivalente. Cuando un coro calla, también lo hace su parte de acompañamiento correspondiente.

El guion o acompañamiento general sí mantiene su continuidad durante toda la obra. De forma generalizada, esta línea se conforma por la conjunción de los acompañamientos de cada uno de los coros. Si en un pasaje está interviniendo el coro primero, en el guion aparecerá la música del acompañamiento del coro primero. Cuando este calla, y comienza el coro segundo, en el guion aparecerá la música del acompañamiento del coro segundo. Solo en algunas ocasiones hay pequeñas variaciones rítmicas o un cambio de octava. En los *tutti*, como ya se ha visto, los bajos se mueven sistemáticamente formando intervalos de octava o unísonos, por lo que las líneas coinciden y así queda también reflejado en el guion.

En las fuentes estudiadas, la denominación más frecuente para referirse al acompañamiento general es «guion»⁵⁷. Así aparece en todas las misas de Acosta conservadas en El Escorial y en la *Missa de Batalla*. La expresión «acompañamiento general» figura en la *Missa a 8* de Patiño y también consta así en una parte de la *Missa et exultavit* de la catedral de Segovia. En la fuente de la *Missa sobre la letanía* de Patiño conservada en Valladolid se incluyen dos papeles en los que está escrito «Acompañamiento continuo». Es la única fuente en la que aparece esa expresión. Es también el único caso, sobre todo en una de las dos copias, en las que aparece un cifrado sobre algunas notas a lo largo de las diferentes secciones. Como se puede apreciar en la edición facilitada de esta misa, el cifrado es muy ocasional y las cifras solo aparecen puntualmente en ciertos pasajes. En la mayoría de los casos señalan una alteración sobre una tercera o una sexta o, simplemente, ese intervalo, indicando la presencia de lo que hoy se llamaría un acorde en primera inversión. En la *Missa de Batalla*, en el órgano del coro segundo, en el *Kyrie*, hay cinco notas cifradas sobre las que hay un 6. En la *Missa L'homme armé* el número se reduce a dos, una en el *Credo* y otra en el *Agnus*, ambas cifradas con un 6.

En la *Missa in gloria* de Acosta, sobre la primera nota del órgano del segundo coro, hay un 6. Realmente, sobre esa nota hay una voz superior formando ese intervalo, por lo que podría tratarse de un cifrado, aunque no hay ningún otro ejemplo. Por otra parte, en la *Missa de Sancti amen*, también en la primera nota del órgano del segundo coro hay un 6, aunque esta vez bajo ella. En ese caso, no hay sobre esa nota ninguna otra formando un intervalo de sexta, por lo que en este caso sí está descartado que se trate de un cifrado. Son las únicas cifras que aparecen en todas las misas de Acosta.

Por lo tanto, la práctica de cifrar los bajos todavía no se utiliza en estas misas y, como se ha visto, solo en contadísimas ocasiones aparecen algunos ejemplos. Por otra parte, la expresión «acompañamiento continuo», que precisamente aparece en la copia del acompañamiento con mayor número de notas cifradas, o bajo continuo, que se utiliza en muchas ocasiones de forma genérica para referirse a las partes del acompañamiento, no parece la más adecuada en las obras que forman el corpus objeto de estudio. Entre otras razones porque las partes de órgano y arpa que acompañan cada uno de los coros individualmente callan cuando lo hacen las voces que forman ese coro. Como explican Peter Williams y David Ledbetter en la entrada «Basso continuo» incluida en el *NG*, esta era una

⁵⁷ A ello se refiere Louise Stein en «Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music», quien comienza su texto recordando cómo en España el término «continuo» fue mucho menos utilizado que los de «guion» o «acompañamiento». (Stein, 1987: p. 357)

de las diferentes expresiones usadas por los compositores italianos del Seiscientos para referirse a la parte de órgano de una obra. Terminó siendo la más utilizada debido a que fue acuñada por uno de los pioneros y mayores exponentes de su práctica, Ludovico Viadana (Williams y Ledbetter, 2001b). Ellos mismos son los autores de la entrada «Basso seguente», que parece la más apropiada para referirse a estas partes (Williams y Ledbetter, 2001a).

Imogene Horsley, en el artículo «Full and Short Scores in the Accompaniment of Italian Church Music in the Early Baroque», trata las diferencias entre ambos términos. Según Horsley, el *basso seguente* dobla de forma bastante precisa las voces más graves de una composición vocal en cada uno de los coros, citando expresamente obras policorales. Sin embargo, la publicación de *Cento concerti ecclesiastici* de Viadana en 1602 incluye un *basso continuo* independiente que rompe con el concepto tradicional de que el órgano dobla las partes vocales (Horsley, 1977). Sobre esta misma obra de Viadana y otras contemporáneas habla también O'Regan en «Asprilio Pacelli, Ludovico da Viadana and the Origins of the Roman Concerto Ecclesiastico», al describir cómo el *basso seguente* comienza a separarse de la parte vocal inferior, pasando a convertirse en *basso continuo*, dando al organista mayores posibilidades creativas (O'Regan, 2000: 6.5).

Como se ha dicho, la música de las diferentes líneas de acompañamiento coincide con las de los bajos de cada coro con pequeñas variaciones y, salvo pequeñas y limitadas excepciones, los bajos no incluyen cifrado. De esta forma, la expresión más adecuada para referirse a estas líneas es la de *basso seguente*.

II.3. CONCLUSIONES

En este capítulo, tras realizar una revisión biográfica de los maestros Acosta y Patiño he analizado algunas de las características más relevantes del lenguaje policoral en sus misas. Las conclusiones más significativas de cada uno de los epígrafes han sido las siguientes:

Extensión. Se ha comprobado que la reducción iniciada durante la segunda mitad del siglo XVI se acentúa notablemente con la aparición del lenguaje policoral, algo que se aprecia nítidamente comparando las misas de Victoria del impreso de 1583 con las incluidas en el de 1600. En las misas policorales de Romero se aprecia una nueva y significativa disminución. A partir de ese momento, con el lenguaje policoral bien definido, los números se estabilizan, y las cifras de Romero son bastante próximas a las de Acosta y Patiño. En este proceso es determinante la utilización cada vez más amplia del *note nere* y el predominio del estilo declamatorio frente al melismático. Por otra parte, en las extensiones de las secciones de la misa también se observan unas proporciones que, con ligeras diferencias y alguna variante señalada, se mantienen de forma bastante estable.

Plantilla. Entre las conclusiones más relevantes de este epígrafe está la variedad encontrada —absolutamente excepcional— en las disposiciones de las partes en los coros utilizadas por Acosta. No he encontrado en España ningún otro ejemplo similar. Su *Missa a 8* en tres coros puede ser un caso paradigmático. Todas las misas policorales a ocho voces que aparecen en el inventario del capítulo anterior fueron escritas para dos coros con cuatro

partes. Como se ha dicho, Acosta muestra en toda su obra conservada una clara preferencia por la utilización de coros formados por una o dos partes, con voces solistas, que contrastan con los coros completos siguiendo el *stile concertato* romano. Por otra parte, se ha visto que Acosta y Patiño no muestran preferencia por los coros de igual tesitura, en línea con la práctica habitual de Roma, sino que, especialmente en el caso de Patiño, predomina la utilización de un primer coro de tesitura más alta, característico del área veneciana. Podrían asociarse los coros iguales con un ideal de equilibrio, muy presente en etapas anteriores, mientras que en los coros diferentes prima el contraste, elemento esencial del lenguaje policoral. Los dos maestros utilizan frecuentemente las claves altas.

Diálogo Policoral. Este epígrafe ha permitido contrastar cómo es el diálogo policoral entre los diferentes coros. En las misas de Patiño y Acosta los coros están perfectamente definidos y funcionan como bloques independientes. Ya ocurría en las misas policorales de sus antecesores, Romero, Rogier y Victoria, aunque en este último todavía es posible encontrar algunos pasajes en los que esta unidad se difumina y se mezclan voces de diferentes coros. En las misas de Romero, Patiño y Acosta, solo de forma excepcional aparecen secciones completas interpretadas por un número reducido de voces, un solo coro, por ejemplo; algo que sí se da con cierta frecuencia en las misas de Rogier y Victoria. El diálogo policoral se produce de forma habitual siguiendo la siguiente estructura: intervención del coro I, que es respondida por otro coro con un motivo relacionado con el primero, pero con algunas variantes. El diálogo continúa con intervenciones en que se alternan los distintos coros hasta que se produce un *tutti*. Este diálogo es en ocasiones muy ágil, con intervenciones muy cortas, predominando en estos casos los bloques homorrítmicos. Otras veces, las frases son más extensas. Así ocurre casi siempre que el lenguaje tiene un carácter más contrapuntístico, pero también puede darse con texturas homofónicas. Desde Rogier y Victoria se comprueba la tendencia de que, aunque perviven fragmentos en estilo imitativo, su utilización es cada vez menor frente al uso cada vez más extenso de pasajes homofónicos.

La transición más habitual entre las intervenciones de los diferentes coros es la que implica un ligero solapamiento, coincidiendo el último acorde de la primera intervención con el primero de la siguiente. En muchas ocasiones la segunda intervención solo se inicia tras finalizar completamente la primera, mientras que en otros casos ese solapamiento es más extenso y puede llegar a durar varios compases.

En las misas de Patiño y en alguna de Acosta, los diferentes coros tienen intervenciones equilibradas y no hay una clara jerarquía entre ellos. Sin embargo, en la mayoría de las misas de Acosta los coros superiores adquieren un mayor protagonismo con una participación mucho más relevante que la de los coros inferiores. Especialmente en cuatro misas de Acosta, ya desde la composición de los coros, se aprecia un tratamiento diferente al empleado mayoritariamente por el resto de maestros. Acosta utiliza el *stile concertato* con un lenguaje en el que predominan los cambios de texturas y son frecuentes las intervenciones solistas que contrastan fuertemente con la fuerza sonora de los *tutti*.

Texto. Este epígrafe ha permitido comprobar la influencia del texto en la estructura y tratamiento musical de las misas más allá de las grandes y evidentes divisiones como las tres

partes del *Kyrie*. La música de Patiño refleja el conocimiento y respeto por la división teológica del texto. La estructura narrativa del *Gloria* se ve trasladada de forma inequívoca a la musical en todas sus misas estudiadas y las unidades textuales determinan la cohesión de la música de cada una de ellas. Esto se aprecia en la unidad y coherencia de los motivos empleados en cada sección y en los recursos musicales para establecer la división entre ellas, como cadencias o la utilización de la *abruptio*. En algunas misas de Acosta, al igual que ocurría con las de Patiño, la secuencia musical del *Gloria* es coherente y respetuosa con la estructura teológica del texto. En estos casos, no obstante, el principal recurso utilizado por Acosta para dotar de unidad a una sección y marcar diferencias con otras es la textura y los cambios contrastantes que realiza a partir de planteamientos concertantes. En cambio, en otras misas se aprecia una clara divergencia entre los dos planos y la música se desarrolla ajena a la estructura textual, de forma que las secciones y elementos de ruptura musicales no coinciden con los del texto. Llama la atención que Acosta, en algunas misas, llegue a marcar de forma muy explícita —hasta gráficamente con el uso de calderón y doble barra— el final de la segunda unidad de texto, en *Filius Patris*, separándola claramente de la siguiente sección, que comienza con *Qui tollis*. Así lo hace en la *Missa de 2º tono* y en la *Missa In gloria*. Sin embargo, en otros casos, como en la *Missa a 7* o en la *Missa a 10* no hay elementos que permitan apreciar ese cambio de sección y los recursos musicales habitualmente utilizados por Acosta para señalar esa transición a otra unidad, como cadencias o cambio de textura, se encuentran desplazados y los sitúa en otros versos.

También se ha verificado cómo ciertos versos del texto tienen un tratamiento musical especial. Así ocurre con el verso *Jesu Christe* que, de forma sistemática, es escrito en valores largos por los dos maestros. Algo que también hacen habitualmente Romero, Victoria y Rogier. Los dos maestros coinciden, igualmente, en la utilización de ciertas palabras o expresiones para realizar juegos sonoros entre los coros repitiendo esas palabras de forma insistente y percusiva buscando el contraste sonoro. Aunque con una importante diferencia, Patiño siempre es respetuoso con la secuencia establecida del texto, mientras que a Acosta no le importa romper ese orden y utiliza palabras o expresiones fuera de su posición.

Bajos. El análisis de las partes de bajo ha permitido comprobar cómo los coros son armónicamente independientes. Mayoritariamente se mueven formando intervalos de octava o unísonos en los *tutti*, aunque también son frecuentes los intervalos de tercera y, solo de forma excepcional, de quinta. Para dotar a las líneas de cierta variedad es frecuente la utilización de movimientos contrarios y diferente figuración rítmica. Prácticamente todos los coros incorporan una línea de acompañamiento, que ejerce la función de *basso seguente* y un acompañamiento general o guion. Salvo raras excepciones no están cifradas. De forma general, en los papeles, están asignadas al órgano.

Estas características coinciden mayoritariamente con las que José Abreu destaca en las conclusiones de su tesis sobre repertorio policoral sacro portugués. Tras comparar el lenguaje utilizado por los maestros portugueses que él estudia y el de los compositores españoles a los que tenía acceso, concluye que son similares y que podría hablarse de un estilo policoral ibérico. La unidad de estilo entre España y Portugal sería fácilmente comprensible dada la amplia circulación de músicos y repertorios entre los dos países. Este estilo ibérico

seguiría las tendencias marcadas desde Roma, con ligeras diferencias. Entre estas, el profesor Abreu destaca la preferencia ibérica por un coro primero de tesitura más alta a diferencia de Roma, donde se utilizan coros iguales. La otra diferencia señalada por Abreu es que, a diferencia de Roma, los coros no son siempre armónicamente independientes, algo más frecuente en el área veneciana, lo que indicaría que los coros no cantaban lejos el uno de los otros (Abreu, 2002: pp. 144-146).

Maria Luísa Correia Castilho también llega a conclusiones muy similares al estudiar la obra de Manuel Tavares en «O repertório sacro policoral seiscentista e a obra de Manuel de Tavares» (Castilho, 2011), donde dice seguir la metodología y criterios de José Abreu, por lo que estudia los mismos aspectos que este. También coincide con él al establecer algunas peculiaridades del estilo policoral ibérico que lo diferenciarían de la práctica romana:

En Roma el estilo policoral se aplica sobre todo a salmos, magníficats y secuencias; también a algunas misas, pero en menor medida, y en ellas la tendencia es mantener el *stile antico*. En Portugal y España también se utiliza en una gran variedad de géneros, pero destaca la gran cantidad de misas policorales conservadas, frente al reducido número de ellas en Roma.

La práctica de que algunas secciones sean interpretadas por un coro solo es una característica ibérica, en contraste con Roma que, gradualmente, eliminó las secciones para un coro solo.

En Roma, la música para doble coro declina a partir de 1620, dedicando los maestros más atención al *stile concertato*; sin embargo, en la Península Ibérica, su popularidad se fue incrementando y se mantuvo durante todo el s. XVII.

La presencia de instrumentos en algunas partes también es una característica de la música policoral escrita en la península.

Creo que, efectivamente, se podría hablar de un estilo policoral ibérico, debido a las grandes similitudes en la música compuesta por los músicos de los dos países. Además de la amplia circulación y el gran contacto entre maestros de los dos países —siendo Acosta una buena muestra— hay que recordar la unificación de los dos reinos entre 1580 y 1640. No obstante, creo necesario matizar las peculiaridades reseñadas por Abreu y Castilho en cuanto a sus diferencias con el estilo policoral romano. Respecto a la preferencia por un primer coro de tesitura más aguda, en el capítulo I se ha comprobado un uso muy equilibrado de las dos opciones. En todo caso, ellos mismos también comentan cómo esta era una práctica habitual en el área veneciana. De esta forma, más que una peculiaridad ibérica, parece que los maestros utilizan indistintamente las dos opciones de las áreas italianas más influyentes: Roma y Venecia. En cuanto a la independencia armónica de los coros, creo que se produce la misma evolución que en Italia y la tendencia es asegurar esa independencia, siendo así en la mayoría de las obras estudiadas con pequeñas excepciones. Sobre la práctica de que algunas secciones sean interpretadas por un coro solo, ya he comentado cómo también se tiende a su desaparición. Era más frecuente en Rogier y en Victoria, pero en las trece misas de Acosta y Patiño incluidas en este trabajo solo se da en dos pasajes de una misa de Acosta. En cuanto a la presencia de instrumentos, de la que se hablará ampliamente en el capítulo III, era una

práctica también consolidada en Roma y Venecia, por lo que tampoco podría considerarse una particularidad ibérica.

Así pues, la conclusión es que las misas de Acosta y Patiño, en los aspectos fundamentales que definen los rasgos estilísticos de este lenguaje —y que se han analizado en este capítulo: plantilla, tesitura, texturas, diálogo antifonal e independencia armónica de los coros—, se adhieren a la tendencias marcadas por la música policoral italiana y sus dos grandes áreas de influencia: romana y veneciana, que se extendieron por gran parte del continente. Estas características son:

Gran variedad rítmica, con utilización de valores cortos y habitual empleo de *note nere*, lo que implica una reducción de la duración de las misas.

Predominan las misas para ocho voces en dos coros, aunque también son numerosas las escritas para más voces y coros.

Los maestros utilizan disposiciones con coros iguales, pero también formaciones con un primer coro de tesitura más alta, con un ligero predominio de esta segunda opción.

Aunque se mantienen pasajes de carácter contrapuntístico, se impone la escritura homofónica, predominando el ágil diálogo antifonal entre los diferentes coros que se alterna con los *tutti*, presentes en los finales de cada sección.

Coros bien definidos y armónicamente independientes sustentados por un *basso seguente*.

Amplia utilización del estilo policoral en el género de la misa, manteniendo su pervivencia durante todo el Seiscientos e, incluso, el siglo siguiente, lo que generó un importantísimo corpus de misas policorales. Prácticamente dejan de escribirse misas en *stile antico* para un solo coro. A diferencia de lo que ocurre en Roma —donde el lenguaje policoral se utiliza mayoritariamente en otras formas, como los salmos, y en menor medida en las misas que, preferentemente, se siguen escribiendo en *stile antico*— en España sí se escribe un gran número de misas policorales. De hecho, como se ha comprobado, es el estilo que termina imponiéndose y ya desde las décadas centrales del siglo XVII, la gran mayoría de las misas conservadas son policorales. Ampliando el foco a otras formas, parece que el lenguaje policoral se impone en misas, salmos y cánticos; el *stile antico* en los motetes que se siguen componiendo, por ejemplo, para Cuaresma o Adviento mientras que en la música en romance, como los villancicos, se aprecia mayor dinamismo y estilos más diversos.

Del mismo modo, así como en Italia, a partir de 1620, el lenguaje policoral evoluciona hacia el *stile concertato*, en la península se mantiene muy estable y no se aprecia esta evolución. Durante los dos primeros tercios del siglo XVII, no he localizado muestras de misas compuestas en *stile concertato*, con la notable excepción de las misas de Acosta escritas en este estilo.

Una vez finalizado este estudio estilístico, en el siguiente capítulo ofreceré una propuesta práctica sobre cómo pudieron interpretarse estas misas en un lugar como la catedral de Valladolid durante las décadas centrales del siglo XVII.

III. PROPUESTA INTERPRETATIVA

INTRODUCCIÓN

El capítulo anterior estudiaba los rasgos estilísticos más relevantes de las misas escritas por los maestros Acosta y Patiño y que hoy se conservan en la catedral de Valladolid y en el Real Monasterio de El Escorial. Junto al contexto más amplio, esbozado en el primer capítulo, han sido los pasos previos y necesarios para llegar a esta tercera parte del trabajo en la que se aportarán algunos elementos clave para una propuesta interpretativa. Su objetivo es servir de guía a los músicos interesados en que esta música, que ha permanecido en silencio durante largos años, vuelva a ser ejecutada y las ediciones musicales incluidas en esta tesis cobren vida.

En las últimas décadas, la musicología ha dedicado gran atención al estudio de la *performance* y algunos trabajos sobre este tema han tenido una gran repercusión. No es mi objetivo realizar un estudio completo y detallado sobre el hecho performativo de la celebración de estas misas en una catedral castellana del siglo XVII analizando todos y cada uno de los elementos de la música y del contexto en que se llevaron a cabo. Sin desdeñar la importancia de ciertos aspectos, como la forma en que van vestidos los músicos, uno de los ejemplos de los que habla Lisa McCormick en «Music as social performance» (McCormick, 2006), —y conociendo la trascendencia y el alto coste que para un muchacho de aquella época suponía disponer de la ropa y el calzado adecuado— serán cuestiones que solo trataré de forma tangencial.

Una propuesta interpretativa podría incluir elementos relacionados con la afinación y el diapason elegido, transporte, agógica, dinámica, técnica vocal, improvisación y ornamentación, número y tipo de voces e instrumentos que intervienen... Sin embargo, las fuentes musicales de la época ignoran algunas de esas cuestiones y no ofrecen información clara sobre ellas. Tal y como dice Nicholas Cook en «Between Process and Product: Music and/as Performance», hay decisiones de tiempo, dinámica o timbre que no figuran en la partitura, o no con exactitud, e interpretar implica, no solo tocar lo que está escrito, sino también lo que no lo está (Cook, 2001). Considero que su propuesta de calificar la obra musical como un guion —un punto de partida— es singularmente adecuada para estas fuentes.

Mi propuesta se centrará, fundamentalmente, en determinar las voces e instrumentos que pudieron participar durante la celebración de estas misas en las décadas centrales del siglo XVII en un lugar como la catedral de Valladolid y la ubicación de esas voces e instrumentos en el espacio. En el caso de Acosta, como se ha visto en el capítulo II, llega a la catedral de Ávila en 1641 y fallece en 1660, por lo que muy probablemente las misas que se conservan en Valladolid y en El Escorial fueron escritas durante esos años y en ellos se centra este capítulo. Respecto a Patiño, el marco temporal en el que pudo escribir sus obras es más amplio, pero teniendo en cuenta que su toma de posesión como maestro de la Real Capilla se produjo en 1634 y que, como se ha visto en el capítulo II, los últimos años de su vida se encontraba aquejado de numerosos achaques, llegando a solicitar mucho antes de su fallecimiento la jubilación, es también muy probable que las misas incluidas en este trabajo fueran escritas en esas mismas décadas o en años muy próximos a ellas.

La cuestión de la plantilla y la orgánica es determinante y, como se verá más adelante a través de las grabaciones disponibles de los grupos que se han enfrentado a repertorios similares, las propuestas son muy dispares. La decisión de centrarme en estos aspectos — además de por su relevancia interpretativa— está motivada en que fundamentaré mis argumentos, principalmente, en la información aportada por las fuentes documentales de la época conservadas en la propia catedral. Esta institución, como se ha visto, atesora un magnífico archivo musical en el que se encuentran varias de las misas estudiadas en este trabajo; pero, además, proporciona valiosísima información sobre el contexto en el que se interpretaron. En ese sentido, los libros de actas del cabildo, libros de la fábrica, libros de paga y otros documentos serán las fuentes que permitirán conocer la composición de su capilla durante ese período. Esa información, unida a la procedente de otras catedrales próximas: Palencia, Ávila y Segovia; tratados, crónicas, representaciones iconográficas y los propios espacios arquitectónicos, serán los pilares sobre los que se asentará mi propuesta interpretativa.

El tema de la composición de la plantilla, y el número de voces e instrumentos que podrían intervenir durante la celebración de una misa policoral, ha sido objeto de cuantiosos estudios. Así, son muy numerosos los textos referidos a esta cuestión centrados en la música policoral italiana⁵⁸. Por contra, son más escasos los que abordan esta cuestión en otras áreas geográficas. Respecto a España, cabe reseñar la labor de autores como Luis de Robledo, Luis Antonio González Marín, Alfonso de Vicente, Judith Etzion, Juan Ruiz Jiménez o Andrés Cea, cuyos trabajos sobre esta materia serán citados en numerosas ocasiones a lo largo de estas páginas⁵⁹.

⁵⁸ Entre ellos, creo oportuno destacar los del profesor O'Regan, cuyas numerosas publicaciones sobre esta materia, con especial énfasis en el lenguaje policoral romano —en el que brilla la figura de Victoria—, son un referente. Por ejemplo: «Victoria, Soto and the Spanish Archconfraternity of the Resurrection in Rome», (O'Regan, 1994); «The Performance of Roman Sacred Polyphonic Music in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries», (O'Regan, 1995); «Music in the liturgy of San Pietro in Vaticano during the reign of Paul V (1605-1621): a preliminary survey of the liturgical diary (part 1) of Andrea Amici», (O'Regan, 1999); «Asprillio Pacelli, Ludovico da Viadan and the Origins of the Roman Concerto Ecclesiastico», (O'Regan, 2000); «Confraternity statutes in early modern Rome: what can they tell us about musical practice?», (O'Regan, 2013a). Sobre ese mismo ámbito han escrito Graham Dixon: «Roman Church Music: The Place of Instruments after 1600»; «The Performance of Palestrina, Some Questions, but Fewer Answers», (Dixon, 1994) y Ruth Lightbourne: «Annibale Stabile and Performance Practice at Two Roman Institutions», (Lightbourne, 2004). Respecto a estas mismas cuestiones, pero centradas en el área veneciana, también son interesantes las publicaciones de Clifford Bartlett y Peter Holman, «Giovanni Gabrieli: A Guide to the Performance of His Instrumental Music» (Bartlett y Holman, 1975); Richard Charteris, «The Performance of Giovanni Gabrieli's Vocal Works: Indications in the Early Sources» (Charteris, 1990); James Moore, «The "Vespero delli Cinque Laudate" and the Role of "Salmi Spezzati" at St. Mark's» (Moore, 1981). Igualmente, son reseñables los trabajos de Anne Schnoebelen, «The Role of the Violin in the Resurgence of the Mass in the 17th Century», (Schnoebelen, 1990) y de Florian Bassani: «On a Roman Polychoral Performance in August 1665», (Bassani, 2008) y «Polychoral performance practice and "maestro di cappella" conducting», (Bassani, 2012). Todas estas referencias son una pequeña muestra de la amplia atención dedicada a la interpretación de música policoral en el ámbito italiano.

⁵⁹ Entre otros, cabe destacar los siguientes. De Luis de Robledo: «Questions of Performance Practice in Philip III's Chapel» (Robledo Estaire, 1994) y «La transformación de la actividad musical en la corte de Felipe III» (Robledo Estaire, 2012). De Luis Antonio González Marín: «Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español» (González Marín, 1997) y «Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: Voces y ejecución vocal» (González Marín, 2001). De Alfonso de Vicente: «El entorno femenino de la dinastía: el complejo conventual de las Descalzas Reales (1574-1633)» (Vicente Delgado, 2012) y «Los comienzos de la música policoral en el área de la Corona de Castilla. Algunas hipótesis

III.1. REGISTROS DISPONIBLES CON MISAS POLICORALES ESCRITAS POR LOS ANTECESORES DE CARLOS PATIÑO

Como punto de partida, es interesante analizar cómo han afrontado la composición de su plantilla las diferentes formaciones musicales que han realizado grabaciones de este tipo de repertorio. En esta búsqueda, además de los catálogos tradicionales de las grandes bibliotecas y de las discográficas, páginas web como *The AHRC (Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music)*⁶⁰, *AllMusic*⁶¹ o *Medieval Music & Arts Foundation*⁶² suponen una excelente ayuda para rastrear los registros disponibles de misas policorales del período estudiado y obtener información detallada sobre ellos. También son muy eficaces páginas de comercio electrónico, como Amazon⁶³, o lugares especializados en la venta de música, como *ArkivMusic*⁶⁴ o *Presto Classical*⁶⁵, que disponen de un amplísimo catálogo en el que es posible realizar búsquedas avanzadas por compositores, obras, intérpretes, etc. y que ofrecen información detallada sobre cada uno de los registros, permitiendo en muchísimos casos escuchar fragmentos de muestra de las grabaciones. Otra importante fuente de información son los grandes repositorios universales de música y vídeo del momento: Spotify⁶⁶ y YouTube⁶⁷. Estos últimos, además, permiten la escucha de las grabaciones cuando están disponibles.

No he localizado ningún registro que incluya misas de los maestros Acosta y Patiño; si bien, de este último sí es posible encontrar un pequeño número de grabaciones con obras pertenecientes a otros géneros. Era un hecho esperado, pues ninguna de las misas policorales de Acosta ha sido editada y, respecto a Patiño, solo se han publicado tres misas suyas, como ya se dijo en la introducción de este trabajo. En cuanto a sus antecesores al frente de la Real Capilla: Romero y Rogier, aunque en número muy limitado, sí se han grabado algunas de sus misas (algunas no policorales). Claramente, entre los precursores de Patiño autores de misas policorales, el compositor cuyas obras han sido más ampliamente interpretadas y grabadas es Tomás Luis de Victoria. Como es sabido, fue maestro de capilla en el Monasterio de las Descalzas Reales, mientras que Carlos Patiño ocuparía más adelante el mismo cargo en el otro monasterio madrileño vinculado a la corona: el Real Monasterio de la Encarnación. Existe un importante número de grabaciones con obras del maestro abulense, destacando la gran cantidad de versiones disponibles del *Officium Defunctorum*, probablemente la obra más veces grabada. El *Officium Hebdomadae Sanctae* también ha recibido gran atención de los

y muchas preguntas» (Vicente Delgado, 2013). De Judith Etzion: «Latin Polyphony in the Early Spanish Baroque: Suggestions for Stylistic Criteria» (Etzion, 2001). De Juan Ruiz: «Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa» (Ruiz Jiménez, 2004) y *La librería de canto de órgano: Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla* (Ruiz Jiménez, 2007). Por último, de Andrés Cea: «Cantar Victoria al órgano: documentos, música y praxis» (Cea Galán, 2013).

⁶⁰ <http://www.charm.rhul.ac.uk/index.html>. Acceso el 30 de abril de 2019.

⁶¹ <https://www.allmusic.com>. Acceso el 30 de abril de 2019.

⁶² <http://www.medieval.org>. Acceso el 30 de abril de 2019.

⁶³ <https://www.amazon.com>. Acceso el 30 de abril de 2019.

⁶⁴ <http://www.arkivmusic.com/classical/main.jsp>. Acceso el 30 de abril de 2019.

⁶⁵ <https://www.prestoclassical.co.uk/classical>. Acceso el 30 de abril de 2019.

⁶⁶ <https://www.spotify.com>. Acceso el 30 de abril de 2019.

⁶⁷ <https://www.youtube.com>. Acceso el 30 de abril de 2019.

intérpretes⁶⁸. Aunque en menor número, es posible encontrar registros de todas sus misas policorales: *Missa Alma Redemptoris Mater* a 8, *Missa Ave regina caelorum* a 8, *Missa Salve Regina* a 8, *Missa Pro Victoria* a 9 y *Missa Laetatus sum* a 12 —todas ellas incluidas en su libro publicado en Madrid en el año 1600—. En el Anexo 2 ofrezco varias tablas que muestran los discos dedicados a las misas policorales que he localizado. En ellas ofrezco los datos identificativos de la grabación, un enlace en el que se puede consultar la información completa y detallada de los registros, el tipo de voces empleado, si en estas se incluyen niños, los instrumentos utilizados, (cuando intervienen) y un segundo enlace en el que es posible escuchar o ver la interpretación, cuando está disponible⁶⁹.

Tabla III.1 Registros con misas de Rogier, Romero y Victoria.

	Rogier	Romero	Victoria
Número de registros	7	2	9
Voces mixtas adultas	7	2	8
Voces blancas	0	0	1
A capella	2,5 ⁷⁰	0	4 ⁷¹
Ac. Instrumental	4,5	2	6
Solo órgano	0	0	3
Solo bajón y órgano	1,5	0	1
Órgano	3,5	2	6
Arpa	2	1	0
Corneta, sacabuche y bajón	3	2	2

Como muestran las tablas incluidas en el Anexo 2 y el resumen de las mismas en la tabla III.1, especialmente en los casos de Rogier, y más aún en el de Romero, el número de grabaciones disponibles es bastante limitado. Del primero he localizado siete registros conteniendo misas suyas, aunque en dos de ellos solamente se incluye alguna sección. De Rogier se conservan siete misas, las cinco del *Missae sex Philippi Rogerii*, publicado en Madrid en 1598 y dos misas policorales a doce y ocho voces. Todas ellas fueron incluidas en la *Opera Omnia* publicada por Lavern Wagner en tres volúmenes entre 1974 y 1976 (Rogier y Wagner,

⁶⁸ La sección «Multimedia – Discos» de la página web del *Centro de Estudios Tomás Luis de Victoria* permite consultar una importante muestra de los discos dedicados al maestro, incluyendo enlaces y, en ocasiones, comentarios críticos sobre los registros. http://www.tomasluisvictoria.es/discos_es. Acceso el 30 de abril de 2019.

⁶⁹ En 2010, Adam Gerhard Walter Luebke presentó una disertación para obtener su doctorado en la que analiza diferentes aspectos referidos a la interpretación de las grabaciones disponibles de cuatro obras de Tomás Luis de Victoria (Luebke, 2010). Él se centra en cinco elementos: plantilla, transporte, tempo, vibrato y adornos melódicos.

⁷⁰ Como se puede comprobar en el Anexo 2, en las tablas con los registros que contienen misas de Rogier, hay uno de ellos que incluye dos misas, la primera interpretada *a capella* y la segunda con acompañamiento instrumental. Esto explica los decimales de esta tabla.

⁷¹ En el mismo anexo se incluyen nueve registros con misas policorales de Victoria. Puede parecer incongruente que en esta tabla figuren cuatro *a capella* y seis con acompañamiento instrumental, lo que suma diez. La explicación es que en el registro reseñado en la tabla A3.3e interviene el órgano, pero solo en *alternatium* durante el *Kyrie*, por los que las voces cantan siempre *a capella*, aunque en el disco suena el órgano.

1974-1976)⁷². De dos misas incluidas en el libro impreso de 1598 no he localizado ninguna grabación: *Missa Dirige gressus meos*, a 5 v. y *Missa Inclina Domine aurem tuam*, a 6 v. En el caso de Romero, su *Opera Omnia* fue publicada por Judith Etzion en 2001. En ella se incluyen las cuatro misas policorales, para ocho y nueve voces, y las seis para cuatro y cinco voces que se han conservado (Romero y Etzion, 2001a). Como se aprecia en la tabla III.1, solo he encontrado dos registros que incluyan misas de este maestro, por lo que de la gran mayoría de ellas no hay grabaciones disponibles. Esta situación resulta sorprendente al tratarse de un músico que, como se vio en el capítulo I, gozó de gran prestigio en su época, su obra fue objeto de una amplia difusión y, además, está disponible desde 2001 en ediciones modernas.

De Victoria, sin embargo, sí es posible localizar un importante número de grabaciones, aunque si nos centramos en sus misas policorales, el abanico se reduce considerablemente. Alguna de ellas solo ha estado disponible desde 2011, año especialmente fecundo en todo lo relativo al músico abulense. La conmemoración del quinto centenario de su fallecimiento propició la celebración de numerosos actos y conciertos y la publicación de un gran número de estudios y grabaciones centrados en su obra.

Dejando las cuestiones meramente cuantitativas, una de las conclusiones inmediatas y más evidentes que se pueden extraer de las tablas incluidas en el Anexo 2 —y más relevantes para este trabajo— es la gran diversidad de plantillas con que las diferentes agrupaciones han afrontado la interpretación de este repertorio, que van desde la ejecución *a cappella* hasta formaciones que incluyen un amplio número de instrumentos. En algunos casos, dentro del mismo disco o colección, es posible encontrar ambas opciones. Así ocurre, por ejemplo, en la monumental colección *Tomás Luis de Victoria, Sacred Works*, con diez discos compactos dedicados a la música de Victoria en los que, como se ha visto en la tabla A3.3i, están incluidas las cinco misas policorales del impreso de 1600 (Victoria, 2011b). En ellas, Michael Noone utiliza texturas muy diferenciadas e, incluso dentro de una misma misa, es posible encontrar fragmentos *a cappella* que contrastan con otros de gran exuberancia instrumental o con partes interpretadas solamente por instrumentos, sin participación vocal.

Como se ha podido apreciar, y se muestra en la tabla III.1, en los registros que incluyen la intervención de instrumentos, el órgano es el que aparece en mayor número de ocasiones, seguido por bajón, corneta y sacabuche en ese orden. En muchas menos ocasiones, suenan otros como arpa, laúd o tiorba. También encuentro reseñable la ausencia generalizada de voces blancas, ya que solamente intervienen en un disco protagonizado, precisamente, por un coro de estas características: el Westminster Cathedral Choir.

Considero relevante que, aunque no es la opción mayoritaria, un número significativo de las grabaciones ha sido realizado sin ninguna participación instrumental. Así ocurre, por ejemplo, en el disco de The Sixteen, *Hail, Mother of the Redeemer*, que incluye la *Missa Alma Redemptoris Mater*, a 8, de Victoria (Victoria, 2011a). Es un disco editado en el año 2011 y que contrasta con los registros de este mismo grupo de 1997, en que las voces son acompañadas

⁷² Lavern Wagner atribuye tres misas policorales a Rogier, al considerar suyas las dos versiones existentes de la *Missa Domine, in virtute tua*, a doce y ocho voces. Sin embargo, como se vio en el capítulo I, la versión para ocho voces parece una falsa atribución.

por bajón y órgano, y el de 2002, en que repiten esos dos instrumentos junto a corneta y sacabuche. Respecto a la prevalencia de la interpretación *a capella*, además de la legendaria influencia de la célebre capilla papal, puede ser oportuno recordar las palabras de uno de sus defensores y practicantes, Christopher Page. A pesar de que su principal campo de trabajo está dedicado a repertorios más tempranos, sus reflexiones pueden ser esclarecedoras. En su artículo «The English 'a cappella' Renaissance» reflexiona sobre la hegemonía y gran influencia que numerosos grupos ingleses, herederos de una larga tradición y especializados en la interpretación *a capella* del repertorio renacentista, han ejercido durante décadas. Menciona los coros de las grandes catedrales y *colleges* y agrupaciones como Tallis Scholars, The Sixteen, The Hilliard Ensemble o el propio Gothic Voices. Según Page, esa hegemonía se ha visto sustentada y apoyada por académicos vinculados a dos instituciones de referencia —las universidades de Oxford y Cambridge— y publicaciones como Gramophone o Early Music. Algo parecido ocurre con los intérpretes, y aporta nombres como Christopher Hogwood, Peter Phillips, Andrew Parrott o Harry Christophers, todos ellos también vinculados con Oxford y Cambridge (Page, 1993).

Ciertamente, la situación actual es muy diferente a la descrita por Page en ese artículo, especialmente en lo referente a España, a la que menciona reiteradamente. Una vasta producción académica y las interpretaciones de numerosos y diversos grupos interesados en la música española de los siglos XVI y XVII permiten disponer de una imagen mucho más rica y contrastada de esta. Las tablas con los registros de las misas, como se ha visto, muestran una variedad evidente. Sin embargo, las agrupaciones que mencionaba Page, representantes de lo que él denomina «English *a capella* renaissance», siguen editando numerosos discos — como el de The Sixteen, citado al comienzo del párrafo anterior— que, en general, continúan recibiendo críticas positivas⁷³. Del mismo modo, su presencia se mantiene con éxito en las programaciones de numerosas salas y festivales de todo el mundo y, en muchos ámbitos, continúan siendo un referente.

Una explicación más para justificar la ejecución *a cappella* puede provenir de interpretar al pie de la letra lo que indican las fuentes musicales, en las que raramente (con la excepción del acompañamiento) aparecen citados instrumentos.

Frente a la gran variedad y diversidad de plantillas con que los intérpretes han abordado este repertorio, tal y como se ha mostrado, en los epígrafes siguientes voy a analizar el contenido de las fuentes documentales de la época conservadas en la catedral de Valladolid en relación a los miembros que conformaban la capilla y su participación en los actos litúrgicos. Esa información permitirá conocer más sobre cómo se interpretaban estas misas policorales de Acosta y Patiño en el período en que fueron escritas en cuanto a número de efectivos, participación de voces blancas e instrumentos y ubicación de la capilla.

⁷³ Véase, por ejemplo, la crítica de Peter Quantrill sobre el mencionado disco *Hail, Mother of the Redeemer*, de The Sixteen, en *Gramophone*. <https://www.gramophone.co.uk/review/victoria-hail-mother-of-the-redeemer>. Acceso el 30 de abril de 2019.

III.2. COMPOSICIÓN DE LA CAPILLA DE LA CATEDRAL DE VALLADOLID DURANTE LOS AÑOS CENTRALES DEL SIGLO XVII A TRAVÉS DE SUS FUENTES

El epígrafe anterior ha mostrado cómo las agrupaciones que han afrontado la grabación de misas policorales de Victoria y de los maestros de la Real Capilla del siglo XVII lo han hecho desde planteamientos muy diversos en cuanto al número de voces o a la participación instrumental. En las páginas siguientes utilizaré las fuentes conservadas en la catedral de Valladolid —también de otras catedrales del entorno próximo, como Palencia, Segovia y Ávila— para determinar cómo estaba conformada la capilla con que se pudieron interpretar las misas policorales de Acosta y Patiño en las décadas en que fueron escritas. Todo ello con el objetivo de formular una propuesta interpretativa de este repertorio basada en cómo pudieron ejecutarse en un lugar como la catedral de Valladolid durante las décadas centrales del seiscientos.

III.2.1. Presentación de las fuentes utilizadas del archivo de la catedral de Valladolid

Entre los fondos conservados en el ACV, se encuentran los libros de actas capitulares, los libros de la fábrica, los libros de paga de la mesa capitular y los libros de horas. Las tablas siguientes muestran los ejemplares consultados durante la realización de este trabajo:

Tabla III.2 Libros de Actas capitulares. ACV.

<i>Libro de Actas capitulares N° 2</i>	1598-1612	Sig. 4
<i>Libro de Actas capitulares N° 3</i>	1613-1630	Sig. 5
<i>Libro de Actas capitulares N° 4</i>	1631-1644	Sig. 6
<i>Libro de Actas capitulares N° 5</i>	1645-1669	Sig. 7
<i>Libro de Actas capitulares N° 6</i>	1670-1703	Sig. 8

Tabla III.3 Libros de la fábrica. ACV.

<i>Libro de la fábrica N° 1</i>	1595-1605	Sig. 291
<i>Libro de la fábrica N° 2</i>	1606-1616	
<i>Libro de la fábrica N° 3</i>	1617-1628	Sig. 292
<i>Libro de la fábrica N° 4</i>	1629-1638	
<i>Libro de la fábrica N° 5</i>	1639-1649	Sig. 293
<i>Libro de la fábrica N° 6</i>	1650-1661	
<i>Libro de la fábrica N° 7</i>	1662-1674	Sig. 294

Tabla III.4 Libros de paga de la mesa capitular. ACV.

<i>Libros de paga de la mesa capitular</i>	1552-1608	Sig. 499
<i>Libros de paga de la mesa capitular</i>	1609-1619	Sig. 500
<i>Libros de paga de la mesa capitular</i>	1620-1629	Sig. 501
<i>Libros de paga de la mesa capitular</i>	1630-1639	Sig. 502
<i>Libros de paga de la mesa capitular</i>	1640-1649	Sig. 503
<i>Libros de paga de la mesa capitular</i>	1650-1659	Sig. 504
<i>Libros de paga de la mesa capitular</i>	1660-1669	Sig. 505
<i>Libros de paga de la mesa capitular</i>	1670-1679	Sig. 506

Tabla III.5 Libros de horas de la catedral de Valladolid⁷⁴. ACV.

<i>Libros de horas de la catedral de Valladolid</i>	1577-1663	Sig. 513
<i>Libros de horas de la catedral de Valladolid</i>	1664-1702	Sig. 514

Además de estas fuentes, habituales en la mayoría de las catedrales españolas, se conservan otras tres especialmente vinculadas con el devenir musical de la institución vallisoletana. Se recogen en la tabla III.6 y son muy valiosas para conocer con detalle la composición de la capilla de la catedral durante los años centrales del siglo XVII. La primera es el denominado *Libro de paga de los ministros*, que detalla con precisión los desembolsos realizados a los miembros de la capilla entre 1647 y 1652.

La segunda, muy similar, aparece titulada como *Libro de Paga de la Fábrica y de los ministros y cantores de ella*. Contiene los pagos comprendidos entre los años 1653 y 1659. De esta forma, estos dos libros permiten conocer con detalle la composición de la capilla durante los años centrales del siglo XVII —que, como se verá, estaba formada por el maestro, cantores y mozos de coro, organistas y ministriles— y los salarios que percibían cada uno de ellos. Con toda probabilidad debió perderse, al menos, un libro con los pagos correspondientes a los años que van de 1660 a 1665, pues el tercer ejemplar conservado continúa la línea de los dos anteriores, aunque en esta ocasión solamente recoge los desembolsos del año 1666. En su portada reza: *Hijuela de los salarios que paga la fábrica vieja de esta santa Iglesia a músicos y cantores, y de censos que se deben cobrar para ella*.

Tabla III.6 Libros de paga. ACV.

<i>Libro de paga de los ministros</i>	1647-1652	Sig. 767
<i>Libro de Paga de la Fábrica y de los ministros y cantores de ella</i>	1653-1659	Sig. 768
<i>Hijuela de los salarios que paga la fábrica vieja de esta santa Iglesia a músicos y cantores, y de censos que se deben cobrar para ella</i>	1666	Sig. 769

Carmelo Caballero, en su tesis doctoral sobre Miguel Gómez Camargo, utilizó algunas de estas fuentes para realizar una completa descripción del funcionamiento de la capilla de la catedral de Valladolid durante la segunda mitad del siglo XVII (Caballero Fernández-Rufete, 1994: pp. 122-168). Además, ofrece un extenso apéndice documental en el que aporta un vaciado de las actas capitulares relacionadas con cuestiones musicales entre 1650 y 1690 —desde cuatro años antes de la toma de posesión de Camargo hasta el año de su fallecimiento— y de varios documentos económicos, que parten de 1662. No incluyó, por tanto, las dos primeras fuentes de la tabla III.6, que sí adquieren un gran protagonismo en este trabajo, tampoco los libros de paga de la mesa capitular de la tabla III.4, ni la mayor

⁷⁴ La gran mayoría de los libros se encuentra en muy buen estado. Los libros de horas son los más deteriorados, ya que varios ejemplares se han visto afectados por humedades, deteriorando gravemente algunas zonas y folios. Además, del año 1655 solo se conservan las tapas con que fue encuadernado, pero en su interior no hay ningún folio. Tampoco aparecen los libros de los años 1640, 1641, 1642, 1656 y 1658.

Como se muestra en las tablas III.6 y III.7, los libros de paga de la mesa capitular y los libros de horas correspondientes a varios años se encuentran agrupados bajo una misma signatura; sin embargo, es una cuestión meramente organizativa del ACV, pues en ambos casos fueron encuadernados por años y existe un ejemplar separado e independiente de cada uno de ellos. Falta el libro correspondiente al año 1652.

parte de los libros de horas de la tabla III.5 que, como se verá más adelante, también son determinantes para concretar con precisión los miembros del cabildo y de la capilla.

Debido a la especificidad de los libros de paga, incluidos en la tabla III.6, y su directa vinculación con la capilla, estas serán las fuentes que utilizaré como punto de partida y sobre las que vertebraré este epígrafe. No obstante, como se podrá comprobar, no aclaran algunas cuestiones y plantean algunos interrogantes que encuentran respuesta en el resto de fuentes de la catedral. La estructura financiera de la catedral está segmentada en diversas mesas y cuentas, con sus atribuciones específicas, que se complementan e interactúan entre sí, y cada una dispone de un registro específico en el que se anotan los movimientos correspondientes. Por ello, tras la descripción y análisis de los libros de paga, procederé de forma similar con el resto de fuentes económicas, centrándome en las cuestiones relacionadas con la capilla y la música. El conjunto de datos extraídos de todos estos documentos permitirá obtener una visión bastante detallada y completa sobre la composición y funcionamiento de la capilla de la catedral vallisoletana durante los años centrales del siglo XVII.

Como describe detalladamente el profesor Caballero (Caballero Fernández-Rufete, 1994: pp. 122-168), la capilla de la catedral de Valladolid tenía la particularidad de contar solamente con dos prebendados, siendo todos los demás componentes contratados. La primera prebenda —de ración entera— casi siempre era ocupada por el maestro de capilla, aunque, por ejemplo, Juan de Padilla no podía gozar de ella al estar casado. La segunda —media ración— durante los años 1647 a 1666 estuvo siempre ocupada por el racionero tiple Francisco Durán. Estos músicos prebendados eran miembros capitulares del cabildo y tenían los mismos derechos y obligaciones que el resto. Respecto a sus ingresos, tenían asignada una cantidad de dinero en concepto del título de la prebenda, que era pagada por la mesa capitular. Es también esta quien pagaba la asistencia a aniversarios, memorias o procesiones, generalmente procedentes de fundaciones de carácter privado con una dotación determinada⁷⁵. Otro capítulo de ingresos eran las misas y el repartimiento de residuos, consistente en que la mesa capitular, cuando la gestión económica del año había sido positiva, repartía el superávit entre los prebendados. Estos pagos quedaban reflejados en los libros de paga de la mesa capitular. También podían ganar la prebenda de pan y vino, pero para ello debían ser mayores de dieciocho años y superar un examen de gramática y canto. Además de estos beneficios, propios de su condición, compartían otros ingresos con el resto de músicos asalariados, que son realizados por la fábrica y que son los que aparecen reflejados en los libros de la fábrica y en los libros de paga de los ministros y cantores.

⁷⁵ Juan Ruiz facilita numerosos y detallados ejemplos de esta situación en la catedral sevillana en su artículo «Música tras la muerte: dotaciones privadas y espacios rituales en la Catedral de Sevilla (siglos XIII-XVI)» (Ruiz Jiménez, 2014). En la documentación de la catedral de Valladolid no he encontrado documentos con ese nivel de detalle en cuanto a la descripción de la participación musical, pero también hay ejemplos de esa práctica. Uno de ellos es la *Fundación de memorias de Ángela de Castro*, de 1613. Es un documento que aparece identificado en su portada como Legajo 13, Número 4 con la siguiente inscripción: «Escritura de aceptación de las memorias que fundó en esta Santa Iglesia Pedro de Laguna, testamentario que quedó de Ángela de Castro, las que han de cumplir los capellanes de esta Santa Iglesia. Pasó ante Cristóbal de Madrigal, secretario del Cabildo. A dos de febrero del sobredicho año [1613]» En él se estipula que «...perpetúanse por siempre jamás se dijese en cada año por su ánima y de sus padres y deudos seis misas cantadas, con su vigilia y vísperas...» ff. 2v y 3. ACV.

El resto de miembros de la capilla, incluidos el organista y los ministriles, por tanto, son asalariados y sus ingresos procedían principalmente del salario establecido cuando son recibidos y que se pagaba por meses. El registro de estos pagos en los libros de paga de los ministros permitirá conocer la composición y el funcionamiento de la capilla de la catedral de Valladolid. Por ello, a continuación, se detalla el contenido de los mismos.

III.2.2. Libros de paga de los ministros

La estructura del *Libro de paga de los ministros de 1647 a 1652* es la siguiente: comienza con la relación por meses de las horas de todos los años incluidos en el libro. A continuación, de cada año, figuran —en este orden— los recibís individuales de cada uno de los miembros de la capilla, las cédulas de los mozos de coro y el resumen y ajustamiento final del año.

Como puede apreciarse en la tabla III.7 y en la ilustración III.1, el f. 1 detalla las horas de ministros y cantores de enero de 1647, en las que figuran doce nombres y, separadamente, otros cuatro bajo el epígrafe: «Los cuatro capellanes de la fábrica». A la derecha se indica el importe ganado durante esa mensualidad, expresado en maravedís, calculando al final la suma total del mes.

Tabla III.7 *Libro de paga de los ministros de 1647*, f 1. ACV.

Aybar	1.890
Blanco	1.284
Fierro	1.908
Gonzalo	1.632
Juan Martín	266
Plaza	776
Pascual	298
Arrese	696
Arredondo	878
Ybarrola	472
Acotegui	476
López	416
	11.192 (Sic)
Los cuatro capellanes de la fábrica	
Moro	340
Vicente	438
Mathías	482
Juan Martín	528
	1.788

1647 Nombres y Cantos del mes de Enero

Luz.	108 9 0
Banco	102 8 4
Pexo	109 0 8
Sarica	106 3 2
Ju. martin	02 6 0
Non	07 7 6
Pagola	02 9 8
Alice	05 7 6
Ardoña	08 7 8
Jhero	04 7 2
Arcaut	04 7 6
Jos	04 4 6
1101 9 2	

Siguientes de la Capilla

Alon	03 4 0
biarte	04 3 8
Masias	04 8 2
Ju. martin	05 2 8
107 8 8	

Ilustración III.1. Libro de paga de los ministros de 1647, f 1. ACV.

En el f. 3v se cierra el año 1647 con los salarios correspondientes al mes de diciembre y en el f. 4 se anota: «Resumen y sumario de lo que montan los maravedís que se han pagado de horas a los ministros y cantores en los doce meses de este año de 1647, como parece desde la hoja 1ª hasta la plana antes de esta». Se apuntan los importes de cada mes y se suma el total del año, cuyo montante asciende a 116.284 maravedís. En los folios siguientes se sucede la relación de pagos mes a mes, con el correspondiente resumen anual, llegando hasta diciembre de 1652. En el f. 19 se anota el resumen y sumario de lo pagado durante ese año de 1652. En estas anotaciones sobre los pagos de las horas figuran cantores y ministros, pero no otros miembros de la capilla, como el maestro, organistas o ministriles.

A continuación, hay varios folios en blanco —hasta el f. 24— y comienza una relación con los recibís de los salarios individuales del año 1647 para cada miembro de la capilla; en este caso sí están incluidos todos sus componentes. Cada uno de ellos figura en una plana, indicándose al comienzo su nombre (acompañado en la mayoría de los casos de su oficio) y el salario; más abajo hay un recibí, con su correspondiente firma, para cada uno de los meses del año con la cantidad percibida ese mes, sumándose siempre, al final, el total del año. La tabla III.8 recoge el contenido de todos los recibís, figurando en la columna de la derecha el importe total del año en maravedís.

Tabla III.8 *Libro de paga de los ministros de 1647*, ff. 24 a 31v. ACV.

f. 24	Salario al Sr. Racionero Álvaro Gómez de la Cruz [organista], que tiene 300 ducados de salario pagados por meses. Dice que «Dios se lo llevó para sí el 2 de abril»	25.758
	Le sustituye Diego Galindo, organista de esta iglesia, que firma los recibís desde abril hasta diciembre.	40.936
f. 24v	Salario del racionero Francisco Durán, que tiene 50 ducados de aumento. Los recibís del año suman un total de 18.696 m.	18.696
f. 25	Salario de Juan de Padilla, maestro de capilla, de 300 ducados.	112.200
f. 25v	Salario de Diego de Aybar, «ministro de altar jubilado desde el año pasado de 1645. Ha de haber de salario en este año el mismo que en el pasado, menos los 12 reales de la noche de Navidad, que no los ganó.»	13.176
f. 26	Salario de Juan Blanco, cantor contralto.	22.080
f. 26v	Salario de Gaspar Fierro, ministro de altar.	13.584
f. 27	Salario de Gonzalo Fernández, sochantre.	23.728
f. 27v	Salario de Juan Martín, segundo sochantre.	1.348
f. 28	Salario de Gaspar Pérez, ministro de altar.	2.640
f. 28v	Salario de Nicolás Fernández de la Plaza, contrabajo.	20.829
f. 29	Salario de Juan Pascual, contralto.	18.696
f. 29v	Salario de Domingo de Arrese, tenor.	18.696
f. 30	Salario de Francisco de Arredondo ⁷⁶ , tenor.	33.660
f. 30v	Salario de Francisco González, ministril y bajón.	52.704
f. 31	Salario de Pedro de Mena, bajón.	35.700
f. 31v	Salario de Joseph de Ruiz, ministril corneta.	50.484

En el f. 32v, la estructura vuelve a cambiar y hasta el f. 33v aparece una relación de pagos relacionados con los mozos de coro en los que la fórmula utilizada, con ligeras variantes, es: «En [fecha] se dio cédula a [receptor] de [importe] del mes [mes correspondiente] de este año». En algunos casos figura directamente el nombre de los niños; es el caso de: Miguel Camizo, tiple, mozo de coro, Gabriel, mozo de coro y Francisco Merino, mozo de coro.

En ese momento todavía no se había creado el Colegio de los niños músicos de la Purísima Concepción que, a partir de su fundación en 1677 —con Miguel Gómez Camargo al frente de la capilla— acogerá los mozos de coro, tal y como detalla Carmelo Caballero en *El Barroco musical en Castilla y León: estudios en torno a Miguel Gómez Camargo* (Caballero Fernández-Rufete, 2005: pp. 145-153) Por ello, los niños estaban bajo la tutela del maestro u otros ministros, que los alojan en sus casas y deben ocuparse de su manutención. Así, también consta el dinero entregado por este motivo, a Pedro de la Carrera, organista, al racionero Durán o al maestro, que tiene dos mozos en su casa.

Por último, para cerrar el año, en los ff. 34 y 34v, tal y como pude verse en la tabla III.9, aparecen el resumen y ajustamiento de los pagos de todo el año:

⁷⁶ En un mismo folio aparecen firmas de este tenor con las siguientes variantes: Francisco Arredondo, Francisco de Chaprestúa y Francisco de Chaprestúa Arredondo

Tabla III.9 *Libro de paga de los ministros de 1647*, ff. 34 y 34v. ACV.

Las horas que se han pagado en los doce meses de este año a ministros y cantores	116.284
Álvaro Gómez, organista, hasta marzo que murió	25.758
Diego Galindo, organista, por ocho meses	40.936
Francisco Durán	18.696
Maestro de capilla	112.200
Diego de Aybar	13.176
Juan Blanco	22.080
Gaspar Fierro	13.584
Gonzalo Fernández	23.728
Juan Martín	10.348
Gaspar Pérez	20.640
Nicolás de la Plaza	20.829
Juan Pascual	18.696
Domingo de Arrese	18.696
Francisco Redondo	33.660
Francisco González	52.704
Pedro de Mena	35.700
Joseph Ruiz	50.484
Francisco de Soto	20.400
Suma	641.599
Pásase a la vuelta [La relación continúa en el f. 34v]	
Miguel Camizo	12.410
Francisco Merino, mozo de coro	6.630
Del aumento de los 2 mozos de coro que el maestro tiene en su casa	3.046
Pedro de la Carrera, organista	4.220
Gabriel, mozo de coro	544
Esta cantidad de maravedís se descarga en la cuenta de la fábrica de este año de 1647	668.449

No aparecen los capellanes: Moro, Vicente y Matías; sí figuran Martín y Plaza. El propio libro los llama «Los cuatro capellanes de la fábrica», lo que puede dar a entender que su salario proviene de otra partida y por eso sus pagos no se reflejan aquí. La participación de los capellanes junto a la capilla en el canto de órgano —y no solamente en el canto llano, que es su función principal— ha sido documentada en numerosas instituciones⁷⁷.

Además, como explica François Reynaud en *La polyphonie toledane et son milieu des premiers témoignages aux environs de 1600* (Reynaud, 1996: p. 29-30), en algunos lugares, como la catedral de Toledo, era una práctica frecuente ofrecer una capellanía —con los beneficios económicos que implicaba— a algunos músicos para que el puesto resultara más atractivo,

⁷⁷ Así lo hace Luis Robledo, en el caso de la Real Capilla, en su artículo «*Questions of Performance Practice in Philip III's Chapel*», donde aporta testimonios que prueban esta práctica (Robledo Estaire, 1994: p. 200). También puede ser oportuno recordar cómo el propio Victoria, en las Descalzas Reales, es un capellán al servicio de la emperatriz lo mismo que los demás cantores miembros de la capilla del monasterio real (Vicente Delgado, 2012: pp. 201-203). En el ámbito catedralicio también hay numerosos ejemplos que acreditan la participación de los capellanes en el canto de órgano junto a los miembros de la capilla. Así ocurre, por ejemplo, en las catedrales de Salamanca (Pérez Prieto, 1995: p. 150), Sigüenza (Suárez-Pajares, 1998: pp. 54-55, 74-75) o Palencia (Pintado Asensio, Virgili Blanquet y Caballero Fernández-Rufete, 1999: pp. 358-360).

ya que de este modo sumaban las prebendas de ambos cargos. Así pues, los capellanes no eran necesariamente intérpretes con menor cualificación. Algunos de ellos eran músicos muy capacitados y miembros estables de la capilla. La catedral de Valladolid también ofrece ejemplos de esta práctica. En este sentido, puede ser muy ilustrativo el siguiente acuerdo del cabildo de 24 de agosto de 1651. En él, debido a las dificultades económicas, deciden rebajar los salarios de los miembros de la capilla; sin embargo, uno de ellos, Juan Blanco (cantor contralto) ve compensada esa rebaja con una capellanía:

Habiendo visto el Cabildo los empeños que tiene su Fábrica por los malos sucesos de los años y particularmente en éste, en el cual viene a perder más de 12.000 reales que le había de valer el pan y préstamos, acordó se bajasen en cada un año los salarios siguientes y que comenzase la baja desde principio de agosto de este año y es en esta forma: Al maestro de capilla se le bajan 350 reales del salario. A Diego Galindo, 300 reales. A Juan Blanco se le bajó 650 reales; dásele por esta baja una capellanía. A Gaspar Fierro se le bajan 150 reales. A Gonzalo Fernández, sochantre, se le bajan 100 reales. A Juan Pascual se le bajan 10 ducados. Otros tantos a Domingo de Arrese. A Francisco de Arredondo 20 ducados. A Juan López, sochantre, 300 reales. A Luis de Vidaurre, 500 reales. A Francisco González, ministril, 350 reales [...] (*Libro de Actas capitulares N° 5 (1645-1669)*, f. 339. ACV).

Para comprender mejor cómo era el salario de los capellanes puede ser interesante el siguiente apunte del *Libro de la fábrica* del año 1648, en que aparecen los pagos al capellán Matías López, quien, como se ha dicho, figura en la relación de las horas de esos años en el *Libro de paga de los ministros*, pero no en los recibís ni en el ajustamiento final:

Ítem once mil ciento sesenta y cinco m. que se pagaron a Matías López, capellán, en una capellanía del canónigo Rincón en esta manera: los 4.233 m. que ganó de horas en el coro, 374 de los maitines de la noche de Navidad, 6.528 m. de la limosna de 192 misas rezadas que dijo este año a razón cada una de 2 reales y 16 cada mes, y en este año no hubo más que un capellán y las dijo todas, 192. (*Libro de la fábrica N° 5 (1639-1650)*, f. 216v. ACV).

Retomando el estudio del *Libro de paga de los ministros*, el año 1648 comienza en el f. 35v, tras un folio en blanco, manteniendo una estructura idéntica a la del año precedente y que se repetirá en los siguientes, hasta 1652 en que acaba el libro. Creo que sería reiterativo e innecesario continuar facilitando el contenido detallado de cada uno de los folios del libro, pero sí puede ser interesante aportar —tras contrastar esta información con la ofrecida por las otras fuentes de la catedral— la relación de todos los nombres que aparecen cada año para comprobar la estabilidad y evolución de los miembros de la capilla. Todos ellos quedan recogidos en las tablas III.23 y III.24.

El *Libro de Paga de la Fábrica y de los ministros y cantores de ella (1653-1659)* mantiene una estructura muy similar al anterior, aunque no figuran los ajustamientos de cada año. Sigo el mismo criterio y en las tablas III.25, III.26 y III.27 figuran todos los nombres recogidos en este libro, contrastados y complementados con las otras fuentes. Todas esas tablas permiten observar la composición de la capilla vallisoletana durante trece años ininterrumpidos y obtener una visión muy precisa sobre su evolución. Aunque, como he mencionado, no se conservan los libros equivalentes correspondientes a los años que van de 1660 a 1665, también incluyo en la última tabla los datos extraídos de la *Hijuela de los salarios que paga la*

fábrica vieja de esta santa Iglesia a músicos y cantores, y de censos que se deben cobrar para ella, del año 1666.

En la Tabla III.7, que mostraba el contenido del primer folio del *Libro de paga de los ministros de 1647*, figuran tres nombres: Ybarrola, Acotegui y López que, sin embargo, no constan más adelante en los recibís individuales ni en el resumen y ajustamiento del año, no permitiendo su identificación. El *Libro de horas de 1647* resuelve esta duda y gracias a él es posible identificar estos nombres, que corresponden a tres mozos de coro.

III.2.3. Libros de horas

Los libros de horas permiten complementar los datos facilitados por los libros de paga, constatar los miembros de la institución que asistían a las diferentes celebraciones y conocer las cantidades estipuladas por su asistencia a cada una de ellas. Todos mantienen una estructura muy similar que merece la pena comentar para comprender mejor la información que aportan. Los libros están divididos en dos grandes partes: la primera contiene las tablas en que se apunta la asistencia a las horas, la segunda las anotaciones de la hacienda de la mesa menor de las horas y los de la hacienda de la mesa de capellanes. Los folios de la primera parte, salvo excepción y a diferencia de las otras fuentes, no están numerados; en cambio, y acreditando claramente esa clara separación entre ambas partes, en varios de ellos la segunda sí está foliada, asignándole el número uno al folio donde comienzan las anotaciones de la hacienda de la mesa menor de las horas e ignorando los folios anteriores⁷⁸. Al comienzo de cada uno de los libros —en la contraportada en la gran mayoría de ellos— se establecen las *Reglas del punto*, determinando «A qué tiempos han de entrar los señores prebendados en el coro para ganar las horas según estatutos y loables tradiciones de esta santa iglesia» y se indica el momento concreto para cada una de las horas o la misa en que deben estar en el coro. En el caso de la misa se dice: «A cualquier misa se gana y se apunta al fin de la epístola de ella». Más adelante también se incluye la siguiente nota: «Los ministros y cantores y capellanes han de entrar en las horas al final del *Gloria Patri* del *Deus in adjutorium meum intende* y en las misas al fin del *Introito* de ellas, como lo tiene acordado el cabildo por muchos autos capitulares». Estos textos se repiten en los diferentes libros a lo largo de los años.

Como se aprecia en la ilustración III.2, en los folios se trazan unas tablas mensuales que permiten apuntar día a día quienes acuden a cada una de las horas y a la misa, indicando al lado de cada una los maravedís que se ganan por su asistencia. El contenido está estructurado jerárquicamente y los apuntes se realizan sobre tablas separadas, en folios diferenciados, en función del estatus. El orden, que se mantiene a lo largo de los años, es el siguiente: prebendados, ministros y cantores, capellanes de número, capellanes de extra-número y mozos de coro. La asignación económica varía en función del grupo y la hora. No obstante, salvo en el caso de los prebendados, hay miembros de los demás grupos que no

⁷⁸ De todos los libros de horas del período estudiado, el único que está foliado completamente es el del año 1644. Confirmando la clara división en dos grandes partes que se menciona, al comenzar las anotaciones de la hacienda de la mesa menor de las horas, la numeración se reinicia y se comienza otra vez desde el número uno. En los libros de los años 1643, 1645, 1646, 1648, 1652 y 1653 solo se numeran los folios de esta segunda parte.

perciben lo establecido, pues al lado de su nombre aparece una cifra diferente a la general, que es la que realmente ganan. Esa cantidad procede de un acuerdo previo con el cabildo. La tabla III.10 muestra los puntos, en el orden en que aparecen en los libros, y los maravedís correspondientes a cada uno de los grupos por su asistencia a cada uno de ellos, cantidad que se mantiene estable durante los años estudiados.

Tabla III.10 Libros de horas. Estructura y maravedís que se ganan en cada celebración.

	Prebendados	Ministros y cantores	Capellanes de número	Capellanes de extra-número	Mozos de coro
Maitines	10	4	10	10	4
Misa del alba ⁷⁹					4
Prima	4	7			2
Aniversarios ⁸⁰		6			2
Tercia	2	4	2	2	1
Procesiones ⁸¹		4	2	2	1
Sexta	2	4	2	2	1
Nona	2	4	2	2	1
Misa	4	6	3	3	2
Vísperas	8	16	4	4	2
Total	32	55	25	25	20

He incluido la última fila con el cálculo del importe total en maravedís que recibiría un miembro de cada uno de los grupos que asistiera a todas las celebraciones de un día. Claramente, son ministros y cantores los que perciben mayor remuneración por este concepto; más del doble que los capellanes y casi un setenta y cinco por ciento más que los prebendados. Para estos últimos, los importes provenientes de las horas significan un porcentaje más reducido del total de sus emolumentos, en los que tienen mucho más peso otros conceptos, como la celebración de misas.

La institución prima la asistencia a la difícil hora de maitines con la remuneración más alta, muy por encima del resto de los puntos. Sin embargo, no ocurre así con los cantores; de hecho, en las tablas de maitines solo figura un número muy reducido de ellos, acreditando que su escasa presencia durante esa hora estaba previamente establecida. Parece probable que el cabildo deseara proteger las preciadas voces de sus cantantes y no exponerlas al frío que debía imperar durante la noche en los largos y rigurosos inviernos castellanos. Lógicamente, esto no era así en festividades como el Corpus Christi y Navidad, donde su asistencia era obligada para interpretar los villancicos. Por el contrario, es vísperas, con gran diferencia, la hora mejor pagada para los cantores. Normalmente, la misa y vísperas serían las celebraciones con mayor protagonismo de la música, por lo que parece razonable que la gratificación sea más alta en esos dos casos. Más sorprendentes resultan los siete maravedís

⁷⁹ La Misa del alba figura exclusivamente en las anotaciones de los mozos de coro. En algunos años aparece la asignación global de 8 m. junto a maitines. En otros, aunque se anotan en la misma tabla, se especifica la asignación de 4 m. para los maitines y otros 4 para la misa del alba.

⁸⁰ Solo aparece en cantores y ministros y mozos de coro. En el primer caso la asistencia se anota en tablas separadas, en el segundo, en la misma que la hora de prima.

⁸¹ No figura en el grupo de los prebendados, sí en todos los demás y se anota en la misma tabla que tercia.

asignados a prima, una hora no especialmente significativa desde el punto de vista musical. La explicación podría estar en que los aniversarios debían celebrarse justo después de prima. De hecho, en los folios de los mozos de coro aparecen unidos en una única tabla y parece lógico que el cabildo deseara favorecer la presencia de los cantores en los aniversarios, seguramente muchos de ellos bien dotados económicamente. Algo parecido podría ocurrir con la hora de tercia, ligada a las procesiones. La asistencia a tercia y procesiones de ministros y cantores se anota en una única tabla. La presencia de los músicos sí es relevante y necesaria en las procesiones. En este sentido, es frecuente la mención a la obligatoriedad de participar en ellas cuando se contrata a algunos músicos. Así aparece, por ejemplo, en el acta de 13 de julio de 1601 en que se recibe al ministril Diego Gómez:

En 13 de julio recibió el Cabildo a Diego Gómez, ministril, con salario de 120 ducados cada año con condición que venga a tañer todas las fiestas y domingos, así principales como no, y todas las procesiones que el Cabildo saliere fuera y dentro de la iglesia, y fiestas que el Cabildo tuviere, y los días que hubiere canto de órgano [...] (*Libro de Actas capitulares N° 2 (1598-1612)*, f. 77. ACV).

Respecto al número de procesiones que podrían celebrarse en una catedral durante el siglo XVII, Javier Suárez-Pajares en *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750* estima que en el calendario seguntino serían cerca de doscientas (Suárez-Pajares, 1998: p. 98). También es muy ilustrativo un documento aportado por Natalia Medina en su tesis doctoral *La vida musical en la catedral de Toledo durante el siglo XVII: Capilla de música y obras* con los detalles de las procesiones que acompañaban a las festividades que se celebraban en la catedral de Toledo durante el siglo XVII en el que figuran más de ochenta procesiones (Medina Hernández y Vicent, 2016: pp. 723-725).

La ilustración III.2 muestra las anotaciones correspondientes de la asistencia a la misa de los señores prebendados durante el mes de enero de 1647. Como puede apreciarse en ella, estos también están divididos en tres tablas diferentes. En la superior, aparecen en primer lugar las siguientes anotaciones: fábrica, deán, cantores, ministros y santo oficio. Los nombres de las siguientes filas corresponden a las otras dignidades y canónigos de la institución (dieciocho). En la segunda tabla aparecen los racioneros (cinco más la ración de cantores) y en la inferior los medios racioneros (diez, entre los que están el organista Álvaro Gómez y el cantor tiple Francisco Durán). Así pues, en las tablas no solo figuran los señores prebendados, sino también las prebendas y raciones genéricas establecidas: las dos prebendas de la fábrica, los canonicatos de cantores y ministros, el canonicato del santo oficio y la ración de cantores. Estas prebendas figuran en todos los libros y se les asigna la cantidad correspondiente, apuntando siempre su pago en todas las horas y días del año.

Ilustración III.2. *Libro de horas de 1647*, f. 38. ACV.

Como muestra la ilustración III.2, en cada plana se apunta la asistencia a una hora durante un mes, en el orden indicado en la tabla III.10. Tras las anotaciones de la asistencia a las diferentes horas y a la misa, también se dedica un folio a apuntar las «Pitanzas de la mesa menor cuando las hay y el responso por el racionero Palazuelos en maitines, en cada primer lunes del mes, a dos reales, entre los presentes a él solos» y, a continuación, la asistencia a entierros de prebendados.

Tras los prebendados se inscriben los apuntes de maestros y cantores, después capellanes y, por último, mozos de coro. En el primer caso, y como se muestra en la ilustración III.3, en una sola plana se anotan maitines, prima, aniversarios, tercia y procesiones y a la vuelta sexta, nona, misa y vísperas, por lo que en las dos caras de un folio se apunta un mes completo de este grupo. En el caso de capellanes y mozos de coro, se anotan todas las horas y la misa en una única plana⁸².

⁸² En alguna ocasión no se calcularon bien los folios correspondientes a cada grupo y esto ocasiona que algunos meses aparezcan desordenados y fuera del orden habitual. Así ocurre en el libro de 1647 con los capellanes de número y en el de 1653 con los mozos de coro.

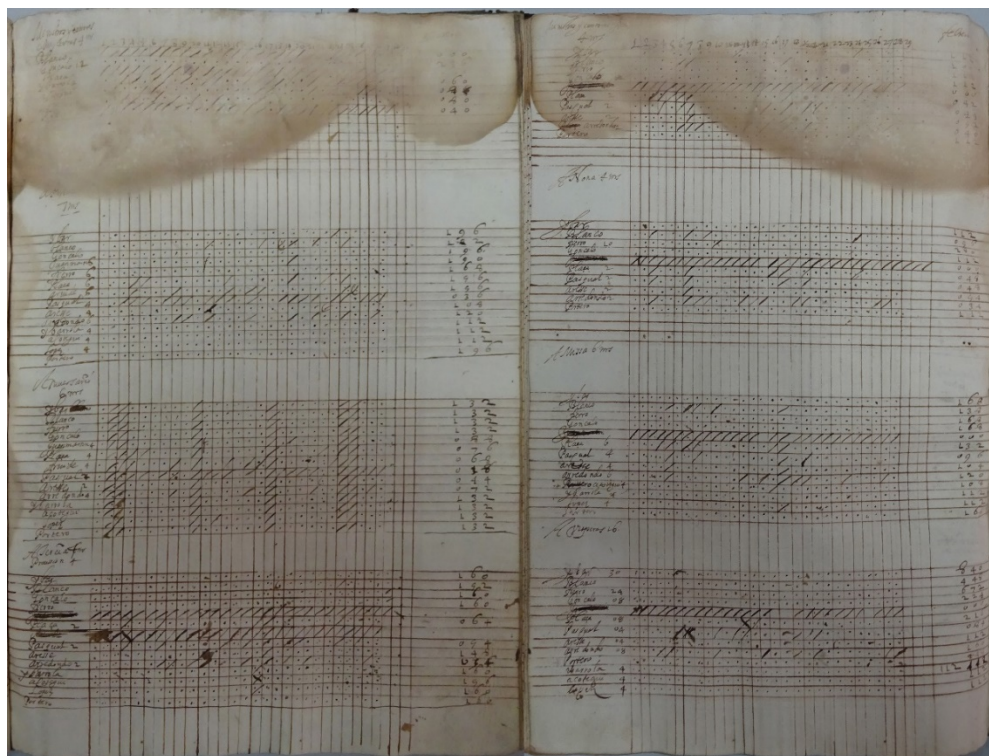


Ilustración III.3. *Libro de horas de 1647*, ff.55 y 55v. ACV.

Durante el año 1647, en las anotaciones de ministros y cantores figuran los nombres recogidos en la tabla III.11. En la columna de la derecha he añadido su ocupación, aunque no aparece en los libros de horas.

Tabla III.11. *Libro de horas de 1647*. Ministros y cantores. ff. 54 a 65v. ACV.

Ibar (en otros casos escrito Aybar)	Ministro de altar
Blanco	Cantor contralto
Fierro	Ministro de altar
Gonzalo	Sochantre
Juan Martín	Segundo sochantre
Plaza	Contrabajo
Arbide (también escrito Arvide)	Capellán
Pascual	Cantor contralto
Arrese	Cantor tenor
Redondo	Cantor tenor
Ibarrola (hasta marzo)	Mozo de coro
Acotegui	Mozo de coro
López (hasta abril)	Mozo de coro
Gabriel (solo figura en la misa unos días de marzo)	Mozo de coro

Francisco de Arbide figura en las horas de ministros y cantores durante los años 1647 y 1648, aunque solo en prima y aniversarios, y aparece simultáneamente como capellán de extra-número; sin embargo, su nombre no consta en el específico *Libro de paga de ministros y cantores de 1647 a 1652*. Desde 1649 obtiene una ración entera y ya figurará siempre como

racionero. Por otro lado, curiosamente, los cuatro últimos nombres de la tabla pertenecen a mozos de coro. Solamente aparecen en maitines, prima, misa y vísperas, aunque también se anota su asistencia en sus tablas específicas, figurando en este caso en todas las horas y en la misa. Desde mayo, el único que se mantiene en las anotaciones de cantores y ministros es Acotegui. Permanecerá en ellas hasta mayo de 1649; después de ese momento no vuelven a registrarse mozos de coro en las tablas de cantores y ministros y solo figuran en las suyas propias. Los nombres de esta tabla coinciden con los anotados en el *Libro de paga de los ministros de 1647 a 1652*, y que figuran en la tabla III.7, con la mencionada excepción de Arvide. En estas tablas también se anota la asistencia del portero y, en ocasiones, del perrero.

Solamente en los libros correspondientes a los años 1646 y 1647 (y en este segundo de forma incompleta) se anota de manera específica la asistencia de los «Ministriles para los días de canto de órgano». En el encabezado del folio reza: «Repárteseles la parte del salario que toca a cada día en los cuatro puntos que tienen obligación de acudir y empieza desde este año y los puntos que perdieren se les ha de bajar del mes» *Libro horas de 1647*, f. 69. ACV. Los cuatro puntos a los que han de acudir, y que figuran en las tablas, son: prima, tercia, misa y vísperas. Su presencia en las dos primeras horas podría estar relacionada con la ya expuesta vinculación entre prima y aniversarios y tercia y procesiones. Conviene recordar que esos cuatro puntos son los mejor remunerados para ministros y cantores. En las tablas aparecen los cuatro ministriles con que contaba la catedral ese año: González y Mena, bajones, Ruiz, corneta y Soto, sacabuche. Sus nombres ya se citaron en las tablas III.10 y III.11.

Como se ha dicho, tras ministros y cantores figuran los capellanes de número y, después, de extra-número. La tabla III.12 recoge los nombres que aparecen en el año 1647:

Tabla III.12. *Libro de horas de 1647*. Capellanes. ff. 66 a 77v. ACV.

Capellanes de número	Capellanes de extra-número
Pascual [Cantor contralto]	Gonzalo
Sandoval	Arvide
Villarán	Quintero
Núñez	Juan Ruiz
Arrese [Cantor tenor]	Juan Martín (hasta marzo) [Segundo sochantre]
Grande	Santalla
Lázaro	Matías López
Pedrosa	Pérez [Ministro]
Gamboa	Moro
Moreno	Vicente
	Prieto (desde mayo)

Estas tablas permiten comprobar cómo los cantores Juan Pascual, contralto, y Domingo de Arrese, tenor, el segundo sochantre Juan Martín, el ministro Gaspar Pérez y Arvide son también capellanes. Los denominados «Cuatro capellanes de la fábrica» por el *Libro de paga de los ministros de 1647* —y que aparecen en la Tabla III.7— Moro, Vicente, Mathías y Juan Martín figuran aquí entre los capellanes de extra-número. El número de capellanes de cada uno de los dos tipos es, con ligeras oscilaciones, de diez.

Las fuentes catedralicias no explican la diferencia entre los capellanes de número y de extra-número. Según el *Diccionario de autoridades*, la definición de Capellanía es: «Institución hecha con autoridad del Juez Ordinario Eclesiástico, y fundación de renta competente, con obligación de misas, y algunas con asistencia a las Horas Canónicas. Hailas colativas, perpetuas, y otras *ad nutum* amovibles»⁸³. En el mismo diccionario, la acepción de Extra es: «Preposición latina, que en el castellano tiene mucho uso en la composición de algunas voces: como extrajudicial, extraordinario: y algunas veces se suele usar por sí sola, y significa lo mismo que fuera o además»⁸³⁶ y la de Número: «Se toma también por cantidad determinada de personas, en algún empleo o Comunidad: y así se dice, Escribano del número, Académico del número, etc.»⁸³⁶. Todo parece indicar, por tanto, que los capellanes de número gozan de una capellanía colativa o perpetua, aprobada por la autoridad eclesiástica, mientras que las de extra-número serían amovibles.

Por último, la tabla III.13 recoge los mozos de coro del año 1647:

Tabla III.13. *Libro de horas de 1647*. Mozos de coro. ff. 78 a 83v. ACV.

Ibarrola (hasta marzo)
Acotegui
López (hasta abril)
Villota
Villoldo
Andrade
Roque
Iglesias
Lorenzo
Juan Gil
Cristóbal (hasta abril)
Tejeda (solo enero y febrero)
Martínez (desde mayo)
Medina (desde julio)
Río (solo octubre, noviembre y diciembre)
Sedano (desde mayo a septiembre)

Los libros de paga daban una información muy limitada sobre los mozos de coro. En algunos casos, como se ha visto en la p. 239, se mencionan de forma genérica sin llegar a escribir su nombre y lo que se anota es el pago realizado, por ejemplo, al maestro por el mantenimiento de los dos mozos que tiene en su casa. No obstante, es llamativo que los que sí aparecen bien identificados en el *Libro de paga de ministros y cantores de 1647*, Miguel Camizo, Francisco Merino y Gabriel no figuran en sus tablas en el *Libro de horas de 1647*. Es el grupo más inestable. Como muestra la tabla III.13, son numerosos los niños que entran y salen y que permanecen solo unos meses en las anotaciones. Otros, sin embargo, sí se mantienen a lo largo del tiempo. En cada uno de los años, con pequeñas oscilaciones, aparecen en torno

⁸³ Real Academia Española. *Diccionario de autoridades (1726-1739)*. Consulta en línea en: <http://web.frl.es/DA.html>. Acceso el 30 de abril de 2019.

a dieciséis niños, pero el número de ellos que suele haber simultáneamente, y que acuden de forma regular a los actos de la catedral, está entre diez y doce.

Cada día asiste un importante número de personas a las diferentes celebraciones. Para comprender cómo era el día a día de la catedral puede ser ilustrativo detallar ese número en ciertos días del año utilizando los datos de los libros de horas. He seleccionado cuatro fechas muy diferentes con el fin de mostrar diversos momentos del calendario litúrgico: el 19 de febrero, martes, es un día cualquiera del tiempo ordinario en que no se celebra ninguna festividad especial; el 24 de marzo es un domingo de Cuaresma; el 20 de junio, jueves, es uno de los días más señalados en el calendario litúrgico, ya que es el día del Corpus Christi⁸⁴; por último, el domingo 8 de septiembre es, además, la festividad de la Natividad y día de la Virgen de San Lorenzo, venerada como patrona de la ciudad de Valladolid.

La tabla III.14 recoge el número de puntos anotados en esas fechas en cada uno de los grupos. A la derecha del nombre figura el número total de integrantes de ese grupo que aparecen inscritos en el libro en esa fecha. Este dato permite comprobar fácilmente el nivel de participación de cada grupo en cada una de las horas y en la misa. En todos los casos, excepto en el de ministros y cantores —y de forma puntual en capellanes de extra-número y mozos de coro— figuran los mismos nombres en los diferentes puntos. No ocurre así con los ministros y cantores, ya que las tablas son diferentes en función de la hora. Así, en maitines, solo están anotados entre cinco y siete cantores, en sexta y nona siempre son ocho y en el resto de los puntos el número oscila entre ocho y trece. Puesto que el número total es diferente en cada punto, en lugar de escribir el total en la primera columna junto al nombre, he indicado entre paréntesis el número total de nombres inscritos en cada una de las horas y la misa debajo del número de los que asisten. En los capellanes de extra-número ocurre lo mismo en maitines y procedo de la misma forma en esa hora.

Tabla III.14. Puntos anotados en el *Libro de horas de 1647*. ACV.

19 de febrero, martes		Maitines	Prima	Aniver- sarios	Tercia y Procesiones	Sexta	Nona	Misa	Vísperas
Deán y Canónigos	19	2	15		14	11	10	11	13
Racioneros	5	2	5		5	5	5	5	5
Medio Racioneros	10	3	9		9	9	8	8	9
Ministros y Cantores		4 (6)	9 (13)	11 (13)	10 (11)	6 (8)	6 (8)	10 (11)	10 (11)
Capellanes de número	10	4			5	5	6	6	6
Capellanes de extra-número	10	4 (5)			10	10	10	9	8
Mozos de coro	11	11	11	11	11	11	11	11	9
TOTAL		30	49	22	64	57	56	60	60

⁸⁴ La ilustración III.12 muestra las páginas de un *Missale Romanum*, editado en Venecia en 1623, en las que se facilita un calendario de las fiestas móviles de los años 1623 a 1659, entre las que puede apreciarse cómo el Corpus Christi de 1647 fue el 20 de junio.

24 de marzo, Domingo		Maitines	Prima	Aniver- sarios	Tercia y Procesiones	Sexta	Nona	Misa	Vísperas
Deán y Canónigos	19	3	14		18	18	4	16	17
Racioneros	5	3	5		5	5	3	5	5
Medio Racioneros	10	3	10		9	8	3	8	9
Ministros y Cantores		4 (7)	7 (13)	0 (13)	10 (11)	7 (8)	4 (8)	11 (11)	10 (10)
Capellanes de número	10	5			5	9	7	7	9
Capellanes de extra-número	10	4 (6)			9	8	8	8	8
Mozos de coro	10	10	10	0	10	10	10	10	10
TOTAL		32	46	0	66	65	39	65	68

20 de junio, jueves		Maitines	Prima	Aniver- sarios	Tercia y Procesiones	Sexta	Nona	Misa	Vísperas
Deán y Canónigos	19	19	19		19	14	12	19	19
Racioneros	5	3	5		5	5	0	5	5
Medio Racioneros	11	6	10		10	10	5	10	10
Ministros y Cantores		3 (5)	10 (10)	0 (9)	8 (8)	7 (8)	3 (8)	9 (9)	8 (9)
Capellanes de número	10	7			1	7	7	5	9
Capellanes de extra-número	9	3 (5)			8	7	4	7	7
Mozos de coro	11 10	11	11	0	10	10	10	10	10
TOTAL		52	55	0	61	60	41	65	68

8 de septiembre, domingo		Maitines	Prima	Aniver- sarios	Tercia y Procesiones	Sexta	Nona	Misa	Vísperas
Deán y Canónigos	19	13	16		17	16	1	18	16
Racioneros	5	4	5		5	5	3	5	5
Medio Racioneros	11	7	9		9	9	4	9	9
Ministros y Cantores		2 (5)	10 (10)	0 (9)	8 (8)	8 (8)	8 (8)	9 (9)	9 (9)
Capellanes de número	10	7			8	8	8	8	8
Capellanes de extra-número	9	2 (5)			8	7	7	8	8
Mozos de coro	11	Roto ⁸⁵	10	0	10	10	10	10	10
TOTAL		45⁸⁶	50	0	65	63	41	67	65

⁸⁵ El folio está roto en ese punto y no es posible precisar el número de mozos de coro que asistieron ese día a maitines y misa del alba, pero observando los que acuden al resto de las horas y viendo lo que muestran las tablas de los otros días, lo más probable es que acudieran los diez mozos de coro.

⁸⁶ Suponiendo que asistieron los diez mozos de coro, como se indica en la nota anterior.

Esta tabla permite comprobar cómo los actos a los que asiste de forma regular un mayor número de personas son misa, vísperas, tercia y procesiones. Maitines, prima, sexta y nona son las horas en que habitualmente acuden menos servidores y se producen mayores diferencias. A pesar de que, como era previsible, el día del Corpus Christi es la fecha con mayor número de asistentes, las diferencias con otros días mucho menos relevantes no son demasiado pronunciadas, especialmente en las horas más señaladas. Así, al comparar las asistencias entre el día del Corpus y el 19 de febrero, un día de invierno entre semana del tiempo ordinario, sin ninguna festividad relevante, la única diferencia significativa se da en maitines, especialmente entre los prebendados. El día festivo acuden veintiocho prebendados y el segundo solamente siete. En cambio, en el resto de horas, las diferencias son mucho más pequeñas —en torno al diez por ciento en la misa y en vísperas— e, incluso, en otras como tercia y procesiones o nona, hubo más asistentes el 19 de febrero. Las diferencias se difuminan más aún si se compara el Corpus con los otros días festivos. En realidad, el único dato llamativo de ese día es la ya señalada masiva presencia en maitines de los prebendados, algo que, aunque en menor medida, también ocurre durante la festividad de la Natividad, pero no en las otras dos fechas, cuando a esa hora solo asiste un número muy reducido de ellos. Entre los grupos que presentan mayor variabilidad de asistencia se encuentran prebendados y capellanes, con marcadas diferencias entre las diversas horas y fechas. En el extremo contrario se situarían los mozos de coro, ya que en todas las fechas, la práctica totalidad de ellos asiste de forma sistemática a todos los actos de la catedral, siendo muy escasas sus ausencias. Los racioneros y medio racioneros también acuden mayoritariamente a casi todas las horas, salvo maitines y nona. Puede ser significativo que el martes 19 de febrero los cinco racioneros acuden a todos los actos, excepto a maitines, y de los diez medio racioneros asisten ocho o nueve a todos los puntos, acudiendo solamente tres a maitines.

Respecto a ministros y cantores, se observa cómo su presencia es mayoritaria en misa, vísperas, prima y tercia. Como ya se mostró, son las horas mejor pagadas para ellos. Los domingos no se celebran aniversarios, pues a lo largo de todo el año este día de la semana siempre aparece tachado y tampoco se les apunta a los mozos de coro, los dos únicos grupos que asisten a ellos. Tampoco en los otros festivos. Por el contrario, la presencia de los cantores es reducida en maitines y nona; también es menor en la hora de sexta. Como se vio en la tabla III.10, justo esas horas son las de más baja remuneración para ellos. Conviene recordar que, aunque la tabla muestra que solo asistieron tres cantores a maitines el día del Corpus Christi, esto se debe a que en la tabla no figura el resto. Sin embargo, es perfectamente conocido que en días como ese, o en el de Navidad, a esa hora se interpretaban los villancicos preparados por el maestro para la ocasión y, sin duda, asistirían todos los músicos disponibles e, incluso, posiblemente se contrataran otros extravagantes. Lógicamente, la presencia de esos músicos no se refleja en los libros de horas y, por tanto, su número debía ser mayor del que aparece en la tabla.

En todo caso, es posible apreciar cómo durante todos los actos (y por lo tanto de una forma bastante continuada a lo largo del día) hay un importante número de servidores de la catedral cumpliendo con sus obligaciones. Incluso en la intempestiva hora de maitines, el número no baja de treinta.

Hasta el libro correspondiente al año 1654⁸⁷, al finalizar los apuntes de las horas, los folios siguientes se utilizan para realizar las anotaciones de la mesa menor de las horas y de la mesa de los capellanes. Así, en primer lugar, aparece el siguiente texto: «Cargo de la hacienda de la mesa menor de este año que se hace por los contadores de las cuentas mayores de este dicho año nombrados por el cabildo de esta santa iglesia de Valladolid para ellas». Bajo ese título se anotan las cuentas relacionadas con un importante número de propiedades —casas en su mayor parte— organizadas por parroquias (Mayor, san Pedro, san Salvador, etc. y fuera de la ciudad), censos y memorias.

A continuación, se detalla otra serie de apuntes contables entre los que figura uno que aclara el tratamiento diferenciado de los llamados «Cuatro capellanes de la fábrica», que aparecen en los libros de paga, como se mostró en la tabla III.7, y en las primeras anotaciones en las tablas de los libros de horas, como la mostrada en la ilustración III.3.

Ítem, treinta y un mil ochocientos sesenta y dos m. que ha de pagar en este año la mesa mayor a esta por tantos que se pagaron en este año a la fábrica y al señor deán de las horas del coro que ganaron por los cuatro canonicatos que gozan de la hacienda de la abadía que está incorporada en la mesa mayor en la cual se descargan aquí para cargarlos aquí y constan pagados en el libro de la cuenta y se hacen buenos. (*Libro de horas de 1647*, f. 88v. ACV).

En este apartado, todos los años se anota también el importe total pagado por las horas de todo el año a cada uno de los canónigos y racioneros de la institución, indicando su nombre y los maravedís abonados, bajo la siguiente inscripción:

Descargo de los maravedís que se han pagado en este año de 1647 de la hacienda de esta mesa menor de las horas del coro a los señores prebendados y prebendas, como consta del libro de la cuenta del señor mayordomo de la mesa capitular y otros encargos de esta mesa. (*Libro de horas de 1647*, f. 90. ACV).

En el año de 1647, entre ellos figuran el organista Álvaro Gómez y el tiple Francisco Durán. Sobre este último, consta que percibió 7.850 m. durante ese año. Es una cantidad que se mantiene bastante estable a lo largo de los años, siempre en el entorno de los 8.000 m., siendo las diferencias percibidas por este concepto entre unos años y otros muy cortas. Pero también se anotan las prebendas genéricas: a la fábrica, por sus dos prebendas que salen de la hacienda de la abadía, a los canonicatos de cantores y ministros, al canonicato del santo oficio y a la ración de cantores. La suma total de las horas aquí recogidas asciende durante 1647 a 317.645 m. (*Libro de horas de 1647*, ff. 90 y 90v. ACV).

Más adelante se incluyen también las anotaciones correspondientes a la mesa de capellanes, que tiene su contabilidad propia. El encabezado reza así:

Cuenta de la hacienda de la mesa de capellanes de esta santa iglesia, que anda en este libro de la mesa menor del año de 1647, y así de la que anda en la hijuela del mayordomo de lo que viene de la mesa mayor y menor a esta en la forma y manera siguiente. (*Libro de horas de 1647*, f. 101. ACV).

⁸⁷ Ya en el libro de 1655 no figuran estas anotaciones y, desde ese año, los libros solo incluyen lo que denominaba primera parte, con las tablas dedicadas a apuntar la asistencia a las horas y a la misa.

Mantiene una estructura similar a la seguida en los folios anteriores y se anotan los movimientos relacionados con propiedades, censos y memorias asignados a las capellanías. Se incluye el descargo con el resumen del importe total pagado por las horas a los capellanes de número y de extra-número. En 1647 ese importe ascendió a 108.551 m. Entre los capellanes figuran los cantores Juan Pascual, contralto, y Domingo de Arrese, tenor. Al primero le correspondieron 4.288 m. y al segundo 5.921. Son cifras que también se mantienen estables a lo largo de los años; Pascual siempre percibe en torno a los 4.000 m. y Arrese cerca de los 6.000 m. Las cantidades totales percibidas por los mozos de coro también se anotan aquí, que en ese año supusieron 65.262 m. A título individual, muchos de ellos perciben por las horas más de 6.500 m., superando claramente lo que recibían muchos capellanes e, incluso, bastantes prebendados. (*Libro de horas de 1647*, ff. 104v y 105. ACV). Lógicamente, estas cantidades para un mozo de coro son importantes y suponen una parte muy significativa de sus ingresos —a diferencia de los prebendados para los que suponen una pequeña fracción de sus emolumentos—. Esto ayuda a comprender que, como se ha visto, asistan de forma mayoritaria a todos los puntos diariamente.

A continuación, siguen los apuntes de la mesa de capellanes, destallando el número de misas que se debían decir por diferentes personas durante el año indicando su dotación. Por ejemplo, en el f. 107 dice: «Ítem Doscientas cincuenta misas que se debieron decir en este año por doña Mencía de Lemos, que las paga el mayordomo de la fábrica al de la mesa capitular como consta en el cargo y descargo de la mesa de capellanes para cargarlos aquí.» Al final, se facilita el número total del año: «Montan las misas que en este año ha habido obligación de decir en esta santa iglesia por las dichas obligaciones dos mil setecientas once misas, que son tantos reales, y montan 92.174 m.» (*Libro de horas de 1647*, f. 107v. ACV). Este dato muestra que, durante ese año, en la catedral de Valladolid se celebraba una media de más de siete misas diarias solo por las obligaciones establecidas en memorias y testamentos, lo que supone una importante fuente de ingresos para prebendados y capellanes.

Estas últimas páginas han mostrado cómo las diferentes fuentes económicas de la catedral se relacionan y complementan. Como se ha visto, los libros de horas han dado respuesta a cuestiones que los libros de paga no aclaraban y han permitido conocer destalles concretos y aspectos relevantes de la estructura y funcionamiento de la capilla y de otros servidores de la catedral. Siguiendo esta línea, es necesario cotejar y complementar los datos obtenidos hasta ahora con los facilitados por las otras fuentes de carácter económico de la catedral: los libros de la fábrica y los libros de paga de la mesa capitular. De esta forma será posible obtener una visión mucho más rica y global sobre la institución vallisoletana durante las décadas centrales del siglo XVII.

III.2.4. Libros de la fábrica

Un claro ejemplo de la correlación y complementariedad entre las fuentes se muestra al comprobar cómo el cargo total de 668.449 maravedís anotado en el f. 34v del *Libro de paga de los ministros de 1647*, que aparece en la tabla III.9, concuerda exactamente con la anotación realizada en el f. 200 del *Libro de la fábrica N° 5* (1639-1650) bajo el apunte «Salarios y horas de todo este año de 1647». En ese mismo libro, durante ese año aparecen las anotaciones relacionadas con la capilla o la música recogidas en la tabla III.15.

Tabla III.15. *Libro de la fábrica N° 5. Año de 1647. ACV.*

f. 192	Mitad de salarios. La mesa capitular, por costumbre antigua, según sus cuentas, paga la mitad de salarios, organista, ministriles y sacabuche y la mitad del gasto que hace la fábrica en las ropas que se dan a los mozos de coro y perrero en el día del Corpus y la mitad del pago del aceite de las lámparas de esta santa iglesia, conforme a lo cual pagó en este año el mayordomo de la mesa capitular las partidas siguientes:	
	Organista Álvaro Gómez	14.025
	Sacabuche Francisco Soto	10.200
	Corneta Joseph Ruiz	25.244
	Bajón Francisco González	13.378
	Bajón segundo Pedro de Mena	8.925
f. 192v	Mitad de ropas mozos de coro y aceite	32.000
	2° organista, Diego Galindo	19.260
f. 194	Lo que paga el señor chantre cada año para el salario del sochantre	4.000
f. 194v	Salarios de trigo, mozos de coro: al maestro de capilla para los tres muchachos de ropa negra que tuvo en su casa	9 cargas de trigo
f. 200	Salarios y horas de todo este año de 1647 de los cantores y ministros y ministriles de esta santa iglesia.	668.449
	Cuatro ducados para la colación de la capilla la noche de los Reyes	1.496
	Cuatro ducados para papel de los villancicos del Corpus y la Navidad	1.496
f. 201	A los que cantaron las pasiones	1.020
	Fiesta del corpus:	
	Nueve roquetes para tantos mozos de coro	3.672
	Paño colorado para ocho ropas de otros tantos mozos de coro	18.678
	Ropa negra para el muchacho del organista	2.210
	Ropa negra para Miguel Canizo, mozo de coro	2.692
	Hechura y recados	816
	Cuatro sobrepellices	9.610
	Hechura de ellas	2.040
	Hechura de roquetes	918
	Hechura de ropas coloradas y una negra	1.836
f. 201v	Zapatos y medias	816
	Ocho Bonetes	1.632
	Botones y ojales de las ropas coloradas	272
	Al entonador del órgano	4.114
	A los trompeteros en la calenda de Navidad	944
f. 203	A un cantor por acuerdo de la fábrica	1.700
f. 203v	Ropa negra que se hizo para Gabriel, mozo de coro, tiple	2.448

Los pagos relacionados con la música incluidos en los libros de la fábrica, en su mayoría, se repiten de forma sistemática año tras año; así ocurre con los salarios del organista, ministriles y los del afinador y el entonador de los órganos. En la tabla figura el salario de un segundo organista, Diego Galindo, debido a que, como ya se explicó, sustituye en el puesto a Álvaro Gómez que falleció el 2 de abril. Del mismo modo, todos los años, en el Corpus, la fábrica paga la mitad de la suma correspondiente a las ropas de los mozos de coro, distinguiendo entre los de ropa colorada y ropa negra. Tampoco faltan ningún año la colación para la capilla de la noche de Reyes, el importe del papel para los villancicos o la gratificación para los trompeteros que intervienen en la calenda de Navidad. Estas anotaciones ilustran cómo el cabildo gratifica a sus servidores cuando realizan trabajos que no están contemplados en sus obligaciones habituales o que suponen especial esfuerzo. Así debía ocurrir en torno a las grandes celebraciones del año, como Navidad, en que el cabildo ofrece cada año una colación a la capilla en la noche de Reyes; en Semana Santa, donde, por ejemplo, paga a los que cantaron las pasiones; o en el Corpus Christi. Otros apuntes que aparecen de forma habitual durante estos años son el alquiler y transporte de un organillo para la Navidad y diversas procesiones o las cuerdas del arpa. Cada cierto tiempo es necesario afrontar el pago para el aderezo del órgano o de libros. Todas estas anotaciones aportan información que será utilizada y analizada en la propuesta interpretativa.

Como señala el primer apunte incluido en la tabla III.15, extraído del f. 192 del *Libro de la fábrica N° 5*, la mitad de los salarios del organista y de los ministriles, además de las ropas de los mozos de coro y otros gastos, eran pagados por la mesa capitular. En esta ocasión, por tanto, la información del *Libro de la fábrica* está vinculada con la otra fuente que recoge la actividad económica de la catedral de Valladolid: los libros de paga de la mesa capitular.

III.2.5. Libros de paga de la mesa capitular

En ellos aparecen, en primer lugar, los pagos realizados a los prebendados por las misas celebradas durante cada mes. Se muestra cómo los señores prebendados van rotando y los libros recogen las misas asignadas a cada uno de ellos en cada una de las semanas del mes y lo que ganan por ellas. Entre ellos están incluidos los medio racioneros Álvaro Gómez, organista y Francisco Durán, cantor tiple. Sumando todas las anotaciones del año 1647 de este último, he calculado que percibió 39.910 m. por este concepto lo que, como se verá más adelante, lo convierte en la parte más sustancial de sus emolumentos.

La tabla III.16 muestra las misas que se decían regularmente en la catedral de Valladolid y que aparecen en los libros de paga de la mesa capitular de cada año, mes a mes. Un legajo de 1645, conservado junto al libro de horas de ese año, sin signatura específica, detalla el reparto de misas de ese año y permite conocer cómo se asignaban las «Misas rezadas de a cuatro reales que se han de decir en este año de 1645 por los señores prebendados por la tabla del coro». Se refiere a las misas por Quiñones, Pedrosa, Muñoz, de la Moneda y Venero, por quienes se han de decir siete misas cada semana, indicando quién debe decirlas, como se recoge en la tabla.

Tabla III.16. Misas que se dicen en la catedral de Valladolid. *Libro de paga de la mesa capitular de 1647*. ACV.

Mayor	
De aniversarios	
Del alba	
Dobladas	
De memorias	
Por el señor obispo Quiñones	Por el señor prebendado que dice la misa mayor
Por el señor obispo Pedrosa	Por el señor prebendado que saliere de decir los aniversarios
Por Hernando Muñoz	Por el señor que saliere de la misa del alba
Por Gaspar Rodríguez de la Moneda	Por el señor prebendado que sale de decir las misas dobladas de todo el año
Por Carlos de Venero	Por el señor que dijere las misas de memoria
De evangelio	
De epístola	
De Nuestra Señora	

Todas estas misas se dicen diariamente, excepto la de Nuestra Señora —que es de frecuencia semanal— y aniversarios, que no hay los domingos ni festivos. Por lo tanto, cada día se celebraban doce misas de forma regular, que junto a las encargadas por numerosos fieles en sus memorias y testamentos que se mencionaban en la p. 252, suman en torno a las veinte, lo que supone un importante montante económico para los celebrantes. Muchas de estas misas eran rezadas, pero otras eran cantadas. Solo así se entiende que el cabildo prime especialmente la asistencia de ministros y cantores a prima y aniversarios, como se ha visto en los libros de horas.

A continuación se detallan las «Horas del portero y capellanes del número, y extra-número, y mozos de coro de esta Santa Iglesia de Valladolid del mes». No figuran los ministros y cantores ya que, como se ha visto, se anotan en los específicos libros de paga de ministros y cantores. Durante 1647 aparecen los siguientes capellanes y mozos de coro:

Tabla III.17. *Libro de paga de la mesa capitular de 1647*. ff. 16v a 28. ACV.

Capellanes de número	Capellanes de extra-número	Mozos de coro
Pascual	Gonzalo	Ibarrola
Sandoval	Juan Martín (hasta marzo)	Acotegui
Villarán	Arvide	López (hasta abril)
Núñez	Quintero	Villota
Arrese	Juan Ruiz	Andrade
Grande	Gaspar Pérez	Roque
Lázaro	Santalla	Iglesias
Pedrosa	Prieto (desde mayo)	Lorenzo
Gamboa		Juan Gil
Moreno		Villoldo
		Tejeda (enero y febrero)
		Martínez (desde marzo)
		Sedano (de mayo a agosto)
		Río (noviembre y diciembre)

La comparación de esta tabla con las que recogían los nombres incluidos en el *Libro de horas de 1647* muestra que las diferencias entre las dos fuentes son, lógicamente, mínimas. Entre ellas, está que en este libro no aparecen los denominados por el *Libro de paga de los ministros de 1647* «cuatro capellanes de la fábrica», quienes, como ya se ha explicado en la p. 239, cobran de la fábrica y no de la mesa capitular. En cuanto a los mozos de coro, la única diferencia es que en la tabla III.13 figura uno llamado Medina que no consta aquí. Así pues, respecto a los niños, también hay gran coincidencia entre el *Libro de horas de 1647* y el *Libro de paga de la mesa capitular de 1647* y en este último tampoco aparecen los mozos que se mencionaban en el *Libro de paga de los ministros de 1647*.

Los folios siguientes están dedicados a anotar los recibís percibidos por los prebendados, que están estructurados de la siguiente forma: seis dignidades, dieciséis canónigos, cinco racioneros enteros y diez medios racioneros. La tabla III.18 muestra el salario que recibían por sus prebendas:

Tabla III.18. *Libro de paga de la mesa capitular de 1647*. ff. 30v a 69. ACV.

Cargo	Prebenda	Salario mensual
Deán	Dignidad y dos canonicatos	200 r.
Chantre	Dignidad y ración	125 r.
Tesorero y canónigo	Dignidad y canonicato	200 r.
Maestrescuela y canónigo	Dignidad y canonicato	100 r.
Arcediano	Dignidad	200 r.
Prior y canónigo	Dignidad y canonicato	200 r.
16 canónigos	Canonicato	100 r.
5 racioneros enteros	Ración	50 r.
10 medios racioneros	Media ración	25 r.

Entre los medios racioneros, como ya se dijo, figuran el organista Álvaro Gómez de la Cruz y el tiple Francisco Rodríguez Durán, quienes «han de haber por su media ración cada mes de título veinticinco reales». Aparecen los recibís de cada mes por importe de 850 maravedís (veinticinco reales). En el caso de Álvaro Gómez solo hasta el mes de marzo, ya que falleció el 2 de abril y los últimos los firma su testamentario, el racionero Francisco Valencia. Son los únicos prebendados músicos que aparece en la relación. En otros casos, al maestro de capilla le corresponde una ración, pero como ese año el maestro era Juan de Padilla, casado, no podía acceder a ella. A partir de 1655 sí aparece entre los racioneros Miguel Gómez Camargo, a quien corresponden 50 reales de título por la ración entera de que goza.

La estructura de la catedral se mantiene bastante estable a lo largo de los años. De hecho, es posible comprobar cómo muchos años después, según la *Guía del estado eclesiástico seglar y regular, de España en particular, y de toda la Iglesia Católica en general, para el año de 1798*, no ha cambiado demasiado ya que, respecto a la catedral de Valladolid dice: «Esta santa iglesia se compone de 7 Dignidades, 19 Canónigos, 5 Racioneros, 12 medios Racioneros, 1 cura párroco, 1 sacristán mayor, 10 capellanes de número y 10 de extra-número y competente número de músicos y otros ministros.» (Sancha, 1798: p. 85) y en la edición de 1848: «Esta santa iglesia Catedral, que fue erigida por Felipe II en 1595, se compone de 7 Dignidades, 19

Canónigos, 5 Racioneros, 6 medios Racioneros 10 capellanes de número, 10 extra-número y competente número de músicos y otros ministros.» (Fuentes, 1848: p. 89).

A continuación, figuran los recibís correspondientes a otros salarios, como el del portero, de los vicarios y sus ayudantes de otras poblaciones: Villanubla y La Cistérniga, y de los capellanes de número por las memorias dichas. Más adelante, desde el f. 80, aparecen los salarios de oficios de señores prebendados y, entre ellos, están los puntadores, abogados y procuradores. Sigue el texto siguiente, que puede ser una buena muestra de la compleja contabilidad catedralicia y de la interrelación entre las fuentes económicas de la misma:

Y desde el año 1639 se ponen también todas las partidas que pertenecen a la fábrica y a la mesa de cantores que andaban en sus cuentas en los libros de la mesa mayor por haber acordado el cabildo en el fin de 1638 que se entregase a la dicha fábrica la hacienda de su hijuela y la de la mesa de cantores con el cargo de pagarles y a los ministros y así se pone aquí todo lo que ha de haber en este año el mayordomo de la fábrica de estas y otras partidas que andaban en otras cuentas. (*Libro de paga de la mesa capitular de 1647*. f. 81v).

En los ff. 82v y 83, como se muestra en la tabla III.19, se anotan la mitad de los salarios que paga la mesa capitular y que se complementa con la otra mitad que paga la fábrica. Estas anotaciones permiten completar la información facilitada en la tabla III.15 y conocer el salario completo de estos músicos.

Tabla III.19. *Libro de paga de la mesa capitular de 1647*. ff. 82v y 83. ACV.

Organista	Ítem Cincuenta y seis mil cien m. por la mitad de 112.200 m. que se dan de salario al señor presbítero Álvaro Gómez por organista de esta santa Iglesia y los paga la mesa capitular y la fábrica la otra mitad y estos que aquí se cargan son de la dicha mesa capitular. Lo mismo es de las partidas siguientes.	56.100 m.
Sacabuche	Ítem tres cientos reales de la mitad del salario que se da a Francisco de Soto, ministril de sacabuche que los paga la mesa capitular y la fábrica por mitad.	10.200 m.
Corneta	Ítem veintidós mil cuatrocientos cuarenta m. de la mitad de 44.880 m. que se dan de salario a Joseph Ruiz, ministril de corneta, que paga la mesa capitular y la fábrica por mitad.	22.440 m.
Bajón	Ítem trece mil ciento setenta y ocho m. de la cuarta parte de cincuenta y dos mil setecientos m. dan de salario a Francisco González, ministril bajón, en este año en que entran tres cargas de trigo, a cincuenta reales, que lo paga la mesa capitular.	13.178 m.
Bajón	Ítem ha de haber, además, la dicha fábrica en este año ocho mil novecientos veinticinco m. de la cuarta parte de 35.700 m. que se dan de salario en este año a Pedro de Mena, ministril bajón en que entran dos cargas de trigo, a cincuenta reales, que tenía de salario antes, valoradas a cincuenta reales, y esto es en la conformidad de arriba.	8.925 m.
Ropas mozos de coro y otros.	Ítem se adjudican a dicha fábrica treinta y dos mil m. por cuenta del gasto que ha de hacer en este año de 1647 en las ropas de los mozos de coro y perrero en el día en el día del Corpus en el aceite de las lámparas de la iglesia que ordinariamente monta la dicha cantidad poco más o menos paga la mitad del gasto la mesa capitular por costumbre antigua y al fin de año se ajusta.	32.000 m.

Para comprobar la evolución de los emolumentos, la tabla III.20 muestra el resumen de los salarios percibidos por los ministros y cantores de la catedral durante el año 1647 y la tabla III.21 los correspondientes al año 1659, utilizando los datos de las fuentes económicas de la institución. De esta forma, estas tablas permiten contrastar la evolución de los salarios durante esos años. Hay que recordar que el salario es el importe que la institución paga a sus servidores de forma estable, que se fija cuando son recibidos, y que supone una parte de los ingresos, que se completan con otros conceptos. En 1647, el maestro de capilla era Juan de Padilla quien, al ser casado, no gozaba de la ración y por eso recibía todo el importe de la fábrica; no ocurría así con el racionero Durán, de forma que, en su caso, lo que se muestra en la tabla es la suma de su prebenda con el aumento que pagaba la fábrica. En el año 1659, el maestro era Miguel Gómez Camargo, racionero, por lo que —al igual que ocurre con Durán— las cantidades que aparecen en la tabla son la suma de su prebenda más el complemento abonado por la fábrica.

Tabla III.20. Salarios de ministros y cantores de la catedral de Valladolid durante el año 1647.

	Salario mensual	Salario anual
Álvaro Gómez de la Cruz, organista	8.586 m.	112.200 m.
Diego Galindo, organista	4.816 m.	57.800 m.
Francisco Durán, cantor tiple	2.412 m.	28.950 m.
Juan de Padilla, maestro de capilla	9.330 m.	112.200 m.
Diego de Aybar, ministro de altar jubilado	1.098 m.	13.176 m.
Juan Blanco, cantor contralto	1.840 m.	22.080 m.
Gaspar Fierro, ministro de altar	1.098 m.	13.584 m.
Gonzalo Fernández, sochantre	1.558 m.	23.728 m.
Juan Martín, segundo sochantre, dos meses	624 m.	1.348 m.
Gaspar Pérez, ministro de altar	186 m.	2.640 m.
Nicolás Fernández de la Plaza, contrabajo	Hasta febrero: 2.493 m. Desde marzo: 2.181 m.	20.829 m.
Juan Pascual, contralto	1.558 m.	18.696 m.
Domingo de Arrese, tenor	1.558 m.	18.696 m.
Francisco de Arredondo, tenor	2.805 m.	33.660 m.
Francisco González, ministril y bajón	4.392 m.	52.704 m.
Pedro de Mena, bajón	2.975 m.	35.700 m.
Joseph de Ruiz, ministril corneta	4.207 m.	50.484 m.
Francisco de Soto, sacabuche	1.700 m.	20.400 m.
Miguel Camizo, mozo de coro	1 r. diario	12.240 m.
Francisco Merino, mozo de coro	1 r. diario	12.240 m.
Gabriel, mozo de coro	1 r. diario	12.240 m.

Tabla III.21. Salarios de ministros y cantores de la catedral de Valladolid durante el año 1659.

	Salario mensual	Salario anual
Miguel Gómez Camargo, maestro de capilla	4.816 m.	57.792 m.
Francisco Rodríguez Durán, cantor tiple	2.412 m.	28.950 m.
Diego Galindo, organista	6.233 m.	74.796 m.
Francisco González de Ávila, bajón	4.391 m.	52.692 m.
Andrés Bazán, ministril corneta	6.233 m.	74.796 m.
Juan del Valle, segundo bajón	3.116 m.	37.392 m.
Mateo de Soto, ministro	1.098 m.	13.176 m.
Gaspar Pérez, ministro de epístola	1.098 m.	13.176 m.
Francisco de Chaprestúa Arredondo, cantor tenor	3.031 m.	36.372 m.
Juan Miguel de Escobar, cantor contralto	4.675 m.	56.100 m.
Joseph de Ugarte, primer sochantre. Además: 140 d. de una capellanía.	2.550 m.	30.600 m.
Miguel de Velascoin, músico tiple	4.051 m.	48.612 m.
Joan Pascual, músico contralto	1.558 m.	18.696 m.
Domingo de Arrese, músico tenor	1.558 m.	18.696 m.
Juan de Velasco mozo de coro, tiple	1 r. diario	12.240 m.
Joan de Escobedo, mozo de coro	1 r. diario	12.240 m.
Manuel García de Gandía, mozo de coro	1 r. diario	12.240 m.

En muchos casos la correlación entre el salario mensual y el anual es exacta, pero no siempre es así, ya que, en algunas ocasiones, en las anotaciones de los libros del importe anual se suman o descuentan algunos conceptos, por ejemplo, para cuadrar desajustes de años anteriores, por préstamos concedidos o por ausencias.

Como se ha podido apreciar, las diferencias de salario son notables. El organista, el corneta y el primer bajón suelen tener los salarios más altos, lo que revela la importancia que el cabildo otorga al papel de los instrumentistas al dotarles de los mejores sueldos. No tendría sentido pagarles tan bien, generalmente por encima de la mayoría de los cantantes, si representaran un papel secundario o subsidiario. Por el contrario, estos datos ratifican la relevancia y necesidad de su presencia en el transcurrir diario de la catedral, confirmada también en muchas actas capitulares en las que, al contratarlos, se especifica que participarán con la capilla siempre que haya canto de órgano. Entre las voces, se cotizan más los triples y contraltos, menos habituales. Puede ser significativo recordar que, como ya se ha dicho, la media ración —con todos los privilegios que implicaba— estuvo ocupada durante más de veinte años por el tiple Durán y cómo en el acuerdo del cabildo de 1651, citado en la p. 240, en que se bajan los salarios de todos los músicos, se compensa la bajada de uno de los contraltos con la concesión de una capellanía. La tabla III.21 también muestra que el salario más alto pagado a un cantor corresponde al contralto Juan Miguel de Escobar y el siguiente al tiple Miguel de Velascoin. No obstante, todo esto se ve matizado por la valía personal de cada uno de los músicos y por el interés del cabildo en mantener a algunos de ellos. Son

frecuentes las negociaciones en que los músicos solicitan aumentos y esgrimen como forma de presión el argumento de que serían recibidos en otra institución con mejores condiciones. En algún caso, al recibir a un músico, el cabildo llega a disponer una cláusula específica para prevenir esta situación. Así ocurre en el acuerdo de 19 de noviembre de 1614:

Este día se recibió por músico de ministril a Joseph Ruiz, por tiple de corneta, para el servicio de esta santa iglesia y su capilla, con doce ducados de salario en cada un año, y que, atento que su necesidad no es forzosa, antes parece ser supernumerario, se reciba con condición de que, si pidiera aumento, sea visto por el mismo caso quedar despedido. (*Libro de Actas capitulares N° 3 (1613-1630)*, fol. 50v. ACV.)

La comparación de las tablas muestra que, en general, en los casos en que los músicos se mantuvieron al servicio de la catedral sus salarios permanecieron estables o crecieron ligeramente. Así ocurrió en los siguientes casos: el racionero Durán, cuyo salario se mantuvo inalterado, el contralto Joan Pascual, el tenor Domingo de Arrese, o el bajón Francisco González, que percibieron prácticamente el mismo salario durante todo el tiempo que permanecieron en la catedral. El tenor Francisco Redondo lo vio aumentado en torno a un diez por ciento. Sí creció considerablemente, por contra, el del organista Diego Galindo. En su primer año, en el que trabajó desde abril, obtuvo cerca de 40.936 m. (4.816 m. mensuales), estableciéndose su salario anual en 1.700 r. (57.800 m.), mientras que en 1659 llegó a casi 75.000 m. (6.250 m. mensuales), lo que supone un aumento superior al veinticinco por ciento y lo consolida como el músico asalariado mejor pagado junto al corneta Andrés Bazán. El salario de este último también era sustancialmente más alto que el de su antecesor en ese puesto, Joseph Ruiz, ya que pasó de los 50.484 m. de este último a los 74.976 m. del primero, lo que supone un aumento en torno al cincuenta por ciento. Por lo tanto, la evolución de los salarios en el tiempo también revela cómo en varios casos los salarios de los instrumentistas crecen mucho más generosamente que los de los cantantes. La tabla de 1659 muestra cómo el contralto Miguel de Escobar y el tiple Miguel de Velascoín recibían salarios bastante elevados en comparación con las otras voces y con los que se pagaban en 1647, ratificando que tiples y contraltos son las voces mejor valoradas⁸⁸.

Como se ha dicho previamente, y así lo reflejan las tablas, los salarios son muy variables en función de múltiples circunstancias. Entre ellas se encuentran la situación económica general de la institución, la valía o consideración otorgada por el cabildo a un músico, los deseos de mantenerlo en el puesto o la escasez o abundancia de otros músicos que pueden ejercer esa función. En todo caso, de forma global se puede concluir que lo más habitual es que las remuneraciones quedaran ordenadas de mayor a menor de la siguiente forma: maestro de capilla, organista, corneta, bajón, las voces más cotizadas: tiples y contraltos, resto de ministriles y cantantes, capellanes de coro, afinador y entonador de los órganos, mozos de coro.

⁸⁸ Para poner en contexto la magnitud de los importes reflejados en las tablas anteriores y los salarios de los músicos puede resultar muy ilustrativa la siguiente relación, indicando el valor de algunos productos básicos, que aparece en las notas de la edición del Instituto Cervantes de *Don Quijote de la Mancha*: «En 1605, en Castilla la Nueva, una docena de huevos costaba unos 63 maravedís, y una de naranjas, 54; un pollo, 55, y una gallina, 127; un kilo de carnero, unos 28; una resma de papel de escribir, 28.» (Cervantes, 2015: p. 3, nota 4).

Hay que recordar que, además de los salarios, otro capítulo importante de ingresos para todos los miembros de la capilla procedía del pago por la asistencia a las horas del Oficio divino. Como se ha visto, los libros de paga de ministros y cantores recogen los apuntes por este concepto de ese grupo y los de capellanes y mozos de coro figuran en los libros de paga de la mesa capitular. En el caso de los prebendados y capellanes, además de las horas, una parte importante de sus ingresos procedía de las misas que celebraban. Como muestra de la diversidad de ingresos que percibían los miembros de la capilla, la tabla III.22 recoge los importes percibidos por el racionero Francisco Durán, cantor tiple, durante el año 1647. Al observar los datos de las tablas III.22 y III.23, podría parecer que el salario de este músico era muy bajo; sin embargo, al comprobar el total recibido por el mismo, el resultado es muy diferente y se aprecia cómo los pagos por las misas oficiadas suponían la parte más importante de sus ingresos.

Tabla III.22. Importes ganados por el racionero Durán, cantor tiple, durante el año 1647.

	Importe
Salario por la media ración	10.200 m.
Aumento que paga la fábrica	18.750 m.
Misas	39.910 m.
Horas	7.850 m.
Total	76.710 m.

Además, algunos componentes de la capilla recibían una parte del salario en especie y tenían asignadas unas cargas de trigo anuales (las cuales podían vender o arrendar), lo que también se reflejan en el *Libro de la fábrica*, tal y como se ha mostrado en la tabla III.15. Otra partida que suponía ingresos para toda la capilla era la que procedía de los emolumentos recibidos por las actuaciones fuera de la catedral. Algunas instituciones contratan a la capilla para dar mayor realce a celebraciones muy señaladas para ellas. La condición indispensable es que esas salidas no interfieran con sus servicios y las necesidades de la catedral y contar con el permiso explícito del cabildo. En las actas son muy numerosos los ejemplos en que se da permiso a la capilla para alguno de estos eventos o en que toman decisiones sobre el reparto de estas ganancias, en ocasiones fuente de disputas:

Este día en dicho Cabildo ordinario se acordó se diere licencia a la capilla para el Jueves Santo ir en la procesión en la cofradía de la Pasión en calidad no haga falta al Coro dicho día. 15 de marzo de 1657. (*Libro de Actas capitulares N° 5 (1645-1669)*, f. 435. ACV).

Se acordó que los señores racioneros cantores en la ocasión que el Cabildo diere licencia a la Capilla para alguna procesión u otra función en que la capilla no tiene costumbre de ir, si quisieren ir vayan; entonces ganen, y no yendo no ganen. 27 de agosto de 1658. (*Libro de Actas capitulares N° 5 (1645-1669)*, f. 567. ACV).

Por último, hay que recordar que —como ya se ha mencionado— algunos músicos son, además, capellanes, cargo que les permite mejorar sustancialmente las cantidades percibidas. Así ocurre con el cantor Francisco de Chaprestúa Arredondo o con el sochantre Joseph de Ugarte, quien, como se detalla por ejemplo en el f. 29 del *Libro de Paga de la Fábrica y de los ministros y cantores de ella*, «[...] tiene una de las capellanías del Obispo Quiñones, que vale 140 ducados, con carga de tres misas cada semana y más nueve misas en cada festividad

de nuestra señora [...]» Así, entre 1653 y 1659 recibe: 140 ducados de una capellanía, más 50 ducados en horas y 900 reales de salario repartidos por meses.

Para poner estas cantidades en contexto, puede ser oportuno compararlas con las que pagaba otra catedral del entorno en ese mismo período. La tesis doctoral de Francisco Javier Pintado, *La música en la catedral de Palencia en el siglo XVII*, aporta información detallada sobre los salarios que esa institución pagaba a sus músicos. La diferencia más importante radica en que la catedral palentina disponía de cuatro prebendas a las que correspondían ocho raciones, una para el maestro de capilla, otra para el organista y las seis restantes para cantores, y doce capellanías. La mayoría de los músicos, además de su ración, recibían un aumento pagado por la fábrica. Como indica Javier Pintado, las raciones no tenían un valor fijo, pero podían oscilar entre los 2.000 y 4.000 reales. Aun constatando también la gran variabilidad de los salarios, en función de las personas concretas y de las circunstancias económicas generales de la institución, según los datos facilitados parece que los salarios en la catedral de Palencia son en general más altos que en Valladolid. Así, el maestro de capilla podría tener un salario en torno a los 160.000 m., el organista 125.000 m. y los cantores y ministriles mejor pagados en torno a los 90.000 m. El salario más bajo de un cantor racionero se situaría en torno a los 70.000 m. Esto ayudaría a comprender que, por ejemplo, el maestro Juan de Padilla cambiara Valladolid por Palencia, aunque pasando antes por la catedral de Cuenca, (Pintado Asensio, Virgili Blanquet y Caballero Fernández-Rufete, 1999: Vol. II, p. 95).

En lo que hay una coincidencia plena en las catedrales del entorno, y así lo reflejan las actas capitulares de todas ellas, es en que una parte significativa de los músicos arrastra graves problemas económicos y vive en estado de necesidad. Son enormemente frecuentes las peticiones de ayuda económica en las que los solicitantes manifiestan su enorme pobreza y las dificultades para, por ejemplo, vestirse dignamente. En muchos casos esas peticiones son atendidas con pequeñas ayudas de costa. Sirvan de muestra los siguientes ejemplos:

Leyose una petición de Esteban Thomás, ministril desta Santa Iglesia en que pide a los dichos señores le hagan merced de alguna ayuda de costa atento está pobre y haber veintidós años que sirve en esta Santa Iglesia. Y habiéndolo entendido mandaron se llame para el viernes determinar lo que convenga. 29 de marzo de 1652. Actas capitulares de la catedral de Ávila, volumen 53, ff. 210 y 210v. (Ramos Ahijado, 2009: Vol. II, p. 95).

Manuel de Zurriaga, mozo de coro, pide ayuda para vestirse, pues dice que está desnudo y que sus padres son muy pobres y sin remedio. El Cabildo, «atento a su necesidad y a que tiene buena voz y lo merece», acordó que los comisarios de escuela «le vistan luego». 4 de marzo de 1645. Actas capitulares de la catedral de Segovia, f. 156v. (López-Calo, 1990: p. 113).

Este día se propuso cómo por los señores Francisco Correa y Juan Miguel, racioneros que fueron desta santa iglesia, difuntos, no se había hecho más del oficio del entierro, por haber muerto tan pobres como era notorio, y que era justo se les hiciese un oficio a cada uno; y entendido por el Cabildo acordó se les haga y en ellos se ponga la cera que sirvió los días del entierro». 13 de febrero de 1655. Actas capitulares de la catedral de Segovia, f. 183v. (López-Calo, 1990: p. 124).

Este día, en cabildo ordinario, presidiendo el señor deán, habiendo sabido la necesidad con que está Pedro de Mena, ministril, ordenó el cabildo que se le dieran cincuenta reales de limosna y ayuda de costa por esta vez y por las pascuas, y que se dé libramiento. 20 de abril de 1637. (*Libro de Actas capitulares N° 4 (1631-1644)*, f. 168v. ACV).

Se acordó que al maestro de capilla, respecto de estar enfermo y con mucha necesidad, se le den 100 reales de limosna de la Mesa Capitular. 11 de agosto de 1652. (*Libro de Actas capitulares N° 5 (1645-1669)*, f. 358. ACV).

Se acordó que a Roque Rodríguez, músico, se le dé para ayuda de un vestido cien reales por cuenta de la fábrica. 14 de junio de 1655. (*Libro de Actas capitulares N° 5 (1645-1669)*, f. 400. ACV).

El estudio de las fuentes ha permitido conocer con bastante precisión quienes fueron los miembros de la capilla durante las décadas centrales del siglo XVII e interesantes detalles sobre su funcionamiento y jerarquía. Así, se ha comprobado cómo la catedral disponía de un importante número de músicos, que se detallarán en el siguiente epígrafe, lo que permitía afrontar sin problemas la interpretación de música policoral. Entre ellos, además de los cantantes habituales, no faltan los mozos de coro y los ministriles. El estudio de los salarios ha mostrado, además, cómo el organista y los ministriles, especialmente corneta y bajón, reciben los salarios más altos, lo que corrobora que debían desempeñar un importante papel y que son especialmente valorados por ello.

III.2.6. Recopilación de los nombres vinculados a la capilla de la catedral de Valladolid según sus fuentes documentales

Las tablas siguientes recogen los nombres relacionados con la capilla de música de la catedral de Valladolid que han ido apareciendo en las fuentes consultadas. Algunos están perfectamente identificados y los documentos muestran que son músicos explicitando el tipo de voz de los cantores o el instrumento principal que tocan. En otros casos, sin embargo, la información es mucho menos clara; algunos de ellos, por ejemplo, aparecen nombrados solo con el término genérico de ministros. El siguiente párrafo, extraído del capítulo I del libro III de *Escuela música según la practica moderna*, escrito por Nasarre y publicado en 1724⁸⁹, es una muestra clara de cómo el término *ministro* se identifica con el de músico; en este caso, además, con la función de interpretar canto de órgano:

Libro es el canto llano, el que en todas las iglesias se practica, y el no practicarse tan generalmente el canto de órgano es porque todas las iglesias no tienen tantas rentas para sustentar tantos ministros como son necesarios para este ejercicio, pero en las que hay posibilidades se ejercita para pagar con mayor solemnidad las alabanzas divinas contribuyendo a ellas con todas las especies de instrumentos [...] con el canto de órgano en las iglesias catedrales, y en otras muchas, que tienen copiosas rentas, distribuidas en variedad de especies de voces, ya de tiples, contraltos, tenores y bajos, incorporando en ellas variedad

⁸⁹ Aunque el tratado fue publicado en 1724, Lothar Siemens dice en el estudio preliminar de la edición facsímil que ya había sido redactado antes de 1683 (Nasarre y Siemens Hernández, 1980: p. [13]), por lo que sus contenidos, citados en varias ocasiones a lo largo de este trabajo, reflejan una práctica anterior ya consolidada y, por tanto, cercana al período estudiado.

de instrumentos flatulentos, como trompetas, cornetas, bajones y chirimías. (Nasarre, 1724: Libro III, cap. I, p. 211).

Las actas capitulares de la catedral de Valladolid muestran numerosos ejemplos de esa misma situación refiriéndose a los músicos como ministros⁹⁰. A veces, también se utiliza la expresión *ministro cantor*:

Este día se recibió a Juan Miguel, músico contralto, por 200 ducados cada año y que entre en el coro como ministro y se le den 50 ducados perpetuos para ordenarse, repartidos en horas, de la cantidad recibida. 23 de junio de 1653. (*Libro de Actas capitulares N° 5 (1645-1669)*, f. 370v. ACV).

Las siguientes palabras de la obra *Laura de la música eclesiástica*, escrita hacia 1644 por el que fuera maestro de capilla de la catedral de Valladolid entre los años 1616 y 1627, Juan Ruiz de Robledo, ofrecen una muestra más en la que los músicos son llamados ministros: «A los maestros de capilla y cantores de la Iglesia de Dios, que por su divina gracia son excelentes ministros y esencialísimos en el sagrado culto» (Ruiz de Robledo, ca. 1644: p. 15).

Las fuentes no aclaran la participación de algunos ministros, por ejemplo, los de altar o evangelio con la capilla. El hecho de que existieran libros de paga específicos para ministros y cantores y que sus nombres aparezcan en las diversas fuentes siempre unidos y mezclados indican una clara vinculación entre todos ellos. Por otra parte, no creo que tuviera sentido que, por ejemplo, un ministro de altar —si su función se limitara a ayudar al celebrante— aparezca en el libro de horas junto a los músicos y cobre lo mismo que ellos por la asistencia a las horas. Así, tal y como se vio en la tabla III.10, ministros y cantores cobran diecisiete maravedís por su asistencia a vísperas (muy por encima de los otros grupos e, incluso, más del doble que los prebendados) o, junto a los mozos de coro, son los únicos que asisten a aniversarios. De hecho, durante el año 1647, los ministros Aybar y Fierro, cobran bastante más que sus compañeros por su asistencia a vísperas: 30 m. el primero y 24 m. el segundo (*Libro de horas de 1647*, f. 54v. ACV). Aybar aparece en las fuentes como ministro, sin más concreción, y Fierro como ministro de altar. En todas las fuentes de la catedral aparecen junto al resto de cantores y en las horas asisten a los mismos puntos que ellos, cobrando lo mismo o, como se ha visto, en vísperas, incluso más. El acuerdo del cabildo de 24 de agosto de 1651, que se transcribe en la p. 240, aparece titulado en el margen como: «Baja de salarios a cantores por empeños de la fábrica» (*Libro de actas capitulares, N° 5 (1645-1669) de 1647*, f. 339. ACV). Como se mostró, en él aparecen el maestro y otros músicos entre los que se incluyen el ministro de altar Gaspar Fierro, por lo tanto, parece clara la vinculación de estos ministros con la capilla. El siguiente acuerdo también puede ser muy ilustrativo sobre la relación existente entre el ejercicio como cantor y como ministro de altar, epístola o evangelio:

⁹⁰ Es algo que ocurre en otras catedrales. A modo de ejemplo: Palencia (Pintado Asensio, Virgili Blanquet y Caballero Fernández-Rufete, 1999: p. 279), Ávila (Ramos Ahijado, 2009: p. 88). Segovia (López-Calo, 1990: p. 93) o Sigüenza (Suárez-Pajares, 1998: p. 56).

Este día recibió el cabildo a don Juan de Solana, cantor de voz de tiple, con doscientos veinte ducados de salario, los cincuenta ducados en horas, como a los demás ministros, y seis ducados de gallinas en la noche de Navidad y lo restante por meses, con capa de coro y altar para epístolas y evangelios. Y se mandó que a ambos se les apunte en los libros del punto y mayordomo y que les corra el salario desde principio de diciembre⁹¹. 12 de diciembre de 1601. (*Libro de Actas capitulares N° 2 (1598-1612)*, f. 87. ACV).

Por todo ello, si bien el término ministro es demasiado genérico, y podría haber algunos que no tuvieran relación con la práctica musical, se han mostrado numerosos ejemplos en que se utiliza para referirse a músicos y considero que los que figuran en los específicos libros de paga de ministros y cantores, y siempre al lado de los otros músicos, sí debían estar vinculados con estos y por ello los incluyo en las tablas siguientes con los miembros de la capilla⁹².

En cuanto a los sochantres, si bien su papel está asociado fundamentalmente al canto llano, suelen ser cantores tenores o bajos y todo parece indicar que habitualmente se unen a la capilla y participan con ella en el canto de órgano⁹³ tal y como sugieren los siguientes acuerdos capitulares:

[...] Acordó el cabildo, habiendo conferido y votado, salió por mayor parte señalado en este salario Antonio Ruiz. Y así lo recibió el cabildo, por cantor y sirva de sochantre. Dásele dos mil reales de salario. 3 de octubre de 1627. (*Libro de Actas capitulares N° 3 (1613-1630)*, f. 444. ACV).

5. Que al organista y al sochantre (siendo cantor) se les haga presente en cualquier ganancia, todas las veces que quedaren ocupados por su ministerio en el coro de esta santa iglesia, como vayan a la tal ganancia en acabándose, que así lo tiene acordado el Cabildo. Ordenanzas para el gobierno de la capilla. 3 de octubre de 1644. (*Libro de Actas capitulares N° 4 (1631-1644)*, f. 490v. ACV).

Este día, don Nicolás Fernández de la Plaza, sochantre, pidió al cabildo se le dé parte en la capilla en todas las ganancias de las fiestas que tuviere, y el Cabildo acordó se le dé como lo pide. 28 de agosto de 1645. (*Libro de Actas capitulares N° 5 (1645-1669)*, f. 60. ACV).

⁹¹ En el acuerdo inmediatamente anterior, del mismo día, se recibe por cantor de voz de tenor a Mathías Cardoso, portugués, con el mismo salario, pero sin capa de coro.

⁹² Esta situación se repite en las otras catedrales del entorno; por ejemplo, en la p. 292 se muestra un acuerdo del cabildo de la catedral de Ávila, refiriéndose al arpista con este término. En la tesis doctoral sobre la música en la catedral de Palencia, varias veces citada, también hay numerosos ejemplos de este uso (Pintado Asensio, Virgili Blanquet y Caballero Fernández-Rufete, 1999: pp. 279, 326 y 365). En el libro *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*, al describir la organización musical catedralicia, Javier Suárez-Pajares habla de los ministros mayores, entre los que están sochantre, maestro de capilla, organista, tiple y portero y los ministros menores, en lo que se incluyen músicos de voz, salmistas y capellanes (Suárez-Pajares, 1998: pp. 56 y 74).

⁹³ En el mismo libro, Javier Suárez Pajares explica que el sochantre daba el tono en el que debía seguirse la música, ya fuera en canto llano, fabordón o canto de órgano, poniéndose de acuerdo con el maestro de capilla, y al realizar la entonación proponía un tempo con el que se debía cantar (Suárez-Pajares, 1998: pp. 62-63). Unas páginas antes, sugiere la participación de los prebendados en el canto de órgano y cita los Estatutos de 1687 de aquella catedral en los que, en la segunda cláusula del juramento particular de racioneros y medios racioneros, está el compromiso de «cantar canto de órgano, si lo supiere» (Suárez-Pajares, 1998: p. 54).

Este día se recibió por músico y sochantre a José de Ugarte, dándole una capellanía que fundó el señor obispo Quiñones, de cantidad de mil quinientos reales, los cuales el cabildo se los ha de hacer buenos de la hacienda de la fábrica y, además de esto, se le dan cincuenta ducados perpetuos para ordenarse, los cuales los ha de ganar en tercia y misa mayor, y se le dan con esa condición. 24 de mayo de 1652. (*Libro de Actas capitulares N° 5 (1645-1669)*, f. 354. ACV).

Teniendo en cuenta los argumentos y testimonios aportados en las páginas anteriores, en las tablas III.25 a III.29 incluyo los nombres claramente vinculados con la capilla que aparecen en las fuentes de la catedral vallisoletana: maestro, organista, ministros y cantores, ministriles y los mozos de coro y capellanes que aparecen en los específicos libros de paga de ministros y cantores, cuya pertenencia a la capilla parece más evidente. Como se ha visto, el número de mozos de coro y capellanes es muy superior, pero no parece muy probable que todos ellos participaran con la capilla de forma ordinaria. Sin embargo, es posible que sí lo hicieran en determinadas festividades de gran solemnidad en las que la institución intentaría contar con el máximo número de voces. Por ello, en el Anexo 3 incluyo otras tablas que contienen el resto de mozos de coro y todos los capellanes de número y de extra-número que figuran en las fuentes durante esos años.

En algún caso se podrá comprobar que aparece el mismo nombre duplicado; esto ocurre porque la misma persona figura, por ejemplo, como ministro o cantor y también como capellán. Especialmente en el caso de los mozos de coro, unos pocos aparecen bien identificados con su nombre y apellido, pero la mayoría solo son citados con el nombre de pila —muy frecuentemente en diminutivo— o, en menor medida, por el apellido.

Tabla III.23. Composición de la capilla, 1647-1649.

	1647	1648	1649
Maestro de Capilla	Juan de Padilla	Juan de Padilla	Cristóbal López de Villafañez
Organista	Álvaro Gómez ⁹⁴ Diego Galindo	Diego Galindo	Diego Galindo
Racionero tiple	Francisco Durán	Francisco Durán	Francisco Durán
Ministro	Diego de Aybar	Diego de Aybar	Diego de Aybar
Ministro de altar	Gaspar Fierro	Gaspar Fierro	Gaspar Fierro
Ministro de altar	Gaspar Pérez	Gaspar Pérez	Gaspar Pérez
Sochantre	Gonzalo Fernández	Gonzalo Fernández	Gonzalo Fernández
Segundo Sochantre	Juan Martín	Juan López	Juan López
Cantor contralto	Juan Blanco	Juan Blanco	Juan Blanco
Cantor contralto	Juan Pascual	Juan Pascual	Juan Pascual
Cantor tenor	Domingo de Arrese	Domingo de Arrese	Domingo de Arrese
Cantor tenor	Francisco Arredondo	Francisco Arredondo	Francisco Arredondo
Tiple		Francisco Blanco	Luis de Vidaurre
Contrabajo	Nicolás Fernández de la Plaza		
Ministril corneta	Joseph Ruiz	Joseph Ruiz	Joseph Ruiz
Ministril bajón y chirimía	Francisco González	Francisco González	Francisco González
Ministril 2º bajón y chirimía	Pedro de Mena	Pedro de Mena – Juan del Valle	Juan del Valle
Ministril sacabuche	Francisco de Soto	Francisco de Soto	
Mozos de coro	Francisco Merino	Francisco Merino	Francisco Merino
	Ibarrola	Lorenzo Sedano	Lorenzo
	López	Perico	Perico
	Ignacio de Acotegui	Ignacio de Acotegui	
	Miguel Camizo	Miguel Camizo	
	Gabriel		
Capellanes citados en el <i>Libro de Paga de Ministros y Cantores</i>	Vicente	Vicente	Vicente
	Matías	Matías	Matías
	Martín	Juan Lorenzo	Juan Lorenzo
	Moro	Moro	Lorenzo de Valencia
	Plaza		Diego Jiménez

⁹⁴ Como ya se ha visto, falleció el 2 de abril de ese año y es sustituido por Diego Galindo.

Tabla III.24. Composición de la capilla, 1650-1652.

	1650	1651	1652
Maestro de Capilla	Cristóbal López de Villafañez	Cristóbal López de Villafañez	Cristóbal López de Villafañez
Organista	Diego Galindo	Diego Galindo	Diego Galindo
Racionero tiple	Francisco Durán	Francisco Durán	Francisco Durán
Racionero músico	Juan Díez de Rueda	Juan Díez de Rueda	
Ministro	Diego de Aybar	Diego de Aybar	Diego de Aybar Fallece el 7 de julio
Ministro de altar	Gaspar Fierro	Gaspar Fierro	Gaspar Fierro
Ministro de altar	Gaspar Pérez	Gaspar Pérez	Gaspar Pérez
Sochantre	Gonzalo Fernández	Gonzalo Fernández	Gonzalo Fernández - Villanueva
Segundo Sochantre	Juan López	Juan López	Joseph de Ugarte
Cantor contralto	Juan Blanco	Juan Blanco	Juan Blanco
Cantor contralto	Juan Pascual	Juan Pascual	Juan Pascual
Cantor contralto			Juan de Aguilera
Cantor contralto			Basilio Martín de Olmedo
Cantor tenor	Domingo de Arrese	Domingo de Arrese	Domingo de Arrese
Cantor tenor	Francisco Arredondo	Francisco Arredondo	Francisco Arredondo
Tiple	Luis de Vidaurre	Luis de Vidaurre	Luis de Vidaurre
Ministril corneta	Ignacio de Salinas	Ignacio de Salinas	Andrés Bazán
Ministril bajón y chirimía	Francisco González	Francisco González	Francisco González
Ministril 2º bajón y chirimía	Juan del Valle	Juan del Valle	Juan del Valle
Ministril sacabuche		Manuel de Rueda	Manuel de Rueda
Mozos de coro	Lorenzo	Lorenzo Sedano	Lorenzo Sedano
	Perico (Pedro Iglesias)	Perico (Pedro Iglesias)	Perico (Pedro Iglesias)
	Hernando Gallego	Antonio López	Antonio López
	Francisco Merino		
Capellanes citados en el <i>Libro de Paga de Ministros y Cantores</i>	Vicente	Vicente	Vicente
	Nicolás Velázquez	Nicolás	Nicolás
	Gamboa	Gamboa	Gamboa
	Chapistrúa	Chapistrúa	Chapistrúa
	Matías		Negro
	Lorenzo de Valencia		
	Diego Jiménez		

Tabla III.25. Composición de la capilla, 1653-1655.

	1653	1654	1655
Maestro de Capilla	Andrés Barea	Andrés Barea	Miguel Gómez Camargo
Organista	Diego Galindo	Diego Galindo	Diego Galindo
Racionero tiple	Francisco Durán	Francisco Durán	Francisco Durán
Ministro de altar	Gaspar Fierro	Gaspar Fierro	Gaspar Fierro
Ministro de altar	Gaspar Pérez	Gaspar Pérez	Gaspar Pérez
Sochantre	Joseph de Ugarte	Joseph de Ugarte	Joseph de Ugarte
Cantor contralto	Juan Blanco	Juan Blanco	Juan Blanco
Cantor contralto	Juan Pascual	Juan Pascual	Juan Pascual
Cantor contralto	Juan de Aguilera	Juan de Aguilera	
Cantor contralto	Juan Miguel de Escobar	Juan Miguel de Escobar	Juan Miguel de Escobar
Cantor contralto		Roque Rodríguez	Roque Rodríguez
Cantor tenor	Domingo de Arrese	Domingo de Arrese	Domingo de Arrese
Cantor tenor	Francisco Arredondo	Francisco Arredondo	Francisco Arredondo
Tiple	Luis de Vidaurre	Luis de Vidaurre	Luis de Vidaurre
Tiple		Pedro Canales	Bartolomé de Llamazares
Sin especificar	Antonio González		
Ministril corneta	Andrés Bazán	Andrés Bazán	Andrés Bazán
Ministril bajón y chirimía	Francisco González	Francisco González	Francisco González
Ministril 2º bajón y chirimía	Juan del Valle	Juan del Valle	Juan del Valle
Ministril sacabuche	Manuel de Rueda	Manuel de Rueda	Manuel de Rueda
Mozos de coro	Perico (Pedro Iglesias)	Perico (Pedro Iglesias)	Perico (Pedro Iglesias)
	Andrés	Andrés López	Andrés López
	Antonio		Manuel
	Prudencio		
	Juan Francisco Bureba		
	Guevara		
Capellanes citados en el <i>Libro de Paga de Ministros y Cantores</i>	Vicente	Villanueva	Villanueva
	Gamboa	Peña	Peña
	Negro	Álvarez	Álvarez
	Mansilla	Mansilla	Izquierdo
	Ortiz	Ortiz	Gutiérrez
	Vidaurri	Canales	
	Arredondo	Diego Alonso	
	Soto		

Tabla III.26. Composición de la capilla, 1656-1658.

	1656	1657	1658
Maestro de Capilla	Miguel Gómez Camargo	Miguel Gómez Camargo	Miguel Gómez Camargo
Organista	Diego Galindo	Diego Galindo	Diego Galindo
Racionero tiple	Francisco Durán	Francisco Durán	Francisco Durán
Ministro de altar	Mateo de Soto	Mateo de Soto	Mateo de Soto
Ministro de altar	Gaspar Pérez	Gaspar Pérez	Gaspar Pérez
Sochantre	Joseph de Ugarte	Joseph de Ugarte	Joseph de Ugarte
Cantor contralto	Juan Blanco		
Cantor contralto	Juan Pascual	Juan Pascual	Juan Pascual
Cantor contralto	Juan Miguel de Escobar	Juan Miguel de Escobar	Juan Miguel de Escobar
Cantor contralto	Juan de Oypa	Juan de Oypa	
Cantor tenor	Domingo de Arrese	Domingo de Arrese	Domingo de Arrese
Cantor tenor	Francisco Arredondo	Francisco Arredondo	Francisco Arredondo
Tiple			Miguel de Velasco
Ministril corneta	Andrés Bazán	Andrés Bazán	Andrés Bazán
Ministril bajón y chirimía	Francisco González	Francisco González	Francisco González
Ministril 2º bajón y chirimía	Juan del Valle	Juan del Valle	Juan del Valle
Ministril sacabuche	Manuel de Rueda	Manuel de Rueda	
Mozos de coro	Manuel	Manuel Gandía	Manuel García de Gandía
	Juan de Velasco	Juan de Velasco	Juan de Velasco
	Gabriel de Quintanilla	Gabriel de Quintanilla	Juan de Escobedo
	Andrés López		
Capellanes citados en el <i>Libro de Paga de Ministros y Cantores</i>	Villanueva	Villanueva	Villanueva
	Peña	Peña	Peña
	Álvarez	Álvarez	Álvarez
	Brizuela	Brizuela	Brizuela
	Gutiérrez	Cantarino	Cantarino
	Izquierdo	Izquierdo	Estíbalez
		López	

Tabla III.27. Composición de la capilla, 1659 y 1666.

	1659	1666
Maestro de Capilla	Miguel Gómez Camargo	Miguel Gómez Camargo
Organista	Diego Galindo	Joseph de Cieza
Racionero tiple	Francisco Durán	Francisco Durán
Ministro de altar	Mateo de Soto	
Ministro de altar	Gaspar Pérez	Gaspar Pérez
Sochantre	Joseph de Ugarte	Joseph de Ugarte
Segundo sochantre		Lorenzo de Urruela
Cantor contralto	Juan Pascual	Joseph de Estrada
Cantor contralto	Juan Miguel de Escobar	Roque Rodríguez de Salazar
Cantor tenor	Domingo de Arrese	Domingo de Arrese
Cantor tenor	Francisco Arredondo	Francisco Arredondo
Tiple	Miguel de Velasco	Miguel de Velasco
Ministril corneta	Andrés Bazán	Andrés Bazán
Ministril bajón y chirimía	Francisco González	Francisco González
Ministril 2º bajón y chirimía	Juan del Valle	Juan del Valle
Ministril sacabuche		
Mozos de coro	Manuel García de Gandía	Eusebio González
	Juan de Velasco	Francisco Rodríguez
	Juan de Escobedo	Pablo García
		Eugenio de la Cruz
		Juan de la Cruz
		Alonso de Iglesias
		Alonso Salinero
Capellanes citados en el <i>Libro de Paga de Ministros y Cantores</i>	Villanueva	Villanueva
	Quintana	Quintana
	Álvarez	Negro
	Brizuela	Díez
	Estíbalez	Güezmes
	López	
	Miguel	

Todos los datos mostrados permiten acreditar cómo era la capilla de la catedral de Valladolid durante un período suficientemente significativo y serán la base para establecer una propuesta interpretativa sobre cómo pudieron ejecutarse las misas objeto de estudio en las décadas centrales del siglo XVII en un lugar como la catedral de Valladolid.

Con pequeñas fluctuaciones, el número de ministros y cantores, incluyendo tiples, contraltos y tenores, se mantiene en torno a los once. Durante los años que van de 1647 a 1649, y en 1653, el número de cantantes es exactamente ese. En 1650, 1651 y 1655 son doce y en 1652 y 1654 llega hasta trece, pero en los años siguientes, desciende a nueve o diez. La voz de contrabajo solo aparece en el año 1647 y el término no vuelve a aparecer en los años siguientes. Sin duda se trata de un cantor, pues las actas capitulares recogen que ejerció como sochantre en 1645. Además, en todas las fuentes su nombre aparece durante 1647 junto al de los otros cantantes, mientras que los instrumentistas tienen un tratamiento diferenciado.

Dejó de estar al servicio de la catedral, aunque no he encontrado el motivo, y como se verá más adelante al hablar del bajón, en un proceso habitual en la época, esta voz desapareció de la plantilla. A estas voces se suman las de los capellanes que, como se ha visto, también participan activamente con la capilla. El número mínimo de estos que aparece en los libros específicos de paga de ministros y cantores es de cuatro, aunque casi todos los años figuran más y suelen ser en torno a seis. De este modo, el número de cantores adultos que debía participar regularmente con la capilla se mantenía en torno a dieciséis, a los que, en ciertas ocasiones, pueden sumarse otros capellanes y aumentar ese número considerablemente.

III.2.7. Mozos de coro

A estos se sumaban los mozos de coro, cuyo número total podía oscilar entre los doce y dieciséis; aunque había una importante distinción entre ellos, ya que estaban divididos en dos categorías: de ropa colorada y de ropa negra. Todos ellos recibían formación y sustento por parte de la catedral, pero son los segundos quienes participaban de forma regular en el coro con la capilla. El número más habitual de mozos de coro de ropa negra era de cuatro⁹⁵. Según dice Nasarre en *Escuela música según la practica moderna*, la etapa ideal para contar con estos niños es la que él denomina «segunda edad» y está comprendida «entre los ocho, o los nueve, hasta los catorce, poco más, o menos, que es cuando la naturaleza hace mutación junto con la voz». Continúa diciendo:

En la segunda edad se halla la voz con más perfección, por hallarse la naturaleza con más rigor, y fuerzas, y es esta la mejor edad para dar principio al estudio de la música, ya porque la voz está más vigorosa, y ya porque comenzando a rayar las luces de la razón están más aptos para comprender lo que se les enseña y porque las especies impresas en esta edad no se borran con tanta facilidad como en otra. (Nasarre, 1724: Libro I, Capítulo II, p. 43).

Las actas capitulares recogen el momento en que son recibidos, pasando a formar parte de la capilla, se les asigna un salario y se reconoce su derecho a tener parte en las ganancias de la capilla cuando acuden a fiestas externas. Un ejemplo de esta situación queda reseñado en la siguiente acta capitular de 7 de mayo de 1631:

Ese día acordó el cabildo que se aumentase a Juan Martínez, mozo de coro de ropa negra de esta santa iglesia, diez ducados sobre cuarenta que hasta aquí tenía en horas y, así mismo, que la capilla le haga parte en las ganancias por la mitad de un cantor, atento que el dicho muchacho canta su parte en el canto de órgano como los demás cantores. (*Libro de Actas capitulares N° 4 (1631-1644)*, f. 11r. ACV).

En numerosas ocasiones se trata de niños castrados, denominados capones⁹⁶, como recogen, por ejemplo, las siguientes actas:

Hablose en razón de detener al caponcillo de Palencia hasta que llegue el maestro con el que trae de Ávila. Hízose llamamiento para el lunes, en que se vea cuál de los dos

⁹⁵ En numerosas catedrales, estos niños que intervienen con la capilla son llamados seises. En Valladolid, en cambio, este término no es utilizado en la documentación de la catedral salvo rara excepción.

⁹⁶ El *Diccionario de Autoridades*, Tomo II (1729) recoge la siguiente acepción del término CAPÓN: «El que es castrado. Lo que se entiende así de los hombres, como de los animales; si bien entre estos con especialidad del gallo. Latín. Eunuchus.» Real Academia Española. *Diccionario de autoridades (1726-1739)*. Consulta en línea en: <http://web.frl.es/DA.html>. Acceso el 30 de abril de 2019.

quedarán o si quedan ambos y que en el ínterin detenga el señor deán al de Palencia. (22 de febrero de 1648). (*Libro de Actas capitulares N° 5 (1645-1669)*, p. 224. ACV).

Acordose, en cabildo general, que los dos tiples de Ávila y Palencia se queden ambos y el señor deán les hable para ver la intención que dan, y traiga al Cabildo para el lunes; que el cabildo in sacris determinaría sobre el dar la ración a uno de los dos y que al otro se le procurase componer de renta bastante; los señores don Francisco Crema y don Juan Ibáñez de Madariaga prometieron dar cada uno lo que tres diesen del Cabildo, y los demás señores prometieron dar, por el deseo que tienen de que haya buenos cantores. (29 de febrero de 1648). (*Libro de Actas capitulares N° 5 (1645-1669)*, p. 225. ACV).

Ángel Medina, autor del libro *Los atributos del capón: imagen histórica de los cantores castrados en España* aborda en profundidad la cuestión de los cantores castrados en España desde sus comienzos, a mediados del siglo XV, hasta su extinción (Medina Álvarez, 2001). Comenzaría con la generalización del canto polifónico, y la necesidad de voces con el registro de alto y tiple, y se extendería por todo el territorio. Su presencia está documentada en la gran mayoría de las capillas españolas. Un ejemplo ilustrativo de la aceptación y normalidad de esta práctica se puede encontrar en una carta que Ascensio de Irizar remite a su hermano Miguel en la que dice: «Si están en el estado que vmd dice los pollos, antes que se hagan gallos mejor será hacerlos capones, por si hubiera falta de ellos en esta santa iglesia.» (Medina Álvarez, 2001: p. 21).

A pesar de la prohibición de la práctica de esta operación, las instituciones muestran su interés por contar con ellos. Así, el Real colegio de niños cantoricos, en los Edictos que publicaba para captar niños, remarcaba la preferencia por los capones. Begoña Lolo, en su libro *La música en la Real Capilla de Madrid, José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)* publica uno de estos edictos, en el que se puede leer:

En el Real Colegio de Niños Cantores del Rey nuestro Señor, sito en la calle de Leganitos de Madrid, se halla vacante Plaza de Colegial Cantor; la que se ha de proveer en Niños castrados, de buena Voz y Oído, que hayan cumplido los siete años de edad, y no excedan de los doce, y sepan leer [...] En falta de castrados se admitirán Niños enteros que no excedan de los diez años de edad, y tenga las demás cualidades que arriba se citan [...] (Lolo, 1990: p. 283).

Todos estos mozos de coro, tanto castrados como enteros, recibían una excelente formación que, además del canto, incluye en muchos casos el aprendizaje de uno o varios instrumentos, como atestiguan también en numerosas ocasiones las actas, por ejemplo, la de 19 de noviembre de 1640, que se muestra en la ilustración III.4:

Otrosí, que dicho Mateo de Molina gane de la misma manera que hasta aquí, así en las horas del coro como en la capilla, donde se le da media parte que hasta aquí se le daba y atento que el susodicho está en muda y no puede ser por ahora su voz de tanto provecho y el susodicho ha aprendido a tocar arpa, y la toca muy bien, que desde aquí en adelante la toque así en las fiestas de la iglesia como en las que la capilla tuviese fuera de la iglesia a las cuales lleve dicho arpa en las fiestas que le ordenare el maestro y en ellas, y en las demás, gane dicha media parte como hasta aquí aunque no toque dicho arpa por no se lo haber ordenado el maestro por no ser necesaria. (*Libro de Actas capitulares N° 4 (1631-1644)*, f. 328r. ACV).

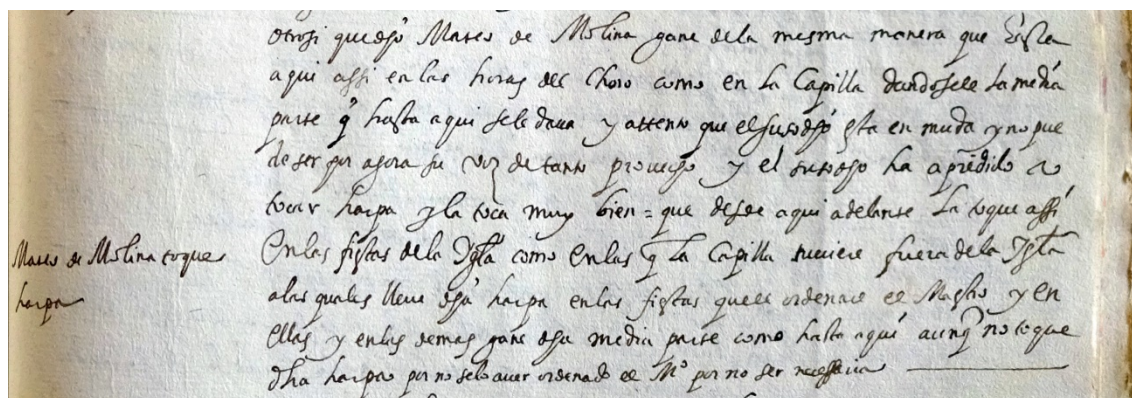


Ilustración III.4. Libro de Actas capitulares N° 4 (1631-1644), f. 328r. ACV.

Este acuerdo es muy interesante: por una parte, confirma que el arpa era un instrumento que en 1640 se había incorporado plenamente a la capilla; por otra, refleja una práctica, ya conocida, por la que los mozos de coro, al menos algunos de ellos, recibían junto con la formación vocal otra instrumental. Gracias a ello, y a pesar de la muda de la voz, podían seguir siendo útiles para la capilla y, más adelante, convertirse en músicos dotados de una versatilidad que les permitía cantar o tocar en función de las necesidades de la institución a la que sirvieran. También puede testimoniar el importante papel que desempeñaban los mozos de coro, no solo cantando. El acta refleja cómo este mozo tocaba de forma regular el arpa con la capilla, tanto como para que se le reconozca que debe ganar su parte en las ganancias de la capilla por este concepto. Curiosamente, en los pagos anotados en los libros de la fábrica o de paga, como ya se ha dicho, figuran el organista y los ministriles, pero no aparece ningún arpista (como sí ocurre en Ávila con el sobrino de Acosta). Sin embargo, este párrafo muestra su integración a la capilla, igual que lo demuestra que en los libros de la fábrica aparezca cada año anotado el importe gastado en cuerdas para el arpa. Todo ello me lleva a concluir que, además del organista y los ministriles que figuran en los listados, algunos mozos de coro desempeñaban un activo papel en la interpretación de estos instrumentos en cuanto su formación ha alcanzado el nivel adecuado. Puede ser interesante observar cómo en la ilustración III.8, con el cuadro *Mare de Déu de Montserrat*, se aprecia que son jóvenes escolanos quienes hacen sonar los instrumentos habituales: corneta, bajón, sacabuche y chirimía.

Otras catedrales próximas a las de Valladolid muestran situaciones similares. Los mozos de coro desempeñan en todas ellas un importante papel en la capilla cantando y tocando diversos instrumentos. En la catedral de Palencia, Francisco Javier Pintado lo explica detalladamente en el amplio epígrafe que dedica a los niños de coro en *La música en la catedral de Palencia en el siglo XVII* (Pintado Asensio, Virgili Blanquet y Caballero Fernández-Rufete, 1999: pp. 388-454). También lo hace Sonsoles Ramos en el apartado dedicado a los mozos de coro de la catedral de Ávila, aunque en este caso de forma mucho más escueta, en *La Catedral de Ávila como institución musical durante la segunda mitad del siglo XVII* (Ramos Ahijado, 2009: Vol I, pp. 194-198). No obstante, el apéndice documental con el vaciado de las actas de la catedral desde 1642 muestra numerosos testimonios que confirman prácticas similares. En cuanto a la catedral de Segovia, el *Documentario musical de la catedral de Segovia* elaborado por

José López-Calo incluye un gran número de acuerdos del cabildo segoviano en los que los mozos de coro son los protagonistas. A modo de ejemplo, sirvan los siguientes:

Domingo Braniz, mozo de coro, pide que le ayuden «para comprar instrumentos por haberse inclinado a aprender [a] tocar corneta» y para ayudarle a pagar a Antonio de Salinas. Que se le compre la corneta y se hable a Salinas «para que [le] enseñe con toda la comodidad» (fol. 179, 4-5- 1640). (López-Calo, 1990: p. 106).

Se acordó aumentar 50 ducados y 12 fanegas de trigo a Bernardo Gutiérrez, mozo de coro seise, y que gane parte entera con los músicos en la capilla, «atento a lo bien que canta y ser importante su voz en ella» (fol. 164, 12-5- 1645). (López-Calo, 1990: p. 113).

Entró Antonio Cacho, mozo de coro, «a dar muestra de lo que se había aprovechado en el estudio de tocar la arpa para poder acompañar la música de villancicos y otras cosas, y habiéndole oído tocar y acompañar algunos villancicos y versos que cantaron los músicos», acordó el Cabildo que se le diesen 20 ducados para un vestido (fol. 37v, 15-11-1651). (López-Calo, 1990: p. 119).

Tras evidenciar la relevante participación de estos niños en las intervenciones de la capilla, en las que no faltaban sus voces, llama la atención que en los registros disponibles con misas policorales estudiados al comienzo del capítulo, se ignore este hecho de forma sistemática. Considero que las voces infantiles aportan un timbre específico y, al igual que hoy en día, al interpretar, por ejemplo, *La Pasión según san Mateo* de J. S. Bach los programadores y directores siempre cuentan con ellas, también debería hacerse al ejecutar este repertorio.

III.2.8. Otros músicos

Así pues, durante estos años, la capilla de la catedral de Valladolid tenía a su disposición una media de unas veinte voces, incluyendo los mozos de coro, lo que le permitía afrontar composiciones policorales con, incluso, más de una voz por parte. Ciertamente, no todos los músicos estarían siempre disponibles, por enfermedades o licencias, pero las actas también dejan claro que cuando concedían días de permiso a sus miembros era siempre con la condición de estar de vuelta para la próxima festividad importante. Por otra parte, en ellas también aparecen anotaciones que indican cómo la plantilla se veía reforzada con incorporaciones puntuales en algunas ocasiones de gran relevancia; así ocurre, por ejemplo, en la siguiente acta:

En 4 de agosto de 1668 años se juntó el cabildo para el efecto para que se llamó el cabildo pasado y acordó el cabildo que se escriba a don Juan de la Fuente Montecillo para que busque tres voces que vengan a la fiesta y estén aquí a veinte de este mes. (*Libro de Actas capitulares N° 5 (1645-1669)*, f. 773v. ACV).

Por lo tanto, además de los nombres incluidos en las tablas sobre los miembros estables de la capilla, a esta se sumarían incorporaciones puntuales para ocasiones de especial solemnidad.

Por otra parte, puede parecer llamativo que en todo este período no aparezca en ningún momento el salario de un segundo organista⁹⁷, como sí ocurría a principios de siglo cuando el *Libro de la fábrica* refleja los pagos a dos organistas, por ejemplo, en los años 1602 a 1604 (*Libro de la fábrica N° 1 (1595-1605)*, ff. 137, 157 y 176. ACV.). En este sentido, puede ser significativo el acuerdo del cabildo de 3 de octubre de 1644 en que se pide al organista Álvaro Gómez que debe buscar organista que supla sus faltas en las fiestas que la capilla celebra fuera de la iglesia cuando él no puede ir por quedar ocupado en el ejercicio de su puesto (*Libro de Actas capitulares N° 4 (1631-1644)*, f. 490. ACV.). Esta situación puede resultar sorprendente, ya que el órgano tiene una participación muy activa en la vida diaria de la catedral con numerosas intervenciones, lo que implicaría una importante carga para una sola persona. De hecho, otras catedrales del entorno sí contemplan de forma habitual esa plaza de segundo organista⁹⁸. La respuesta a esta situación vuelve a encontrarse en las actas capitulares:

Este día Cristóbal de Santurde echó petición para que se le diese ayuda de costa respecto de asistir al órgano con mucha asistencia, y el Cabildo mandó llamar para el primer cabildo y saber quién le había de pagar de aquí adelante. 4 de mayo de 1646. (*Libro de Actas capitulares N° 5 (1645-1669)*, p. 114. ACV).

Que se le dé real y medio cada día al licenciado Cristóbal de Santurde, ayuda de organista, y que se le haga retención del salario del señor racionero Álvaro Gómez, para que de ello le pague al dicho ayuda de organista cada mes; y llamamiento. 11 de mayo de 1646. (*Libro de Actas capitulares N° 5 (1645-1669)*, p. 114. ACV).

Este día, habiendo hablado en otros cabildos en razón de quién había de pagar el tocar el órgano, el señor racionero Álvaro Gómez propuso que él quería pagar la mitad de lo que se le pagase a un organista que tocara los días ordinarios y que él acudiría en los días de fiestas [...]. 15 de mayo de 1646. (*Libro de Actas capitulares N° 5 (1645-1669)*, p. 115. ACV).

Estos párrafos confirman que había funciones que eran desempeñadas por músicos que no habían sido recibidos por la catedral para ese fin; es decir, no habían accedido oficialmente a ese puesto o este no estaba incluido en la estructura de la catedral. En este caso, el salario del ayuda de organista lo debía pagar el organista titular, el racionero Álvaro Gómez, y por ello su nombre no aparece en las otras fuentes.

Con el arpa se da una situación similar. La presencia de ese instrumento y su participación habitual con la capilla está bien acreditada durante este período en la catedral de Valladolid; sin embargo, la figura del arpista no aparece en la documentación económica. Las actas capitulares ofrecen una explicación clara a esta situación. Como muestra el acuerdo citado en la p. 273, durante esa etapa, era un mozo de coro quien la tocaba. Por otra parte, conviene recordar la versatilidad de algunos miembros de la capilla, que eran capaces de

⁹⁷ En la tabla III.15 figura en un apunte el 2º organista Diego Galindo. Como se vio en la tabla III.8, este sustituyó al organista anterior, Álvaro Gómez de la Cruz, que falleció en abril de ese año. Así pues, la expresión 2º organista, en este caso, no significa que la catedral dispusiera de ambos simultáneamente, sino que el primero falleció y fue sustituido por el segundo a partir de marzo.

⁹⁸ Así lo acreditan, por ejemplo, Francisco Javier Pintado en la catedral de Palencia (Pintado Asensio, Virgili Blanquet y Caballero Fernández-Rufete, 1999: pp. 132-142 y 1222) y Sonsoles Ramos en la de Ávila (Ramos Ahijado, 2009: pp. 200-201).

cantar y tocar diferentes instrumentos, ejerciendo en cada momento la labor demandada por el maestro en función de las circunstancias y necesidades de la capilla. También relacionado con el arpa, el siguiente acuerdo del cabildo, del 28 de julio de 1625 ofrece una muestra de esta situación:

Ese día recibió el cabildo a Juan del Portal Ibarra, ministril de sacabuche y juntamente músico de arpa, para el servicio de esta santa iglesia, con salario de quince mil maravedís en cada año, pagado por meses en la forma que se paga a los demás músicos. (*Libro de Actas capitulares N° 3 (1613-1630)*, f. 335. ACV).

Así pues, conjuntamente con los prebendados y asalariados que conforman la capilla, y que habían sido recibidos por la catedral, intervenían también otros músicos que no cumplían ese requisito, bien por tratarse de puestos no establecidos en la estructura de la capilla o bien por ser incorporaciones puntuales para celebraciones concretas.

III.2.9. Número de voces por parte

Las misas policorales se interpretarían en las festividades más señaladas y en ocasiones especiales con todos los efectivos disponibles, lo que implicaría la participación de un número importante de voces que, en el caso de la catedral de Valladolid, sería superior a las veinte. Mantener esa plantilla suponía un gran coste económico para la catedral y en momentos de crisis se reflejan las dificultades para afrontar el gasto necesario. Como ya se detalló, por ejemplo —solo con cargo a la fábrica— los salarios y horas del año 1647 de los cantores y ministros y ministriles de la catedral suman 668.449 maravedís, tal y como recoge el libro correspondiente a las cuentas de ese año (*Libro de la fábrica N° 5 (1639-1650)*, f. 200. ACV). No parece tener sentido realizar tan importante esfuerzo y disponer de ese número de músicos de forma estable si solo interviniera una voz por parte, en cuyo caso sería suficiente con un número mucho menor⁹⁹. Teniendo en cuenta que la mayor parte de las

⁹⁹La cuestión del número de voces por parte es un tema que ha sido tratado ampliamente por la historiografía. Centrándome en el período estudiado, entre los defensores de que la práctica habitual era la de un cantor por parte, los textos más citados son los de Jean Lionnet «Performance Practice in the Papal Chapel during the 17th Century» (Lionnet, 1987) y el de Graham Dixon «The Performance of Palestrina: Some Questions, but Fewer Answers» (Dixon, 1994). De forma menos rotunda se manifiesta Ruth Lightbourne en «Annibale Stabile and Performance Practice at Two Roman Institutions», coincidiendo con los anteriores en que la composición más habitual de la capilla en numerosas instituciones romanas estaría formada por seis cantantes adultos para las voces ATB y entre dos y cuatro niños que interpretaban la voz superior, lo que implicaría que en composiciones policorales solamente habría una voz por parte; a pesar de ello, constata la incorporación de cantantes y músicos adicionales en días festivos de especial solemnidad (Lightbourne, 2004). Noel O'Regan, en «The Performance of Palestrina: Some Further Observations», sugiere la coexistencia de ambas prácticas de forma que el grueso del ordinario sería interpretado por varios cantantes por parte siempre que estuvieran disponibles, mientras que ciertas secciones serían ejecutadas por solistas, en ocasiones acompañados por el órgano, y constata que en muchas instituciones la música policoral sería interpretada con una voz por parte debido a sus limitaciones (O'Regan, 1996). No obstante, en su artículo «The Performance of Roman Sacred Polyphonic Music in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries: Evidence from Archival Sources» había mostrado ejemplos en los que diversas instituciones contratan un elevado número de músicos adicionales para la celebración de las festividades más importantes. En esos casos se muestra cómo algunos coros están formados por solistas, mientras que en otros participan varios cantantes por parte (O'Regan, 1995). Florian Bassani también facilita ejemplos de celebraciones muy solemnes con un gran número de intérpretes y varias voces por parte en «On a Roman Polychoral Performance in August 1665» (Bassani, 2008) y en «Polychoral performance practice and "maestro di cappella" conducting» (Bassani, 2012). Respecto a la diferenciación entre un coro de solistas y otro con el *ripieno*, en el que intervienen numerosos músicos por parte, la documentan en Venecia James Moore, en su artículo «The "Vespero delli Cinque Laudate" and the

misas policorales conservadas en la catedral son para ocho voces, si la práctica habitual fuera la de una voz por parte, el número de cantantes necesarios sería realmente escaso. Máxime teniendo en cuenta que la voz de bajo era ejecutada habitualmente por un bajón (se hablará de ello más adelante) y que, como se ha visto, varias voces agudas serían asumidas por los mozos de coro. De esta forma, a modo de ejemplo, en una misa escrita para dos coros con una disposición de SSAT-SATB —muy habitual entre las conservadas— con tres niños y un bajón solo harían falta cuatro cantantes más para completar las ocho voces. Sin embargo, como han mostrado las fuentes de la catedral de Valladolid, como los libros de horas, incluso en días normales en los que no se celebra ninguna festividad especial, a la misa o a vísperas, por ejemplo, asistía siempre un número mayor de cantores.

Por otra parte, las *particellas* de las misas de Acosta también pueden aportar información relacionada con el número de cantantes por parte y sumar un nuevo argumento no tratado en la bibliografía citada en la nota a pie de página anterior respecto a este tema. En seis de las ocho misas de Acosta aparece escrita la palabra «Solo» sobre numerosos pasajes, siempre de corta duración y en las voces de los coros superiores. También es frecuente la indicación «Todos». Solo en la *Missa a 12* aparece en varias ocasiones el término «Dúo». Como se vio en el apartado II.3.3 del capítulo anterior, la *Missa de 2º tono* y la *Missa de Sancti amen* son las dos únicas misas de Acosta en las que no aparecen intervenciones de voces solas y en las que no se incluyen estas anotaciones. Como se puede apreciar en las ediciones aportadas, en el resto sí aparecen regularmente y, en algunos casos, son muy numerosas y significativas.

En las misas de Acosta conservadas en El Escorial se aprecia que fueron copiadas por, al menos, tres amanuenses diferentes y los tres incluyen estas anotaciones. Algo que también hace el de la catedral de Valladolid, alejado además espacialmente. No parece, por tanto, que se trate de anotaciones ocasionales o añadidas posteriormente por algún intérprete y todo apuntaría a que han sido indicadas por el maestro. Este tipo de anotaciones no aparece en ninguna de las misas de Patiño conservadas en Escorial o en la catedral de Valladolid¹⁰⁰.

Mayoritariamente se sitúan sobre pasajes en los que interviene una sola parte, siempre acompañada por el órgano. Esto podría interpretarse como una advertencia meramente

Role of "Salmi Spezzati" at St. Mark's» (Moore, 1981), y Richard Charteris en «The Performance of Giovanni Gabrieli's Vocal Works: Indications in the Early Sources» (Charteris, 1990). Los textos sobre esta cuestión en España son mucho menos numerosos. Entre ellos, cabe destacar el artículo de Luis de Robledo «Questions of Performance Practice in Philip III's Chapel», en el que concluye que la práctica habitual era la de un cantante por parte —sin excluir la práctica de más de un cantante por parte en algunos casos concretos— adhiriéndose a las tesis de Sherr y Lionnet (a los que cita expresamente)— en el sentido de que una voz por parte es la norma y no la excepción (Robledo Estaire, 1994: p. 215-216). Luis Antonio González Marín, en «Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español», coincide con esta opinión, manifestando que la práctica habitual debía ser la de una voz e instrumento por parte —salvo en capillas muy numerosas, como las Capillas Reales— y cuestiona la extendida afirmación de que en las obras policorales el primer coro era de solistas y el segundo correspondía con el grueso de la capilla (González Marín, 1997: p. 109). Vuelve a tratar este asunto, reafirmando su postura, en «Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: Voces y ejecución vocal» (González Marín, 2001).

¹⁰⁰ El profesor Carmelo Caballero me informa de que también es frecuente encontrar los términos «Solo» y «Dúo» en las *particellas* y borradores de partitura de Miguel Gómez Camargo de la catedral de Valladolid, aunque a diferencia de lo que ocurre en los papeles de Acosta, siempre que pone «Solo» interviene una sola parte.

informativa para avisar al músico (o músicos) que va a ejecutar ese fragmento de que en ese momento el resto de la capilla va a callar y él va a adquirir todo el protagonismo. Parece una explicación razonable y funcional. No obstante, en algunas ocasiones, la indicación «Solo» aparece sobre una voz en un pasaje en el que no todas las demás líneas callan. Es una situación que se da con frecuencia. Así ocurre, a modo de ejemplo, en el fragmento mostrado en el ejemplo III.1. Como se puede apreciar en él, aparece por primera vez en la voz del tiple primero del primer coro sobre el *Kyrie* inicial. En este caso, la explicación sugerida anteriormente tiene sentido. Es el comienzo de la misa, todas las demás partes estarán en silencio y podría ser oportuno advertir al intérprete de esas circunstancias indicándole que en ese momento asumirá toda la responsabilidad. Justo a continuación, en el tercer compás, vuelve a aparecer la misma indicación sobre la misma voz. Ahora, a diferencia de la situación anterior, las otras dos voces del primer coro no están en silencio e intervienen junto al tiple primero de forma que está cantando todo el coro primero. En este caso, por tanto, la indicación no puede servir para advertir al intérprete de que va a ejecutar el fragmento él solo, porque no será así. Esto descarta que la indicación, al menos en situaciones como esta, sea un mero aviso para señalar que el resto de partes van a callar. Teniendo en cuenta, además, que su intervención es prácticamente una continuación de la primera —solo están separadas por un silencio de mínima— no parecería necesario volver a realizar la advertencia.

Situaciones similares a la descrita se dan con frecuencia en las diferentes misas y en numerosos casos la indicación «Solo» aparece sobre fragmentos en los que esa parte no es la única que está interviniendo. También es muy frecuente que haya pasajes en los que interviene una parte sola y sobre los que, sin embargo, no se escribe esta acotación.

Ante la evidente reiteración de ocasiones en las que la propuesta inicial de que estas indicaciones serían una mera advertencia al intérprete para avisarle de que en ese momento iba a intervenir él solo no tiene sentido es necesario aportar otra explicación. En mi opinión, esa acotación podría ser una instrucción para indicar que esos pasajes deben ser interpretados por un solista, callando los otros músicos que ejecutan esa misma línea. Si, tal y como apuntan todos los indicios, cada parte era interpretada de forma regular por más de una voz, e incluso doblada por algún instrumento, la acotación «Solo» significaría que ese pasaje debía ser interpretado por un solista con el único apoyo de su *basso seguente*. Esta posibilidad aumenta aún más la capacidad de crear texturas diferentes y contrastantes dentro del estilo concertado. Esa es una de las características inherentes de este estilo. El efecto de contraponer un fragmento interpretado por una sola parte frente a un *tutti* ofrece un importante contraste tímbrico, pero ese contraste se puede graduar y matizar aún más diferenciando entre que esa parte sea ejecutada por más de una voz y algún instrumento o que lo haga una única voz. Las posibilidades para lograr mayores contrastes tímbricos aumentan de forma significativa. Por lo tanto, considero que estas indicaciones serían un indicio más de que esta música era cantada por más de una voz por parte. Cuando se deseaba que ciertos pasajes fueran interpretados por un solista, se señalaba en el papel de esa forma. Si esas líneas fueran habitualmente cantadas por una sola voz, en muchos pasajes esa indicación no tendría sentido porque están interviniendo otras partes simultáneamente.

Missa a 7
Kyrie

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

The image shows a musical score for a Kyrie from a Missa a 7. It features seven vocal parts and a basso continuo line. The lyrics are 'Ky-ri-e-e-lei-son,'. The score is divided into three sections, each with a 'Solo' marking above the first voice part. The first section has three vocal parts, the second has two, and the third has two. The basso continuo line is at the bottom of each system.

Ejemplo III.1. Acosta, *Missa a 7*. E-E 89-1. Fragmento del *Kyrie*. Edición propia.

Respecto a esta materia, puede ser oportuno recordar el ilustrativo párrafo que Cerone, en *El Melopeo y maestro*, publicado en 1613, (del que se conserva un ejemplar en el archivo de la catedral de Valladolid) dedica a la composición a más coros:

El primer coro de ordinario se suele componer artificioso, alegre y fugado, cantando con mucha gracia y mucha garganta; y para eso en él se ponen las mejores piezas y los más diestros cantantes. Mas el segundo no ha de ser tan artificioso, ni tan fugado y el tercero ha de ser compuesto sin artificio y sin fugas y ha de ser grave, sonoro, lleno y de mucha majestad. El primer coro se canta en el órgano con cuatro voces sencillas, el segundo se tañe con un concierto de diversos instrumentos formado, acompañando a cada instrumento su voz; o por lo menos a una parte del tiple y el bajo para que expliquen las palabras. Mas el tercero (que es el fundamento de toda la música) se canta con mucha chusma; poniendo tres o cuatro y más cantantes por parte, acompañándolos con algunos instrumentos llenos y de cuerpo, como son las cornetas, los sacabuches, los fagotes y otros semejantes, que cuanto más cantare llenos y a turba, tanto más perfecto será el coro. (Cerone, 1613: p. 676).

Y resulta muy interesante comprobar cómo la crónica de *La Historia de la vida, invención, y milagros, y translación de S. Segundo*, escrita por Antonio Cianca en 1595, describe una situación ocurrida en Ávila que refleja importantes coincidencias con las palabras de Cerone:

El lunes doce días del mes de septiembre del mismo año [1594] en la santa iglesia catedral de Ávila, el obispo dijo Misa de pontifical de la misma festividad del santo, con mucha música a tres coros, el uno del órgano con seis cantores y otro de ministriles con otros seis cantores, y en otra parte todo el resto de la capilla, en la cual hubo motetes, tañidos y cantados y otros géneros de música, todo con mucho artificio y arte y solemnidad con la bendición episcopal. (Cianca, 1595: Libro III, f. 60v).

Considero que ambos textos son suficientemente explícitos en cuanto a la participación de varios cantantes por parte, al menos en algunos coros, y la crónica de Cianca es un interesante ejemplo que acredita esta práctica en España. Por otra parte, las palabras de Cerone concuerdan con las prácticas descritas en los trabajos de Noel O'Regan, James Moore y Richard Charteris, citados en la nota a pie de página número 99 en las pp. 277-278. En ellos se documentan, tanto en Roma como en Venecia, celebraciones en las que participan varios coros, estando formado algunos de ellos por solistas y otros por el *ripieno*. Estos textos indican que en España, a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, también se utilizaba esa distribución de voces e instrumentos en la interpretación de obras policorales de diferentes géneros, entre los que se encontrarían misas, salmos, himnos, etc., pero, también, otros en lengua vernácula, como los villancicos.

No obstante, a pesar de las coincidencias, también muestran alguna importante discrepancia. La más importante sería que en el modelo de Cerone el coro primero está formado por solistas acompañados por el órgano, mientras que en la crónica de Cianca en ese primer coro también interviene más de una voz por parte. En esa línea, el texto de Cerone otorga mayor protagonismo al coro primero, algo que como se vio en el epígrafe dedicado a la jerarquía de los coros en el segundo capítulo (p. 182), sí se produce en la mayoría de las misas de Acosta, pero no en las de Patiño. Esta situación podría interpretarse entendiendo que Cerone describe un modelo más próximo a la práctica italiana, de la que Acosta parece haber recibido mayor influencia.

Las palabras de Cerone y Cianca, sí coinciden al reflejar el importante papel desempeñado por los instrumentos en esas interpretaciones. En el apartado III.1, sobre las grabaciones disponibles con misas policorales, se vio cómo un número significativo de ellas ignoran esta posibilidad y recogen ejecuciones realizadas *a capella*. La mayor parte de esas grabaciones incluyen obras de Victoria. Sin embargo, documentos como las cartas enviadas a los cabildos de Jaén o Salamanca de 1601 al remitir su libro *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi*, de 1600, estudiadas por autores como Andrés Cea (Cea Galán, 2013) y Noel O'Regan (O'Regan, 2009), son concluyentes sobre la participación de ministriles en esas misas:

Yo he hecho imprimir esos libros de misas, magnificats, salmos, salves y otras cosas, a dos y a tres coros, para con el órgano, de que va libro particular, que a gloria de Dios no ha salido otro en Italia ni en España para los organistas, porque con él, donde no hubiere aparejo de cuatro voces, una sola que cante con el órgano hará coro de por sí. También va misa, magnificat y motete, para voces, órgano y ministriles, a tres choros¹⁰¹.

¹⁰¹ Carta de Victoria, Madrid, 11 de julio de 1601. Salamanca, Archivo de la catedral, Ala C 3 leg 4 n° 11. (Victoria y Vicente, 2008: 90).

El *Libro de la fábrica N° 1* (1595-1605) de la catedral de Valladolid, en el f. 140v, que recoge pagos realizados en el año 1602, refleja el libramiento de veinte ducados para Victoria, capellán de la emperatriz, por unos libros de canto tal y como se aprecia en la ilustración III.5.

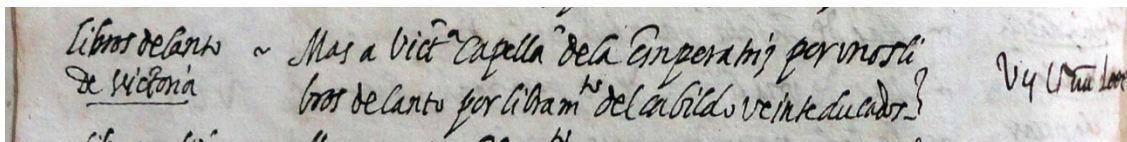


Ilustración III.5: *Libro de la fábrica N° 1* (1595-1605): f. 140v. ACV.

Sin duda, se trata de la mencionada publicación de 1600, de la que conservan dos colecciones en el archivo de la catedral —una incompleta— y que evidencian muestras de uso. La otra colección de libretes proviene de la donación realizada en 1629 por Jerónimo de León, maestro de capilla de la catedral, tal y como se recoge en la «Memoria de los libros y papeles de música que dejó a esta santa iglesia de Valladolid el señor medio racionero y maestro de capilla Jerónimo de León, de ella, por su testamento ante Cristóbal de Madrigal en 25 de junio de 1629, falleció del 26 del dicho», en la que, como se muestra en la ilustración III.6, el juego formado por nueve libretes se valora en veinte reales¹⁰².

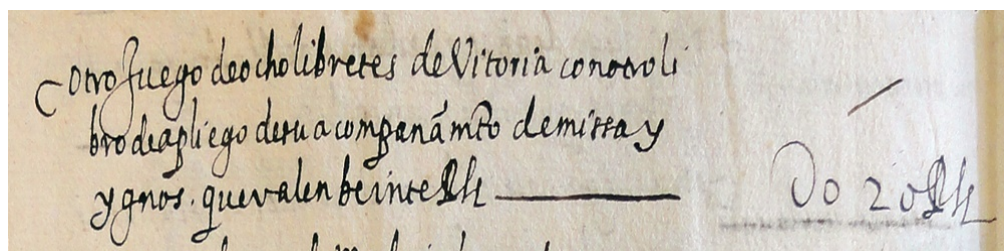


Ilustración III.6 «Libros de música que dejó Jerónimo de León» Sig.54. ACV.

Durante esos años, Valladolid había vuelto a ser la capital del reino y, muy probablemente, algunas de las misas policorales incluidas en el impreso compuesto por Victoria serían interpretadas en la catedral en presencia de su dedicatario, Felipe III. Confirmando las palabras de Cerone, Cianca y Victoria, y como ya se ha comenzado a vislumbrar al estudiar la composición de la capilla de la catedral de Valladolid, las voces no estaban solas, sino que se verían arrojadas en todo momento por un grupo de instrumentistas; ellos serán los protagonistas del siguiente epígrafe.

¹⁰² Este documento se encuentra en el archivo de la catedral de Valladolid entre otros relativos a la provision de vacantes de la capilla, todos ellos agrupados con la signatura 54. Soterraña Aguirre Rincón trata sobre él en «The Formation of an Exceptional Library: Early Printed Music Books at Valladolid Cathedral» (Aguirre Rincón, 2009: p. 384).

III.3. PARTICIPACIÓN INSTRUMENTAL CON LA CAPILLA

III.3.1. Ministriles

Como ya se ha adelantado, la documentación de la catedral de Valladolid no deja lugar a ninguna duda sobre que la participación de los ministriles con la capilla era una práctica absolutamente establecida y consolidada ya desde el siglo anterior¹⁰³. Los libros de la fábrica reflejan cómo cada año se anota un descargo en que aparecen los salarios de los organistas y ministriles. Por ejemplo, en el f. 119v del *Libro de la fábrica N° 1 (1595-1605)* aparece el descargo de 1601 en el que se paga la mitad de sus salarios a los siguientes músicos: el organista Rodríguez, el ministril bajón Navarro, el ministril corneta Bernardo Pérez, los ministriles Diego Gómez, Francisco de Soto, Juan de Mena y el ministril sacabuche Juan de Villacampa.

Como se vio en la p. 253, a mediados de siglo, la situación seguía siendo muy parecida y en esos años, como mostraba la tabla III.15, la catedral contaba con un organista, corneta, sacabuche y dos bajones entre sus músicos asalariados.

Las actas del cabildo reflejan su preocupación por disponer en todo momento de, al menos, cuatro ministriles. En muchos casos se indican los instrumentos concretos, pero en otros se utiliza el término genérico «menestril» o se les menciona solo por la tesitura. Los que aparecen de forma estable son: corneta, chirimía, sacabuche y bajón, si bien parece claro que los más importantes son la corneta y el bajón; de hecho, el cabildo procura tener dos ministriles que toquen cada uno de estos instrumentos, siendo numerosas las referencias a dos cornetas o bajones o al corneta o bajón segundo. Estos serían los instrumentos de viento que, de forma estable, participaron en los actos litúrgicos de la catedral de Valladolid. Cuando se recibe a alguno de estos músicos, el contrato deja clara su obligación de asistir al coro «en todas las fiestas en que haya canto de órgano o fabordón y a las demás que el Cabildo le mandare» (*Libro de Actas capitulares N° 2 (1598-1612)*, f. 244. ACV.) y son muy numerosas las referencias a su intervención en el coro junto a la capilla. Sirva de ejemplo el acta de 20 de noviembre de 1607:

Ese día recibió el cabildo a Pedro Fernández, ministril corneta, con salario de 200 ducados, con que haya de acudir a todas las fiestas con la corneta en que haya canto de órgano

¹⁰³ Esto no ocurre solamente en la catedral de Valladolid, sino que es una práctica generalizada en todo el país, como se detalla con precisión en el imprescindible capítulo dedicado por Juan Ruiz Jiménez a este tema: «Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa» (Ruiz Jiménez, 2004). Otros textos que inciden sobre la participación instrumental junto a la capilla, algunos ya mencionados, son los de Luis de Robledo: «Questions of Performance Practice in Philip III's Chapel» (Robledo Estaire, 1994), «La transformación de la actividad musical en la corte de Felipe III» (Robledo Estaire, 2012); Luis Antonio González Marín: «Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español» (González Marín, 1997), «Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: Voces y ejecución vocal» (González Marín, 2001); Judith Etzion: «Latin Polyphony in the Early Spanish Baroque: Suggestions for Stylistic Criteria» (Etzion, 2001); Francisco Javier Garbayo: «Música instrumental y liturgia en las catedrales españolas en tiempos de Barroco» (Garbayo Montabes, 2002c); Noel O'Regan: «What Can the Organ Partitura to Tomás Luis de Victoria's *Missae, Magnificat, motecta, psalmi et alia quam plurima* of 1600 Tell Us about Performance Practice?» (O'Regan, 2009); Alfonso de Vicente: «El entorno femenino de la dinastía: el complejo conventual de las Descalzas Reales (1574-1633)» (Vicente Delgado, 2012); José López-Calo: *La música en las catedrales españolas* (López-Calo, 2012: pp. 411-412); Andrés Cea: «Cantar Victoria al órgano: documentos, música y praxis» (Cea Galán, 2013).

o fabordón y las demás que el cabildo le mandare. Prestole el cabildo cien reales a cuenta de su salario y que, si acaso se quedase en su iglesia, se le hace gracia de ellos por cuanto fue llamado por el cabildo. (*Libro de Actas capitulares N° 2 (1598-1612)*, f. 244. ACV).



Ilustración III.7. Acosta, *Missa sobre Etiam pro nobis*. (AMCV Sig. 5/31-33).

En las copias de las misas, salvo el acompañamiento, raramente se pueden identificar papeles con partes específicas para los instrumentos, aunque, a veces, sí son mencionados. Uno de esos pocos casos es, precisamente, la *Missa sobre Etiam pro nobis* de Acosta, pues en la *particella* del tiple segundo, del segundo coro, aparece la inscripción «Corneta», como puede apreciarse en la ilustración III.7. En todo caso, el texto de la misa está escrito en su totalidad, como en el resto de los papeles, por lo que también podría ser interpretado por un tiple vocal.

La música escrita por Acosta para este tiple segundo del segundo coro es un ejemplo perfecto de una práctica que se repite en las misas en las que en algún coro hay dos líneas de tiple. En muchos casos, la línea melódica del tiple segundo es más aguda y son frecuentes los pasajes en que esta canta por encima de la primera. Se da, por tanto, una situación que recuerda a la descrita por Anne Schnoebelen en el artículo «The Role of the Violin in the Resurgence of the Mass in the 17th Century», donde describe cómo en una misa de Ercole Porta escrita en estilo concertado en 1620 —la primera, según ella, en incluir cinco partes instrumentales que acompañan las cinco vocales—, y en otras posteriores, cuando los instrumentos doblan las voces, es habitual que el violín I doble al soprano II una octava por encima, colocando el sonido del violín por encima de la textura vocal y otorgando a esa línea una posición prominente (Schnoebelen, 1990: p. 539). También comenta cómo en algunos casos se contempla la sustitución de violines por cornetas. En la *Missa Etiam pro nobis* de Acosta se produce un efecto similar, con la corneta sonando por encima de las voces en el registro más agudo dando gran protagonismo a la línea del tiple segundo del segundo coro.

La función más habitual de estos instrumentos sería doblar algunas voces o sustituir otras faltantes, ofreciendo al maestro la posibilidad de adaptar la música a la plantilla disponible o la capacidad de formar coros de muy diferente timbre para lograr efectos contrastantes y mayor diversidad. Anne Schnoebelen documenta esta práctica en las misas italianas en estilo concertado, escritas durante las primeras décadas del siglo XVII¹⁰⁴. Por otra

¹⁰⁴ El siguiente paso dado por los compositores italianos, y que Acosta u otros maestros españoles contemporáneos no llegan dar, aparece en un nuevo grupo de misas para ocasiones muy señaladas en las que

parte, esta situación encaja perfectamente con el pasaje citado de Cerone, en el que decía que el segundo coro se tañe con diversos instrumentos, acompañando a cada instrumento su voz, y con lo que muestran las ilustraciones III.9 y III.10 en los que se aprecia cómo cantantes y ministriles intervienen en una interpretación muy próximos entre sí.

El siguiente acuerdo del cabildo de la catedral de Valladolid puede ser muy ilustrativo sobre cómo los instrumentos doblan o sustituyen las voces, ya que el racionero Durán, quien, como se ha visto, era un cantor tiple, puede ser sustituido por otro tiple, pero también por la corneta, lo que da a entender la intercambiabilidad entre ambos:

Vista la propuesta del racionero Durán sobre el eximirse de ir a las fiestas con la capilla por la falta de salud con que se halla, considerada esta razón y el haber servido veintiún años en la iglesia con grande aprobación y ejemplo, y consideradas también otras circunstancias considerables, determinó el Cabildo que hasta que se reciba o tiple o corneta u otro músico, vaya a las fiestas y luego se da por eximido sin que el hacer esto sirva de ejemplar para otro. 31 de enero de 1650. (*Libro de Actas capitulares N° 5 (1645-1669)*, f. 301. ACV).

El bajón merece especial atención. Ya en el siglo XVI se había convertido en una pieza clave de la capilla, ejerciendo la función de base armónica doblando o sustituyendo la voz más grave ante la escasez o falta de estas. La catedral de Ávila, donde fue maestro Acosta durante casi 20 años, evidencia una muestra clara de esta situación. Así, en el contrato que se realiza a los ministriles en 1594 consta una cláusula específica para el bajón que resulta muy ilustrativa:

Ítem es condición que Bartolomé de Morales ha de servir con el bajón en la capilla de canto de órgano en la dicha iglesia en los días y otras fiestas o no fiestas que cantare y sirviere en el coro de la dicha iglesia la dicha capilla de canto de órgano, ora sea en la dicha iglesia o en otra cualquiera parte. (Ramos Ahijado, 2009: Vol. II, p. 39).

Según cita Beryl Kenyon de Pascual en su artículo «El bajón español y los tres ejemplares de la catedral de Jaca», ya en 1565 el cabildo de la catedral de Ávila aprobó que César de Sardena ayudara con el bajón a los contrabajos para ver cómo resultaba la experiencia y decidir al cabo de cuatro meses lo que se debía hacer (Kenyon de Pascual, 1986: p. 110). En la catedral de Palencia su presencia es, incluso, anterior. Allan Dale Comstock describe en su tesis doctoral *The Bajón at Palencia: 1553-1700*, cómo en la catedral palentina ya en 1553 aparece mencionada en las actas la necesidad de disponer de un bajón, aunque será en 1660 cuando conste por primera vez el recibimiento del bajonista Juan Andrés (Comstock, 1999: p. 33). Como ya es conocido, el bajón no solo interviene en el canto de órgano, sino que también participa en el canto llano. Por ejemplo, Gustavo Sánchez recoge estas funciones en el Monasterio de El Escorial desde sus años fundacionales en el capítulo «El coro del monasterio de El Escorial después de Felipe II (1598-1621)» (Sánchez López, 2012: p. 163).

los instrumentos no solo duplican o sustituyen voces, sino que adquieren más protagonismo y hasta se incluyen formas ajenas a la misa como pequeños *ritornellos*, *canzonas* o sinfonías y que Donatí, en 1623, llama «estilo veneciano». No sustituyen secciones del ordinario, se interpretan antes o después de las partes cantadas que se acortan para no extender en demasía la duración de la misa. (Schnoebelen, 1990: p. 538).

Durante el magisterio de Vaz de Acosta, la catedral de Ávila contaba con dos o tres bajonistas de forma estable (de un grupo de entre cinco y siete ministriles), mientras que la voz de bajo o contrabajo había desaparecido. En la catedral de Valladolid ocurría algo similar. Tal y como se mostró en las tablas III.25 a III.29, solo en el año 1647 aparece un músico identificado como contrabajo —Nicolás Fernández de la Plaza— no volviendo a aparecer ningún otro en los años siguientes¹⁰⁵. Esta situación puede explicar cómo, en bastantes casos, en los papeles con la voz del bajo no aparece el texto y solo se escriben las primeras palabras de cada sección. Aunque también cabe la posibilidad de que esta línea fuera interpretada por el sochantre, que en muchas ocasiones tenía tesitura de bajo. De este modo, a los cantantes se sumarían entre cuatro y seis ministriles que, en este último caso, podrían ser dos cornetas, chirimía, sacabuche y dos bajones. La iconografía de la época refleja la presencia de esos instrumentos. Se puede observar un ejemplo excelente en la parte inferior del cuadro *Mare de Déu de Montserrat*, de mediados del siglo XVII, mostrado en la ilustración III.8, en el que se aprecian nítidamente estos instrumentos. Es interesante comprobar cómo, aunque muy próximos entre sí, se pueden distinguir claramente dos grupos muy equilibrados: el primero, con cuatro voces y el bajón, a la derecha del espectador, y el segundo, con los otros cuatro instrumentos (corneta, dos chirimías y sacabuche) a la izquierda. Podría escenificar, sin duda, una interpretación para dos coros, el segundo formado exclusivamente por instrumentos.



Ilustración III.8. *Mare de Déu de Montserrat*. Óleo sobre tela. Anónimo madrileño, mediados s. XVII. Museo de Montserrat.

¹⁰⁵ Como ya se ha explicado, se trata sin duda de un cantor, pues en todas las fuentes su nombre aparece durante 1647 junto al de los otros cantantes, mientras que los instrumentistas tienen un tratamiento diferenciado en todos los libros de la catedral.

III.3.2. Instrumentos de cuerda

Con respecto a los instrumentos de cuerda frotada, así como en Italia —o en la Real Capilla española— era muy frecuente su utilización en los actos litúrgicos, en Valladolid su presencia aparece de forma bastante esporádica¹⁰⁶. Sí son citados regularmente durante los primeros años del siglo, coincidiendo precisamente con la estancia de la corte en la ciudad. Así lo reflejan, por ejemplo, las siguientes actas en las que se muestra cómo en los dos primeros casos se trata de músicos de refuerzo contratados para ocasiones concretas, mientras que en el tercero sí se incorpora de forma estable a la plantilla un ministril que tañe simultáneamente corneta y violín:

En 4 de julio, en cabildo ordinario, se mandó dar al violín que ha servido en esta santa iglesia diez ducados. (4 de julio de 1604). (*Libro de Actas capitulares N° 2 (1598-1612)*, f. 163. ACV).

Ese día se mandó dar libramiento a Álvaro Gómez de cien reales sobre la mesa de cantores por lo que él y los que con él vinieron sirvieron en las completas de la Cuaresma con los violones. (22 de abril de 1605). (*Libro de Actas capitulares N° 2 (1598-1612)*, f. 183. ACV).

Ese día recibió el cabildo a Martín Gómez, hijo de Álvaro Gómez, ministril, con 15.000 maravedís de salario. Con los aditamentos siguientes: que ha de acudir, generalmente, al servicio de tal ministril con los demás ministriles, en todas las fiestas ordinarias que tienen obligación de acudir los demás ministriles y a las que el Cabildo le mandare en su iglesia y en las fiestas todas de primera [pasa a la vuelta] y segunda clase, con el violín y corneta, para tañer el instrumento que el Cabildo le mandare [...] (9 de abril de 1607). (*Libro de Actas capitulares N° 2 (1598-1612)*, ff. 229 y 229v. ACV).

Hasta 1692 estos instrumentos no vuelven a aparecer en las actas capitulares. Sin embargo, según me informa el profesor Carmelo Caballero sí es frecuente que en los villancicos de Gómez Camargo aparezcan con relativa frecuencia *particellas* de violón, también en algunos borradores. Es probable que fuera interpretado como segundo instrumento por un músico que hubiera sido recibido con otro en una situación que, por ejemplo, también se da con el arpa. Es en los últimos años del siglo cuando la presencia del violón se generaliza en las catedrales castellanas; así, en Segovia aparece en 1688, en Ávila en 1699 y en Palencia será necesario esperar hasta 1713. Por lo tanto, parece claro que su presencia a principios de siglo está vinculada con la estancia de la corte en la ciudad, desaparecen tras su regreso a Madrid y solo vuelven varias décadas después.

También parece descartada la utilización de instrumentos de cuerda pulsada —salvo el arpa— en los actos litúrgicos. Mientras que su presencia era generalizada en Italia, donde está documentada la utilización habitual de instrumentos como el laúd y la tiorba, en Castilla estos instrumentos están asociados a la música profana y su uso en la iglesia, como se verá más adelante, generalmente no se considera apropiado.

¹⁰⁶ Luis Antonio González Marín refleja una situación similar en «Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español» (González Marín, 1997: pp. 107-109). Sobre la participación de estos instrumentos con la Real Capilla habla Luis Robledo en «La transformación de la actividad musical en la corte de Felipe III» (Robledo Éstaire, 2012).

Considero oportuno recordar las palabras de O'Regan en su artículo «Victoria, Soto and the Spanish Archconfraternity of the Resurrection in Rome» donde expone cómo entre los primeros documentos conservados en Roma que acreditan la presencia de instrumentos en celebraciones litúrgicas están los de las iglesias nacionales españolas. Así, ya hay referencias del pago a instrumentistas de cuerda en la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli del año 1571. O'Regan sugiere que el uso de instrumentos estaba muy extendido en las iglesias de España durante el siglo XVI y cree que las iglesias españolas en Roma contribuyeron a que su utilización se generalizara. En ese sentido, encuentra significativo que la primera publicación romana en incluir partes obligadas instrumentales fuera una obra de Tardeti de 1620 mientras era maestro de capilla en San Giacomo. El grupo instrumental más común, en Roma, estaba formado por corneta, violín, laúd y tiorba (O'Regan, 1994).

Puede ser interesante reflexionar sobre cómo al estudiar el lenguaje policoral, en muchos casos se da por hecho que todas las innovaciones o tendencias provienen siempre de Italia, el centro desde el que irradian las nuevas ideas, y se trasladan más tarde a otras zonas, como España¹⁰⁷. Sin embargo —y, por supuesto, sin cuestionar el papel del norte de Italia y Roma como principales creadores y difusores del lenguaje policoral— creo que esa relación no siempre es unidireccional y, en ocasiones, la evolución que se produjo en Roma, por ejemplo, se vio favorecida por prácticas ya establecidas en lugares como España, tal y como refleja el párrafo anterior. Sobre este tema encuentro muy interesante otro texto de Noel O'Regan: «Music in the service of Spanish hegemony in Rome in the early modern period», que muestra la relevancia e influencia ejercida por España en la ciudad papal en el plano musical a través de las iglesias de San Giacomo degli Spagnoli —y la Archicofradía de la Santísima Resurrección asociada a ella— y la de Santa Maria in Monserrato, con su Confraternidad de Santa Maria di Monserrato (O'Regan, 2015).

No he encontrado ninguna referencia a la participación de instrumentos como el laúd, tiorba, vihuela o guitarra en las actas capitulares de las catedrales de Valladolid, Palencia, Ávila o Segovia. Para explicar esta situación puede resultar significativo recordar el hecho ocurrido en la catedral de Palencia en 1610, cuando se informó en cabildo que los músicos no habían querido cantar en la fiesta de la octava del Corpus, porque se les quiso obligar a tocar guitarras, a lo que se negaron en redondo, «juzgando entre sí que era indecente el hacerlo» (López-Calo, 2007a: p. 128). Juan Ruiz recoge otra alusión a las guitarras del año 1617, procedente de Burgos, «con una referencia a la "desautoridad" que supone para el coro» (Ruiz Jiménez, 2004: p. 223). Aunque, a menudo, las restricciones o prohibiciones denotan que la práctica ha existido, porque si no, la admonición no tendría sentido. En cualquier caso, de producirse esas intervenciones sería en las obras escritas en lengua vernácula, como los villancicos, pero no en las misas.

¹⁰⁷ Es lo que subyace, por ejemplo, en el libro varias veces citado *Polychoralities music, identity and power in Italy, Spain and the New World* (Carreras López y Fenlon, 2013). Su propio título general ya es muy significativo estableciendo ese recorrido: Italia, España, Nuevo Mundo. Es la línea que sugiere Iain Fenlon en el primer capítulo: «Polychorality: The Origins and Early Diffusion» (Fenlon, 2013) y también encuentro muy descriptivo el título del segundo, elaborado por Noel O'Regan: «From Rome to Madrid: The polychoral music of Tomás Luis de Victoria» (O'Regan, 2013c).

III.3.3. El órgano

Como es sabido, el instrumento que no falta en ninguna institución es el órgano, que desempeña un papel muy activo en la vida litúrgica diaria¹⁰⁸. En las misas objeto de este estudio prácticamente todos los coros se ven sustentados por un *basso seguente*, además de un acompañamiento general o guion que, en la mayoría de los casos, era interpretado por el órgano. Como se vio en la p. 276, la catedral de Valladolid cuenta a mediados de siglo con un organista titular, quien debe asumir el pago del segundo organista, que le ayuda y suplente en sus funciones. También se mostró cómo en el libro de la fábrica aparecen los salarios del entonador y del afinador de los órganos. Los documentos también acreditan la existencia de un órgano grande y de otro más pequeño y transportable que puede situarse en diferentes lugares o acompañar a la capilla en las procesiones. En 1661 se adquirió un nuevo realejo, lo que queda plasmado en el acta de 4 de julio de ese año.

El órgano, además de servir como acompañamiento, puede por sí mismo y con una sola voz, que canta el texto, formar coro, tal y como indicaba Victoria en las ya citadas cartas a los cabildos de Jaén y Salamanca. Esta posibilidad es muy interesante para pequeñas instituciones que disponían de un número reducido de cantantes, pues a pesar de esa escasez de medios les permitía interpretar la música policoral presente en las grandes instituciones y que se había convertido en el modelo a imitar. Es un tema que ya fue abordado por Soterraña Aguirre en «Sonidos en el silencio: monjas y músicas en la España de 1550 a 1650»:

«Como sabemos, una de las características más generalizadas en el s. XVII dentro de estas capillas, fue la versatilidad de sus intérpretes, aunque el número de sus integrantes fuera reducido. El hecho de que muchas de sus composiciones que a ciencia cierta ejecutaron estén escritas para pocas voces, induce a considerar que habitualmente no interpretaran repertorio policoral. Sin embargo, aunque estas piezas no fueran habituales, en ciertos casos sí estuvieron destinadas a capillas de comunidades monásticas.» (Aguirre Rincón, 2004: pp. 313-314).

O'Regan relata los comienzos de esta práctica en Roma en su artículo «Asprillio Pacelli, Ludovico da Viadana and the Origins of the Roman Concerto Ecclesiastico» (O'Regan, 2000). Los prólogos de las ediciones de estos músicos romanos, Viadana y Pacelli, son muy ilustrativos sobre esta práctica en la que el órgano sustituye las voces faltantes y con un solista puede formar un coro. Victoria se suma a esta práctica dándose cuenta de que esto otorgará a sus obras a dos y tres coros una mayor versatilidad y facilitará que sean adquiridas por pequeñas instituciones con pocos cantantes. El mismo O'Regan, en el ya mencionado artículo «What Can the Organ Partitura to Tomás Luis de Victoria's *Missae, Magnificat, motecta*,

¹⁰⁸ Entre los autores que han tratado sobre este tema creo oportuno destacar a Louis Jambou, autor del libro: *Evolución del órgano español: siglos XVI-XVIII* (Jambou, 1988), y otros textos como: «El órgano en la Península ibérica entre los siglos XVI y XVIII: Historia y estética» (Jambou, 1979), «La función del órgano en los oficios litúrgicos del Monasterio de El Escorial a finales del siglo XVI» (Jambou, 1993), «Reflexiones sobre la Iglesia, el órgano y su música en los siglos modernos» (Jambou, 2008). Otro nombre destacado es el de Andrés Cea Galán, autor de la tesis doctoral *La cifra hispánica: música, tañedores e instrumentos (siglos XVI-XVIII)* (Cea Galán y Bordas Ibáñez, 2014) y, entre otros, de los textos «Órganos en la España de Felipe II: elementos de procedencia foránea en la organería autóctona» (Cea Galán, 2004) y «Cantar Victoria al órgano: documentos, música y praxis» (Cea Galán, 2013). Sobre la función del órgano ejecutando el *basso seguente* hay que citar el texto de Louise Stein «Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music» (Stein, 1987).

psalmi et alia quam plurima of 1600 Tell Us about Performance Practice» (O'Regan, 2009) trata sobre este tema. Por tanto, sería erróneo pensar que las obras policorales solo podrían ser interpretadas por grandes instituciones que disponían de extensas capillas con muchos cantantes e instrumentistas. Con otra textura y sonoridad, indudablemente, esta música también llegó a lugares mucho más humildes que, aun con pocos medios, también querían interpretar la música que estaba de moda y sonaba en los grandes templos. En este sentido puede ser muy esclarecedor el siguiente fragmento de una carta dirigida por doña Isabel Piñel, del convento de La Encarnación de Ávila, a Miguel Gómez Camargo solicitándole música para la octava del Santísimo Sacramento, fechada el 12 de marzo de 1653:

Hemos recibido en su lugar cuatro tiples grandes, que son el asombro de esta ciudad: una organista excelente, hija de Esteban Tomás, y una bajona, discípula de Arroyo, y si la halláramos buena recibiéramos otra bajona, por tener dos buenas. Tocan harpa todas las cuatro voces, pero la una de ellas acompaña muy diestramente con ella, y así, suele hacer coro de por sí una u dos voces con el harpa, y las demás, otro con el órgano y el bajón. (Caballero Fernández-Rufete, 2005: p. 233).

Creo que se trata de un testimonio que ejemplifica perfectamente cómo con escasísimos medios y voces, estas monjas eran capaces de interpretar música policoral escrita para dos coros.

Así como el cuadro *Mare de Déu de Montserrat*, mostrado en la ilustración III.8, era un excelente ejemplo de cómo la iconografía de la época mostraba la participación de los ministriles, la obra *La Adoración de la Sagrada Forma por Carlos II*, de Claudio Coello, de la que se ofrece un detalle en la ilustración III.9, es también una buena muestra que permite observar la presencia de muchos de los elementos citados en este capítulo: órgano, bajón, corneta y mozo de coro cantor. Javier Sierra hace una interesante lectura de este cuadro, proponiendo, incluso, la identificación de los personajes en él representados en su escrito «Lectura musicológica del cuadro de "La Sagrada Forma" (1685-1690) de Claudio Coello» (Sierra Pérez, 1996).

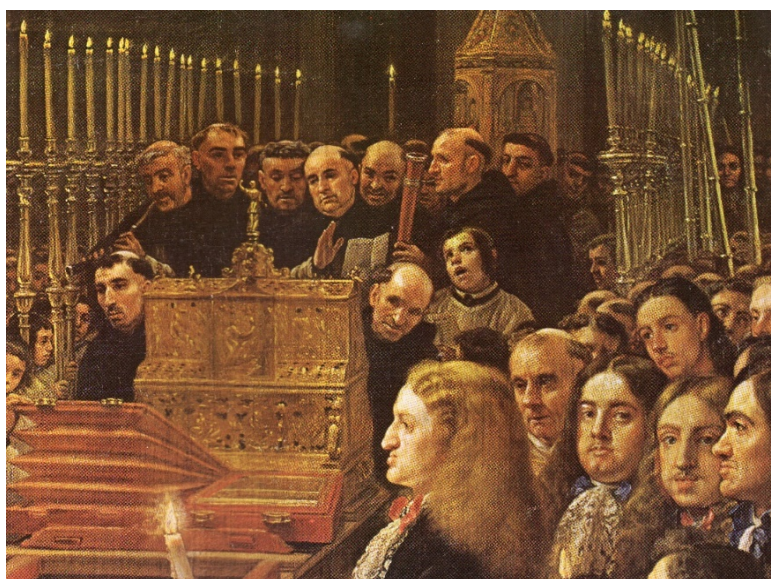


Ilustración III.9. *La Adoración de la Sagrada Forma por Carlos II*. 1685-1690. Detalle. Óleo sobre lienzo. Claudio Coello (1642-1693). Sacristía del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

III.3.4. El arpa

Mas el órgano no es el único instrumento que ejerce esta labor de *basso seguente* o acompañamiento general. El arpa también le acompaña en esa función y, a lo largo del siglo, se convertirá en un instrumento indispensable para las capillas de las catedrales españolas. Me parece muy interesante recordar cómo Graham Dixon, en su artículo «The Performance of Palestrina, Some Questions, but Fewer Answers», dice que en el Collegium Germanicum hay referencias al arpa desde 1573 y lo atribuye a la posible influencia de Victoria (Dixon, 1994). Sobre la relevancia del arpa en este período, López-Calo¹⁰⁹ en «El arpa en la Catedral de Santiago. Un estudio sobre estética musical barroca» llega a afirmar:

Una de las características más individuales de nuestro Barroco musical, que lo distingue del de los demás países, es la coincidencia del estilo barroco con la presencia del arpa como instrumento acompañante en la realización del acompañamiento continuo en la música religiosa; hasta el punto de que puede establecerse la identidad Barroco-uso del arpa en la iglesia. (López-Calo, 1993: p. 57).

También son rotundas las palabras de Juan Ruiz Jiménez, quien al comienzo de su ya citado capítulo «Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa» expresa:

Desde el punto de vista organológico, podemos yuxtaponer el hecho de la incorporación del arpa a las capillas en la década de 1620. Representativa de estos cambios, el arpa se convertirá, obviando el órgano, en el instrumento más importante y de presencia imprescindible en las capillas del s XVII. (Ruiz Jiménez, 2004: p. 99).

En Valladolid aparece mencionada por primera vez en el acta capitular de 28 de julio de 1625, cuando reciben a un ministril sacabuche que, además, es músico de arpa:

Ese día recibió el cabildo a Juan del Portal Ibarra, ministril de sacabuche y juntamente músico de arpa, para el servicio de esta santa iglesia, con salario de quince mil maravedís en cada año, pagado por meses en la forma que se paga a los demás músicos. (*Libro de Actas capitulares N° 3 (1613-1630)*, f. 335. ACV).

No volverá a ser citada hasta 1636, cuando en el libro de la fábrica se dice que se pagaron 20 reales al maestro por aderezar un arpa. A partir de ese momento su presencia es constante y, por ejemplo, cada año aparece el importe gastado en la compra de cuerdas para el arpa, entre otras muchas referencias.

¹⁰⁹ No es, ni mucho menos, la única referencia de López-Calo al arpa. En su libro *La música en las catedrales españolas* le dedica el epígrafe XIX.2 a este instrumento, destacando cómo a partir de 1660 su uso se universaliza en las catedrales españolas (López-Calo, 2012: pp. 412-416). Previamente, al tratar sobre la misa como forma musical, cita numerosos ejemplos de misas policorales en los que el acompañamiento está escrito para este instrumento (López-Calo, 2012: pp. 363-365). Joan Rimmer, en su artículo «Harps in the Baroque Era» dice que a mediados del siglo XVII «parece que la mayoría, sino todas, las catedrales y grandes iglesias españolas tenían un arpista y el instrumento era ampliamente tocado por músicos aficionados» (Rimmer, 1963: p. 69). Louise Stein, en «Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music», también constata cómo el arpa, junto al órgano, era un importante instrumento para el acompañamiento en las iglesias y catedrales españolas (Stein, 1987: p. 361). Otro artículo centrado en los arpistas, en este caso en la catedral de Toledo, es el de Louis Jambou, «ARPISTAS EN LA CATEDRAL DE TOLEDO DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII: Del testamento de Diego Fernández de Huete a su música: ZIEN LÁMINAS DE BRONZE POCO MAS O MENOS» (Jambou, 2000).

Aunque el tratado de Nasarre *Escuela música según la practica moderna: dividida en primera y segunda parte* fue publicado en 1724, como ya se ha dicho, fue redactado antes de 1683, por lo que sus comentarios sobre el arpa reflejan una realidad anterior que puede ser interesante citar, ya que describe detalladamente el instrumento y confirma su extendido uso por las capillas¹¹⁰:

[El arpa] es uno de los instrumentos eclesiásticos, pues en España está tan introducida en las iglesias, para acompañar las capillas, que es poco menos que el órgano y por ello me ha parecido no pasar en silencio el explicar lo más esencial de este instrumento, y como el orden de los diapasones es tan esencial para el acompañar, diré cómo se puede ejecutar cada tono por doce términos distintos. Divídese este instrumento del arpa en dos órdenes de cuerdas, siendo su modo de proceder como en el órgano. La primera orden de este como las teclas blancas de aquel y la segunda orden como las teclas negras. Comienzan todas las arpas su primera orden según la cuerda más grave, o baja en cesolfaút, y sigue los signos de la mano por su orden hasta befabemí, que es la séptima cuerda grave [...] (Nasarre, 1724: p. 331).

Es el arpa entre los instrumentos de cuerdas de nervio el que debe tener el primer lugar, ya por su ampliación, y ya por su gran resonancia; pues en uno y otro excede a todos los demás instrumentos de cuerda de las de su materia, de cuantos se practican en este tiempo. (Nasarre, 1724: p. 458).

Cuando Vaz de Acosta llegó a Ávila, una de las primeras medidas que debió tomar fue convencer al cabildo abulense de la necesidad de contar con un arpista de forma estable, ya que solo unos meses después de su incorporación, el puesto fue ocupado por su sobrino Francisco de Orbezu, quien ejercerá el cargo de arpista y segundo organista hasta su muerte en 1683, teniendo la obligación de asistir todos los días que haya canto de órgano. Un acta de esta catedral, en la que se decide sobre el aumento de sueldo pedido por Orbezu, del 15 de febrero de 1655, vuelve a ser especialmente ilustrativa respecto a la importancia que adquiere este instrumento en las catedrales españolas:

El Señor Deán refirió como los dichos señores estaban llamados para determinar lo que convenga en razón de la pretensión de Don Francisco de Orbezu, arpista de esta Santa Iglesia, y que era cierto que estaba recibido en la capilla de la Encarnación de Madrid, y que constaba a los dichos señores cuán buen ministro era y el lucimiento que con él tiene la capilla en todas las fiestas y lo que ayuda a su tío el maestro por el impedimento de no poder escribir y que si se fuese haría falta por estar introducido en todas las santas iglesias el instrumento de arpa [...] (Ramos Ahijado, 2009: Vol. II, p. 121).

Es evidente, por tanto, que el arpa fue utilizada en la interpretación de estas misas de forma habitual y que, junto a los órganos, eran los instrumentos que realizaban el *basso seguente* de cada coro y el acompañamiento general. De hecho, en la copia de la *Missa Et exultavit* de

¹¹⁰ Los principales tratados teóricos dedicados al arpa y el órgano, más próximos al período estudiado, son los de Diego Fernández de Huete —arpista de la catedral de Toledo— publicado en dos volúmenes, en 1702 y 1704, titulado *Compendio numeroso de zifras armonicas, con theorica, y practica, para harpa de una orden, de dos ordenes, y de organo*. (Fernández de Huete, 1702 - 1704) y de José de Torres —organista principal de la Real capilla—, también publicado en 1702, titulado *Reglas generales de acompañar, en organo, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, ò un baxo en canto figurado* (Torres, 1702).

Patiño, conservada en El Escorial, figura expresamente como el instrumento que desempeña el acompañamiento del coro primero. Resulta incuestionable, por tanto, que al interpretar las misas policorales de este período es obligada la presencia del arpa, pues las evidencias muestran que su presencia era una constante en las capillas españolas del siglo XVII, y me sorprende su escasa presencia en las tablas III.1 a III.3 que recogen las grabaciones de misas de Rogier, Mateo y Victoria.

Al igual que ocurría con los otros instrumentos tratados en este epígrafe, la iconografía de la época también ofrece numerosos ejemplos en los que aparece el arpa, en muchos casos interpretada por ángeles, como ocurre en el cuadro de Vicente Carducho *Aparición de ángeles músicos a San Hugo de Lincoln*, de 1632, del que se muestra un detalle en la ilustración III.10.



Ilustración III.10. *Aparición de ángeles músicos a San Hugo de Lincoln*, 1632. Detalle. Óleo sobre lienzo. Vicente Carducho (c. 1576-1638). www.museodelbrado.es.

Todas las informaciones mostradas permiten establecer que los instrumentos que intervendrían de forma habitual con la capilla en la catedral de Valladolid durante las décadas centrales del siglo XVII serían corneta, chirimía, sacabuche, bajón, órgano y arpa.

Estos epígrafes han permitido conocer cómo durante las décadas centrales del siglo XVII la plantilla de la capilla de la catedral de Valladolid estaba formada por un importante grupo de cantantes e instrumentistas que, además, podía crecer con incorporaciones puntuales en momentos importantes. Lógicamente, el número de músicos que participaría en una celebración sería muy diferente en función de la solemnidad de la ocasión, algo regulado por el calendario litúrgico y los ceremoniales.

III.4. CALENDARIO LITÚRGICO Y CEREMONIALES

Los misales de la época, como el *Missale Romanum* de 1606 editado en Venecia y conservado en la BNE, incluyen en sus primeras páginas un calendario con las diferentes fiestas del año. Dice que las misas pueden ser de los siguientes tipos: dobles, semidobles, sencillas, de domingo, de feria, de vigilia, de octava, de oficio extraordinario, votiva y de difuntos (*Missale Romanum ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini restitutum*, 1606: p. 11). En el calendario, las festividades más importantes aparecen habitualmente señaladas en rojo y se escribe en ellas la palabra *Duplex*, como se muestra en la ilustración III.11. He contabilizado setenta y ocho fiestas de este tipo repartidas a lo largo de todo el año, siendo los meses de enero y agosto los que cuentan con mayor número de ellas, con doce y once respectivamente (*Missale Romanum ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini restitutum*, 1606: pp. 5-11).

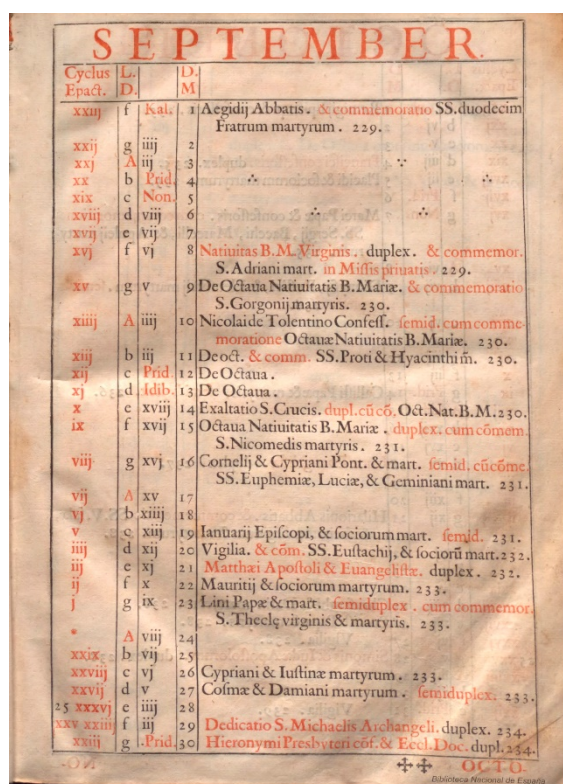


Ilustración III.11. *Missale Romanum*, Venecia, 1606. p. 9.

A estas fiestas hay que sumar las que son de carácter móvil, como las relacionadas con el Adviento o la Pascua. En los misales de este período que he consultado se incluyen unas tablas que permiten calcular esos días y, en muchos casos, un calendario en el que se indican las fechas exactas de cada una de estas fiestas en un amplio rango de años a partir del que fue editado el libro. Así se muestra en la ilustración III.12, en la que pueden apreciarse las fechas de celebraciones como el Miércoles de Ceniza, Pascua, Ascensión, Pentecostés, Corpus Christi o el primer domingo de Adviento de los años 1623 a 1659.

The image shows two pages from the Missale Romanum, 1623. The left page is titled "TABELLA TEMPORARIA" and the right page is titled "FESTORVM MOBILIVM." Both tables list dates, dominical letters, and feast names for the years 1623-1659.

TABELLA TEMPORARIA

Anni Dñi.	Liq Dñi cales.	Auc ^o num.	Epacta.	Septuagima.	Dies Ci nerum.	Pafcha.
1623	a	9	xxix	12. Feb.	1. Mar.	16. Apr.
1624	g f	10	x	4. Feb.	21. Feb.	7. Apr.
1625	e	11	xxj	26. Ian.	12. Feb.	30. Mar.
1626	d	12	ij	8. Feb.	25. Feb.	12. Apr.
1627	c	13	xij	31. Ian.	17. Feb.	4. Apr.
1628	b a	14	xxiij	20. Feb.	8. Mar.	23. Apr.
1629	g f	15	v	11. Feb.	27. Ian.	15. Apr.
1630	e	16	xxvj	27. Ian.	13. Feb.	31. Mar.
1631	d	17	xxvij	16. Feb.	5. Mar.	20. Apr.
1632	d c	18	vij	8. Feb.	25. Feb.	11. Apr.
1633	b a	19	xix	23. Ian.	9. Feb.	27. Mar.
1634	e	1	j	12. Feb.	1. Mar.	16. Apr.
1635	g f	2	xj	4. Feb.	21. Feb.	8. Apr.
1636	d c	3	xxiij	20. Ian.	6. Feb.	23. Mar.
1637	e	4	ij	8. Feb.	25. Feb.	12. Apr.
1638	c b	5	xv	31. Ian.	17. Feb.	4. Apr.
1639	a g	6	xxvj	30. Feb.	9. Mar.	24. Apr.
1640	e	7	vij	12. Feb.	1. Mar.	16. Apr.
1641	f	8	xxvij	20. Ian.	11. Feb.	3. Apr.
1642	c	9	ix	27. Ian.	13. Feb.	31. Mar.
1643	d b	10	x	16. Feb.	5. Mar.	20. Apr.
1644	e c	11	xxj	1. Feb.	18. Feb.	5. Apr.
1645	a g	12	ij	24. Ian.	10. Feb.	27. Mar.
1646	f	13	xij	12. Feb.	1. Mar.	16. Apr.
1647	e	14	xxiij	28. Ian.	14. Feb.	1. Apr.
1648	d c	15	xv	17. Feb.	6. Mar.	21. Apr.
1649	e b	16	xxvj	9. Feb.	26. Feb.	12. Apr.
1650	c	17	xxvij	31. Ian.	17. Feb.	4. Apr.
1651	a	18	vij	13. Feb.	2. Mar.	17. Apr.
1652	g f	19	xix	5. Feb.	22. Feb.	9. Apr.
1653	e d	1	j	23. Ian.	14. Feb.	31. Mar.
1654	c	2	xj	9. Feb.	26. Feb.	13. Apr.
1655	b a	3	xxiij	1. Feb.	18. Feb.	5. Apr.
1656	e	4	ij	24. Ian.	10. Feb.	28. Mar.
1657	g f	5	xv	6. Feb.	23. Feb.	16. Apr.
1658	e	6	xxvj	23. Ian.	14. Feb.	1. Apr.
1659	c	7	vij	17. Feb.	6. Mar.	21. Apr.
				9. Feb.	26. Feb.	13. Apr.

FESTORVM MOBILIVM.

Anni Dñi.	Ascensio Domini.	Pentecostes.	Corpus Christi.	Indictio.	Dñica post Péc.	Dñica Aduen.
1623	25. Majj	4. Jun.	15. Jun.	6	25	3. Dec.
1624	16. Majj	26. Majj	6. Jun.	7	26	1. Dec.
1625	8. Majj	18. Majj	29. Jun.	8	27	30. Nou.
1626	21. Majj	31. Majj	11. Jun.	9	28	29. Nou.
1627	13. Majj	23. Majj	3. Jun.	10	29	28. Nou.
1628	1. Jun.	11. Jun.	22. Jun.	11	30	3. Dec.
1629	24. Majj	3. Jun.	14. Jun.	12	31	2. Dec.
1630	9. Majj	19. Majj	30. Majj	13	27	1. Dec.
1631	29. Majj	8. Jun.	19. Jun.	14	24	30. Nou.
1632	20. Majj	30. Majj	10. Jun.	15	25	28. Nou.
1633	5. Majj	15. Majj	26. Majj	1	27	27. Nou.
1634	25. Majj	4. Jun.	15. Jun.	2	28	3. Dec.
1635	17. Majj	27. Majj	7. Jun.	3	26	2. Dec.
1636	1. Majj	11. Majj	22. Majj	4	28	30. Nou.
1637	21. Majj	31. Majj	11. Jun.	5	29	29. Nou.
1638	13. Majj	23. Majj	3. Jun.	6	26	28. Nou.
1639	2. Jun.	12. Jun.	23. Jun.	7	23	27. Nou.
1640	17. Majj	27. Majj	7. Jun.	8	26	2. Dec.
1641	9. Majj	19. Majj	30. Majj	9	27	1. Dec.
1642	29. Majj	8. Jun.	19. Jun.	10	24	30. Nou.
1643	14. Majj	24. Majj	4. Jun.	11	26	29. Nou.
1644	5. Majj	15. Majj	26. Majj	12	27	27. Nou.
1645	25. Majj	4. Jun.	15. Jun.	13	25	3. Dec.
1646	10. Majj	20. Majj	31. Majj	14	27	2. Dec.
1647	30. Majj	9. Jun.	20. Jun.	15	24	1. Dec.
1648	21. Majj	31. Majj	11. Jun.	1	25	29. Nou.
1649	13. Majj	23. Majj	3. Jun.	2	26	28. Nou.
1650	26. Majj	5. Junj	16. Jun.	3	24	27. Nou.
1651	18. Majj	28. Majj	8. Junj	4	26	3. Dec.
1652	9. Majj	19. Majj	30. Majj	5	27	1. Dec.
1653	22. Majj	1. Junj	12. Junj	6	25	30. Nou.
1654	14. Majj	24. Majj	4. Junj	7	26	29. Nou.
1655	6. Majj	16. Majj	27. Majj	8	27	28. Nou.
1656	25. Majj	4. Junj	15. Junj	9	25	3. Dec.
1657	10. Majj	20. Majj	31. Majj	10	27	2. Dec.
1658	30. Majj	9. Jun.	20. Junj	11	24	1. Dec.
1659	22. Majj	1. Junj	12. Junj	12	25	30. Nou.

Ilustración III.12. *Missale Romanum*. Venecia, 1623. p. 21.

De esta forma, un importante número de días del año entraba en la categoría de las festividades litúrgicas más importantes. Josefina Castilla, en el artículo «La otra cara de la fiesta: algunas de sus posibles repercusiones económicas», cita a Fernández Navarrete, quien a principios del siglo XVII afirmaba que en muchos obispados las fiestas de guardar pasaban de la tercera parte del año (Castilla Soto, 1997: p. 102). En 1647 Urbano VIII promulgó la bula *Universa per orbem*, que limitó el derecho de los obispos a establecer nuevos días festivos, y en la que se determinaban las fiestas de precepto y que son, además de los domingos, las siguientes:

Natividad del Señor, Circuncisión, Epifanía, Pascua con los dos días que siguen, Ascensión, Pentecostés con los dos días siguientes, Trinidad, Corpus Christi, Invencción de la santa Cruz, Purificación, Anunciación, Asunción, Natividad de la Virgen, Dedicación de S. Miguel, natividad de S. Juan Bautista, S. Pedro y S. Pablo, san Andrés, Santiago, S. Juan, Santo Tomás, S. Felipe y Santiago, S. Bartolomé, S. Mateo, S. Simón y S. Judas, S. Matías, S. Esteban, Santos inocentes, S. Lorenzo, S. Silvestre, S. José, Santa Ana, festividad de todos los Santos, fiesta de uno de los principales patronos de la ciudad o pueblo. (Gómez Salazar, 1872: pp. 241-242).

Durante el siglo XVII, los patronos de Valladolid eran Nuestra Señora de San Lorenzo y san Miguel Arcángel¹¹¹, celebradas los días 8 y 29 de septiembre, coincidiendo la

¹¹¹ La veneración de la Virgen de San Lorenzo como patrona de la ciudad en el siglo XVII se muestra en el artículo de Lourdes Amigo «Valladolid, una ciudad en fiestas (siglos XVII-XVIII)» (Amigo Vázquez, 2017: p. 360). Ha mantenido su condición hasta la actualidad y su festividad sigue celebrándose el 8 de septiembre,

primera con la festividad de la Natividad de la Virgen. Por tanto, esos días ya figuran en la relación incluida en la cita anterior. Estas fiestas serían, sin duda, las de mayor solemnidad, a las que acudiría mayor número de fieles y en las que, con toda probabilidad, se interpretarían las misas policorales con todos los efectivos disponibles.

El calendario y los ceremoniales determinaban cómo debían celebrarse los actos litúrgicos en función de la solemnidad de la fiesta del día y, por ejemplo, si la misa era rezada, cantada o con canto de órgano¹¹². No he localizado ningún ceremonial de la catedral de Valladolid del período estudiado, o próximo a él, que permita establecer con precisión estos usos. Sí conserva un valioso documento de este tipo la catedral de Palencia: *Instrucción de apuntadores*, de José de Herrera, de 1643, estudiado por Antonio Gallego en «José Herrera Instrucción de apuntadores (1643)» (Gallego, 1979). José López-Calo también ofrece un extenso extracto de su contenido, centrándose, al igual que Antonio Gallego, en los aspectos especialmente relacionados con la música y los músicos (López-Calo, 1981: pp. 637-667). El documento detalla claramente las celebraciones en que debía haber canto de órgano. Teniendo en cuenta la fecha en que fue redactado, su proximidad a Valladolid y que, hasta 1595, Valladolid formaba parte de su diócesis, creo que las similitudes entre ambas instituciones serían importantes, a pesar de las lógicas diferencias en cuanto a las fiestas y patronos locales. Los párrafos siguientes, extraídos del artículo de Antonio Gallego, son una muestra de las celebraciones en que la capilla interpretaba canto de órgano:

Primeramente, el Maestro Capilla y demás Músicos tendrán obligación de residir cada día cuatro horas, que son tercia, Misa mayor, sexta y Vísperas, en las cuales les está repartida y situada la ganancia y sustancia de su salario, y en las mismas también pierden o ganan a los tiempos y puntos que los señores Prebendados. Salvo en aquellas horas y cosas que por ser en Canto de Órgano no pueden ellos tener exención ni extensión del *Gloria Patri* del primer Salmo, ni Epístola o *Kyrie* de Misa. En estas, pues, horas de Canto de Órgano deben hallarse presentes al principio de él, y si no pierden. f. 414.

El dicho Maestro y Cantores, dice el Asiento, serán obligados a cantar canto de órgano a la Misa mayor de todos los domingos del año, y a la Misa de Nuestra Señora en los sábados, y a la de Salud en los lunes no habiendo canto de órgano a la Misa mayor, y a las Misas de los días de Letanías, y el Miércoles de Ceniza, y en todas las Misas que el Cabildo dijere fuera de la Iglesia, y en las Salves de la Cuaresma, y en las primeras y segundas Vísperas y Misa mayor de todas las fiestas dobles, y si no fueren de guardar podrán decir el Magnífico de las segundas Vísperas en fabordón excepto en la fiesta de San Froilán, en el día octavo del Corpus y en el octavo de San Antolín. f. 418.

El ceremonial continúa detallando con precisión las celebraciones que se han de decir en canto de órgano, aportando un largo listado que incluye el *Benedictus* de los Maitines, himnos y salmos de vísperas, salmos de completas y antífonas de procesiones, todo ello

día de la Natividad de la Virgen. Por el contrario, san Miguel Arcángel fue sustituido como patrón de la ciudad por san Pedro Regalado en 1746 (Mingo Macías y Urrea Fernández, 2007: p. 117).

¹¹² Un completísimo y detallado ejemplo de un calendario litúrgico del año 1675, y sus implicaciones musicales en la catedral de Sigüenza, puede encontrarse en el libro de Javier Suárez-Pajares *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750* (Suárez-Pajares, 1998: pp. 103-138). También es muy interesante el «Santoral con el propio de los santos y aniversarios en que se canta polifonía de la catedral de Toledo» incluido por Reynaud en *La polyphonie toledane et son milieu des premiers témoignages aux environs de 1600* (Reynaud, 1996: pp. 282-341).

especificando las festividades concretas en que ha de hacerse así. También se dicen en canto de órgano algunas lamentaciones durante las tinieblas, ciertos versos en los días de Semana Santa, la letanía que se dice al regresar el cabildo cuando ha salido en procesión, los responsorios en los entierros, vigiliyas y misas de los señores prebendados y en los entierros y honras que se celebrasen por rey, príncipe, prelado u otra persona principal. (Gallego, 1979: pp. 368-369).

Otro ejemplo en una institución castellano-leonesa serían los tres tomos del *Ceremonial de la Santa Iglesia Catedral de Salamanca*, citado por Javier Cruz Rodríguez (Cruz Rodríguez, 2013) y (Cruz Rodríguez, 2011), que describe las ceremonias llevadas a cabo en esta catedral.

Puede ser especialmente interesante para este trabajo un ceremonial de 1687 de la catedral de Sevilla, que describe cómo han de cantarse las misas en función del tipo de festividad, mencionando misas a ocho y once voces, tal y como recoge Juan Ruiz Jiménez en *La librería de canto de órgano: Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*.

Las fiestas de primera clase, según el ceremonial de 1687, eran solemnizadas con misas a ocho o a once voces [...] En las festividades de segunda clase, los días dobles y los domingos que la capilla tenía la obligación de asistir, se cantaba “por el libro”, es decir las misas contenidas en los volúmenes de polifonía a cuatro, cinco y seis voces. Esta misma práctica se seguía en las infraoctavas del Corpus, Asunción y Concepción, así como en otras festividades marianas y las misas sabatinas de su especial devoción, incluidas las de Adviento. [...] En determinados domingos de Adviento y Cuaresma, la misa no se cantaba polifónicamente, a excepción de la cláusula y el *Et incarnatus est* del *Credo*. [...] Finalmente, este ceremonial de 1687 hace alusión a las misas “en canto que llaman ferial”. En estas misas feriales se interpretaban solo los *Kyries*, *Sanctus* y *Agnus Dei*, alternando las partes en canto llano, a cargo de un músico, con las repuestas, cantadas polifónicamente por la capilla. (Ruiz Jiménez, 2007: pp. 235-236).

Aunque el ceremonial sevillano está fechado en 1687, año posterior al período estudiado, es conveniente recordar que estos documentos están siempre basados en la tradición y reflejan una práctica ya implantada. Así ocurría en *Instrucción de apuntadores*, de 1643, el ceremonial citado conservado en la catedral de Palencia, donde son numerosas las referencias a otro anterior de 1598.

Me parece oportuno, tras citar estos ceremoniales, incidir en cómo el hecho de que el lenguaje policoral fuera el más utilizado por los maestros a la hora de componer misas, no quiere decir que se haya abandonado la polifonía a cuatro, cinco o seis voces. La historiografía tiende a asociar un período con un tipo de música y unas formas musicales, que son las más características y dominantes de esa etapa, pero eso no implica que lo anterior se olvide y deje de utilizarse. Esto es especialmente relevante en el ámbito de la música sacra. En el calendario litúrgico, como se ha visto, el tipo de música que se interpretaba estaba determinado en función de la relevancia de la festividad. De hecho, en un número significativo de las misas que se oficiaban durante el año, en las que no se celebraba ninguna festividad relevante, sonaría solamente canto llano. En otras se seguirían utilizando los cantorales con misas a

cuatro voces del siglo pasado y solo en las festividades más importantes y solemnes se utilizarían las misas policorales en las que la institución muestra el esplendor y magnificencia de su capilla. Lógicamente, esas son las misas escritas por los maestros del momento, que encontraban en estas ocasiones la oportunidad de mostrar su valía como compositores y utilizar el lenguaje que se había impuesto en casi todo el continente. Así ocurriría, sin duda, en las grandes festividades del calendario litúrgico, como Corpus, Asunción, Concepción o los días especialmente significativos para la ciudad, como el día de Nuestra Señora de San Lorenzo o el de San Miguel.

Los datos aportados hasta ahora serán la base para formular una propuesta interpretativa para la ejecución de las misas policorales estudiadas en alguna de las fechas especialmente señaladas en el calendario, pero, antes, parece oportuno abordar otra cuestión relevante al hablar de música policoral: la ubicación de los músicos.

III.5. LA UBICACIÓN DE LOS MÚSICOS EN LA EJECUCIÓN POLICORAL

Es posible imaginar los múltiples efectos sonoros que, al interpretar las misas en estilo concertado a varios coros, con las posibilidades de texturas tan diversas que ofrecen, se podrían lograr en un lugar como la catedral de Valladolid, máxime teniendo en cuenta que otro elemento que aportaría diversidad y magnificencia sería la ubicación de los coros¹¹³.

Son numerosos los testimonios que recogen intervenciones de la Real Capilla a varios coros celebradas en lugares más bien pequeños y sin gran separación espacial; así ocurría, por ejemplo, en la propia capilla del Alcázar Real o en la iglesia de San Jerónimo el Real, situaciones bien documentadas por Luis Robledo (Robledo Estaire, 1994). Alfonso de Vicente también se hace eco de este escenario, lo que le lleva a afirmar que «El espacio no tiene demasiada importancia; no parece que haya diferenciación de lugar entre los distintos coros» (Vicente Delgado, 2013: p. 143). Hay que recordar que, incluso en la Basílica de San Marcos, en Venecia, se daba una situación parecida en la interpretación de sus célebres *salmi*

¹¹³ Durante mucho tiempo los intérpretes han ignorado esta cuestión o la han considerado un tema menor. Sin embargo, cada vez es más frecuente que en conciertos, que abordan programas muy diferentes, los directores experimenten con la ubicación de los músicos y busquen nuevos efectos o sorprenden a los espectadores superando los límites del escenario y coloquen algunos efectivos en lugares no convencionales. Un libro que aborda la cuestión de los espacios y la acústica es *Sound and space in Renaissance Venice: architecture, music, acoustics* (Howard y Moretti, 2009). Una de sus aportaciones más interesantes es que el libro incluye un grupo de grabaciones realizadas por el St John's College en once iglesias venecianas utilizando todos los espacios disponibles: el coro, las galerías, el altar, etc. Las muestras incluyen repertorio veneciano con canto llano, polifónico y policoral y son analizadas con sofisticadas herramientas acústicas. Las autoras son profesoras de historia de la arquitectura, en una muestra de la interdisciplinariedad necesaria para abordar estas cuestiones. Otro ejemplo de esa interdisciplinariedad con la arquitectura es la tesis del arquitecto Enrique Castaño Perea: *Arquitectura y música: policoralidad en la Capilla Real del Alcázar de Madrid* (Castaño Perea, Chías Navarro y Blas Gómez, 2006), cuyo título es suficientemente explícito. Otra publicación en la que convergen arquitectura, acústica y música es *Spaces speak, are you listening?: experiencing aural architecture* (Blessner y Salter, 2007), que estudia las características acústicas que otorgan una personalidad propia a los diferentes espacios. Respecto a la determinante posición del coro en los templos españoles, es interesante el artículo de Eduardo Carrero «Entre el transepto, el púlpito y el coro. El espacio conmemorativo de la Sibila» (Carrero Santamaria, 2015).

spezatti, y donde, según James H. Moore, los músicos se situaban en un pequeño espacio, en el que cabrían unas once o doce personas (Moore, 1981: p. 277).

Considero que estos ejemplos son solamente una muestra más de la versatilidad que los maestros y las capillas de aquella época demostraban para adaptarse a las circunstancias en función de los músicos y espacios disponibles, ya que también son muy numerosos los testimonios en los que interviene un importante número de coros, estratégicamente ubicados, otorgando a los espacios una gran relevancia. Así ocurría en la exuberante Roma de las décadas de 1620 a 1640, donde eran frecuentes las celebraciones litúrgicas con dos, tres, cuatro e incluso más coros, pues en muchas ocasiones estos estaban duplicados. Era habitual que estos se situaran sobre tarimas levantadas con este fin y cuidadosamente distribuidas en los templos para aprovechar las posibilidades sonoras de las basílicas romanas. Los artículos «The Origins of the Roman ‘Colossal Baroque’», de Graham Dixon (Dixon, 1979) y «The Performance of Roman Sacred Polyphonic Music in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries», de Noel O’Regan (O’Regan, 1995), son muy ilustrativos y ofrecen cuantiosos datos y testimonios que acreditan estas prácticas en numerosos templos romanos, entre los que se encuentran la Iglesia del Gesù y la de San Giacomo degli Spagnoli, fuertemente vinculadas con España, donde, sin duda, llegaron los ecos de estas grandiosas ceremonias.

En este sentido, resulta interesante el artículo de Eva Esteve «La revalorización de la acústica de interiores en la península ibérica durante la primera mitad del siglo XVI», en el que estudia si el interés italiano por la calidad del sonido y su propagación a través del espacio se traslada a la península ibérica durante el siglo XVI y de qué forma se aplicó a la interpretación musical. Está centrado especialmente en la catedral de Toledo, asumiendo la influencia de esta institución en el resto del país, como catedral primada, y constata cómo:

El incremento en la consideración de la percepción sonora como elemento fundamental para valorar la posición de las fuentes de emisión y recepción no solo se manifestó en los nuevos proyectos arquitectónicos, se localizó también en la alteración de algunas tradiciones centenarias como la situación de los beneficiados dentro del coro que llegó a modificarse para conseguir un resultado musical satisfactorio. (Esteve Roldán, 2016: p. 120).

Josep Pavia recoge el testimonio de la celebración de una misa oficiada el 17 de febrero de 1640 en la catedral de Barcelona en la que participaron ocho coros, cuatro duplicados, y que detalla las diferentes ubicaciones de los mismos (Pavia i Simó, 1986: pp. 207-208), reflejando grandes similitudes con las que describen Dixon y O’Regan en los artículos citados en el párrafo anterior.

A pesar de que en las fuentes con obras policorales del siglo XVII raramente aparecen menciones sobre los intérpretes o su ubicación, en el caso de Juan Bautista Comes (ca.1582-1643), alguna de sus obras contiene indicaciones expresas que incluyen las diferentes posiciones dentro de la iglesia en que debían situarse los músicos, corroborando la importancia del aspecto espacial (Olson y Comes, 1999: p. xiv). José López-Calo aporta otro ejemplo, esta vez procedente de la catedral de Córdoba, al describir un miserere de Jacinto Antonio de Mesa (que accedió al puesto de maestro en Córdoba en 1657) para 26 voces en

nueve coros. Cada papel tiene el nombre del intérprete con la especificación de la colocación de cada coro y del instrumento acompañante correspondiente. Entre las ubicaciones aparecen: «en el sagrario, en la capilla mayor junto al altar, al lado del evangelio, al lado de la epístola, en las sillas altas del coro, junto al órgano grande» (López-Calo, 2012: p. 446). Juan Ruiz Jiménez, en su libro *La librería de canto de órgano: Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*, muestra otro testimonio más, en este caso datado en 1613 en la catedral de Sevilla, que revela la importancia de los espacios y cómo las diferentes ubicaciones también son un elemento tenido en cuenta por los maestros:

Y últimamente se ha de rematar la fiesta cada tarde con el *Tantum ergo* muy solemne que dicen de Ureda e irán dos cantores a los órganos del choro y llevando el maestro de capilla el compás en la puerta del pavimento cantarán las dos capillas de cantores y ministriles sonando los tres órganos y haciendo señal en la torre para las campanas [...] (Ruiz Jiménez, 2007: p. 304).

El arquitecto Enrique Castaño Perea, en su tesis doctoral *Arquitectura y música: polioralidad en la Capilla Real del Alcázar de Madrid* ofrece varios ejemplos en que los coros son distribuidos en diferentes espacios (Castaño Perea, Chías Navarro y Blas Gómez, 2006: pp 102-107). Lo más interesante de esos ejemplos son los planos que aporta de los edificios en que se celebraron con las ubicaciones de los coros, lo que permite visualizar nítidamente la distribución de estos.

La documentación conservada en las catedrales castellanas no es especialmente elocuente en cuanto a la ubicación de los miembros de la capilla; aunque algunos textos sí atestiguan cómo los músicos intervenían desde diferentes posiciones. Así se pone de manifiesto en las siguientes actas de las catedrales de Segovia y Palencia:

Este día se propuso cómo los músicos, todas las veces que suben a cantar al órgano, se quedaban allá arriba, sin bajar a cantar al facistol; y entendido por el Cabildo acordó que de aquí adelante los dichos músicos, en acabando el salmo o verso que suben a cantar, bajen a asistir al facistol. (Catedral de Segovia, fol. 53, 12-6-1656) (López-Calo, 1990: p. 126).

Este día acordó el Cabildo por la mayor parte del voto secreto que los mozos de coro suban a cantar al órgano los días que se ofreciere, excepto en los de primera clase y los demás que haya canto figurado, porque en éstos han de subir los músicos, y así el secretario se lo notifique a los susodichos y al organista como maestro de capilla, para que lo ejecuten en esta conformidad. (Catedral de Segovia, 30-7-1660) (López-Calo, 1990: p. 132).

Que al tiempo de la salve que se canta en la Cuaresma se cierren las puertas del coro porque no entren seglares en él y otras personas «aunque sean prebendados»; y que los criados de la iglesia tengan cuidado con esto, y solo abran una puerta lateral «para que entren los músicos que hubieren estado en el coro alto del órgano a los motetes y demás ministerios que les tocan, por no atravesar por el crucero durante la salve». (Catedral de Palencia, fol. 15, 2.3.1649) (López-Calo, 1980: p. 636).

Que Alonso García, capellán del coro y sochantre de maitines, asista al facistol del coro en los días solemnes en que la música y capilla sube a oficiar al órgano las vísperas y misas, pues queda el facistol del coro sin voz de tenor. (Catedral de Palencia, fol. 53v, 11.9.1669) (López-Calo, 1980: p. 673).

El profesor Carmelo Caballero me informa de que en algunas obras de Gómez Camargo conservadas en la catedral de Valladolid también hay referencias, aunque algo difusas, a diferentes colocaciones de los músicos, al indicar en ellas que algunos se sitúan con el órgano, otros con el arpa, etc.

Si bien estos testimonios no ofrecen un ejemplo concreto que permita conocer con certeza la colocación de los músicos y los coros durante la celebración de una misa polioral, sí confirman que, tanto cantantes como instrumentistas, intervenían desde diferentes posiciones, siendo las más habituales el coro central y las galerías superiores de los órganos. Recordando la amplia utilización del *stile concertato* por Acosta y la gran variedad de disposiciones de las voces en los coros, en un evidente intento de explorar nuevas texturas, sería lógico utilizar la colocación de los coros en diferentes posiciones, añadiendo un elemento más de contraste, variedad y grandiosidad, consiguiendo que, parafraseando a Praetorius, «Cuando uno separa varios coros y sitúa uno aquí, otro allá y el tercero todavía más lejos [...] permitirá que la armonía, de esta forma, resuene más completa y sea más claramente escuchada a través de toda la iglesia» (Lampl, 1957: p. 157).

III.6. PROPUESTA INTERPRETATIVA SOBRE LA COMPOSICIÓN Y DISTRIBUCIÓN DE LOS COROS.

Una vez conocida la plantilla disponible, los cantantes e instrumentistas que pudieron participar en una de estas misas y las diferentes posibilidades en cuanto a ubicaciones espaciales es el momento de ofrecer una propuesta interpretativa indicando la composición y distribución de los músicos en los coros. Lógicamente, se tratará justamente de eso: una propuesta, porque los documentos estudiados no entran en estos detalles y no es aconsejable realizar afirmaciones categóricas, aunque esas fuentes y los tratados sí permiten configurar un escenario probable.

En este sentido, el párrafo de Cerone describiendo la composición de los coros es uno de los textos más esclarecedores. Según él, el primer coro debería estar formado por los mejores cantantes, con cuatro voces «sencillas» acompañadas al órgano. Como se vio en la p. 281, en la crónica de Cianca también se habla de un primer coro, en este caso de seis voces, al órgano, y sin más instrumentos. En relación con este tema, uno de los tratados más citados a nivel internacional es *Syntagma musicum*, de Praetorius, publicado en tres volúmenes entre 1614 y 1619. A diferencia de otros, aborda en profundidad el tema de la composición de los coros, ofreciendo un gran número de posibilidades. Como detalla Anthony Carver, el volumen III de *Syntagma musicum*, *Termini musici*, contiene recomendaciones para la escritura polioral, especialmente en cuanto a la composición de los coros. En el Capítulo 1, los coros de voces solas son denominados *inter alia*, *voci concertate* o *Concertat-Stimmen* y dice que deben estar formados por las mejores voces (Carver, 1988: pp. 216-220). Luis Robledo también sugiere esta propuesta de un primer coro de solistas (Robledo Estaire, 1994: p. 217). Sin embargo, Luis Antonio González cita algún ejemplo en el que en las *particellas* figura el nombre de dos y hasta tres cantantes por parte, en cualquiera de los coros, poniendo en duda

que el primer coro sea el de los solistas y el segundo, más masificado, el del grueso de la capilla (González Marín, 1997: p. 109). En otro artículo posterior se reafirma en esta idea, diciendo que: «en un archivo tan amplio como E:Zac, raras veces —sólo cuatro— encontramos pruebas de dicha práctica» (González Marín, 2001: p. 87). Todo ello me hace concluir que ambas prácticas coexistieron y que el primer coro en algunas ocasiones podría estar compuesto por voces solistas, pero no necesariamente tendría que ser así y, como las palabras de Cianca atestiguan, también podría estar compuesto por más de una voz por parte.

El segundo coro, en los textos de Cerone y Cianca, está formado por cantantes y ministriles, acompañando a cada instrumento su voz o, por lo menos, a una parte del tiple y el bajo para que expliquen las palabras. Praetorius vuelve a coincidir con esta idea indicando que, en cada coro, al menos una parte debe ser interpretada por un cantante, tal y como recoge Richard Charteris (Charteris, 1990: pp. 340-341), quien también apunta otras recomendaciones de Praetorius, como usar una familia diferente de instrumentos en cada coro, aunque mezclar diferentes instrumentos en el mismo coro es aceptable.

Por último —siguiendo con los testimonios de Cerone y Cianca, en los que se habla de tres coros en ambos casos— en el tercer coro se situaría el grueso de la capilla, con el mayor número posible de cantantes e instrumentistas. Lógicamente, si la composición fuera para ocho voces, y a dos coros, habría que equilibrar la situación y en el primero habría dos voces por parte y el grueso de la capilla estaría en el segundo coro.

Además de los testimonios que sustentan esta disposición, desde el punto de vista interpretativo y organizativo tiene una gran lógica. El coro primero normalmente acapara el mayor protagonismo: de forma habitual es quien comienza y sus intervenciones son las más extensas. Cualquier director de coro colocaría ahí sus mejores voces, mientras que, en el segundo o tercer coro, de menor protagonismo y con varias voces por parte e instrumentos doblándolas, tienen cabida cantantes menos virtuosos.

CONCLUSIONES

Teniendo en cuenta todas las consideraciones anteriores y recordando que la capilla musical de la catedral de Valladolid podría estar formada por un mínimo de cuatro mozos de coro con voces blancas, en torno a dieciséis cantantes adultos —que participan de forma regular con la capilla—, una o dos cornetas, chirimía, sacabuche, uno o dos bajones, arpa y uno o dos órganos, parece razonable que, en una misa para dos coros, la gran mayoría de las conservadas en esta institución, el primer coro, estaría formado por las mejores voces de la capilla y órgano o arpa ejerciendo la función de *basso seguente*. Los papeles de soprano serían interpretados por niños y cantantes adultos tiples. No tendrían que ser necesariamente solistas y podría haber hasta dos cantantes por parte. El segundo coro estaría formado por el resto de los miembros de la capilla, con hasta tres cantantes por parte; los ministriles, corneta, chirimía, sacabuche y bajón, y otro órgano o arpa como sustento.

En el caso de una misa a tres coros, también se conservan varias de este período en Valladolid, como se vio en el primer capítulo, la distribución podría ser la siguiente: el primer coro podría estar formado por solistas, o hasta dos voces por parte, y acompañamiento de órgano o arpa. En el segundo coro, además de dos voces por parte, participarían los ministriles citados y el correspondiente *basso seguente*. Por último, en el tercero estarían el resto de cantantes e instrumentistas disponibles, incluido otro organista o arpista. Hay que recordar que, como se vio en el epígrafe III.2.8, además de los miembros regulares de la capilla, en ocasiones especiales podían sumarse músicos externos contratados para la ocasión, que con la capilla participaban habitualmente otros músicos que no figuraban en los libros por no haber sido recibidos para el puesto, que los mozos de coro realizaban un importante papel, no solo cantando, sino también tocando instrumentos, y que en ciertas ocasiones podrían sumarse otros capellanes o prebendados, quizás no muy virtuosos, pero con la suficiente experiencia para cantar su parte al verse arropados por otras voces e instrumentos formando un conjunto más numeroso de lo que podía presuponerse. Así ocurriría, sin duda, en las festividades más importantes y solemnes, como el día del Corpus Christi, de la Asunción, o de la Natividad y fiesta de la patrona de la ciudad, Nuestra Señora de San Lorenzo, el día 8 de septiembre.

De esta forma, a diferencia de lo que ocurre en numerosas interpretaciones y grabaciones actuales, creo que una ejecución de estas misas que trate de aproximarse a la forma en que se interpretaban en el período en que fueron escritas debería tener en cuenta las siguientes consideraciones. Para interpretar la voz aguda, además de los cantantes adultos, no deberían faltar las voces infantiles de los niños, cuyo timbre y color característicos aportan una particular sonoridad. También parece obligada la participación de los instrumentos de viento, que nunca faltaban cuando la capilla interpretaba canto de órgano; al menos, corneta, sacabuche y bajón. Como se ha visto, la presencia de este último instrumento se consideraba imprescindible. Por último, en la función de *basso seguente*, es necesaria la presencia del órgano, pero también del arpa que, como se ha mostrado, se convirtió en un instrumento imprescindible en las capillas españolas de la época.

Para llegar a estas conclusiones han sido fundamentales los numerosos documentos provenientes de las actas capitulares que se han citado a lo largo del texto. En ellos se acredita de forma concluyente, por ejemplo, la obligación de los ministriles de participar con la capilla cuando hay canto de órgano, algo que se refleja con claridad en las actas en las que se acuerda que sean recibidos. Lo mismo ocurre con los mozos de coro, sobre los que se han mostrado numerosos testimonios, reflejando su plena integración en la capilla y su alto grado de implicación y participación en ella. Además, los libros económicos de la catedral de Valladolid han ratificado y complementado esos acuerdos, permitiendo conocer con bastante detalle la letra pequeña, mostrando el día a día de la institución y poniendo nombres y apellidos a sus servidores. Esto ha permitido establecer el número aproximado de personas vinculadas con la capilla y su nivel de participación.

Asistir a una de estas grandes ceremonias debía ser una gran experiencia sensorial. Los muros estarían cubiertos por adornos y tapices iluminados por la luz de las velas y la que se filtraría a través de las vidrieras. Todo ello contribuiría a crear una atmósfera muy especial, a la que se sumarían los aromas provenientes del abundante incienso quemado y, por supuesto, un sonido que podría provenir del coro central y de las galerías superiores envolviendo con su música a los asistentes. Es muy probable que, en palabras de Juan Ruiz de Robledo, maestro de capilla de la catedral de Valladolid entre los años 1616 y 1627, y autor de la obra *Laura de la música eclesiástica*, escrita hacia 1644, los asistentes a aquellas celebraciones sintieran que los músicos «hacían coro con los ángeles» (Ruiz de Robledo, ca. 1644) tal y como se representa en numerosos cuadros de la época.



Ilustración III.13. *Fundación de la Orden de los Trinitarios*, 1666.
Óleo sobre lienzo. Juan Carreño de Miranda (1641-1685). Museo del Louvre.

CONCLUSIONES

Al final de cada capítulo, como se ha podido comprobar, figura un apartado dedicado a las conclusiones más relevantes obtenidas en esa sección. No obstante, es el momento de revisarlas globalmente, verificar el cumplimiento de los objetivos planteados y valorar las principales aportaciones realizadas.

Dando respuesta al primer objetivo planteado, una de las aportaciones de este trabajo ha sido la realización de un inventario —y posterior estudio y análisis del mismo— con las misas escritas durante los últimos años del siglo XVI y los dos primeros tercios del siglo XVII conservadas en las catedrales de Castilla y León y en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. A pesar de que como se vio en el capítulo I, algunas de las instituciones estudiadas, debido a diferentes vicisitudes, prácticamente no conservan obras del período estudiado, el amplio rango temporal y espacial abordado implica la inclusión de un importante número de obras, lo que ha permitido comprobar el nivel de implantación del lenguaje policoral en este vasto territorio y las preferencias de los maestros de esta época al escribir las misas respecto a cuestiones como el número de voces y coros o la presencia de partes para el acompañamiento.

Aunque escasos, los impresos conservados, gracias a su datación, muestran cómo durante los años finales del siglo XVI y los primeros del siglo XVII predominan las misas para un coro, escritas siguiendo el estilo imitativo, todavía imperante. Frente a esa tendencia, destaca el impreso de Victoria de 1600, *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi & alia quam plurima...*, en el que las cinco misas que contiene son de carácter policoral e incluye, además, una parte para el órgano. Sin duda, debió convertirse en un modelo y uno de los primeros ejemplos en mostrar cómo era la música que se estaba escribiendo en Roma durante ese tiempo. Los impresos posteriores y la gran mayoría de las fuentes manuscritas evidencian cómo se había producido un cambio en el canon y, al escribir las misas, los maestros utilizan de forma mayoritaria el lenguaje policoral, adhiriéndose a la moda reinante en gran parte de Europa. Me parece muy significativo que de un gran número de los maestros que aparecen en el inventario, todas las misas disponibles tengan carácter policoral y no se haya conservado ni una sola misa suya a cuatro voces o para un solo coro.

El análisis de los datos aportados por el inventario ha permitido comprobar que durante la etapa estudiada la plantilla más habitual era la formada por ocho voces en dos coros, con un acompañamiento que realiza el *basso seguente*. Es muy similar el número de misas que utilizan un coro de tesitura más aguda y las que emplean dos coros iguales, acreditando que las dos posibilidades fueron manejadas ampliamente durante todo el período y en lugares diversos. Hay maestros que utilizan las dos opciones y otros que se decantan mayoritariamente por una de ellas. Otra evidencia mostrada es el predominio de los papeles sueltos o *particellas*, un formato claramente asociado con su usabilidad y especialmente adecuado para la interpretación, frente a un escaso número de fuentes conservadas como partituras.

El estudio de las fuentes originales en las catedrales de Valladolid, Ávila y Segovia y en el Real Monasterio de El Escorial y su confrontación con los catálogos ha servido para

corregir ciertas imprecisiones o identificar algunas obras que no habían sido reconocidas correctamente.

Otro de los grandes objetivos de la tesis era establecer los principales rasgos estilísticos más significativos y característicos del lenguaje policoral de las misas castellanas de mediados del siglo XVII en relación con las tendencias internacionales más relevantes surgidas en el norte de Italia y Roma. Para ello, en el capítulo II se analizaron determinados aspectos del lenguaje policoral en las misas de Acosta y Patiño teniendo como referentes previos las misas de antecesores suyos, como Rogier, Victoria y Romero.

Los resultados del análisis muestran que las misas de Acosta y Patiño, en los aspectos fundamentales que definen los rasgos estilísticos de este lenguaje —y que se analizaron en ese capítulo: extensión, plantilla, tesitura, texturas, diálogo antifonal e independencia armónica de los coros—, se adhieren a la tendencias marcadas por la música policoral italiana en sus dos grandes áreas de influencia: romana y veneciana, que se extendieron por gran parte del continente. Se ha comprobado que siguen la línea iniciada por Victoria o Rogier y comparten muchas de las características esbozadas por Judith Etzion al estudiar a Romero (Romero y Etzion, 2001a) o Rafael Mota cuando describe la música de López de Velasco (López de Velasco y Mota Murillo, 1980). También coinciden en gran parte con los rasgos de la música policoral ibérica sacra señalados por José Abreu en su tesis sobre la música policoral sacra portuguesa (Abreu, 2002). Estas características son:

Gran variedad rítmica, con utilización de valores cortos y habitual empleo de *note nere*, lo que implica una reducción de la extensión de las misas. Es un proceso que ya había comenzado en el siglo XVI y que se acentúa al generalizarse el lenguaje policoral. La reducción de la extensión de las misas se aprecia claramente en Victoria y se acentúa en Romero, estabilizándose a partir de ese momento. Sus misas tienen duraciones muy similares a las de Acosta y Patiño.

Predominan las misas para ocho voces en dos coros, aunque también son numerosas las escritas para más voces y coros. El estudio de las plantillas ha permitido poner de relieve la variedad encontrada —absolutamente excepcional— en las disposiciones de las partes en los coros utilizadas por Acosta. No he encontrado en Castilla ningún otro ejemplo similar durante este período. Su *Misa a 8* en tres coros puede ser un caso paradigmático. Todas las misas policorales a ocho voces que aparecen en el inventario del capítulo primero fueron escritas para dos coros con cuatro partes. Acosta muestra una clara preferencia por la utilización de coros formados por una o dos partes, con voces solistas, que contrastan con los coros completos, en línea con el *stile concertato* romano. Por otra parte, se ha visto que Acosta y Patiño no muestran preferencia por los coros de igual tesitura, en línea con la práctica habitual de Roma, sino que, especialmente en el caso de Patiño, predomina la utilización de un primer coro de tesitura más alta, característico del área veneciana.

Preponderancia de la escritura homofónica con un ágil diálogo antifonal entre los diferentes coros que se alterna con los *tutti*, presentes siempre en los finales de cada sección. Aunque se mantienen pasajes de carácter contrapuntístico, ya desde Victoria y Rogier se aprecia una reducción paulatina de su presencia.

En las misas de Patiño y en alguna de Acosta, los diferentes coros tienen intervenciones equilibradas y no hay una clara jerarquía entre ellos. Sin embargo, en la mayoría de las misas de Acosta los coros superiores adquieren un mayor protagonismo con una participación mucho más relevante que la de los coros inferiores.

Los coros están bien definidos y funcionan nítidamente como bloques armónicamente independientes sustentados por un *basso seguente*, que es desempeñado habitualmente por el órgano, pero también por el arpa. Conviene recordar, además, que esta parte casi siempre dobla la voz del bajo de ese coro, que es interpretada normalmente por un bajón, por lo que esta línea estaba muy reforzada.

A diferencia de lo que ocurre en Roma —donde el lenguaje policoral se utiliza mayoritariamente en otras formas, como los salmos, y en menor medida en las misas que, preferentemente, se siguen escribiendo en *stile antico*— en España sí se escribe un gran número de misas policorales. Esta tendencia se mantiene durante todo el Seiscientos e, incluso, el siglo siguiente, lo que generó un importantísimo corpus de misas policorales conservadas en numerosas instituciones. Las fuentes conservadas muestran que prácticamente dejan de escribirse misas en *stile antico* para un solo coro. Del mismo modo, así como en Italia, donde a partir de 1620 el lenguaje policoral evoluciona hacia el *stile concertato* —caracterizado por la presencia de coros con voces reducidas, como solistas o dúos— en la península el estilo se mantiene muy estable y no se aprecia esta evolución. Durante los dos primeros tercios del siglo XVII, no he localizado muestras de misas compuestas en *stile concertato*, con la notable excepción de las misas de Acosta escritas en este estilo.

De esta forma, se ha comprobado cómo el repertorio estudiado se adhiere de forma mayoritaria a las tendencias internacionales iniciadas en Italia, pero también posee ciertas características diferenciales. Destaca de forma notable la figura del maestro Acosta, quien utiliza una distribución de las partes en los coros realmente singular, y que no aparece en otros maestros del período, de la misma forma que sobresale el abundante empleo del *stile concertato* en sus composiciones. Considero que una de las aportaciones de esta tesis ha sido acreditar la relevancia de la figura del maestro Acosta, mostrando su —hasta ahora ignorada— significativa presencia en la biblioteca de El Escorial y los particulares rasgos estilísticos de una parte importante de su producción, en línea con el *stile concertato*, que no se encuentran en otros maestros de esta etapa afincados en España.

Otro de los objetivos de la tesis era aportar sugerencias interpretativas, referentes al número y tipo de voces e instrumentos, basadas en cómo pudieron ejecutarse estas misas a mediados del siglo XVII en un lugar como la catedral de Valladolid. El estudio de las fuentes conservadas en la seo vallisoletana, principalmente actas capitulares y un amplio número de libros económicos, ha permitido extraer algunas conclusiones bastante claras y relevantes. La comparación con las fuentes de otras catedrales próximas, como Palencia, Ávila o Segovia, y las numerosas coincidencias halladas, permite establecer que las prácticas documentadas en Valladolid no son exclusivas de este lugar sino que son perfectamente extrapolables a otras instituciones. Estas conclusiones también se han visto apoyadas por tratados escritos en años próximos al período estudiado, crónicas del momento y pinturas de la época.

Entre las conclusiones obtenidas sobre la composición de la capilla musical de la catedral de Valladolid, se ha acreditado que podría estar formada por un mínimo de cuatro mozos de coro con voces blancas, en torno a dieciséis cantantes adultos —que participan de forma regular en la capilla—, una o dos cornetas, chirimía, sacabuche, uno o dos bajones, arpa y uno o dos organistas. También se ha comprobado que, en celebraciones especiales, a los miembros regulares de la capilla podían sumarse músicos externos contratados para la ocasión y que con ella participaban habitualmente otros músicos que no figuraban de forma regular en los libros por no haber sido recibidos formalmente para el puesto. Las actas capitulares también muestran que los mozos de coro desempeñaban un importante papel, no solo cantando, sino también tocando instrumentos. A todos estos músicos podrían sumarse otros capellanes o prebendados, de forma que en las festividades más importantes y solemnes —entre las que estarían, a modo de ejemplo, los días del Corpus Christi, de la Asunción de la Virgen o las festividades de los patronos de la ciudad, el ocho y el veintinueve de septiembre— intervendría un conjunto realmente numeroso.

De esta forma, a diferencia de lo que ocurre en numerosas interpretaciones y grabaciones actuales, creo que una ejecución de estas misas que trate de aproximarse a la forma en que se interpretaban en el período en que fueron escritas debería tener en cuenta las siguientes consideraciones. Para interpretar la voz aguda, además de los cantantes adultos, no deberían faltar las voces infantiles de los niños, cuyo timbre y color característicos aportan una particular sonoridad. También resulta obligada la presencia de los instrumentos de viento, que nunca faltaban cuando la capilla interpretaba canto de órgano; al menos, corneta, sacabuche y bajón. Por último, en la función de *basso seguente*, es necesaria la presencia del órgano, pero también del arpa que, como se ha visto, se convirtió en un instrumento imprescindible en las capillas españolas de la época.

Una de las principales aportaciones de la tesis, paso previo y necesario para todas las demás, es la edición de las trece misas incluidas en ella. Por una parte, estas ediciones pueden ser una fuente accesible para los investigadores, que podrán profundizar en diferentes aspectos de su estudio. Contienen los elementos habituales y necesarios para que los estudiosos puedan conocer cómo son las fuentes originales que se han utilizado, pues se facilitan los incipit, se ha respetado la figuración original, se emplean elementos gráficos para señalar, por ejemplo, los ennegrecimientos en las partes escritas en ritmo ternario o las ligaduras originales y se indican claramente las aportaciones del editor. Al disponer, además, de los archivos en formato MEI se podrán realizar búsquedas inteligentes en su contenido e incorporarse a bases de datos internacionales. Por otro lado, permiten poner a disposición de los intérpretes un importante repertorio, hasta ahora olvidado, que podría volver a ser ejecutado tras cientos de años en silencio en lo que serían interesantes reestrenos en tiempos modernos. Aunque se ha optado por el formato de partitura para facilitar las ediciones y se ofrecen las versiones sin transportar, y transportadas en los casos necesarios, con la tecnología actual es realmente sencillo facilitar el trabajo de los intérpretes generando *particellas* de cada una de las voces y adecuando ese hipotético transporte a sus necesidades concretas.

LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN ABIERTAS Y FUTURAS

Una vez mostrada la relevancia del maestro Acosta, sería muy interesante poder acreditar la presencia de Acosta en Roma, como sugiere su entrada en la *Bibliotheca Lusitana*, y determinar si esta ciudad conserva vestigios de su paso por ella y la determinante influencia que pudo ejercer sobre el maestro de origen portugués. Sería razonable que fuera en esta ciudad, lugar en el que el *stile concertato* había florecido durante la segunda década del siglo XVII, donde Acosta se familiarizara con este estilo que no utilizan otros maestros contemporáneos suyos en Castilla. Publicadas todas sus misas, sería oportuno completar la edición de toda su obra disponible y estudiar su posible influencia sobre maestros posteriores.

Considero que sería muy necesario abordar la finalización de la *opera omnia* de Patiño. Me parece sorprendente que siga existiendo esta laguna en uno de los compositores más relevantes de la España del siglo XVII, el maestro que estuvo más años al frente de la Real Capilla durante ese siglo. Creo que es ineludible retomar la iniciativa y afrontar definitivamente la finalización del camino iniciado hace tantos años por Lothar Siemens.

La utilización de la tecnología MEI en las ediciones abre un nuevo mundo de posibilidades, en su mayoría todavía por explorar, y del que aquí solo se vislumbran los primeros pasos que, no obstante, son suficientemente alentadores y prometedores para optar por ella.

Finalmente, el principal reto pendiente es conseguir atraer la atención de intérpretes y programadores para que las ediciones realizadas cobren vida y sean interpretadas. Soy consciente de que, teniendo en cuenta las sugerencias ofrecidas en cuanto a la plantilla idónea para su interpretación, es costoso reunir un conjunto en el que, además de los cantantes habituales, deberían estar presentes voces blancas e instrumentos como corneta, sacabuche, bajón, órgano y arpa. Como miembro del equipo del Proyecto de Investigación «La obra musical renacentista. Fundamentos, repertorios y prácticas», concedido por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad [HAR2015-70181-P], cuya investigadora principal es la Dra. Soterraña Aguirre, he tenido la oportunidad de contribuir al mismo aportando la edición de la *Missa Pro victoria* a 9, de Tomás Luis de Victoria, de la que se ha grabado un fragmento con una plantilla muy similar a la propuesta en este trabajo, obteniendo un resultado sonoro que me atrevería a calificar como muy atractivo y espectacular.

Estoy convencido de que la música editada en este trabajo, interpretada con la plantilla propuesta, y en el marco adecuado, también resultaría sugerente para numerosas personas que disfrutarían escuchando estas obras, ignoradas durante tanto tiempo. Conseguir que la música contenida en esta tesis trascienda del papel o de la pantalla y se convierta nuevamente en un sonido vivo y real sería, sin duda, el mejor colofón para este trabajo.

CONCLUSIONS

CONCLUSIONS

At the end of each chapter, as shown, a subsection dedicated to the most relevant conclusions achieved in that section appears. Despite this, it is now the moment to revise them overall, verify the fulfilment of the goals that were proposed, and assess the main scholarly contributions that this work has achieved.

Dealing with the first proposed goal, one of the inputs of this work has been to take an inventory—and then to assess and revise it—of the masses written during the last years of the 16th century and the first two-thirds of the 17th century kept in the Castile and León cathedrals and the Royal Monastery of San Lorenzo de El Escorial. Despite the fact, mentioned in chapter I, that some of the institutions studied, for one reason or another, do not in fact keep works from the assessed period, the wide space and time period tackled has allowed us to encompass a very important number of works, which has enabled us to check the usage of the polychoral language in this large territory, and the preferences of the masters from this period when writing masses, with regard to the number of voices and choirs, or the presence of accompanying parts.

Although few printed documents have been preserved, they show, thanks to their dating, how during the last years of the 16th century and the first of the 17th, the masses for one choir written in an imitative style, still predominate. In opposition to this tendency, Victoria's printed book from 1600, *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi & alia quam plurima...*, stands out. The five masses contained in it are based on the polychoral language, and also they include a part for the organ. This book should have become a model, without a doubt, and is one of the first examples in showing what the musical writing in Rome during that period was like. The later printouts and the large majority of the handwriting sources highlight how a change in the canon had occurred, and when the masses were written, the masters mostly used polychoral language, concurrently with the prevailing style in a large part of Europe.

The data analysis provided by the inventory enables us to prove that during the assessed period the most common choral formation was made up of eight voices in two choirs, with an accompaniment by the *basso seguente*. The number of masses using a choir of a higher tessitura and the ones using two choirs of same tessitura, are very similar, which proves that both possibilities were widely used during the whole period and in different places. There are masters who use both options, and others who decide primarily on one of them. Another piece of evidence is provided by the prevalence of unattached papers or *particellas*, a format which was clearly designed to be used, and was especially suitable for use in performance, as opposed to a small number of sources which were preserved as scores.

The study of the original sources in the cathedrals of Valladolid, Ávila, Segovia and the Royal Monastery of El Escorial, and their contrast with the catalogues, has led us to correct some inaccuracies, and to identify some works that had not been correctly recognized.

Another great goal of this thesis has been to lay out the main stylistic features, those that are most relevant and characteristic of the polychoral language, in the Castilian masses in the mid-seventeenth century, related to the most significant international tendencies that emerged in the north of Italy and in Rome. To do so, in chapter II certain elements of the polychoral language in Acosta's and Patiño's masses have been reviewed with regard to the masses of their predecessors, such as Rogier, Victoria and Romero.

The results of this analysis reveal that Acosta's and Patiño's masses adhere to the tendencies highlighted by the Italian polychoral music in the two great areas of its influence: The Roman and the Venetian, which spread nearly throughout the continent. These tendencies refer to the key aspects that define the stylistic features of this language and that were assessed in the relevant chapter: length, staff, tessitura, texture, antiphonal dialogue and harmonic independence of the choirs. It has been proved that they also follow the tendencies of Victoria or Rogier and share many characteristics outlined by Judith Etzion in her studies of Romero (Romero y Etzion, 2001a) or by Rafael Mota in his descriptions of López de Velasco's music (López de Velasco y Mota Murillo, 1980). They also match to a great extent the features of sacred polychoral Iberian music pointed out by José Abreu in his thesis on sacred polychoral Portuguese music (Abreu, 2002). These characteristics are:

A great rhythmic range, using short-note values and an ordinary use of *note nere*, which involves shortening the length of the masses. This is a procedure that had already begun in the 16th century and that was enhanced when the polychoral language became widespread. The decreasing mass length is clearly noticed in the work of Victoria, and is then emphasized by Romero, remaining steady from then on. His masses have very similar timings to those of Acosta and Patiño.

The masses for eight voices in two choirs prevail, though there are also a lot that were written for more voices and choirs. The research into the number of parts has led us to spotlight the range found—absolutely exceptional—in the layout of the parts in the choirs used by Acosta. I have not found another similar case in Castile during that period. His *Missa a 8* in three choirs may be a paradigmatic case. All the eight voices polychoral masses that appear in the inventory of the first chapter were written for two choirs with four parts. Acosta shows a clear preference for the use of choirs made up of one or two parts, with solo voices that contrast with the complete choirs, in line with the Roman *stile concertato*. On the other hand, it has been noticed that Acosta and Patiño do not show preferences for choirs with the same tessitura, in line with the usual practice in Rome, however, especially in Patiño's case, the use of a first choir with a higher tessitura, typical of the Venetian area, prevails.

The predominance of the homophonic writing with a rapid antiphonal dialogue among the different choirs alternates with the *tutti*, which are always present at the end of each section. Although contrapuntal passages are maintained, it can be seen that they become gradually reduced after Victoria and Rogier.

In Patiño's masses and some of Acosta's, the different choirs have balanced turnouts and there is not a clear hierarchy among them. However, in most of Acosta's masses, the higher choirs take a more prominent role during the performance than the lower choirs.

The choirs are well defined and work clearly as harmoniously independent groups supported by a *basso seguente*, usually played by the organ and also by the harp. It should be borne in mind, however, that this part almost always doubled the bass voice of the relevant choir, and was usually performed by a bassoon, so this line would be particularly strengthened.

Unlike the practice in Rome —where the polychoral language was mostly used with others forms like psalms, and to a lesser extent in masses which were still usually written in *stile antico*— in Spain a great number of polychoral masses were written. This tendency continued during the whole of the 1600s, and even into the next century, engendering a very important corpus of polychoral masses kept in many institutions. The preserved sources display that masses for only one choir in *stile antico* almost stopped being written. In the same way, like in Italy, where the polychoral language after 1620 evolved to the *stile concertato* —characterized by the presence of choirs with fewer voices, such as soloists or duets— on the peninsula the style remains very settled and this evolution cannot be seen. During the two first thirds of 17th century, I have not found examples of masses composed in *stile concertato*, with the remarkable exception of Acosta's masses written in this style.

In this way, it has been proved how the repertoire studied mostly adheres to the international trends begun in Italy and is also characterized by distinctive traits. Maestro Acosta's figure greatly stands out, since he uses an arrangement of the parts in the choirs which is really remarkable and does not appear in the works of other masters from that period. The ample use of *stile concertato* also stands out in his compositions. I think that one of the contributions of this thesis has been to prove the importance of the figure of Acosta, displaying his relevant presence —ignored up to now— in the library of El Escorial, and the significant stylistic features in a great part of his output, in line with the *stile concertato* that cannot be found in other maestros of that period living in Spain.

Another objective of my thesis has been to provide performance suggestions, related to the number and type of voices and instruments, based on how these masses could have been performed in the middle of the seventeenth century in a place such as Valladolid cathedral. The perusing of the sources kept in Valladolid, mainly the chapter acts, and a great number of accounting books, led me to draw conclusions that are both relevant and clear. The comparison to the sources found in other nearby cathedrals such as Palencia, Ávila or Segovia, and the several coincidences found, showed me that the performances documented in Valladolid are not only exclusive to this place, but can also be perfectly extended to other institutions. These conclusions have also been substantiated by treaties written during the years close to those of the period studied, chronicles of that time and several paintings of that period.

Among the conclusions reached regarding the arrangement of the music chapel in Valladolid cathedral, it has been confirmed that this could be made up of at least four choir boys with higher voices, about sixteen adult singers taking part regularly in the chapel, one or two cornetts, a shawm, a sackbut, one or two bassoons, a harp and one or two organists. In addition, it has been verified that, in special celebrations, external musicians employed for

such events were added to the regular chapel members, and that other musicians, who didn't necessarily appear in the books since they had not been formally employed, usually played with them. The chapter acts also show that the choir boys played an important role, not only singing but also playing instruments. Other chaplains or prebendaries may have joined all these musicians, so that in the most important and solemn feasts —among them, for instance, the days of Corpus Christi, the Assumption of the Virgin, or the Patron Saints of the city (September 8th and 29th)— a really very large group would have taken part.

In this way, unlike several performances and recent recordings, I think that a performance of these masses that aims to approach the way they were performed during the period when were written, should consider the following aspects. To perform the high vocal parts, in addition to the adult singers, the children's infant voices should not be left out, since their characteristic voice timbre and colour provide a special sonority. It must therefore be pointed out that the presence of wind instruments was never lacking when the chapel performed polyphony; with at least a cornet, a sackbut and a bassoon. Finally, the presence of an organ was required for the *basso seguente* and also a harp, which, as shown above, became an essential instrument in the Spanish chapels of the time.

One of the main contributions of this thesis, being an essential step upon which the remaining contributions are based, is the edition of the enclosed thirteen masses. On the one hand, these editions can be made available as a source for scholars who wish to study them in depth. The editions contain the usual elements that are required in order for the scholars to know what the original manuscripts were like, providing the incipits and respecting the original note values. Graphical features are used to point out, for instance, blackened notes used on the parts written in ternary rhythm, or the original slurs, and the editor's remarks are clearly noted. Since the archives are also available in MEI format, smart searches of their subject matter may be carried out and later incorporated into international databases. In addition, the elaboration of this thesis has enabled an important repertoire to be made available for performers, which had until now been forgotten, and can now be performed again after hundreds of years of silence in what would be an interesting revival for modern times. Although the score format has been chosen in order to facilitate the edition, the versions are offered with or without transposition as necessary, since with current technology it is really simple to ease the performers' work by generating individual parts suitable for each of the voices, and adapting any transpositions to their specific requirements.

OPEN AND FUTURE RESEARCH GUIDELINES

Having presented the extent of master Acosta's relevance, it would be very interesting to prove his presence in Rome, as is suggested in the entry in the *Bibliotheca Lusitana*, and to establish whether that city preserves traces of his visit, and the key influence that this could have had on this master of Portuguese origin. It may be reasonably assumed that in this city where the *stile concertato* had flourished during the second decade of the 17th century, Acosta would have become familiar with this style that was not being used by his contemporaries in Castile. With all his masses having been published, it may now be appropriate to complete the edition of all his available work and to study his potential influence on later masters.

In my opinion, Patiño's *opera omnia* ought to be completed. It is amazing that this gap remains in the output of one of the most outstanding composers of the Spanish 17th century, since he was in fact the maestro who ran the Real Capilla for more years than anyone else during this century. I believe that, certainly, it should be unavoidable to take up the initiative once more, and conclude the work set out by Lothar Siemens so many years ago.

The use of MEI technology in these editions opens up a new world of possibilities which has not yet been properly explored, and whose first steps can only be glimpsed here, which are nevertheless, very encouraging.

Finally, the main challenge that remains is to draw the attention of performers and music programmers so that the editions carried out can come alive and be performed. Bearing in mind the suggestions offered about the suitable selection of artists for such performances, I am aware that it is difficult to bring together a group where, apart from the usual singers, children voices and instruments like the cornet, sackbut, bassoon, organ and harp are also required. I am a team member of the Investigation Project "La obra musical renacentista. Fundamentos, repertorios y prácticas", granted by the Ministry of Economy, Industry and Competitiveness [HAR2015-70181-P], which is led by Dr. Soterraña Aguirre. I have had the chance to provide the team with the edition of Tomás Luis de Victoria's *Missa Pro victoria* for nine voices, of which a section has been recorded with an arrangement of artists very similar to that proposed in this work, achieving a resounding result that I would dare to describe as very appealing and impressive.

I am convinced that the music edited in this work, interpreted using the proposed performance media, and in a suitable setting, would also turn out to be very suggestive for many people, who would enjoy listening to these performances of music that has been unknown for so long. For the music in this thesis to go beyond the paper or the screen and become a real, alive sound would be certainly the best culmination for this work.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS Y TRATADOS TEÓRICOS

- CERONE, Pietro. 1613. *El melopeo y maestro: tratado de musica theorica y pratica*. Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci.
- CIANCA, Antonio de. 1595. *Historia de la vida, inuencion, y milagros, y translacion de S. Segundo, primero Obispo de Auila y recopilación de los Obispos sucesores suyos, hasta D. Geronimo Manrique de Lara, Inquisidor general de España*. Madrid: por Luis Sánchez.
- FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego. 1702-1704. *Compendio numeroso de zifras armonicas, con theorica, y practica, para harpa de una orden, de dos ordenes, y de organo*. 2 vols. Madrid: Imprenta de música.
- FUENTES, Primitivo. 1848. *Guia del Estado Eclesiastico Seglar*. Madrid: Imprenta de D. Primitivo Fuentes.
- GALLEGO, Antonio. 1979. «José Herrera Instrucción de apuntadores (1643)». *Revista de Musicología* 2 (2): 357-386. doi: 10.2307/41888652.
- LAMPL, Hans. 1957. *A translation of "SYNTAGMA MUSICUM III" by Michael Praetorius*. Los Angeles, California: University of Southern California. Acceso el 30 de abril de 2019. <http://digitalibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll36/id/405617>.
- LORENTE, Andrés. 1672. *El porque de la musica: en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de organo, contrapunto y composicion, y en cada uno de ellos nuevas reglas ... tocantes a la Harmonia Musica*. En Alcalá de Henares: en la Imprenta de Nicolas de Xamares.
- NASARRE, Pablo. 1724. *Escuela música según la practica moderna: dividida en primera y segunda parte*. En Zaragoza: por los herederos de Diego de Larumbe.
- RUIZ DE ROBLEDO, Juan. ca. 1644. *Laura de música eclesiastica. Nobleza y antigüedad de esta sciencia y sus profesores*. Santa Iglesia Colegial de Berlanga. BNE, M/1287.
- SAN NICOLÁS, Fray Manuel de. 1698. *Gemma Harmonica in quatuor Libros digesta, quà universa Musicae, tám Theoricae, quàm Practicae Scientia, suma varietate traditur*. Segovia. BNE, M/1203.
- SANCHA, Indalecio. 1798. *Guia del Estado Eclesiastico Seglar y Regular de España en Particular y de Toda la Iglesia Cat. En General para el Año*. Madrid: Imprenta Real.
- TORRES, José de. 1702. *Reglas generales de acompañar, en organo, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, ò un baxo en canto figurado*. Madrid: Imprenta de música.
- VICENTINO, Nicola. 1555. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica, con la dichiaratione, et con gli essempli de i tre generi, con le loro spetie. Et con l'inventione di uno nuouo stromento, nelquale si contiene tutta la perfetta musica, con molti segreti musicali*. Roma: Appresso Antonio Barre.
- ZARLINO, Gioseffo. 1558. *Le istitvtioni harmoniche di M. Gioseffo Zarlino da Chioggia:: nelle quali; oltre le materie appartenenti alla musica; si trouano dichiarati molti luoghi di peti, historici, & di filosofi*. Venecia: Appresso Francesco Senese.

LIBROS LITÚRGICOS Y TEOLÓGICOS

- ALCOCER, Juan de. 1614. *Ceremonial de la missa: en el qual se ponen todas las rubricas generales, y algunas particulares del missal romano, que diuulgò Pio V, y mando reconocer Clemente VIII con advertencias y resoluciones de muchas dudas que se pueden ofrecer*. Valladolid: Juan de Rueda.
- GÓMEZ SALAZAR, Francisco. 1872. *Manual eclesiástico*. Madrid: Libr. de Miguel Olamendi.
- Graduale de sanctis: Iuxta ritum Sacrosanctae romanae ecclesiae*. 1614. Roma: Typographia Medicæa.
- GUERRERO, Andres. 1627. *Ceremonial para missas rezadas, y solemnes, en el qual se ponen las rubricas del missal romano, con advertencias nuevas, y curiosas en que se declaran muchas dudas, que acerca de ceremonias se han ofrecido*. Zaragoza: Iusepe Sanjuan.
- HERRERA TORDESILLAS, Manuel de. 1638. *Ceremonial Romano general: en el qual se ponen las ceremonias del coro, decretos de la Sacra Congregacion de Ritus, rubricas de D. Bartolome de Gauanto, oficio de la Semana Santa, oficio de Pontifical, y procesiones, y otras cosas muy importantes, tocantes al oficio diuino, para toda la Iglesia, y en particular para nuestra religion Premonstratense: sacado del Ceremonial de Obispos, de don Andres de Piscasa Castaldo, de don Bartolome de Gauanto, y del Ordinario Romano*. Madrid: Imprenta Real.
- LA CAILLE, Jean de. 1666. *Graduale Romanum, iuxta missale ex decreto Sacro-Sancti Concilij Tridentini*. París: Apud Ioannem de La Caille, regium typographum.
- Missale Romanum ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini restitutum*. 1578. Roma.
- Missale Romanum ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini restitutum*. 1606. Venecia: Bonifacij Cieræ.
- Missale Romanum ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini restitutum*. 1620. Roma: Ex typographia Camerae Apostolicae(IS) Tipografia camerale.
- Missale Romanum ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini restitutum*. 1626. Amberes: ex officina Plantiniana, apud Balthasarem Moretum, & viduam Joannis Moreti, & Jo. Meursium.
- Missale Romanum ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini restitutum*. 1651. Lyon: Irenaei Barlet.
- OLIER, Jean-Jacques. 1661. *Explication des cérémonies de la grande messe de paroisse, selon l'usage romain, par M. Olier*. Paris: E. Langlois.
- OLALLA Y ARAGÓN, Bartolomé de. 1696. *Ceremonial de las missas solemnes cantadas: con diaconos o sin ellos, segun las rubricas del missal romano, ultimamente reconocido por su Santidad Urbano VIII, con reparos nuevos, y curiosos*. Madrid: Iuan Garcia Infanzon.
- RODRIGUEZ VOLO, Vicente. 1767. *Manual eclesiastico de las sagradas ceremonias de la Iglesia: tratado del coro, de sus empleos, y de las ceremonias que deben observar los residentes*. En Valencia: Por la Viuda de Joseph de Orga.
- TOLEDO, Francisco de. 1616. *Instruccion de sacerdotes y suma de casos de conciencia*. En Valladolid: Por Francisco Fernandez de Cordoua: A costa de Alonso Perez, mercader de libros.

EDICIONES MUSICALES

- COMES, Juan Bautista y Greta J. OLSON. 1999. *Masses*. 2 vols, *Recent researches in the music of the Baroque Era*. Madison (Wisconsin): A-R Editions.
- ESLAVA, Hilarión. 1852. *Lira sacro-hispana gran colección de obras de música religiosa*. 10 vols. Vol. Siglo XVII - Tomo 1º - Serie 2ª. Madrid (calle de Esparteros, 3): M. Martín Salazar.
- GALÁN, Cristóbal y John H. BARON. 1982. *Obras completas de Cristóbal Galán. Volumen I, Misa de difuntos. Gesamtausgaben*. Henryville - Ottawa - Binningen: Institute of Mediaeval Music.
- GALÁN, Cristóbal, John H. BARON y Daniel L. HEIPLE. 1991. *Obras completas de Cristóbal Galán. Volumen II Obras litúrgicas. Segunda parte. Gesamtausgaben*. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music.
- LÓPEZ DE VELASCO, Sebastián y Rafael MOTA MURILLO. 1980-1993. *Libro de missas, motetes, salmos, magníficas y otras cosas tocantes al culto divino*. 4 vols, *Publicaciones de la Sociedad Española de Musicología Sección D*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- PATIÑO, Carlos y Raúl ANGULO DÍAZ. 2014. *Misa a 12: Et exultavit spiritus meus. Colección Ars Hispana Serie Partituras*. Santo Domingo de la Calzada La Rioja: Cátedra de Filosofía de la Música, Fundación Gustavo Bueno.
- PATIÑO, Carlos y Danièle BECKER. 1987. *Las obras humanas de Carlos Patiño*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial.
- PATIÑO, Carlos y Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ. 1988-1999. *Obras musicales recopiladas*. 4 vols. Cuenca y Madrid: Instituto de Música Religiosa y Sociedad Española de Musicología.
- PUJOL, Joan y Higinio ANGLÉS. 1932. *Johannis Pujol... opera omnia. II, In festo Beati Georgii Officium et Missa. Publicacions del Departament de Música / Biblioteca de Catalunya*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans: Biblioteca de Catalunya.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel. 1982. *Música barroca española Volumen II Polifonía policoral litúrgica*. Editado por Instituto Español de Musicología, *Monumentos de la música española*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ROGIER, Philippe y Lavern WAGNER. 1974. *Opera omnia*. 3 vols. Vol. I, *Corpus mensurabilis musicae*. S.l.: American Institute of Musicology.
- . 1976. *Opera omnia*. 3 vols. Vol. II, *Corpus mensurabilis musicae*. S.l.: American Institute of Musicology.
- ROMERO, Mateo y Judith ETZION. 2001a. *Matthei Rosmarini opera omnia Latina*. 4 vols, *Corpus mensurabilis musicae*. Neuhausen-Stuttgart, Roma: American Institute of Musicology, Hänssler Verlag.
- . 2001b. *Matthei Rosmarini opera omnia latina I/1. Missa 'Un jour l'amant et l'amyé'. 8 vocum. Missa 'Qui habitat'. 8 vocum*. 4 vols, *Corpus mensurabilis musicae*. Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology, Hänssler Verlag.
- . 2001c. *Matthei Rosmarini opera omnia latina I/2. Missa "Bonae voluntatis". 9 vocum. Missa pro defunctis. 8 vocum*. 4 vols, *Corpus mensurabilis musicae*. Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology, Hänssler Verlag.
- TAFALLA, Pedro de y María Isabel LÓPEZ ALBERT. 1999. *Música religiosa 1, Las misas. Maestros de capilla del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas.
- VICTORIA, Tomás Luis de y Felipe PEDRELL. 1902-1913. *Thomae Ludovici Victoria Abulensis Opera Omnia*. 8 vols. Lipsiae Leipzig: Breitkopf et Härtel.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, José. 2002. «Sacred polychoral repertory in Portugal, ca. 1580-1660». Tesis Doctoral, University of Surrey.
- AGUIRRE RINCÓN, Soterraña. 2004. «Sonidos en el silencio: monjas y músicas en la España de 1550 a 1650». En *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, editado por John Griffiths y Javier Suárez-Pajares, 285-317. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- . 2009. «The Formation of an Exceptional Library: Early Printed Music Books at Valladolid Cathedral». *Early Music* 37 (3): 379-399.
- ÁLVAREZ PÉREZ, José María. 1985. *Catálogo y estudio del Archivo musical de la Catedral de Astorga. Instituto de Música Religiosa*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial.
- AMIGO VÁZQUEZ, Lourdes. 2017. «Valladolid, una ciudad en fiestas (siglos XVII-XVIII)». *Studia historica. Historia moderna* 39 (2): 359-396.
- ANGLÉS, Higinio. 1948. «El Archivo Musical de la Catedral de Valladolid». *Anuario Musical* 3: 59-108.
- ARIAS, Enrique Alberto. 1990. *The masses of Sebastian de Vivanco (circa 1550-1622): a study of polyphonic settings of the ordinary in late renaissance Spain*. Ann Arbor, Michigan: UMI (University Microfilms International).
- ARNOLD, Denis y Anthony F. CARVER. 2001. «Cori spezzati». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, George Grove y John Tyrrell. 2ª ed. 29 vols. Vol. 6, 467-469. London: Macmillan.
- BALLESTEROS VALLADOLID, Pablo. 2012. «Alonso Xuárez, de la particella al ipad». TFM, Universidad de Valladolid.
- BARBOSA MACHADO, Diego. 1741. *Bibliotheca Lusitana historica, critica e cronologica : na qual se comprehende a noticia dos authores portugezes ... desde o tempo da promulgaça da ley da Graça até o tempo prezente*. 4 vols. Vol. 1. Lisboa Occidental: na officina de Antonio Isidoro da Fonseca.
- . 1759. *Bibliotheca Lusitana historica, critica e cronologica : na qual se comprehende a noticia dos authores portugezes ... desde o tempo da promulgaça da ley da Graça até o tempo prezente*. 4 vols. Vol. 4. Lisboa Occidental: na officina de Antonio Isidoro da Fonseca.
- BARTLETT, Clifford y Peter HOLMAN. 1975. «Giovanni Gabrieli: A Guide to the Performance of His Instrumental Music». *Early Music* 3 (1): 25-32.
- BASSANI, Florian. 2008. «On a Roman Polychoral Performance in August 1665». *Early Music* 36 (3): 415-433.
- . 2012. «Polychoral performance practice and "maestro di cappella" conducting». *Performance Practice Review* 17 (1): 1-32. doi: 10.5642/perfpr.201217.01.02.
- BISARO, Xavier y Jean-Yves HAMELINE. 2008. *Ars musica & naissance d'une chrétienté moderne histoire musicale des réformes religieuses (XVIe-XVIIe siècles)*. Tours: Centre d'études supérieures de la Renaissance.
- BISPO CONDE, Francisco. 1839. *Lista de alguns artistas Portuguezes colligida de escriptos e documentos*. Lisboa: Imprensa Nacional.

- BLESSER, Barry y Linda-Ruth SALTER. 2007. *Spaces speak, are you listening?: experiencing aural architecture*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press.
- BONASTRE, Francesc, Lluís Vicenç GARGALLO, Francesc SOLER y Joan BARTER. 2005. *La misa policoral en Cataluña en la segunda mitad del siglo XVII. Monumentos de la música española*. Barcelona: Institución "Milà i Fontanals".
- BOWERS, Roger. 1997. «Key Evidence». *The Musical Times* 138 (1847): 5-10. doi: 10.2307/1003411.
- . 2003. «An 'Aberration' Reviewed: The Reconciliation of Inconsistent Clef-Systems in Monteverdi's Mass and Vespers of 1610». *Early Music* 31 (4): 527-538.
- . 2011. «'The high and low keys come both to one pitch': reconciling inconsistent clef-systems in Monteverdi's vocal music for Mantua». *Early Music* 39 (4): 531-545.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo Alejandro. 1990. «Miguel Gómez Camargo: Correspondencia». *Anuario musical* 45: 67-102.
- . 1994. «Miguel Gómez Camargo (1618-1690): Biografía, legado testamentario y estudio de los procedimientos paródicos en sus villancicos». Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid.
- . 2002. «Gómez-Camargo, Miguel». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 711-713. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- . 2005. *El Barroco musical en Castilla y León: estudios en torno a Miguel Gómez Camargo. Colección Música*. Valladolid: Diputación de Valladolid.
- CARRERAS LÓPEZ, Juan José. 2013. «La policoralidad como identidad del "Barroco Musical Español"». En *Polychoralities music, identity and power in Italy, Spain and the New World*, editado por Juan José Carreras López y Iain Fenlon, 87-122. Venizia & Kassel: Fondazione Ugo e Olga Levi & Reichenberger.
- CARRERAS LÓPEZ, Juan José y Iain FENLON. 2013. *Polychoralities music, identity and power in Italy, Spain and the New World. DeMusica*. Venizia - Kassel: Fondazione Ugo e Olga Levi ; Reichenberger.
- CARRERO SANTAMARIA, Eduardo. 2015. «Entre el transepto, el púlpito y el coro. El espacio conmemorativo de la Sibila». En *La Sibila. Sonido. Imagen. Liturgia. Escena*, editado por Maricarmen Gómez Muntané y Eduardo Carrero Santamaria, 207-260. Barcelona: Alpuerto.
- CARVER, Anthony F. 1988. *Cori spezzati. Vol. 1, The development of sacred polychoral music to the time of Schütz*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CASARES RODICIO, Emilio. 2002a. «Bello de Torices [Bello de Torizes, Vello], Benito». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 338. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- . 2002b. «Tercero, Lucas». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 276. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- CASTAÑO PEREA, Enrique, Pilar CHÍAS NAVARRO y Felisa de BLAS GÓMEZ. 2006. «Arquitectura y música: policoralidad en la Capilla Real del Alcázar de Madrid». Tesis Doctoral, E.T.S. de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid.

- CASTILHO, Maria Luísa Correia. 2011. «O repertório sacro policoral seiscentista e a obra de Manuel de Tavares». *Convergências: Revista de investigação e ensino das artes* N° 8. Acceso el 30 de abril de 2019. <http://hdl.handle.net/10400.11/3015>.
- CASTILLA SOTO, Josefina. 1997. «La otra cara de la fiesta: algunas de sus posibles repercusiones económicas». *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna* (10).
- CEA GALÁN, Andrés. 2004. «Órganos en la España de Felipe II: elementos de procedencia foránea en la organería autóctona». En *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II: estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*, editado por Javier Suárez Pajares y John Griffiths (Coord.), 325-392. Madrid: Universidad Complutense, ICCMU.
- . 2013. «Cantar Victoria al órgano: documentos, música y praxis». En *Estudios Tomás Luis de Victoria Studies*, editado por Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol, 307-357. Madrid: ICCMU.
- CEA GALÁN, Andrés y Cristina BORDAS IBÁÑEZ. 2014. «La cifra hispana: música, tañedores e instrumentos (siglos XVI-XVIII)». Tesis Doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid.
- CERVANTES, Miguel de. 2015. *Don Quijote de la Mancha*. ed Centro Virtual Cervantes. Madrid: Real Academia Española. Acceso el 30 de abril de 2019. http://www.rae.es/sites/default/files/Don_Quijote_Vol.1.pdf.
- CHARTERIS, Richard. 1990. «The Performance of Giovanni Gabrieli's Vocal Works: Indications in the Early Sources». *Music & Letters* 71 (3): 336-351.
- COMSTOCK, Allan Dale. 1999. «The Bajón at Palencia: 1553-1700». Tesis Doctoral, University of Memphis.
- COOK, Nicholas. 1999. «¿Qué nos dice el análisis musical?». *Quodlibet: revista de especialización musical* (13): 54-70.
- . 2001. «Between Process and Product: Music and/as Performance». *Music Theory Online* 7/2. Acceso el 30 de abril de 2019. <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>.
- COOK, Nicholas y Mark EVERIST. 2010. *Rethinking music*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- CRUZ RODRÍGUEZ, Javier. 2011. «Salamanca histórico-cultural en la transición del siglo XVI al XVII: música y otros elementos en la visita que realizó Felipe III en el año 1600». Tesis Doctoral, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Universidad de Salamanca.
- . 2013. «La catedral como principal referente del ceremonial español durante la Edad Moderna». *Anales de Historia del Arte* 23: 305-320. doi: https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2013.v23.41917.
- DIEGO PACHECO, Cristina. 2012. «Ciudad y corte: el paisaje sonoro en Valladolid a principios del siglo XVII». En *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*, editado por Alfonso de Vicente y Pilar Tomás, 123-158. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- DIXON, Graham. 1979. «The Origins of the Roman 'Colossal Baroque'». *Proceedings of the Royal Musical Association* 106: 115-128.
- . 1981a. «Liturgical music in Rome, 1605-45». Tesis Doctoral, Durham University.

- . 1981b. «Progressive Tendencies in the Roman Motet during the Early Seventeenth Century». *Acta Musicologica* 53 (1): 105-119. doi: 10.2307/932572.
- . 1994. «The Performance of Palestrina: Some Questions, but Fewer Answers». *Early Music* 22 (4): 667-675.
- ESTEVE ROLDÁN, Eva. 2016. «La revalorización de la acústica de interiores en la península ibérica durante la primera mitad del siglo XVI». *Quadrivium* (7): 118-128.
- ETZION, Judith. 2001. «Latin Polyphony in the Early Spanish Baroque: Suggestions for Stylistic Criteria». *Anuario Musical* (56): 75-81.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. 2002a. «Isla, Cristóbal de [Cristóbal de Diego Corral]». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 501-503. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- . 2002b. «Jalón [Xalón], Luis Bernardo». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 541-543. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- . 2002c. «Olagüe, Bartolomé de». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 29-30. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- . 2002d. «Peralta Escudero, Bernardo [de]». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 601-602. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- . 2002e. «Pierres, Pedro de». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 787. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- . 2002f. «Salinas, Gregorio de». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 602. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- . 2002g. «Torices [Torizes], Alonso de [Alonso de Belmonte, Alonso Rodríguez de Torices, José Alonso de Torices]». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 364-365. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- . 2002h. «Torres [Rocha?], Juan de». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 401-403. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- . 2002i. «Vargas [Bargas], Urbán de». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 738-744. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- FENLON, Iain. 2006. «Artus Taberniel: music printing and the book trade in Renaissance Salamanca». En *Early music printing and publishing in the Iberian world*, editado por Iain Fenlon y Tess Knighton, 117-146. Kassel: Reichenberger.
- . 2013. «Polychorality: The Origins and Early Diffusion». En *Polychoralities music, identity and power in Italy, Spain and the New World*, editado por Juan José Carreras López y Iain Fenlon, 1-34. Venizia & Kassel: Fondazione Ugo e Olga Levi & Reichenberger.
- FENLON, Iain y Tess KNIGHTON. 2006. *Early music printing and publishing in the Iberian world. Colección DeMusica*. Kassel: Edition Reichenberger.

- FILIPPI, Daniele V. 2008. «Polychoral Rewritings and Sonic Creativity in Palestrina». En *Polifonie: storia e teoria della coralita.*, 63-182. Arezzo, Italia: Fondazione Guido d'Arezzo. Centro Studi Guidoniani.
- . 2012. «Sonic styles in the music of Victoria». *Revista de Musicología* 35 (1): 155-182. doi: 10.2307/41959398.
- . 2013. «Formal Design and Sonic Architecture in the Roman Motet around 1570. Palestrina and Victoria». En *Estudios Tomás Luis de Victoria Studies*, editado por Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol, 163-198. Madrid: ICCMU.
- GARBAYO MONTABES, F. Javier. 2002a. «Bermeja, Juan de la». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 390. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- . 2002b. «Ciga [César, Ciscar], Juan de». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 709. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- . 2002c. «Música instrumental y liturgia en las catedrales españolas en tiempos de Barroco». *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte* 1 (1): 211-224.
- . 2002d. «Valiente, Pedro». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 676-677. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- GARCÍA FRAILE, Dámaso. 1981. *Catálogo archivo de música de la catedral de Salamanca. Publicaciones del Instituto de Música Religiosa*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial.
- GARCÍA GARMILLA, Patxi. 2008. *Música a lo Divino y a lo Humano: 141 obras del Archivo de la Catedral de Burgos: (siglos XVII y XVIII)*. Burgos: Catedral de Burgos, Aula Boreal.
- GERBER, Ernst Ludwig. 1812. *Neues historich-biographisches Lexikon der Tonkünstler: welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten, Sänger*. 4 vols. Leipzig: A. Kühnel.
- GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José, Luis HERNÁNDEZ OLIVERA, Josefa MONTERO GARCÍA y Raúl Vicente BAZ. 2008. *El archivo de los sonidos: La gestión de fondos musicales. Estudios profesionales*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León (ACAL).
- GÓMEZ PINTOR, María Asunción. 2002a. «Diruelo [Duruelo, Uruelo] Benito Francisco». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 514-515. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- . 2002b. «Rodríguez Gallardo [Rodríguez de Sevilla], Bernardino». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 307. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. 1997. «Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español». *Anuario Musical* 52: 101-142.
- . 2001. «Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: Voces y ejecución vocal». *Anuario Musical* 56: 83-95.

- . 2002a. «Pérez Roldán [Pérez Moreda], Juan [José]». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Caló e Ismael Fernández de la Cuesta, 672-674. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- . 2002b. «Ruiz Samaniego [Ruiz de Samaniego], José». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Caló e Ismael Fernández de la Cuesta, 495-497. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- GRIFFITHS, John. 2013. «Architecture and Rhetoric in Music of the Age of Victoria». En *Estudios Tomás Luis de Victoria Studies*, editado por Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol, 231-245. Madrid: ICCMU.
- . 2014. «Musicología, informática y la vihuela en el siglo XXI». *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro Humanidades Digitales desafíos, logros y perspectivas de futuro*. Anexo 1: 21-36.
- HORSLEY, Imogene. 1977. «Full and Short Scores in the Accompaniment of Italian Church Music in the Early Baroque». *Journal of the American Musicological Society* 30 (3): 466-499. doi: 10.2307/831050.
- HOWARD, Deborah y Laura MORETTI. 2009. *Sound and space in Renaissance Venice: architecture, music, acoustics*. New Haven [Conn.]: Yale University Press.
- IGLESIAS, Alejandro Luis. 2002. *La colección de villancicos de Joao IV, rey de Portugal*. Mérida: Editora regional de Extremadura.
- ILLARI, Bernardo. 2013. «¿Son Modos? Tonos y salmodia en Andrés Lorente». En *Análizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología; escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*, editado por Melanie Plesch, 289-326. Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical Ediciones.
- INSKIP, Charles y Frans WIERING. 2015a. «In thier own words: Using text analysis to identify musicologist attitudes towards technology». Acceso el 30 de abril de 2019. http://ismir2015.uma.es/articles/171_Paper.pdf.
- . 2015b. «What do musicologists do all day?». Acceso el 30 de abril de 2019. <http://www.staff.science.uu.nl/~wier103/presentations/WDMDAD-IAML-IMS.pdf>.
- JAMBOU, Louis. 1979. «El órgano en la Península ibérica entre los siglos XVI y XVIII: Historia y estética». *Revista de musicología* 2 (1): 19-46.
- . 1988. *Evolución del órgano español: siglos XVI-XVIII*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- . 1993. «La función del órgano en los oficios litúrgicos del Monasterio de El Escorial a finales del siglo XVI». En *Música en el Monasterio del Escorial: Actas del Simposium (1,4-IX-1992)*, 391-426. San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas.
- . 2000. «ARPISTAS EN LA CATEDRAL DE TOLEDO DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII: Del testamento de Diego Fernández de Huete a su música: ZIEN LÁMINAS DE BRONZE POCO MAS O MENOS». *Revista de Musicología* 23 (2): 565-577.
- . 2008. «Reflexiones sobre la Iglesia, el órgano y su música en los siglos modernos». *Memoria ecclesiae* (31): 211-250.

- JOHNSTONE, Andrew. 2006. «'High' Clefs in Composition and Performance». *Early Music* 34 (1): 29-53.
- JUNGMANN, Josef Andreas. 2006. *Breve historia de la misa*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica.
- KASTNER, Santiago. 1960. «La música en la Catedral de Badajoz (años 1601-1700)». *Anuario Musical* 15: 63-83.
- KENYON DE PASCUAL, Beryl. 1986. «El bajón español y los tres ejemplares de la catedral de Jaca». *Nassarre: Revista aragonesa de musicología* 2 (2): 109-33.
- KREITNER, Kenneth. 2009. «The Repertory of the Spanish Cathedral Bands». *Early Music* 37 (2): 267-286.
- KURTZMAN, Jeffrey. 1985. «An Aberration Amplified». *Early Music* 13 (1): 73-76.
- . 1994. «Tones, Modes, Clefs and Pitch in Roman Cyclic Magnificats of the 16th Century». *Early Music* 22 (4): 641-664.
- . 2007a. «Clef High and Low». *Early Music* 35 (1): 166-166.
- . 2007b. «Transposition in Monteverdi». *Early Music* 35 (4): 687-689.
- LEWIS, Richard J., Tim CRAWFORD y David LEWIS. 2015. «Exploring information retrieval, semantic technologies and workflows for music scholarship: the Transforming Musicology project». *Early Music* 43 (4): 635-647. doi: 10.1093/em/cav073.
- LIGHTBOURNE, Ruth. 2004. «Annibale Stabile and Performance Practice at Two Roman Institutions». *Early Music* 32 (2): 271-285.
- LIONNET, Jean. 1987. «Performance Practice in the Papal Chapel during the 17th Century». *Early Music* 15 (1): 3-15.
- LLORENS CISTERÓ, José María. 2002a. «Esquivel Barahona, Juan de [Juan Gil de Esquivel Barahona]». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Caló e Ismael Fernández de la Cuesta, 801-803. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- . 2002b. «Vivanco, Sebastián de». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Caló e Ismael Fernández de la Cuesta, 981-984. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- LOLO, Begoña. 1990. *La música en la Real Capilla de Madrid, José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*. Colección de estudios. Madrid: Universidad Autónoma.
- . 2002. «Galán, Cristóbal». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Caló e Ismael Fernández de la Cuesta, 317-319. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- LÓPEZ-CALÓ, José. 1978. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ávila. Publicaciones de la Sociedad Española de Musicología Sección B*. Santiago de Compostela: Sociedad Española de Musicología.
- . 1980. *La Música en la Catedral de Palencia. I, Catálogo musical; Actas capitulares (1413-1684)*. Colección Pallantia. Palencia: Institución Tello Téllez de Meneses.
- . 1981. *La Música en la Catedral de Palencia. II, Actas capitulares (1685-1931); apéndices documentales*. Colección Pallantia. Palencia: Institución Tello Téllez de Meneses.
- . 1985a. *La música en la Catedral de Zamora*. Zamora: Diputación Provincial.

-
- . 1985b. «Las misas policorales de Miguel de Irizar». *Príncipe de Viana* 46-174: P. 297-316.
- . 1988a. *La música en la Catedral de Segovia*. Segovia: Diputación Provincial.
- . 1988b. *La música en la Catedral de Segovia. Vol.2, Catálogo del Archivo de Música (II)*. Segovia: Diputación Provincial.
- . 1990. *Documentario musical de la catedral de Segovia. Colección Aula abierta Música*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- . 1993. «El arpa en la Catedral de Santiago. Un estudio sobre estética musical barroca». En *Estudios sobre Historia del Arte ofrecidos al Prof. Dr. Ramón Otero Túñez, en su 65 cumpleaños*, editado por José López-Calo, coord., 57-98. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- . 1995. *La música en la Catedral de Burgos. Vol 1-2: Catalogación de los archivos de la Catedral de Burgos Serie I, Archivo de música*. Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico de Burgos.
- . 2002a. «Astorga». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 803-805. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- . 2002b. «Barea, Andrés». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 236-237. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- . 2002c. «Briceña [Briceño, Bruceña], Diego». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 696. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- . 2002d. «Ciudad Rodrigo». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 722-727. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- . 2002e. «Gaudí, Bricio». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 543. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- . 2002f. «León, Juan de (II)». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 872. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- . 2002g. «Madrid, Juan de [la]». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 26-27. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- . 2002h. «Osma, El Burgo de». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 268-288. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- . 2002i. «Ruiz de Robledo, Juan.». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 482-483. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- . 2002j. «Serrano, Pedro (II)». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 954. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

- . 2002k. «Vidal de Arce, Juan». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 806. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- . 2007a. *La Música en la Catedral de Palencia. III, Resumen histórico. Colección Pallantia*. Palencia: Institución Tello Téllez de Meneses.
- . 2007b. *La Música en la Catedral de Valladolid*. 8 vols. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, Caja España.
- . 2007c. *La música en la Catedral de Valladolid. Vol. V, Catálogo del Archivo de música. V, Autores varios españoles, extranjeros-varia*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, Caja España.
- . 2008. «Los archivos musicales de las catedrales españolas». En *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*, 311-338. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008.
- . 2012. *La música en las catedrales españolas. Música hispana Textos Estudios*. Madrid: Ediciones del ICCMU.
- LÓPEZ-CALO, José y Pablo LÓPEZ DE OSABA. 2000. *Historia de la música española. 3, Siglo XVII*. 2ª ed, (*Alianza música*. Madrid: Alianza.
- LÓPEZ DE VELASCO, Sebastián y Rafael MOTA MURILLO. 1980. *Libro de missas, motetes, salmos, magnificas y otras cosas tocantes al culto divino I, Estudio biográfico, histórico y analítico*. Vol. I, Sección D, Ediciones de Música / Sociedad Española de Musicología. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- LUEBKE, Adam Gerhard Walter. 2010. «An Analysis of Performance Practice Trends in Recent Recordings of Tomás Luis De Victoria's O Magnum Mysterium, O Quam Gloriosum, O Vos Omnes, and Officium Defunctorum as Related to Historical and Contemporary Scholarly Literature». Disertación, Florida State University.
- LUIS IGLESIAS, Alejandro. 1989. *En torno al barroco musical español: el oficio y la misa de difuntos de Juan García de Salazar. Acta Salmanticensia Estudios históricos y geográficos*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- . 2002. «El Maestro de Capilla Diego de Bruceña (1567-1623) y el impreso perdido de su Libro de misas, magnificats y motetes (Salamanca: Susana Muñoz, 1620)». En *Encomium musicae: essays in memory of Robert J. Snow*, 435-470. Hillsdale, New York: Pendragon Press.
- LUISI, Francisco. 2013. «Policorality a Roma: alcuni casi emblematici». En *Polychoralities: music, identity and power in Italy, Spain and the New World*, 51-86. Fondazione Ugo e Olga Levi & Reichenberger.
- MARÍN LÓPEZ, Javier. 2008. «"Era justo comenzar por la de Jaén": la recepción del "Liber Primus Missarum" (1602) de Alonso Lobo en la Catedral de Jaén». *Elucidario: Seminario bio-bibliográfico Manuel Caballero Venzalá* (5): 97-136.
- . 2016. «Editorial: Investigar la performance». *Revista de Musicología* 39 (1): 11-16. doi: 10.2307/24878535.
- MAZZA, José. 1945. *Dicionário biográfico de músicos portugueses*. Lisboa: Tipografia da Editorial Império.
- MCCORMICK, Lisa. 2006. «Music as social performance». En *Myth, Meaning and Performance*, 121-144. Paradigm Publishers.

- MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. 2001. *Los atributos del capón: Imagen histórica de los cantores castrados en España. Colección Música Hispana: Textos, estudios*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- MEDINA HERNÁNDEZ, Natalia y Alfredo VICENT. 2016. «La vida musical en la catedral de Toledo durante el siglo XVII: Capilla de música y obras». Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- MINGO MACÍAS, Luis Alberto y Jesús URREA FERNÁNDEZ. 2007. «La antigua iglesia parroquial de San Miguel en su plaza de Valladolid». *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* (42): 115-122.
- MONTERO GARCÍA, Josefa (dir.), Raúl VICENTE BAZ, Pedro José GÓMEZ GONZÁLEZ, Víctor José RODRÍGUEZ MARTÍN y Patricia BURGUEÑO RIOJA. 2011. *Catálogo de los fondos musicales del Archivo Catedral de Salamanca. Colección Instrumentos del Archivo Catedral de Salamanca*. Salamanca y Madrid: Cabildo Catedral de Salamanca, Dirección General del Libro.
- MOORE, James H. 1981. «The "Vespero delli Cinque Laudate" and the Role of "Salmi Spezzati" at St. Mark's». *Journal of the American Musicological Society* 34 (2): 249-278. doi: 10.2307/831348.
- MORERI, Louis. 1753. *El gran diccionario histórico o Miscellanea curiosa de la Historia Sagrada y profana*. Traducido por José Miravel y Casadevante. Vol. Octavo - Primera parte. Paris y Leon de Francia: a costa de los libreros privilegiados; de los hermanos De Tournes.
- MUÑOZ TUÑÓN, Adelaida. 2002. «Martín [Martínez] Díez, Francisco». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 240. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- NASARRE, Pablo y Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ. 1980. *Escuela música según la práctica moderna. Primera parte. Estudio preliminar de Lothar Siemens*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- NOONE, Michael. 1998. *Music and musicians in the Escorial liturgy under the Habsburgs, 1563-1700. Eastman studies in music*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- . 2002a. *In Manus Tuas, Sebastián de Vivanco*. Libreto del CD. Glossa Music, S. L.
- . 2002b. «Padilla, Juan de». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 338. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- O'REGAN, Noel. 1988. «Sacred polychoral music in Rome, 1575-1621». Tesis Doctoral, University of Oxford, 1988.
- . 1994. «Victoria, Soto and the Spanish Archconfraternity of the Resurrection in Rome». *Early Music* 22 (2): 279-295.
- . 1995. «The Performance of Roman Sacred Polyphonic Music in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries: Evidence from Archival Sources». *Performance Practice Review* 8 (2): 107-146. doi: 10.5642/perfpr.199508.02.02.
- . 1996. «The Performance of Palestrina: Some Further Observations». *Early Music* 24 (1): 145-154.
- . 1999. «Music in the liturgy of San Pietro in Vaticano during the reign of Paul V (1605-1621): A preliminary survey of the liturgical diary (part 1) of Andrea Amici». *Recercare: Rivista per lo studio e la pratica della musica antica* 11: 119-151.

- . 2000. «Asprilio Pacelli, Ludovico da Viadana and the Origins of the Roman Concerto Ecclesiastico». *Journal of Seventeenth-Century Music* 6. Acceso el 30 de abril de 2019. <http://www.sscm-jscm.org/v6/no1/oregan.html>
- . 2009. «What Can the Organ Partitura to Tomás Luis de Victoria's Missae, Magnificat, motecta, psalmi et alia quam plurima of 1600 Tell Us about Performance Practice?». *Performance Practice Review* 14 (1): 1-14.
- . 2011. «Tomás Luis de Victoria on the Four Hundredth Anniversary of his Death». *The Journal of the Association of Anglican Musicians* XX: 1-5.
- . 2012a. «Historia de dos ciudades: Victoria como mediador musical entre Roma y Madrid». En *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*, editado por Alfonso de Vicente Delgado y Pilar Tomás (Coord.), 279-300. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- . 2012b. «Tomás Luis de Victoria's role in the development of a Roman polychoral idiom in the 1570s and early 1580s». *Revista de Musicología* 35 (1): 203-218. doi: 10.2307/41959400.
- . 2013a. «Confraternity statutes in early modern Rome: what can they tell us about musical practice?». En *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra in occasione del centenario di fondazione del PIMS Roma, 26 maggio-1 giugno 2011*. Vol. 1, 487-501. Ciudad del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.
- . 2013b. «The Counter-reformation and Music». En *The Ashgate Research Companion to the Counter-Reformation*, 337-354. Farnham, Surrey, England; Burlington, VT, USA: Ashgate Publishing Ltd.
- . 2013c. «From Rome to Madrid: The polychoral music of Tomás Luis de Victoria». En *Polychoralities: Music Identity and Power in Italy, Spain and the New World*, editado por Juan José Carreras López y Iain Fenlon, 35-50. Venizia & Kassel: Fondazione Ugo e Olga Levi & Reichenberger.
- . 2015. «Music in the service of Spanish hegemony in Rome in the early modern period». En *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs*. Farnham, Surrey, England; Burlington, VT, USA: Ashgate Publishing Ltd.
- OCHARAN, Inés. 2002. «Gotor, Juan Bautista». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 798. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- OLARTE, Matilde. 2002. «Irizar Domenzáin, Miguel de». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 480-483. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- PAGE, Christopher. 1993. «The English 'a cappella' Renaissance». *Early Music* 21 (3): 453-471.
- PALACIOS SANZ, José Ignacio. 1996. «Relación de maestros de capilla y organistas de la catedral de El Burgo de Osma (Soria) (1562-1996)». *Revista de musicología* 19 (1-2): 47-83.
- PARROTT, Andrew. 1984. «Transposition in Monteverdi's Vespers of 1610: An 'Aberration' Defended». *Early Music* 12 (4): 490-516.
- . 2004a. «Monteverdi: Onwards and Downwards». *Early Music* 32 (2): 303-317.
- . 2004b. «Performing Pitch». *Early Music* 32 (2): 349-349.
- . 2007. «Scholarly Support?». *Early Music* 35 (3): 493-494.

- . 2012. «High clefs and down-to-earth transposition: a brief defence of Monteverdi». *Early Music* 40 (1): 81-85.
- . 2015. *Composers' Intentions? Lost Traditions of Musical Performance*. NED - New edition ed. Woodbridge: Boydell and Brewer.
- PAVIA I SIMÓ, Josep. 1986. *La música a la catedral de Barcelona durant el segle XVII*. Publicacions de la Fundació Salvador Vives Casajuana. Barcelona: Rafael Dalmau.
- PÉREZ PRIETO, Mariano. 1995. «La capilla de música de la catedral de Salamanca durante el periodo 1700-1750: Historia y estructura (Empleos, voces, instrumentos, plantillas, provisión de plazas y nómina)». *Revista de Musicología* 18 (1/2): 145-173. doi: 10.2307/20797045.
- PINTADO ASENSIO, Francisco Javier, María Antonia VIRGILI BLANQUET y Carmelo Alejandro CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE. 1999. «La música en la catedral de Palencia en el siglo XVII». Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid.
- PONTAC, Diego de y Pilar RAMOS LÓPEZ. 1994. *La música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII* Diego de Pontac. 2 vols, Clave. Granada: Diputación Provincial Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- PRECIADO, Dionisio. 2002a. «Brocarte». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 714-717. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- . 2002b. «Tejeda, Alonso de». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 247-249. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel. 2002. «Origen y significado de la palabra barroco». *Musiker: cuadernos de música* 13, 2002: 67-81.
- RAMOS AHIJADO, Sonsoles. 2009. «La Catedral de Ávila como institución musical durante la segunda mitad del siglo XVII». Tesis Doctoral, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Universidad de Salamanca.
- RAMOS, Pilar. 2002. «Pontac, Diego de». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 897-898. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- REES, Owen. 1992. «Recordings of Iberian Music -- A Survey». *Early Music* 20 (4): 655-657.
- RESINES LLORENTE, Luis. 2004. «La iglesia de Valladolid - La Edad Moderna». En *Historia de las diócesis españolas*, 257-302. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- REYNAUD, François. 1996. *La polyphonie toledane et son milieu des premiers témoignages aux environs de 1600*. Documents, études et répertoires. Paris, Turnhout: CNRS; Brepols.
- RIMMER, Joan. 1963. «Harps in the Baroque Era». *Proceedings of the Royal Musical Association* 90: 59-75.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis. 1994. «Questions of Performance Practice in Philip III's Chapel». *Early Music* 22 (2): 199-218.
- . 2012. «La transformación de la actividad musical en la corte de Felipe III». En *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*, editado por Alfonso de Vicente Delgado y Pilar Tomás, 93-122. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.

- . 2013. «Hacer choro con los ángeles. El concepto de policoralidad en la teoría musical española de Cerone a Nassarre». En *Polychoralities music, identity and power in Italy, Spain and the New World*, editado por Juan José Carreras López y Iain Fenlon, 181-208. Venizia & Kassel: Fondazione Ugo e Olga Levi & Reichenberger.
- RODILLA LEÓN, Francisco. 2006. «La música en la catedral de Ciudad Rodrigo». En *La Catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos visiones y revisiones*, editado por Eduardo Azofra Agustín, 281-320. Salamanca: Diputación de Salamanca.
- . 2008. «Dos libros de polifonía de Juan Esquivel de Barahona: Missarum Iannis Esquivelis... (1608) y [...] psalmodium, hymnorum, magnificatorum... (1613)». *Estudios Mirobrigenses* 2: 163-175.
- RODRIGUES MOURINHO, António. 2016. «Diego de Bruceña, un músico español en Portugal». *Patrimonio histórico de Castilla y León* (58): 36-38.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio. 1997. «La biblioteca musical de Federico Olmeda (1865-1909) en la 'Hispanic Society of America' de Nueva York». *Revista de Musicología* 20 (1): 553-570. doi: 10.2307/20797438.
- RUBIO ÁLVAREZ, Samuel. 2005. *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de León*. 2 vols, *Fuentes y estudios de historia leonesa*. León: Centro de Estudios e Investigación «San Isidoro».
- RUBIO, Samuel. 1976. *Catálogo del Archivo de Música del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*. *Publicaciones del Instituto de Música Religiosa*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa.
- RUBIO, Samuel y José SIERRA. 1982. *Catálogo del Archivo de Música de San Lorenzo el Real de El Escorial (II)*. *Publicaciones del Instituto de Música Religiosa*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan. 2004. «Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa». En *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II: estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*, editado por John Griffiths y Javier Suárez-Pajares, 199-240. Madrid: ICCMU.
- . 2007. *La librería de canto de órgano: Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- . 2012. «Recepción y pervivencia de la obra de Victoria en las instituciones eclesiásticas de la Corona de Castilla». En *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*, 301-352. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- . 2014. «Música tras la muerte: dotaciones privadas y espacios rituales en la Catedral de Sevilla (siglos XIII-XVI)». *Revista de musicología* 37 (1): 53-87. doi: 10.2307/24245685.
- SABE ANDREU, Ana María. 2012. *La capilla de música de la Catedral de Ávila (siglos XV al XVIII)*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Gustavo. 2012. «El coro del monasterio de El Escorial después de Felipe II (1598-1621)». En *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*, editado por Alfonso de Vicente Delgado y Pilar Tomás (Coord.), 159-196. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- SÁNCHEZ SISCART, María Montserrat y Jesús GONZALO LÓPEZ. 1992. *Catálogo del Archivo Musical de la Concatedral de San Pedro Apóstol de Soria*. Soria: Caja Salamanca y Soria.

- SCHNOEBELEN, Anne. 1990. «The Role of the Violin in the Resurgence of the Mass in the 17th Century». *Early Music* 18 (4): 537-542.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. 1986. «Dos cartas del Maestro Carlos Patiño al Duque de Braganza (1634 y 1638)». *Revista de musicología* 9 (1): 253-262.
- . 2002. «Patiño, Carlos». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 514-515. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- SIERRA PÉREZ, José. 1996. «Lectura musicológica del cuadro de "La Sagrada Forma" (1685-1690) de Claudio Coello». En *Literatura e imagen en El Escorial: actas del Simposium (1/4-IX-1996)*, 147-224. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.
- SNOW, Robert J. 1978. *The 1613 print of Juan Esquivel Barabona / Robert J. Snow. Detroit monographs in musicology; no. 7*. Detroit: Information Coordinators.
- SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo. 1991. «Maestros de capilla, organistas y organeros portugueses en la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)». *Revista portuguesa de musicología* 1: 87-96.
- . 2002a. «Robles, Juan de». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 238. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- . 2002b. «Vaz Dacosta [Báez da Costa, Bas de Acosta], Alfonso». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 761-762. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- STEIN, Louise K. 1987. «Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music». En *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música"* editado por José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares Rodicio, 357-370. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- STEVENSON, Robert M. 1976. *Spanish cathedral music in the Golden Age*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- . 2001. «Afonso [Alfonso] Vaz da Costa [de Acosta]». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, George Grove y John Tyrrell. 2ª ed. 29 vols. Vol. 6, 520. London: Macmillan.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier. 1998. *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750. Colección Música Hispana: Textos, estudios*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- VALENZUELA RUBIO, Manuel. 1977. *Urbanización y crisis rural en la sierra de Madrid*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local.
- VASCONCELLOS, Joaquim da. 1870. *Os musicos portugueses: biographia-bibliographia*. Porto: Imprensa portuguesa.
- VASCONCELLOS, Joaquim de. 1873. *Ensaio critico sobre o catalogo d'el-rey D. Joao IV*. Porto: Imprensa portuguesa.
- VICENTE DELGADO, Alfonso de. 2002. «Ávila». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, José López-Calo e Ismael Fernández de la Cuesta, 883-890. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

- . 2012. «El entorno femenino de la dinastía: el complejo conventual de las Descalzas Reales (1574-1633)». En *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*, editado por Alfonso de Vicente Delgado y Pilar Tomás, 197-246. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- . 2013. «Los comienzos de la música policoral en el área de la Corona de Castilla. Algunas hipótesis y muchas preguntas». En *Polychoralities music, identity and power in Italy, Spain and the New World*, editado por Juan José Carreras López y Iain Fenlon, 123-170. Venizia & Kassel: Fondazione Ugo e Olga Levi & Reichenberger.
- VICENTE DELGADO, Alfonso de y Cristina BORDAS IBÁÑEZ. 2010. «Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)». Tesis Doctoral, Departamento de Musicología, Universidad Complutense de Madrid.
- VICTORIA, Tomás Luis de y Alfonso de VICENTE. 2008. *Cartas (1582-1606)*. Madrid: Fundación Caja Madrid.
- VIEIRA, Ernesto. 1900. *Dicionário biographico de musicos portuguezes, historia e bibliographia da musica em Portugal*. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro.
- WALKLEY, Clive. 2010. *Juan Esquivel A master of sacred music during the Spanish Golden Age. Studies in medieval and Renaissance music*. Suffolk, U.K.; Rochester, N.Y.: Boydell Press.
- WILKINSON, Alexander S. y Alejandra ULLA LORENZO. 2016. *Iberian books volumes II & III: books published in Spain, Portugal and the New World or elsewhere in Spanish or Portuguese between 1601 and 1650. Libros ibeéricos voluúmenes II y III: libros publicados en España, Portugal y el Nuevo Mundo o impresos en otros lugares en español o portugués entre 1601 y 1650*. Leiden; Boston: Brill.
- WILLIAMS, Peter y David LEDBETTER. 2001a. «Basso seguente». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, George Grove y John Tyrrell. 2ª ed. 29 vols. Vol. 2, 895. London: Macmillan.
- . 2001b. «Continuo [basso continuo]». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, George Grove y John Tyrrell. 2ª ed. 29 vols. Vol. 6, 345-367. London: Macmillan.

CATÁLOGOS DE ARCHIVOS MUSICALES

- ÁLVAREZ PÉREZ, José María. 1985. *Catálogo y estudio del Archivo musical de la Catedral de Astorga. Instituto de Música Religiosa*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial.
- BARRIOS MANZANO, María Pilar. 1999. *La música en la Catedral de Coria (Cáceres) (1590-1755)*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- CALLE GONZÁLEZ, Benjamín. 1984. *Catálogo de música y documentos musicales del Archivo Catedral de Lérida*. Lérida: Dilagro.
- CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, José María GARCÍA LABORDA, Thomas SCHMITT y Rosa María PÉREZ LAGUNA. 1996. *La música en la catedral de Segorbe: (siglo XVIII)*. Castellón: Fundación Davalos-Fletcher.
- CASARES RODICIO, Emilio. 1980. *La música en la Catedral de Oviedo*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- CLIMENT BARBER, José. 1979. *Fondos musicales de la región valenciana. 1, Catedral Metropolitana de Valencia*. Valencia: Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo.
- . 1984a. *Fondos musicales de la región valenciana. 2, Real Colegio de Corpus Christi Patriarca*. Valencia: Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo.
- . 1984b. *Fondos musicales de la región valenciana. 3, Catedral de Segorbe*. Valencia: Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo.
- . 1986. *Fondos musicales de la región valenciana. 4, Catedral de Orihuela*. Valencia: Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo.
- GARBAYO MONTABES, Francisco. 2004. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ourense*. Santiago de Compostela: Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais.
- GARCÍA FRAILE, Dámaso. 1981. *Catálogo archivo de música de la catedral de Salamanca. Publicaciones del Instituto de Música Religiosa*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial.
- GARCÍA MARCELLÁN, José. 1938. *Catálogo del Archivo de Música de la Real Capilla de Palacio*. Madrid: Editorial del Patrimonio Nacional.
- GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio, José Enrique AYARRA y Manuel VÁZQUEZ VÁZQUEZ. 1994. *Catálogo de libros de polifonía de la Catedral de Sevilla*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- LÓPEZ-CALO, José. 1978. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ávila. Publicaciones de la Sociedad Española de Musicología Sección B*. Santiago de Compostela: Sociedad Española de Musicología.
- . 1980. *La Música en la Catedral de Palencia. I, Catálogo musical; Actas capitulares (1413-1684). Colección Pallantia*. Palencia: Institución Tello Téllez de Meneses.
- . 1985. *La música en la Catedral de Zamora*. Zamora: Diputación Provincial.
- . 1988a. *La música en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada. 1, Catálogo del Archivo de Música*. Logroño: Gobierno da La Rioja.
- . 1988b. *La música en la Catedral de Segovia. Vol.1, Catálogo del Archivo de Música (I)*. Segovia: Diputación Provincial.
- . 1988c. *La música en la Catedral de Segovia. Vol.2, Catálogo del Archivo de Música (II)*. Segovia: Diputación Provincial.

- . 1991. *La música en la Catedral de Calahorra. 1, Catálogo del Archivo de Música*. Logroño: Gobierno de La Rioja.
- . 1993. *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real de Granada. Vol.1.*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- . 1995a. *La música en la Catedral de Burgos. Vol. I, Catálogo del archivo de música (I). Catalogación de los archivos de la Catedral de Burgos Serie I, Archivo de Música*. Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico.
- . 1995b. *La música en la Catedral de Burgos. Vol. II, Catálogo del archivo de música (II). Catalogación de los archivos de la Catedral de Burgos Serie I, Archivo de Música*. Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico.
- . 2007a. *La música en la Catedral de Valladolid. Vol. I, Catálogo del Archivo de música. I, Volúmenes encuadernados*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, Caja España.
- . 2007b. *La música en la Catedral de Valladolid. Vol. II, Catálogo del Archivo de música. II, Miguel Gómez Camargo*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, Caja España.
- . 2007c. *La música en la Catedral de Valladolid. Vol. III, Catálogo del Archivo de música. III, Martínez de Arce, Maestros de los siglos XVII y XIX*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, Caja España.
- . 2007d. *La música en la Catedral de Valladolid. Vol. IV, Catálogo del Archivo de música. IV, Siglos XIX y XX*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, Caja España.
- . 2007e. *La música en la Catedral de Valladolid. Vol. V, Catálogo del Archivo de música. V, Autores varios españoles, extranjeros-varia*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, Caja España.
- . 2007f. *La música en la Catedral de Valladolid. Vol. VI, Catálogo del Archivo de música. VI, Anónimos, índices*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, Caja España.
- LÓPEZ-CALO, José y Antonio IGLESIAS. 1972. *Catálogo musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago. Publicaciones del Instituto de Música Religiosa de Cuenca*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa.
- LÓPEZ MARTÍN, Juan, Cristina BONILLO NAVARRO y Albina REQUENA GARCÍA. 1997. *Noticias y catálogo de música en el Archivo de la S. y A.I.C. de Almería*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- MARTÍN MORENO, Antonio. 2003. *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Málaga*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- MEDINA CRESPO, Alfonso. 2009. *Catálogo del archivo de música de la Santa Iglesia Catedral de Jaén*. Sevilla: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- MONTERO GARCÍA, Josefa (dir.), Raúl VICENTE BAZ, Pedro José GÓMEZ GONZÁLEZ, Víctor José RODRÍGUEZ MARTÍN y Patricia BURGUEÑO RIOJA. 2011. *Catálogo de los fondos musicales del Archivo Catedral de Salamanca. Colección Instrumentos del Archivo Catedral de Salamanca*. Salamanca y Madrid: Cabildo Catedral de Salamanca, Dirección General del Libro.
- MUNETÁ MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Jesús María. 1984. *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Albarracín*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, Diputación Provincial.
- MUR BERNAD, Juan José de. 1993. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Huesca*. Huesca: Gráf. Alós.

- NAVARRO GONZALO, Restituto, Antonio IGLESIAS y Manuel ANGULO. 1973. *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca*. 2ª ed, *Publicaciones del Instituto de Música Religiosa de la Excma Diputación Provincial de Cuenca*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa.
- PAJARES BARÓN, Máximo. 1993. *Archivo de Música de la Catedral de Cádiz*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- PAVIA I SIMÓ, Josep. 1986. *La música a la catedral de Barcelona durant el segle XVII*. *Publicacions de la Fundació Salvador Vives Casajuana*. Barcelona: Rafael Dalmau.
- PEDRELL, Felipe y Higiní ANGLÈS. 1920. *Catàleg dels manuscrits musicals de la col·lecció Pedrell*. Barcelona: Institut d'estudis catalans.
- PEÑAS GARCÍA, María Concepción. 2004. *Fondos musicales históricos de Navarra, siglos XII-XVI*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra.
- QUINTANAL, Inmaculada. 1983. *La Música en la catedral de Oviedo en el siglo XVIII*. Oviedo: Centro de Estudios del Siglo XVIII.
- RAMÍREZ PALACIOS, Antonio y Manuel Antonio RAMOS SUÁREZ. 2005. *Catálogo del Archivo Musical de la Parroquia de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla)*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- REPETTO BETES, José Luis. 1980. *La capilla de música de la Colegial de Jerez: (1550-1825); Apología en defensa de la música en el templo; memorial que en 1797 presentó al Cabildo Colegial el Pbro. D. Pedro de Castro y Barrientos*. Jerez de la Frontera: Centro de Estudios Históricos Jerezanos.
- RODILLA LEÓN, Francisco. 2006. «La música en la catedral de Ciudad Rodrigo». En *La Catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos visiones y revisiones*, editado por Eduardo Azofra Agustín, 281-320. Salamanca: Diputación de Salamanca.
- ROMERO LAGARES, Joaquín. 2006. *Catálogo del Archivo de Música de la antigua Colegial de Olivares*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio. «Catálogo de libros de polifonía española y del Nuevo Mundo en contexto». CSIC - Institució Milà i Fontanals, Acceso el 30 de abril de 2019. <https://hispanicpolyphony.eu/es/home>.
- RUBIO ÁLVAREZ, Samuel. 2005. *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de León*. 2 vols, *Fuentes y estudios de historia leonesa*. León: Centro de Estudios e Investigación «San Isidoro».
- RUBIO, Samuel. 1976. *Catálogo del Archivo de Música del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*. *Publicaciones del Instituto de Música Religiosa*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa.
- RUBIO, Samuel y José SIERRA. 1982. *Catálogo del Archivo de Música de San Lorenzo el Real de El Escorial (II)*. *Publicaciones del Instituto de Música Religiosa*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial.
- RUIZ IZQUIERDO, Julián, José Antonio MOSQUERA ARMENDÁRIZ y Justo SEVILLANO RUIZ. 1984. *Biblioteca de la iglesia catedral de Tarazona: catálogo de libros manuscritos, incunables y de música*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- SÁNCHEZ SISCART, María Montserrat y Jesús GONZALO LÓPEZ. 1992. *Catálogo del Archivo Musical de la Concatedral de San Pedro Apóstol de Soria*. Soria: Caja Salamanca y Soria.
- SANUY, Ignacio M. 1993. *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional.

- STEVENSON, Robert M. 1970. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington: General Secretariat, Organization of American States.
- TRILLO, Joám y Carlos VILLANUEVA. 1987. *La música en la Catedral de Tui*. La Coruña: Diputación de La Coruña.
- . 1993. *El archivo de música de la catedral de Mondoñedo*. Mondoñedo: Publicaciones de estudios mindonienses.
- VELÁZQUEZ PASQUIER, Isabel y Jorge RUIZ PRECIADO. 2007. *Catálogo del Archivo de Música de la Colegiata de San Miguel de Alfaro*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

DISCOGRAFÍA

- ROGIER, Philippe. 1993. *De Vlaamse Polyfonie. Philippe Rogier en Spanje*. Capella Sancti Michaelis, Currende Consort y Erik Van Nevel. Eufoda.
- . 1998. *Un Office De Mariage A La Cour D'Espagne*. Ensemble la Fenice, Choeur de Chambre de Namur y Jean Tubery. Ricercar.
- . 2000. *Philippe Rogier, Missa Ego Sum*. Magnificat y Philip Cave. Linn Records.
- . 2009. *Los compositores imperiales de Carlos V y Felipe II*. Musica Reservata de Barcelona y Peter Phillips. La mà de Guido.
- . 2010. *Philippe Rogier, Missa Ego Sum*. King's College London Choir y David Trendell. Hyperion.
- . 2011a. *Philippe Rogier: Music from the Missae Sex*. Magnificat, His Majestys Sagbutts and Cornetts y Philip Cave. Linn Records.
- . 2011b. *Philippe Rogier: Polychoral Works*. Magnificat, His Majestys Sagbutts and Cornetts y Philip Cave. Linn Records.
- ROMERO, Mateo. 2005a. *Office pour l'Ordre de la Toison d'Or*. Ensemble la Fenice, Choeur de Chambre de Namur y Jean Tubery. Ricercar.
- . 2005b. *Requiem para Cervantes: Missa pro defunctis*. La Grande Chapelle, Schola Antiqua, Àngel Recasens y Juan Carlos Asensio Palacios. Lauda.
- VICTORIA, Tomás Luis de. 1991. *Spanish Battle Music in the Age of Discovery*. The Song Company, David Drury y Michael Noone. ABC.
- . 1997a. *Devotion to Our Lady*. The Sixteen y Harry Christophers. Coro.
- . 1997b. *Music of Tomas Luis de Victoria*. Saint Clement's Choir y Peter Richard Conte. Dorian Discovery.
- . 1999. *Missa Gaudeamus Missa Pro victoria. Motets*. The Cardinall's Musick y Andrew Carwood. Gaudeamus.
- . 2000. *De Victoria: Missa Ave Regina*. Festina Lente y Michele Gasbarro. Dynamic.
- . 2002. *The Call of the Beloved*. The Sixteen y Harry Christophers. Coro.
- . 2004. *Victoria: Ave Regina caelorum and Other Marian Music*. Westminster Cathedral Choir y Martin Baker. Hyperion.
- . 2011a. *Hail, Mother of the Redeemer*. The Sixteen y Harry Christophers. Allegro Corporation.
- . 2011b. *Sacred works*. Ensemble Plus Ultra y Michael J. Noone. Archiv Produktion.

PÁGINAS WEB

- «AllMusic». Acceso el 30 de abril de 2019. <https://www.allmusic.com>.
- «Alonso Xuárez». Acceso el 30 de abril de 2019. <http://xuarez.pcriot.com/index.php/es>.
- «Amazon». Acceso el 30 de abril de 2019. <https://www.amazon.com>.
- «App Store». Acceso el 30 de abril de 2019.
<https://itunes.apple.com/es/genre/ios/id36?mt=8>.
- «ArkivMusic». Acceso el 30 de abril de 2019.
<http://www.arkivmusic.com/classical/main.jsp>.
- «Aruspix». Acceso el 30 de abril de 2019. <http://www.aruspix.net/about.html>.
- «Biblioteca Digital Hispánica - Biblioteca Nacional de España». Acceso el 30 de abril de 2019.
<http://bdh.bne.es>.
- «Cantus Ultimus». Acceso el 30 de abril de 2019. <https://cantus.simssa.ca>.
- «Centro de Estudios Tomás Luis de Victoria - Discos». Acceso el 30 de abril de 2019.
http://www.tomasluisvictoria.es/discos_es.
- «Dialnet». Acceso el 30 de abril de 2019. <https://dialnet.unirioja.es>.
- «ELVIS Project». Acceso el 30 de abril de 2019. <https://elvisproject.ca>.
- «Google books». Acceso el 30 de abril de 2019. <https://books.google.es>.
- «IMS - Study Group “Digital Musicology”». Acceso el 30 de abril de 2019.
<https://www.ims-international.ch/content/index.php/study-groups/digital-musicology>.
- «IMSLP». Acceso el 30 de abril de 2019. http://imslp.org/wiki/Main_Page.
- «JStor». Acceso el 30 de abril de 2019. <http://www.jstor.org>.
- «Medieval Music & Arts Foundation». Acceso el 30 de abril de 2019.
<http://www.medieval.org>.
- «MEI». Acceso el 30 de abril de 2019. <http://music-encoding.org>.
- «Online Directory of RISM Library Sigla». Acceso el 30 de abril de 2019.
<http://www.rism.info/sigla.html>.
- «Presto Classical». Acceso el 30 de abril de 2019.
<https://www.prestoclassical.co.uk/classical>.
- «Real Academia Española. Diccionario de autoridades (1726-1739)». Acceso el 30 de abril de 2019. <http://web.frl.es/DA.html>.

- «Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial - Catálogo electrónico de música». Acceso el 30 de abril de 2019.
<http://rbme.patrimonionacional.es/home/Bibliografia/Archivo-de-Musica.aspx>.
- «Répertoire International de Littérature Musicale - RILM». Acceso el 30 de abril de 2019.
<http://www.rilm.org>.
- «Shazam». Acceso el 30 de abril de 2019. <https://www.shazam.com/es>.
- «SIMSSA». Acceso el 30 de abril de 2019. <https://simssa.ca>.
- «Spotify». Acceso el 30 de abril de 2019. <https://www.spotify.com>.
- «The AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music». Acceso el 30 de abril de 2019. <http://www.charm.rhul.ac.uk/index.html>.
- «The Josquin Research Project». Acceso el 30 de abril de 2019.
<http://josquin.stanford.edu/about>.
- «Verovio». Acceso el 30 de abril de 2019. <http://www.verovio.org/index.xhtml>.
- «YouTube». Acceso el 30 de abril de 2019. <https://www.youtube.com>.

ANEXO 1. GRÁFICOS CON LA REPRESENTACIÓN DEL DIÁLOGO POLICORAL

Acosta. *Kyrie*

Acosta. *Missa a 7 - Kyrie*

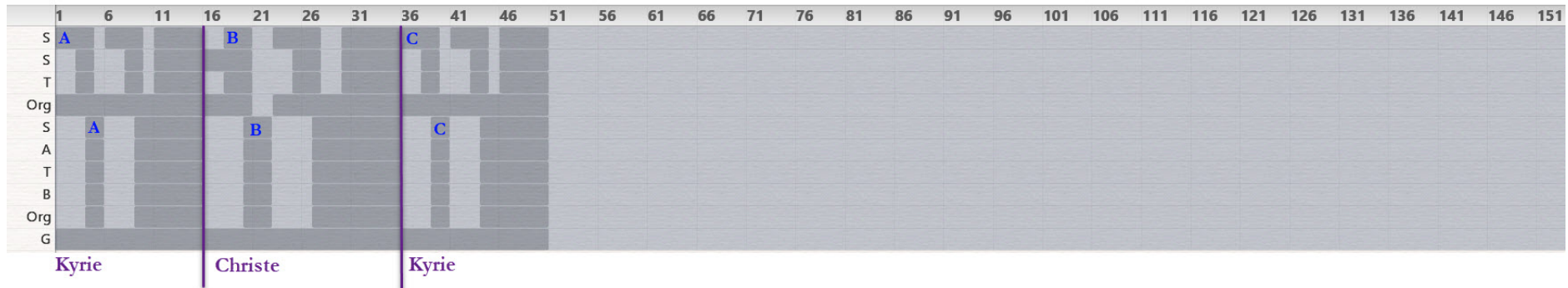


Gráfico A1.1. Acosta, *Missa a 7, Kyrie*.

Acosta. *Missa de 2º tono - Kyrie*

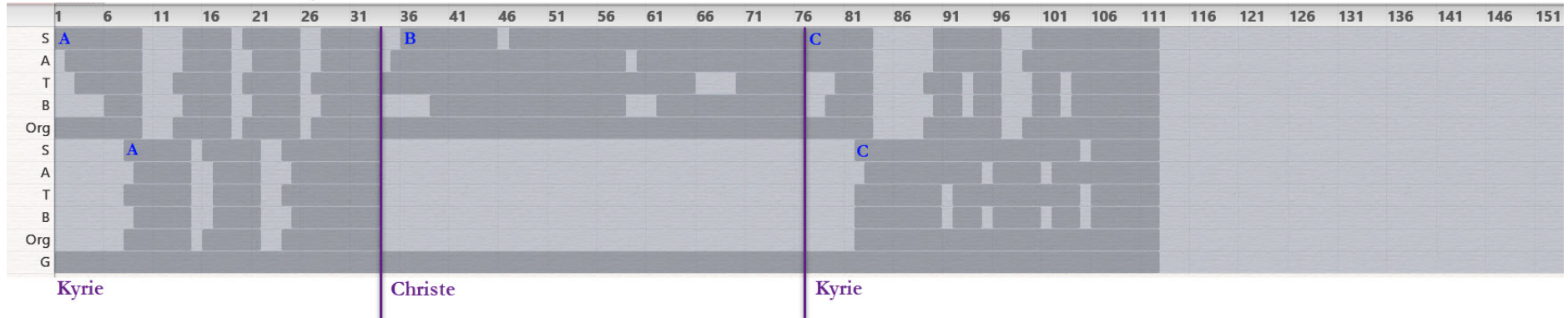


Gráfico A1.2. Acosta, *Missa de 2º tono, Kyrie*.



Gráfico A1.3. Acosta, *Missa de Sancti amen*, *Kyrie*.

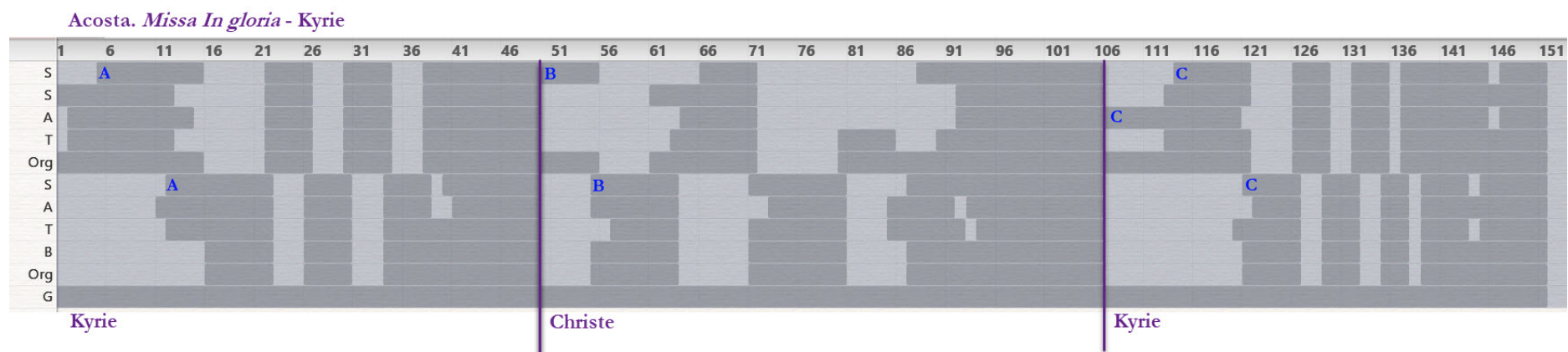


Gráfico A1.4. Acosta, *Missa In gloria*, *Kyrie*.

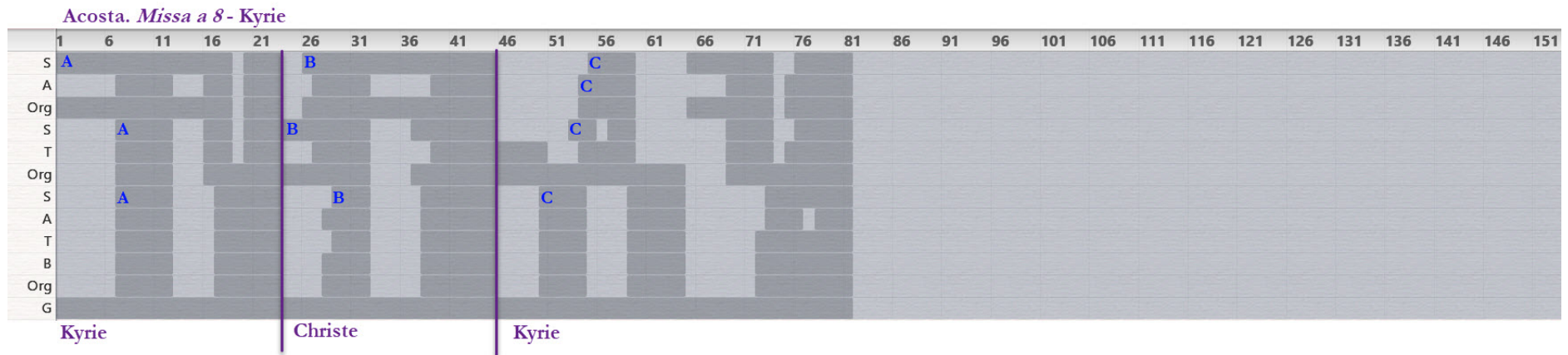


Gráfico A1.5. Acosta, *Missa a 8*, *Kyrie*.

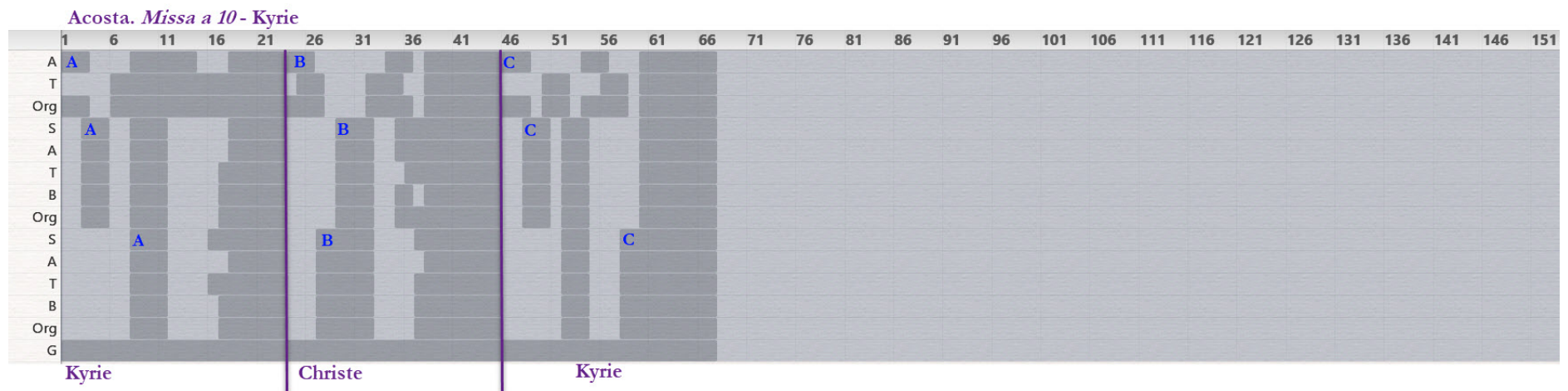


Gráfico A1.6. Acosta, *Missa a 10*, *Kyrie*.

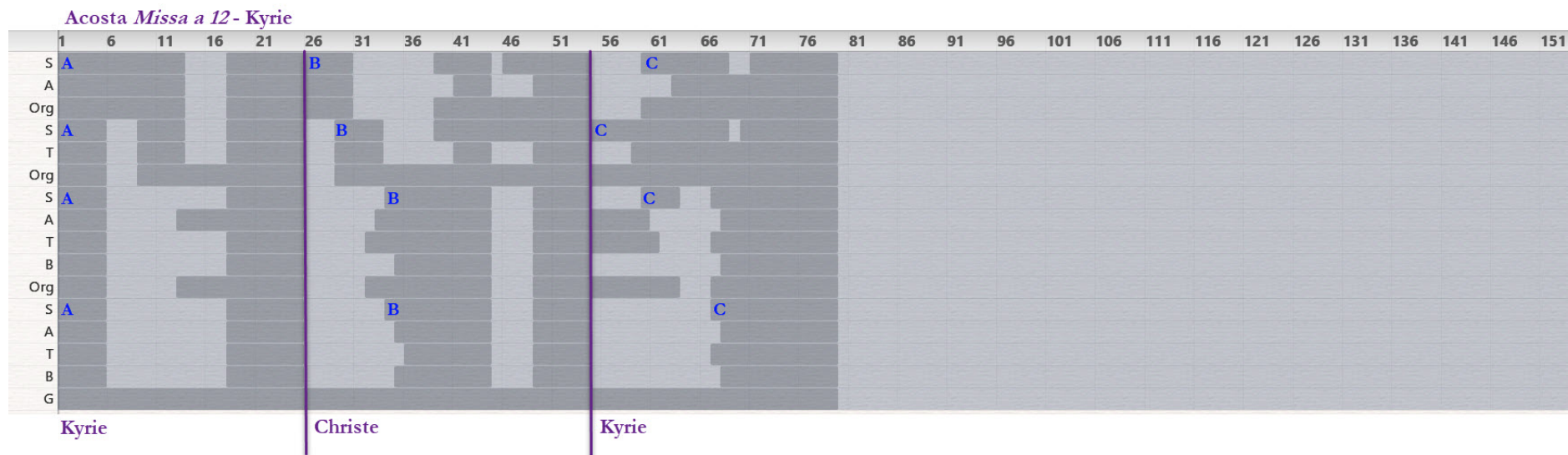


Gráfico A1.7. Acosta, *Missa a 12*, *Kyrie*.

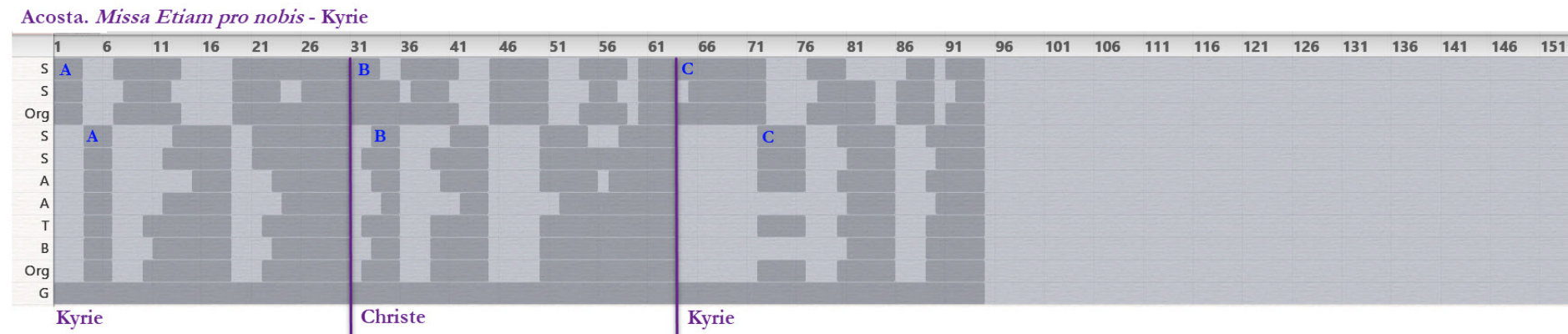


Gráfico A1.8. Acosta, *Missa Etiam pro nobis*, *Kyrie*.

Patiño. *Kyrie*

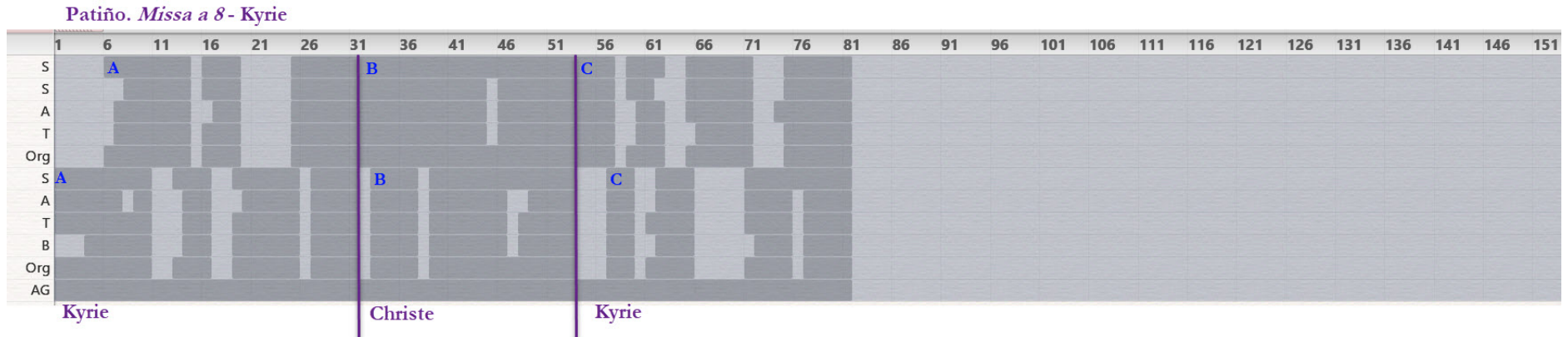


Gráfico A1.9. Patíño, *Missa a 8, Kyrie*.

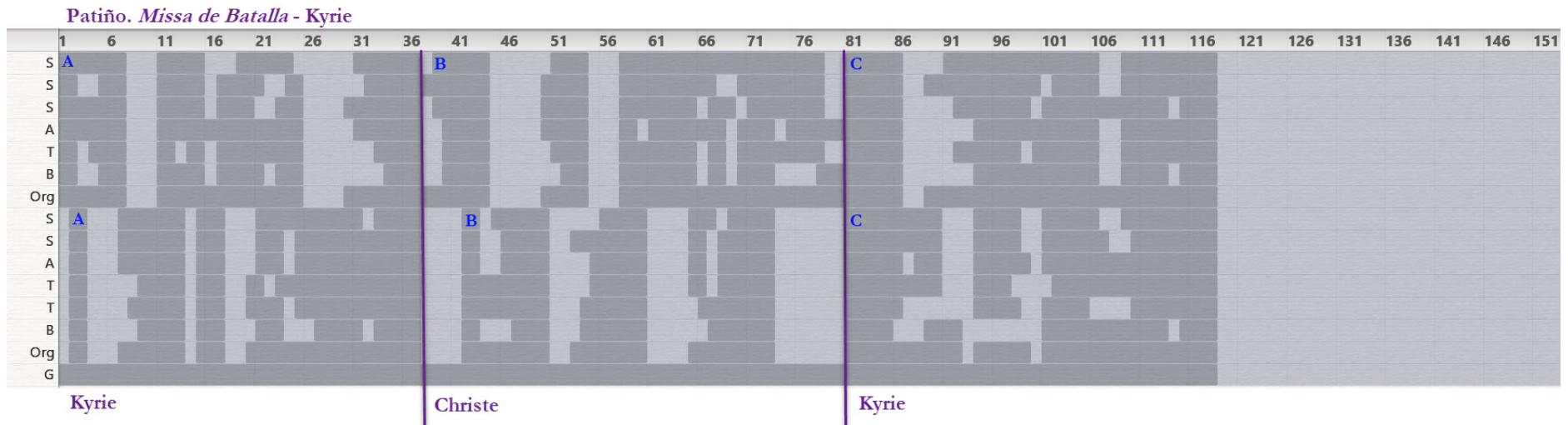


Gráfico A1.10. Patíño, *Missa de Batalla, Kyrie*.

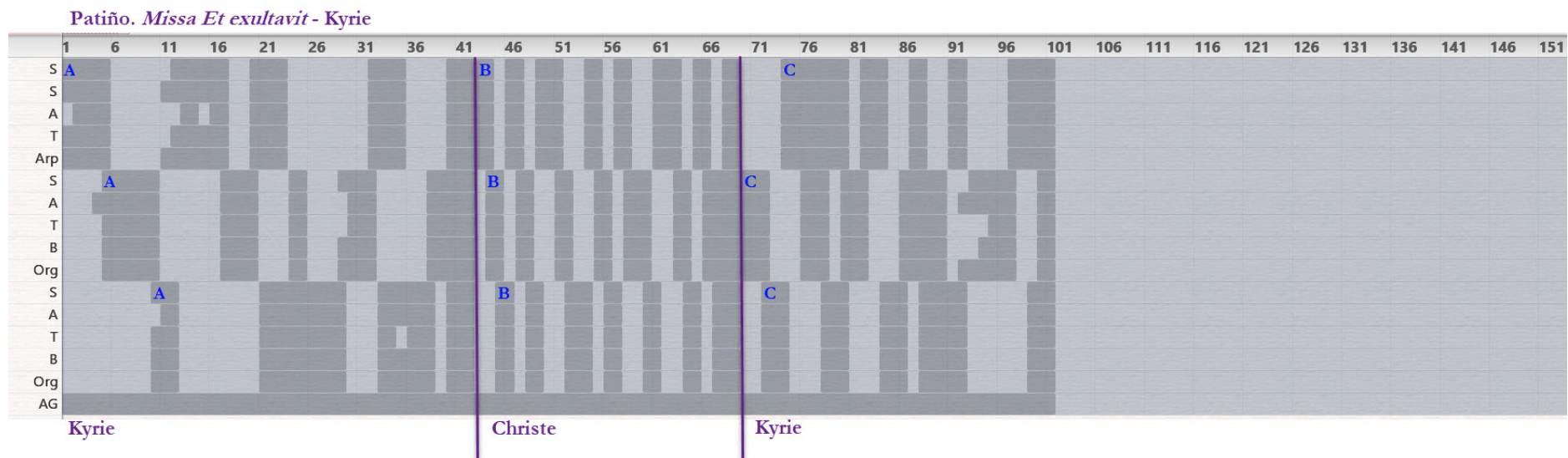


Gráfico A1.11. Patiño, *Missa Et exultavit*, Kyrie.

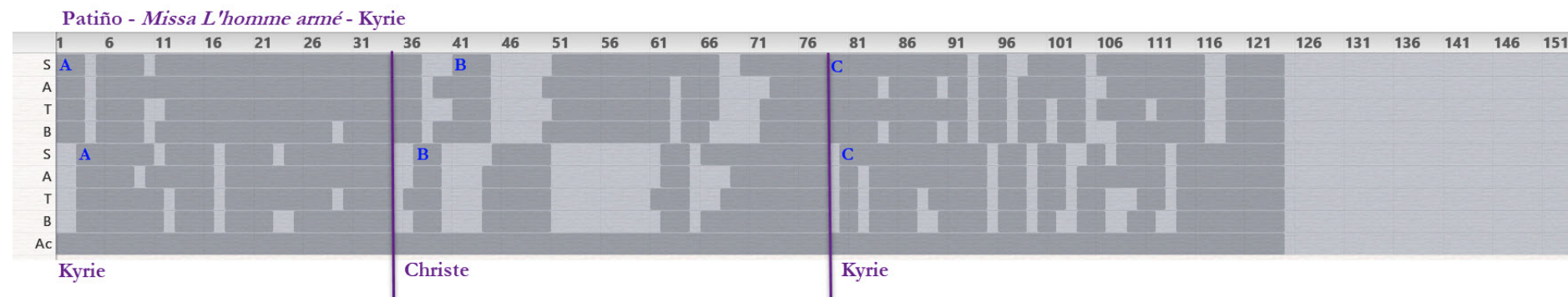


Gráfico A1.12. Patiño, *Missa L'homme armé*, Kyrie.

Acosta. Gloria

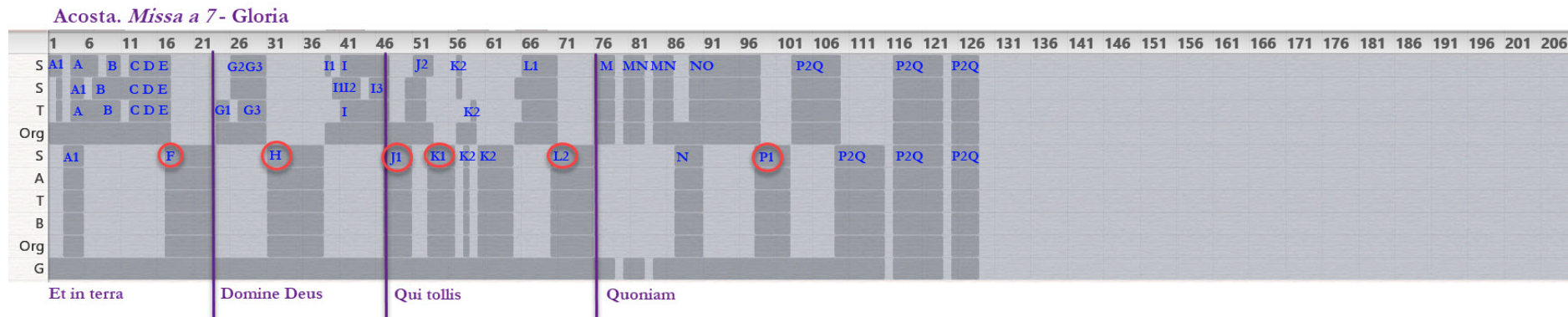


Gráfico A1.14. Acosta, *Missa a 7, Gloria*.

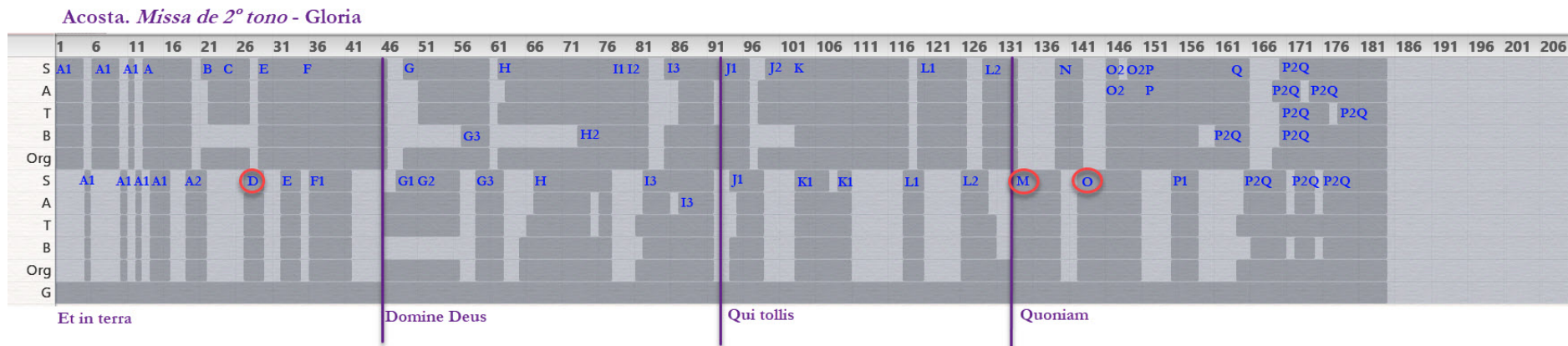


Gráfico A1.15. Acosta, *Missa de 2º tono, Gloria*.

Acosta. *Missa de Sancti amen* - Gloria

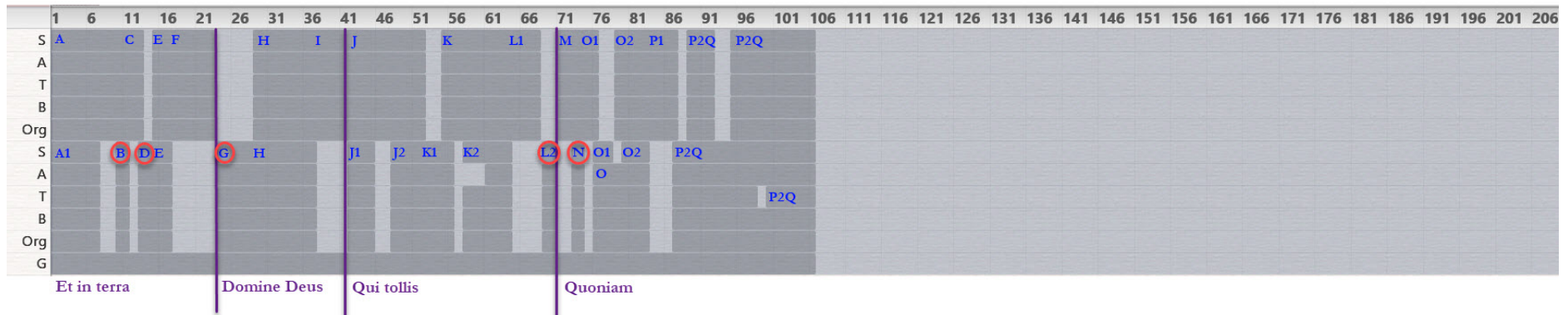


Gráfico A1.16. Acosta, *Missa de Sancti amen*, Gloria.

Acosta. *Missa In gloria* - Gloria

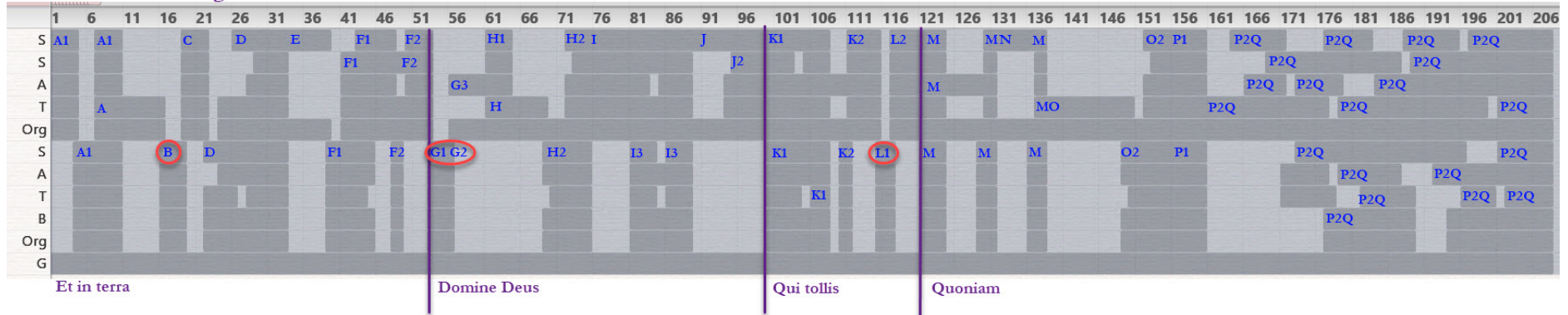


Gráfico A1.17. Acosta, *Missa In gloria*, Gloria.

Acosta. *Missa a 8 - Gloria*

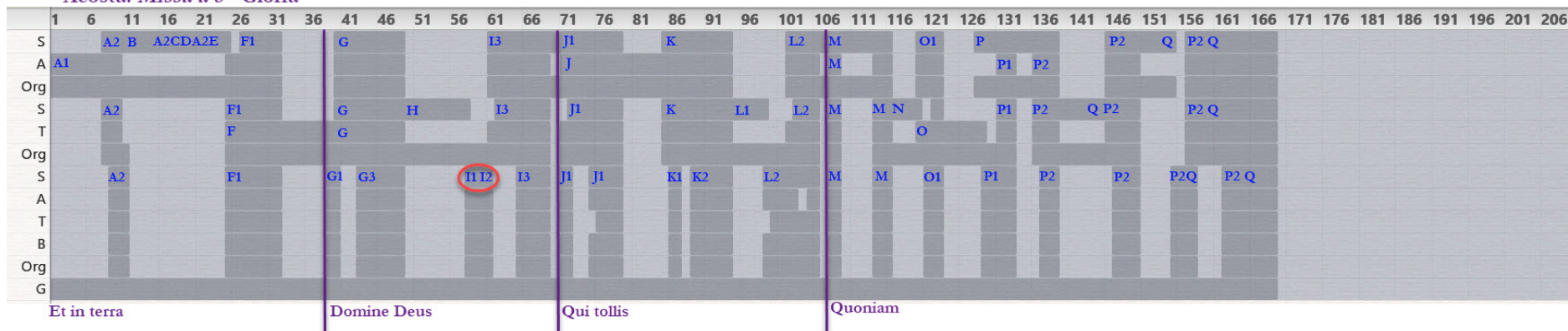


Gráfico A1.18. Acosta, *Missa a 8, Gloria*.

Acosta *Missa a 10 - Gloria*

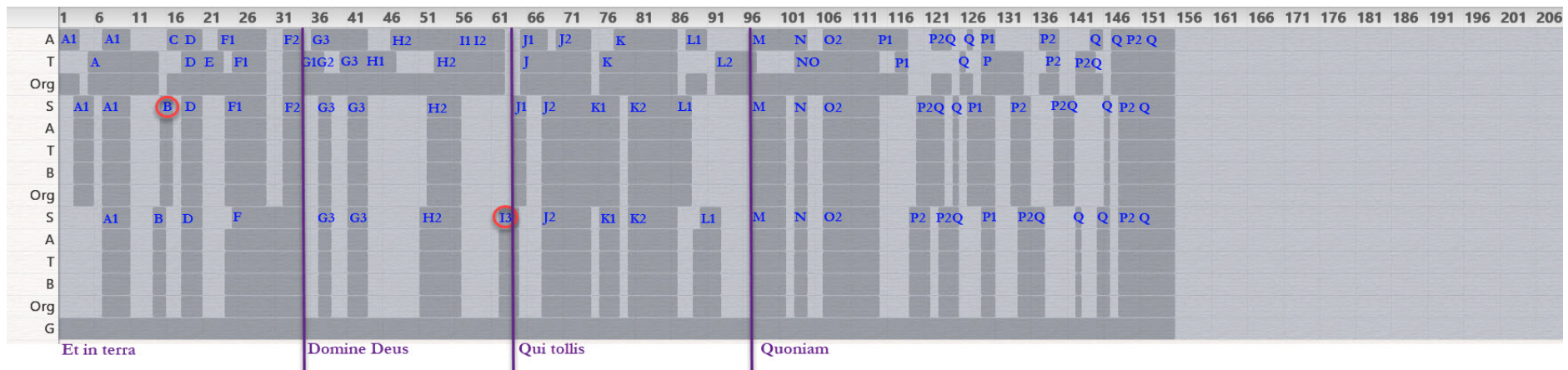


Gráfico A1.19. Acosta, *Missa a 10, Gloria*.

Acosta. *Missa a 12 - Gloria*

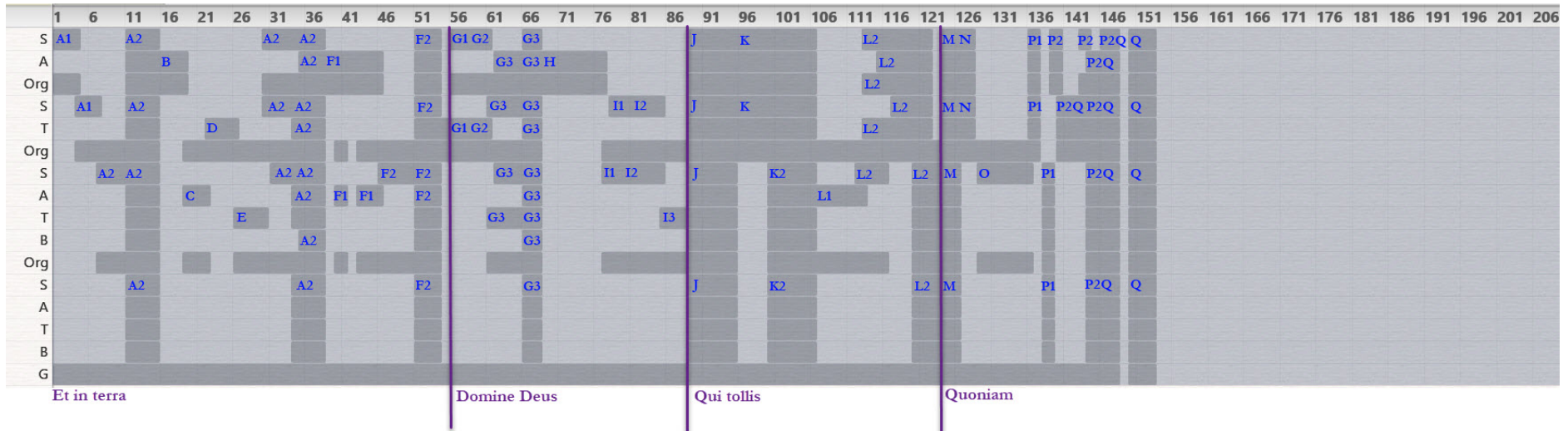


Gráfico A1.20. Acosta, *Missa a 12, Gloria*.

Acosta. *Missa Etiam pro nobis - Gloria*

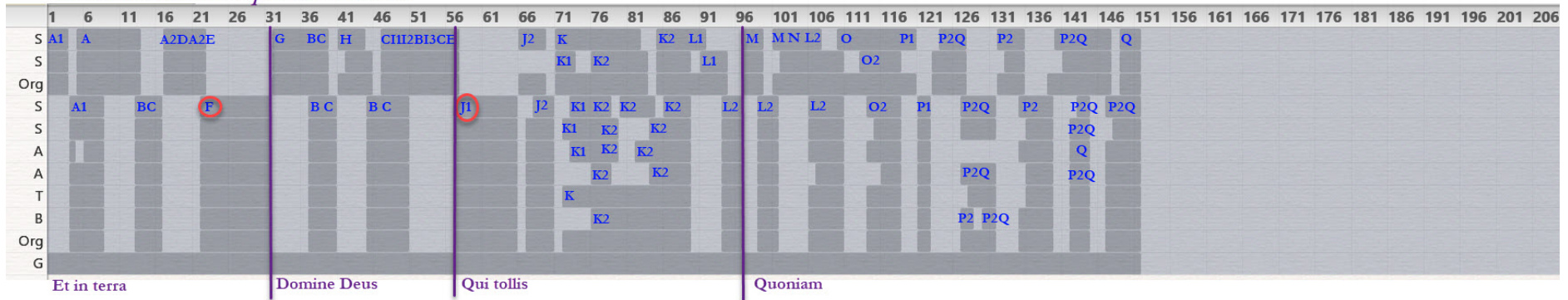


Gráfico A1.21. Acosta, *Missa Etiam pro nobis, Gloria*.

Patiño. Gloria

Patiño - Missa a 8 - Gloria

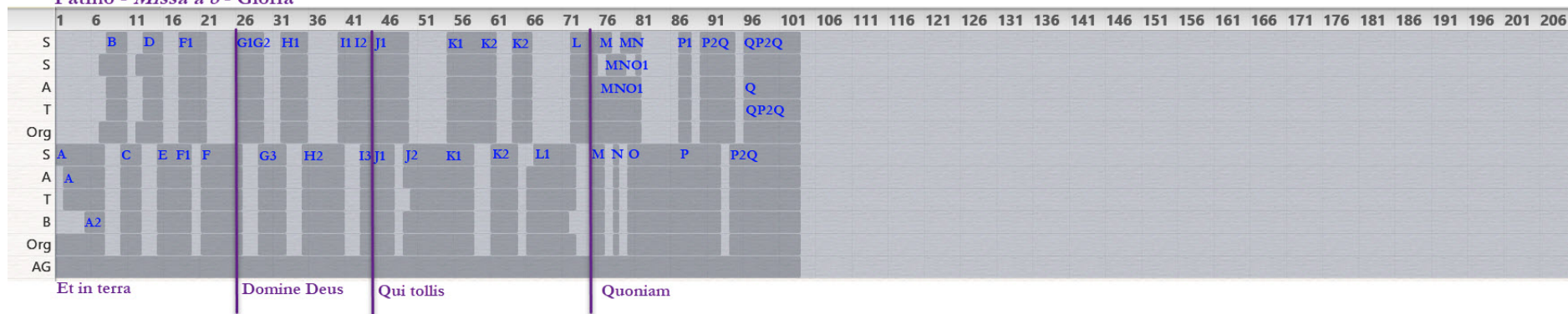


Gráfico A1.22. Patiño, *Missa a 8, Gloria*.

Patiño - Missa de Batalla - Gloria

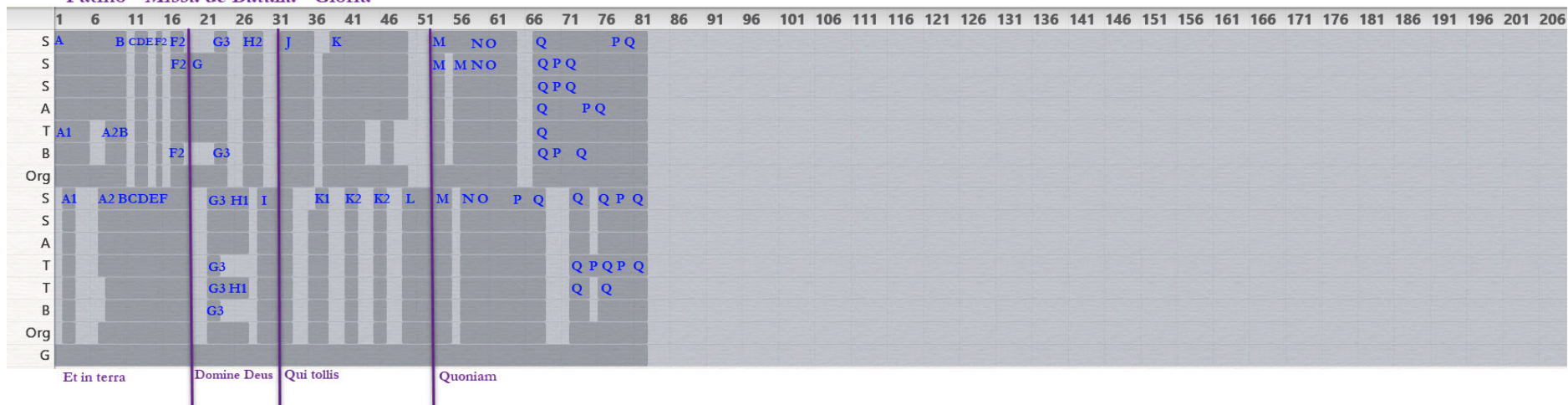


Gráfico A1.23. Patiño, *Missa de Batalla, Gloria*.

Patino. *Missa Et exultavit - Gloria*

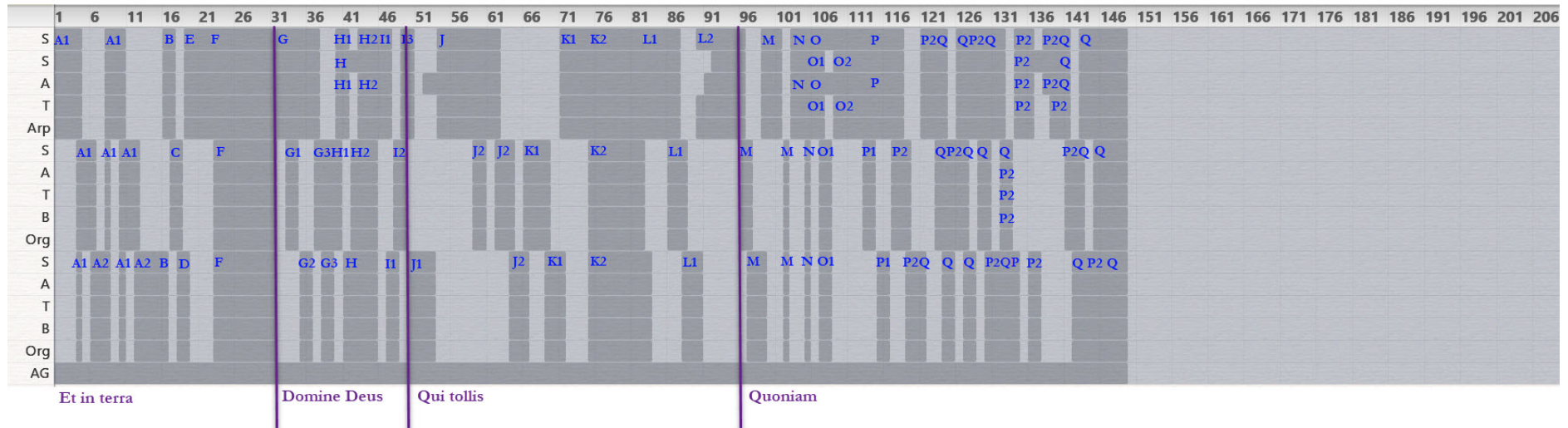


Gráfico A1.24. Patino, *Missa Et exultavit, Gloria*.

Patino. *Missa L'homme armé - Gloria*

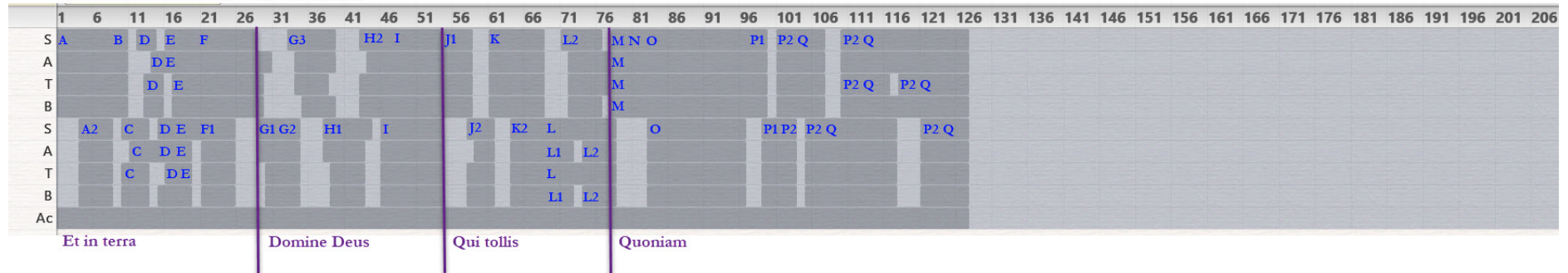


Gráfico A1.25. Patino, *Missa L'homme armé, Gloria*.

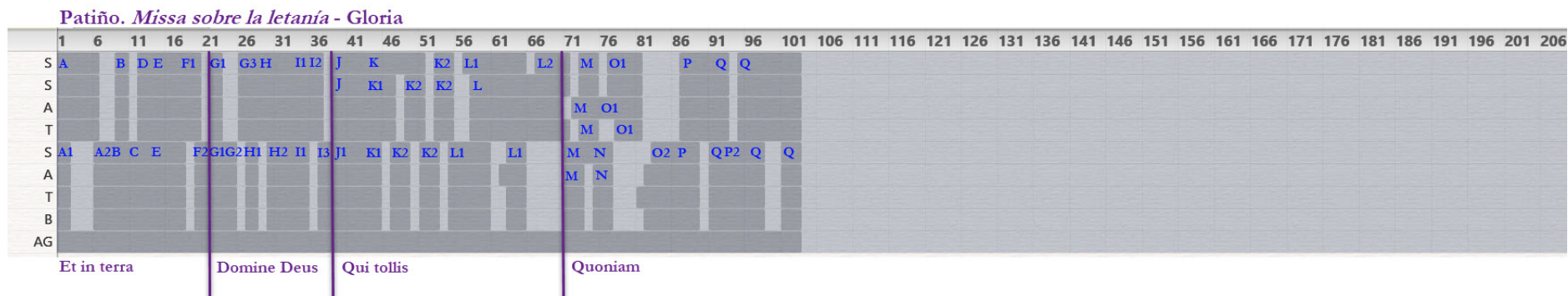


Gráfico A1.26. Patiño, *Missa sobre la letanía, Gloria*.

Acosta. *Credo*

Acosta. *Missa a 7 - Credo*

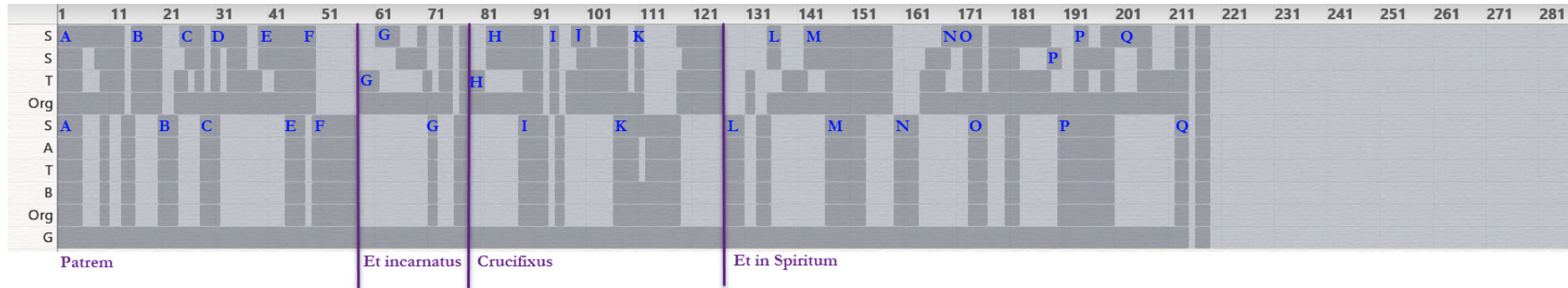


Gráfico A1.27. Acosta, *Missa a 7, Credo*.

Acosta. *Missa de 2º tono - Credo*

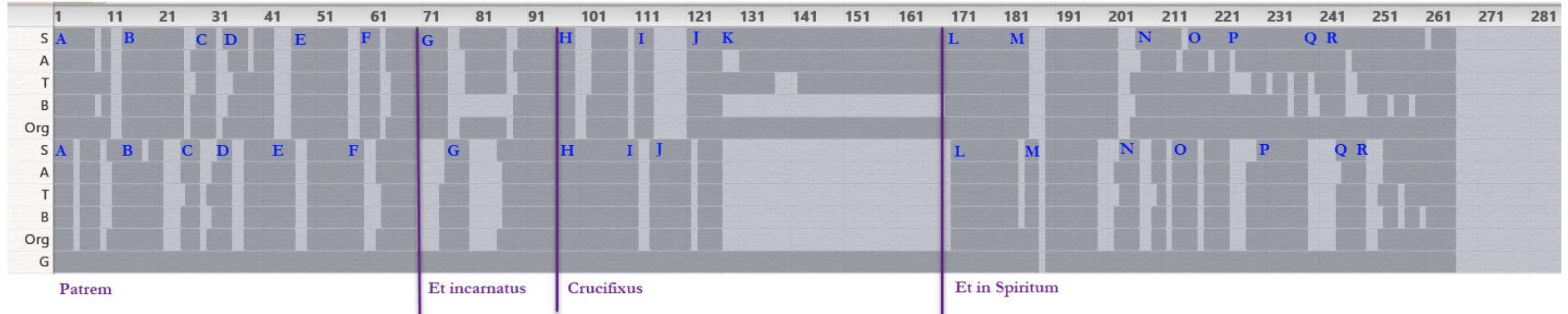


Gráfico A1.28. Acosta, *Missa de 2º tono, Credo*.

Acosta. *Missa de Sancti amen - Credo*

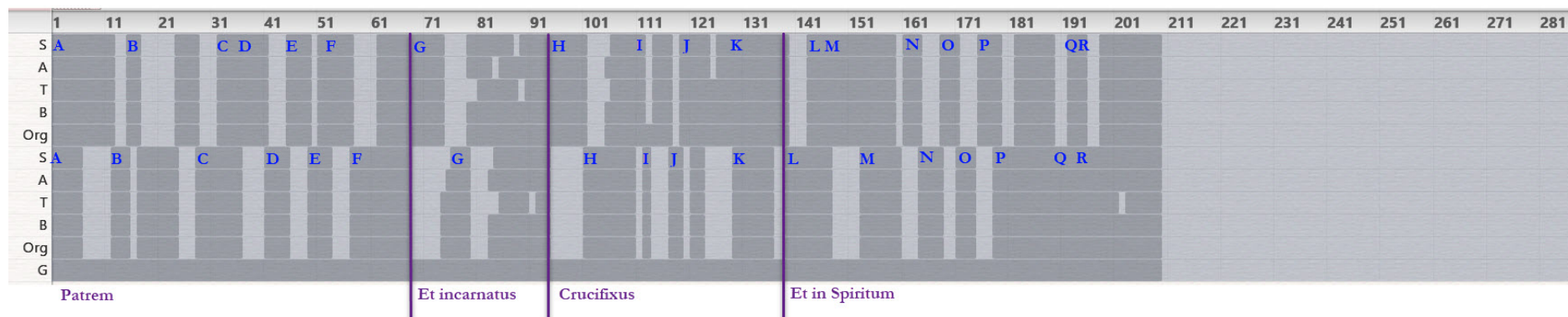


Gráfico A1.29. Acosta, *Missa de Sancti amen, Credo*.

Acosta. *Missa In gloria - Credo*

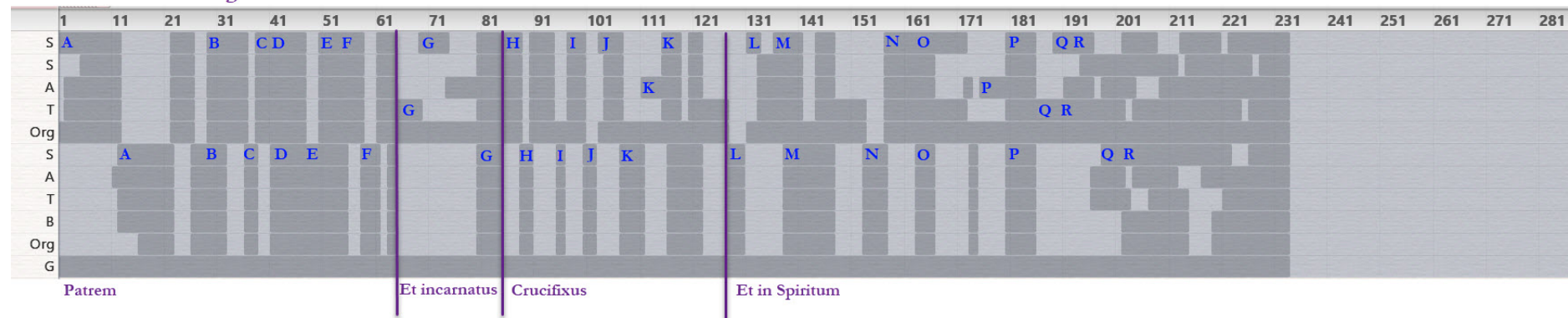


Gráfico A1.30. Acosta, *Missa In gloria, Credo*.

Acosta. *Missa a 8 - Credo*

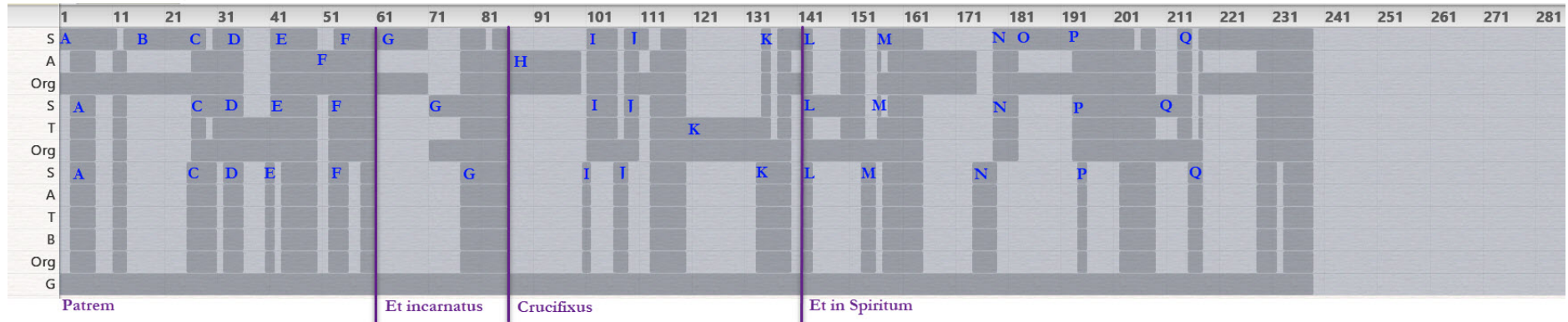


Gráfico A1.31. Acosta, *Missa a 8, Credo*.

Acosta. *Missa a 10 - Credo*

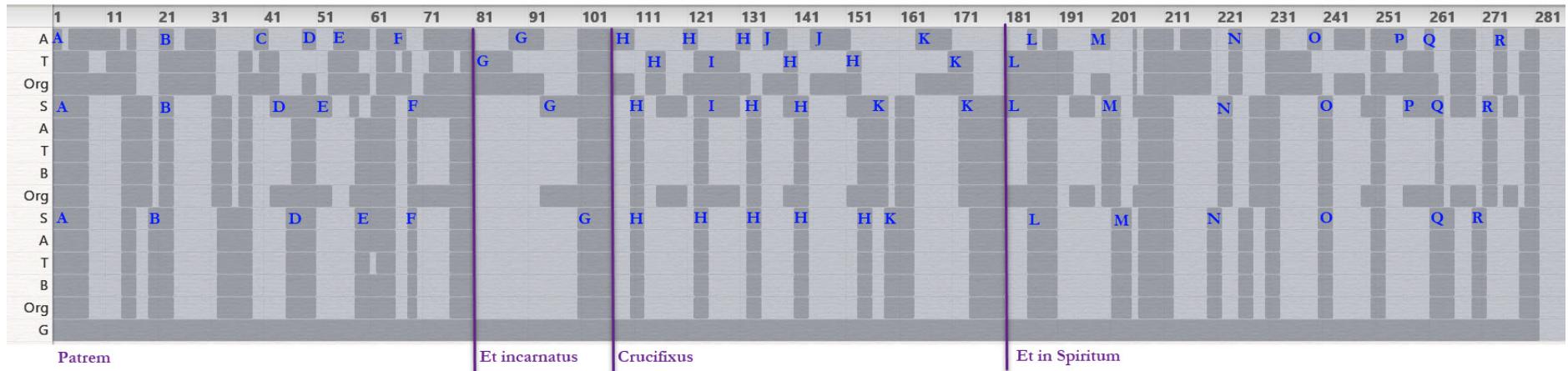


Gráfico A1.32. Acosta, *Missa a 10, Credo*.

Acosta. *Missa a 12 - Credo*

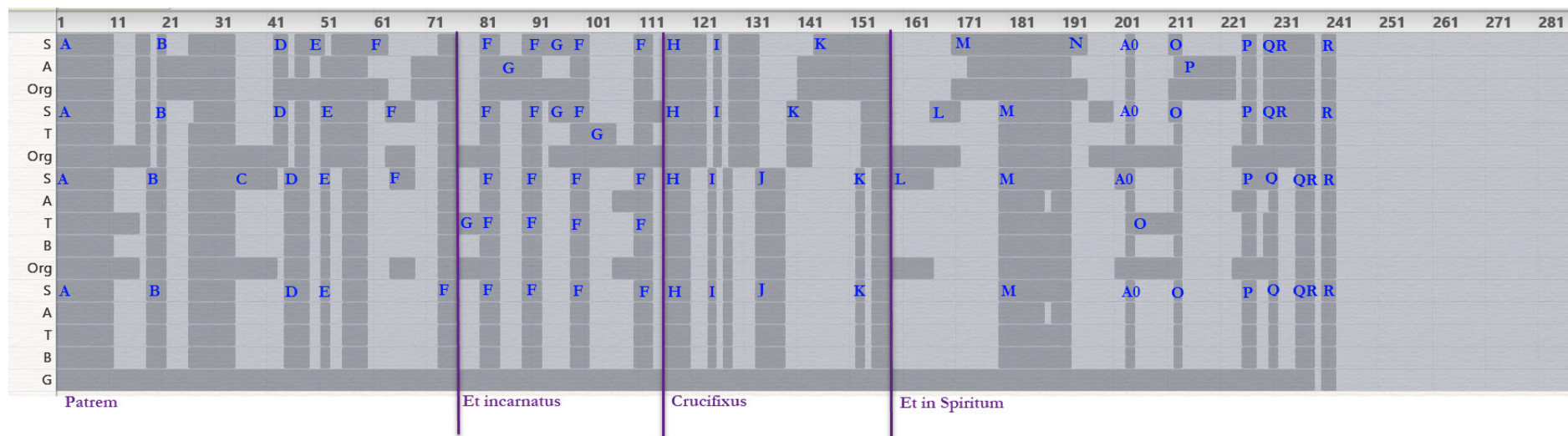


Gráfico A1.33. Acosta, *Missa a 12, Credo*.

Acosta. *Missa Etiam pro nobis - Credo*

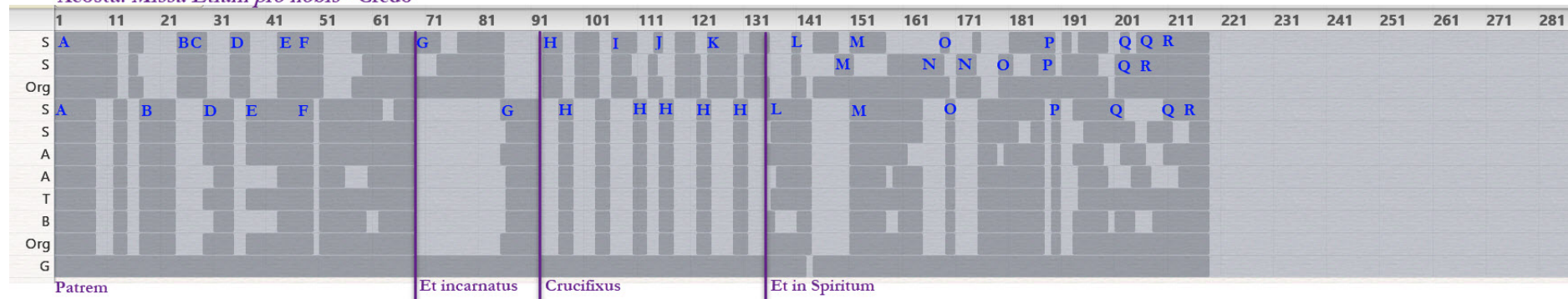


Gráfico A1.34. Acosta, *Missa Etiam pro nobis, Credo*.

Patiño. *Credo*

Patiño. *Missa a 8 - Credo*

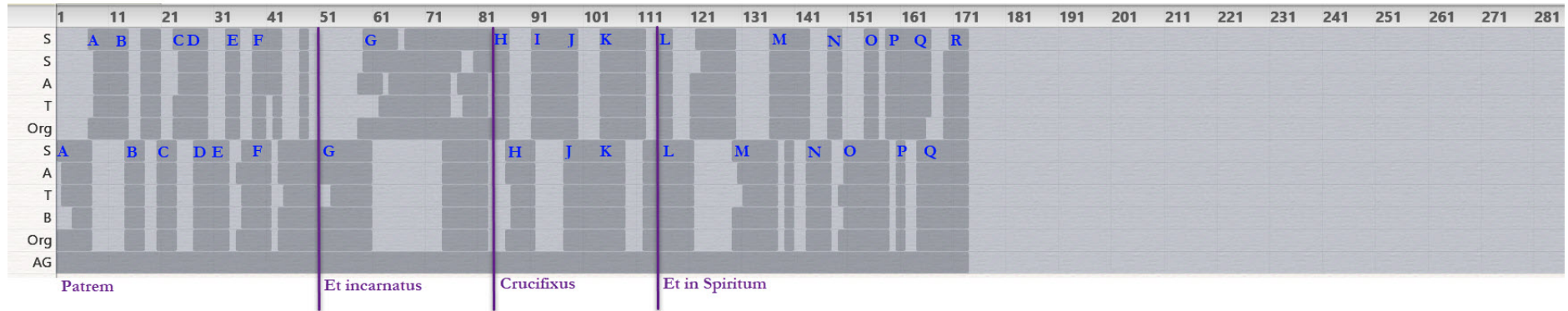


Gráfico A1.35. Patiño, *Missa a 8, Credo*.

Patiño. *Missa de Batalla - Credo*

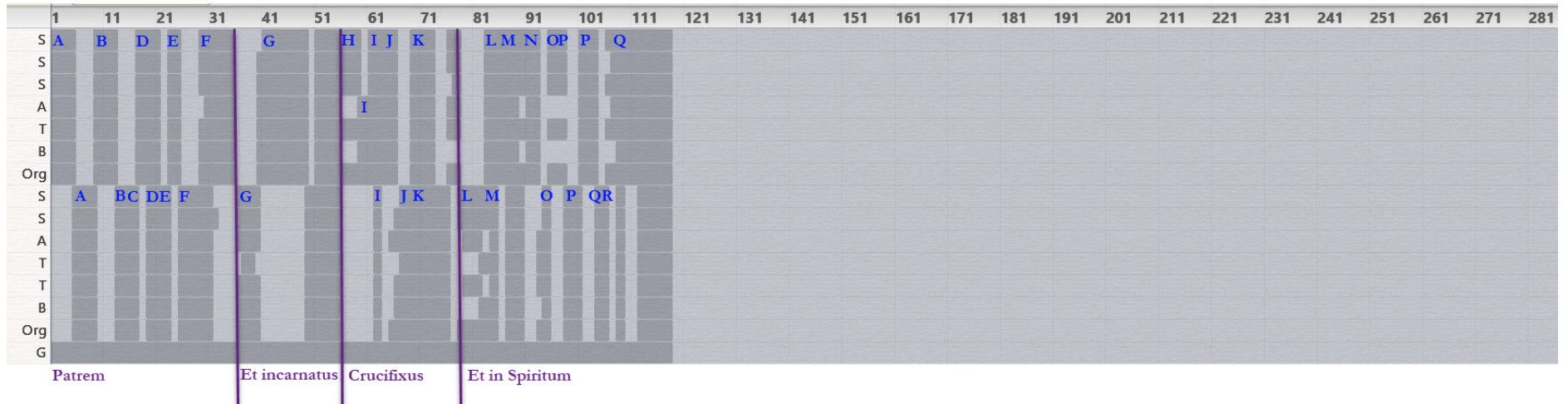


Gráfico A1.36. Patiño, *Missa de Batalla, Credo*.

Patiño. *Missa Et exultavit* - Credo

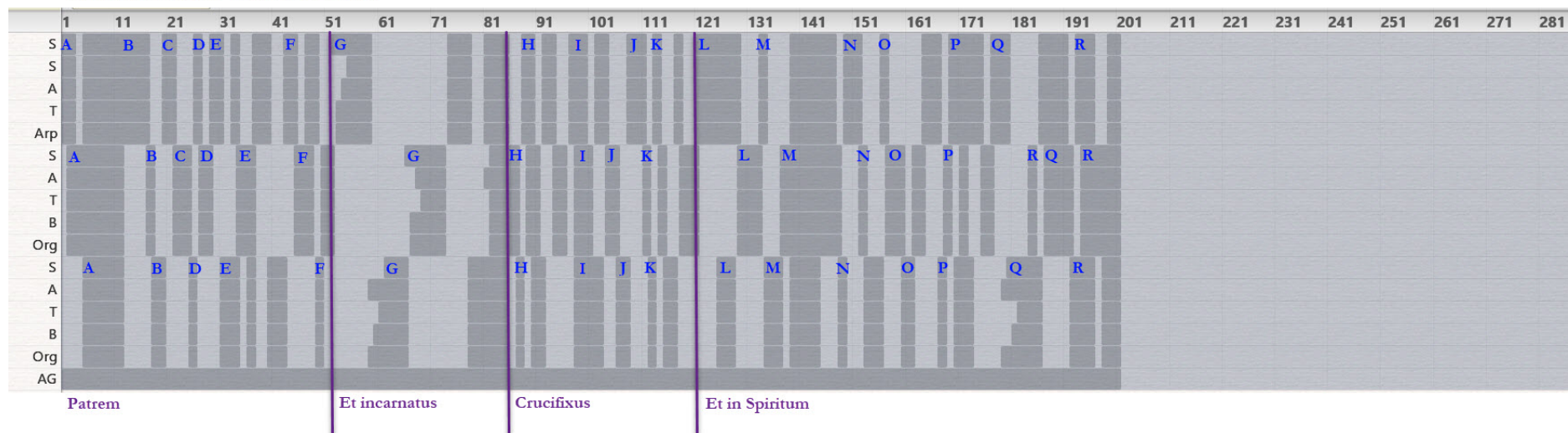


Gráfico A1.37. Patiño, *Missa Et exultavit*, Credo.

Patiño. *Missa L'homme armé* - Credo

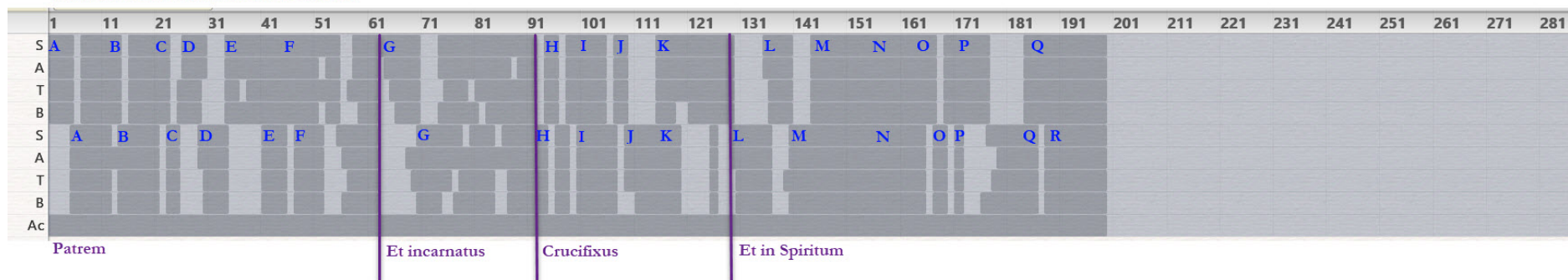


Gráfico A1.38. Patiño, *Missa L'homme armé*, Credo.

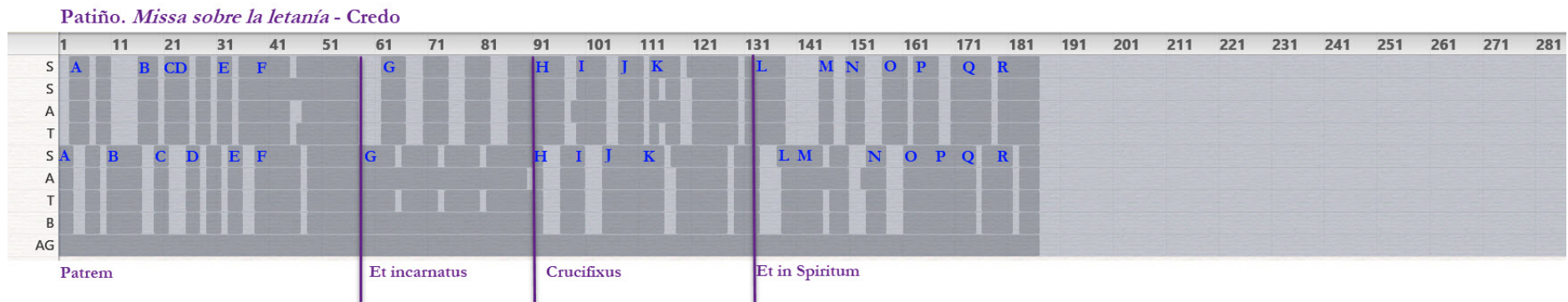


Gráfico A1.39. Patiño, *Missa sobre la letanía, Credo*.

Acosta. Sanctus

Acosta. Missa a 7 - Sanctus

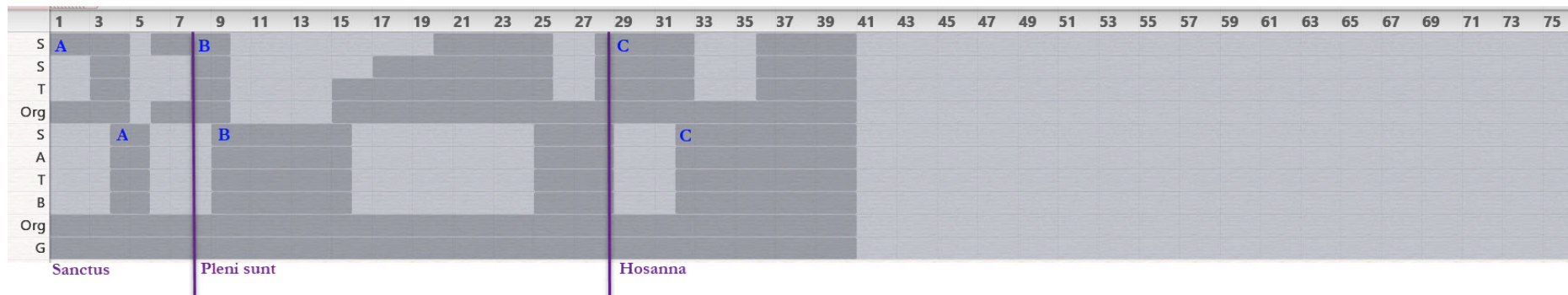


Gráfico A1.40. Acosta, Missa a 7, Sanctus.

Acosta. Missa de 2º tono - Sanctus

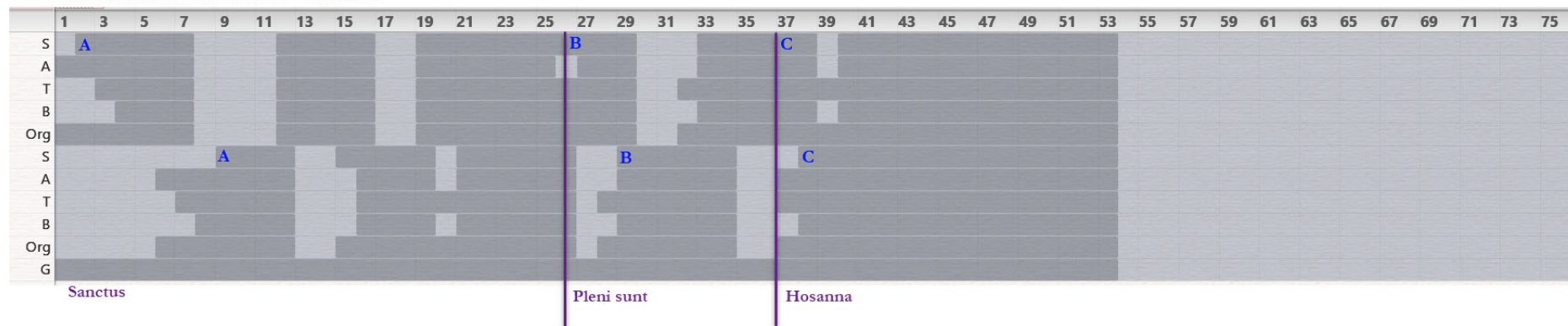


Gráfico A1.41. Acosta, Missa de 2º tono, Sanctus.

Acosta. *Missa de Sancti amen - Sanctus*

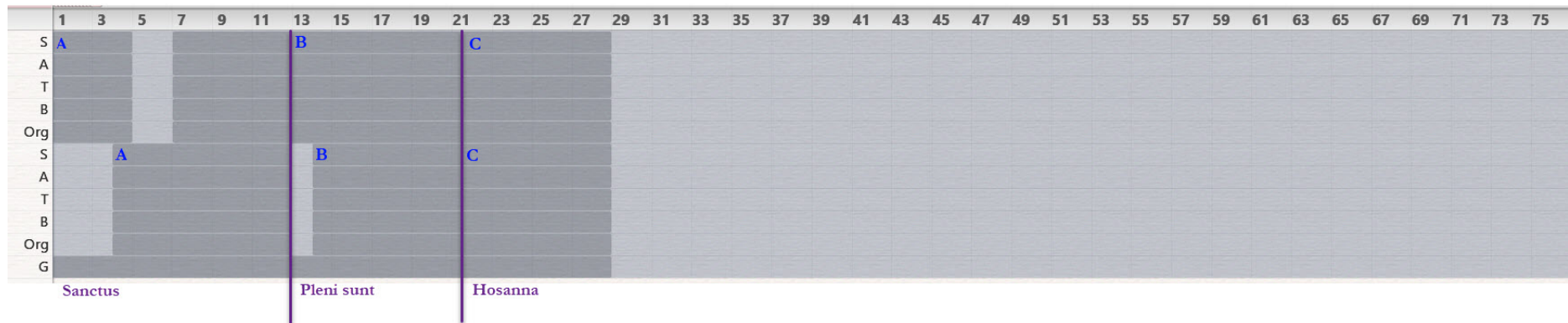


Gráfico A1.42. Acosta, *Missa de Sancti amen, Sanctus*.

Acosta. *Missa In gloria - Sanctus*

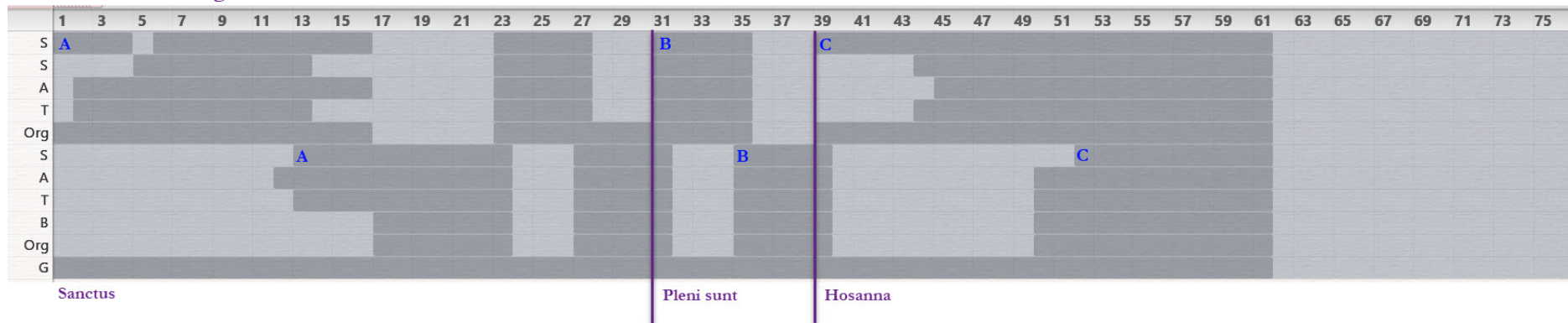


Gráfico A1.43. Acosta, *Missa In gloria, Sanctus*.

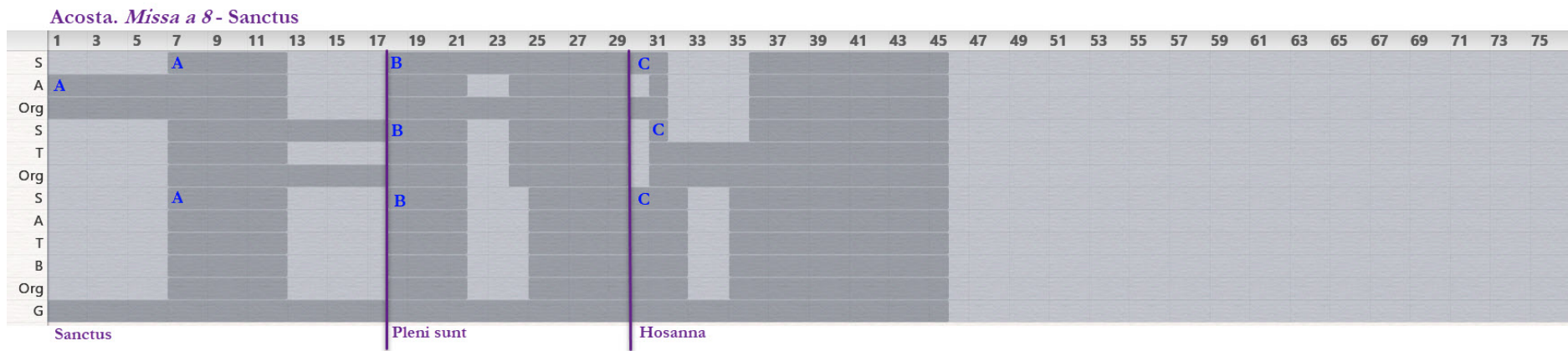


Gráfico A1.44. Acosta, *Missa a 8, Sanctus*.

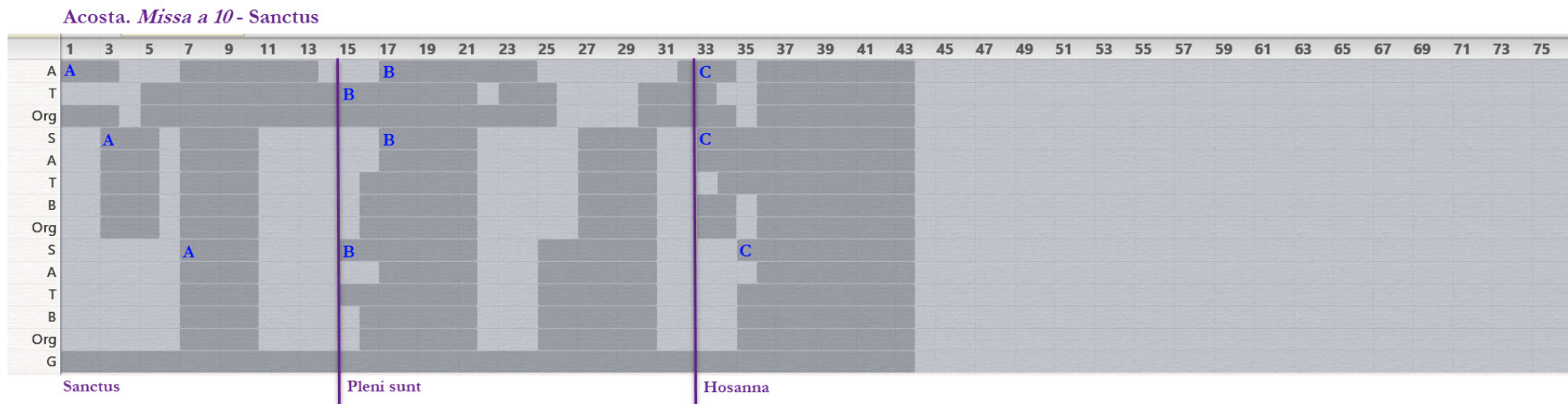


Gráfico A1.45. Acosta, *Missa a 10, Sanctus*.

Acosta. *Missa a 12* - Sanctus

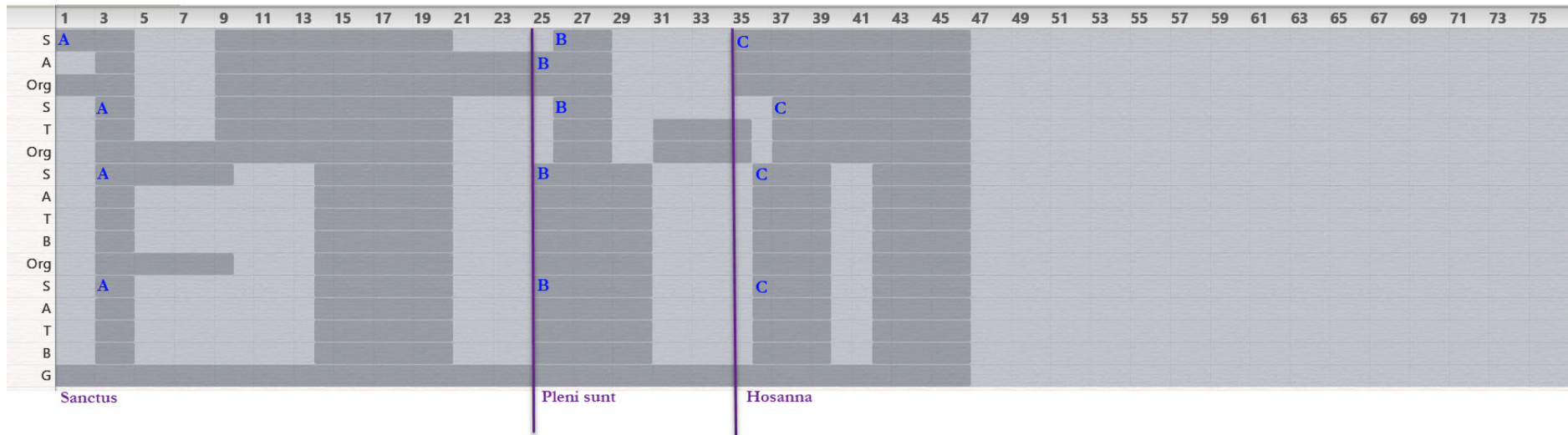


Gráfico A1.46. Acosta, *Missa a 12*, *Sanctus*.

Acosta. *Missa Etiam pro nobis* - Sanctus

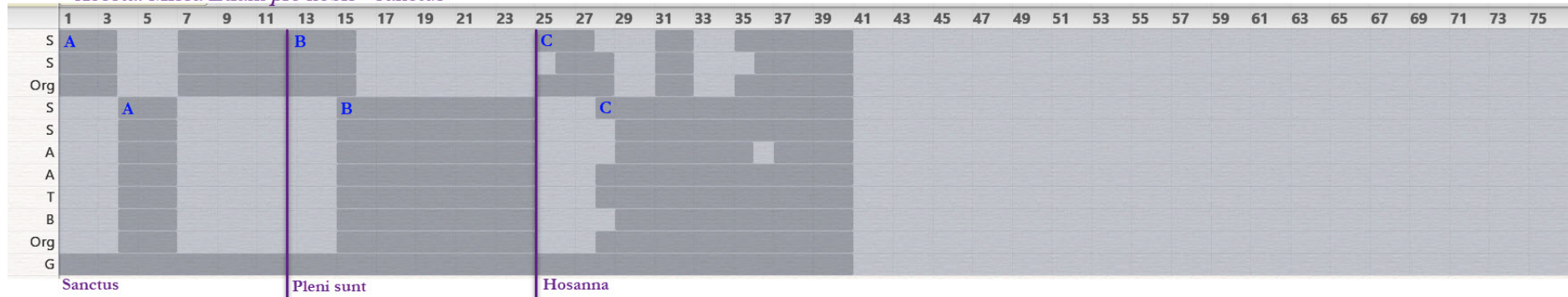


Gráfico A1.47. Acosta, *Missa Etiam pro nobis*, *Sanctus*.

Patiño. Sanctus

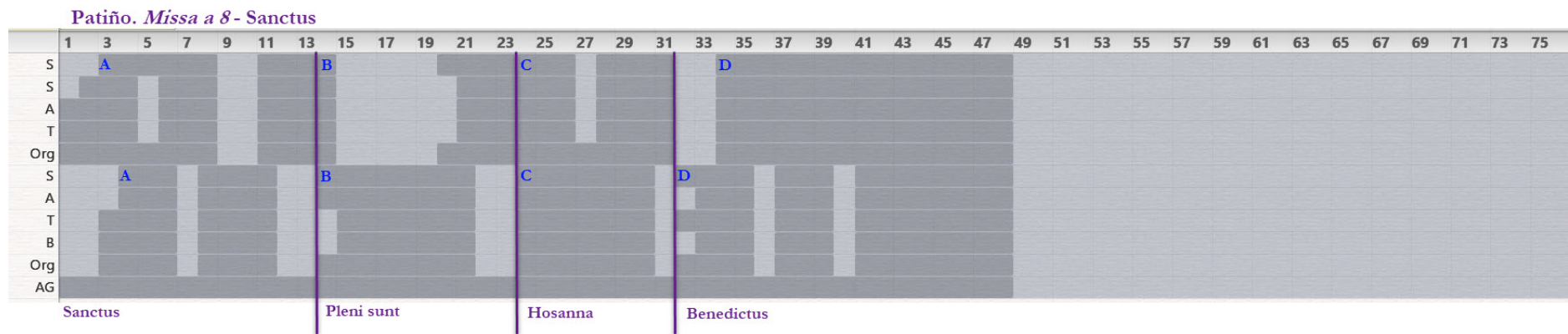


Gráfico A1.48. Patiño, *Missa a 8, Sanctus*.

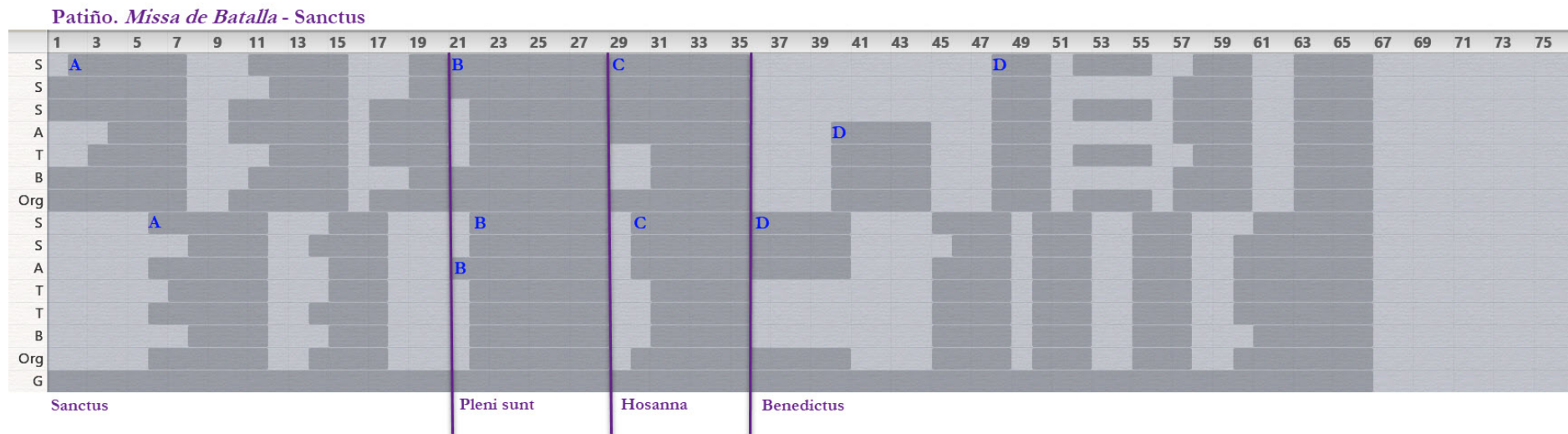


Gráfico A1.49. Patiño, *Missa de Batalla, Sanctus*.

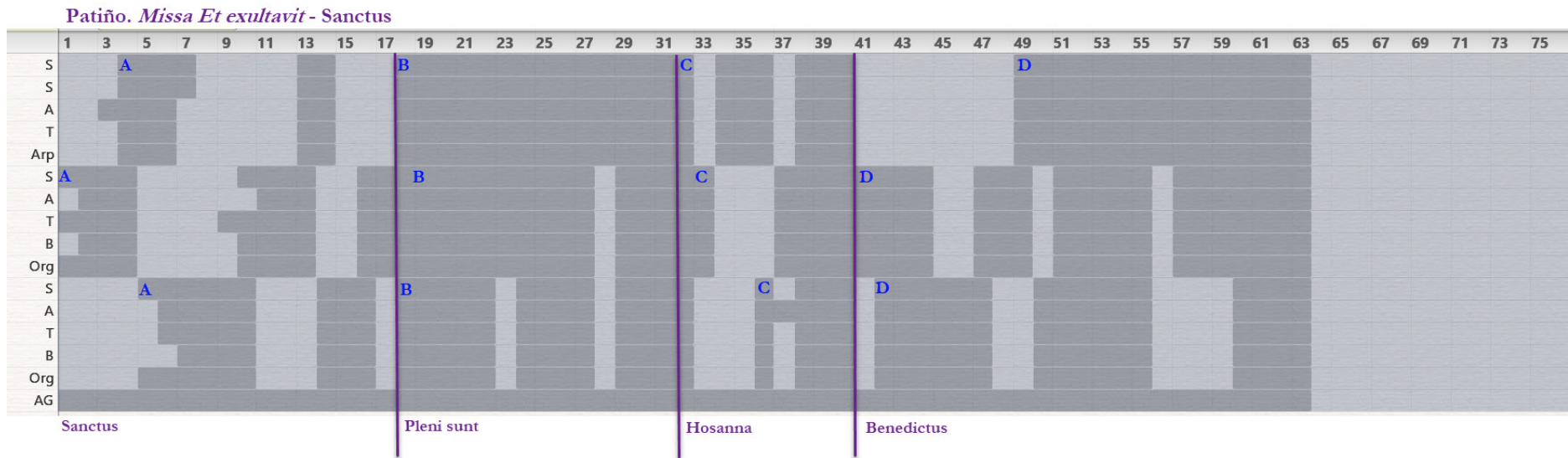


Gráfico A1.50. Patiño, *Missa Et exultavit, Sanctus*.

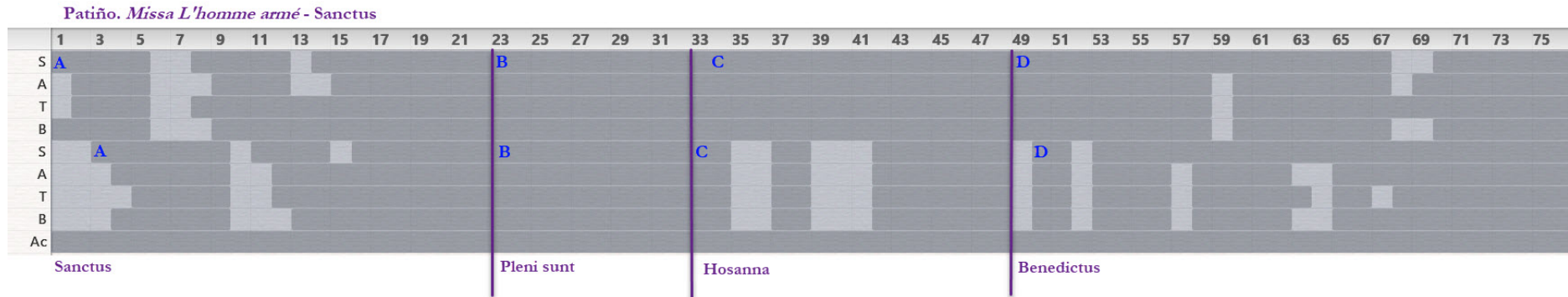


Gráfico A1.51. Patiño, *Missa L'homme armé, Sanctus*.

Acosta. *Agnus*

Acosta. *Missa a 7 - Agnus*



Gráfico A1.53. Acosta, *Missa a 7, Agnus*.

Acosta. *Missa de 2º tono - Agnus*

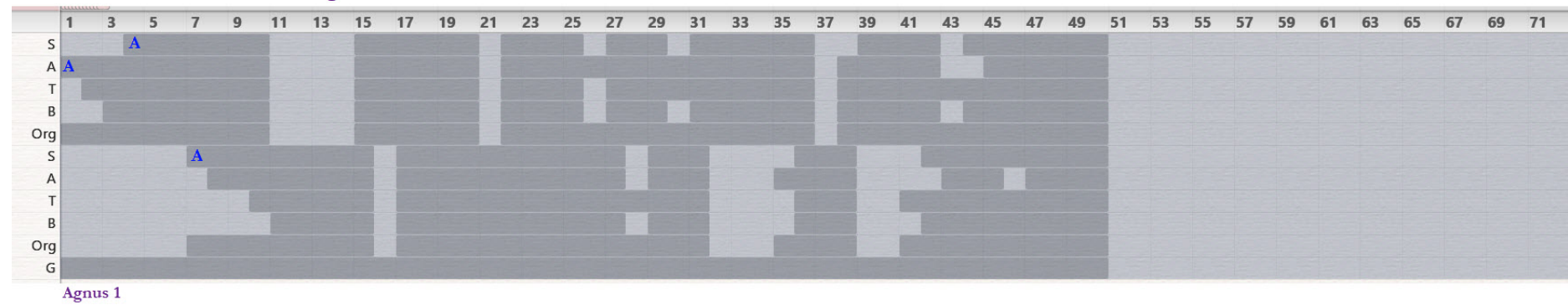


Gráfico A1.54. Acosta, *Missa de 2º tono, Agnus*.

Acosta. *Missa de Sancti amen - Agnus*

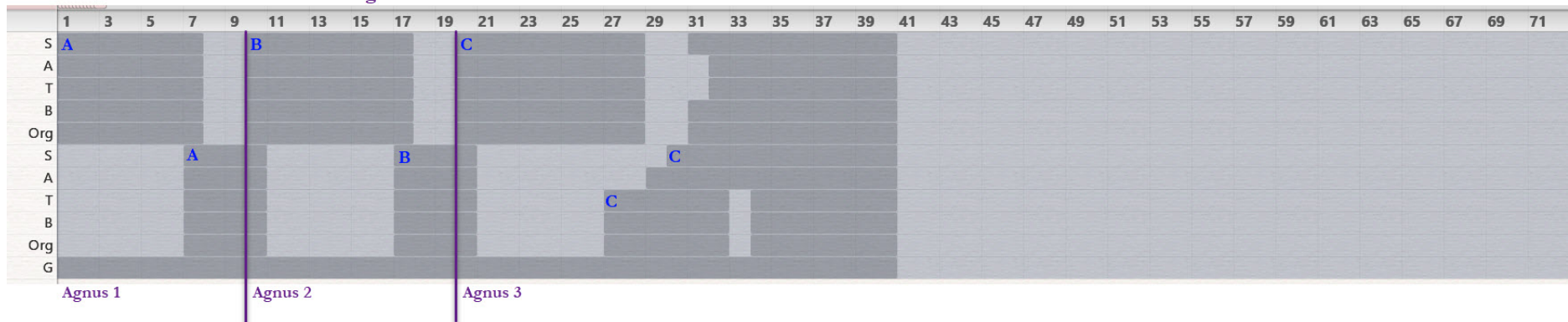


Gráfico A1.55. Acosta, *Missa de Sancti amen, Agnus*.

Acosta. *Missa In gloria - Agnus*

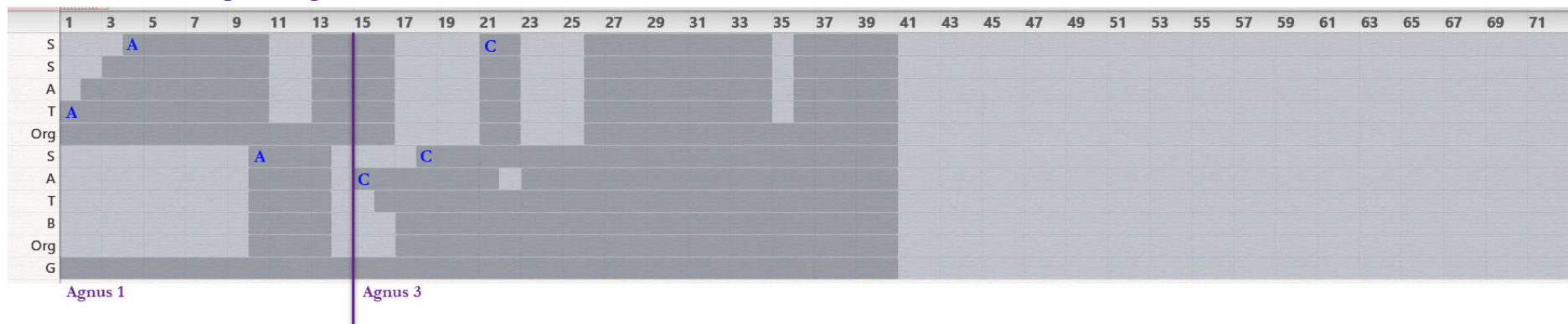


Gráfico A1.56. Acosta, *Missa In gloria, Agnus*.

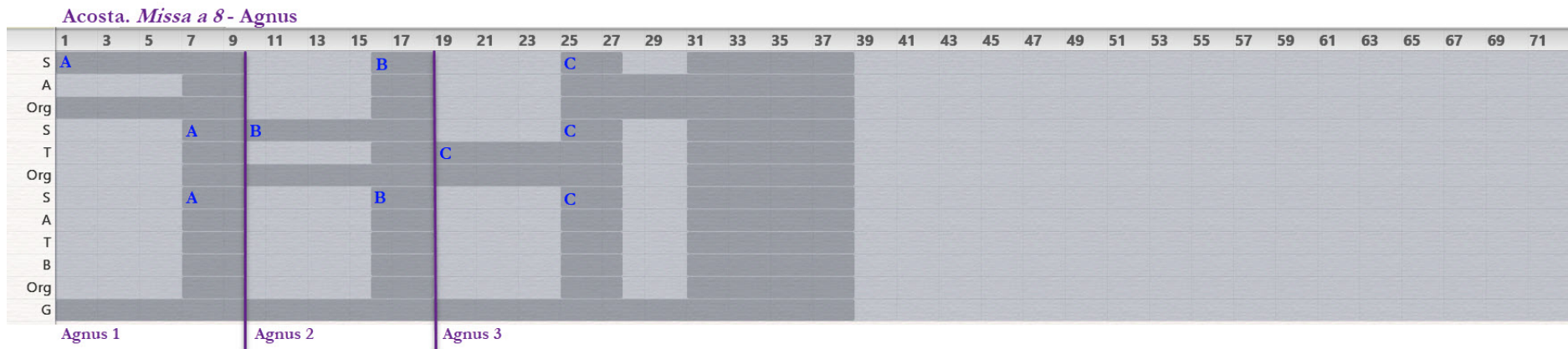


Gráfico A1.57. Acosta, *Missa a 8, Agnus*.

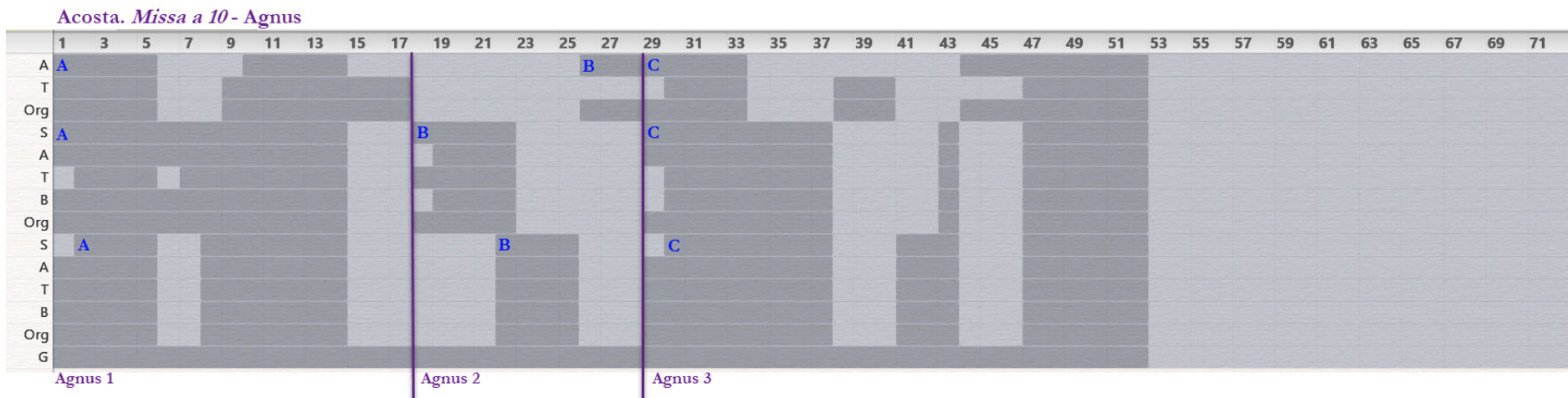


Gráfico A1.58. Acosta, *Missa a 10, Agnus*.

Acosta. *Missa a 12 - Agnus*

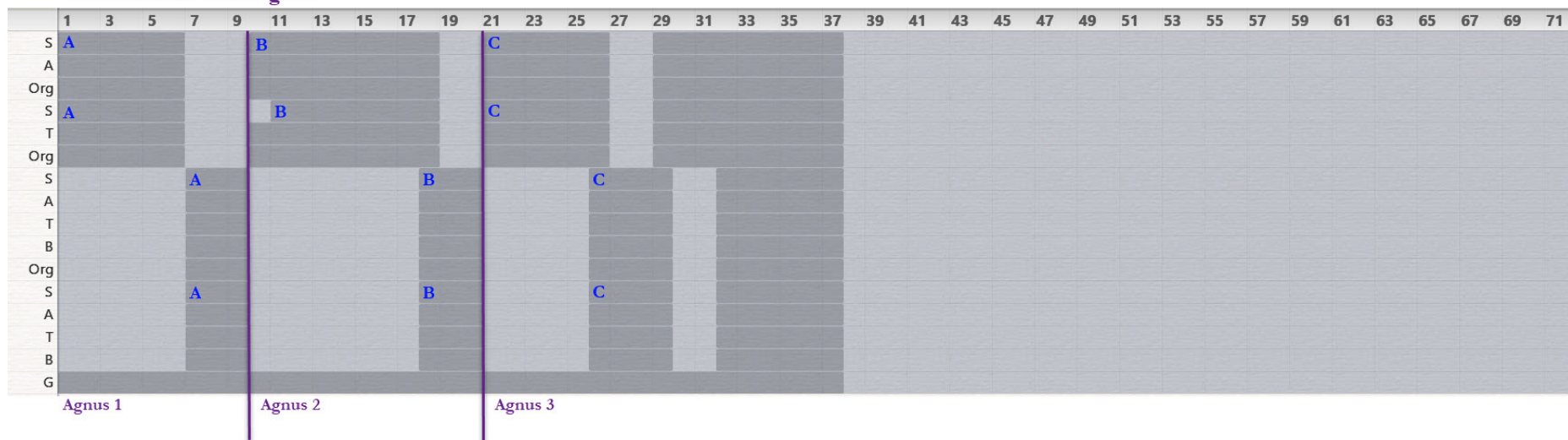


Gráfico A1.59. Acosta, *Missa a 12, Agnus*.

Acosta. *Missa Etiam pro nobis - Agnus*

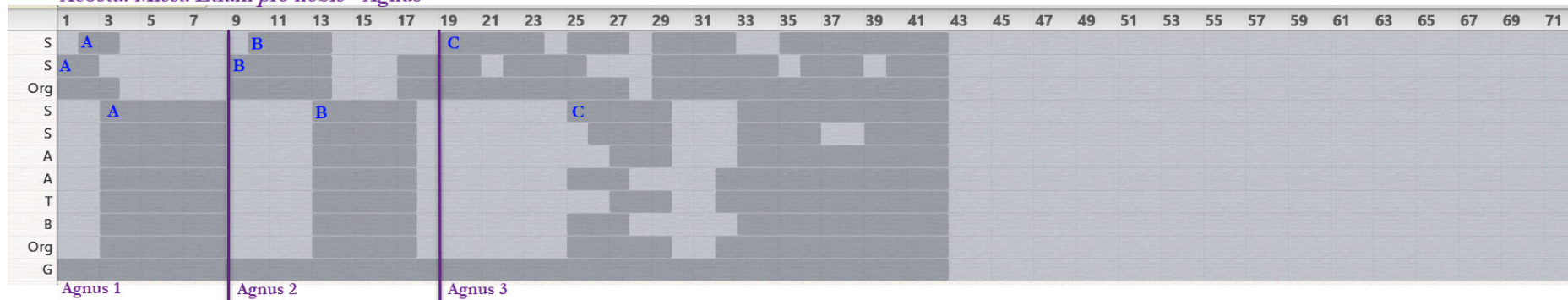


Gráfico A1.60. Acosta, *Missa Etiam pro nobis, Agnus*.

Patiño. *Agnus*

Patiño. *Missa a 8 - Agnus*

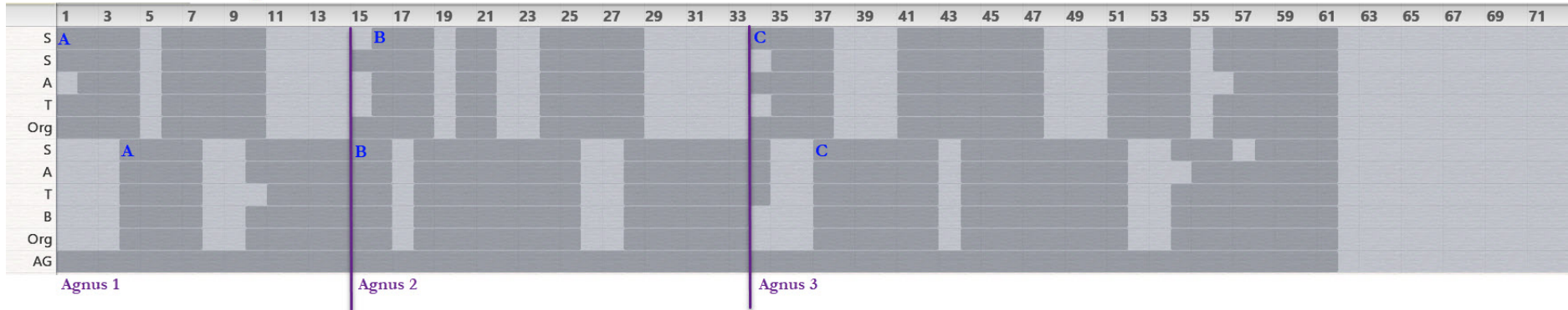


Gráfico A1.61. Patiño, *Missa a 8, Agnus*.

Patiño. *Missa de Batalla - Agnus*

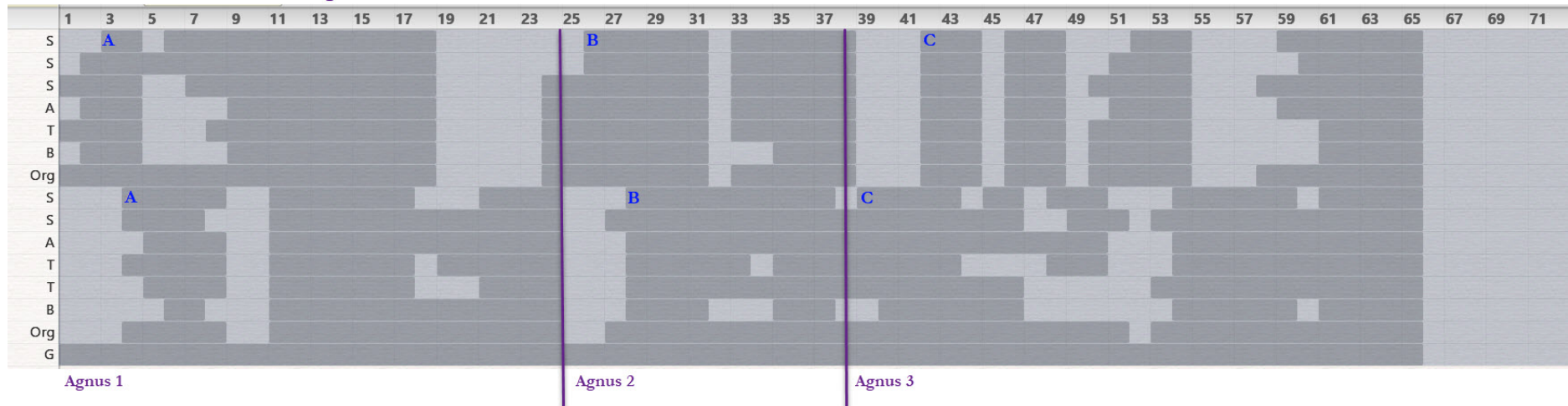


Gráfico A1.62. Patiño, *Missa de Batalla, Agnus*.

Patiño. *Missa Et exultavit* - Agnus

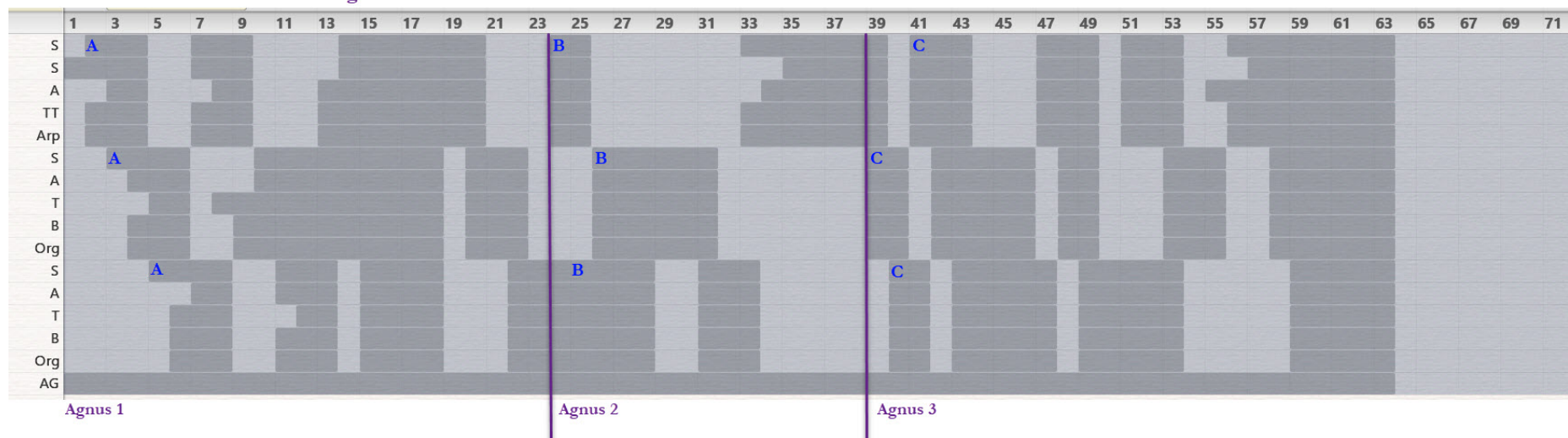


Gráfico A1.63. Patiño, *Missa Et exultavit*, Agnus.

Patiño. *Missa L'homme armé* - Agnus

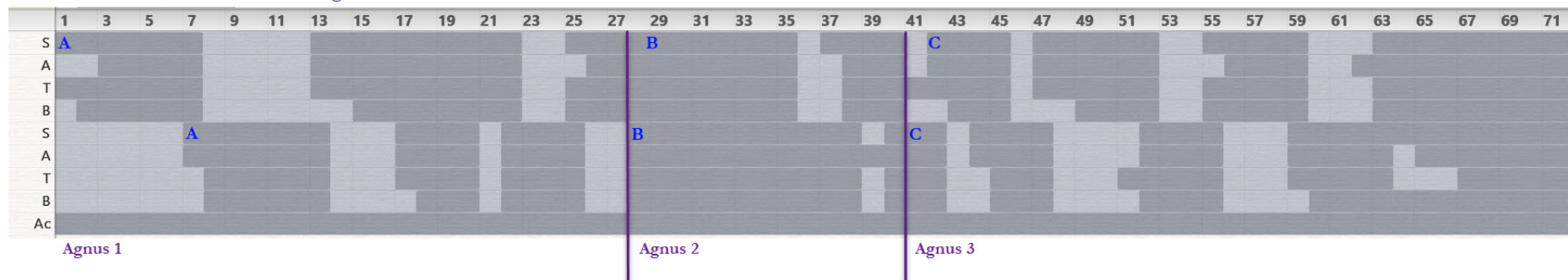


Gráfico A1.64. Patiño, *Missa L'homme armé*, Agnus.

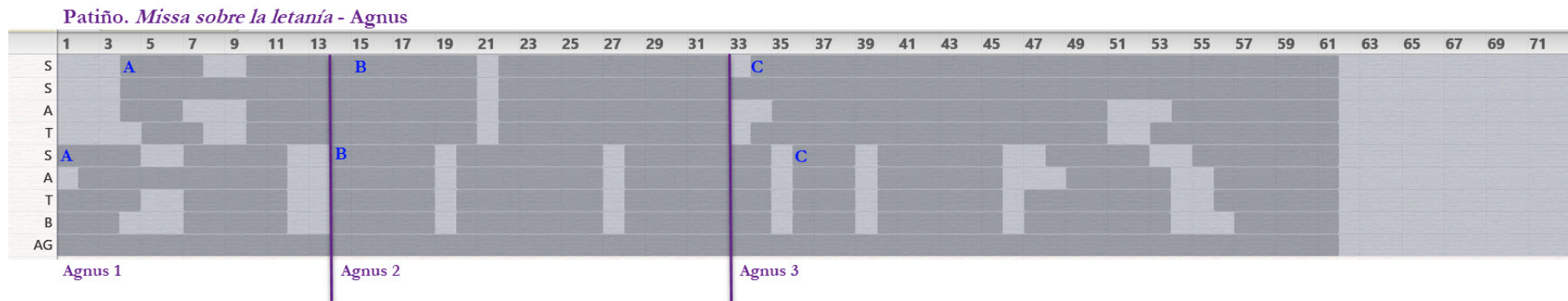


Gráfico A1.65. Patño, *Missa sobre la letanía, Agnus*.

ANEXO 2. REGISTROS SONOROS

Tabla A2.1a. Registros con misas de Philippe Rogier

Título, Ref. y año:	<i>De Vlaamse Polyfonie. Philippe Rogier en Spanje</i> . Eufoda 1161. 1993
Intérpretes:	Capella Sancti Michaelis Vocal Ensemble y Currende Consort
Dirección:	Erik Van Nevel
Contenido:	Rogier: <i>Missa Philippus II, Kyrie y Agnus</i>
Voces:	Coro de voces mixtas adultas
Instrumentos:	Corneta, sacabuche y bajón.
Enlaces:	https://bit.ly/2GuCBQB - Spotify: https://spoti.fi/2IyUjEc

Tabla A2.1b. Registros con misas de Philippe Rogier

Título, Ref. y año:	<i>Un Office De Mariage A La Cour D'Espagne</i> . Ricercar 206152. 1998
Intérpretes:	Ensemble la Fenice y Chœur de Chambre de Namur.
Dirección:	Jean Tubery.
Contenido:	Rogier: <i>Missa Domine Dominus noster</i> a 12.
Voces:	Coro de voces mixtas adultas
Instrumentos:	Corneta, sacabuche, órgano, tiorba y arpa.
Enlaces:	https://bit.ly/2LgB2JE
Observaciones:	Esta grabación también está incluida en el doble CD: <i>Philippe Rogier: Missa Domine Dominus noster; Matheo Romero: Missa bonae voluntatis</i> . CD Ricercar 271. 2009. https://bit.ly/2wIwGrw YouTube: https://bit.ly/2Kr6inV

Tabla A2.1c. Registros con misas de Philippe Rogier

Título, Ref. y año:	<i>Philippe Rogier, Missa Ego Sum</i> , CKD 109 Linn Records. 2000
Intérpretes:	Magnificat.
Dirección:	Philip Cave.
Contenido:	Rogier: <i>Missa Ego Sum</i> a 6.
Voces:	Coro de voces mixtas adultas
Instrumentos:	No
Enlaces:	https://bit.ly/2L2Oqkv

Tabla A2.1d. Registros con misas de Philippe Rogier

Título, Ref. y año:	<i>Los compositores imperiales de Carlos V y Felipe II</i> . LMG 2092. La mà de Guido. 2009
Intérpretes:	Musica Reservata de Barcelona
Dirección:	Peter Phillips
Contenido:	Rogier: <i>Misa Philippus Secundus Rex Hispania: Sanctus</i>
Voces:	Coro de voces mixtas adultas
Instrumentos:	Bajón y órgano
Enlaces:	https://bit.ly/2ICyzvz - Spotify: https://spoti.fi/2IxYkNk

Tabla A2.1e. Registros con misas de Philippe Rogier

Título, Ref. y año:	<i>Philippe Rogier, Missa Ego Sum</i> . CDA 67807. Hyperion. 2010
Intérpretes:	King's College London Choir.
Dirección:	David Trendell.
Contenido:	Rogier: <i>Missa Ego Sum</i> a 6.
Voces:	Coro de voces mixtas adultas
Instrumentos:	No
Enlaces:	https://bit.ly/2GgvISR

Tabla A2.1f. Registros con misas de Philippe Rogier

Título, Ref. y año:	<i>Philippe Rogier: Music from the Missae Sex</i> . CKD 387 Linn Records. 2011
Intérpretes:	Magnificat y His Majestys Sagbutts and Cornetts.
Dirección:	Dirección: Philip Cave.
Contenido:	Rogier: <i>Missa Inclita stirps Jesse</i> y <i>Missa a 4</i> . <i>Missa Philippus Secundus Rex Hispaniae</i> a 4.
Voces:	Coro de voces mixtas adultas
Instrumentos:	<i>Missa Inclita stirps Jesse</i> : No <i>Missa Philippus Secundus</i> : corneta, sacabuche, bajón, órgano y arpa.
Enlaces:	https://bit.ly/2IqYzWf - Spotify: https://spoti.fi/2x2JhpB

Tabla A2.1g. Registros con misas de Philippe Rogier

Título, Ref. y año:	<i>Philippe Rogier: Polychoral Works</i> . CKD 348 Linn Records. 2011
Intérpretes:	Magnificat y His Majestys Sagbutts and Cornetts.
Dirección:	Philip Cave.
Contenido:	Rogier: <i>Missa Domine Dominus noster</i> a 12. <i>Missa Domine in virtute tua</i> a 8.
Voces:	Coro de voces mixtas adultas
Instrumentos:	<i>Missa Domine Dominus noster</i> : corneta, sacabuche, bajón, laúd, arpa y órgano. <i>Missa Domine in virtute tua</i> : bajón y órgano.
Enlaces:	https://bit.ly/2Ks0MS5 - Spotify: https://spoti.fi/2wYyKvw

Tabla A2.2a. Registros con misas de Mateo Romero

Título, Ref. y año:	<i>Office pour l'Ordre de la Toison d'Or</i> . CD Ricercar 229. 2005
Intérpretes:	Ensemble la Fenice y Chœur de Chambre de Namur.
Dirección:	Jean Tubery.
Contenido:	Mateo Romero: <i>Missa Bona voluntatis</i> a 5.
Voces:	Coro de voces mixtas adultas
Instrumentos:	Corneta, sacabuche, órgano, tiorba y arpa.
Enlaces:	https://bit.ly/2wGYzAj - Youtube : https://bit.ly/2k0rqX8
Observaciones:	Esta grabación también está incluida en el doble CD: <i>Philippe Rogier: Missa Domine Dominus noster; Mattheo Romero: Missa bonae voluntatis</i> . CD Ricercar 271. 2009. https://bit.ly/2wIwGrw YouTube: https://bit.ly/2Kr6inV

Tabla A2.2b. Registros con misas de Mateo Romero

Título, Ref. y año:	<i>Mateo Romero: Réquiem para Cervantes</i> . LAU002 Lauda. 2005
Intérpretes:	La Grande Chapelle
Dirección:	Àngel Recasens.
Contenido:	Mateo Romero: <i>Missa pro Defunctis</i> a 8.
Voces:	Coro de voces mixtas adultas
Instrumentos:	Corneta, sacabuche, bajón, vihuela de arco, tiorba, violón y órgano.
Enlaces:	https://bit.ly/2Kru1Vc - Spotify: https://spoti.fi/2IiB9Xc

Tabla A2.3a. Registros con misas de Tomás Luis de Victoria

Título, Ref. y año:	<i>Spanish Battle Music in the Age of Discovery</i> . ABC4617312 ABC. 1991
Intérpretes:	The Song Company y David Drury (órgano)
Dirección:	Michael Noone
Contenido:	Victoria: <i>Missa Pro victoria</i> a 9.
Voces:	Coro de voces mixtas adultas
Instrumentos:	Órgano
Enlaces:	https://bit.ly/2keu77k - Spotify: https://spoti.fi/2LhG3BD

Tabla A2.3b Registros con misas de Tomás Luis de Victoria

Título, Ref. y año:	<i>Devotion to Our Lady</i> . COR16035 Coro. 1997
Intérpretes:	The Sixteen
Dirección:	Harry Christophers
Contenido:	Victoria: <i>Missa Salve</i> a 8.
Voces:	Coro de voces mixtas adultas
Instrumentos:	Bajón y órgano
Enlaces:	https://bit.ly/2x1oJhj - Spotify: https://spoti.fi/2x1ahpl

Tabla A2.3c Registros con misas de Tomás Luis de Victoria

Título, Ref. y año:	<i>Music of Tomas Luis de Victoria</i> . DIS-80146 Dorian Discovery. 1997
Intérpretes:	Saint Clement's Choir
Dirección:	Peter Richard Conte
Contenido:	Victoria: <i>Missa Laetatus sum</i> a 12.
Voces:	Coro de voces mixtas adultas
Instrumentos:	No
Enlaces:	https://bit.ly/2IAbCsH - Spotify: https://spoti.fi/2LhD2RP

Tabla A2.3d Registros con misas de Tomás Luis de Victoria

Título, Ref. y año:	<i>Missa Gaudeamus Missa Pro victoria. Motets</i> . CDGAU198 Gaudeamus. 1999
Intérpretes:	The Cardinall's Musick
Dirección:	Andrew Carwood
Contenido:	Victoria: <i>Missa Pro victoria</i> a 9.
Voces:	Coro de voces mixtas adultas
Instrumentos:	No
Enlaces:	https://bit.ly/2rXyZ50 - Spotify: https://spoti.fi/2ID93X3

Tabla A2.3e Registros con misas de Tomás Luis de Victoria

Título, Ref. y año:	<i>De Victoria: Missa Ave Regina</i> . CDS 261 Dynamic. 2000
Intérpretes:	Festina Lente
Dirección:	Michele Gasbarro
Contenido:	Victoria: <i>Missa Ave regina coelorum</i> a 8.
Voces:	Coro de voces mixtas adultas
Instrumentos:	Órgano (solamente interviene en <i>alternatium</i> durante el <i>Kyrie</i>)
Enlaces:	https://bit.ly/2s52HEK - Spotify: https://spoti.fi/2Ixx4sN

Tabla A2.3f Registros con misas de Tomás Luis de Victoria

Título, Ref. y año:	<i>The Call of the Beloved</i> . COR16007 Coro. 2002
Intérpretes:	The Sixteen
Dirección:	Harry Christophers
Contenido:	Victoria: <i>Missa Laetatus Sum</i> a 12.
Voces:	Coro de voces mixtas adultas
Instrumentos:	Corneta, sacabuche, bajón y órgano.
Enlaces:	https://bit.ly/2GA2oe9 - Spotify: https://spoti.fi/2IyxLb0
Observaciones:	Es una reedición de una grabación de 1998

Tabla A2.3g Registros con misas de Tomás Luis de Victoria

Título, Ref. y año:	<i>Victoria: Ave Regina caelorum and Other Marian Music</i> . CDA67479 Hyperion. 2004
Intérpretes:	Westminster Cathedral Choir
Dirección:	Martin Baker
Contenido:	Victoria: <i>Missa Ave Regina Caelorum</i> a 8.
Voces:	Coro de voces blancas y voces masculinas adultas
Instrumentos:	Órgano
Enlaces:	https://bit.ly/2keFf4m - iTunes: https://apple.co/2wYSM9k

Tabla A2.3h Registros con misas de Tomás Luis de Victoria

Título, Ref. y año:	<i>Hail, Mother of the Redeemer</i> . COR16088 Coro. 2011
Intérpretes:	The Sixteen
Dirección:	Harry Christophers
Contenido:	Victoria: <i>Missa Alma Redemptoris Mater</i> a 8.
Voces:	Coro de voces mixtas adultas
Instrumentos:	No
Enlaces:	https://bit.ly/2Iz6Rj3 - Spotify: https://spoti.fi/2IzKUMB
Observaciones:	

Tabla A2.3i Registros con misas de Tomás Luis de Victoria

Título, Ref. y año:	<i>Tomás Luis de Victoria, Sacred Works</i> . Archiv 477 9747. 2011.
Intérpretes:	Ensemble Plus Ultra. En la <i>Missa Laetatus sum</i> intervienen también: His Majestys Sagbutts & Cornetts y Andrés Cea (órgano)
Dirección:	Michael Noone
Contenido:	Cd 1 - Victoria: <i>Missa Pro victoria</i> a 9. Cd 5 - Victoria: <i>Missa Alma Redemptoris</i> a 8. Cd 7 - Victoria: <i>Missa Laetatus sum</i> a 12. Cd 8 - Victoria: <i>Missa Ave Regina</i> a 8. Cd 9 - Victoria: <i>Missa Salve</i> a 8.
Voces:	Coro de voces mixtas adultas
Instrumentos:	Corneta, sacabuche, bajón y órgano.
Enlaces:	https://bit.ly/2s0pYIz - Spotify: https://spoti.fi/2wVfjtU
Observaciones:	Colección de 10 discos.

ANEXO 3. MOZOS DE CORO Y CAPELLANES

Tabla A3.1. Mozos de coro y capellanes, 1647-1649.

	1647	1648	1649
Mozos de coro	Villota	Antonio de Villota	Mendoza
	Lorenzo	Antonio Basante	Antonio Basante
	Manuel Villoldo	Manuel Villoldo	Manuel Villoldo
	Antonio Andrade	Antonio Andrade	Antonio
	Roque	Roque González	Roque González
	Rodríguez	Roque Rodríguez	Roque Rodríguez
	Juan Gil	Juan Gil	Juan
	Iglesias	Pedro de Iglesias	Alonso
	Gregorio del Río	Gregorio del Río	Francisco Zagal
	Tejeda	Julián Igual	Julián Igual
	Martínez	Manuel Martínez	Damián
	Cristóbal	Manuel Suárez	Manuel
	Medina	Francisco Fernández	Antonio López
		Blas González	Baltasar
		Basilio	Ignacio Pérez
	Tejedor	Recio	
		Ontaneda	
		Joseph	
Capellanes de número	Juan Pascual	Juan Pascual	Juan Pascual
	Pedro de Sandoval	Pedro de Sandoval	Pedro de Sandoval
	Diego Sanz de Villarán	Diego Sanz de Villarán	Diego Sanz de Villarán
	Esteban Núñez	Esteban Núñez	Esteban Núñez
	Domingo de Arrese	Domingo de Arrese	Domingo de Arrese
	Francisco Grande	Francisco Grande	Francisco Grande
	Lázaro Fernández	Lázaro Fernández	Lázaro Fernández
	Manuel de Pedrosa	Manuel de Pedrosa	Francisco Vázquez
		Marcos Moreno	Marcos Moreno
		Juan de Villanueva	Juan de Villanueva
		Antonio Gamboa	
Capellanes de extra-número	Antonio Gamboa		Matías
	Marcos Moreno	Marcos de Quiroga	Quiroga
	Gonzalo Fernández	Gonzalo Fernández	Gonzalo Fernández
	Juan Martín	Diego Alonso	Diego Alonso
	Francisco de Arvide	Francisco de Arvide	Juan Lorenzo
	Francisco Quintero	Francisco Quintero	Francisco Quintero
	Juan Ruiz	Juan Ruiz	Juan Ruiz
	Gaspar Pérez	Gaspar Pérez	Gaspar Pérez
	Antonio de Santalla	Antonio de Santalla	Agustín González
	Julián Prieto	Julián Prieto	Vicente
		Marcos Fernández	

Tabla A3.2. Mozos de coro y capellanes, 1650-1652.

	1650	1651	1652
Mozos de coro	Antonio	Simancas	Simancas
	Juan	Juan	Villoldo
	Roque	Roque	Roque
	Lucas	Lucas	Francisco Martínez
	Baltasar	Baltasar	Baltasar
	Manuel	Manuel	Manuel
	Ignacio	Ignacio	Domínguez
	Rodríguez	Rodríguez	Roque Rodríguez
	Antonio el pequeño	Antonio el pequeño	Francisco Antonio
	Nicolás	Nicolás	Nicolás Pascual
	Recio	Juan Rincón	Rincón
	Mendoza	López	Andrés López
	Joseph		Toledo
	Damián		
Capellanes de número	Juan Pascual	Juan Pascual	Juan Pascual
	Pedro de Sandoval	Pedro de Sandoval	Pedro de Sandoval
	Villarán	Villarán	Villarán
	Esteban Núñez	Esteban Núñez	Esteban Núñez
	Domingo de Arrese	Domingo de Arrese	Domingo de Arrese
	Francisco Grande	Francisco Grande	Francisco Grande
	Lázaro Fernández	Lázaro Fernández	Lázaro Fernández
	Francisco Vázquez	Francisco Vázquez	Francisco Vázquez
	Juan de Villanueva	Juan de Villanueva	Juan de Villanueva
	Agustín González	Agustín González	Agustín González
Capellanes de extra-número	Gonzalo Fernández	Gonzalo Fernández	
	Francisco Quintero	Francisco Quintero	Francisco Quintero
	Juan Ruiz	Juan Ruiz	Juan Ruiz
	Gaspar Pérez	Gaspar Pérez	Gaspar Pérez
	Marcos Fernández	Marcos Fernández	Marcos Fernández
	Marcos de Quiroga	Marcos de Quiroga	Marcos de Quiroga
	Vicente	Vicente	Vicente
	Nicolás	Nicolás	Nicolás
	Gamboa	Gamboa	Gamboa
		Arredondo	Arredondo

Tabla A3.3. Mozos de coro y capellanes, 1653-1655.

	1653	1654	1655
Mozos de coro	Rodríguez	Antonio	Antonio Ibáñez
	Francisco Martínez	Marín	Matías Marín
	Manuel	Manuel	
	Toledo	Toledo	Toledo
	Domínguez	Domínguez	Domínguez
	Francisco Antonio	Gómez	Gómez
	Agustín	Morales	Manuel de Morales
	Renedo	Recio	Recio
	Obispo	Obispo	Obispo
	Canillas	Canillas	Canillas
	Cuevas	Cuevas	Cuevas
	Tomás de Traspinedo	Traspinedo	Traspinedo
	Perillán	Perillán	Perillán
	Moro	Moro	Moro
	Nicolás	Nicolás	
	Simancas	Simancas	
	Pedro Joseph	Pedro Joseph	
		Álvarez	Juan Álvarez
		Gandía	
	Guevara		
Capellanes de número	Juan Pascual	Juan Pascual	Juan Pascual
	Pedro de Sandoval	Pedro de Sandoval	Pedro de Sandoval
	Villarán	Villarán	Villarán
	Domingo de Arrese	Domingo de Arrese	Domingo de Arrese
	Juan de Villanueva	Juan de Villanueva	Juan de Villanueva
	Agustín González	Agustín González	Agustín
	Francisco Grande	Francisco Grande	Gamboa
	Lázaro Fernández		Roa
	Esteban Núñez		Vicente
Gamboa	Gamboa	Gutiérrez	
Capellanes de extra-número	Marcos de Quiroga	Marcos de Quiroga	Marcos de Quiroga
	Juan Ruiz	Juan Ruiz	Juan Ruiz
	Francisco Quintero	Francisco Quintero	Francisco Quintero
	Marcos Fernández	Marcos Fernández	Marcos Fernández
	Vicente	Álvarez	Álvarez
	Gamboa	Peña	Peña
	Arredondo	Mansilla	Izquierdo
	Negro	Ortiz	Brizuela
		Diego Alonso	Cantarino
	Soto		

Tabla A3.4. Mozos de coro y capellanes, 1656-1658.

	1656	1657	1658
Mozos de coro	Ibáñez	Juan Ruiz	Juan Ruiz
	Obispo	Obispo	Obispo
	Matías Marín	Marín	Marín
	Morales	Morales	Morales
	Varaona	Varaona	Varaona
	Fernández	Fernández	Fernández
	Traspinedo	Pedrero	Pedrero
	Domínguez	Francisco Martínez	Martínez
	Recio	Recio	
	Álvarez	Álvarez	
	González	González	
	García	García	
Capellanes de número	Pedro Monte	Pedro Monte	Pedro Monte
	Juan Pascual	Juan Pascual	Juan Pascual
	Pedro de Sandoval	Pedro de Sandoval	Pedro de Sandoval
	Villarán	Villarán	Villarán
	Domingo de Arrese	Domingo de Arrese	Domingo de Arrese
	Juan de Villanueva	Juan de Villanueva	Juan de Villanueva
	Agustín	Agustín	Agustín
	Gamboa	Gamboa	Gamboa
	Vicente	Vicente	Vicente
	Juan de Oípa	Juan de Oípa	Juan de Oípa
	Gutiérrez	Gutiérrez	Gutiérrez
	Grande	Roa	Roa
	Negro		
Capellanes de extra-número	Marcos de Quiroga	Marcos de Quiroga	Marcos de Quiroga
	Juan Ruiz	Juan Ruiz	Juan Ruiz
	Francisco Quintero	Francisco Quintero	Francisco Quintero
	Marcos Fernández	Marcos Fernández	Marcos Fernández
		Cantarino	Cantarino
		Álvarez	
		Peña	
		Izquierdo	
	Brizuela		

Tabla A3.5. Mozos de coro y capellanes, 1659 y 1666.

	1659	1666
Mozos de coro	Marín	Landeras
	Morales	Bocigas
	Obispo	Baltasar
	Pedrero	Reyes
	Baraona	Gómez
	Ruiz	Galván
	Rodríguez	Bernardo
	Gómez	Francisco Alonso
	Martínez	Martínez
	Jacinto	Francisco Martínez
	Torre	Simón
	Álvarez	Manuel
	Fernández	
	Iglesias	
Capellanes de número	Pedro Monte	Sandoval
	Juan Pascual	Villarán
	Pedro de Sandoval	Villanueva
	Diego Sanz de Villarán	Gamboa
	Domingo de Arrese	Brizuela
	Juan de Villanueva	López
	Agustín	Estíbalez
	Gamboa	Juan Ruiz
	Roa	Gutiérrez
	Vicente	Escobedo
	Gutiérrez	
	Brizuela	
	Juan Ruiz	
Capellanes de extra-número	Marcos de Quiroga	Calvo
	Juan Ruiz	Cantarino
	Cantarino	Marcos
	Marcos	Mantilla
	Mantilla	Villegas
	Álvarez	Pedro Monje
	Brizuela	
	Estíbalez	
	Cristóbal	
	Peña	
	Quintana	
	Miguel	
	Izquierdo	
	Gómez	

ADENDA

Una vez finalizada la redacción de esta tesis doctoral, y ya durante el proceso de su maquetación final e impresión, he podido acceder a cuatro carpetas con diversas fuentes musicales que se habían extraviado en el AMCV. El equipo del archivo ha procedido a su ordenación y ha asignado una referencia a cada una de las fuentes, haciendo posible, a partir de ese momento, el acceso a su estudio. La signatura de las carpetas es MQG C1 para la primera, modificando el número final hasta MQG C4 para la cuarta. La primera contiene 104 documentos musicales, la segunda 29, la tercera 36 y la cuarta 55. La signatura de cada documento tiene la forma CX-Y, donde X es el número de la carpeta e Y el número de documento dentro de ella. Hasta ese momento solamente conocía la existencia de una copia en partitura de la *Missa de Batalla* de Patiño (C3-14), perteneciente a este corpus, a la que sí había podido acceder y que está incluida en el texto de la tesis.

Ninguna de estas fuentes figura en el catálogo de López-Calo de la catedral de Valladolid y no tengo conocimiento de que haya mención alguna a su existencia hasta este momento. Si bien forman un conjunto muy diverso, se aprecia cómo son mayoría las obras del siglo XVII —aunque las hay anteriores y, también, muy posteriores— y, probablemente, una parte importante sean papeles propiedad del maestro Miguel Gómez Camargo. Esto se refleja en que entre los documentos se incluye numerosa correspondencia, abundan los borradores y el formato de partitura —habitual en las copias realizadas para uso propio de los maestros— frente al de partes, mucho más frecuente en el resto de las fuentes del archivo. Hay un importante número de villancicos policorales y el resto son obras litúrgicas, también en una amplísima mayoría policorales. A modo de ejemplo, además de Gómez Camargo, figuran nombres de maestros como Capitán, Patiño, Padilla, Pérez Roldán o Galán, entre otros muchos.

Entre esas obras se encuentra seis misas que cumplen los requisitos descritos con detalle en el primer capítulo para haber sido incluidas en el inventario realizado. Todas ellas están en formato de partitura. A continuación, ofrezco el listado de las misas siguiendo la misma pauta utilizada en el cuerpo de la tesis.

LEÓN, Jerónimo de. m.1629.

C3-8. *Missa Gabriel angelus* a 8. SATB-SATB.

PATIÑO, Carlos. 1600-1675.

C3-14. *Missa de Batalla* a 12. SSSATB-SSATTB y Ac. (Incluida en el inventario).

C3-28. *Missa Et exultavit spiritus meus* a 12. SSAT-SATB-SATB y Continuo.

C3-30. *Missa* a 12. SSAT-SATB-SATB, Ac de los coros I y II y Continuo.

PÉREZ ROLDÁN, Juan. 1604-ca.1672.

C3-31. *Missa de Batalla* a 12. SSAT-SATB-SATB y Ac.

OLAGÜE, Bartolomé de. m.1658.

C3-33. *Missa de réquiem* a 8. BSAT-BSAS. Así es la disposición de las voces en la partitura.

Como se puede comprobar, estas fuentes están en línea con la mayoría de las incluidas en el inventario y en consonancia con las conclusiones ofrecidas en el primer capítulo. Todas ellas son policorales, a ocho y doce voces. La mayoría incluyen partes para el acompañamiento. En varios casos se utiliza un primer coro de tesitura más alta, pero también hay composiciones para coros iguales. El único aspecto en cierto modo divergente, ya explicado, sería la preponderancia del formato de partitura frente al de *particellas*. Es destacable la ausencia de misas no policorales.

Si estas misas se hubieran incluido en el inventario, modificarían ligeramente al alza el número de ellas conservadas en el archivo de la catedral de Valladolid, llegando hasta setenta, reforzando más aún su posición prominente. Del mismo modo, aumentarían levemente los porcentajes de misas policorales frente a las que no lo son, las de dos y tres coros, las de un primer coro de tesitura más alta y las que incluyen partes para acompañamiento. Pero esas ligeras variaciones no alterarían las conclusiones obtenidas, sino que las ratifican y no habría sido necesario modificarlas.

Al hablar del maestro de la catedral de Valladolid Jerónimo de León, decía que no había encontrado ninguna obra suya, afirmación que ahora debe modificarse al hallar la misa para ocho voces que aparece en el listado.

De este grupo de misas, la más relevante para este trabajo es la *Missa a 12* en tres coros de Patiño, y que no coincide con ninguna de las que figuran en el inventario de sus misas facilitado en esta tesis. Esta última misa se habría sumado a las cinco ediciones aportadas de este maestro si hubiera conocido su existencia previamente, pues entre los objetivos estaba editar todas las misas de Acosta y Patiño conservadas en El Escorial y en la catedral de Valladolid. Aunque ya no podrá ser incluida en esta tesis, realizaré su edición siguiendo los mismos criterios y la pondré a disposición de estudiosos e intérpretes.



Universidad de Valladolid



PROGRAMA DE DOCTORADO EN MUSICOLOGÍA

TESIS DOCTORAL:

**Misas policorales de Alfonso Vaz de Acosta y
Carlos Patiño: contexto, estudio e interpretación**

Volumen II

Presentada por Pablo Ballesteros Valladolid para optar
al grado de
Doctor por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Dra. Soterraña Aguirre Rincón
Dr. Carmelo Caballero Fernández-Rufete

ÍNDICE DEL VOLUMEN II

EDICIÓN CRÍTICA

CRITERIOS DE EDICIÓN MUSICAL.....	7
CONSIDERACIONES SOBRE LA EDICIÓN ELECTRÓNICA.....	9
MISAS DE ALFONSO VAZ DE ACOSTA.....	17
NOTAS A LA EDICIÓN CRÍTICA.....	19
E-E 89-1(10). <i>Missa a 7</i> , en dos coros.....	23
E-E 89-1(9). <i>Missa de 2º tono</i> , en dos coros.....	97
E-E 89-1(3). <i>Missa de Sancti amen a 8</i> , en dos coros.....	199
E-E 89-1(4). <i>Missa In gloria a 8</i> , en dos coros.....	265
E-E 96-5(3). <i>Missa a 8</i> , en 3 coros.....	365
E-E 96-5(1). <i>Missa a 10</i> , en 3 coros.....	453
E-E 83-3(1). <i>Missa a 12</i> , en 4 coros.....	533
E-V 5/31. <i>Missa Etiam pro nobis a 8</i> , en 2 coros.....	599

EDICIÓN CRÍTICA

CRITERIOS DE EDICIÓN MUSICAL

Íncipit. Se facilita al comienzo de cada partitura.

Claves y armaduras. Las claves han sido normalizadas, utilizando las más comunes en la actualidad: clave de sol en segunda, clave de sol en segunda con octava baja y clave de fa en cuarta. Las obras escritas en claves altas se facilitan en su versión original y transportadas una cuarta justa descendente tal y como indican los tratados de la época y las propias fuentes en algunos casos.

Compás. Se han respetado los compases y figuraciones originales. Se mantiene el compás de compasillo C, entendido como un compás binario de dos partes. También se conservan los compases ternarios: el de proporción menor, tres por dos, y el de proporción mayor, tres por uno, sin recurrir a la reducción de las figuras.

Barras de compás. Siguiendo las convenciones actuales, se añaden líneas divisorias de separación de compases, que no están presentes en la mayoría de las fuentes originales.

Alteraciones. Se normalizan según la práctica habitual. Se sustituye el sostenido con función de becuadro, que aparece para eliminar el bemol de la nota si, por el becuadro. Se entiende que el efecto de las alteraciones perdura hasta la siguiente barra de compás y se eliminan, por tanto, las alteraciones repetidas en el mismo compás. Las que aparecen en el pentagrama figuran en la fuente original, las de menor tamaño, encima de las figuras, son sugerencia del editor. Estas últimas solamente afectan a la nota sobre la que se encuentran y, por tanto, cuando aparecen varias en el mismo compás se escribe la alteración sobre todas ellas. En la mayoría de los casos, las alteraciones sugeridas son imprescindibles para evitar intervalos inusuales en la época y su presencia parece obligada. No obstante, en unas pocas ocasiones su necesidad no es tan clara y figuran entre corchetes.

Mientras que en los manuscritos los bemoles aparecen siempre a la izquierda de la nota afectada, los sostenidos parecen haber sido escritos después de la música y el texto y, generalmente, se sitúan sobre las notas, aunque en numerosas ocasiones también bajo ellas. Todo ello, unido a que en algunas situaciones la presencia de esos sostenidos implicaría intervalos y sonoridades totalmente ajenos al resto de la obra y de los usos habituales de la época, me llevan a sugerir su supresión en algunos casos que se enumeran en las notas específicas de cada obra.

Ennegrecimientos y ligaduras. De acuerdo con las convenciones, han sido empleados corchetes superiores discontinuos para las notas ennegrecidas y continuos para las ligaduras.

Cifrado. Aparece en contadísimas ocasiones; cuando así ocurre, es copiado de forma literal.

Modificaciones y errores. Se enumeran en las notas específicas a la edición de cada obra, indicando la voz y el coro, el compás o compases, y la nota afectada. Esta última se identifica mediante una almohadilla (#) seguida del número que indica la posición que ocupa en el compás.

Aportaciones del editor. Cualquier elemento que no figura en los manuscritos y que ha sido añadido por el editor figura entre corchetes verticales. Así ocurre, por ejemplo, en varios

casos con el texto de las líneas del bajo, interpretadas habitualmente por el bajón. En las fuentes con fragmentos dañados, en los que se ha perdido parte de la música, las notas añadidas por el editor figuran entre corchetes verticales. Ocurre principalmente en la *Missa de Sancti amen* de Acosta, cuyo manuscrito contiene manchas, perforaciones y rasgones que suponen la pérdida de pequeños fragmentos de música en algunas voces a pesar de su restauración.

Modificaciones y errores. Se indican en las notas a la edición de cada obra.

Texto. Se ha normalizado siguiendo el *Liber Usualis*. La normalización se ha limitado a cuestiones de acentuación y capitalización y a la ortografía de las siguientes palabras:

- *Kyrie* por *Kirie*.
- *Visibilium* por *vissibilium* - *Invisibilium* por *invisibilium*.
- *Resurrexit* por *ressurrexit*.
- *Cujus* por *cuius*.
- *Exspecto* por *expecto*.
- *Resurrectionem* por *ressurrectionem*.
- *Sacula* por *secula* - *Saeculi* por *seculi*.

Estas variantes del texto se encuentran en diferentes copias, no estando asociadas a un lugar o escriba concreto. Se pueden apreciar, incluso, dentro de la misma fuente.

Para indicar que un fragmento de texto repetido no aparece en la partitura original, figurando en ella signos de repetición, se utiliza cursiva. Como ya se ha indicado, los fragmentos de texto añadidos por el editor, no copiados en la fuente, figuran entre corchetes verticales.

CONSIDERACIONES SOBRE LA EDICIÓN ELECTRÓNICA

Aunque todavía incipientes, y con mucho camino por recorrer, existen las tecnologías adecuadas para que la música de estos maestros dé un salto cualitativo importante y entre en una nueva dimensión que ampliará enormemente las posibilidades de análisis y trabajo con ella. En estos momentos, cualquier investigador, de no importa qué disciplina, realiza constantemente búsquedas en bases de datos y textos de todo tipo y es plenamente consciente de cómo la digitalización del conocimiento y la posibilidad de realizar búsquedas en él ha facilitado su mejora y crecimiento. La existencia de la mayoría de estas herramientas es relativamente reciente, por ejemplo, Jstor¹ se fundó en 1995; sin embargo, hoy en día sería inimaginable trabajar sin poder realizar búsquedas en sus más de diez millones de fuentes disponibles o en el inabarcable Google books².

Mientras tanto, miles de obras musicales editadas han permanecido ajenas a este proceso. Muchas de ellas, publicadas en papel, tienen un acceso enormemente limitado, que se circunscribe a los escasos ejemplares que suelen tener las tiradas de estas ediciones y que las convierten, por tanto, en accesibles para un número muy reducido de lectores. Indudablemente, el formato de libro impreso en papel tiene unas ventajas incuestionables, algo que queda acreditado por sus cerca de seiscientos años de plena vigencia y los miles de libros que se siguen publicando cada año en todo el mundo. Sin embargo, también son evidentes sus limitaciones, especialmente en el campo de la divulgación. Hoy en día, si un musicólogo quisiera dar a conocer, por ejemplo, música editada por él, sería mucho más fácil, rápido, económico y eficaz recurrir a herramientas diferentes. Mi trabajo fin de máster, *Alonso Xuárez, de la partícula al iPad*, acredita perfectamente este fenómeno (Ballesteros Valladolid, 2012). Como parte de él, edité varias partituras de Alonso Xuárez, maestro de capilla de las catedrales de Cuenca y Sevilla durante el siglo XVII. Si mi trabajo se hubiera publicado en un libro impreso, seguramente habría tenido una corta tirada de no más de mil ejemplares con una circulación geográfica y temporal muy limitada. Sin embargo, al digitalizar las partituras y ponerlas a disposición de todo el mundo en una página web³ y en las plataformas más habituales⁴, suman más de cuatro mil descargas por personas de los cinco continentes. Existen, además, otras ventajas que citaré brevemente. Todo el proceso se realizó con herramientas gratuitas que no implicaron ningún gasto. Su facilidad e inmediatez. La posibilidad, permanentemente abierta, de modificar o ampliar los contenidos. La interacción con los estudiosos o intérpretes. Uno de los hechos que más llamó mi atención fue cómo una de las obras seleccionadas para su edición y divulgación, un motete cuya partitura había permanecido ignorada en el archivo de la Catedral de Cuenca durante más de trescientos

¹ «JStor». Acceso el 30 de abril de 2019. <http://www.jstor.org>.

² «Google books». Acceso el 30 de abril de 2019. <https://books.google.es>.

³ «Alonso Xuárez». Acceso el 30 de abril de 2019. <http://xuarez.pciot.com/index.php/es>.

⁴ «Alonso Xuárez en ChoralWiki». Acceso el 30 de abril de 2019.

http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Alonso_Xu%C3%A1rez.

«Alonso Xuárez en la IMSLP». Acceso el 30 de abril de 2019.

http://imslp.org/wiki/Category:Xu%C3%A1rez,_Alonso.

«Alonso Xuárez en Wikipedia». Acceso el 30 de abril de 2019.

https://en.wikipedia.org/wiki/Alonso_Xu%C3%A1rez.

años, a través de la IMSLP⁵ (Proyecto Biblioteca Internacional de Partituras Musicales), llegó hasta un intérprete y profesor de trompeta de Quebec, también fundador y director de varias agrupaciones, quien realizó una adaptación del motete para un cuarteto de viento con dos trompetas y dos trombones⁶. O que ese mismo motete fuera interpretado en un concierto en Gundelfingen, una pequeña población del sur de Alemania, en febrero de 2014⁷.

Ciertamente, el acceso inmediato a una ingente cantidad de recursos musicales, por ejemplo, a través de YouTube o Spotify en el caso de las interpretaciones o a las más de 450.000 partituras disponibles en la mencionada IMSLP facilitan de forma evidente el trabajo de los musicólogos y suponen también una ayuda inestimable en su labor docente. No obstante, en esas miles de partituras, casi siempre en formato pdf (Portable Document Format), no es posible, por ejemplo, realizar búsquedas como sí se hace en los artículos o libros digitalizados y, en la mayoría de los casos, los metadatos ofrecidos son muy básicos y limitados. Se está dando, por tanto, un primer paso digitalizando miles de partituras, pero faltaría el acceso a ese segundo nivel que permita manejar la música de forma similar a los textos, pudiendo realizar búsquedas en ella o crear bases de datos con el contenido musical y textual de las partituras y sus metadatos. Estableciendo una analogía, es como si se pudiera acceder a Jstor, obtener y leer sus artículos, pero no se contemplara utilizar palabras clave o realizar búsquedas en sus contenidos para encontrar rápidamente aquellos textos que mencionan ciertos nombres, palabras o frases. Esa sería una limitación inimaginable en la actualidad y, sin embargo, es lo que ocurre con la música y los textos incluidos en la inmensa mayoría de las partituras disponibles.

Otras áreas de la música han avanzado con mayor rapidez y han implementado y explotado los avances tecnológicos de forma intensiva. Un ejemplo paradigmático podría ser el de la aplicación Shazam⁸. Como todo el mundo conoce, gracias al micrófono incorporado en los teléfonos móviles, permite identificar en escasos segundos prácticamente cualquier música registrada y acceder automáticamente a los datos de la obra escuchada y de esa grabación, ofreciendo incluso un enlace para comprarla. Hace no tantos años, parecería algo mágico. Siempre según datos de la compañía, la aplicación —que comenzó a ofrecerse en la App Store⁹ en 2008— ha sido descargada ya mil millones de veces y una muestra de su vertiginosa evolución es que necesitaron diez años para alcanzar mil millones de etiquetas, 10 meses para alcanzar dos mil millones y 3 meses para pasar de diez a doce mil millones¹⁰. Son cifras realmente vertiginosas que muestran el progreso de la tecnología y cómo ese avance se traslada a la vida de millones de personas y a su forma de relacionarse con la música.

⁵ «IMSLP». Acceso el 30 de abril de 2019. http://imslp.org/wiki/Main_Page.

⁶ «Alonso Xuárez - Arreglos en la IMSLP». Acceso el 30 de abril de 2019. [http://imslp.org/wiki/Clama_in_fortitudine_\(Xu%C3%A1rez%2C_Alonso\)](http://imslp.org/wiki/Clama_in_fortitudine_(Xu%C3%A1rez%2C_Alonso)).

⁷ «Eher rockige als sakrale Töne. Alonso Xuárez - Concierto en Gundelfingen». 2014. *Badische Zeitung*. Acceso el 30 de abril de 2019. <http://www.badische-zeitung.de/gundelfingen/cher-rockige-als-sakrale-toene--80728009.html>.

⁸ «Shazam». Acceso el 30 de abril de 2019. <https://www.shazam.com/es>.

⁹ «App Store». Acceso el 30 de abril de 2019. <https://itunes.apple.com/es/genre/ios/id36?mt=8>.

¹⁰ «Shazam - Quiénes somos». Acceso el 30 de abril de 2019. <https://www.shazam.com/es/company#>.

Por contra, en el campo de la musicología resulta difícil encontrar muestras de ese avance tecnológico que hayan supuesto un cambio realmente significativo en la metodología de trabajo y en la forma en que los musicólogos comunicamos y divulgamos nuestra producción más allá del uso de herramientas y sitios web como los que ya se han mencionado. En esta línea se manifiesta el interesante artículo «Exploring information retrieval, semantic technologies and workflows for music scholarship: the Transforming Musicology Project» (Lewis, Crawford y Lewis, 2015) que, brevemente, expone los principales campos en los que la tecnología se está convirtiendo en una gran aliada para la musicología. John Griffiths, también reflexiona sobre estas cuestiones y en su artículo «Musicología, informática y la vihuela en el siglo XXI» enumera algunos proyectos musicológicos en los que la tecnología ocupa un papel relevante (Griffiths, 2014).

La International Musicological Society (IMS) cuenta entre sus grupos de estudio con uno denominado Digital Musicology, formado en 1987, entre cuyos centros de interés se encuentran: procesamiento automático de datos musicales, digitalización del legado musical, edición digital, búsquedas avanzadas y acceso a materiales en línea, análisis automático y entornos interactivos para la investigación musical¹¹.

En el boletín informativo de la IMS, se dice lo siguiente al hablar del encuentro mantenido por este grupo de estudio en la reunión celebrada en Nueva York en junio de 2015:

Entre los muchos temas discutidos por los ponentes se destacaron algunos: la relativa escasez de datos musicales de calidad, la colaboración multidisciplinar, el nivel de alfabetización digital de los estudiosos de la música y la necesidad de software utilizable que pueda realizar búsquedas de alto nivel y tareas de análisis¹².

Más adelante, se cita un sondeo realizado por Charles Inskip y Frans Wiering con el fin de investigar el uso de la tecnología por los musicólogos. Participaron 621 de ellos procedentes de un gran número de países, aunque, curiosamente, ninguno de España. El boletín incluye enlaces a una presentación y un documento con las primeras conclusiones (Inskip y Wiering, 2015b), entre las que resulta interesante comprobar cómo la mayoría de investigadores prefieren trabajar con libros y artículos digitales y valoran algunas de las grandes ventajas de la tecnología, pero también manifiestan sus frustraciones ante las dificultades que implica su utilización. Sugiere que deberían realizarse esfuerzos para mejorar las habilidades digitales de los investigadores y desarrollar software centrado en el usuario, que permita el acceso en línea a recursos digitales de alta calidad (imágenes, textos y sonidos), que sean comprensibles y localizables, y que se puedan compartir, reutilizar y manipular a niveles micro y macro (Inskip y Wiering, 2015a: 460).

En esa línea, una de las iniciativas más relevantes y que podría convertirse en una herramienta muy valiosa para los musicólogos, especialmente en el ámbito de la edición

¹¹ «IMS - Study Group “Digital Musicology”». Acceso el 30 de abril de 2019. <https://www.ims-international.ch/content/index.php/study-groups/digital-musicology>.

¹² «IMS Communiqué / Newsletter». New Series, volume 3, no. 1 (2016). Acceso el 30 de abril de 2019. https://www.ims-international.ch/content/images/pdf/ims_newsletter03_2016.pdf.

musical es la Music Encoding Initiative (MEI)¹³. Se trata de una iniciativa de código abierto; es decir, software desarrollado y distribuido libremente cuyo código está a disposición de los usuarios, que pueden utilizarlo libremente, pero también contribuir a su desarrollo. En su definición y desarrollo está implicado un equipo de carácter multidisciplinar en el que participan musicólogos, informáticos, bibliotecarios o historiadores. La idea principal del proyecto es definir un sistema de codificación de documentos musicales con una estructura cuyos datos sean legibles por una máquina¹⁴.

Ilustración 2. Music Encoding Initiative (MEI). <https://music-encoding.org>.

En una partitura en formato pdf, todos los símbolos musicales y textos son trazos sin ningún significado en los que no es posible realizar búsquedas ni análisis en la música. Sin embargo, en una partitura en formato MEI, cada elemento tiene su significado específico y es perfectamente legible para un ordenador, que podrá realizar búsquedas en su interior y analizar su contenido buscando, por ejemplo, la presencia de intervalos melódicos y armónicos o patrones rítmicos. También permite ofrecer partituras dinámicas en las que es posible incluir variantes de algunos pasajes. De esta forma, es posible incluir versiones diferentes en función de las discrepancias encontradas en diversas fuentes. El usuario puede visualizar las diferentes alternativas, y generar un archivo en pdf, o escuchar la versión deseada. Simplemente por estas características, esta tecnología ya es un avance realmente sustancial que puede introducir un cambio significativo en la forma en que trabajamos los musicólogos. En estos momentos, el corpus de obras digitalizadas con esta tecnología es pequeño, pero va creciendo rápidamente y todos los indicios muestran que terminará convirtiéndose en un estándar. Por lo tanto, en un futuro próximo será posible introducir un motivo melódico, por ejemplo, el conocido tema de la célebre canción *Nunca fue pena mayor*, que tanto éxito alcanzó en su momento y que gozó de una amplia difusión por gran parte de Europa, y comprobar en qué partituras aparece. Seguro que el número de coincidencias supera las conocidas y estudiadas hasta el momento y abre nuevos caminos de estudio. Este sería un ejemplo muy simple y sencillo sobre las posibilidades que estas tecnologías abren en el campo del análisis musical. Existen iniciativas muy ambiciosas que están trabajando en esta dirección. Quizás una de las más significativas sea Single Interface for Music Score Searching and Analysis (SIMSSA), cuyo objetivo es enseñar a los ordenadores a reconocer los símbolos

¹³ «MEI». Acceso el 30 de abril de 2019. <http://music-encoding.org>.

¹⁴ «MEI - Introducción». Acceso el 30 de abril de 2019. <https://music-encoding.org/about>.

musicales en imágenes digitales de partituras, transformando las representaciones simbólicas en datos sobre los que se puedan realizar búsquedas, permitiendo el acceso a esos datos para que puedan ser estudiados, analizados e interpretados¹⁵. Entre sus proyectos están Cantus ultimus¹⁶ o ELVIS Project¹⁷, todos centrados en el desarrollo de tecnologías que permitan la digitalización y análisis de grandes corpus musicales. Si se consulta la sección de participantes de SIMSSA, se observará cómo el equipo también tiene un carácter multidisciplinar y en el amplio e internacional listado figuran muchas instituciones de elevado prestigio en el ámbito académico¹⁸.

En la página web de MEI figuran también algunos proyectos realmente relevantes que ya están utilizando esta tecnología¹⁹. Estos son solo algunos ejemplos de proyectos de gran calado vinculados directamente con MEI a los que se puede acceder desde su web:

- Beethovens Werkstatt: Genetic Textual Criticism and Digital Edition
- Catalogue of Carl Nielsen's Works (CNW)
- Gesualdo Online Project
- The Lost Voices Project: A Digital Domain for Renaissance Music
- Corpus monodicum
- Optical Music Recognition for Plainchant
- Digital Scholarly Editions with MEI
- Haydn by Hand

MEI, en cualquier caso, es solo el código, un lenguaje que ofrece infinidad de posibilidades, que otras aplicaciones están comenzando a aprovechar.

Verovio es otra iniciativa de código abierto que permite convertir las partituras codificadas con MEI en gráficos SVG que se pueden insertar, por ejemplo, en una página web con la ventaja de que añade ciertas funcionalidades muy interesantes: redimensionar la partitura, seleccionar y resaltar elementos concretos (por ejemplo, al pinchar sobre la tecla c todas las notas do de la partitura se colorean²⁰), resaltar un motivo o mostrar variantes de una edición²¹, mostrar solo ciertas partes de la partitura²², interpretar vía MIDI (Musical Instrument Digital Interface) el contenido de la partitura²³... Todas estas opciones, desde el punto de vista didáctico, son realmente útiles. Verovio es desarrollado por la oficina suiza de RISM y recibe apoyo financiero de la Salzburg Mozarteum Foundation y soporte de la Saxon

¹⁵ «SIMSSA». Acceso el 30 de abril de 2019. <https://simssa.ca>.

¹⁶ «Cantus Ultimus». Acceso el 30 de abril de 2019. <https://cantus.simssa.ca>.

¹⁷ «ELVIS Project». Acceso el 30 de abril de 2019. <https://elvisproject.ca>.

¹⁸ «SIMSSA - Participantes». Acceso el 30 de abril de 2019. <https://simssa.ca/people>.

¹⁹ «MEI - Projects». Acceso el 30 de abril de 2019. <http://music-encoding.org/community/projects-users>.

²⁰ «Verovio - Atributos». Acceso el 30 de abril de 2019. <http://www.verovio.org/gh-tutorial/topic05-attributes.html>.

²¹ «Verovio - Alternativas de edición». Acceso el 30 de abril de 2019. <http://www.verovio.org/gh-tutorial/topic07-choice.html>.

²² «Verovio - Partes». Acceso el 30 de abril de 2019. <http://www.verovio.org/gh-tutorial/topic08-saxonce.html>.

²³ «Verovio - Play». Acceso el 30 de abril de 2019. <http://www.verovio.org/gh-tutorial/topic09-midi.html>.

Academy of Sciences de Leipzig²⁴. Estos nombres son una muestra clara de que se trata de una iniciativa fuertemente respaldada.

El visor incluido en la propia página permite cargar cualquier fichero en formato MEI y el navegador del usuario mostrará la partitura. Todo ello se realiza en modo local, sin necesidad de subir nada a ningún servidor. Así se puede hacer con los archivos de las ediciones facilitados en la edición electrónica de este trabajo. Basta pinchar en el botón «Seleccionar archivo», escoger el archivo en formato MEI que se desea visualizar y pinchar en el botón «Render». Automáticamente, el navegador mostrará la partitura seleccionada y se podrán utilizar las funciones del visor. La imagen siguiente permite comprobar el resultado, mostrando la imagen obtenida al subir el archivo MEI de la *Missa Etiam pro nobis* de Acosta.

Ilustración 3. Verovio MEI Viewer. <https://www.verovio.org/mei-viewer.shtml>

MEI no funciona solamente con notación occidental tradicional, también es capaz de trabajar con neumas y otra de sus posibilidades ya explotadas es la opción de superponer una fuente original (por ejemplo, un manuscrito digitalizado) y el código con la edición musical de su contenido. En esa dirección trabaja Aruspix²⁵, una aplicación para el reconocimiento óptico, superposición y recopilación de impresos musicales tempranos vinculada a la Marenzio online digital edition.

²⁴ «Verovio». Acceso el 30 de abril de 2019. <http://www.verovio.org/index.shtml>.

²⁵ «Aruspix». Acceso el 30 de abril de 2019. <http://www.aruspix.net/about.html>.

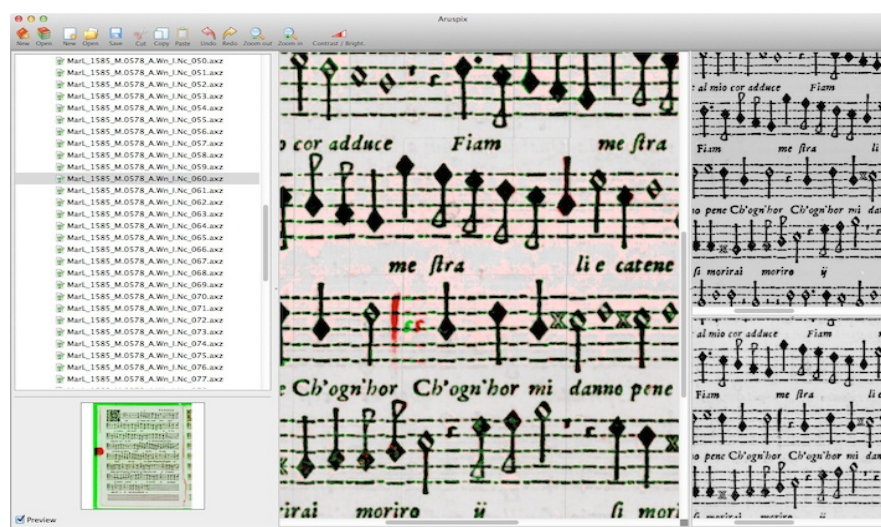


Ilustración 4. Aruspix. <http://www.aruspix.net/about.html>

El Josquin Research Project²⁶, creado y dirigido por Jesse Rodin, de la universidad de Stanford, es un excelente ejemplo de cómo estas tecnologías ya permiten nuevas y enriquecedoras vías de trabajo. Ofrece una aplicación práctica, directa y abierta, accesible a través de su web, que permite acceder a un amplio corpus de obras escritas entre 1420 y 1520.

Además de mostrar las partituras, como cualquier web convencional, lo que hace realmente interesante esta página es que, tal y como se muestra en la ilustración anterior, es posible realizar búsquedas inteligentes en la amplia colección de partituras que alberga. Cualquier usuario puede buscar intervalos melódicos, armónicos o patrones rítmicos, entre otras opciones, especificando si la búsqueda se limita a un autor o género concreto. La página, además, ofrece la posibilidad de que los usuarios puedan contribuir a enriquecer sus contenidos ofreciendo sus ediciones propias de música comprendida en el periodo que estudia esta iniciativa.

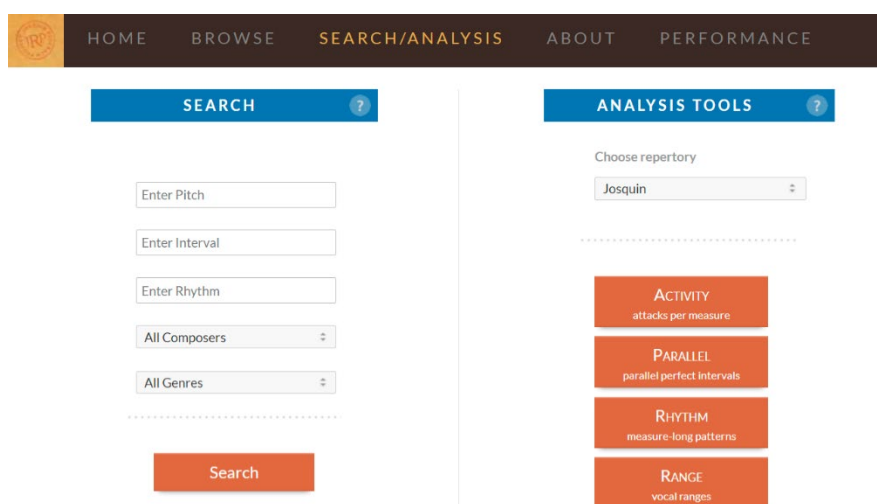


Ilustración 5. The Josquin Research Project. Search/Analysis. <http://josquin.stanford.edu/search>

²⁶ «The Josquin Research Project». Acceso el 30 de abril de 2019. <http://josquin.stanford.edu/about>

Estos proyectos son una muestra de cómo esta nueva realidad ofrecida por las TIC en el ámbito de la musicología está en pleno desarrollo, recibiendo la atención y empuje de importantes instituciones y solventes profesionales de diversos campos. Ya es posible crear ediciones musicales utilizando estos nuevos formatos. Las partituras generadas con estas tecnologías adquieren una nueva dimensión, dejando de ser solamente un conjunto de gráficos inaccesibles. Permiten a los investigadores trabajar de una forma mucho más compleja y enriquecedora gracias a la posibilidad de realizar búsquedas inteligentes en la música contenida en ellas. La evolución actual hace prever que cada día será mayor el número de repositorios que ofrezcan las partituras en estos formatos y que los estudiosos dispondrán de las herramientas necesarias para aprovechar sus ventajas.

En la edición digital de mi tesis, además de la clásica versión en pdf, se incluyen los archivos MEI de todas las ediciones. Es una modesta contribución para que la música española de esta etapa también esté representada en este nuevo y prometedor universo. Probablemente sean las primeras misas españolas del siglo XVII en estar disponibles para toda la comunidad en este formato, pero estoy convencido de que no serán las últimas. De esta forma, además de poder visualizar o imprimir las partituras, se añaden nuevas posibilidades. Como se ha visto, los ficheros pueden ser leídos y manipulados por visores como Verovio. Existen conversores de MEI a MusicXML, por lo que una vez en este formato pueden ser importados y editados por cualquier programa de edición musical, como Sibelius, Finale o Dorico. Podrán ser incluidos en repositorios de partituras de este tipo y, con las herramientas adecuadas, será posible realizar búsquedas inteligentes en la música contenida en ellas.

Como se ha podido comprobar, entre los proyectos citados en las páginas anteriores con bases de datos de partituras no he encontrado ninguno en el que este repertorio tenga cabida, pues están centrados en periodos anteriores o en autores concretos. No obstante, todo hace presuponer que la utilización de estas tecnologías será cada vez más amplia y el número de estos repositorios se irán ampliando. Creo que la musicología española no puede quedar fuera de esta tendencia y que se deberán crear las estructuras y herramientas necesarias para que estas músicas estén presentes en este nuevo y prometedor escenario.

MISAS DE ALFONSO VAZ DE ACOSTA

NOTAS A LA EDICIÓN CRÍTICA

Missa a 7. E-E 89-1(10)

La parte del órgano del coro I fue escrita por una mano diferente a la del resto de las partes.

Gloria:

G, c. 48, #1: en el original semibrevis.

B-CII, c. 53, en el original falta el silencio de semimínima.

Credo:

S1-C1, c. 5, #1: elimino el sostenido.

S2-C1, c. 12, #2: sobra el puntillo que figura en el original.

B-CII, c. 15: en el original figuran los cuatro la corcheas, en los que no encaja el texto. Hay que recordar que esta parte sería ejecutada normalmente de forma instrumental por un bajón. Al interpretarse vocalmente sugiero cantar un la blanca, como las demás voces del coro.

B-C2 y org-CII, c. 77, #1: elimino el sostenido.

T-C1, c. 172, #1: en el original sol, que sustituyo por fa.

Esta misa es la única de las trece editadas en las que sobre los acordes finales de cada parte de la misa no aparece la alteración para convertir la tercera en mayor. En otras misas de Acosta, escritas aparentemente por la misma mano, —y en el mismo tono— como sería la *Missa a 8*, sí aparece siempre el sostenido sobre el do. Si solo faltara en el final de una parte, podría tratarse de un olvido, pero encuentro llamativo que falte en todos los finales, cuando en otras misas siempre está presente. Por otra parte, es probable que fuera algo tan interiorizado por los intérpretes, que ejecutarían la tercera mayor siempre, sin necesidad de que el sostenido estuviera escrito. Por todo ello añadido el sostenido superior entre corchetes.

Missa de 2º tono. E-E 89-1(9)

Kyrie:

S1-C1, c. 42, #2: elimino el sostenido.

S1-C2, c. 108, #3: elimino el sostenido.

Gloria:

T-C2, c. 80: falta un compás de espera.

T-C2, c. 85, #1: en el original mínima.

B-C2, cc. 95 y 96, #1: elimino el sostenido.

Credo:

S-C2, c. 38, #1: elimino el sostenido.

A-C2, c. 111, #2: en el original sol#, que sustituyo por fa#.

T-C2, c. 253: en el original sobra un la semimínima.

Org-C1 y G, cc. 128-169: sobre el pentagrama del org-C1 está escrito «Quinta arriba». Ha sido necesario transportar la música de todo el pasaje esa quinta justa superior. En el guion no lo indica, pero la música es la misma y se realiza el mismo proceso.

Sanctus:

T-C1, c. 50, #2: en el original corchea.

Missa de Sancti amen. E-E 89-1(3)

Tal y como recoge el catálogo electrónico de El Escorial esta fuente sufre oxidación de la tinta con perforaciones, rasgones y agujeros de carcoma lo que supone la pérdida de contenido en varios folios. Muchos folios han sido reforzados con material reutilizado de otros documentos y restaurados²⁷. En todos los casos en que se ha perdido parte de la música se ofrece una propuesta del editor, siempre entre corchetes verticales. El órgano del coro II y el guion fueron escritos por un copista diferente al del resto de las partes.

Credo:

G, cc. 196 y 197: en el original sobran esto dos compases que aparecen repetidos.

Missa In gloria. E-E 89-1(4)

El órgano del coro II y el guion fueron escritos por un copista diferente al del resto de las partes. En la parte del órgano del coro I, pone Bajo.

Gloria:

S1-C1, c. 30, #1: elimino el sostenido.

A-C1, c. 91, #1 y 2: elimino el sostenido.

A-C1, c. 171, #1: elimino el sostenido.

S1-C2, c. 180, #2: elimino el sostenido.

A-C1, c. 203, #2: elimino el sostenido.

Sanctus:

Org-C1 y G, c. 57, #2: elimino el sostenido.

Agnus:

T-C1, c. 30, #1: en el original fa (do), que sustituyo por sol (re).

S1-C1, c. 32, #2 y 3: elimino el sostenido.

²⁷ «Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial – Catálogo electrónico de música - Acosta, *Missa de Sancti amem*». Acceso el 30 de abril de 2019. <http://rbme.patrimonionacional.es/Busqueda-en-Catalogo.aspx?id=38>.

Missa a 8. E-E96-5(3)**Kyrie:**

A-CI, c. 42, #1: elimino el sostenido.

S-CI, c. 46: en el original C, que corrijo por 3/2.

Org-CI, c. 58, #1: en el original re (la), que sustituyo por mi (si).

A-Coro I, c. 77, #1: elimino el sostenido.

Gloria:

Org-CII, c. 24: sobran 2 compases de espera.

T-CIII, c. 24: falta 1 compás de espera.

B y Org-CIII, c. 115, #1: en el original fa (do), que sustituyo por sol (re).

T-CIII, c. 137, #1: elimino el sostenido.

A-CIII, c. 138, #1: elimino el sostenido.

Credo:

S-CII, c. 52, #1: elimino el sostenido.

T-CII, c. 56 a 58: en el original «*descendit*», que sustituyo por «*de caelis*».

S-CIII, c. 231: en el original «*venturi*» que sustituyo por «*et vitam*».

G, c. 231, #3: en el original do (sol), que sustituyo por re (la).

T-CIII, c. 233, #2: en el original si (fa), que sustituyo por la (mi).

Sanctus:

G, c. 36, #1: en el original re (la), que sustituyo por do (sol).

Agnus:

Org-CII, c. 17 y 18, #3: en el original re (la), que sustituyo por mi (si).

Missa a 10. E-E 96-5(1)**Kyrie:**

Org-C2, B-C3, org-C3 y G, c. 38, #3: elimino el sostenido.

S-C2, c. 62, #3: elimino el sostenido.

Credo:

A-C2, cc. 17-18: en el original «*et invisibilium*», que sustituyo por «*et in unum Dominum*».

G, cc. 21-22: en el original faltan estos dos compases.

Sanctus:

G, c. 31, #3: en el original mínima.

Org-C2, cc. 35 y 36: en el original figura la música del Org-C3, que sustituyo por la del B-C2.
B-C2 y Org-C2, c. 36: #3: elimino el sostenido.

Missa a 12. E-E 83-3(1)

En la escritura del texto se aprecia claramente la presencia de varias manos en las distintas partes. El guion fue escrito por un copista diferente al del resto de las partes.

Kyrie:

B-C3, c. 53, #1: en el original si (fa) que sustituyo por sol (re).

Gloria:

T-C4, c. 12, #4: en el original la (mi) que sustituyo por sol (re).

Missa sobre Etiam pro nobis. E-V 53-1

El guion fue escrito por un copista diferente al del resto de las partes.

Kyrie:

Org-C2, cc. 34, #1: en el original mínima.

Gloria:

S2-C2, c. 71: en el original falta este compás de espera.

G, c. 132: falta este compás.

Agnus:

T-C2, c. 26: en el original sobra un compás de espera.

Missa a 7

Kyrie

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(10)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Tiple 1^º
Solo
Ki ry e leis on

Tiple 2^º
Kirieleison

Tenor
Kirieleison

Órgano
K irie leison

CORO II

Tiple
Kirieleison

Alto
Kirieleison

Tenor
Kirieleison

Bajo
Kirie leison

Órgano
Kirie leison

Guion
Kirie leison

Solo
Solo

S
Ky-ri -e-e-lei - son, Ky-ri -e-e-lei-

S
Ky-ri -e-e-lei-

T
Ky-ri -e-e-lei-

Org
Ky-ri -e-e-lei-

S
A
T
B
Org
G

4

Solo

S
son, Ky-ri-e-e-lei-son, Ky-ri-e-e-lei-son,

S
son, Ky-ri-e-e-lei-son,

T
son, Ky-ri-e-e-lei-son,

Org

S
Ky-ri-e-e-lei-son, Ky-ri-e-e-lei-son,

A
Ky-ri-e-e-lei-son, Ky-ri-e-e-lei-son,

T
Ky-ri-e-e-lei-son, Ky-ri-e-e-lei-son,

B
Ky-ri-e-e-lei-son, Ky-ri-e-e-lei-son,

Org

G

11

S Ky - ri - e e - lei - son. _____

S Ky - ri - e e - lei - son. _____ Chri - ste _____ e - lei -

T Ky - ri - e e - lei - son. _____

Org

S Ky - ri - e e - lei - son. _____

A Ky - ri - e e - lei - son. _____

T Ky - ri - e e - lei - son. _____

B Ky - ri - e e - lei - son. _____

Org

G

18

S Chri-ste e - lei - son, Chri - ste e - lei -

S son, Chri - ste e - lei - son,

T Chri - ste e - lei - son,

Org

S Chri - ste e - lei - son,

A Chri - ste e - lei - son,

T Chri - ste e - lei - son,

B Chri - ste e - lei - son,

Org

G

Solo

S
son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei -

S
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei -

T
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei -

Org

S
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei -

A
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei -

T
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei -

B
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei -

Org

G

32

S *son* e - lei - son. _____ *Solo* Ky - ri - e - lei - son, *Solo* Ky - ri - e - lei - son, #

S *son* e - lei - son. _____ Ky - ri - e - lei - son, #

T *son* e - lei - son. _____ Ky - ri - e - lei - son,

Org

S *son,* e - lei - son. _____ Ky - ri - e - lei -

A *son,* e - lei - son. _____ Ky - ri - e - lei -

T *son,* e - lei - son. _____ Ky - ri - e - lei -

B *son,* e - lei - son. _____ Ky - ri - e - lei -

Org

G

40 Solo

S Ky - ri - ee - lei - son, Ky - ri - ee - lei - son,

S Ky - ri - ee - lei - son,

T Ky - ri - ee - lei - son,

Org

S son, Ky - ri - ee - lei -

A son, Ky - ri - ee - lei -

T son, Ky - ri - ee - lei -

B son, Ky - ri - ee - lei -

Org

G

45

S Ky - ri - e e - lei - son._____

S Ky - ri - e e - lei - son._____ [##]

T Ky - ri - e e - lei - son._____

Org

S son, Ky - ri - e e - lei - son._____ [##]

A son, Ky - ri - e e - lei - son._____

T son, Ky - ri - e e - lei - son._____

B son, Ky - ri - e e - lei - son._____

Org

G

Missa a 7

Gloria

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(10)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Solo

S Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-

S pax ho-mi-ni-bus

T pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-

Org

CORO II

S pax ho-mi-ni-bus

A pax ho-mi-ni-bus

T pax ho-mi-ni-bus

B pax [ho-mi-ni-bus

Org

G

7

S ta - tis. Lau-da - mus te. Be-ne-di-ci-mus te.

Solo

S Lau - da - mus te, lau - da - mus te. Be-ne-di-ci-mus te.

T ta - tis. Lau - da - mus te, Be-ne-di-ci-mus te.

Org

S

A

T

B

Org

G

14

S Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

S Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

T Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

Org

S gra - ti - as a - gi - mus

A gra - ti - as a - gi - mus

T gra - ti - as a - gi - mus

B gra - ti - as a - gi - mus

Org

G

20

S
Rex cae-le -

S
Rex cae-le -

T
Solo
Do - mi-ne De - us

Org

S
ti - bi pro-pter ma-gnam glo - ri-am tu - am.

A
ti - bi pro-pter ma-gnam glo - ri-am tu - am.

T
ti - bi pro-pter ma-gnam glo - ri-am tu - am.

B
ti - bi pro-pter ma-gnam glo - ri-am tu - am.

Org

G

27

S
stis, De-us Pa - ter o - mni-po-tens, o - mni-po-tens.

S
stis, De-us Pa - ter o - mni-po-tens, o - mni-po-tens.

T
De-us Pa - ter o - mni-po-tens, o - mni-po-tens.

Org

S
Do - mi-ne Fi-li u-ni - ge - ni -

A
Do - mi-ne Fi-li u-ni - ge - ni -

T
Do - mi-ne Fi-li u-ni - ge - ni -

B
Do - mi-ne Fi-li u-ni - ge - ni -

Org

G

34

S Solo Do - mi-ne,

S Solo Do - mi-ne,

T

Org

S te Je - su Chri - - ste.

A te Je - su Chri - - ste.

T te Je - su Chri - - ste.

B te Je - su Chri - - ste.

Org

G

41

S *Do-mi-ne* De-us, A-gnus De - i, Fi - li-us, Fi - li-us Pa -

S *Do-mi-ne* De-us, A-gnus De - i, Fi - li-us Pa -

T *Do-mi-ne* De-us, A-gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.

Org

S

A

T

B

Org

G

47

S - tris. mi-se - re-re no - bis.

S tris. mi-se - re-re no - bis.

T - mi-se - re-re no - bis.

Org

S Qui tol-lis pec - ca - ta mun - di, Qui

A Qui tol-lis pec - ca - ta mun - di, Qui

T Qui tol-lis pec - ca - ta mun - di, Qui

B Qui tol-lis pec - ca - ta mun - di, Qui

Org

G

54

S *Solo*
sus - ci-pe

S
sus - ci-pe

T *Solo*
sus - ci-pe

Org

S
tol-lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci-pe, sus - ci-pe

A
tol-lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci-pe, sus - ci-pe

T
tol-lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci-pe, sus - ci-pe

B
tol-lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci-pe, sus - ci-pe

Org

G

61

S
Qui se - des ad dex - te-

S
Solo
Qui se - des, qui se - des ad

T
Qui se - des ad

Org

S
de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

A
de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

T
de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

B
de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

Org

G

68

S
ram Pa - - tris,

S
dex - te-ram Pa - tris,

T
dex - te-ram Pa - tris,

Org

S
mi-se - re-re no - bis, mi-se - re-re no -

A
mi-se - re-re no - bis, mi-se - re-re no -

T
mi-se - re-re no - bis, mi-se - re-re no -

B
mi-se - re-re no - bis, mi-se - re-re no -

Org

G

75

S Quo - ni-am tu so - lus San - ctus. Quo - ni-am

S Quo - ni-am tu so - lus San - ctus. Quo - ni-am

T Quo - ni-am tu so - lus San - ctus. Quo - ni-am

Org

S *bis.*

A *bis.*

T *bis.*

B *bis.*

Org

G

81

S
tu so - lus Do - mi-nus. Quo - ni-am tu so - lus Do - mi-nus.

S
tu so - lus Do - mi-nus. Quo - ni-am tu so - lus Do - mi-nus.

T
tu so - lus Do - mi-nus. Quo - ni-am tu so - lus Do - mi-nus. Solo

Org

S

A

T

B

Org

G

87

S Do - mi-nus, Do - mi-nus. Tu so -

S Do - mi-nus, Do - mi-nus. Tu so -

T Do - mi-nus, Do - mi-nus. Tu so -

Org

S Tu so - lus Do - mi-nus, Do - mi-nus, Do - mi-nus.

A Tu so - lus Do - mi-nus, Do - mi-nus, Do - mi-nus.

T Tu so - lus Do - mi-nus, Do - mi-nus, Do - mi-nus.

B Tu so - lus Do - mi-nus, Do - mi-nus, Do - mi-nus.

Org

G

92

S
- lus Al - tis - si-mus, al - tis - si-mus Je - su Chri -

S
- lus Al - tis - si-mus, al - tis - si-mus Je - su Chri -

T
- lus Al - tis - si-mus, al - tis - si-mus Je - su Chri -

Org

S

A

T

B

Org

G

98

S ste. in glo -

S ste. in glo -

T ste. in glo -

Org

S Cum San - cto Spi - ri - tu, San - cto Spi - ri - tu

A Cum San - cto Spi - ri - tu, San - cto Spi - ri - tu

T Cum San - cto Spi - ri - tu, San - cto Spi - ri - tu

B Cum San - cto Spi - ri - tu, San - cto Spi - ri - tu

Org

G

104

S - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men, a -

S - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men, a -

T - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men, a -

Org

S

A

T

B

Org

G

109

S - men.

S - men.

T - men.

Org

S in glo - ri - a De - i - Pa - tris. A - men, a -

A in glo - ri - a De - i - Pa - tris. A - men, a -

T in glo - ri - a De - i - Pa - tris. A - men, a -

B in glo - ri - a De - i - Pa - tris. A - men, a -

Org

G

114

S *In glo - ri - a De - i Pa -*

S *In glo - ri - a De - i Pa -*

T *In glo - ri - a De - i Pa -*

Org

S *- men, a - men. in glo - ri - a De - i Pa -*

A *- men, a - men. in glo - ri - a De - i Pa -*

T *- men, a - men. in glo - ri - a De - i Pa -*

B *- men, a - men. in glo - ri - a De - i Pa -*

Org

G

120

The musical score consists of ten staves. The first four staves are for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Organ (Org). The next four staves are for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The final staff is for Organ (Org). The lyrics are: - tris, A - men, a - men, a - men. The music is in a common time signature and features a simple harmonic accompaniment with organ and guitar. The vocal parts are in unison, with the organ and guitar providing a steady accompaniment.

S - tris, A - men, a - men, a - men.

S - tris, A - men, a - men, a - men.

T - tris, A - men, a - men, a - men.

Org

S - tris. A - men, a - men, a - men.

A - tris. A - men, a - men, a - men.

T - tris. A - men, a - men, a - men.

B - tris. A - men, a - men, a - men.

Org

G

124

S De - i Pa - tris. A - men. _____

S De - i Pa - tris. A - men. _____

T De - i Pa - tris. A - men. _____

Org

S De - i Pa - tris. A - men. _____

A De - i Pa - tris. A - men. _____

T De - i Pa - tris. A - men. _____

B De - i Pa - tris. A - men.] _____

Org

G

Detailed description: This is a musical score for a hymn. It consists of ten staves. The first four staves are for Soprano (S), Soprano (S), Tenor (T), and Organ (Org). The next four staves are for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The final two staves are for Organ (Org) and Guitar (G). The lyrics are 'Dei Patris Amen'. The music is written in a common time signature. The Soprano parts have a melodic line with a final note that is sustained. The Organ parts provide a harmonic accompaniment. The Alto part has a sharp sign (#) above the final note. The Bass part has a closing bracket] after the final note. The Guitar part has a square bracket [] above the final note.

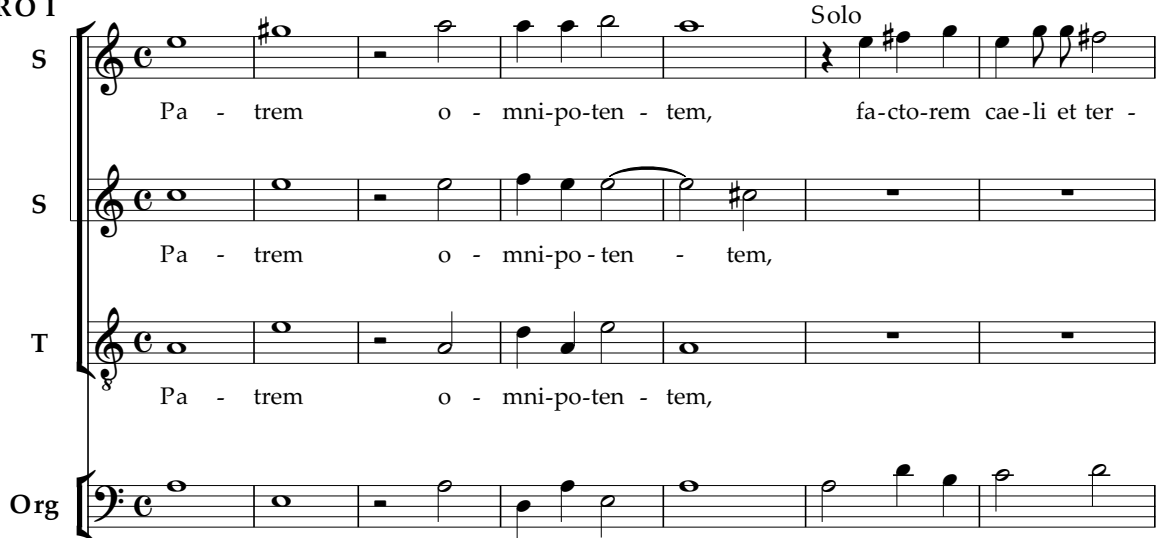
Missa a 7

Credo

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(10)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I



S

Pa - trem o - mni-po-ten - tem, fa-cto-rem cae-li et ter -

S

Pa - trem o - mni-po-ten - tem,

T

Pa - trem o - mni-po-ten - tem,

Org

Organo part for Coro I, featuring a solo section.

CORO II



S

Pa - trem o - mni-po-ten - tem,

A

Pa - trem o - mni-po-ten - tem,

T

Pa - trem o - mni-po-ten - tem,

B

Pa - trem o - mni-po-ten - tem,

Org

Organo part for Coro II.

G

Organo part for Coro II, featuring a solo section.

8

S
rae, fa-cto - rem vi - si - bi - li - um o - mni - um

Solo
S
fa-cto - rem, fa-cto - rem vi - si - bi - li - um o - mni - um

T
fa-cto - rem vi - si - bi - li - um o - mni - um

Org

S
fa-cto - rem et in - vi - si - bi - li -

A
fa-cto - rem et in - vi - si - bi - li -

T
fa-cto - rem et in - vi - si - bi - li -

B
[fa-cto - rem et in - vi - si - bi - li -

Org

G

15

S
Et in u-num Do-mi-num Je - sum Chri - stum,

S
Et in u-num Do-mi-num Je - sum Chri - stum,

T
Et in u-num Do-mi-num Je - sum Chri - stum,

Org

S
um. Fi - li - um

A
um. Fi - li - um

T
um. Fi - li - um

B
um. Fi - li - um

Org

G

* En el original, probablemente interpretado por un bajon, aparecen las cuatro corcheas.
Si se se interpreta vocalmente se propone cantar una blanca, como el resto de las voces.

21

S Et ex Pa-tre na - tum an-te

S Solo Et ex Pa-tre na - tum an-te

T Solo Et ex Pa-tre na - tum an-te

Org

S De - i u - ni - ge - ni - tum.

A De - i u - ni - ge - ni - tum.

T De - i u - ni - ge - ni - tum.

B De - i u - ni - ge - ni - tum.

Org

G

28

S o - mni - a, o - mni - a sae - cu - la. De - um de De - o, de De - o. lu -

S o - mni - a, o - mni - a sae - cu - la. De - um de De - o, lu -

T o - mni - a, o - mni - a sae - cu - la. De - um de De - o, lu -

Org

S an - te o - mni - a, o - mni - a sae - cu - la.

A an - te o - mni - a, o - mni - a sae - cu - la.

T an - te o - mni - a, o - mni - a sae - cu - la.

B an - te o - mni - a, o - mni - a sae - cu - la.

Org

G

35

S men de lu - mi - ne, Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub -

S men de lu - mi - ne, Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub -

T Solo
men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro.

Org

S

A

T

B

Org

G

41

S
stan-ti - a-lem Pa-tri: per quem, *per quem*, per quem o - mni-a, o - mni-a fa - cta

S
stan-ti - a-lem Pa-tri: per quem, *per quem*, per quem o - mni-a, o - mni-a fa - cta

T
Solo
per quem, *per quem*, *per quem* o - mni-a, o - mni-a fa - cta

Org

S
o - mni-a, o - mni-a fa - cta

A
o - mni-a, o - mni-a fa - cta

T
o - mni-a, o - mni-a fa - cta

B
o - mni-a, o - mni-a fa - cta

Org

G

47

S
sunt. Qui pro-pter nos

S
sunt. Qui pro-pter nos

T
sunt. Qui pro-pter nos

Org

S
sunt. nos ho-mi - nes, et pro-pter no - stram sa - lu -

A
sunt. nos ho-mi - nes, et pro-pter no - stram sa - lu -

T
sunt. nos ho-mi - nes, et pro-pter no - stram sa - lu -

B
sunt. nos ho-mi - nes, et pro-pter no - stram sa - lu -

Org

G

54

Solo

S de

S

T Solo
Et in - car - na - tus est

Org

S [#]
tem de - scen - dit de cae - lis.

A
tem de - scen - dit de cae - lis.

T
tem de - scen - dit de cae - lis.

B #
tem de - scen - dit de cae - lis.

Org #

G #

62

S Spi - ri - tu San - - - - - cto

S Solo
ex Ma - ri - - a Vir -

T

Org

S

A

T

B

Org

G

69 Solo

S Et ho - mo fa - ctus est,

S - gi - ne: fa - ctus est,

T Solo
Et ho - mo, ho - mo fa - ctus est,

Org

S Et ho - mo fa -

A Et ho - mo fa -

T Et ho - mo fa -

B Et ho - mo fa -

Org

G

77

S
fa - ctus est. e - ti-am pro no - bis, pro

S
fa - ctus est. e - ti-am pro no - bis, pro

T
Solo
fa - ctus est. Cru-ci - fi-xus e - ti-am pro no - bis:

Org

S
- ctus est.

A
- ctus est.

T
- ctus est.

B
- ctus est.

Org

G

84

S no - bis: sub Pon-ti - o Pi - la - to pas-sus et se-pul-tus est. re-sur-

S no - bis: sub Pon-ti - o Pi - la - to pas-sus et se-pul-tus est. re-sur-

T re-sur-

Org

S Et re-sur - re - xit

A Et re-sur - re - xit

T Et re-sur - re - xit

B Et re-sur - re - xit

Org

G

90

S re-xit se - cun - dum Et a - scen - dit

S re-xit se - cun - dum Et a - scen - dit

T re-xit se - cun - dum Et a - scen - dit

Org

S ter-ti-a di - e, Scrip - tu - ras. in cae - lum:

A ter-ti-a di - e, Scrip - tu - ras. in cae - lum:

T ter-ti-a di - e, Scrip - tu - ras. in cae - lum:

B ter-ti-a di - e, Scrip - tu - ras. in cae - lum:

Org

G

97

S
se - - det, se - det ad

S
se - - - det ad dex - te-ram

T
Solo
se - det, se - det ad dex - te-ram

Org

S

A

T

B

Org

G

104

S
dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum

S
Pa - - - tris. Et i - te - rum

T
Pa - - - tris. Et i - te - rum

Org

S
Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri -

A
Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri -

T
Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri -

B
Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri -

Org

G

110

S cum glo - ri - a,

S cum glo - ri - a,

T cum glo - ri - a,

Org

S a, ju - di - ca - re vi - vos, vi - vos et mor -

A a, ju - di - ca - re vi - vos et mor -

T a, ju - di - ca - re vi - vos et mor -

B a, ju - di - ca - re vi - vos et mor -

Org

G

117

S
cu-jus reg - ni, cu-jus reg - ni non e - rit, non e - rit, non

S
Solo
cu-jus reg - ni, non e - rit, non e - rit, non

T
ju - di - ca - re cu-jus reg - ni non e - rit, non e - rit,

Org

S
tu - os:

A
- tu - os:

T
-tu - os:

B
- tu - os:

Org

G

S *e - rit, non e - rit fi - nis.*

S *e - rit, non e - rit fi - nis.*

T *non e - rit fi - nis.*

Org

S Et in Spi - ri-tum San - ctum,

A Et in Spi - ri-tum San - ctum,

T Et in Spi - ri-tum San - ctum,

B Et in Spi - ri-tum San - ctum,

Org

G

130

S

S

T

Org

S

A

T

B

Org

G

Solo

San - ctum, Do - mi-num,

Do - mi-num, et vi - vi - fi - can -

Do - mi-num, et vi - vi - fi - can -

Do - mi-num, et vi - vi - fi - can -

Do - mi-num, et vi - vi - fi - can -

50

135

S
vi - vi - fi - can - tem:

S
vi - vi - fi - can - tem:

T
qui ex Pa - tre Fi - li - o -

Org

S
- tem:

A
- tem:

T
- tem:

B
- tem:

Org

G

141

S
Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul, si - mul

S
Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul, si - mul

T
que pro - ce - dit. si - mul

Org

S
si - mul

A
si - mul

T
si - mul

B
si - mul

Org

G

147

S
ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca -

S
ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca -

T
ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca -

Org

S
ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca -

A
ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca -

T
ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca -

B
ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca -

Org

G

153

S - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.

S - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.

T - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.

Org

S - tur:

A - tur:

T - tur:

B - tur:

Org

G

S

S

T

Org

Solo

et a - pos -

S

A

T

B

Org

G

Et u - nam, san - ctam ca - tho - li - cam

Et u - nam, san - ctam ca - tho - li - cam

Et u - nam, san - ctam ca - tho - li - cam

Et u - nam, san - ctam ca - tho - li - cam

165

S et a - pos - to - li - cam

S Solo et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

T to - li - cam Ec - cle - si - am.

Org

S

A

T

B

Org

G

S
Ec - cle - si - am. Con - fi - te-or, con - fi - te-or

S
Con - fi - te-or, con - fi - te-or

T
Con - fi - te-or, con - fi - te-or

Org

S
Con - fi - te-or, con -

A
Con - fi - te-or, con -

T
Con - fi - te-or, con -

B
Con - fi - te-or, con -

Org

G

176

S u - num ba - pti - sma, u - num ba - pti -

S u - num ba - pti - sma, u - num ba - pti -

T u - num ba - pti - sma, u - num ba - pti -

Org

S fi - te-or u - num ba - pti -

A fi - te-or u - num ba - pti -

T fi - te-or u - num ba - pti -

B fi - te-or u - num ba - pti -

Org

G

182

S - sma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to -

S - sma

T Solo
- sma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to -

Org

S - sma

A - sma

T - sma

B - sma

Org

G

188

S
rum. re - sur-re - cti-o -

S
Solo Et ex - spe - cto Solo re - sur-re - cti-o -

T
rum. re - sur-re - cti-o -

Org

S
Et ex - spe - cto re - sur-re - cti-o -

A
Et ex - spe - cto re - sur-re - cti-o -

T
Et ex - spe - cto re - sur-re - cti-o -

B
Et ex - spe - cto re - sur-re - cti-o -

Org

G

195

Solo

S

nem mor - tu - o - rum. Et vi -

Solo

S

nem mor - tu - o - - - rum.

T

nem mor - tu - o - rum.

Org

S

nem mor - tu - o - - - rum.

A

nem mor - tu - o - - - rum.

T

nem mor - tu - o - - - rum.

B

nem mor - tu - o - - - rum.

Org

G

S - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men, a - men.

S A - men, a - men, a - men.

T A - men, a - men, a - men.

Org

S

A

T

B

Org

G

208

S A - men, a -

S A - men, a -

T Solo
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a -

Org

S A - men, a -

A A - men, a -

T A - men, a -

B A - men, a -

Org

G

S
- men, a - men, a - men. _____

S
- men, a - men, a - men. _____

T
- men, a - men, a - men. _____

Org

S
- men, a - men, a - men. _____

A
- men, a - men, a - men. _____

T
- men, a - men, a - men. _____

B
- men, a - men, a - men. _____

Org

G

Missa a 7

Sanctus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(10)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Solo

S

San-ctus, San - ctus, San-ctus, San - ctus, Solo

S

San-ctus, San - ctus,

T

San-ctus, San - ctus,

Org

CORO II

S

San-ctus, San - ctus,

A

San-ctus, San - ctus,

T

San-ctus, San - ctus,

B

San-ctus, San - ctus,

Org

G

7

S *ctus* San-ctus, San - ctus,

S San-ctus, San - ctus,

T San-ctus, San - ctus,

Org

S San-ctus, San - ctus Do - mi-nus De - us Sa -

A San-ctus, San - ctus Do - mi-nus De - us Sa -

T San-ctus, San - ctus Do - mi-nus De - us

B San-ctus, San - ctus Do - mi-nus De - us Sa -

Org

G

Detailed description of the musical score: The score is for page 65 and begins with a rehearsal mark '7'. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), along with two organ parts (Org and G). The vocal parts enter with the lyrics 'San-ctus, San - ctus,'. The Soprano part has a fermata over the final note. The organ parts provide accompaniment with a steady rhythm. The lyrics continue with 'Do - mi-nus De - us Sa -' in the vocal parts. The Alto part has a sharp sign (#) before the final note. The organ parts continue with the same accompaniment pattern.

14

S Ple -

S Solo Ple - ni sunt cae - li et ter -

T Solo Ple - ni sunt cae - li et ter - - - ra,

Org

S - ba - oth.

A - ba - oth.

T Sa - ba - oth.

B ba - oth.

Org

G

21

S ni sunt cae - li et ter - - - ra

S - ra, cae - li et ter - ra

T et ter - - - ra

Org

S glo - ri - a tu -

A glo - ri - a tu -

T glo - ri - a tu - -

B glo - ri - a tu -

Org

G

S Ho - san - na in ex - cel - sis,

S Ho - san - na in ex - cel - sis,

T Ho - san - na in ex - cel - sis,

Org

S a. Ho - san - na

A a. Ho - san - na

T - a. Ho - san - na

B a.] Ho - san - na

Org

G

S in ex - cel - sis.

S in ex - cel - sis.

T in ex - cel - sis.

Org

S in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. [#]

A in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

T in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

B [in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.]

Org

G

Missa a 7

Agnus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(10)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Solo



S A-gnus De - i, qui tol-lis pec - ca - ta mun - di: mi-se - re-re no - bis.

S qui tol-lis pec - ca - ta mun - di: mi-se - re-re no - bis.

T qui tol-lis pec - ca - ta mun - di: mi-se - re-re no - bis.

Org

CORO II



S mi - se - re-re no -

A mi - se - re-re no -

T mi - se - re-re no -

B [mi - se - re-re no -

Org

G

7

S A-gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

S A-gnus De - i, *Solo* qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

T A-gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Org

S bis. *mi - se -*

A bis. *mi - se -*

T bis. *mi - se -*

B bis. *mi - se -*

Org

G

13

S A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

S A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

T A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

Org

S re - re no - bis. qui tol - lis pec -

A re - re no - bis. qui tol - lis pec -

T re - re no - bis. qui tol - lis pec -

B re - re no - bis. qui tol - lis pec -

Org

G

18

S
mun - di: do-na no-bis pa - cem, pa - cem._____

S
mun - di: do-na no-bis pa - cem, pa - cem._____

T
mun - di: do-na no-bis pa - cem, pa - cem._____

Org

S
ca - ta mun - di: do-na no-bis pa - cem._____

A
ca - ta mun - di: do-na no-bis pa - cem._____

T
ca - ta mun - di: do-na no-bis pa - cem._____

B
ca - ta mun - di: do-na no-bis pa - cem.]_____

Org

G

Missa de 2º tono
Kyrie

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(9)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Tiple
Kyrie e

Alto
Kyrie e

Tenor
Kyrie e

Bajo
Kyrie e

Órgano
Kyrie e

S
Ky - ri - e e - - lei -

A
Ky - ri - e e -

T
Ky - ri - e e - lei -

B

Org

CORO II

Tiple
Kyrie e

Alto
Kyrie e

Tenor
Kyrie e

Bajo
Kyrie e

Órgano
Kyrie e

Guion
Kyrie e

S

A

T

B

Org

G

5

S
- son, Ky - ri - e e - lei - son,

A
- lei-son, Ky - ri - e e - lei - son,

T
son, Ky - ri - e e - - - lei - son,

B
Ky - ri - e e - - - lei - son,

Org

S
Ky - ri - e e - - -

A
Ky - ri - e e - lei -

T
Ky - ri - e e - - -

B
Ky - ri - e e -

Org

G

11

S Ky - ri - e e - - -

A Ky - ri - e e - - -

T Ky - ri - e e - - -

B [Ky - ri - e e - - -

Org

S - lei - - - son, Ky -

A son, Ky - ri - e e - - - lei - son,

T - - - lei - son,

B - - - lei - son,

Org

G

17

S
-lei - son, Ky - ri - e e - - -

A
-lei - son, Ky - ri - e e - lei -

T
- lei - son, Ky - ri - e e - - -

B
-lei - son, Ky - ri - e e - - -

Org

S
- ri - e e - - - lei - son,

A
Ky - ri - e e - - lei - son,

T
Ky - ri - e e - - lei - son,

B
[Ky - ri - e e - - lei - son,

Org

G

24

S
-lei - son, Ky - ri - e e - - -

A
- son, Ky - ri - e e -

T
-lei - son, Ky - ri - e e - - - lei -

B
-lei - son, Ky - ri - e e - - -

Org

S
Ky - ri - e e - - - lei - son, Ky - ri - e e - -

A
Ky - ri - e e - - - lei - son, e -

T
Ky - ri - e e - - - lei - son, Ky - ri - e e - -

B
Ky - ri - e e - - - lei - son, e - - - lei -

Org

G

31 *A 4*

S - lei - son. _____ Chri - ste e - - - lei -

A - lei - son. _____ Chri - ste e - - -

T - son. _____ Chri - ste e - - - lei -

B - lei - son. _____] Chri -

Org

Christe tacet

S - lei - son. _____

A lei - son. _____

T - lei - son. _____

B - son. _____]

Org

G

40

S
son, Chri - ste e - - lei - son, Chri - ste

A
- - - lei - son, Chri - ste e -

T
son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste

B
ste e - - - - - lei - son, [Chri - ste e - -

Org

S

A

T

B

Org

G

48

S
e - - - - lei - son, Chri - ste e - -

A
- - - - lei - son, Chri - ste e - - lei -

T
e - - - - lei - son, Chri - ste e - - lei -

B
- - - - lei - son, Chri - ste e - - lei -

Org

S

A

T

B

Org

G

57

S
- lei - son, Chri - ste e - - - - - lei - son,

A
- son, Chri - ste e - - - - - lei - son,

T
son, Chri - ste e - - - - - lei - son,

B
- son, Chri - ste e - lei - son,

Org

S

A

T

B

Org

G

66

S
Chri - ste e - - - - lei - - - -

A
Chri - ste e - - - - lei - son, e - - - - lei -

T
Chri - ste e - - - - lei -

B
Chri - ste e - - - - - - - - - - lei -

Org

S
- - - - - - - - - - - - - - - -

A
- - - - - - - - - - - - - - - -

T
- - - - - - - - - - - - - - - -

B
- - - - - - - - - - - - - - - -

Org

G
- - - - - - - - - - - - - - - -

75 A 8

Son. _____ Ky - ri - e e - - - - -

Son. _____ Ky - ri - e e - - - - -

Son. _____ Ky - ri - e e -

Son. _____ Ky - ri - e e - - - - -

S

A

T

B

Org

S

A

T

B

Org

G

S
- lei - son,

A
- lei - son,

T
- lei - son,

B
- lei - son,

Org

S
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - - -

A
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

T
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

B
Ky - ri - e e - - - lei - son, [Ky - ri - e e -

Org

G

89

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

A Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

T Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

B [Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

Org

S - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

A lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

T - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

B - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

Org

G

96

S
son, Ky - ri - e e - lei - son,

A
son, Ky - ri - e e - lei - son,

T
son, Ky - ri - e e - lei - son,

B
son, Ky - ri - e e - lei - son,

Org

S
e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

A
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

T
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

B
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

Org

G

103

S Ky - ri - e e - - - lei - - son, Ky -

A Ky - ri - e e - - - - - lei -

T Ky - ri - e e - lei - - son,

B Ky - ri - e e - lei - - son,

Org

S lei - - son, Ky - ri - e lei -

A e e - - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

T - lei - - son, Ky - ri - e e -

B e e - lei - son, Ky - ri - e e -

Org

G

S
- ri - e e - - - lei - - - son._____

A
son,_____ e - - - lei - son._____

T
Ky - ri - e e - lei - - - son._____

B
Ky - - ri - e e - lei - - - son._____]

Org

S
- son, e - - - - - lei - son._____

A
e e - - - - - lei - son._____

T
lei - - - son, e - - - lei - son._____

B
- - - lei - - - - - son._____]

Org

G

Missa de 2^o tono

Gloria

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(9)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

S
Et in ter - ra, et in ter -

A
Et in ter - ra, et in ter -

T
Et in ter - ra, et in ter -

B
Et in ter - ra, [et in ter -

Org

Detailed description: This block contains the musical score for the first choir (CORO I). It includes five staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Organ (Org). The music is in 3/2 time and B-flat major. The lyrics are 'Et in ter - ra, et in ter -'. The organ part provides a harmonic accompaniment.

CORO II

S
pax,

A
pax,

T
pax,

B
pax,

Org

G

Detailed description: This block contains the musical score for the second choir (CORO II). It includes six staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Organ (Org), and Guitar (G). The lyrics are 'pax,'. The organ and guitar parts provide accompaniment for the choir.

9

S
ra pax, pax, pax ho - mi - ni-bus bo - nae

A
-ra pax, pax, pax ho - mi - ni-bus bo - nae

T
ra pax, pax, pax ho - mi - ni-bus bo - nae

B
ra pax, ho - mi - ni - bo - nae

Org

S
pax, pax, pax — ho - mi - ni-bus

A
pax, pax, pax — ho - mi - ni-bus

T
pax, pax, pax — ho - mi - ni-bus

B
[pax, pax, pax — ho - mi - ni-bus

Org

G

18

S vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te. Be - ne -

A vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te.

T vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te.

B vo - lun - ta - tis.

Org

S bo - nae vo - lun - ta - tis.

A bo - nae vo - lun - ta - tis.

T bo - nae vo - lun - ta - tis.

B bo - nae vo - lun - ta - tis.

Org

G

25

S di - - ci - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus

A — Be - ne - di - ci - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus

T — Be - ne - di - ci - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus

B Glo - ri - fi - ca - mus

Org

S Ad - o - ra - mus te.

A Ad - o - ra - mus te.

T Ad - o - ra - mus te.

B Ad - o - ra - mus te.

Org

G

31

S
te, glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi -

A
te, glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi -

T
te, glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi -

B
te, glo - ri - fi - ca - mus te.] Gra - ti - as [a - gi -

Org

S
Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a -

A
Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a -

T
Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as

B
Glo - ri - fi - ca - mus te.] Gra - ti - as [a -

Org

G

39

S
mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am

A
mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am

T
mus ti - - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am

B
mus ti - bi] pro - pter ma - gnam [glo - ri - am

Org

S
- gi - mus ti - bi

A
- gi-mus ti - bi.

T
a - gi-mus ti - bi.

B
- gi-mus ti - bi.]

Org

G

45

S
tu - am. Do - mi - ne

A
tu - am.

T
tu - am.

B
tu - am.

Org

S
Do - mi - ne De - us,

A
Do - mi - ne De - us, Rex cae - le -

T
Do - mi - ne De - us, Rex cae - le -

B

Org

G

51

S
De - us, Rex cae - le - - - - - stis,

A
Do - - mi - ne De - us, Rex cae - le - - stis,

T
Do - - mi - ne De - us, Rex cae - le - - stis,

B

Org

S
Rex cae - le - stis, Rex cae - - le - - stis,

A
stis, cae - - le - - - - stis,

T
stis, cae - - le - - - - stis,

B

Org

G

57

S De - us Pa - ter o - mni - po - tens. Do -

A De - us Pa - ter o - mni - po - tens.

T De - us Pa - ter o - mni - po - tens. Do -

B De - us Pa - ter o - mni - po - tens.]

Org

S De - us Pa - ter o - mni - po - tens.

A De - us Pa - ter o - mni - po - tens.

T De - us Pa - ter o - mni - po - tens.

B De - us Pa - ter [o - mni - po - tens.

Org

G

63

S
- mi - ne Fi - li u - ni - ge - - ni - te, u - ni -

A
Do - mi - ne Fi - li, Fi - li, Fi - li u -

T
- mi - ne Fi - li u - ni - ge - - ni - te, u -

B

Org

S
Do - mi - ne

A
Do - mi - ne

T
Do - mi - ne Fi - li

B
Do - mi - ne Fi - li u - ni -

Org

G

69

S
ge - ni - - - - te Je - - - su

A
- ni - ge - - ni - - te Je - - -

T
- ni - ge - - ni - te Je - - -

B
Je - - -

Org

S
Fi - li u - ni - ge - ni - te Je - - - su

A
Fi - li u - ni - ge - ni - te Je - - - su

T
u - ni - ge - - ni - te Je - - su

B
ge - ni - - - - te] Je - - - su

Org

G

75

S
Chri - - - ste. Do - mi - ne De - us, A - gnus De -

A
- su Chri - ste. Do - mi - ne De - us, A - gnus De -

T
-su Chri - - - ste. Do - mi - ne De - us, A - gnus De -

B
- su Chri - ste. Do - mi - ne De - us, A - gnus De -

Org

S
Chri - - - ste.

A
Chri - ste.

T
Chri - ste. Fi -

B
Chri - - - ste.

Org

G

82

S
i, Fi - li - us Pa -

A
i, Fi -

T
i, Fi -

B
i, [Fi - li - us Pa -

Org

S
Fi - - li - us Pa - tris, Fi -

A
Fi - - li - us Pa - tris, Pa -

T
- li - us Pa - - - tris, Pa - - tris, Fi -

B
Fi - - li - us Pa - tris, [Fi - - li -

Org

G

88

S
- - - - tris._____ Qui tol - lis pec - ca - ta

A
- li - us Pa - tris._____ Qui tol - lis pec -

T
- li - us Pa - tris._____ Qui tol - lis pec -

B
- - - - tris._____] Qui tol - lis [pec - ca - ta

Org

S
- li - us Pa - tris._____ Qui

A
- - - - tris._____

T
- li - us Pa - tris._____

B
us_____ Pa - tris._____] Qui

Org

G

95

S
mun - - di, mi - se - re - re

A
ca - ta mun - di, mi - se - re - re no -

T
ca - ta mun - di, mi - se - re - re no -

B
mun - - di,

Org

S
tol - lis pec - ca - ta mun - di, mun - di,

A
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

T
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

B
tol - lis [pec - ca - ta mun - di, mun - di,

Org

G
tol - lis [pec - ca - ta mun - di, mun - di,

101

S
no - bis. Qui tol - lis, qui tol - lis pec -

A
- bis. Qui tol - lis, qui tol - lis pec -

T
- bis. Qui tol - lis, qui tol - lis pec -

B
Qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca -

Org

S
Qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta

A
Qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta

T
Qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta

B
Qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta

Org

G

108

S ca - ta mun - di, sus - ci - pe de - pre -

A ca - ta mun - di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti -

T ca - ta mun - di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti -

B ta mun - di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti -

Org

S mun - di,

A mun - di, mun - di,

T mun - di,

B mun - di,]

Org

G

115

S ca - ti - o - nem no - stram. Qui se -

A o - - - - - nem no - stram. Qui se -

T o - nem no - - - - - stram. Qui se - - -

B o - - - - - nem no - stram. Ad dex -

Org

S Qui se - - - - - des

A Qui se - - - - - des

T Qui se - - - - - des

B Qui se - - - - - des

Org

G

122

S
des ad dex - te - ram Pa - tris,

A
des ad dex - te - ram Pa - - - tris,

T
des ad dex - te - ram Pa - - - tris,

B
te - ram Pa - - - tris,

Org

S
mi - se - re - re

A
mi - se - re - re

T
mi - se - re - re no -

B
[mi - se - re - re

Org

G

128

S
mi - se - re - re no - bis.

A
mi - se - re - re no - bis.

T
mi - se - re - re no - bis.

B
mi - se - re - re no - bis.

Org

S
no - bis. Quo -

A
no - bis. Quo -

T
no - bis. Quo -

B
no - bis. Quo -

Org

G

134

S
tu so - lus

A
tu so - lus

T
tu so - lus

B
tu so - lus

Org

S
- ni - am tu so - lus San - - - ctus.

A
- ni - am tu so - lus San - - - ctus.

T
- ni - am tu so - lus San - - - ctus.

B
- ni - am tu so - lus San - - - ctus.

Org

G

141

S Do - mi - nus Je - su

A Do - mi - nus Je - su,

T Do - mi - nus Je - su

B Do - mi - nus Je - su,

Org

S Tu sol - lus Al - tis - si - mus Je -

A Tu sol - lus Al - tis - si - mus Je -

T Tu sol - lus Al - tis - si - mus Je - su

B Tu sol - lus Al - tis - si - mus Je - su

Org

G

148

S
Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu,

A
Je - su Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu,

T
Chri - - - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu,

B
Je - su Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu,

Org

S
su Chri - - ste.

A
su Chri - - ste.

T
Chri - - - ste.

B
Chri - - - ste.

Org

G

155

S
cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De-i

A
cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De-i Pa-tris.

T
cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De-i

B
cum San - cto Spi - ri - tu,]

Org

S
cum San - cto Spi - ri - tu,

A
cum San - cto Spi - ri - tu,

T
cum San - cto Spi - ri - tu,

B
cum San - cto Spi - ri - tu,]

Org

G
cum San - cto Spi - ri - tu,

161

S
Pa - tris. A - men. *In glo-ri - a De-i Pa - tris. A - men, a - men.*

A
A - men. *In - glo - ri - a De-i Pa - tris. A - men.*

T
Pa - tris, *in glo-ri - a De-i Pa-tris. A - men.*

B
in glo-ri - a [De-i Pa - - tris. A - men.

Org

S
in glo-ri - a De-i Pa -

A
in glo-ri - a, in

T
in glo-ri - a De-i Pa-tris. A -

B
in glo-ri -

Org

G

178

S In glo-ri - a De-i Pa - tris. A - - - men._____

A a, De-i Pa - tris. A - - - - - - - - - men._____

T In glo-ri - a De-i Pa - tris. A - - - - - men._____

B a De-i Pa - tris._____ A - - - - - men._____]

Org

S tris. A - men. In glo-ri - a De-i Pa-tris. A - men, a - men._____

A Pa - tris. A - - - - - - - - - men._____

T A - men. In glo-ri - a De-i Pa-tris. A - - - - - men._____

B A - men,_____ a - - - - - men._____]

Org

G

Missa de 2º tono

Credo

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(9)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

S Pa - trem o - mni-po-ten - tem, fa - cto-rem cae - li et ter -

A Pa - trem o - mni-po-ten - tem, fa - cto-rem cae - li et ter -

T Pa - trem o - mni - po - ten - - - - - tem, fa - cto - rem cae - li et ter -

B Pa - trem o - mni-po-ten - tem, [fa - cto-rem cae - li et ter -

Org

CORO II

S Pa - trem o - mni-po-ten - tem, fa - cto-rem cae-li

A Pa - trem o - mni-po-ten - tem, fa - cto-rem cae-li

T Pa - trem o - mni-po-ten - tem, fa - cto - rem cae -

B Pa - trem o - mni-po-ten - tem, [fa - cto-rem cae -

Org

G

8

S
rae, vi - si - bi - li - um o - mni - um, Et in

A
rae, vi - si - bi - li - um o - mni - um, Et in

T
rae, vi - si - bi - li - um o - mni - um, Et in

B
rae, vi - si - bi - li - um o - mni - um, Et in

Org

S
et ter - rae, et in - vi - si - bi - li - um.

A
et ter - rae, et in - vi - si - bi - li - um.

T
li et ter - rae, et in - vi - si - bi - li - um.

B
li et ter - rae, et in - vi - si - bi - li - um.

Org

G

15

S
u - num Do-mi - num Je - - - sum Chri - stum,

A
u - num Do-mi - num Je - su Chri - - - stum,

T
u - num Do-mi - num Je - sum Chri - - - - stum,

B
u - num Do-mi - num Je - su Chri - - - stum,

Org

S
Et in u - num Do-mi - num Je - sum Chri - stum,

A
Et in u - num Do-mi - num Je - sum Chri - - - stum,

T
Et in u - num Do-mi - num Je - sum Chri - stum,

B
Et in - u - num Do-mi - num Je - sum Chri - - - - stum,

Org

G
Et in u - num Do-mi - num Je - sum Chri - - - - stum,

S
Fi - li-um De-i u - ni - ge - ni - tum.

A
Fi - li-um De-i u - ni - ge - ni - tum. an-te o - mni

T
Fi - li-um De-i u - ni - ge - ni - tum.

B
Fi - li-um De-i u - ni - ge - ni - tum. an-te

Org

S
Et ex Pa - tre, pa - tre na -

A
Et ex Pa - tre na - - -

T
Et ex Pa-tre na -

B
Et ex Pa - tre na - -

Org

G

28

S
an-te o-mni-a sae - cu - - la. lu-men de

A
a sae - - cu - la.

T
an-te o - mni - a, o - mni-a sae - cu - la.

B
o - mni-a sae - - cu - - la.]

Org

S
tum De-um de De -

A
tum De - um de De - -

T
tum De - um de De - - - -

B
tum] De-um de De - - - -

Org

G

34

S
lu - mi - ne, de lu - mi - ne, de De -

A
lu-men de lu - mi - ne, de De - o

T
lu - men de - lu - mi - ne, de De - -

B
lu-men de lu - mi - ne, [de De - -

Org

S
o, De - um ve - - rum de De -

A
-o, De-um ve - - rum

T
-o, De - um_ ve - rum de

B
-o [De - um ve - rum de De - o

Org

G

40

S
- o ve - - ro. con - sub-

A
ve - - ro, ve - ro. con__

T
- - o ve - ro. con__

B
- o ve - ro. con__

Org

S
- o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum,

A
de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum,

T
De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum,

B
ve - - - ro. Ge - - ni - tum, non fa - ctum,

Org

G

47

S
stan-ti - a - - lem Pa - tri: per quem o - mni - a fa - cta

A
— sub-stan-ti - a-lem Pa - tri: per quem o - mni - a fa - cta

T
— sub-stan-ti - a-lem Pa - tri: per quem o - mni - a fa - cta

B
— sub-stan-ti - a-lem Pa - tri: per quem o - mni - a fa - cta

Org

S
per quem o - mni - a fa - - cta

A
per quem o - mni - a fa - - cta

T
per quem o - mni - a fa - - cta

B
per quem o - mni - a — fa - cta

Org

G

55

S
sunt. _____ et pro - pter no-stram sa-lu -

A
sunt. _____ et pro - pter no-stram sa - lu -

T
sunt. _____ et pro - pter no-stram sa-lu -

B
sunt. _____ et pro - pter no-stram sa-lu -

Org

S
sunt. Qui pro - pter nos ho - mi - nes,

A
sunt. Qui pro - pter nos ho - - mi - nes,

T
sunt. Qui pro - pter nos ho - mi - nes,

B
sunt. Qui pro - pter nos ho - mi - nes,

Org

G

62

S
tem de - scen - dit de cae - lis. Et

A
tem de - scen - dit de cae - lis. Et

T
tem de - scen - dit de cae - lis. Et

B
tem de - scen - dit de cae - lis.] Et

Org

S
de - scen - dit de cae - lis, de cae - lis.

A
de - scen - dit de cae - lis, de cae - lis.

T
de - scen - dit de cae - lis, de cae - lis.

B
de - scen - dit de cae - lis.]

Org

G

71

S in - car - na - tus est ex Ma -

A in - car - na - tus est ex

T in - car - na tus est ex

B in - car - na - tus [est

Org

S de Spi - ri - tu San - cto

A de Spi - ri - tu San - cto

T de Spi - ri - tu San - cto

B de Spi - ri - tu San - cto

Org

G

80

S
ri - a Vir - - - gi - ne.

A
Ma - ri - a Vir - - - gi - ne. Et

T
Ma - ri - a Vir - gi - ne.

B
Et

Org

S
Et ho - - mo,

A
Et ho - mo

T
Et ho - mo,

B
Et ho - mo

Org

G

89

S Et ho - mo fa - ctus est.____ Cru - ci - fi - xus e - ti-

A ho - mo fa - ctus est.____ Cru - ci - fi - xus e - ti-

T Et ho - - mo fa - ctus est.____ Cru - ci - fi - xus e - ti-

B ho - mo fa - ctus est.____] Cru - ci - fi - xus [e - ti-

Org

S _ et ho - - mo fa - ctus est.____ Cru - ci - fi - xus e - ti-

A fa - ctu est, et ho-mo fa-ctus est.____ Cru - ci - fi - xus e - ti-

T et ho - - mo fa - ctus est.____ Cru - ci - fi - xus e - ti-

B fa - - - - ctus est.____] Cru - ci - fi - xus [e - ti-

Org

G

98

S
am pro no - bis: pas - sus, pas -

A
am pro no - bis: pas - sus et se -

T
am pro no - bis: pas - sus et

B
am pro no - bis: pas - sus, pas - sus, _____

Org

S
am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, pas -

A
am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, pas -

T
am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, et _____

B
am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, et se -

Org

G

S
sus, et se - pul - tus est. ter - ti - a di - e, se -

A
- pul - tus est. ter - ti - a di - e, se -

T
se - pul - tus est. ter - ti - a di - e, se -

B
- et se - pul - tus est. ter - ti - a di - e, se -

Org

S
- sus, et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit

A
sus, et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit

T
- se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit

B
- pul - tus est.] Et re - sur - re - xit

Org

G

S
cun - dum Scrip - tu - ras.

A
cun - dum Scrip - tu - ras.

T
cun - dum Scrip - tu - ras.

B
cun - dum Scrip - tu - ras.

Org

S
Et a - scen - dit in cae - lum:

A
Et a - scen - dit in cae - lum:

T
Et a - scen - dit in cae - lum:

B
[Et a - scen - dit in cae - lum:

Org

G

119

S
se - det ad dex - te - ram Pa - tris,

A
se - det ad dex - te - ram Pa - tris,

T
se - det ad dex - te - ram Pa - tris, Pa -

B
se - det ad dex - te - ram Pa - tris,

Org

S
se - det ad dex - te - ram Pa - tris. ad dex - te - ram

A
se - det ad dex - te - ram Pa - tris. ad dex - te - ram

T
se - det ad dex - te - ram Pa - tris. ad dex - te - ram

B
se - det ad dex - te - ram Pa - tris. ad dex - te - ram

Org

G

125

S Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus

A Pa - tris. Et i - te -

T - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus

B Pa - tris.] Et iterum tacet

Org Quinta arriba¹

S Pa - tris. Et iterum tacet

A Pa - tris. Et iterum tacet

T Pa - tris. Et iterum tacet

B Pa - tris.] Et iterum tacet

Org Et iterum tacet

G A 4

¹ En el original pone «Quinta arriba». Se ha transportado esa quinta superior, también en el G.

134

S
est cum glo - ri - a, cum glo - ri - a, ju - di - ca - re, cum

A
rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re, cum

T
est cum glo - ri - a, cum

B

Org

S

A

T

B

Org

G

S
glo - ri - a, cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et

A
glo - ri - a, cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos

T
glo - ri - a, cum glo - ri - a, ju - di - ca - re

B

Org

S

A

T

B

Org

G

152

S
— mor - tu - os et mor - tu - os: cu - jus

A
— et mor - tu - os, et mor - tu - os: cu - jus

T
vi - vos et mor - tu - os: cu - jus

B

Org

S

A

T

B

Org

G

161

S
reg - ni non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis._____

A
reg - ni non e - rit, non e - rit fi - nis._____

T
reg - ni non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis._____

B

Org

S

A

T

B

Org

G

170 A 8

S Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num,

A A 8
Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num,

T A 8
Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num,

B Et in Spi - ri - tum [San - ctum, Do - mi - num,

Org A 8

S A 8
Et in Spi - ri - tum San - ctum,

A Et in Spi - ri - tum San - ctum,

T A 8
Et in Spi - ri - tum San - ctum,

B Et in Spi - ri - tum San - ctum,

Org

G A 8

174

S et vi - vi - fi - can - tem: qui ex

A et vi - vi - fi - can - tem: qui ex

T et vi - vi - fi - can - tem: qui ex

B et vi - vi - fi - can - tem: qui ex

Org

S Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem:

A Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem:

T Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem:

B [Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem:

Org

G

178

S
Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - -

A
Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - -

T
Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - -

B
Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - -

Org

S
qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro -

A
qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro -

T
qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro -

B
qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro -

Org

G

S
dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o

A
dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o

T
dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o

B
dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o

Org

S
ce - - dit. Qui cum

A
ce - - dit. Qui cum

T
ce - - dit. Qui cum

B
ce - - dit. Qui cum

Org

G

S
A
T
B
Org

si - mul ad - o - ra -

si - mul ad - o - ra -

si - mul ad - o - ra -

si - mul ad - o - ra -

S
A
T
B
Org
G

Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur

Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad - o - ra -

Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad - o - ra -

Pa - tre et Fi - li - o] si - mul ad - o - ra -

Pa - tre et Fi - li - o]

193

S
- tur, et con-glo-ri - fi - ca - tur: qui lo -

A
- tur, et con-glo-ri - fi - ca - - - tur: qui lo -

T
- tur, et con-glo-ri - fi - ca - tur: qui lo -

B
- tur, et con-glo-ri - fi - ca - - - tur: qui lo -

Org

S
— et con - glo - ri - fi - ca - tur:

A
- tur et con-glo-ri - fi - ca - - - tur:

T
- tur et con-glo-ri - fi - ca - - - tur:

B
- tur [et con-glo-ri - fi - ca - - - tur:]

Org

G

S
cu - tus est per Pro - phe - tas.

A
cu - tus est per Pro - phe - tas.

T
cu - tus est per Pro - phe - tas. et a - pos -

B
cu - tus est per Pro - phe - tas.

Org

S
Et u - nam, san - ctam ca - tho - li -

A
Et u - nam, san - ctam ca - tho - li -

T
Et u - nam, san - ctam ca - tho - li -

B
Et u - nam, san - ctam [ca - tho - li -

Org

G

S
et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

A
et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

T
to - li - cam Ec - cle - si - am.

B
et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

Org

S
cam Ec - cle - si - am.

A
cam Ec - cle - si - am.

T
cam Ec - cle - si - am.

B
cam Ec - cle - si - am.

Org

G
cam Ec - cle - si - am.

212

S
Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

A
Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

T
Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

B
Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

Org

S
Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

A
Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

T
Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

B
Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

Org

G
Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

218

S in re-mis-si - o - nem pec - ca - to - rum.

A in re-mis-si - o - nem pec - ca - to - rum.

T in re-mis-si - o - nem pec - ca - to - rum.

B in re-mis-si - o - nem pec - ca - to - rum.

Org

S in re-mis-si - o - nem pec - ca - to - rum.

A in re-mis-si - o - nem pec - ca - to - rum.

T in re-mis-si - o - nem pec - ca - to - rum.

B in re-mis-si - o - nem pec - ca - to - rum.

Org

G

S Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem mor -

A Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem

T re - sur - re - cti - o -

B Et ex - spe - cto re - sur - re - ctio - nem

Org

S re - sur -

A Et ex - spe - cto re - sur - re -

T Et ex - spe - cto re - sur -

B Et ex - spe - cto re -

Org

G

236

S
- tu - o - - rum. Et vi - tam ven - tu - ri

A
o - - - - - rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

T
mor - tu - o - - - rum. Et vi - tam ven

B
mor - tu - o - - - rum.]

Org

S
- tu - o - - rum.

A
o - - - - - rum.

T
- tu - o - - rum.

B
- tu - o - - rum.]

Org

G

241

S
sae - cu-li, et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - - men.

A
li, et vi-tam ven-tu - ri sae - cu-li. A - men.

T
tu - ri sae - cu - li, et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men.

B
Et vi-tam[ven - tu - ri, sae - cu - li. A - - men.

Org

S
Et vi-tam ven - tu - ri sae - cu

A
Et vi-tam ven

T
Et vi-tam ven-tu - ri

B
Et vi-tam[ven - tu - ri sae - cu

Org

G

246

S
Et vi-tam ven - tu - ri, sae - cu - li, et vi-tam ven - tu - ri sae - cu

A
Et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li, et vi-tam ven-tu - ri

T
Et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li, Et

B
Et vi-tam ven

Org

S
li. A - - - - - men.

A
tu - ri sae - cu - li. A - men.

T
sae - cu-li. A - - - - - men.

B
li. A - - - - - men.

Org

G

251

S
li, sae - cu-li. A - men. Et vi-tam ven - tu - ri sae - cu-

A
sae - cu - li. A - men. Et vi-tam ven-tu - ri

T
vi-tam ven-tu - ri sae - cu-li. A - men. A - men. Et vi -

B
tu - ri sae - cu - li. A - men. Et vi-tam ven

Org

S
Et vi-tam ven-tu - ri sae - cu -

A
Et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li,

T
Et vi-tam ven-tu - ri sae - cu - li.

B
Et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li.

Org

G

256

S
li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

A
sae - cu - li, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

T
tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - - - men. Et

B
tu - ri sae - cu - li. Et vi - tam ven -

Org

S
li, Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A -

A
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men.

T
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

B
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li.

Org

G

260

S
li, et vi - tam ven -

A
li, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, et

T
vi - tam ven - tu - ri sae - - cu - li. A - - - -

B
tu - ri sae - cu - li. A - - - -

Org

S
- - - - men. Et vi - tam ven - tu - ri sae -

A
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li.

T
li. Et vi - tam ven - tu - ri

B
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

Org

G

Missa de 2º tono

Sanctus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(9)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

S
San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus, [San - ctus,]

A
San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus, [San - ctus,]

T
San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus, [San - ctus,]

B
San - ctus, [San - ctus,]

Org

CORO II

S

A
San - ctus,

T

B

Org

G

7

S
ctus, Do - mi-nus

A
ctus, Do - mi-nus De-

T
ctus, Do - mi-nus De

B
ctus, Do - mi-nus

Org

S
San - ctus, San - - - ctus,

A
San - - - ctus, San - - ctus,

T
San - ctus, San - - - ctus,

B
San - ctus, [San - - - ctus,

Org

G

14

S
De - us Sa - ba - oth, Do - mi - nus

A
us Sa - - - ba - oth, Do - mi - nus

T
- us Sa - - - ba - oth, Do - mi - nus

B
De - us Sa - - - ba - oth, Do - mi - nus

Org

S
Do - mi - nus De - - - us Sa - ba - oth,

A
Do - mi - nus De - us Sa - - - ba - oth,

T
Do - mi - nus De - us Sa - - - ba - oth, Sa -

B
Do - mi - nus De - us Sa - - - ba - oth,

Org

G

21

S
De-us Sa-ba - oth, Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae -

A
De - us Do-mi-nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt

T
De - us, Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et

B
De - us, Do - mi - nus De-us Sa - ba - oth.] Ple - ni sunt[cae -

Org

S
Do - mi - nus De-us Sa - - ba - oth._____

A
Do - mi - nus De - - us Sa - ba - oth._____

T
- ba-oth, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth._____

B
Do - mi - nus De-us Sa - - - ba - oth.]_____

Org

G

35

S
li et ter - ra glo - ri - a tu - a. Ho-san-na in ex - cel -

A
ter - ra glo-ri-a tu - - a. Ho-san-na in

T
ra glo - ri - a tu - a. Ho-san-na in ex - cel -

B
ter - ra glo - ri - a tu - a.] Ho-san-na [in ex - cel -

Org

S
Ho-san-na in ex - cel - sis, ho-san-na

A
Ho-san-na in ex - cel - sis, ho-san-na in ex - cel - sis,

T
Ho-san-na in ex - cel - sis, ho-san-na in ex - cel - sis, ho -

B
Ho-san-na [in ex - cel - sis, ho-san-na

Org

G

Missa de 2º tono

Agnus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(9)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Soprano: A - gnus De - - -

Alto: A - gnus De - - - i, A - - - gnus De -

Tenor: A - gnus De - - - - - - - i, A-gnus De -

Bass: A - gnus De - - - - - - -

Org: [Musical notation]

Guitar: [Musical notation]

CORO II

Soprano: [Musical notation]

Alto: [Musical notation]

Tenor: [Musical notation]

Bass: [Musical notation]

Org: [Musical notation]

Guitar: [Musical notation]

13

S
qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui

A
qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui

T
qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui

B
qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui

Org

S
- - - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

A
gnus De - - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

T
gnus De - - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

B
- - - - i, [qui tol - lis pec - ca - ta mun -

Org

G

20

S
tol - lis qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

A
tol - lis qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi -

T
tol - lis qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

B
tol - lis qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Org

S
di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

A
di, qui - tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

T
di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

B
di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

Org

G

27

S
mi - se-re-re no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se -

A
- se-re-re no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no -

T
mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se -

B
mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no -

Org

S
di: mi - se - re - re no - bis,

A
di: mi - se - re - re no - bis,

T
di: mi - se - re - re no - bis,

B
di:] mi - se - re - re no - bis,

Org

G

34

S re-re no - - bis. mi - se - re-re no -

A bis, mi - se - re - re no - bis. mi - se-re-re no -

T re-re no - - bis. mi - se - re-re no - bis, mi - se -

B - bis, no - bis. mi - se - re-re no - bis, mi-se -

Org

S mi - se-re-re no - bis,

A mi - se-re-re no - bis.

T mi - se - re-re no - bis.

B [mi - se - re-re no - bis.

Org

G

46

S mi - se - re - - - re no - - - bis._____

A re - re no - bis, no - - - bis._____

T - mi - se - re - re no - - - bis._____

B - - - - - bis._____]

Org

S mi - - se - re - re no - - - bis._____

A mi - - se - re - re no - bis._____

T - se - re - re no - - - - - bis._____

B mi - se - re - re no - - - bis._____]

Org

G

Missa de Sancti amen

Kyrie

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(3)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Tiple
Kyrie leison

Alto
Kyrie leison

Tenor
Kyrie leison

Bajo
Kirie leison

Órgano
Kirie eleison

CORO II

Tiple
Kyrie leison

Alto
Kyrie leison

Tenor
Kyrie leison

Bajo
Kyrie leison

Órgano
Kirie leison

Guion
Kirie leison

S
Ky - ri - ee - lei - son, Ky-ri-

A
Ky - ri - ee - lei - son, Ky-ri-

T
Ky - ri - ee - lei - son, Ky-ri-

B
Ky - ri - ee - lei - son, Ky-ri-

Org

S
Ky - ri - ee - lei - son,

A
Ky - ri - ee - lei - son,

T
Ky - ri - ee - lei - son,

B
Ky - ri - ee - lei - son,

Org

G

6

S
e e - lei - son, Ky-ri - e e - lei - son, Ky - ri - e

A
e e - lei - son, Ky-ri - e e - lei - son, Ky - ri -

T
e e - lei - son, Ky-ri - e e - lei - - son,

B
e e - lei - son, Ky-ri - e e - lei - son, Ky - ri -

Org

S
Ky-ri - e e - lei - son, Ky - ri - e

A
Ky-ri - e e - lei - son, Ky-ri - e

T
Ky-ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

B
Ky-ri - e e - lei - son, Ky - ri - e

Org

G

14

S
e - - - lei - son. Chri - ste e - lei - son,

A
e e - - - lei - son. Chri - ste e - lei - son,

T
Ky-ri - e e - lei - son. Chri - ste e - lei - son,

B
e e - lei - - - son. Chri - ste e - lei - son,

Org

S
e - - - lei - son. Chri -

A
e - lei - son, e - lei - son. Chri -

T
- - - lei - son. Chri -

B
e - lei - - - son. Chri -

Org

G
e e - lei - - - son. Chri -

23

S
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -

A
Chri - ste e - - lei - son, Chri - ste

T
Chri - ste e - - lei - son, Chri - ste e -

B
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - -

Org

S
ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

A
ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

T
ste e - lei - son, Chri - ste e - - lei - son,

B
ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

Org

G

31

S
- lei - son, Chri - ste e - - - - lei - son.____

A
e - - - - lei - - - - son.____

T
- - - - lei - son, Chri - ste e - lei - son.____

B
- lei - son, Chri - ste e - - - - lei - son.____

Org

S
Chri - ste e - - - - lei - - - - son.____

A
Chri - ste e - - - - lei - son, Chri - ste e - lei - son.____

T
Chri - ste____ e - - - - lei - son.____

B
Chri - ste____ e - - - - lei - son.____

Org

G
Chri - ste e - - - - lei - son.____

39

S
A
T
B
Org

S
A
T
B
Org
G

Ky - ri -
Ky - ri -
Ky - ri -
Ky - ri -
Ky - ri - e e - lei - son,
Ky - ri - e e - lei - son,
Ky - ri - e e - lei - son,
Ky - ri - e e - lei - son,

43

S
e — e - lei - son, Ky - ri -

A
e — e - lei - son, Ky - ri -

T
e e - lei - son, Ky - ri -

B
e e - lei - son, Ky - ri -

Org

S
Ky - ri - e e - lei - son,

A
Ky - ri - e e - lei - son,

T
Ky - ri - e e - lei - son,

B
Ky - ri - e e - lei - son,

Org

G
Ky - ri - e e - lei - son,

47

S
e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei -

A
e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei -

T
e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei -

B
e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei -

Org

S
Ky - ri e e - lei -

A
Ky - ri e e - lei -

T
Ky - ri e e - lei -

B
Ky - ri e e - lei -

Org

G
e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei -

50

S
son, Ky - ri - e e - lei - son.

A
son, Ky - ri - e e - lei - son.

T
son, Ky - ri - e e - lei - son.

B
son, Ky - ri - e e - lei - son.

Org

S
son, Ky - ri - e e - lei - son.

A
son, Ky - ri - e e - lei - son.

T
son, Ky - ri - e e - lei - son.

B
son, Ky - ri - e e - lei - son.

Org

G

Missa de Sancti amen

Gloria

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(3)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

S
Et in ter - ra pax ho - - mi - ni - bus bo-nae

A
Et in ter - ra pax ho - - mi - ni - bus bo-nae

T
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae

B
Et in ter - ra pax ho - - mi - ni - bus bo - nae

Org

CORO II

S
Et in ter - ra pax, pax ho - mi - ni - bus

A
Et in ter - ra pax, pax ho - mi - ni - bus.

T
Et in ter - ra pax, pax ho - mi - ni - bus.

B
Et in ter - ra pax, pax ho - mi - ni - bus.

Org

G

9

S
vo-lun-ta - tis. Be - ne - di - ci-mus te. Glo-ri - fi - ca - mus

A
vo-lun-ta - tis. Be - ne - di - ci-mus te. Glo-ri - fi - ca - mus

T
vo-lun-ta - tis. Be - ne - di - ci-mus te. Glo-ri - fi - ca - mus

B
vo-lun-ta - tis. [Be - ne - di - ci-mus te. Glo-ri - fi - ca - mus

Org

S
Lau-da-mus te. Ad-o - ra - mus te. Glo-ri - fi - ca - mus

A
Lau-da-mus te. Ad-o - ra - mus te. Glo-ri - fi - ca - mus

T
Lau-da-mus te. Ad-o - ra - mus te. Glo-ri - fi - ca - mus

B
Lau-da-mus te. Ad-o - ra - mus te. Glo-ri - fi - ca - mus

Org

G

17

S
te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

A
te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

T
te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

B
te.] Gra - ti - as [a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.]

Org

S
te. Do - mi - ne

A
te. Do - mi - ne

T
te. Do - mi - ne

B
te. Do - mi - ne

Org

G

25

S
Do - mi-ne Fi - li u - ni -

A
Do - mi-ne Fi - li u - ni -

T
Do - mi-ne Fi - li u - ni -

B
Do - mi-ne Fi - li [u - ni -

Org

S
De-us, Rex cae - le - stis, De-us Pa - ter o - mni - po - tens. Do - mi-ne Fi - li u - ni -

A
De-us, Rex cae - le - stis, De-us Pa - ter o - mni - po - tens. Do - mi-ne Fi - li u - ni -

T
De-us, Rex cae - le - stis, De-us Pa - ter o - mni - po - tens. Do - mi-ne Fi - li u - ni -

B
De-us, Rex [cae - le - stis, De-us Pa - ter o - mni - po - tens.] Do - mi-ne Fi - li [u - ni -

Org

G

32

S
ge - ni - te Je - su Chri - - ste. Do - mi-ne De - us, A -

A
ge - ni - te Je - su Chri - - ste. Do - mi-ne De - us, A -

T
ge - ni - te Je - su Chri - - ste. Do - mi-ne De - us, A -

B
ge - ni - te] Je - su Chri - - ste. Do - mi-ne De - us, A -

Org

S
ge - ni - te Je - su Chri - - - ste.

A
ge - ni - te Je - - - su Chri - ste.

T
ge - ni - te Je - su Chri - ste.

B
ge - ni - te Je - su Chri - - ste.]

Org

G

40

S
- gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

A
- gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

T
- gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

B
- gnus De - i, [Fi - li - us Pa - tris.] Qui tol - lis [pec - ca - ta mun - di,]

Org

S
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

A
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

T
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

B
Qui tol - lis [pec - ca - ta mun - di,]

Org

G
[Fi - li - us Pa - tris.] Qui tol - lis [pec - ca - ta mun - di,]

48

S
mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec -

A
mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec -

T
mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec -

B
mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis [pec -

Org

S
mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

A
mi - se - re - re no - bis. pec - ca - ta mun - di,

T
mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

B
mi - se - re - re [no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,]

Org

G

57

S ca-ta mun - di, sus - ci - pe de-pre - ca - ti - o - nem no - stram.

A ca-ta mun - di, sus - ci - pe de-pre - ca-ti - o - nem no - stram.

T ca-ta mun - di, sus - ci - pe de-pre - ca - ti - o - nem no - stram.

B ca-ta mun - di,] sus - ci - pe [de - pre-ca-ti - o-nem no - - stram.]

Org

S sus - ci - pe de - pre - ca-ti - o - nem no - stram.

A de - pre - ca-ti - o-nem no - stram.

T sus - ci - pe de pre - ca-ti - o - nem no - stram.

B sus - ci - pe [de-pre - ca - ti - o - nem no - stram.]

Org

G

65

S
Qui se - des ad dex-te-ram Pa tris, Quo - ni-am tu

A
Qui se - des ad dex - te-ram Pa - tris, Quo - ni-am tu

T
Qui se - des ad dex - te-ram Pa - tris, Quo - ni-am tu

B
Qui se - des [ad dex - te-ram Pa - tris,] Quo - ni-am tu

Org

S
mi - se - re - re no - bis.

A
mi - se - re - re no - bis.

T
mi - se - re - re no - bis.

B
mi - se - re - re [no - bis.]

Org

G

72

S
so-lus San - ctus. Tu so - lus Al - tis - si-mus,

A
so-lus San - ctus. Tu so - lus Al - tis - si-mus,

T
so-lus San - ctus. Tu so - lus Al - tis - si-mus,

B
so-lus San - ctus. Tu so - lus Al - tis - si-mus,

Org

S
Tu so-lus Do - mi-nus. Tu so - lus Al - tis - si-mus,

A
Tu so-lus Do - mi-nus. Tu so - lus Al - tis - si-mus,

T
Tu so-lus Do - mi-nus. Tu so - lus Al - tis - si-mus,

B
Tu so-lus Do - mi-nus. Tu so - lus Al - tis - si-mus,

Org

G
so-lus San - ctus. Tu so - lus Al - tis - si-mus,

79

S
Je - su Chri - - - ste. Cum San - cto Spi - ri -

A
Je - su Chri - - - ste. Cum San - cto Spi - ri -

T
Je - su Chri - - - ste. Cum San - cto Spi - ri -

B
Je - su Chri - - - ste. Cum San - cto Spi - ri -

Org

S
Je - su Chri - - - ste.

A
Je - su Chri - - - ste.

T
Je - - - su Chri - ste.

B
Je - su Chri - - - ste.

Org

G

87

S
tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men.

A
tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men.

T
tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men.

B
tu, in glo-ri-a [De-i Pa-tris. A-men.]

Org

S
in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men. *In glo-ri-a De-i*

A
in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men. *In glo-ri-a De-i*

T
in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men. *In glo-ri-a De-i*

B
in glo-ri-a De-i [Pa-tris. A-men. *In glo-ri-a De-i*

Org

G

93

S
In glo-ri-a De-i Pa-tris. A - men. _____

A
In glo-ri-a De-i Pa-tris. A - men. De - i

T
In glo-ri-a De-i Pa-tris. A - men. De -

B
In glo-ri-a[De-i Pa-tris. A - men.] A - -

Org

S
Pa - tris. A - men. In glo-ri-a De-i Pa-tris. A - men. De -

A
Pa - tris. A - men. In glo-ri-a De-i Pa-tris. A - men. De - i

T
Pa - tris. A - men. In glo-ri-a De-i Pa-tris. A - men.

B
Pa - tris. A - men.] In glo-ri-a[De-i Pa-tris. A - men.] De - i

Org

G

100

S
A - men. De - i Pa - tris. A - men.

A
Pa - tris, De - i Pa - tris. A - - - men.

T
- i Pa - tris, De - i Pa - tris. A - - - men.

B
- - - - - men, a - - - - - men.

Org

S
- i Pa - tris. A - - - men. A - - - men.

A
Pa - tris. A - - - men, A - - - - - men.

T
De - i Pa - tris. A - - - men, a - - - - - men.

B
Pa - tris. A - - - men, a - - - - - men.

Org

G

Missa de Sancti amen

Credo

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(3)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

S
Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem

A
Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem

T
Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem

B
Pa - trem o - mni - po - ten - tem, [fa - cto - rem

Org

CORO II

S
Pa - trem o - mni - po - ten - tem,

A
Pa - trem o - mni - po - ten - tem,

T
Pa - trem o - mni-po-ten - - tem,

B
Pa - trem o - mni - po - ten - tem,

Org

G

9

S cae - li et ter - - rae, et in - vi - si - bi - li -

A cae - li et ter - - rae, et in - vi - si - bi - li -

T cae - li et ter - rae, et in - vi - si - bi - li -

B cae - li et ter - - rae, et in - vi - si - bi - li -

Org

S vi - si - bi - li - um o - mni - um,

A vi - si - bi - li - um o - mni - um,

T vi - si - bi - li - um o - mni - um,

B vi - si - bi - li - um [o - mni - um,]

Org

G

17

S
um Fi -

A
um Fi -

T
um Fi -

B
um Fi -

Org

S
Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chri - - stum,

A
Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chri - - stum,

T
Et in u-num Do - mi - num Je - sum Chri - stum,

B
Et in u - num Do - mi - num [Je - sum Chri - - stum,]

Org

G

25

S
li-um De-i u-ni - ge - ni - tum. o -

A
li-um De-i u-ni - ge - ni - tum. o -

T
li-um De-i u-ni - ge - ni - tum. o -

B
li-um De-i [u-ni - ge - ni - tum.] o -

Org

S
Et ex Pa - tre na-tum an - te o - mni - a, o -

A
Et ex Pa - tre na-tum an - te o - mni - a, o -

T
Et ex Pa - tre na-tum an - te o - mni - a,

B
Et ex Pa - tre na-tum [an - te o - mni - a, o -

Org

G

33

S
- mni-a sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi -

A
- mni-a sae - - cu - la. De - um de De-o, lu - men de lu - mi -

T
- mni-a sae - cu - la. De - um de De- o, lu - men de lu - mi -

B
- mni-a sae - cu - la. [De - um de De- o, lu - men de lu - mi -

Org

S
- mni-a sae - - cu - la.

A
- mni-a sae - cu - la.

T
o - mni-a sae - cu - la.

B
- mni-a sae - cu - la.]

Org

G

41

S
ne, Ge-ni-tum non fa - ctum, con - sub-stan-ti -

A
ne, Ge-ni-tum non fa - ctum, con - sub-stan-ti -

T
ne, Ge-ni-tum non fa - ctum, con - sub-stan-ti -

B
ne,] Ge-ni-tum non fa - ctum, [con - sub-stan-ti -

Org

S
De - um ve - rum de De-o ve - ro,

A
De - um ve - rum de De-o ve - ro,

T
De - um ve - rum de De-o ve - ro,

B
De - um ve - rum[de De-o ve - ro,]

Org

G

48

S
a-lem Pa - tri: o - mni-a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho -

A
a-lem Pa - tri: o - mni-a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho -

T
a-lem Pa - tri: o - mni-a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos

B
a-lem Pa - tri:] o - mni-a fa - cta sunt. [Qui pro - pter nos ho -

Org

S
per quem o - mni-a, o - mni-a fa - cta sunt.

A
per quem o - mni-a, o - mni-a fa - cta sunt.

T
per quem o - mni-a, o - mni-a fa - cta sunt.

B
per quem [o - mni-a, o - mni-a fa - cta sunt.]

Org

G

56

S - mi - nes, de - scen -

A - mi - nes, de - scen -

T ho - mi - nes, de - scen - dit

B - mi - nes,] de - scen -

Org

S pro - pter no - stram sa - lu - tem de -

A et pro - pter no - stram sa - lu - tem de -

T et pro - pter no - stram sa - lu - tem de -

B et pro - pter no - stram [sa - lu - tem] de -

Org

G

64

S
dit, de - scen - dit de cae - lis. Et in - car - na -

A
dit, de - scen - dit de cae - lis. Et in - car - na -

T
de cae - - - - - lis. Et in - car - na -

B
dit [de cae - - - - - lis.] Et in - car - na -

Org

S
scen - dit de - cae - - - - - lis.

A
scen - dit, de - scen - dit de cae - lis.

T
scen - dit de cae - - - - - lis.

B
scen - dit [de cae - - - - - lis.]

Org

G

72

S
- - tus est ex__

A
- tus est ex Ma

T
- - tus est

B
- tus est ex__

Org

S
de Spi - ri - tu San - cto

A
de Spi - ri - tu San - - - cto

T
de Spi - ri - tu San - - - - cto

B
de Spi - ri - tu [San - - - - cto]

Org

G

80

S
Ma - ri - a Vir - gi - ne: _____

A
ri - a Vir - gi - ne: _____ Et ho - -

T
Et _____ ho - mo fa - - ctu est, et ho -

B
Ma - ri - a [Vir - gi - - ne:] Et _____ ho -

Org

S
Et _____ ho - mo fa -

A
Et ho - mo fa - ctus est, _____ fa -

T
Et ho - -

B
Et _____ ho - mo [fa - ctus

Org

G

88

S Et ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus

A - mo fa - ctus est, et ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus

T mo et ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus

B - mo [fa - ctus est.] Cru - ci - fi - xus

Org

S ctus est, et ho - mo fa - ctus est.

A - ctus est, et ho - mo fa - ctus est.

T mo fa - ctus est, fa - ctus est.

B est, ho - mo fa - ctus est.]

Org

G

97

S e - ti - am____ pro no - - bis:

A e - ti - am pro no - bis, pro no - bis:

T e - ti - am pro no - - bis:

B [e - ti - am pro no - - bis:]

Org

S sub Pon - ti - o Pi - la -

A sub Pon - ti - o Pi - la -

T sub____ Pon - ti - o Pi - la -

B sub Pon - ti - o Pi - la -

Org

G

105

S
pas - sus, et se - pul - tus est. Et re - sur -

A
pas - sus, et se - pul - tus est. Et re - sur -

T
pas - - sus_ et se - pul - tus est. Et re - sur -

B
pas - sus, et [se - pul - tus est.] Et re - sur -

Org

S
to pas - sus, et se - pul - tus est.

A
to pas - sus, et se - pul - tus est.

T
to pas - sus et se - pul - tus est.

B
to [Pas - sus et se - pul - tus est.]

Org

G

112

S
re - xit ter - ti - a di - e, se -

A
re - xit ter - ti - a di - e, se -

T
re - xit ter - ti - a di - e, se -

B
re - xit ter - ti - a di - e, [se -

Org

S
Et re - sur - re - xit

A
Et re - sur - re - xit

T
Et re - sur - re - xit

B
Et re - sur - re - xit

Org

G

116

S
cun - dum Scrip - tu - ras. Et a -

A
cun - dum Scrip - tu - ras. Et a -

T
cun - dum Scrip - tu - ras. Et a -

B
cun - dum Scrip - tu - ras.] Et a -

Org

S
Et a - scen - dit in cae - lum,

A
Et a - scen - dit in cae - lum,

T
Et a - scen - dit in cae - lum,

B
Et a - scen - dit in cae - lum,

Org

G

S
scen - dit in cae - lum, et a - scen - dit in

A
scen - dit in cae - lum, et a - scen - dit in

T
scen - dit in cae - lum, et a - scen - dit in

B
scen - dit in cae - lum, et a - scen - dit in

Org

S
Et a - scen - dit in cae - lum:

A
Et a - scen - dit in cae - lum:

T
Et a - scen - dit in cae - lum:

B
Et a - scen - dit in cae - lum:

Org

G

124

S
cae - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris.

A
cae - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris.

T
cae - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris.

B
cae - lum: [se - det ad dex - te - ram Pa - tris, Pa - tris.]

Org

S

A

T

B

Org

G

S Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di -

A Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di -

T Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di -

B Et i - te - rum [ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di -

Org

S Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di -

A Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di -

T Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di -

B Et i - te - rum [ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di -

Org

G

133

S ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus

A ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus

T ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus

B ca - re vi - vos et mor - tu - os:] cu - jus

Org

S ca - re vi - vos et mor - tu - os:

A ca - re vi - vos et mor - tu - os:

T ca - re vi - vos et mor - tu - os:

B ca - re vi - vos et mor - tu - os:]

Org

G

138

S
reg - ni non e - rit fi - nis.

A
reg - ni non e - rit fi - nis.

T
reg - ni non e - rit fi - nis.

B
reg - ni [non e - rit fi - nis.]

Org

S
Et in Spi - ri - tum San - ctum,

A
Et in Spi - ri - tum San - ctum,

T
Et in Spi - ri - tum San - ctum,

B
Et in Spi - ri - tum San - ctum,

Org

G

142

S et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre

A et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre

T et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre

B et vi - vi - fi - can - tem: [qui ex Pa - tre

Org

S Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre

A Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre

T Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre

B [Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre

Org

G

S
Fi - li - o - que pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre et

A
Fi - li - o - que pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre et

T
Fi - li - o - que pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre et

B
Fi - li - o - que pro - ce - dit.] Qui cum Pa - tre [et

Org

S
Fi - li - o - que pro - ce - dit.

A
Fi - li - o - que pro - ce - dit.

T
Fi - li - o - que pro - ce - dit.

B
Fi - li - o - que pro - ce - dit.]

Org

G

150

S
Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri -

A
Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri -

T
Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri -

B
Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri -

Org

S
et con - glo - ri -

A
et con - glo - ri -

T
et con - glo - ri -

B
et con - glo - ri -

Org

G

Detailed description: This is a musical score for a SATB choir and organ. It consists of two systems of music. The first system, starting at measure 150, includes parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Organ (Org). The lyrics for the first system are 'Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri -'. The second system, starting at measure 155, continues the vocal parts and Organ. The lyrics for the second system are 'et con - glo - ri -'. The Organ part in the second system is marked with a 'G'. The notation includes treble and bass clefs, various note values (quarter, half, and whole notes), rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some performance instructions like ']' and ']' in the Bass and Organ parts.

155

S
fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro -

A
fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro -

T
fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro -

B
fi - ca - tur: [qui lo - cu - tus est per Pro -

Org

S
fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est

A
fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est

T
fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est

B
fi - ca - tur: [qui lo - cu - tus est

Org

G

159

S
phe - tas. Et u - nam, San - ctam ca -

A
phe - tas. Et u - nam, San - ctam ca -

T
phe - tas. Et u - nam, San - ctam ca -

B
phe - tas.] Et u - nam, [San - ctam ca -

Org

S
per Pro - phe - tas.

A
per Pro - phe - tas.

T
per Pro - phe - tas.

B
per Pro - phe - tas.]

Org

G

163

S
tho - li - - cam

A
tho - li - - cam

T
tho - - li - cam

B
tho - li - - cam]

Org

S
et a - - pos - to - li - cam

A
et a - - pos - to - li - cam

T
et a - - pos - to - li - cam

B
et a - - pos - to - li - cam

Org

G

167

S
A
T
B
Org

Con - fi - te - or u - num ba -
Con - fi - te - or u - num ba -
Con - fi - te - or u - num ba -
Con - fi - te - or [u - num ba -

S
A
T
B
Org
G

Ec - cle - si - am.
Ec - cle - si - am.
Ec - cle - si - am.
[Ec - cle - si - am.]

176

S
ex - spe - cto re - sur-re-cti - o - nem mor - tu - o -

A
ex - spe - cto re - sur-re-cti - o - nem mor - tu - o -

T
ex - spe - cto re - sur-re-cti - o - nem mor - tu - o -

B
ex - spe - cto re - sur-re-cti - o - nem [mor - tu - o -

Org

S
Et ex - spe - cto re - sur-re-cti - o - nem mor - tu - o -

A
Et ex - spe - cto re - sur-re-cti - o - nem mor - tu - o -

T
Et ex - spe - cto re - sur-re-cti - o - nem mor - tu - o -

B
Et ex - spe - cto [re - sur-re-cti - o - nem mor - tu - o -

Org

G

185

S
rum, mor - tu - o - rum. _____

A
rum, mor - to - o - - - rum.

T
rum, mor - - - tu - o - rum.

B
rum, mor - tu - o - - - rum.]

Org

S
rum, mor - tu - o - - - rum. Et vi-tam ven - tu - ri

A
rum, mor - tu - o - - - rum. Et vi-tam ven - tu - ri

T
rum, mor - tu - o - - - rum. Et vi-tam ven - tu - ri

B
rum, mor - tu - o - - - rum.] Et vi-tam[ven - tu - ri

Org

G

192

S Et vi-tam ven-tu - ri sae - cu - li. A - men.

A Et vi-tam ven-tu - ri sae - cu - li. A - men.

T Et vi-tam ven-tu - ri sae - cu - li. A - men.

B Et vi-tam ven-tu - ri [sae - cu - li. A - men.]

Org

S sae-cu-li. A - men, Et vi-tam ven-tu - ri sae - cu - li. A - men.

A sae - cu - li. A - men. Et vi-tam ven-tu - ri sae - cu - li. A - men.

T sae - cu - li. A - men. Et vi-tam ven-tu - ri sae-cu-li. A - men.

B sae - cu - li. A - men.] Et vi-tam [ven-tu - ri sae - cu - li. A - men.

Org

G

S
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a -

A
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - - - -

T
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - -

B
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - - - -

Org

S
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - - -

A
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - - - -

T
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a -

B
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - - - -

Org

G

204

S
men, a - - - - - men._____

A
men, a - - - - - men, a - - - - - men._____

T
men, a - - - - - men, a - - - - - men._____

B
- - - - - men, a - - - - - men._____

Org

S
- - - - - men, a - - - - - men._____

A
- - - - - men, a - - - - - men._____

T
- - - - - men, a - - - - - men._____

B
- - - - - men,] a - - - - - men._____

Org

G

Missa de Sancti amen

Sanctus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(3)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

S
San - ctus, San - ctus, Do - mi-nus

A
San - ctus, San - ctus, Do - mi-nus

T
San - ctus, San - ctus, Do - mi-nus

B
San - ctus, [San - ctus,] Do - mi-nus

Org

CORO II

S
San - ctus, San - ctus Do - mi-nus

A
San - ctus, San - ctus Do - mi-nus

T
San - ctus, San - ctus Do - mi-nus

B
San - ctus, San - ctus Do - mi-nus

Org

G

9

S
De - us Sa - - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra_____

A
De - us Sa - - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra_____

T
De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - -

B
[De - us Sa - - ba - oth.] Ple - ni sunt [cae - li et ter - ra]_____

Org

S
De - us Sa - - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et

A
De - us Sa - - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et

T
De - us Sa - - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et

B
[De - us Sa - - ba - oth.] Ple - ni sunt [cae - li et

Org

G

17

S
— glo - ri - a tu - a. Ho - san -

A
— glo - ri - a tu - a. Ho - san

T
-ra glo - ri - a tu - a. Ho - san -

B
— glo - ri - a tu - a. Ho - san -

Org

S
ter - ra glo - ri - a tu - a. Ho - san -

A
ter - ra glo - ri - a tu - a. Ho - san -

T
ter - ra glo - ri - a tu - a. Ho - san -

B
ter - ra] glo - ri - a tu - a. Ho - san -

Org

G

23

S
na, ho - san - na in ex - cel - sis.

A
na in ex - cel - sis.

T
na in ex - cel - sis.

B
na in ex - cel - sis.

Org

S
na in ex - cel - sis.

A
na in ex - cel - sis.

T
na in ex - cel - sis.

B
na in ex - cel - sis.

Org

G

Missa de Sancti amen

Agnus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(3)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

S
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

A
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

T
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

B
A - gnus De - i, [qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:]

Org

CORO II

S
mi-se - re - re

A
mi-se - re - re

T
mi-se - re - re

B
mi-se - re - re

Org

G

9

S
A
T
B
Org

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - -

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - -

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - -

A - gnus De - i, [qui tol - lis pec - ca - ta mun - -

S
A
T
B
Org
G

no - bis.

no - bis.

no - bis.

no - bis.

no - bis.

17

S
-di: A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

A
-di: A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca -

T
-di: A - gnus De - i, qui tol - lis pec -

B
-di:] A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

Org

S
mi - se - re - re — no - bis.

A
mi - se - re - re no - bis.

T
mi - se - re - re no - bis.

B
mi - se - re - re no - bis.

Org

G

25

S
mun - - di: do-na no - bis

A
- ta mun - di: do-na

T
ca - ta mun - di: do-na

B
mun - - di: do-na no - bis

Org

S
do-na no - bis pa -

A
do-na no - bis pa - cem,

T
do-na no - bis pa - - cem, pa - cem,

B
do-na no - bis pa - - cem,

Org

G

Missa In gloria

Kyrie

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(4)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Tiple 1^º
Kiri e

Tiple 2^º
Kiri e

Alto
Kiri e

Tenor
Kiri e

Bajo
Kiri e

CORO II

Tiple
Kiri e

Alto
Kiri e

Tenor
Kiri e

Bajo
Kiri e

Órgano 6
Kiri e

Guion
Kiri e

S
Ky -

S
Ky - ri - ee - lei - son, Ky -

A
Ky - ri - e e - -

T
Ky - ri - ee - lei - son, Ky -

Org
Ky - ri - ee - lei - son, Ky -

S
Ky -

A
Ky -

T
Ky -

B
Ky -

Org
Ky -

G
Ky - ri - ee - lei - son, Ky -

6

S
- ri - ee - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

S
ri - ee - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

A
- - - lei - - - son, Ky - ri - ee -

T
ri - e e - - - lei - - - son,

Org

S
Ky - ri -

A
Ky - ri - ee -

T
Ky - ri -

B

Org

G

Detailed description: This is a musical score for a Kyrie eleison. It consists of two systems of staves. The first system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Organ (Org) parts. The Soprano part begins with a melodic line: - ri - ee - lei - son, Ky - ri - e e - lei -. The Alto part follows with: ri - ee - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,. The Tenor part has: ri - e e - - - lei - - - son,. The Organ part provides a harmonic accompaniment. The second system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Organ (Org), and Guitar (G) parts. The Soprano part has: Ky - ri -. The Alto part has: Ky - ri - ee -. The Tenor part has: Ky - ri -. The Bass, Organ, and Guitar parts are mostly rests, with the Organ and Guitar providing a low-frequency accompaniment.

14

S
son, _____

S

A
lei - son,

T

Org

S
e e - - - - - lei -

A
- - - lei - son, _____ Ky - ri - e e - - - lei -

T
e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -

B
Ky - - ri - e e - - - - lei -

Org

6

G

22

S Ky - ri - e e - lei - son,

S Ky - - ri - ee - lei - son,

A Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - - lei - son,

Org

S son, Ky - ri - e e - lei -

A son, Ky - ri - e e - lei -

T son, Ky - - ri - ee - - lei -

B son, Ky - ri - e e - - lei -

Org

G

38

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - - -

S e - lei - son, Ky - ri - e e - - -

A Ky - ri - e e - - lei - son, Ky - ri - e e - -

T Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - -

Org

S son, Ky - ri - e e - - lei - son, Ky - ri -

A son, Ky - ri - e e - - -

T - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

B - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

Org

G

46

S
- - - lei - son. Chri - ste e - - - lei -

S
- lei - son.

A
- - lei - son.

T
lei - - - son.

Org

S
e e - lei - son.

A
- lei - son.

T
lei - - - son.

B
- lei - - - son.

Org

G

55

S
son,

S
Chri - ste e -

A

T

Org

S
Chri - ste e - - - - - lei - son, _____

A
Chri - ste e - - - - - lei - son, _____

T
Chri - ste e - - - - - lei - son, _____

B
Chri - ste e - - - - - lei - son, _____

Org

G

63

S
Chri - ste e - - - - lei -

S
- - - - - lei -

A
Chri - ste e - - - - lei -

T
Chri - ste e - - - - lei - son, Chri - ste e e - lei -

Org

S
—

A
—

T
—

B
—

Org

G

71

S
son,

S
son,

A
son,

T
son.

Org

S
Chri - ste e - - - - -

A
Chri - ste e - - - - -

T
Chri - ste e - - - lei - son, Chri - ste e - - - lei -

B
Chri - ste e - - - - - lei -

Org

G

79

S

S

A

T

Org

S

A

T

B

Org

G

Chri - ste e - - - - lei - son,

- lei - son,

- lei - son, Chri - ste

- son, Chri - ste e -

- son,

Chri - ste e -

87

S Chri - ste e - - - lei - son, Chri - ste e -

S Chri - ste e - - -

A Chri - ste e - - -

T Chri - ste e - - - lei - son,

Org

S Chri - ste e - - - lei - son,

A e - - - lei - son, Chri - ste e -

T - - - lei - son, Chri -

B Chri - ste e - - - lei - son, Chri - ste e -

Org

G

95

S
- - - - - lei - son, Chri - ste e -

S
- - - - - lei - son, Chri - ste e - - -

A
- - - - - lei - son, Chri - ste e - -

T
Chri - ste e - lei - son,

Org

S
Chri - ste e - - - - -

A
lei - son, Chri - ste e - - - lei - son,

T
ste e - - - - -

B
- - - - -

Org

G
- - - - -

103

S
- lei - son. _____

S
- lei - - - son. _____

A
- lei - son. _____ Ky - ri - e e - lei -

T
e - lei - son. _____

Org

S
- lei - son. _____

A
e - lei - son. _____

T
- lei - son. _____

B
- lei - - - son. _____

Org

G

110

S Ky - ri - e e -

S Ky - ri - e e - - lei -

A son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

T Ky - ri - e e - - lei -

Org

S

A

T

B

Org

G

116

S
- lei - son, e - - lei - - son,

S
son, Ky - - ri - e e - - lei - son,

A
- lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

T
son, Ky - ri - e e - - lei - - son,

Org

S
Ky - ri -

A

T
Ky - ri - e e -

B
Ky - ri -

Org

G

122

S Ky - ri -

S Ky - ri -

A Ky - ri - e e -

T Ky - ri - e e -

Org

S e e - lei - son,

A Ky - ri - e e - lei - son,

T lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

B e e - lei - son,

Org

G

128

S *ee - lei - son, Ky - ri -*

S *ee - lei - son, Ky - ri - ee -*

A *- lei - son, Ky - ri -*

T *- lei - son, Ky - ri - ee -*

Org

S *Ky - ri - ee - lei - son,*

A *Ky - ri - ee - lei - son,*

T *Ky - ri - ee - lei - son,*

B *Ky - ri - ee - lei - son,*

Org

G

140

S Ky - ri - ee - lei - son, Ky - ri - ee - lei - son,

S Ky - ri - ee - lei - son, Ky - ri - ee - lei - son,

A Ky - ri - ee - lei - son, Ky - ri - ee - lei - son,

T Ky - ri - ee - lei - son, Ky - ri - ee - lei - son,

Org

S ee - lei - son, Ky - ri - ee - lei - son, Ky - ri -

A ee - lei - son, Ky - ri - ee - lei - son, Ky - ri - ee -

T ee - lei - son, Ky - ri - ee - lei - son, Ky - ri -

B ee - lei - son, Ky - ri - ee - lei - son, Ky - ri - ee -

Org

G

146

S Ky - ri - e e - - lei - son._____

S Ky - ri - e e - - - - - lei - son._____

A Ky - ri - e e - lei - son._____

T Ky - ri - e e - lei - - - - son._____

Org

S e e - - - - lei - - - - son._____

A lei - son, Ky - - ri - e e - lei - son._____

T e e - - - - - lei - son._____

B - - - - lei - - - - son._____

Org

G

Missa In gloria

Gloria

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(4)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

S
Et in ter - ra pax pax ho - mi

S
Et in ter - ra pax pax ho -

A
Et in ter - ra pax pax ho -

T
Et in ter - ra pax pax ho -

Org

CORO II

S
pax ho - mi - ni - bus, pax ho -

A
pax ho - mi - ni - bus, pax ho -

T
pax ho - mi - ni - bus, pax ho -

B
pax ho - mi - ni - bus, [pax ho -

Org

G

9

S
- ni - bus

S
mi - ni - bus

A
mi - ni - bus

T
Solo
mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - - - - tis.

Org

S
mi - ni - bus Lau -

A
mi - ni - bus Lau -

T
mi - ni - bus Lau -

B
mi - ni - bus Lau -

Org

G

17

S Be-ne - di - ci - mus te.

S Be-ne - di - ci - mus te.

A Be - ne - di - ci-mus te.

T Be-ne - di - ci - mus te. Ad -

Org

S - da - mus te. Ad - o - ra -

A da - mus te. Ad

T da - mus te. Ad - o - ra -

B da - mus te. Ad - o - ra -

Org

G

25

S Ad - o - ra - mus te, ad - o - ra - mus

S Ad - o - ra - - - mus

A Ad - o - ra - - - - - mus

T o - ra - - - mus te, ad - o - ra - mus

Org

S - - - mus te, ad - o - ra - - - - mus

A - o - ra - - - mus te, ad - o - ra - - - mus

T - mus te, ad - o - ra - mus te, ad - o - ra - mus

B - - - mus te, ad - o - ra - mus

Org

G

33

S
te. Glo - ri - fi - ca - - - - mus te.

S
te.

A
te.

T
te.

Org

S
te. Gra - ti - as

A
te. Gra - ti - as

T
te. Gra - ti - as

B
te.] Gra - ti - as

Org

G

41

S
Gra - ti - as a - - gi-mus ti -

S
Gra - ti - as a - - gi - mus ti - -

A
Gra - ti - as a - gi - mus, a - gi - mus ti -

T
Gra - ti - as a - - gi-mus ti - bi, ti -

Org

S
a - gi - mus ti - bi

A
a - gi - mus ti - - - bi

T
a - gi - mus ti - bi

B
[a - - gi-mus ti - - - bi

Org

G

48

S
bi glo - ri - am tu - am.

S
-bi glo - ri - am tu - - - am.

A
bi. glo - ri - am tu - am.

T
bi. glo - ri - am tu - - - am.

Org

S
pro - pter ma - gnam Do - mi - ne De - us, Rex cae - le -

A
pro - pter ma - gnam Do - mi - ne De - us, Rex cae - le -

T
pro - pter ma - gnam Do - mi - ne De - us, Rex cae - le -

B
pro - pter ma - gnam Do - mi - ne De - us, Rex cae - le -

Org

G

56

S Do-mi-ne Fi - li u - ni-ge-ni-

S Do-mi-ne Fi - li u - ni-ge-ni-

A De - us Pa - ter o - mni - po - tens. Do-mi-ne Fi - li u - ni-ge-ni-

T Do-mi-ne Fi - li u - ni-ge-ni-

Org

S stis,

A stis,

T stis,

B stis,]

Org

G

64

S
te

S
te

A
te

T
te Je - su Chri - - - ste.

Org

S
Je - su Chri - ste,

A
Je - su Chri -

T
Je - - su

B
Je - su Chri -

Org

G

72

S
Je - su Chri - te. Do - mi-ne De - us, A - gnus De -

S
Je - su Chri - ste. Do - mi-ne De - us, A - gnus De -

A
Je - su Chri - ste. Do - mi-ne De - us, A - gnus De -

T
Je - su Chri - ste. Do - mi-ne De - us, A - gnus De -

Org

S
Je - su Chri - ste.

A
ste, Je - su Chri - ste.

T
Chri - ste, Je - su Chri - ste.

B
- - - - - ste.

Org

G

80

S - i, Fi-li-us Pa - tris, Fi - li - us Pa - -

S - i, Fi-li-us Pa - tris, Fi-li-us Pa - - tis, Fi -

A - i, Fi-li-us Pa - tris, Fi - li - us Pa - -

T - i, Fi-li-us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi -

Org

S Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li -

A Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa -

T Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us

B [Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa -

Org

G

87 Solo

S tris, Fi - li - us Pa - - - tris. Qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

S li - us Pa - - - tris.

A tris, Pa - - - tris.

T li - us Pa - - tris, Pa - - tris.

Org

S us Pa - - - tris.

A - tris, Fi - li - us Pa - - tris.

T Pa - - - tris.

B - - - tris.

Org

G

94

S di, mi - se-re-re no - - - - bis. Qui tol -

S mi - se - re-re no - bis, mi - se - re-re no - - bis. Qui tol -

A mi - se - re-re no - - bis, mi - se - re-re no - bis. Qui tol -

T Mi - se - re-re no - - bis, mi - se - re-re no - bis, no - bis. Qui tol -

Org

S Qui tol -

A Qui tol -

T Qui tol -

B Qui tol -

Org

G

101

S
lis, qui tol - lis, pec-ca - ta mun - di, pec-ca - ta mun -

S
lis, qui tol - lis, pec - ca - ta mun - di, mun -

A
lis, qui tol - lis, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun -

T
lis, qui tol - lis, pec-ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun -

Org

S
lis, qui tol - lis, qui tol - lis pec-ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun -

A
lis, qui tol - lis, qui tol - lis pec-ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun -

T
lis, qui tol - lis, qui tol - lis pec-ca - ta mun - di, pec-ca - ta mun -

B
lis, [qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun -

Org

G

S -di, de - pre - ca - ti - o-nem no - - -

S di, de - pre - ca - ti - o-nem no - - -

A di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o-nem no - - -

T di, de - pre - ca - ti - o-nem no - - -

Org

S - di, sus - ci - pe

A di sus - ci - pe

T -di. sus - ci - pe

B -di.] sus - ci - pe

Org

G

S
stram. mi - se - re - re no - - bis.

S
stram. mi - se - re - re no - - bis.

A
stram. mi - se - re - re no - - bis.

T
stram. mi - se - re - re no - - bis.

Org

S
Qui se-des ad dex-te - ram Pa - tris, Quo - ni-

A
Qui se-des ad dex-te-ram Pa - tris, Quo - ni-

T
Qui se-des ad dex-te-ram Pa - tris, Quo - ni-

B
[Qui se-des ad dex-te-ram Pa - tris,] Quo - ni-

Org

G

S
Quo - ni - am, quo - ni - am

S
Quo - ni - am, quo - ni - am

A
Quo - ni - am, quo - ni - am Tu so-lus San - - - - ctus.

T
Quo - ni - am, quo - ni - am

Org

S
am, quo - ni - am, quo - ni -

A
am, quo - ni - am, quo - ni -

T
am, quo - ni - am, quo - ni -

B
am, [quo - ni - am, quo - ni -

Org

G

138

S am

S am

A am

T am tu so - lus Al - tis - - - si - mus Je - su

Org

S am

A am

T am

B am]

Org

G

146

S Je - su Chri -

S Je - su Chri

A Je - su

T Chri - - - - ste. Je - su

Org

S Je - su Chri-ste, Je - su

A Je - su Chri - ste, Je - su

T Je - - su Chri - ste, Je - su

B Je - su Chri - - - -

Org

G

154

S - ste. Cum San-cto Spi-ri - tu *cum San-cto Spi - ri - tu*

S - ste. Cum San-cto Spi-ri - tu *cum San-cto Spi - ri - tu*

A Chri - ste. Cum San-cto Spi-ri - tu *cum San-cto Spi - ri - tu*

T Chri - ste. Cum San-cto Spi-ri - tu *cum San-cto Spi - ri - tu*

Org

S — Chri - ste. Cum San-cto Spi-ri - tu, *cum San-cto Spi-ri - tu,*

A Chri - ste. Cum San-cto Spi-ri - tu, *cum San-cto Spi-ri - tu,*

T Chri - ste. Cum San-cto Spi-ri - tu, *cum San-cto Spi-ri - tu,*

B - ste. Cum San-cto Spi-ri - tu, [*cum San-cto Spi-ri - tu,*]

Org

G

161

S in glo - ri - a De - i Pa -

A in

T in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men. De - i

Org

S

A

T

B

Org

G

167

S - tris, De - i Pa - tris. A - men.

S in glo - ri - a De - i Pa - tris. A -

A glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

T Pa - tris. A - men. In glo - ri - a De - i Pa - tris. A -

Org

S

A in glo - ri - a

T in glo - ri - a

B

Org

G

179

S De - i Pa - tris. A - men. _____

S in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, _____

A A - men. In

T In glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men. _____

Org

S Pa - tris. A - men. In glo - ri - a De - i Pa -

A In glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men. De - i

T In glo - ri - a De - i Pa -

B [De - i Pa - tris. A - men, a - - - - men, _____

Org

G

S
in glo - ri - a De - i

S
a - men. in glo - ri - a

A
glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men.

T
In glo - ri - a De i Pa - tris. A - men.

Org

S
- tris. A - men. De - i Pa - tris. A - men. In

A
Pa - tris. A - men.

T
- - tris. A - men.

B
a - - - - men.

Org

G

191

S Pa - tris. A - - - - men._____

S De - i Pa - tris. A - men. De - i Pa - - - tris. A -

A De - i Pa - tris. A - men, a -

T De - - i Pa - - - - tris._____

Org

S glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - - - men._____

A In glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men,

T In

B In glo - ri - a De - i Pa -

Org

G

197

S in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - -

S men. In glo - ri - a, in glo - ri - a, in -

A men. In glo - ri - a De - i Pa - tris. A -

T A - men. In glo - ri - a

Org

S In glo - ri - a

A a - men. De - i Pa - tris. A - - - - -

T glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men. In

B - tris, De - i Pa - - tris. A - men._____

Org

G

S
men. De - i Pa - tris. A - men, a - men._____

S
glo - ri - a. De - i Pa - tris. A - men._____

A
men. De - i Pa - tris. A - - - - men._____

T
De - i Pa - tris. A - - - - - men._____

Org

S
De - i Pa - tris. A - - - - - men._____

A
men. De - i Pa - tris. A - men._____

T
glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men._____

B
De - i Pa - tris.] A - - - - - men._____

Org

G

Missa In gloria

Credo

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(4)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Solo

S Pa - trem o - mni - po - ten - tem, Pa - trem o - mni - po -

A Pa - trem o - mni - po - ten -

T Pa - trem o - mni - po - ten, - - - o - mni -

Org

G Pa - trem o - mni - po - ten - tem, pa - trem o - mni - po - ten -

CORO II

S

A

T

B

Org

G

9

S ten - - - - tem,

S - - - - - tem,

A po - ten - - - - ten,

T - - - - - ten,

Org

S fa - cto - rem cae - li et ter - - - -

A fa - cto - rem cae - li et ter - - - -

T fa - cto - rem cae - li et ter - - - -

B fa - - - cto - rem cae - li et

Org

G

17

S vi - si - bi - li - um o -

S vi - si - bi - li - um o -

A vi - si - bi - li - um o -

T vi - si - bi - li - um o -

Org

S - - - - - rae,

A - rae, cae - li et ter - rae,

T - rae, et ter - rae,

B ter - rae, [et ter - rae,

Org

G

25

S - mni - um. Et in u-num Do - mi-num Je - sum Chri

S - mni - um. Et in u-num Do - mi-num, Je - sum Chri -

A - mni - um. Et in u-num Do - mi-num Je - sum Chri -

T - mni - um. Et in u-num Do - mi-num Je - sum Chri -

Org

S et in - vi - si - bi - li-um. Et in u-num Do - mi-num Je - sum Chri -

A et in - vi - si - bi - li-um. Et in u-num Do - mi-num Je - sum Chri

T et in - vi - si - bi - li-um. Et in u-num Do - mi-num Je - sum Chri -

B et in - vi - si - bi - li-um. Et in u-num Do - mi-num Je - sum Chri -

Org

G

32

S
stum, Fi-li-um De - i u - ni-ge-ni - tum. an - te o - mni-a

S
stum, Fi-li-um De - i u - ni-ge-ni - tum. an - te o - mni-a

A
stum, Fi-li-um De - i u - ni-ge-ni - tum. an - te o - mni-a

T
stum, Fi-li-um De - i u - ni-ge-ni - tum. an - te o - mni-a

Org

S
stum, Et ex Pa - tre na - tum

A
stum, Et ex Pa - tre na - tum

T
stum, Et ex Pa - tre na - tum

B
stum,] Et ex Pa - tre [na - tum

Org

G

40

S
sae - cu - la. lu-men de lu-mi-ne, De - um ve - rum de De-o ve -

S
sae - cu - la. lu-men de lu-mi-ne, De - um ve - rum de De-o ve -

A
sae - cu - la. lu-men de lu-mi-ne, De - um ve - rum de De-o ve -

T
sae - cu - la. lu-men de lu-mi-ne, De - um ve - rum de De-o ve -

Org

S
De-um de De-o, De - um ve - rum de De-o ve -

A
De-um de De-o, De - um ve - rum de De-o ve -

T
De-um de De-o, De - um ve - rum de De-o ve -

B
De-um de De-o, De - um ve - rum [de De-o ve -

Org

G

47

S ro. con-sub-stan - ti - a-lem Pa - tri: per quem, per

S ro. con-sub-stan - ti - a-lem Pa - tri: per quem, per

A ro. con-sub-stan - ti - a-lem Pa - tri: per quem, per

T ro. con-sub-stan - ti - a-lem Pa - tri: per quem, per

Org

S ro. Ge-ni - tum, __ non fa - ctum, con-sub-stan - ti-a-lem Pa - tri: per quem

A ro. Ge-ni - tum, __ non fa - ctum, con-sub-stan - ti-a-lem Pa - tri: per quem

T ro. Ge-ni - tum, __ non fa - ctum, con-sub-stan - ti-a-lem Pa - tri: per quem

B ro. Ge-ni - tum, __ non fa - ctum,] con-sub-stan - ti-a-lem Pa - tri: [per quem

Org

G

54

S
quem o - mni-a fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi - nes,

S
quem o - mni-a fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi - nes,

A
quem o - mni-a fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi - nes,

T
quem o - mni-a fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi - nes,

Org

S
o - mni-a fa - cta sunt. et pro-pter no-stram sa -

A
o - mni-a fa - cta sunt. et pro-pter no-stram sa -

T
o - mni-a fa - cta sunt. et pro-pter no-stram sa -

B
o - mni-a fa - cta sunt.] et pro-pter no-stram sa -

Org

G

60

S de-scen - dit de cae - lis, de cae - lis.

S de-scen - dit de-cae - lis, de cae - lis.

A de-scen - dit de cae - lis, de cae - lis.

T de-scen - dit de cae - lis, de cae - lis. Et in - car - na -

Org

S lu - tem, de cae - lis.

A lu - tem, de cae - lis.

T lu - tem, de cae - lis.

B lu - tem, [de cae - lis.]

Org

G

68 Solo

S de Spi - ri - tu San - - cto

S

A Solo
ex Ma - ri -

T - tus est

Org

S

A

T

B

Org

G

76

S Et ho - mo fa - ctus est.

S Et ho - mo fa - ctus est.

A - a Vir - - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est.

T Et ho - mo fa - - ctus est.

Org

S Et ho - mo___ fa - ctus est.

A Et ho - mo fa - ctus est.

T Et ho - mo fa - ctus est.

B Et ho - mo fa - ctus est.

Org

G

85

S
Cru - ci-fi-xus e - ti - am__ pro no - bis: pas - sus,

S
Cru - ci-fi-xus e - ti - am__ pro no - bis. pas - sus,

A
Cru - ci-fi-xus e - ti - am__ pro no - bis: pas - sus,

T
Cru - ci-fi-xus e - ti - am__ pro no - bis: pas - sus,

Org

S
sub Pon-ti - o Pi-la - to

A
sub Pon-ti - o Pi - la - to

T
sub Pon-ti - o Pi-la - to

B
[sub Pon-ti - o Pi - la - to]

Org

G

92

S et se - pul - tus est. ter - ti - a di - e, se -

S et se - pul - tus est. ter - ti - a di - e, se -

A et se - pul - tus est. ter - ti - a di - e, se -

T et se - pul - tus est. ter - ti - a di - e, se -

Org

S Et re - sur - re - xit

A Et re - sur - re - xit

T Et re - sur - re - xit

B Et re - sur - re - xit

Org

G

99 Solo

S cun - dum Scrip - tu - ras. se - det at dex -

S cun - dum Scrip - tu - ras. at dex -

A cun - dum Scrip - tu - ras. at dex -

T cun - dum Scrip - tu - ras. at dex -

Org

S Et a - scen - dit in cae - lum:

A Et a - scen - dit in cae - lum:

T Et a - scen - dit in cae - lum:

B [Et a - scen - dit in cae - lum:]

Org

G

105

S - te - ram Pa - tris.

S - te - ram Pa - tris.

A - te - ram Pa - tris.

T - te - ram Pa - tris.

Org

S Et i - te - rum ven - tu - rus

A Et i - te - rum ven - tu - rus

T Et i - te - rum ven - tu - rus

B Et i - te - rum [ven - tu - rus

Org

G

111

S vi - vos et mor - tu -

S vi - vos et mor - tu -

A Solo
cum glo - ri - a, ju - di - ca - - re vi - vos et mor - tu -

T vi - vos et mor - tu -

Org

S est vi - vos et

A est vi - vos et

T est vi - vos et

B est] vi - vos et

Org

G

S
os: et mor - tu - os:

S
os: et mor - tu - os:

A
os: et mor - tu - os:

T
os: et mor - tu - os: Solo cu - jus reg - ni non

Org

S
mor - tu os, et mor - tu - os:

A
mor - tu - os, et mor - tu - os:

T
mor - tu - os, et mor - tu - os:

B
mor - tu - os, [et mor tu - os:

Org

G

S

S

A

T
e - rit fi - nis.

Org

S
Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num,

A
Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num,

T
Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num,

B
Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num,]

Org

G

131 Solo

S et vi-vi - fi - can - tem: que pro -

S qui ex Pa - tre Fi - li - o que pro -

A qui ex Pa - tre Fi - li - o que pro - ce -

T qui ex Pa - tre Fi - li - o que pro -

Org

S

A

T

B

Org

G

137

S
ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o

S
ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o

A
- dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o

T
ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o

Org

S
qui ex Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad - o -

A
qui ex Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad - o - ra -

T
qui ex Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad - o -

B
qui ex Pa - tre et Fi - li - o [si - mul ad - o -

Org

G

143

S et con - glo-ri - fi - ca - tur:

S et con - glo-ri - fi - ca - tur:

A et con - glo-ri - fi - ca - tur:

T et con - glo-ri - fi - ca - tur: *Solo* qui lo - cu - tus est_

Org

S ra - tur et con - glo-ri - fi - ca - tur:

A tur et con - glo-ri - fi - ca - tur:

T ra - tur et con - glo-ri - fi - ca - tur:

B ra - tur et con - glo-ri - fi - ca - tur:]

Org

G

S
 S
 A
 T
 Org

 S
 A
 T
 B
 Org
 G

— per Pro - phe - - - tas.
 Et u - nam, san - ctam ca -
 Et u - nam, san - ctam ca -
 Et u - nam, san - ctam ca -
 Et u - nam, san - ctam [ca -

156

S et a - pos - to - li - cam___ Ec - cle - si -

S et a - pos - to - li - cam___ Ec - cle - si -

A et a - pos - to - li - cam___ Ec - cle - si -

T et a - pos - to - li - cam___ Ec - cle - si -

Org

S tho - li - cam

A tho - li - cam

T tho - li - cam

B tho - li - cam

Org

G

162

S am. Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma in re - mis - si - o -

S am. Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

A am. Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

T am. Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma in re - mis - si - o -

Org

S Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

A Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

T Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

B Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma]

Org

G

169

S - nem pec - ca - to - rum.

S

A Solo Et ex - spe - cto

T - nem pec - ca - to - rum.

Org

S Et ex - spe - cto

A Et ex - spe - cto

T Et ex - spe - cto

B Et ex - spe - cto

Org

G

175

S re - sur - re - cti - o -

S re - sur - re - cti - o -

A Solo # re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum, re - sur - re - cti - o -

T re - sur - re - cti - o -

Org

S re - sur - re - cti - o -

A re - sur - re - cti - o -

T re - sur - re - cti - o -

B [re - sur re - cti - o -

Org

G

S - nem mor - tu - o - rum.

S - nem mor - tu - o - rum.

A - nem mor - tu - o - rum.

T - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae -

Org

S - nem mor - tu - o - rum.

A - nem mor - tu - o - rum.

T - nem mor - tu - o - rum.

B - nem mor - tu - o - rum.]

Org

G

189 Solo

S
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a -

S
Et

A
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

T
- cu - li, sae - cu - li. A - men. Et

Org

S

A

T

B

Org

G

195

S
- - men.

S
vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, sae - cu -

A
li. A - men, a - men. Et

T
vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A -

Org

S
Et vi - tam ven - tu - ri sae -

A
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A -

T
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A -

B

Org

G

S Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A -

S li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri sae -

A vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men.

T - - men. Et vi - tam ven - tu - ri

Org

S - cu - li, sae - cu - li. A - men, a - men.

A men. Et vi - tam ven - tu - ri

T men, a - men.

B Et vi - tam ven - tu - ri [sae - cu - li. A -

Org

G

207

S
men._____

S
- cu - li. A - - - - men, a - men.

A
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li._____

T
sae - cu - li. A - men. Et vi - tam ven -

Org

S
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, sae - cu -

A
sae - cu - li._____ A - men, a - men._____

T
Et vi - ta ven - tu - ri sae - cu - li._____ A - men,

B
men,_____ a - - - - -

Org

G

S Et vi - ta ven - tu - ri sae - cu - li.

S Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li.

A A - men. Et vi - - tam ven -

T tu - ri sae - cu - li. A - men. sae - -

Org

S li. A - men, a - men. Et vi - tam ven - tu - ri sae -

A Et

T a - - men.

B men.

Org

G

218

S A - men. Et vi - tam ven -

S A - men, a - men, a - men. Et vi - tam ven -

A tu - ri sae - cu - li, et

T cu - li. A - men, a -

Org

S - cu - li. A - men, a - men.

A vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, ven - tu - ri

T Et vi - tam ven - tu - ri

B Et vi - ta ven - tu - ri sae - cu - li. A -

Org

G

S
tu - ri sae - - cu - - li, vi - - -

S
tu - - ri sae - cu - li. A - men,

A
vi - tam ven - tu - ri sae - - cu - li.

T
men. Et vi - tam ven -

Org

S
Et vi - tam ven -

A
sae - cu - - li. A - - - - -

T
sae - cu - - li. A - - - - men. Et

B
men, sae - cu - - li.

Org

G

S
tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men. _____

S
ven - tu - ri sae - cu - li. A - men. _____

A
A - men, A - men, a - - - - men. _____

T
tu - ri sae - cu - li. A - men. _____

Org

S
tu - ri sae - cu - li. A - men. _____

A
men, sae - cu - li. A - - - - men. _____

T
vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men. _____

B
A - men, a - men, a - - - - men.] _____

Org

G

Missa In gloria

Sanctus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(4)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

S
San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus

A
San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus

T
San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus

Org

G

CORO II

S

A

T

B

Org

G

9

S
ctus, San - ctus, San - ctus

S
San - ctus

A
ctus, San - ctus, San - ctus

T
- ctus, San - ctus

Org

S
San - ctus, San - ctus, San -

A
San - ctus, San - ctus, San -

T
San - ctus, San - ctus, San -

B
San -

Org

G

18

S Do - mi - nus De - us

S Do - mi - nus De - us

A Do - mi - nus De - us

T Do - mi - nus De - us

Org

S - ctus

A - ctus

T - ctus

B - ctus, San - ctus

Org

G

26

S Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li

S Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et

A Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et

T Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et

Org

S Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

A Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

T Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

B Do - mi - nus De - us [Sa - ba - oth.]

Org

G

34

S et ter - ra. Ho - san - na in ex -

S ter - ra.

A ter - ra.

T ter - ra.

Org

S glo - ri - a tu - a.

A glo - ri - a tu - a.

T glo - ri - a tu - a.

B glo - ri - a tu - a.

Org

G

42

S cel - - - sis, ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel -

S ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel -

A Ho - san - na in ex - cel -

T Ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel -

Org

S

A

T

B

Org

G

50

S
 sis, ho - san - na, ho - san - na, —

S
 sis, ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na

A
 sis, ho - san - na in ex - cel - sis, ho -

T
 sis, ho - san - na in ex - cel -

Org

S
 Ho - san - na in ex - cel - sis,

A
 Ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na

T
 Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel -

B
 Ho - san - na, [ho - san - na in ex - cel -

Org

G

56

S
ho - san - na ni ex - cel - sis.

S
in ex - cel - sis.

A
san - na in ex - cel - sis.

T
sis, ex - cel - sis.

Org

S
ho - san - na in ex - cel - sis.

A
in ex - cel - sis.

T
sis.

B
sis, ex - cel - sis.]

Org

G

Missa In gloria

Agnus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(4)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

S
A
T
Org
G

A - gnus De - - - -
A - gnus De - i, A - gnus
A - gnus De - i, A - gnus De - -
A - gnus De - - i, A - gnus De -
A - gnus De - - - -

CORO II

S
A
T
B
Org
G

A - gnus De - - - -
A - gnus De - - - -
A - gnus De - - - -
A - gnus De - - - -
A - gnus De - - - -

9

S - i, mi - se - re - re no - -

S *De* - i, mi - se - re - re no - -

A - i, mi - se - re - re no - -

T - i, mi - se - re - re no - -

Org

S qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

A qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: A - gnus

T qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

B qui tol - lis [pec - ca - ta mun - di:]

Org

G

Detailed description of the musical score: The score is for page 95 and is numbered '9' at the top left. It features five systems of music. The first system contains vocal staves for Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T), along with an Organ (Org) part. The lyrics for the first system are: Soprano: '- i, mi - se - re - re no - -'; Alto: '*De* - i, mi - se - re - re no - -'; Tenor: '- i, mi - se - re - re no - -'. The second system continues with the vocal parts and organ accompaniment. The lyrics for the second system are: Soprano: 'qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:'; Alto: 'qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: A - gnus'; Tenor: 'qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:'. The third system continues with the vocal parts and organ accompaniment. The lyrics for the third system are: Bass (B): 'qui tol - lis [pec - ca - ta mun - di:]'. The fourth system continues with the organ accompaniment. The fifth system continues with the organ accompaniment. The organ part consists of a single bass clef staff with various musical notations including notes, rests, and accidentals.

16

S bis. qui tol - lis

S bis. qui tol - lis

A bis. qui tol - lis

T bis. qui tol - lis

Org

S A - gnus De - - - i, pec-ca-ta

A De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i,

T A - gnus De - i, A - gnus De - - - i, qui tol -

B A - gnus De - - - - - i, [qui tol-lis

Org

G

23

S do - na no-bis pa - cem, do - na no - bis

S do - na no-bis pa - cem, do - na no - bis

A do - na no-bis pa - cem, do - na no - bis

T do - na no-bis pa - cem, do - na no-bis pa -

Org

S mun - - - - di: do - na no-bis pa - cem, do - na

A pec-ca - ta mun - - - di: do - na no-bis pa - cem,

T lis pec-ca - ta mun - di: do - na no-bis pa - cem,

B pec - ca - ta mun - di:] do na no-bis [pa - cem,

Org

G pec - ca - ta mun - di:] do na no-bis [pa - cem,

Missa a 8

Kyrie

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 96-5(3)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Tiple
Ki rie

Alto
Ki rie

Órgano
Ki rie

S
Ky - ri - e - - - lei -

A

Org

CORO II

Tiple
Ki rie

Tenor
Ki rie

Órgano
Ky rie

S

T

Org

CORO III

Tiple
Ki rie

Alto
Ki rie

Tenor
Ki rie

Bajo
Ky rie

Órgano
Ki rie

Guion
Ki rie

S

A

T

B

Org

G

6

S
son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Ky-ri-e e -

A
Ky - ri - e e - - - lei - son,

Org

S
Ky - ri - e e - - - lei - son, [#]

T
Ky - ri - e e - lei - - - son,

Org

S
Ky - ri - e e - - - lei - son,

A
Ky - ri - e e - - - lei - son, [#]

T
Ky - ri - e e - lei - - - son,

B
Ky - ri - e e - lei - - - son,

Org

G
Ky - ri - e e - lei - - - son,

Detailed description: This is a page of a musical score for a Kyrie eleison. It features five systems of music. Each system includes a vocal line (Soprano, Alto, Tenor, or Bass) and an Organ line. The lyrics are 'son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Ky-ri-e e -' for the Soprano part. The Organ part provides a harmonic accompaniment with sustained notes and melodic lines. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and accidentals (sharps and a bracketed sharp). The page number '2' is in the top left, and '6' is at the start of the first system. The page number '366' is at the bottom center.

14

S
- lei - son, *Ky-ri-e-e-lei-son*, Ky - ri - e - - e - lei - son,

A
Ky - ri - e e - lei - son,

Org

S
Ky-ri-e e - - lei - son,

T
Ky-ri-e e - lei - son,

Org

S
Ky-ri - e e - lei - son,

A
Ky-ri e e - - lei-son,

T
Ky-ri - e e - lei - son,

B
[*Ky-ri - e e - lei - son,*

Org

G
Ky-ri - e e - lei - son,

The musical score is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Organ (Org). It consists of three systems of staves. The first system includes S, A, and Org. The second system includes S, T, and Org. The third system includes S, A, T, B, and Org. The organ part is a continuous line of music in the bass clef, providing harmonic support. The vocal parts have lyrics in Latin: 'lei - son, Ky-ri-e-e-lei-son, Ky - ri - e - - e - lei - son,'. The organ part features a melodic line with various ornaments and dynamics.

20

S Ky - ri - e e - lei - son. Chri - ste e - lei -

A Ky - ri - e e - lei - son.

Org

S Ky - ri - e e - lei - son. Solo Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei -

T Ky - ri - e e - lei - son,

Org

S Ky - ri - e e - lei - son.

A Ky - ri - e e - lei - son.

T Ky - ri - e e - lei - son.

B Ky - ri - e e - lei - son.]

Org

G

27 Solo

S
son, Chri-ste e-lei-son, e-lei-son, Chri-ste e-lei-son, Chri-ste_____

A
Chri-ste_____ e-lei-son,

Org

S
son, Chri-ste e-lei-son.

T
Chri-ste e-lei-son, Chri-ste e-lei-son,

Org

S
Chri-ste e-lei-son,

A
Chri-ste e-lei-son,

T
Chri-ste e-lei-son,

B
Chri-ste e-lei-son,

Org

G

34

S *e - - - - - lei - son, Chri - ste*

A *Chri - ste*

Org

S *Chri - ste e - lei - son,*

T *Chri - ste*

Org

S *Chri - ste e -*

A *Chri - ste e -*

T *Chri - ste e -*

B *[Chri - ste e - lei -*

Org

G

40

S e - - - lei - son._____

A e - - - - - lei - son._____

Org

S e - lei - son, e - - - lei - son._____

T e - lei - son, e - lei - - - son._____ Solo Ky - ri -

Org

S - lei - son, e - lei - - - son._____

A - lei - son, Chri - ste e - lei - son._____

T lei - - - son, Chri - ste e - lei - son._____

B son, Chri - ste e - lei - - - son._____]

Org

G

47

S

A

Org

S

T
e e - - - lei - son,

Org

S
Ky - ri - e e - - -

A
Ky - ri - e e -

T
Ky - ri - e e -

B
Ky - ri - e e - - -

Org

G

53

S Ky - ri - e e - - - lei -

A Ky - ri - e e - - - lei -

Org

S Ky - ri e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

T Ky - ri - e e - - - lei -

Org

S - lei - son,

A lei - son,

T lei - son,

B -lei - son,

Org

G

59 Solo

S
son, Ky - ri-

A
son,

Org

S
son,

T
son,

Org

S
Ky - ri - - e e - - lei - son,

A
Ky - ri - e e - - - lei - - son,

T
Ky - ri - e e - - - lei - son,

B
[Ky - ri - e e - - - lei - son,

Org

G

66

S e e - - - lei - son, Ky - ri - e e -

A Ky - ri - e e - -

Org

S Ky - ri - e e - - -

T Ky - ri - e e - - -

Org

S

A

T

B

Org

G

Detailed description: This is a musical score for a Kyrie eleison. It consists of six systems of staves. The first system includes Soprano (S), Alto (A), and Organ (Org). The second system includes Soprano (S), Tenor (T), and Organ (Org). The third system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Organ (Org). The fourth system includes only the Organ (Org) and a Bass line (G). The lyrics are: 'e e - - - lei - son, Ky - ri - e e -', 'Ky - ri - e e - -', 'Ky - ri - e e - - -', and 'Ky - ri - e e - - -'. The organ part features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with a key signature of one sharp (F#).

72

S lei - - son, Ky - ri -

A lei - - son, Ky - ri - e e -

Org

S - lei - son, Ky - ri -

T - lei - son, Ky - ri - -

Org

S Ky - ri - e e - - - lei - -

A Ky - ri - e e - - - lei - son,

T Ky - ri - e e - - - lei - son,

B Ky - ri - e e - - - lei - son,

Org

G

77

S
e e - - - lei - - son._____

A
- - - - - lei - son._____

Org

S
e e - - - lei - son._____

T
e e - - - lei - son._____

Org

S
son, Ky - ri - e e - - - lei - son._____

A
Ky - ri - e e - lei - son._____

T
Ky - ri - e e - - - lei - son._____

B
e - - lei - - - - son._____]

Org

G


Missa a 8


Gloria


Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 96-5(3)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)


CORO I

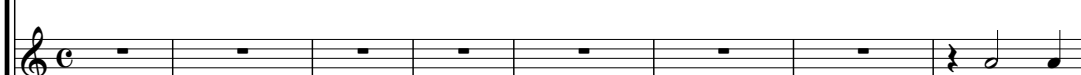
S  bo - nae


A *Solo*  Et in ter - ra pax ho - mi - ni - - bus bo - nae

Órg 


CORO II

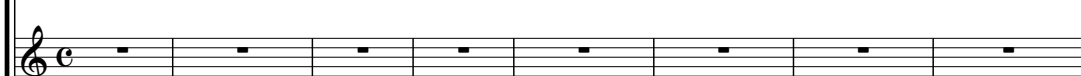
S  bo - nae

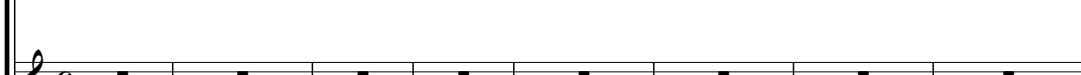
T  bo - nae

Org 


CORO III

S 

A 

T 

B 

Org 

G 

9 Solo

S vo-lun-ta - tis. Lau - da - - - - mus te. Bo-nae vo-lun-

A vo-lun-ta - tis.

Org

S vo-lun-ta - tis.

T vo-lun-ta - tis.

Org

S bo - nae vo-lun-ta - tis.

A bo - nae vo-lun-ta - tis.

T bo - nae vo-lun-ta - tis.

B bo - nae vo-lun-ta - tis.

Org

G

22

S
tis. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus____

A
Gra - ti - as, gra - ti - as, gra - ti - as a -

Org

S
Gra - ti - as, gra - ti - as, a - gi - mus

T
Gra - ti - as, gra - ti - as, a - gi - mus

Org

S
Todos
Gra - ti - as, gra - ti - as, a - gi - mus

A
Todos
Gra - ti - as, gra - ti - as, a - gi - mus

T
Gra - ti - as, gra - ti - as, a - gi - mus

B
[Gra - ti - as, gra - ti - as a - gi - mus

Org

G

38

S Do - mi-ne De - us, Rex cae - le - stis,

A Do - mi-ne De - us, Rex cae - le - stis,

Org

S Do - mi-ne De - us, Rex cae - le - stis,

T - am. Do - mi-ne De - us, Rex cae - le - stis,

Org

S Do - mi-ne De - us, De-us Pa-ter o-

A Do - mi-ne De - us, De-us Pa-ter o-

T Do - mi-ne De - us, De-us Pa-ter o-

B Do - mi-ne De - us, De-us Pa-ter o-

Org

G

44

S De-us Pa-ter o-mni-po-tens, De-us Pa - ter o - mni - po - tens.

A De-us Pa-ter o-mni-po-tens, De - us Pa - ter o - mni - po - tens.

Org

S De-us Pa-ter o-mni-po-tens, De-us Pa - ter o - mni - po - tens. Do-mi-ne Solo

T De-us Pa-ter o-mni-po-tens, De-us Pa - ter o - mni - po - tens.

Org

S mni-po - tens, De-us Pa - ter o - mni - po - tens.

A mni-po - tens, De-us Pa - ter o - mni - po - tens.

T mni-po - tens, De-us Pa - ter o - mni - po - tens.

B mni-po - tens, De-us Pa - ter o - mni - po - tens.]

Org

G

51

S
A
Org
S
T
Org
S
A
T
B
Org
G

Fi - li u - ni ge - - - - ni - te Je - su Chri -

58

S
Fi - li - us Pa - -

A
Fi - li - us Pa - - -

Org

S
ste. Fi - li - us Pa - -

T
Fi - li - us Pa - -

Org

S
Do-mi-ne De - us, A - gnus De - i,

A
Do-mi-ne De - us, A - gnus De - i,

T
Do-mi-ne De - us, A - gnus De - i,

B
Do-mi-ne De - us, A - gnus De - i,

Org

G

65

S
tris, Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis, qui tol - lis,

A
tris, Pa - - - tris. Qui tol -

Org

S
tris, Fi - li - us Pa - - - tris. Qui tol -

T
tris, Fi - li - us Pa - tris. Qui tol -

Org

S
Fi - li - us Pa - - - tris. Qui tol - lis,

A
Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis,

T
Fi - li - us Pa - - - tris. Qui tol - lis,

B
[Fi - li - us Pa - - - tris. Qui tol - lis,

Org

G

81

S *Qui tol - lis, qui tol - lis pec-*

A *re - - re no - - - bis. Qui tol - lis, qui tol - lis pec-*

Org

S *Qui tol - lis, qui tol - lis pec-*

T *Qui tol - lis, qui tol - lis pec-*

Org

S *Qui tol - lis*

A *Qui tol - lis*

T *Qui tol - lis*

B *Qui tol - lis*

Org

G

88

S ca - ta mun - di, de - pre-ca - ti - o - nem no - stram.

A ca - ta mun - di, de - pre-ca - ti - o - nem no - stram.

Org

S ca - ta mun - di, de - pre-ca - ti - o - nem no - stram. Solo Qui se -

T ca - ta mun - di, de - pre-ca - ti - o - nem no - stram.

Org

S sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o - nem no - stram.

A sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o - nem no - stram.

T sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o - nem no - stram.

B sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o - nem no - stram.

Org

G

96

S mi -

A mi - se -

Org

S des ad dex - te - ram, ad dex - te - ram Pa - tris,

T mi - se -

Org

S mi - se - re - re no - bis,

A mi - se - re - re no - bis, no -

T mi - se - re - re no -

B mi - se - re - re no - bis, mi - se -

Org

G

103 Solo

S - se - re - re no - - - bis. Quo - ni - am, quo - ni - am tu so-lus

A re - re no - - - bis. Quo - ni - am

Org

S mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am

T re - re no - - bis. Quo - ni - am

Org

S mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am

A bis, no - bis. Quo - ni - am

T bis, mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am

B re - re no - bis. Quo ni - am

Org

G

111

S San - - - - - ctus. Quo - ni - am, quo - ni - am

A Quo - ni - am, quo - ni - am

Org

S Quo - ni - am, quo - ni - am Solo tu so-lus

T Quo - ni - am, quo - ni - am

Org

S Quo - ni - am, quo - ni - am

A Quo - ni - am, quo - ni - am

T Quo - ni - am, quo - ni - am

B [Quo - ni - am, quo - ni - am]

Org

G

118

S *tu so-lus Al-tis - si-mus, tu so - lus Al - tis - si - mus,*

A *tu so-lus Al-tis - si-mus, tu so - lus Al - tis - si - mus,*

Org

S *Do - - - mi - nus. tu so - lus Al - tis - si - mus,*

T *tu so-lus Al-tis - si-mus, tu so - lus Al - tis - si - mus,*

Org

S *tu so-lus Al-tis - si-mus, Al - tis - si-mus*

A *tu so-lus Al-tis - si-mus, Al - tis - si-mus*

T *tu so-lus Al-tis - si-mus, Al - tis - si-mus*

B *tu so-lus Al-tis - si-mus, [Al - tis - si-mus*

Org

G

124

S
Cum San-cto Spi - ri - tu, *cum*

A
cum

Org

S
cum

T
Solo
Je - - - su Chri - - - ste. *cum*

Org

S
Cum San-cto Spi - ri - tu, *cum*

A
Cum San-cto Spi - ri - tu, *cum*

T
Cum San-cto Spi - ri - tu, *cum*

B
Cum San-cto Spi - ri - tu, *cum*

Org

G

132 Solo

S *San-cto Spi - ri - tu,* in glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,

A *San-cto Spi - ri - tu,* in glo - ri - a,

Org

S *San-cto Spi - ri - tu,* in glo - ri - a,

T *San-cto Spi - ri - tu,* in glo - ri - a,

Org

S *San-cto Spi - ri - tu,* in

A *San-cto Spi - ri - tu,* in

T *San-cto Spi - ri - tu,* in

B *San-cto Spi - ri - tu,* in

Org

G

138

S
glo - ri - a, glo - ri - a,

A
glo - ri - a, glo - ri - a,

Org

S
glo - ri - a, glo - ri - a, *Solo* in glo - ri - a, glo - ri - a De - i Pa -

T
glo - ri - a, glo - ri - a,

Org

S
glo - ri - a, glo - ri - a,

A
glo - ri - a, glo - ri - a,

T
glo - ri - a, glo - ri - a,

B
glo - ri - a, [glo - ri - a,

Org

G

144

S
In glo - ri - a, in glo - ri - a,

A
In glo - ri - a, in glo - ri - a,

Org

S
- tris. A - men, a - men. In glo - ri - a, in glo - ri - a,

T
In glo - ri - a, in glo - ri - a,

Org

S
In glo - ri - a, in

A
In glo - ri - a, in

T
In glo - ri - a, in

B
In glo - ri - a, in

Org

G

150

S
glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men, a - men.

A
glo - ri - a

Org

S
glo - ri - a

T
glo - ri - a

Org

S
glo - ri - a De - i

A
glo - ri - a De - i

T
glo - ri - a De - i

B
glo - ri - a De - i

Org

G

156

S
De - i Pa - tris. A - men, a - men, a - men.

A
De - i Pa - tris. A - men, a - men, a - men.

Org

S
De - i Pa - tris. A - men, a - men, a - men.

T
De - i Pa - tris. A - men, a - men, a - men.

Org

S
Pa - tris. A - men, a - men.

A
Pa - tris. A - men, a - men.

T
Pa - tris. A - men, a - men.

B
Pa - tris. A - men, a - men.

Org

G
Pa - tris. A - men, a - men.

162

S De - i Pa - tris. A -

A De - i Pa - tris. A - men, a -

Org

S De - i Pa - tris. A - men, a -

T De - i Pa - tris. A - men, a -

Org

S De - i Pa - tris. A - men, a -

A De - i Pa - tris. A - men, a -

T De - i Pa - tris. A - men, a -

B De - i Pa - tris. A - men, a -

Org

G

165

S
- men, a - men, a - men.

A
- men, a - men, a - men.

Org

S
- men, a - men, a - - men.

T
- men, a - men, a - - men.

Org

S
- men, a - men, a - - men.

A
- men, a - men, a - - men.

T
- men, a - men, a - men.

B
- men, a - men, a - - men.]

Org

G

Missa a 8

Credo

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 96-5(3)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Solo

S Pa - trem, Pa - trem o-mni-po - ten - tem, Solo fa-cto-rem

A Pa - trem o-mni-po - ten - tem,

Org

CORO II

S Pa - trem o-mni-po - ten - tem,

T Pa - trem o-mni-po - ten - tem,

Org

CORO III

S Pa - trem o-mni-po - ten - tem,

A Pa - trem o-mni-po - ten - tem,

T Pa - trem o-mni-po - ten - tem,

B Pa - trem o-mni-po - ten - tem,

Org

G

9

S cae - li et ter - rae, et in - vi - si - bi - li -

A vi - si - bi - li - um o - mni - um,

Org

S vi - si - bi - li - um o - mni - um,

T vi - si - bi - li - um o - mni - um,

Org

S vi - si - bi - li - um o - mni - um,

A vi - si - bi - li - um o - mni - um,

T vi - si - bi - li - um o - mni - um,

B [vi - si - bi - li - um o - mni - um,

Org

G

Solo

16

S
um. Et in u-num Do - mi-num Je - sum Chri - - - stum, Fi - li-um De-i u-ni-ge -

A

Org

S

T

Org

S

A

T

B

Org

G

22

S
A
Org

S
T
Org

S
A
T
B
Org
G

ni - tum. Et ex Pa-tre na -
Et ex Pa-tre na -
Et ex Pa-tre na -
Et ex Pa-tre na - tum
Et ex Pa-tre na - tum
Et ex Pa-tre na - tum
Et ex Pa-tre na - tum

28

S
tum an - te o - mni - a sae - cu - la.

A
tum an - te o - mni - a sae - cu - la.

Org

S
tum an - te o - mni - a, an - te o - mni - a sae - cu - la.

T
tum an - te o - mni - a sae - cu - la.

Org

S
an - te o - mni - a sae - cu - la. De - um de De -

A
an - te o - mni - a sae - cu - la. De - um de De -

T
an - te o - mni - a sae - cu - la. De - um de De -

B
an - te o - mni - a sae - cu - la. De - um de De -

Org

G

33

S
lu-men de lu-mi - ne, lu-men de lu-mi - ne,

A
lu-men de lu-mi - ne, lu-men de lu-mi - ne,

Org

S
lu-men de lu-mi - ne, lu-men de lu-mi - ne,

T
Solo
lu-men de lu-mi - ne, lu-men de lu-mi - ne, De-um ve - rum de De-o ve - -

Org

S
o, lu-men de lu-mi - ne,

A
o, lu-men de lu-mi - ne,

T
o, lu-men de lu-mi - ne,

B
o, lu-men de lu-mi - ne,

Org

G

40

S
con-sub-stan-ti - a-lem Pa - tri: per quem o -

A
con-sub-stan-ti - a-lem Pa - tri: per quem o - mni

Org

S
con-sub-stan-ti - a-lem Pa - tri: per quem o - mni-a

T
8
-ro. con-sub-stan-ti - a-lem Pa - tri: per quem o - mni-a

Org

S
Ge-ni-tum, non fa-ctum, per quem, per quem o - mni-a

A
Ge-ni-tum, non fa-ctum, per quem, per quem o - mni-a

T
8
Ge-ni-tum, non fa-ctum, per quem o - mni-a

B
Ge-ni-tum, non fa-ctum, per quem, per quem o - mni-a

Org

G

47

S - mni - a fa - cta sunt.

A a fa - - cta sunt. *Solo* Qui pro-pter nos, nos ho - mi - nes, et

Org

S fa - - cta sunt. et

T fa - - cta sunt. et

Org

S fa - - - cta sunt. et pro-pter

A fa - - - cta sunt. et pro-pter

T fa - - - cta sunt. et pro-pter

B fa - - cta sunt. et pro-pter

Org

G

53

S pro-pter no-stram sa - lu-tem de-scen - dit de cae - lis, de cae -

A pro-pter no-stram sa - lu-tem de-scen - dit de cae - lis, de cae -

Org

S pro-pter no-stram sa - lu-tem de-scen - dit de cae - - lis, de cae -

T pro-pter no-stram sa - lu-tem de-scen - dit de cae - lis, de cae -

Org

S no-stram sa-lu - tem de-scen - dit de cae -

A no-stram sa-lu - tem de-scen - dit de cae -

T no-stram sa-lu - tem de-scen - dit de cae -

B no-stram sa-lu - tem de-scen - dit de cae -

Org

G

60 Solo

S lis. Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San -

A - lis.

Org

S lis.

T - lis.

Org

S lis.

A lis.

T lis.

B lis.]

Org

G

69

S - cto Et Todos

A Et Todos

Org Et Todos

S Solo ex Ma - ri - a Vir - - - gi - ne: Et Todos

T Et Todos

Org

S Et Todos

A Et Todos

T Et Todos

B Et Todos

Org Et Todos

G

78

S
ho - mo fa - ctus est, fa - ctus est.

A
ho - mo fa - ctus est, et ho - mo fa - ctus est.

Org

S
ho - - - mo, et ho - mo fa - ctus est.

T
ho - mo, et ho - mo fa - ctus est.

Org

S
ho - mo, et ho - mo fa - ctus, fa - ctus est.

A
ho - mo fa - ctus est, et ho - mo fa - ctus est.

T
ho - mo fa - ctus est.

B
ho - mo, [et ho - mo] fa - ctus est.

Org

G

86

S

A Solo
Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti -

Org

S

T

Org

S

A

T

B

Org

G

92

S

A

Org

S

T

Org

S

A

T

B

Org

G

o Pi - la - - to pas - sus, et se - pul - tus est, se - pul -

98

S Et re - sur - re - xit ter - ti - a

A - tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a

Org

S Et re - sur - re - xit ter - ti - a

T Et re - sur - re - xit ter - ti - a

Org

S Et re - sur - re - xit

A Et re - sur - re - xit

T Et re - sur - re - xit

B [Et re - sur - re - xit

Org

G

104

S di - e, se - cun - dum Scrip - tu - ras. Et a - scen - dit in

A di - e, se - cun - dum Scrip - tu - ras. Et a - scen - dit in

Org

S di - e, se - cun - dum Scrip - tu - ras. Et a - scen - dit in

T di - e, se - cun - dum Scrip - tu - ras. Et a - scen - dit in

Org

S Et a - scen - dit in cae - lum:

A Et a - scen - dit in cae - lum:

T Et a - scen - dit in cae - lum:

B Et a - scen - dit in cae - lum:

Org

G

110 Solo #

S cae - lum: se - det, se - det ad

A cae - lum: se - det, se - - det ad

Org

S cae - lum: se - det, se - - det ad

T cae - lum: se - det, se - - det ad

Org

S se - det, se - - det ad dex -

A se - det, se - det ad dex -

T se - det, se - - det ad

B se - det, se - - det ad

Org

G

117

S
dex - te - ram Pa - tris.

A
dex - te - ram Pa - tris.

Org

S
dex - te - ram Pa - tris.

T
8 dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est

Org

S
- te - ram Pa - tris.

A
- te - ram Pa - tris.

T
8 dex - te - ram Pa - tris.

B
dex - te - ram Pa - tris.]

Org

G

123

S

A

Org

S

T

Org

S

A

T

B

Org

G

— cum glo - ri - a, ju - di - ca - re, cum glo - ri - a, ju - di - ca -

129

S
cu - jus

A
cu - jus

Org

S
cu - jus

T
- re - vi - vos et mor - tu - os: cu - jus

Org

S
cu - jus reg - ni

A
cu - jus reg - ni

T
cu - jus reg - ni

B
cu - jus reg - ni

Org

G

135

Solo

S reg - ni non e - rit fi - nis. Et in Spi - ri - tum

A reg - ni non e - rit fi - nis.

Org

S reg - ni non e - rit fi - nis.

T reg - ni non e - rit fi - nis.

Org

S non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis.

A non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis.

T non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis.

B [non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis.

Org

G

142

S
San-ctum, Do - mi-num,

A
Et in Spi - ri - tum

Org

S
San-ctum, Do - mi-num, et vi-vi - fi - can - tem, vi - vi - fi - can -

T
San-ctum, Do - mi-num,

Org

Solo

S
San-ctum, Do - mi-num,

A
San-ctum, Do - mi-num,

T
San-ctum, Do - mi-num,

B
San-ctum, Do - mi-num,

Org

G

149

S
qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit.

A
qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit.

Org

S
tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit.

T
qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit.

Org

S
Qui cum Pa - tre et

A
Qui cum Pa - tre et

T
Qui cum Pa - tre et

B
Qui cum Pa - tre et

Org

G

155

S
si - mul, si - mul, si - mul ad - o - ra - tur, et

A
si - mul, si - mul ad - o - ra - tur, et

Org

S
si - mul, si - mul ad - o - ra - tur, et

T
si - mul, si - mul, si - mul ad - o - ra - tur, et

Org

S
Fi - li - o si - mul, si - mul ad - o - ra - tur, et

A
Fi - li - o si - mul, si - mul ad - o - ra - tur, et

T
Fi - li - o si - mul, si - mul ad - o - ra - tur, et

B
Fi - li - o si - mul, si - mul ad - o - ra - tur, et

Org

G

162

S con - glo-ri - fi - ca - tur:

A con - glo-ri - fi - ca - tur: Solo qui lo - cu - tus est per Pro-phe -

Org

S con - glo-ri - fi - ca - tur:

T con - glo-ri - fi - ca - tur:

Org

S con - glo-ri - fi - ca - tur:

A con - glo-ri - fi - ca - tur:

T con - glo-ri - fi - ca - tur:

B con - glo-ri - fi - ca - tur:]

Org

G

169

S

A

Org

tas, qui lo - cu - tus est per Pro - phe - - - - - tas.

S

T

Org

S

A

T

B

Org

G

Et

Et

Et

Et

175

S et a - pos - to - li - cam

A et a - pos - to - li - cam

Org

S et a - pos - to - li - cam

T et a - pos - to - li - cam

Org

S u - nam, san - ctam, ca - tho - li - cam

A u - nam, san - ctam, ca - tho - li - cam

T u - nam, san - ctam, ca - tho - li - cam

B u - nam, san - ctam, [ca - tho - li - cam

Org

G

181 Solo

S Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma in re -

A Ec - cle - si - am.

Org

S Ec - cle - si - am.

T Ec - cle - si - am.

Org

S

A

T

B

Org

G

188

S
mis - si - o - - - - - nem pec - ca - to - - - - - rum. _____

A
Et ex -

Org

S
Et ex -

T
Et ex -

Org

S
A
T
B

Org

G

194

S — re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o -

A spe - cto re - sur - re - cti - o - nem mor - tu -

Org

S spe - cto re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o -

T spe - cto re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o -

Org

S Et ex - spe - cto

A Et ex - spe - cto

T Et ex - spe - cto

B Et ex - spe - cto

Org

G

200

S
- - - rum, re - sur - re - cti - o - nem

A
o - - - rum, re - sur - re - cti - o - nem mor -

Org

S
- - - rum, re - sur - re - cti - o - nem mor - tu -

T
- - - rum, re - sur - re - cti - o - nem mor - tu -

Org

S
re - sur - re - cti - o - nem mor - tu -

A
re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o -

T
re - sur - re - cti - o - nem mor - tu -

B
re - sur - re - cti - o - nem mor - tu -

Org

G

206

S mor - tu - o - - - rum.

A - tu - o - - - rum.

Org

S o - - - - rum. Et vi-tam ven - tu - ri sae-cu-li. A-men, a -

T o - - - - rum.

Org

S o - - - - rum.

A - - - - rum.

T o - - - - rum.

B o - - - - rum.

Org

G

Solo

212

S Et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men.

A Et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men.

Org

S - men. Et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men.

T Et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men.

Org

S Et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men.

A Et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men.

T Et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men.

B Et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men.

Org

G

218 Solo

S Et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A men, a - men, a - - - - -

A

Org

S

T

Org

S

A

T

B

Org

G

224

S men. Et vi-tam,
A Et vi-tam,
Org

S Et vi-tam,
T Et vi-tam,
Org

S Et vi-tam ven-tu-ri
A Et vi-tam ven-tu-ri
T Et vi-tam ven-tu-ri
B Et vi-tam ven-tu-ri
Org
G

230

S
et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men. Et vi - tam ven -

A
et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men. Et vi - tam ven -

Org

S
et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men. Et vi - tam ven -

T
et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men. Et vi - tam ven -

Org

S
se - cu - li. A - men. Et vi - tam, et vi - tam ven -

A
se - cu - li. A - men. Et vi - tam, et vi - tam ven -

T
se - cu - li. A - men. Et vi - tam, et vi - tam ven -

B
se - cu - li. A - men. Et vi - tam, et vi - tam ven -

Org

G

234

S
tu - ri sae - cu - li. A - men, a - - - men.

A
tu - ri sae - cu - li. A - men, a - - - men.

Org

S
tu - ri sae - cu - li. A - men, a - - - men.

T
tu - ri sae - cu - li. A - men, a - - - men.

Org

S
tu - ri sae - cu - li. A - men, a - - - men.

A
tu - ri sae - cu - li. A - men, a - - - men.

T
tu - ri sae - cu - li. A - men, a - - - men.

B
tu - ri sae - cu - li. A - men, a - - - men.]

Org

G

Missa a 8

Sanctus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 96-5(3)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

S
A
Org

Solo
San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus, San -

CORO II

S
T
Org

San - ctus, San -
San - ctus, San -

CORO III

S
A
T
B
Org
G

San - ctus, San -
San - ctus, San -
San - ctus, San -
San - ctus, [San -

9

S
San - ctus

A
- ctus, San - ctus

Org

S
Solo
- ctus Do - mi-nus De-us Sa-ba - oth, Sa -

T
8
- ctus, San - ctus

Org

S
- ctus, San - ctus

A
- ctus, San - ctus, San - ctus

T
8
- ctus, San - ctus

B
- ctus, San - ctus

Org

G

16 Solo

S Ple-ni sunt cae - li et ter - ra glo-ri - a

A Ple-ni sunt cae - li et ter - ra

Org

S - - - ba - oth. Ple-ni sunt cae - li et ter - ra

T Ple-ni sunt cae - li et ter - ra

Org

S Ple-ni sunt cae-li _____ et ter - ra

A Ple-ni sunt cae - li et ter - ra

T Ple-ni sunt cae - li et ter - ra

B Ple-ni sunt cae - li et ter - ra

Org

G

23

S tu - a, glo-ri - a tu - a, glo-ri - a tu - a.

A glo-ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.

Org

S glo-ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.

T glo-ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.

Org

S glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.

A glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.

T glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.

B glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.

Org

G

30

S
Ho-san-na, Ho-san-na, Ho-san -

A
Ho-san-na, Ho-san -

Org

S
Ho-san-na, Ho-san -

T
Solo
Ho-san-na, Ho-san - na in ex-cel - sis, Ho-san -

Org

S
Ho-san-na, Ho-san-na, Ho-san - na

A
Ho-san-na, Ho-san-na, Ho-san - na

T
Ho-san-na, Ho-san-na, Ho-san - na

B
Ho-san-na, Ho-san-na, Ho-san - na

Org

G

37

S *na* in ex - cel - - -

A *na* in ex - cel - - - - -

Org

S *na* in ex - cel - - -

T *na* in ex - cel - - - - - - - - - -

Org

S in ex - cel - - - - - - - - -

A in ex - cel - - - - - - - - -

T in ex - cel - - - - -

B in ex - cel - - - - - - - - -

Org

G

41 #

S
-sis, in ex - - cel - - - sis. _____

A
-sis, in ex - cel - - - - - sis. _____

Org

S
sis, in _____ ex - cel - - - - sis. _____

T
-sis, in ex - - - cel - - - sis. _____

Org

S
-sis, in ex - cel - - - sis. _____

A
-sis, in ex - cel - - - - - sis. _____

T
-sis, in _____ ex - - - cel - - - sis. _____

B
-sis, in ex - - - cel - - - sis. _____]

Org

G

Missa a 8

Agnus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 96-5(3)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Solo

S A Org

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - -

CORO II

S T Org

CORO III

S A T B Org G

7

S -di: mi - se - re - re no - bis.

A mi - se - re - re no - bis.

Org

S mi - se - re - re no - bis. *Solo* A - gnus de - i, qui tol - lis pec -

T mi - se - re - re no - bis.

Org

S mi - se - re - re no - bis.

A mi - se - re - re no - bis.

T mi - se - re - re no - bis.

B mi - se - re - re no - bis.

Org

G

14

S
mi - se - re - re no - bis.

A
mi - se - re - re no - bis.

Org

S
ca - ta mun - - di: mi - se - re - re no - bis.

T
mi - se - re - re no - bis. *Solo* A - gnus

Org

S
mi - se - re - re no - bis.

A
mi - se - re - re no - bis.

T
mi - se - re - re no - bis.

B
[mi - se - re - re no - bis.

Org

G

21

S do - na no - bis pa -

A do - na no - bis pa -

Org

S do - na no - bis pa -

T De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - di: do - na no - bis pa -

Org

S do - na no - bis pa -

A do - na no - bis pa -

T do - na no - bis pa -

B do - na no - bis pa -

Org

G

27

S
- cem, do - na no - bis pa -

A
- cem, Solo do - na no - bis pa - - - cem, no - bis pa -

Org

S
- cem, do - na no - bis pa -

T
- cem, do - na no - bis pa -

Org

S
- cem, do - na no - bis pa -

A
- cem, do - na no - bis pa -

T
- cem, do - na no - bis pa -

B
- cem, do - na no - bis pa -

Org

G
- cem, do - na no - bis pa -

33

The image shows a musical score for a choir and organ. It consists of six systems of staves. Each system includes a vocal part (Soprano, Alto, Tenor, or Bass) and an Organ part. The lyrics are in Latin: '- cem, do - na no - bis pa - - cem._____'. The organ part provides a harmonic accompaniment with chords and melodic lines. The score is written in a common time signature and features various musical notations such as notes, rests, and phrasing slurs.

S
- cem, do - na no - bis pa - - cem._____

A
- cem, do - na no - bis pa - - cem._____

Org

S
- cem, do - na no - bis pa - - cem._____

T
- cem, do - na no - bis pa - - cem._____

Org

S
- cem, do - na no - bis pa - - cem._____

A
- cem, do - na no - bis pa - - cem._____

T
- cem, do - na no - bis pa - - cem._____

B
- cem, do - na no - bis pa - - cem._____]

Org

G

Missa a 10

Kyrie

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 96-5(1)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Alto
Kiri e

Tenor
Kiri e

Órgano
Kiri e

CORO II

Tiple
Kiri e

Alto
Ky ri e

Tenor
Ky ri e

Bajo
Kiri e

Órgano
Ky ri e

CORO III

Tiple
Ky ri e

Alto
Ky ri e

Tenor
Ky ri e

Bajo
Ky ri e

Órgano
Kiri e

Guion
Kiri e

A
Ky - ri - ee - lei - son,

T
Ky - ri -

Org

S
Ky - ri - ee - lei - son,

A
Ky - ri - ee - lei - son,

T
Ky - ri - ee - lei - son,

B
Ky - ri - ee - lei - son,

Org

S

A

T

B

Org

G

7

A Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

T e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

Org

S Ky - ri - e e - lei - son,

A Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son,

B [Ky - ri - e e - lei - son,

Org

S Ky - ri - e e - lei - son,

A Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son,

B Ky - ri - e e - lei - son,

Org

G

16

A Ky-ri - e e - - lei - son. Chri - ste

T - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

Org

S Ky-ri - e e - - - lei - son.

A Ky-ri - e e - - lei - son.

T Ky - ri - e e - - lei - - son.

B Ky - ri - e e - lei - - son.]

Org

S Ky - ri - e e - - lei - son, e - lei - son.

A Ky - ri - e e - - lei - son.

T Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - - lei - son.

B [Ky - ri - e e - - lei - - son.]

Org

G

39

A
ste e - - - - - lei - son. _____

T
ste e - - - lei - son, Chri - ste e - - - lei - son. _____

Org

S
son, e - lei - - - son, Chri - ste e - - - lei - son. _____

A
ste e - lei - son, Chri - ste e - - - lei - - - son. _____

T
- - - lei - son, e - lei - - - - son. _____

B
- lei - - - son, e - - - lei - - - - son. _____]

Org

S
son, e - lei - son, Chri - ste e - - - lei - son. _____

A
e - - - lei - son, Chri - ste e - - - lei - son. _____

T
- lei - - - - son, Chri - ste e - - - lei - son. _____

B
- - - lei - son, e - lei - - - - son. _____]

Org

G

46

A Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri -

Org

S Ky - ri - e e - lei - son,

A Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son,

B Ky - ri - e e - lei - son,

Org

S

A

T

B

Org

G

Detailed description: This is a page of a musical score, page 46, for a Kyrie eleison. The score is written in 3/4 time and features a variety of parts. At the top, there are vocal parts for Alto (A) and Tenor (T), with lyrics 'Ky - ri - e e - lei - son,' and 'Ky - ri -'. Below these are two Organ (Org) parts. The middle section includes vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), all with the lyrics 'Ky - ri - e e - lei - son,'. This is followed by another Organ part and then empty staves for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Organ. At the bottom, there is a final Organ part and a Guitar (G) part. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various note values and rests.

51

A Ky - ri - e e - lei -

T e e - lei - son,

Org

S Ky - ri - e e - lei - son,

A Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son,

B [Ky - ri - e e - lei - son,

Org

S Ky - ri - e e - lei - son,

A Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son,

B Ky - ri - e e - lei - son,

Org

G

56

son, Ky - ri -

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

Ky - ri -

Ky - ri -

Ky - ri -

Ky - ri -

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

[Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

G

61

A
e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

T
e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

Org

S
e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

A
e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

T
e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

B
e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

Org

S
e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

A
e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

T
e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

B
e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

Org

G
e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

64

A
son, e - - lei - - son. _____

T
son, e - - lei - - son. _____

Org

S
son, e - - lei - - son. _____

A
son, e - - lei - - son. _____

T
son, e - - lei - - son. _____

B
son, e - - lei - - son. _____]

Org

S
son, e - - lei - - son. _____

A
son, e - - lei - - son. _____

T
son, e - - lei - - son. _____

B
son, e - - lei - - son. _____]

Org

G

Missa a 10

Gloria

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 96-5(1)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

A Et in ter - ra pax pax ho - mi -

T Et in ter - ra pax ho - mi -

Org

CORO II

S pax ho - mi - ni - bus, pax ho - mi -

A pax ho - mi - ni - bus, pax ho - mi -

T pax ho - mi - ni - bus, pax ho - mi -

B pax[ho mi - ni - bus, pax ho - mi -

Org

CORO III

S pax ho - mi -

A pax ho - mi -

T pax ho - mi -

B pax[ho - mi -

Org

G

9

A
- ni - bus Be - ne -

T
- ni - bus bo - nae vo - lun - ta - - - tis.

Org

S
ni - bus Lau - da - mus te.

A
ni - bus Lau - da - mus te.

T
- ni - bus. Lau - da - mus te.

B
- ni - bus. Lau - da - mus te.

Org

S
- ni - bus. Lau - da - mus te.

A
- ni - bus. Lau - da - mus te.

T
- ni - bus. Lau - da - mus te.

B
- ni - bus. Lau - da - mus te.

Org

G

17

A di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus te. Gra - ti - as, gra - ti - as

T Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

Org

S Ad - o - ra - mus te. gra - ti - as

A Ad - o - ra - mus te. gra - ti - as

T Ad - o - ra - mus te. gra

B Ad - o - ra - mus te. gra - ti - as

Org

S Ad - o - ra - mus te.

A Ad - o - ra - mus te. gra - ti - as

T Ad - o - ra - mus te. gra - ti - as

B Ad - o - ra - mus te. gra - ti - as

Org

G

25

A a - gi-mus ti - bi, ti - - bi ma-gnam

T a - gi - mus - ti - - - - bi ma-gnam

Org

S a - gi - mus ti - - - - bi ma-gnam

A a - gi-mus ti - bi, a - gi - mus ti - bi. ma-gnam

T - ti-as a - gi - mus ti - - - - bi. ma-gnam

B a - gi-mus ti - - - - - bi. ma-gnam

Org

S gra - ti-as a - gi-mus ti - - - - bi. pro - pter ma - gnam, ma-gnam

A a - gi-mus ti - bi, a - gi-mus ti - bi. pro - pter ma - gnam, ma-gnam

T a - gi-mus, a - gi-mus ti - - - - bi. pro - pter ma - gnam, ma-gnam

B a - gi-mus ti - bi, ti - - - - bi. pro - pter ma - gnam, ma-gnam

Org

G

33

A
 glo-ri-am tu - am. De-us Pa - ter, De-us Pa - ter o -

T
 glo-ri-am tu - am. Do-mi-ne De-us, Rex cae-le - stis,

Org

S
 glo-ri-am tu - am. De-us Pa - ter

A
 glo-ri-am tu - am. De-us Pa - ter

T
 glo-ri-am tu - am. De-us Pa - ter

B
 glo-ri-am tu - am. De-us Pa - ter

Org

S
 glo-ri-am tu - am. De-us Pa - ter

A
 glo-ri-am tu - am. De-us Pa - ter

T
 glo-ri-am tu - am. De-us Pa - ter

B
 glo-ri-am tu - am. De-us Pa - ter

Org

G
 glo-ri-am tu - am. De-us Pa - ter

40

A
mni po-tens, o - mni-po-tens, o - mni - po - tens. Je -

T
o - mni-po-tens, o - mni-po-tens, o - mni-po-tens. Do-mi-ne Fi - li u - ni-ge - ni - te

Org

S
o - mni-po-tens, o - mni-po-tens.

A
o - mni-po-tens, o - mni-po-tens.

T
o - mni-po-tens, o - mni-po-tens.

B
o - mni-po-tens, o - mni-po-tens.]

Org

S
o - mni-po-tens, o - mni-po-tens.

A
o - mni-po-tens, o - mni-po-tens.

T
o - mni-po-tens, o - mni-po-tens.

B
o - mni-po-tens, o - mni-po-tens.

Org

G

48

A su Chri - - - - ste, Je - su Chri - - ste.

T Je - su Chri - ste.

Org

S Je - su Chri - - - - ste.

A Je - su Chri - - - - ste.

T Je - - su Chri - - ste.

B Je - su Chri - - - - ste.

Org

S Je - - - - su Chri - ste.

A Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste.

T Je - su, Je - su Chri - - - - ste.

B Je - su Chri - - - - ste.

Org

G

57

A Do-mi-ne De-us, A-gnus De - - i, A-gnus De - i,

T Do-mi-ne De-us, De-us, A-gnus De - - - i,

Org

S

A

T

B

Org

S Fi-li-us_ Pa -

A Fi-li-us Pa -

T Fi-li - us Pa -

B Fi-li-us Pa -

Org

G

64

A
Qui tol-lis pec-ca-ta mun - - di, mi - se -

T
Qui tol-lis pec-ca-ta mun - - di, mi - se - re - re

Org

S
Qui tol - lis mi - se - re - re no - bis, *mi-se-*

A
Qui tol - lis mi - se - re - re no - - -

T
Qui tol - lis mi - se - re - re - - no - -

B
[Qui tol - lis mi - se - re - re no - - -

Org

S
tris. mi - se - re - re - - no - -

A
tris. mi - se - re - re no - bis, no -

T
tris. mi - se - re - re no - - -

B
tris. mi - se - re - re no - - -

Org

G
tris. mi - se - re - re no - - -

72

A re - re no - bis. Qui tol-lis pec-

T no - - - bis. Qui tol-lis pec - ca - ta mun - di,

Org

S re - re no - bis. Qui tol-lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di,

A - - - bis. Qui tol-lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di,

T - - - bis. Qui tol-lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di,

B - - - bis. Qui tol-lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di,]

Org

S - - - bis. Qui tol - lis pec-ca - ta mun - di,

A - - - bis. Qui tol-lis pec-ca-ta mun - di,

T - - - bis. Qui tol-lis pec-ca - ta mun - di,

B - - - bis. Qui tol-lis pec-ca - ta mun - di,

Org

G

79

A ca - ta mun - di, sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o - nem_ no - - - stram.

T sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o - - - nem no - stram.

Org

S sus - ci - pe_____ de - pre-ca - ti - o - nem no - stram.

A sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o - nem_ no - - - stram.

T sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o - nem no - - - stram.

B sus - ci - pe [de - pre-ca - ti - o - nem no - - - stram.

Org

S sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o - nem no - - - stram.

A sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o - nem_ no - - - stram.

T sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o - nem_____ no - - - stram.

B sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o - nem no - - - stram.

Org

G

87

A
ad dex - te - ram Pa - tris

T
mi - se - re - re, mi - se -

Org

S
Qui se - des

A
Qui se - des

T
Qui se - des

B
Qui se - des

Org

S
ad dex - te - ram Pa - tris,

A
ad dex - te - ram Pa - tris.

T
ad dex - te - ram, dex - te - ram Pa - tris.

B
ad dex - te - ram Pa - tris.

Org

G

95

A
Quo - ni - am tu so - lus San - - ctus. Tu so - lus Do - mi-

T
re - re no - bis. Do - mi-

Org

S
Quo - ni - am tu so - lus San - ctus, San - ctus. Do - mi-

A
Quo - ni - am tu so - lus San - - ctus. Do - mi-

T
Quo - ni - am tu so - lus San - - ctus. Do - mi-

B
Quo - ni - am tu so - lus San - - ctus. Do - mi-

Org

S
Quo - ni - am tu so - lus San - ctus, San - ctus. Do - mi-

A
Quo - ni - am tu so - lus San - - ctus. Do - mi-

T
Quo - ni - am tu so - lus San - - ctus. Do - mi-

B
Quo - ni - am tu so - lus San - - ctus. Do - mi-

Org

G

104

A nus. Je - - su Chri - ste, Je - - su Chri -

T nus. Tu so - lus al-tis - si-mus, Je - - su Chri - ste, Je - su Chri -

Org

S nus. Je - su Chri - - ste, Je - su

A nus. Je - su Chri - - ste, Je - su

T nus. Je - su Chri - ste, Je - su Chri -

B nus. Je - su Chri - - - ste, Chri -

Org

S nus Je - su Chri - - - ste, Je - su

A nus Je - - su Chri - ste, Chri -

T nus Je - - su, Je - - - su

B nus Je - su Chri - - - ste, Chri -

Org

G

113

A - ste. Cum San - cto, San - cto Spi - ri - tu,

T - ste. San - cto Spi - ri - tu,

Org

S Chri - ste. in glo - ri -

A Chri - ste. in glo - ri -

T - ste. in glo - ri -

B - ste.] in glo - ri -

Org

S - Chri - ste. in glo - ri - a, glo - ri -

A - ste. in glo - ri - a, glo - ri -

T Chri - ste. in glo - ri - a, glo - ri -

B - ste.] in glo - ri - a, [glo - ri -

Org

G

121

A
De - i Pa - tris. A - men, a - men.

T
A - men.

Org

S
a De - i Pa - tris. A - men, a - men. Cum San -

A
a De - i Pa - tris. A - men, a - men. Cum San -

T
a De - i Pa - tris. A - men, a - men. Cum San -

B
a [De - i Pa - tris. A - men, a - men. Cum San -

Org

S
a De - i Pa - tris. A - men,

A
a De - i Pa - tris. A - men,

T
a De - i Pa - tris. A - men,

B
a De - i Pa - tris. A - men,

Org

G
a De - i Pa - tris. A - men,

128

A San - cto Spi - ri - tu,

T San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a, glo - ri - a De - i Pa - tris.

Org

S - cto, San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a, glo - ri -

A - cto, San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a, glo - ri -

T - cto, San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a, glo - ri -

B - cto, San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a, glo - ri -

Org

S San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri -

A San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri -

T San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri -

B San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri -

Org

G

135

A in glo - ri - a, glo - ri - a

T in glo - ri - a

Org

S a De - i Pa - tris. A - men.

A a De - i Pa - tris. A - men.

T a De - i Pa - tris. A - men.

B a De - i Pa - tris. A - men.

Org

S a De - i Pa - tris. A - men,

A a De - i Pa - tris. A - men,

T a De - i Pa - tris. A - men,

B a De - i Pa - tris. A - men,

Org

G

142

A
A - men, a - men, a - men. De - i

T
De - i Pa - tris. A - men, a - men. De - i

Org

S
a - men. De - i

A
a - men. De - i

T
a - men. De - i

B
a - men. De - i

Org

S
a - men, a - men, a - men. De - i

A
a - men, a - men, a - men. De - i

T
a - men, a - men, a - men. De - i

B
a - men, a - men, a - men. De - i

Org

G

149

A Pa - tris. A - - men. De - i Pa - tris. A - - men._____

T Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris. A - - men._____

Org

S Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris. A - - men._____

A Pa - tris. A - - men. De - i Pa - tris. A - - men._____

T Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris. A - - men._____

B Pa - tris, De - i Pa - tris. A - - - - men._____]

Org

S Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris. A - - men._____

A Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris. A - - men._____

T Pa - tris, De - i Pa - tris. A - - - - men._____

B Pa - tris. De - i Pa - tris. A - - - - men._____]

Org

G

Missa a 10

Credo

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 96-5(1)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

A Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa-cto-rem cae - li

T Pa - trem o - mni - po - ten - - - tem,

Org

CORO II

S Pa - trem o - mni - po - ten - - - tem,

A Pa - trem o - mni - po - ten - - - tem,

T Pa - trem o - mni - po - ten - - - tem,

B Pa - trem o - mni - po - ten - - - [tem,

Org

CORO III

S Pa - trem o - mni - po - ten - - - tem,

A Pa - trem o - mni - po - ten - - - tem,

T Pa - trem o - mni - po - ten - - - tem,

B Pa - trem o - mni - po - ten - - - tem,

Org

G

10

A — et ter - - rae, vi - si - bi - li-um o - mni - um,

T vi - si - bi - li-um o - mni - um, o - mni - um,

Org

S o - mni - um, o - mni - um, et in u -

A o - mni - um, o - mni - um, et in u -

T o - mni - um, o - mni - um, et in u -

B o - mni - um, o - mni - um, et in u -

Org

S o - mni - um, o - mni - um,

A o - mni - um, o - mni - um,

T o - mni - um, o - mni - um,

B [o - mni - um, o - mni - um,

Org

G

18

A Do - mi - num Je -

T Do - mi - num Je - sum Chri -

Org

S - num Do-mi-num, Do - mi - num

A - num Do-mi-num, Do - mi - num

T - num Do-mi-num, Do - mi - num

B - num Do-mi-num, Do - mi - num

Org

S et in u - num Do-mi-num, Do - mi - num

A et in u - num Do-mi-num, Do - mi - num

T et in u - num Do-mi-num, Do - mi - num

B et in u - num Do-mi-num, Do - mi - num

Org

G

27

A
- sum Chri - - - - stum,

T
- stum, Je - sum Chri - stum,

Org

S
Fi-li-um De - i u - ni - ge - ni-tum,

A
Fi-li-um De - i u - ni - ge - ni-tum,

T
Fi-li-um De - i u - ni - ge - ni-tum,

B
Fi-li-um De - i u - ni - ge - ni-tum,

Org

S
Fi - li-um De - i u - ni -

A
Fi - li-um De - i u - ni -

T
Fi - li-um De - i u - ni -

B
Fi - li-um De - i u - ni -

Org

G

35

A Et ex Pa - tre na - tum

T u - ni - ge - ni - tum. an - te o - mni - a sae - cu -

Org

S Solo
u - ni - ge - ni - tum. De - um de

A u - ni - ge - ni - tum.

T u - ni - ge - ni - tum.

B u - ni - ge - ni - tum.

Org Solo

S ge - ni - tum, u - ni - ge - ni - tum.

A ge - ni - tum, u - ni - ge - ni - tum.

T ge - ni - tum, u - ni - ge - ni - tum.

B ge - ni - tum, u - ni - ge - ni - tum.

Org

G

43

A

T

Org

S

A

T

B

Org

S

A

T

B

Org

G

de De-o ve-ro.

la.

De - - - o, De - um ve - rum de De-o ve - ro.

De - um ve - rum de De-o ve - ro.

De - um ve - rum de De-o ve - ro.

De - um ve - rum de De-o ve - ro.

lu-men de lu - mi-ne, De - um ve - rum de De-o ve - ro.

lu-men de lu - mi-ne, De - um ve - rum de De-o ve - ro.

lu-men de lu - mi-ne, De - um ve - rum de De-o ve - ro.

lu-men de lu - mi-ne, De - um ve - rum de De-o ve - ro.

51

A
con - sub-stan-ti - a-lem Pa - - - tri: o -

T
con - sub-stan-ti - a-lem Pa - - - - tri:

Org

S
Solo
Ge - ni - tum, non fa - ctum, per quem

A
per quem o -

T
per quem o -

B
per quem o -

Org
Solo

S
per quem o -

A
per quem o -

T
per quem o -

B
per quem o -

Org

G

60

A
- mni-a, o - mni-a fa - - cta sunt. Qui pro - pter

T
o - mni-a fa - cta sunt. nos ho-mi - nes,

Org

S
o - mni-a fa - - cta sunt. nos ho-mi-

A
- mni-a, o - mni-a fa - cta sunt. nos ho-mi-

T
- mni-a, o - mni-a fa - cta sunt. nos ho-mi-

B
- mni-a, o - mni-a fa - cta sunt. nos ho-mi-

Org

S
- mni-a, o - mni-a fa - cta sunt. nos ho-mi-

A
- mni-a, o - mni-a fa - - cta sunt. nos ho-mi-

T
- mni-a, o - mni-a fa - cta sunt. nos ho-mi-

B
- mni-a, o - mni-a fa - cta sunt. nos ho-mi-

Org

G

69

A et pro-pter no - stram sa - lu - - tem de

T et pro-pter no - stram sa - lu - tem

Org

S Solo
nes, et pro-pter no - stram sa - lu - - - tem de-scen -

A nes, de-scen - dit de

T nes, de - scen - dit de

B nes, de-scen - dit de

Org Solo

S nes, de-scen - dit de

A nes, de-scen - dit de

T nes, de-scen - dit

B nes, de-scen - dit de

Org

G

78

A cae - - - lis.

T de cae - lis. Et in - car - na - - - - - tus

Org

S dit_ de_ cae - lis.

A cae - - - lis.

T cae - lis.

B cae - - - lis.]

Org

S cae - - - lis.

A cae - - - lis.

T de cae - lis.

B cae - - - lis.]

Org

G

87

A de Spi - ri - tu San - - - - - cto.

T est

Org

S Solo ex - - - Ma - ri - a

A

T

B

Org Solo

S

A

T

B

Org

G

96

A Et ho - mo _____ fa - ctus
Todos

T Et ho - mo, et ho - mo fa - ctus
Todos

Org

S Vir - - - gi - ne: Et ho - - - mo fa - ctus
Todos

A Et ho - mo fa - - ctus
Todos

T Et ho - mo fa - - ctus
Todos

B Et ho - mo fa - - - ctus
Todos

Org

S Et ho - mo, ho - mo fa - ctus
Todos

A Et ho - mo fa - - ctus
Todos

T Et ho - mo fa - - - ctus
Todos

B Et ho - mo fa - ctus _____
Todos

Org

G

106

est. Cru - ci - fi - - xus

est. sub Pon - ti - o Pi - la -

est. e - ti - am pro no - bis:

est. e - ti - am pro no - bis:

est. e - ti - am pro no - bis:

est. [e - ti - am pro no - bis:

est. e - ti - am pro no - bis:

est. e - ti - am pro no - bis:

est. e - ti - am pro no - bis:

est. [e - ti - am pro no - bis:

est. e - ti - am pro no - bis:

est. e - ti - am pro no - bis:

est. [e - ti - am pro no - bis:

est. e - ti - am pro no - bis:

est. e - ti - am pro no - bis:

est. [e - ti - am pro no - bis:

115

A e - ti - am pro no - bis:

T - to e - ti - am pro no -

Org

S Solo
pas - sus, et se - pul - - - tus est. e - ti - am pro no -

A e - ti - am pro no -

T e - ti - am pro no -

B e - ti - am pro no -

Org Solo

S e - ti - am pro no -

A e - ti - am pro no -

T e - ti - am pro no -

B e - ti - am pro no -

Org

G

124

A  e - ti - am pro no -

T  bis: Et re-sur - re - xit ter - ti-a di - e, se-cun - dum Scrip-tu - ras.

Org 

S  Solo
bis. Et re-sur - re - xit ter - ti-a di - e, se-cun - dum Scrip - tu - ras.

A  bis.

T  bis.

B  bis.

Org  Solo

S  bis.

A  bis.

T  bis.

B  bis.

Org 

G 

132

A *bis:* et a-scen - - - dit in cae - - lum:

T e - ti-

Org

S Solo
e - ti - am pro no - bis: e - ti -

A e - ti - am pro no - bis:

T e - ti - am pro no - bis:

B e - ti - am pro no - bis:

Org Solo

S e - ti - am pro no - bis:

A e - ti - am pro no - bis:

T e - ti - am pro no - bis:

B e - ti - am pro no - bis:

Org

G

140

A se - det, se - det ad dex - te - ram Pa -

T am pro no - bis:

Org

S am pro no - bis, pro no - bis:

A e - ti - am pro no - bis:

T e - ti - am pro no - bis:

B e - ti - am pro no - bis:

Org

S e - ti - am pro no - bis:

A e - ti - am pro no - bis:

T e - ti - am pro no - bis:

B e - ti - am pro no - bis:

Org

G

Detailed description: This is a page of a musical score for a SATB choir and organ. The page is numbered 140 at the top left and 47 at the top right. The score is arranged in systems. The first system includes parts for Alto (A), Tenor (T), and Organ (Org). The Alto part has the lyrics 'se - det, se - det ad dex - te - ram Pa -'. The Tenor part has the lyrics 'am pro no - bis:'. The Organ part has a melodic line with a slur. The second system includes parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Organ (Org), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Organ (Org), and Contrabass (G). The Soprano part has the lyrics 'am pro no - bis, pro no - bis:'. The Alto, Tenor, and Bass parts all have the lyrics 'e - ti - am pro no - bis:'. The Organ and Contrabass parts have melodic lines with slurs. The lyrics are in Latin and appear to be from the Credo: 'sedet ad dexteram Patris, et iterum venturus est iudicare vivos et mortuos, et regnum cum patre et spiritu sancto regnabit in saecula saeculorum. Amen.' The organ part features a prominent melodic line with slurs, likely representing the 'Et iterum venturus est' phrase.

150

A - tris.

T e - ti - am pro no - bis:

Org

S Solo
e - ti - am pro no - bis, e - ti - am pro no - bis. Et i - te -

A e - ti - am pro no - bis. Et i - te -

T e - ti - am pro no - bis. Et i - te -

B e - ti - am pro no - bis.] Et i - te -

Org Solo

S e - ti - am pro no - bis.

A e - ti - am pro no - bis.

T e - ti - am pro no - bis.

B e - ti - am pro no - bis.]

Org

G

158

A ju - di -

T

Org

S
rum cum glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,

A
rum cum glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,

T
rum cum glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,

B
rum [cum glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,

Org

S
ven - tu - rus est cum glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,

A
ven - tu - rus est cum glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,

T
ven - tu - rus est cum glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,

B
ven - tu - rus est [cum glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,

Org

G

165

A ca - re vi - vos et mor - - tu - os:

T cu - jus reg - ni non

Org

S

A

T

B

Org

S

A

T

B

Org

G

172

A

T
e - rit fi - - - nis.

Org

S
cu - jus reg - ni non e - rit fi - - - nis, non

A
cu - jus reg - ni non e - rit fi - - - nis, non

T
cu - jus reg - ni non e - rit fi - - - nis, non e -

B
cu - jus reg - ni non e - rit fi - - - nis, non

Org

S
cu - jus reg - ni non e - rit fi - nis, non

A
cu - jus reg - ni non e - rit fi - nis, non

T
cu - jus reg - ni non e - rit fi - nis, non

B
cu - jus reg - ni non e - rit fi - nis, non

Org

G

178

A

T

Org

Solo

S

A

T

B

Org

Solo

S

A

T

B

Org

G

Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num,
 e - rit fi - - nis. Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num,
 e - rit fi - nis.
 - rit fi - nis.
 e - rit fi - nis.
 e - rit fi - nis.
 e - rit fi - nis.
 e - rit fi - nis.
 e - rit fi - nis.
 e - rit fi - nis.
 e - rit fi - nis.
 e - rit fi - nis.

185

A
San-ctum, Do - mi-num vi - vi - fi - can - tem:

T
San-ctum, Do - mi-num et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa -

Org

S
San-ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem:

A
San-ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - - tem:

T
San-ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem:

B
San-ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem:

Org

S
San-ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem:

A
San-ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - - tem:

T
San-ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem:

B
San-ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem:

Org

G
San-ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem:

193

A

Qui cum Pa - tre et Fi - li -

T

tre

Org

S

Solo

Fi - li - o - que pro - ce - dit. Qui cum

A

Qui cum

T

Qui cum

B

Qui cum

Org

Solo

S

A

T

B

Org

G

200

A
o si - mul,

T
si - mul,

Org

S
Pa - tre et Fi - li - o si - mul, si - mul,

A
Pa - tre et Fi - li - o si - mul,

T
Pa - tre et Fi - li - o si - mul,

B
Pa - tre et Fi - li - o si - mul,

Org

S
Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul,

A
Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul,

T
Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul,

B
Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul,

Org

G

207

A
si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur:

T
si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo -

Org

S
si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur:

A
si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur:

T
si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur:

B
si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur:]

Org

S
si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur:

A
si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur:

T
si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur:

B
si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur:

Org

G
si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur:

214

A
qui lo - cu - tus est per Pro - phe - - - tas.

T
cu - tus est per Pro - phe - tas, per Pro - phe - - - tas.

Org

S

A

T

B

Org

S
Et u - nam,

A
Et u - nam,

T
Et u - nam,

B
Et u - nam,

Org

G

221

A
ca - tho - li - cam

T
ca - tho - li - cam

Org

S
Et u - nam, san - ctam et a -

A
Et u - nam, san - ctam et a -

T
Et u - nam, san - ctam et a -

B
Et u - nam, san - ctam [et a -

Org

S
san - ctam et a - pos - to - li - cam

A
san - ctam et a - pos - to - li - cam

T
san - ctam et a - pos - to - li - cam

B
san - ctam et a - pos - to - li - cam

Org

G

228

A
Ec - cle - si - am.

T
Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u -

Org

S
- pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

A
- pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

T
- pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

B
- pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

Org

S
Ec - cle - si - am.

A
Ec - cle - si - am.

T
Ec - cle - si - am.

B
Ec - cle - si - am.

Org

G

Detailed description: This is a page of a musical score, page 59, numbered 228. It features a multi-system arrangement for voices and organ. The systems are: 1. Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Organ (Org). 2. Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Organ (Org). 3. Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Organ (Org). 4. Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Organ (Org). The lyrics are in Latin: 'Ec - cle - si - am.' and 'Con - fi - te - or u -'. The organ part includes a G-clef in the final system. The score uses various musical notations including rests, notes, and slurs.

236

A
Con - fi - te - or

T
num ba - pti - - sma

Org

S
Con - fi - te - or

A
Con - fi - te - or

T
Con - fi - te - or

B
Con - fi - te - or

Org

S
Con - fi - te - or

A
Con - fi - te - or

T
Con - fi - te - or

B
Con - fi - te - or

Org

G
Con - fi - te - or

243

A in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

T

Org

S Solo Con - fi - te -

A

T

B

Org Solo

S

A

T

B

Org

G

250

A
Con - fi - te - or Et ex - spe - cto

T
Con - fi - te - or re - sur - re - cti - o -

Org

S
Solo
or, con - fi - te - or Re - sur - re - cti - o -

A
con - fi - te - or

T
con - fi - te - or

B
con - fi - te - or

Org
Solo

S
con - fi - te - or

A
con - fi - te - or

T
con - fi - te - or

B
con - fi - te - or

Org

G
con - fi - te - or

258

A
Et vi - tam,

T
- nem mor - tu - o - - rum.

Org

S
- nem mor - tu - o - - rum. Et vi - tam,

A
Et vi - tam,

T
Et vi - tam,

B
Et vi - tam,

Org

S
Et vi - tam, et vi - tam ven -

A
Et vi - tam, et vi - tam ven -

T
Et vi - tam, et vi - tam ven -

B
Et vi - tam, et vi - tam ven -

Org

G

265

A *et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li.*

T *et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li.*

Org

S *et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A -*

A *A -*

T *A -*

B *A -*

Org

S *tu - ri A - men, a - men.*

A *tu - ri A - men, a - men.*

T *tu - ri A - men, a - men.*

B *tu - ri A - men, a - men.*

Org

G

272

A - men, a - men.

T A - men, a - men.

Org

S men, a - men. A -

A men, a - men.

T men, a - men.

B men, a - men.

Org

S

A

T

B

Org

G

Detailed description: This is a page of a musical score, page 65, starting at measure 272. The score is for a choral and instrumental ensemble. It features six vocal parts: Alto (A), Tenor (T), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). There are also two Organ (Org) parts and a Guitar (G) part. The vocal parts are singing the words "A - men, a - men." The Soprano part has a long note on "A -" at the end of the phrase. The Organ and Guitar parts provide harmonic support. The notation includes treble and bass clefs, various note values (half notes, quarter notes), and rests. The key signature has one sharp (F#).

276

A - - - - men. _____

T A - - - - men. _____

Org

S men, a - - - - men. A - - - - men. _____

A A - - - - men. _____

T A - - - - men. _____

B A - - - - men. _____]

Org

S A - - - - men. _____

A A - - - - men. _____

T A - - - - men. _____

B A - - - - men. _____]

Org

G

Missa a 10

Sanctus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 96-5(1)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

A San - ctus, San - ctus, San - ctus,

T San - ctus, San - ctus, San - - -

Org

CORO II

S San - ctus, San - ctus, San - ctus, San -

A San - ctus, San - ctus, San - ctus, San -

T San - - ctus, San - ctus, San -

B San-ctus, [San - ctus, San - ctus, San -

Org

CORO III

S San - ctus, San -

A San - cuts,

T San - ctus, San -

B San - ctus,

Org

G

9

A
San - ctus Do - mi - nus De - us Ple - ni

T
- ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt

Org

S
- ctus Ple - ni

A
- ctus Ple - ni

T
- ctus Ple - ni sunt cae -

B
- ctus Ple - ni sunt cae -

Org

S
- ctus Ple - ni sunt

A
San - ctus Ple - ni

T
- ctus Ple - ni sunt cae -

B
[San - ctus Ple - ni sunt cae -

Org

G

18

A
sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a.

T
cae - li et ter - - ra glo - ri - a tu - a.

Org

S
sunt cae - li et ter - - ra

A
sunt cae - li et ter - ra

T
- li et ter - - - ra

B
li et ter - - - ra

Org

S
- cae - li et ter - ra glo-

A
sunt cae - li et ter - ra glo-

T
- - li et ter - ra glo-

B
li et ter - ra glo-

Org

G

26

A

T

Org

S

A

T

B

Org

S

A

T

B

Org

G

Ho -

Ho - san - na in ex - cel -

glo - ri - a tu - - a.

glo - ri - a tu - - - a.

glo - ri - a tu - - - a.

glo - ri - a tu - - - a.

ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.

ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.

ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.

ri - a tu - a, tu - - a.

33

A san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in _____

T sis, Ho - san - na in ex -

Org

S Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel -

A Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - -

T Ho - san - na in ex - - - - - cel -

B Ho - san - na, Ho - san - - - -

Org

S Ho - san - na _____ in ex - cel - -

A in ex - cel - -

T Ho - san - na in ex - cel - - - -

B Ho - san - na in ex - cel - sis,

Org

G

38

A *ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis.*

T *-cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis.*

Org

S *- sis, Ho - san - na in ex - cel - sis.*

A *- na, Ho - san - na in ex - cel - sis.*

T *- sis, in ex - cel - sis.*

B *na in ex - cel - sis.]*

Org

S *- sis, Ho - san - na in ex - cel - sis.*

A *- sis, Ho - san - na in ex - cel - sis.*

T *- sis, Ho - san - na in ex - cel - sis.*

B *in ex - cel - sis.]*

Org

G

Missa a 10

Agnus Dei

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 96-5(1)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

A A - gnus De - - i,

T A - gnus De - - i,

Org

CORO II

S A - gnus De - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun-

A A - gnus De - - i, qui - tol - lis pec - ca - ta

T A - - gnus De - i, qui tol - lis pec -

B A - - gnus De - i, [qui tol - lis pec - ca -

Org

CORO III

S A - - gnus De - i, qui - tol -

A A - gnus De - - i, qui

T A - gnus De - - i, qui

B A - - gnus De - i, [pec -

Org

G

9

A
qui tol - lis pec - ca ta mun - - di:

T
qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di: mi - se - re -

Org

S
- di, mun - di, pec - ca - ta mun - di: _____

A
mun - di, pec - - ca - ta mun - di.

T
ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - - di:

B
ta mun - di, mun - - - di:

Org

S
- lis pec - ca - ta mun - di, mun - di:

A
tol - - - - lis pec - ca - ta mun - di:

T
tol - lis pec - ca - ta, pec - - ca - ta mun - - di:

B
ca - - ta mun - - - - di:

Org

G

16

A

T

Org

S

A

T

B

Org

S

A

T

B

Org

G

- re no - bis.

A - gnus De - - - i,

A - - gnus De - i,

A - gnus De - i, De - i,

A - gnus De - i,

qui tol - lis pec -

qui tol - lis pec -

qui tol - lis pec -

qui tol - lis pec -

24

A mi - se - re - re no - bis. A - gnus De -

T A - - gnus

Org

S A - - gnus De -

A A - - gnus De -

T A - - gnus

B A - gnus

Org

S ca - ta mun - di: A - - gnus

A ca - ta mun - di: A - - gnus De -

T ca - ta mun - di: A - - gnus De -

B ca - ta mun - di: A - - - gnus

Org

G

32

A - i,
T De - i, do - na no - bis
Org
S - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:
A - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:
T De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:
B de - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:
Org
S De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:
A - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:
T - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:
B De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:
Org
G

40

A do - na no - bis

T pa - cem,

Org

S pa - cem.

A pa - cem.

T pa - cem.

B pa - cem.

Org

S do - na no - bis pa - cem,

A do - na no - bis pa - cem,

T do - na no - bis pa - cem,

B do - na no - bis pa - cem,

Org

G

46

A
pa - cem, do - na no - bis pa - - - - - cem._____

T
do - na no - bis pa - - - - - cem._____

Org

S
do - na no - bis pa - - - - - cem._____

A
do - na no - bis, no - bis pa - - - - - cem._____

T
do - na no - bis pa - - - - - cem._____

B
do - na no - bis pa - - - - - cem._____]

Org

S
do - na no - bis pa - - - - - cem._____

A
do - na no - bis pa - cem, pa - - - - - cem._____

T
do - na no - bis pa - - - - - cem._____

B
do - na no - bis pa - - - - - cem._____]

Org

G

Missa a 12

Kyrie

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 83-3(1)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Tiple
Kiri e

Alto
Kirie

Órgano
Kirie

CORO II

Tiple
Ki ri el

Tenor
Ki ri e

Órgano
Kirie

CORO III

Tiple
Ki ri e

Alto
Ki ri e

Tenor
Ki ri e

Bajo
Ky ri e

Órgano
Kirie

CORO IV

Tiple
Ki ri e

Alto
Ki ri e

Tenor
Ki ri e

Bajo
Ki ri e

Guion
Kirie

S
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

A
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

Org
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

S
Ky - ri - e e - lei - son,

T
Ky - ri - e e - lei - son,

Org
Ky - ri - e e - lei - son,

S
Ky - ri - e e - lei - son,

A
Ky - ri - e e - lei - son,

T
Ky - ri - e e - lei - son,

B
Ky - ri - e e - lei - son,

Org
Ky - ri - e e - lei - son,

S
Ky - ri - e e - lei - son,

A
Ky - ri - e e - lei - son,

T
Ky - ri - e e - lei - son,

B
Ky - ri - e e - lei - son,

G
Ky - ri - e e - lei - son,

7

S e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

A e e - - - lei - son,

Org

S Ky - ri - e e - - lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son,

Org

S

A Solo Ky - ri - ee -

T

B

Org

S

A

T

B

G

16

S Ky - ri - e e - - - lei - son.

A Ky - ri - e e - - - lei - son.

Org

S Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son.

T Ky - ri - e e - - lei - - - son.

Org

S Ky - ri - e - - e - - - lei - son.

A - lei - - - son, Ky - ri - e e - - - lei - son.

T Ky - ri - e e - - - lei - son.

B Ky - ri - e e - - lei - - - son.

Org

S Ky - ri - e - - e - - - lei - son.

A Ky - ri - e e - - lei - son.

T Ky - ri - e e - - - lei - son.

B Ky - ri - e e - - lei - - - son.

G

Detailed description: This is a musical score for a Kyrie eleison. It consists of six systems of staves. Each system includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and an Organ part. The lyrics are 'Kyrie eleison'. The score is written in a common time signature. The organ part provides a harmonic accompaniment with various chords and melodic lines. The vocal parts are arranged in a choir setting, with some parts having longer lines than others. The page number '16' is at the top left, and the page number '3' is at the top right.

25

S Chri - ste e - lei - son,

A Chri - ste e - lei - son,

Org

S Chri - ste e - lei - son,

T Chri - ste e - lei - son,

Org

S Chri -

A Chri - ste

T Chri - ste e -

B

Org

S Chri -

A

T

B

G

35

S Chri - ste e - lei - - -

A Chri - ste e - lei -

Org

S Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -

T Chri - ste e - lei -

Org

S ste e - - - - lei - son, Chri - ste e - lei -

A e - - - - lei - son, Chri - ste e - lei -

T - - - - lei - son, Chri - ste e - lei -

B Chri - ste e - - - - lei - - -

Org

S ste e - - - - lei - son, Chri - ste e - lei -

A Chri - ste e - - - - lei - son, Chri - ste e - lei -

T Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - - - - lei -

B Chri - ste e - - - - lei - - -

G Chri - ste e - - - - lei - - -

44

S
son, Chri - ste e - - - lei - son, e - lei - son.____

A
son, Chri - ste e - - - lei - son.____

Org

S
-lei - son, Chri - ste e - - - lei - - - - - son.____

T
son, Chri - ste e - lei - son.____

Org

S
son, Chri - ste e - - - lei - son.____

A
son, Chri - ste____ e - lei - son.____

T
son. Chri - ste____ e - lei - son.____

B
son, Chri - ste e - lei - son.____

Org

S
son, Chri - ste e - - - lei - son.____

A
son, Chri - ste____ e - lei - son.____

T
son, Chri - ste____ e - lei - son.____

B
son, Chri - ste e - lei - son.____

G
son, Chri - ste e - lei - son.____

54

S Ky - ri - e

A

Org

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

T Ky - ri - e

Org

S Ky - ri - e e - lei -

A Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son,

B

Org

S

A

T

B

G

63

S e - lei - son,

A Ky - ri - e e - - lei - - - son,

Org

S - - - - - lei - son, Ky - ri -

T e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e

Org

S son, Ky - ri - e e - lei -

A Ky - ri - e e -

T Ky - ri - e e - - -

B Ky - ri - e e -

Org

S Ky - ri - e e - lei -

A Ky - ri - e e -

T Ky - ri - e e - - -

B Ky - ri - e e -

G Ky - ri - e e -

Detailed description: This is a musical score for a Kyrie eleison. It consists of six systems of staves. Each system includes a vocal line (Soprano, Alto, Tenor, or Bass) and an Organ line. The lyrics are 'Kyrie eleison'. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The organ part features a prominent melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The vocal parts enter at different times, creating a polyphonic texture.

71

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

A Ky - ri - e e - - - lei - son.

Org

S e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

T e - - - lei - - - son.

Org

S - son, Ky - ri - e e - - - lei - son.

A - lei - son, Ky - - ri - e e - lei - son.

T - lei - son, Ky - ri - e e - - lei - son.

B lei - son, Ky - ri - e e - lei - - - son.

Org

S - son, Ky - ri - e e - - - lei - son.

A - lei - son, Ky - - ri - e e - lei - son.

T - lei - son, Ky - ri - e e - - lei - son.

B lei - son, Ky - ri - e e - lei - - - son.

G lei - son, Ky - ri - e e - lei - - - son.

Missa a 12

Gloria

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 83-3(1)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

S *Solo*
Et in ter - ra

A

Org

CORO II

S *Solo*
pax ho - mi - ni - bus

T

Org

CORO III

S *Solo*
bo - nae vol-lun - ta -

A

T

B

Org

CORO IV

S

A

T

B

G

10

S
bo - nae vo-lun - ta - - - tis.

A
bo - nae vo-lun - ta - - - tis. Solo Lau - da - mus

Org

S
bo - nae vo-lun - ta - - - tis.

T
bo - nae vo-lun - ta - - - tis.

Org

S
- tis, bo - nae vo-lun - ta - - - tis.

A
bo - nae vo-lun - ta - - - tis.

T
bo - nae vo - lun - ta - tis.

B
bo - nae vo-lun - ta - - - tis.

Org

S
bo - nae vo-lun - ta - - - tis.

A
bo - nae vo-lun - ta - - - tis.

T
bo - nae vo-lun - ta - - - tis.

B
bo - nae vo-lun - ta - - - tis.

G

19

S

A
te.

Org

S

T
Solo
A - do - ra - mus te.

Org

S

A
Solo
Be - ne - di - ci-mus te.

T
Solo
Glo - ri - fi -

B

Org

S

A

T

B

G

28

S
bo - nae vo-lun - ta - - - tis, bo - nae vo -

A
bo-nae

Org

S
bo - nae vo-lun - ta - - - tis, bo - nae

T
bo-nae vo - lun -

Org

S
Dúo
bo - nae vo - lun-ta - tis, bo - nae vo - lun

A
bo-nae vo - lun -

T
ca - mus te. bo - nae vo-lun -

B
bo-nae vo - lun -

Org

S
bo - nae

A
bo-nae vo - lun -

T
bo - nae vo-lun -

B
bo-nae vo - lun -

G

36

S
- lun - ta - - - tis, Solo

A
vo - lun - ta - tis. Gra - ti - as a - gi - mus ti - - -

Org

S
vo - lun - ta - tis.

T
ta - - - tis.

Org

S
ta - - - tis. Dúo

A
ta - - - tis. Gra - ti - as a - gi - mus

T
ta - - - tis.

B
ta - - - tis.

Org

S
vo - lun - ta - tis.

A
ta - - - tis.

T
ta - - - tis.

B
ta - - - tis.

G

45

S pro-pter ma-gnam glo

A - bi pro-pter ma - gnam glo

Org

S pro-pter ma - gnam glo

T pro-pter ma - gnam glo

Org

S *Solo* pro-pter mag - nam glo - ri - am tu - - am, pro-pter ma - gnam glo

A ti - bi pro-pter ma - gnam glo

T pro-pter ma - gnam glo

B pro-pter ma - gnam glo

Org

S pro-pter ma - gnam glo

A pro-pter ma - gnam glo

T pro-pter ma - gnam glo

B pro-pter ma - gnam glo

G

53

S - ri-am tu - am. Do - mi-ne De - us, Rex cae - le - - - stis,

A - ri-am tu - am.

Org

S - ri-am tu - am. Dúo De-us

T - ri-am tu - am. Do - mi-ne De - us, Rex cae - le - - - stis.

Org

S - ri-am tu - am.

A - ri-am tu - am.

T - ri-am tu - am. Solo De-us

B - ri-am tu - am.

Org

S - ri-am tu - am.

A - ri-am tu - am.

T - ri-am tu - am.

B - ri-am tu - am.

G

62

S o - mni - po - tens.

A De-us Pa - ter o - mni - - po - tens, o - mni po tens. Solo Do - mi-ne Fi - li

Org

S Pa - ter o - mni - - - po - tens, o - mni - po - tens.

T o - mni - po - tens.

Org

S De-us Pa - ter, Pa - ter o - mni - - po - tens, o - mni - po - tens.

A o - mni - po - tens.

T Pa - ter o - mni - po - - tens, o - mni - po - tens, o - mni - po - tens.

B o - mni - po - tens.

Org

S o - mni - po - tens.

A o - mni - po - tens.

T o - mni - po - tens.

B o - mni - po - tens.

G

71

S

A

Org

u - ni - ge - ni - te Je - su - Chri - - ste.

S

T

Org

Do - mi - ne

S

A

T

B

Org

Do - mi - ne De - us,

S

A

T

B

G

80

S
A
Org
S
T
Org
S
A
T
B
Org
S
A
T
B
G

De - us, A - gnus De - i, A - gnus De - i,
A - gnus De - i, A - gnus De - - i,
Solo
Fi - li - us Pa - -

89

S
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec -

A
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec -

Org

S
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec -

T
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec -

Org

S
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

A
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

T
tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

B
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

Org

S
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

A
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

T
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

B
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

G

98

S ca - ta mun - di, sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

A ca - ta mun - di, sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

Org

S ca - ta mun - di sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

T ca - ta mun - di sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

Org

S sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

A sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

T sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

B sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

Org

S sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

A sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

T sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

B sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

G

107

S mi-se - re-re no - -

A mi-se-

Org

S

T mi-se - re-re no - bis,

Org

S mi-se - re-re no - - -

A Solo Qui se - des ad dex - te-ram Pa - - tris,

T

B

Org

S

A

T

B

G

116

S bis, mi - se - re - re no - bis, mi-se - re-re no - bis. Quo - ni -

A re-re no - - bis, no - - bis, mi-se - re-re no - bis. Quo - ni -

Org

S mi-se - re-re no - - bis, mi-se - re-re no - bis. Quo - ni -

T mi - se - re - re no - bis, mi-se - re-re no - bis. Quo - ni -

Org

S bis, mi-se - re-re no - bis. Quo - ni - am

A mi-se - re-re no - bis. Quo - ni - am

T mi-se - re-re no - bis. Quo - ni - am

B mi-se - re-re no - bis. Quo - ni - am

Org

S mi-se - re-re no - bis. Quo - ni - am

A mi-se - re-re no - bis. Quo - ni - am

T mi-se - re-re no - bis. Quo - ni - am

B mi-se - re-re no - bis. Quo - ni - am

G

125

S am Tu so-lus Do - mi - nus.

A am Tu so-lus Do - mi - nus.

Org

S am Tu so-lus Do - mi - nus.

T am Tu so-lus Do - mi - nus.

Org

S Solo tu so-lus San - ctus. Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su

A tu so-lus San - ctus.

T tu so-lus San - ctus.

B tu so-lus San - ctus.

Org

S tu so-lus San - ctus.

A tu so-lus San - ctus.

T tu so-lus San - ctus.

B tu so-lus San - ctus.

G

134

S
Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a,

A
Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a,

Org

S
Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ria De -

T
Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a

Org

S
— Chri - ste. Cum San-cto Spi-ri-tu,

A
Cum San-cto Spi-ri-tu,

T
Cum San-cto Spi-ri-tu,

B
Cum San-cto Spi-ri-tu,

Org

S
Cum San-cto Spi-ri-tu,

A
Cum San-cto Spi-ri-tu,

T
Cum San-cto Spi-ri-tu,

B
Cum San-cto Spi-ri-tu,

G
Cum San-cto Spi-ri-tu,

142

S
in glo - ri - a De - i Pa -

A
in glo - ri - a De - i Pa -

Org

S
i - Pa - tris. A - men, in glo - ri - a De - i Pa -

T
De - i Pa - tris. A - men, in glo - ri - a De - i Pa -

Org

S
in glo - ri - a De - i Pa -

A
in glo - ri - a De - i Pa -

T
in glo - ri - a De - i Pa -

B
in glo - ri - a De - i Pa -

Org

S
in glo - ri - a De - i Pa -

A
in glo - ri - a De - i Pa -

T
in glo - ri - a De - i Pa -

B
in glo - ri - a De - i Pa -

G

147

S
- tris. A - men, a - - - - - men._____

A
- tris. A - men, a - - - - - men._____

Org

S
- tris. A - men, a - men, a - - - - - men._____

T
- tris. A - men, a - - - - - men.

Org

S
- tris. A - men, a - - - - - men._____

A
- tris. A - men, a - - - - - men._____

T
- tris. A - men, a - - - - - men._____

B
- tris. A - men, a - - - - - men._____

Org

S
- tris. A - men, a - - - - - men._____

A
- tris. A - men, a - - - - - men._____

T
- tris. A - men, a - - - - - men._____

B
- tris. A - men, a - - - - - men._____

G
- tris. A - men, a - - - - - men._____

Missa a 12

Credo

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 83-3(1)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

S Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - li et ter -
A Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - li et ter -
Org

CORO II

S Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - li et —
T Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - li et ter -
Org

CORO III

S Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - li et ter -
A Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - li et —
T Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - - li et
B Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - li et ter -
Org

CORO IV

S Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - li et ter -
A Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - li et —
T Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - - li - et
B Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - li et ter -
G

10

S - rae, et in - vi - si - bi - li - um.

A - rae, et in - vi - si - bi - li - um.

Org

S ter - rae, et in - vi - si - bi - li - um.

T - rae, et in - vi - si - bi - li - um.

Org

S - rae, et in

A ter - rae, et in

T ter - rae, vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in u -

B - rae, et in

Org

S - rae, et in

A ter - rae, et in

T ter - rae, et in u -

B - rae, et in

G

19

S u - num Do - mi-num Je -

A u - num Do - mi-num Solo Je - sum_ Chri - - stum, Je -

Org

S u - num Do - mi-num

T u - num Do - mi-num Je -

Org

S u-num Do - mi num, u - num Do - mi-num Je -

A u-num Do - mi num, u - num Do - mi-num Je -

T - num Do - mi num, u - num Do - mi-num Je -

B u-num Do - mi num, u - num Do - mi-num Je -

Org

S u-num Do - mi num, u - num Do - mi-num Je -

A u-num Do - mi num, u - num Do - mi-num Je -

T - num Do - mi num, u - num Do - mi-num Je -

B u-num Do - mi num, u - num Do - mi-num Je -

G

27

S
- sum Chri - stum, Fi - li-um De - i u-ni-ge-ni - tum.

A
sum Chri - - stum, Fi - li-um De - i u - ni-ge - ni-tum.

Org

S
Je - sum Chri - - stum, Fi - li-um De - i u - ni-ge - ni - tum.

T
sum Chri - - stum, Fi - li-um De - i u - ni-ge - ni-tum.

Org

S
sum, Je - sum Chri - stum, Fi - li-um De - i u-ni-ge - ni-tum. Cre - do, Solo

A
sum Chri - - - stum, Fi - li-um De - i u - ni-ge-ni - tum.

T
- - sum Chri - stum, Fi - li-um De - i - u-ni-ge - ni-tum.

B
sum Chri - - stum, Fi - li-um De - i u - ni-ge - ni-tum.

Org

S
sum, Je - sum Chri - stum, Fi - li-um De - i u-ni-ge - ni-tum.

A
sum Chri - - - stum, Fi - li-um De - i u - ni-ge-ni - tum.

T
- - sum Chri - stum, Fi - li-um De - i - u-ni-ge - ni-tum.

B
sum Chri - - stum, Fi - li-um De - i u - ni-ge - ni-tum.

G

36

S De - um de De -

A De - um de De -

Org

S De - um de De -

T De - um de De -

Org

S cre - do et ex Pa-tre na-tum an-te om - ni - a sae - cu - la.

A

T

B

Org

S

A

T

B

G

44 Solo

S
o, De - um ve - rum de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum,

A
o, De - um ve - rum de De - o ve - ro. non fa -

Org

S
o, De - um ve - rum de De - o ve - ro. non fa -

T
o, De - um ve - rum de De - o ve - ro. non fa -

Org

S
lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro. non fa -

A
lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro. non fa -

T
lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro. non fa -

B
lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro. non fa -

Org

S
lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro. non fa -

A
lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro. non fa -

T
lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro. non fa -

B
lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro. non fa -

G

52

S
con - sub-stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni-a fa - cta sunt.

A
ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni-a fa - cta sunt.

Org

S
ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni-a fa - cta sunt.

T
ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni-a fa - cta sunt.

Org

S
ctum, per quem, per quem o - mni-a fa - cta sunt.

A
ctum, per quem, per quem o - mni-a fa - cta sunt.

T
ctum, per quem, per quem o - mni-a fa - cta sunt.

B
ctum, per quem, *per quem* o - mni-a fa - cta sunt.

Org

S
ctum, per quem, per quem o - mni-a fa - cta sunt.

A
ctum, per quem, per quem o - mni-a fa - cta sunt.

T
ctum, per quem, per quem o - mni-a fa - cta sunt.

B
ctum, per quem, per quem o - mni-a fa - cta sunt.

G
ctum, per quem, per quem o - mni-a fa - cta sunt.

60 Solo

S Qui pro-pter nos ho - mi - nes,

A

Org

S et pro-pter no - stram sa - lu - -

T

Org

S Dúo et pro-pter no - stram sa - lu -

A

T

B

Org

S

A

T

B

G

68

S
de-scen - dit de cae - lis.

A
Solo
de - scen - dit de cae - - lis, de-scen - dit de cae - lis.

Org

S
tem
de-scen - dit de cae - lis.

T
de-scen - dit de cae - lis.

Org

S
tem
de-scen - dit de cae - - lis.

A
de-scen - dit de cae - lis.

T
de-scen - dit de cae - lis.

B
de-scen - dit de cae - lis.

Org

S
de-scen - dit de cae - - lis.

A
de-scen - dit de cae - lis.

T
de-scen - dit de cae - lis.

B
de-scen - dit de cae - lis.

G
de-scen - dit de cae - lis.

77

S
A
Org

pro - pter nos ho - mi - nes, Solo
pro - pter nos ho - mi - nes, de Spi - ri - tu

S
T
Org

pro - pter nos ho - mi - nes,
pro - pter nos ho - mi - nes,

S
A
T
B
Org

Solo
Et in - car - na - tus est, pro - pter nos ho - mi - nes,
pro - pter nos ho - mi - nes,

S
A
T
B
G

pro - pter nos ho - mi - nes,
pro - pter nos ho - mi - nes,
pro - pter nos ho - mi - nes,
pro - pter nos ho - mi - nes,

87

S *Solo*
 pro - pter nos ho - mi - nes, ex Ma - ri - a Vir -

A
 San - - cto, pro - pter nos ho - mi - nes,

Org

S
 pro - pter nos ho - mi - nes, ex Ma - ri - a

T
 pro - pter nos ho - mi - nes,

Org

S
 pro - pter nos ho - mi - nes,

A
 pro - pter nos ho - mi - nes,

T
 pro - pter nos ho - mi - nes,

B
 pro - pter nos ho - mi - nes,

Org

S
 pro - pter nos ho - mi - nes,

A
 pro - pter nos ho - mi - nes,

T
 pro - pter nos ho - mi - nes,

B
 pro - pter nos ho - mi - nes,

G
 pro - pter nos ho - mi - nes,

106

S
A
Org

pro - pter nos ho - mi - nes.

pro - pter nos ho - mi - nes.

S
T
Org

pro - pter nos ho - mi - nes. Cru - ci - fi - xus

est. pro - pter nos ho - mi - nes.

S
A
T
B
Org

Solo

pro - pter nos ho - mi - nes.

pro - ter nos ho - mi - nes, pro - ter nos ho - mi - nes.

pro - pter nos ho - mi - nes.

pro - pter nos ho - mi - nes.

S
A
T
B
G

pro - pter nos ho - mi - nes.

pro - ter nos ho - mi - nes.

pro - pter nos ho - mi - nes.

pro - pter nos ho - mi - nes.

116

S
e - ti - am pro no - bis: sub Pon-ti - o Pi - la - to pas - sus, et se - pul - tus est.

A
e - ti - am pro no - bis: sub Pon-ti - o Pi - la - to pas - sus, et se - pul - tus est.

Org

S
e - ti - am pro no - bis: sub Pon-ti - o Pi - la - to pas - sus, et se - pul - tus_ est.

T
e - ti - am pro no - bis: sub Pon-ti - o Pi - la - to pas - sus, et se - pul - tus est.

Org

S
e - ti - am pro no - bis: sub Pon-ti - o Pi - la - to

A
e - ti - am pro no - bis: sub Pon-ti - o Pi - la - to

T
e - ti - am pro no - bis: sub Pon-ti - o Pi - la - to

B
e - ti - am pro no - bis: sub Pon-ti - o Pi - la - to

Org

S
e - ti - am pro no - bis: sub Pon-ti - o Pi - la - to

A
e - ti - am pro no - bis: sub Pon-ti - o Pi - la - to

T
e - ti - am pro no - bis: sub Pon-ti - o Pi - la - to

B
e - ti - am pro no - bis: sub Pon-ti - o Pi - la - to

G
e - ti - am pro no - bis: sub Pon-ti - o Pi - la - to

124

S
et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit ter - ti - a

A
et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit ter - ti - a

Org

S
et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit ter - ti - a

T
et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit ter - ti - a

Org

S
Et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit,

A
Et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit,

T
Et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit,

B
Et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit,

Org

S
Et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit,

A
Et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit,

T
Et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit,

B
Et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit,

G

131

S di - e, se - cun - dum Scrip - tu - ras.

A di - e, se - cun - dum Scrip - tu - ras.

Org

S di - e, se - cun - dum Scrip - tu - ras.

T di - e, se - cun - dum Scrip - tu - ras.

Org

S Et a - scen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram

A Et a - scen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram

T Et a - scen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram

B Et a - scen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram

Org

S Et a - scen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram

A Et a - scen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram

T Et a - scen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram

B Et a - scen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram

G Et a - scen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram

138

S
A
Org

ven - tu -

Et i - te-rum ven - tu - rus

S
T
Org

Et i - te-rum ven - tu - rus est

Et i - te-rum ven - tu - rus est

S
A
T
B
Org

Pa - tris.

Pa - tris.

Pa - tris.

Pa - tris.

S
A
T
B
G

Pa - tris.

Pa - tris.

Pa - tris.

Pa - tris.

145

S
- rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu -

A
est cum glo - ri - a, glo - ri - a ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu -

Org

S
T
Org

S
A
T
B
Org

S
A
T
B
G

152

S
os: cu - jus reg - ni non e - rit, non e - rit fi - nis.

A
os: cu - jus reg - ni non e - rit, non e - rit fi - nis.

Org

S
cu - jus reg - ni non e - rit, non e - rit fi - nis.

T
cu - jus reg - ni non e - rit, non e - rit fi - nis.

Org

S
cu - jus reg - ni non e - rit, non e - rit fi - nis.

A
cu - jus reg - ni non e - rit, non e - rit fi - nis.

T
cu - jus reg - ni non e - rit, non e - rit fi - nis.

B
cu - jus reg - ni non e - rit, non e - rit fi - nis.

Org

S
cu - jus reg - ni non e - rit, non e - rit fi - nis.

A
cu - jus reg - ni non e - rit, non e - rit fi - nis.

T
cu - jus reg - ni non e - rit, non e - rit fi - nis.

B
cu - jus reg - ni non e - rit, non e - rit fi - nis.

G

159

S
A
Org

S
T
Org
Solo

S
A
T
B
Org

S
A
T
B
G

Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - -

166

Solo

S

Qui cum Pa - tre et Fi - li -

A

Org

Solo

S

qui ex Pa - tre et Fi - li - o - que pro - ce - dit.

T

Org

S

tem:

A

T

B

Org

S

A

T

B

G

173

S
o, qui cum Pa - tre et Fi - li - o, et Fi - li - o si - mul ad - o -

A
qui cum Pa - tre et Fi - li - o, et Fi - li - o si - mul ad - o -

Org

S
si - mul ad - o -

T
si - mul ad - o -

Org

S
si - mul ad - o -

A
si - mul ad - o -

T
si - mul ad - o -

B
si - mul ad - o -

Org

S
si - mul ad - o -

A
si - mul ad - o -

T
si - mul ad - o -

B
si - mul ad - o -

G

181

S
ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe -

A
ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe -

Org

S
ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe -

T
ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe -

Org

S
ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas,

A
ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro -

T
ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - -

B
ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe -

Org

S
ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas,

A
ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro -

T
ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - -

B
ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe -

G

190

S Solo
- - - tas. Et u-nam, san - ctam ca - tho - li-cam

A
- - - tas.

Org

S
- - - tas. et a pos - to - li-cam Ec-

T
- - - tas.

Org

S
per Pro - phe - tas.

A
phe - - - tas.

T
- phe - tas.

B
- - - tas.

Org

S
per Pro - phe - tas.

A
phe - - - tas.

T
- phe - tas.

B
- - - tas.

G

198

S cre - do.

A cre - do.

Org

S cle - - si - am. cre - do.

T cre - do.

Org

S Solo Cre - do, cre do.

A cre - do.

T Solo cre - do. Con-fi - te - or u - num ba - pti - sma

B cre - do.

Org

S cre - do.

A cre - do.

T cre - do.

B cre - do.

G

208

S
A
Org

Con-fi - te - or, con-fi - te - or. Solo
con-fi - te - or. Et ex - spe-cto re-sur - re-cti-o -

S
T
Org

Con-fi - te - or, con-fi - te - or.
con-fi - te - or.

S
A
T
B
Org

con-fi - te - or.
con-fi - te - or.
in-re-mis-si - o - nem pec - ca-to - rum. con-fi - te - or.
con-fi - te - or.

S
A
T
B
G

con-fi - te - or.
con-fi - te - or.
con-fi - te - or.
con-fi - te - or.

217

S et ex-spe -

A - nem mor - tu - o - rum, mor - tu - o - rum. et ex-spe -

Org

S et ex-spe -

T et ex-spe -

Org

S et ex-spe -

A Solo Et ex-spe - cto, et ex-spe -

T et ex-spe -

B et ex-spe -

Org

S et ex-spe -

A et ex-spe -

T et ex-spe -

B et ex-spe -

G

227

S
cto. Et vi-tam ven-tu-ri, et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li. A-

A
cto. Et vi-tam ven-tu-ri, et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li. A-

Org

S
cto. Et vi-tam ven-tu-ri, et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li. A-

T
cto. Et vi-tam ven-tu-ri, et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li. A-

Org

S
Solo
cto. Et vi-tam, et vi-tam ven-tu-ri,

A
cto. et vi-tam ven-tu-ri,

T
cto. et vi-tam ven-tu-ri,

B
cto. et vi-tam ven-tu-ri,

Org

S
cto. et vi-tam ven-tu-ri,

A
cto. et vi-tam ven-tu-ri,

T
cto. et vi-tam ven-tu-ri,

B
cto. et vi-tam ven-tu-ri,

G
cto. et vi-tam ven-tu-ri,

234

S
men. Et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men. _____

A
men. Et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men. _____

Org

S
men. Et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men. _____

T
men. Et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men. _____

Org

S
Et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. a - men, a - men. _____

A
et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men. _____

T
et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men. _____

B
et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men. _____

Org

S
et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men. _____

A
et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men. _____

T
et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men. _____

B
et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men. _____

G

Missa a 12

Sanctus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 83-3(1)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Solo

S San - ctus, San - ctus, Do - mi-nus

A San - ctus, Do - mi-nus

Org

CORO II

S San - ctus, Do - mi-nus

T San - ctus, Do - mi-nus

Org

CORO III

Solo

S San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus

A San - ctus,

T San - ctus,

B San - ctus,

Org

CORO IV

S San - ctus,

A San - ctus,

T San - ctus,

B San - ctus,

G

11

S De - us Sa - ba - oth, Do - mi-nus De - us Sa - ba - -

A De-us Sa - - ba - oth, Do - mi-nus De - us Sa - ba - -

Org

S De - us Sa - ba - - oth, Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth, Sa - ba -

T De - us Sa - ba - oth, Do - mi-nus De - us Sa - ba - -

Org

S Do - mi-nus De - us Sa - - - ba -

A Do - mi-nus De - us Sa - - - ba -

T Do - mi-nus De - us Sa - - - ba -

B Do - mi-nus De - us Sa - ba - -

Org

S Do - mi-nus De - us Sa - - - ba -

A Do - mi-nus De - us Sa - - - ba -

T Do - mi-nus De - us Sa - - - ba -

B Do - mi-nus De - us Sa - ba - -

G

20

S oth. Ple - ni sunt cae-li et ter - ra

A oth. Solo San - ctus, San - ctus, San - ctus Ple - ni sunt cae-li et ter - ra

Org

S oth. Ple - ni sunt cae-li et ter - ra

T oth. Ple - ni sunt cae-li et ter - ra

Org

S oth. Ple - ni sunt cae-li et ter - ra glo - ri -

A oth. Ple - ni sunt cae-li et ter - ra glo - ri -

T oth. Ple - ni sunt cae-li et ter - ra glo - ri -

B oth. Ple - ni sunt cae-li et ter - ra glo - ri -

Org

S oth. Ple - ni sunt cae-li et ter - ra glo - ri -

A oth. Ple - ni sunt cae-li et ter - ra glo - ri -

T oth. Ple - ni sunt cae-li et ter - ra glo - ri -

B oth. Ple - ni sunt cae-li et ter - ra glo - ri -

G

29

S Ho-san - na, ho-san -

A Ho-san - na, ho-san -

Org

S ho-san -

T Solo
San - ctus, San - ctus, San - ctus. ho-san -

Org

S - a tu - a. ho-san - na,
#

A a tu - a. ho-san - na,
#

T - a tu - a. ho-san - na,

B - a tu - a. ho-san - na,

Org

S - a tu - a. ho-san - na,
#

A a tu - a. ho-san - na,
#

T - a tu - a. ho-san - na,

B - a tu - a. ho-san - na,

G

38

S
na, ho-san - na in ex-cel - sis, ho-san - na in ex-cel - sis._____

A
na, ho-san - na in ex - cel - sis, ho-san - na in ex-cel - sis._____

Org

S
na, ho-san - na in ex-cel - sis, ho-san - na in ex-cel - sis._____

T
na, ho-san - na in ex-cel - sis, ho-san - na in ex-cel - sis._____

Org

S
ho-san - na ho-san - na in ex-cel - sis._____

A
ho-san - na ho-san - na in ex-cel - sis._____

T
ho-san - na ho-san - na in ex-cel - sis._____

B
ho-san - na ho-san - na in ex-cel - sis._____

Org

S
ho-san - na ho-san - na in ex-cel - sis._____

A
ho-san - na ho-san - na in ex-cel - sis._____

T
ho-san - na ho-san - na in ex-cel - sis._____

B
ho-san - na ho-san - na in ex-cel - sis._____

G

Missa a 12

Agnus Dei

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 83-3(1)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

S A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

A A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Org

CORO II

S A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

T A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Org

CORO III

S mi - se - re - re no - bis.

A mi - se - re - re no - bis.

T mi - se - re - re no - bis.

B mi - se - re - re no - bis.

Org

CORO IV

S mi - se - re - re no - bis.

A mi - se - re - re no - bis.

T mi - se - re - re no - bis.

B mi - se - re - re no - bis.

G

10

S A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - - di:

A A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Org

S A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - - di:

T A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - - di:

Org

S mi-se-

A mi-se-

T mi-se-

B mi-se-

Org

S mi-se-

A mi-se-

T mi-se-

B mi-se-

G

19

S A-gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

A A-gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Org

S A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

T A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Org

S re-re no - bis. do-na no - bis

A re-re no - bis. do-na no - bis

T re-re no - bis. do-na no - bis

B re-re no - bis. do-na no - bis

Org

S re-re no - bis. do-na no - bis

A re-re no - bis. do-na no - bis

T re-re no - bis. do-na no - bis

B re-re no - bis. do-na no - bis

G

28

S do - na no - bis pa - - - cem, do - na

A do - na no - bis pa - - - - - cem, do - na

Org

S do - na no - bis pa - - - cem, do - na

T do - na no - bis pa - - - cem, do - na

Org

S pa - - - cem, do - na

A pa - - - cem, do - na

T pa - - - cem. do - na

B pa - - - cem, do - na

Org

S pa - - - cem, do - na

A pa - - - cem, do - na

T pa - - - cem, do - na

B pa - - - cem, do - na

G

33

S
no - bis pa - - - - - cem.

A
no - bis pa - - - - - cem.

Org

S
no - bis pa - - - - - cem.

T
no - bis pa - - - - - cem.

Org

S
no - bis pa - - - - - cem.

A
no - bis, do - na no - bis pa - cem.

T
no - bis pa - - - - - cem.

B
no - bis pa - - - - - cem.

Org

S
no - bis pa - - - - - cem.

A
no - bis, do - na no - bis pa - cem.

T
no - bis pa - - - - - cem.

B
no - bis pa - - - - - cem.

G

Missa Etiam pro nobis

Kyrie

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid

E - V 5/31

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Tiple 1º
Ky ri e

Tiple 2º
Ky ri e

Órgano
Ky ri e

CORO II

Tiple 1º
Ky ri e

Tiple 2º Corneta
Ky ri e

Alto 1º
Ky ri e

Alto 2º
Ky ri e

Tenor
Ky ri e

Bajo
Ky ri e

Órgano
Ky ri e

[Guion]
Kirie

S Ky - ri - ee - lei - son,

S Ky - ri - ee - lei - son,

Org

S Ky - ri -

S Ky - ri -

A Ky - ri -

A Ky - ri -

T Ky - ri -

B Ky - ri -

Org

G

5

S Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -

S Ky - ri - e e - lei - son,

Órg

S e e - lei - son,

S e e - lei - son, Ky -

A e e - lei - son,

A e e - lei - son, Ky -

T e e - lei - son, Ky - ri - e e -

B e e - lei - son, [Ky - ri - e

Órg

G

13

S *son,* Ky - ri - e - lei -

S Ky - ri - e e -

Órg

S Ky - ri - e e - - lei - son,

S ri - e e - lei - son, e - lei - son,

A Ky - ri - e - lei - son,

A ri - e e - - lei - - son,

T - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

B e - - - lei - - son,

Órg

G

21

S
son, Ky - ri - e e - - - - -

S
- - - lei - son, Ky - ri - e e -

Órg

S
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

S
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - - -

A
Ky - ri - e e - - - - -

A
Ky - ri - e e - - -

T
Ky - ri - e e - - lei - son, e -

B
Ky - ri - e e - - lei -

Órg

G

S - lei - son. Chri - ste e - lei - son,
 S - lei - son. Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei -
 Órg
 S e - lei - son. Chri - ste e -
 S lei - son. Chri - ste e - lei -
 A - lei - son. Chri - ste e - lei -
 A - lei - son. Chri - ste e -
 T - lei - son. Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e
 B - son. Chri - ste e - lei -
 Órg
 G

35

S *Chri-ste e - - - - lei - son,*

S *- son, Chri-ste e - - - - lei-son.*

Órg

S *- lei-son,*

S *son, Chri - ste e -*

A *son, Chri*

A *lei - son,*

T *lei - son, Chri - ste e -*

B *son, [Chri-ste e - -*

Órg

G

41

Soprano 1: Chri-ste e - lei-son,

Soprano 2: Chri - ste e - lei-

Órg: [Musical notation]

Soprano 3: Chri - ste e - - lei - son,

Soprano 4: - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

Alto 1: ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

Alto 2: Chri - ste e - - lei - son,

Tenor: - - - - lei - son,

Bass: - - - - lei - son,

Órg: [Musical notation]

Guitar: [Musical notation]

47

S Chri - ste_ e - - - - lei - son,

S son, Chri - ste e - - - - lei-son,

Órg

S Chri - ste_____ e - lei -

S Chri-ste_____ e - lei -

A Chri - ste e - lei - son,

A

T Chri-ste_____ e - - -

B Chri - ste e - lei -

Órg

G

S
Chri - ste e - - -

S
Chri - ste e - lei -

Órg

S
son, e - - lei - son,

S
son, Chri - ste e - - lei - - son,

A
Chri-ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

A
Chri-ste e - - - lei - son, Chri - ste

T
- - - lei - son, e - lei - son, Chri - -

B
son, Chri - ste e - - - -

Órg

G

57

S - lei - son, Chri-ste e - - lei -

S son, Chri - ste e - lei -

Órg

S Chri-ste e - - - - lei -

S Chri-ste e - lei-son, Chri-ste e - lei-son, e - lei -

A Chri-ste e - - - - lei - - - -

A e - - - - lei - - son.

T ste e - - lei - son, Chri-ste e - lei -

B - lei - son, Chri - ste e - - lei - -

Órg

G

62

S
son. _____ Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei -

S
son. _____ Ky - ri - e - lei - son,

Órg

S
son. _____

S
son. _____

A
son. _____

A

T
son. _____

B
son. _____]

Órg

G

67

S *son,* Ky-ri-e-e-lei - son, Ky-ri-e-e-lei - son, Ky-ri-e-e-lei - son, e - lei -

S Ky-ri-e-e-lei - son, Ky-ri-e-e-lei - son, Ky-ri-e-e-lei - son, e - lei -

Órg

S

S

A

A

T

B

Órg

G

72

S
son,

S
son,

Órg

S
Ky - ri - ee - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

S
Ky - ri - ee - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

A
Ky - ri - ee - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

A

T
Ky - ri - ee - lei - son, Ky - ri - ee - lei - son, Ky - ri - ee - lei - son, e - lei - son,

B

Órg

G

77

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

Órg *p*

S Ky - ri - e e -

S

A Ky - ri -

A

T Ky - ri - e e -

B

Órg

G *p*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 14, contains measures 77 through 80. It features a choral setting of 'Kyrie eleison'. The vocal parts include Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The instrumental parts include Organ (Órg) and Guitar (G). The Organ and Guitar parts play a steady accompaniment of quarter notes in the bass clef, marked with a piano (*p*) dynamic. The vocal parts enter in measure 77 with the text 'Kyrie eleison'. The Soprano and Tenor parts have a melodic line with a sharp sign on the second note of the first phrase. The Alto and Bass parts have a simpler melodic line. The Organ and Guitar parts provide a rhythmic foundation. The score is written in a common time signature and a key signature with one sharp (F#).

81

S

S

Órg

S

S

A

A

T

B

Órg

G

e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

-lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,

e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,

-lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

Ky - ri - e e - lei - son, [Ky - ri - e e - lei - son,

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

86

S Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,

Órg

S Ky - ri - e e - lei -

S

A Ky - ri - e e - lei -

A

T Ky - ri -

B Ky - ri - e e - lei -

Órg

G

90

S Ky - ri - e e - lei - son. _____

S e - lei - son. _____

Órg

S son, Ky - ri - e e - lei - son. _____

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son. _____

A son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son. _____

A Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son. _____

T e, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son. _____

B son, Ky - ri - e e - lei - son. _____

Órg

G

Missa Etiam pro nobis

Gloria

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid

E - V 5/31

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

S Et in ter - ra pax, pax, pax ho - mi - ni - bus

S Et in ter - ra pax, pax, ho - mi - ni - bus

Org



Detailed description: This block contains the musical notation for the first choir and organ. It features two Soprano (S) parts and an Organ (Org) part. The Soprano parts are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Organ part is in bass clef. The lyrics are: 'Et in ter - ra pax, pax, pax ho - mi - ni - bus' for the first Soprano and 'Et in ter - ra pax, pax, ho - mi - ni - bus' for the second Soprano. The organ part provides a harmonic accompaniment.

CORO II

S pax, pax ho - mi - ni - bus

S pax, pax ho - mi - ni - bus

A pax, pax ho - mi - ni - bus


A pax, pax ho - mi - ni - bus

T pax, pax ho - mi - ni - bus

B pax, [pax ho - mi - ni - bus

Org

G



Detailed description: This block contains the musical notation for the second choir and organ. It features six vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and two Organ parts. The vocal parts are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The organ parts are in bass clef. The lyrics are: 'pax, pax ho - mi - ni - bus' for all vocal parts. The organ parts provide a harmonic accompaniment.

9

S
bo-nae vo-lun - ta - - - - - tis,

S
bo-nae vo-lun - ta - - - - - tis,

Org

S
Lau-da-mus

S
Lau-da-mus

A
Lau-da-mus

A
Lau-da-mus

T
Lau-da-mus

B
Lau-da-mus

Org

G

14

S bo-nae vo-lun- ta- tis. Ad-o-ra mus te. Bo-nae vo-lun

S bo-nae vo-lun- ta- tis. Ad-o-ra mus te. Bo-nae vo-lun

Org

S te. Be - ne - di - ci - mus te.

S te. Be - ne - di - ci - mus te.

A te. Be - ne - di - ci - mus te.

A te. Be - ne - di - ci - mus te.

T te. Be - ne - di - ci - mus te.

B te. Be - ne - di - ci - mus te.

Org

G

20

S ta - tis. Glo - ri - fi - ca - mus te.

S ta - tis. Glo - ri - fi - ca - mus te.

Org

S Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter

S Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro -

A Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter

A Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

T Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma -

B Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter

Org

G

26

S Do - mi - ne

S Do - mi - ne

Org

S ma - gnam, pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

S pter ma - gnam, pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

A ma - gnam, pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

A pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

T - gnam, pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

B ma - gnam, ma - gnam glo - ri - am tu - - - am.

Org

G

S De-us, Rex cae-le - stis, De-us Pa - ter o - mni - po - tens. Lau-da-mus te.

S De-us, Rex cae-le - stis, De-us Pa - ter o - mni - po - tens. Lau-da-mus te.

Org

S Lau-da-mus

S Lau-da-mus

A Lau-da-mus

A Lau-da-mus

T Lau-da-mus

B Lau-da-mus

Org

G

38

S Be-ne-di - ci-mus te. Do-mi - ne Fi-li u-ni-ge - ni -

S Be-ne-di - ci-mus te. Do - mi - ne

Org

S te. Be-ne-di - ci-mus te.

S te. Be-ne-di - ci-mus te.

A te. Be-ne-di - ci-mus te.

A te. Be-ne-di - ci-mus te.

T te. Be-ne-di - ci-mus te.

B te. Be-ne-di - ci-mus te.

Org

G

te Je - su Chri - ste. Be - ne - di -

Fi-li u-ni-ge-ni - te Je - su Chri - ste. Be - ne - di -

Lau-da-mus te. Be - ne - di - ci -

Lau-da-mus te. Be - ne - di -

Lau-da-mus te. Be - ne - di -

Lau-da-mus te. Be - ne - di - ci -


Lau-da-mus te. Be - ne - di - ci -


Lau-da-mus te. Be - ne - di -


Lau-da-mus te. Be - ne - di - ci -

Lau-da-mus te. Be - ne - di - ci -

Lau-da-mus te. Be - ne - di - ci -

S 

S 

Org 

S 

S 

A 

A 

T 

B 

Org 

G 

S tris. Be-ne-di-ci-mus te. Glo-ri-fi-ca-mus te.
 S tris. Be-ne-di-ci-mus te. Glo-ri-fi-ca-mus te.
 Org
 S Qui tol - lis pec-ca - ta mun -
 S Qui tol - lis pec - ca -
 A Qui tol - lis pec - ca - ta
 A Qui tol - lis pec - ca - ta
 T Qui tol - lis pec - ca - ta
 B Qui tol - lis pec-ca - ta mun - di,
 Org
 G

60

S

S

Org

S

S

A

A

T

B

Org

G

di, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di,
 - ta mun - di, pec - ca - - - ta mun - di,
 mun - di, pec - ca - ta mun - di, mun - - - di,
 mun - di, pec - ca - ta mun - - - di,
 mun - di, pec - ca - ta mun - di, mun - - - di,
 pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di,
 pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di,

66

S mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec

S Qui

Org

S mi - se - re - re no - bis.

S mi - se - re - re no - bis, no - bis.

A mi - se - re - re no - bis, no - bis.

A mi - se - re - re no - bis, no - bis.

T mi - se - re - re no - bis.

B mi - se - re - re no - bis.

Org

G

72

S ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

S tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci -

Org

S Qui tol - lis pec - ca ta mun - - -

S Qui tol - lis pec - ca ta, pec - ca - ta mun - di,

A Qui tol - lis pec - ca - ta mun - - di,

A sus - ci -

T Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun -

B sus - ci -

Org

G

77

S sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o-nem no - - - stram,

S pe, sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o - - nem no - - - stram,

Org

S -di, sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o-nem no - - -

S sus - ci - pe

A sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o -

A pe, sus - ci - pe

T di sus - ci - pe de-pre - ca - ti - o - - - - nem no -

B pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - - nem no - stram,

Org

G

84

S de - pre-ca - ti - o-nem no - stram. Qui se -

S de - pre-ca - ti - o - nem no - stram.

Org

S stram, de-pre - ca - ti - o - nem no - stram.

S de - pre-ca - ti - o - nem no - - - stram.

A - nem no - - - - - stram.

A de - pre - ca - ti - o - nem no - - - stram.

T stram, de - pre-ca - ti - o - nem no - - stram.

B de pre - ca - ti - o - nem no - - - stram.

Org

G

91

S des, Quo-ni-am tu

S Qui se - des ad dex - te-ram Pa - tris, Quo-ni-am tu

Org

S mi - se - re-re no - bis.

S mi - se - re-re no - bis.

A mi - se - re-re no - bis.

A mi - se - re-re no - bis.

T mi - se - re-re no - bis.

B mi - se - re-re no - bis.

Org

G

98

S so-lus San-ctus, Quo-ni-am tu so-lus

S so-lus San-ctus, Quo-ni-am tu

Org

S mi-se-re-re no-bis.

S mi-se-re-re no-bis.

A mi-se-re-re no-bis.

A mi-se-re-re no-bis.

T mi-se-re-re no-bis.

B mi-se-re-re no-bis.

Org

G

Detailed description of the musical score: The score is for page 34, measures 98-103. It consists of eight staves. The first two staves are for Soprano (S) voices, with lyrics 'so-lus San-ctus, Quo-ni-am tu so-lus'. The third staff is for Organ (Org). The next four staves are for vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), all with the lyrics 'mi-se-re-re no-bis.'. The seventh staff is for Organ (Org) and the eighth for Guitar (G). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The organ and guitar parts provide harmonic support for the vocal lines.

104

S Do - mi - nus, mi - se - re - re no - bis.

S so - lus Do - mi - nus, mi - se - re - re no - - -

Org

S mi - se - re - re no - bis, no -

S mi - se - re - re no - - -

A mi - se - re - re no - - -

A mi - se - re - re no - -

T mi - se - re - re no - - -

B mi - se - re - re no - - -

Org

G

110

S Tu so - lus Al - tis - - si - - mus, Je -

S bis, Je - su Chri - ste, Je - -

Org

S bis. Je - - - su

S bis. Je - -

A bis. Je - - su

A bis.

T bis. Je - -

B bis. Je - - - su

Org

G

116

S su Chri - - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu,

S - su Chri - ste.

Org

S Chri - - - ste. cum San - cto

S su Chri - ste. cum San - cto

A Chri - - - ste. cum San - cto

A Je - su Chri - ste. cum San - cto

T - su Chri - ste. cum San - cto

B Chri - - - ste. cum San - cto

Org

G

Detailed description: This is a page of a musical score for a choir and organ. It features eight staves. The top two staves are for Soprano (S), the next three for Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices, and the bottom three for Organ (Org) and Guitar (G). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lyrics are in Latin: 'su Chri - - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu, - su Chri - ste. Chri - - - ste. cum San - cto Je - su Chri - ste. - su Chri - ste. Chri - - - ste. cum San - cto'. The organ part consists of a single melodic line in the bass clef. The guitar part is also in the bass clef. There are repeat signs in the vocal parts. The page number '116' is at the top left, and '37' is at the top right.

S in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men, a -

S in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men, a - men, a -

Org

S Spi - ri - tu,

S Spi - ri - tu,

A Spi - ri - tu,

A Spi - ri - tu,

T Spi - ri - tu,

B Spi - ri - tu,

Org

G

127

S *men.*

S *men.*

Org

S
In glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men, a - men, a - men.

S
In glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men, a - men, a - men.

A

A
In glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men, a - men, a - men.

T
In glo - ri - a De - i Pa - tris, a - men, a - men, a - men.

B
[In glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

Org

G

S In glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,
 S In glo - ri - a, glo - ri - a,
 Org
 S in glo - ri - a,
 S in
 A in glo - ri - a,
 A in
 T in
 B in glo - ri - a,
 Org
 G

137

S
De - i Pa - tris. A - men, a - men, a -

S
De - i Pa - tris. A -

Org

S
glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a

S
glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a

A
glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a

A
glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a

T
glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a

B
glo - ri - a, in glo - ri - a

Org

G

men, a - men, a - men. De - i Pa - tris.

men, a - men, a - men, a - men, a - men. De - i Pa - tris.

De - i Pa - tris. A - men.

De - i Pa - tris. A - men, a - men, a - men.

A - men, a - men, a - men, a - men.

De - i Pa - tris. A - men, a - men, a - men.

De - i Pa - tris. A - men, a - men.

De - i Pa - tris. A - men, a - men.

147

The musical score consists of eight staves. The first two staves are for Soprano (S) voices, the next two for Alto (A) voices, and the last two for Tenor (T) and Bass (B) voices. An Organ (Org) part is also present. The lyrics are: "A - men, a - - - men." followed by "De - i Pa - tris. A - - - men." in the second system. The organ part provides accompaniment with a steady bass line and melodic lines in the right hand.

Missa Etiam pro nobis

Credo

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E - V 5/31

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

S Pa - trem o - mni - po ten - - - -

S Pa - trem o - mni-po-ten-tem, po - ten -

Org

CORO II

S Pa - trem o - mni - po - ten - - - -

S Pa - trem o - mni - po - ten - - - -

A Pa - trem o - mni - po - ten - tem, po - ten -

A Pa - trem, pa - trem o - mni - po -

T Pa - trem o - mni - po - ten - tem, po -

B Pa - trem o - mni - po - ten - - - -

Org

G

7

S - - tem, fa-cto-rem cae-li et ter - - rae,

S - - tem, fa-cto-rem cae-li et ter - - rae,

Org

S - - tem, vi-si-bi - li -

S - - tem, vi-si-bi - li -

A - - tem, vi-si-bi - li -

A ten - tem, vi-si-bi - li -

T ten - tem, vi-si-bi - li -

B - - tem, [vi-si-bi - li -

Org

G

13

S et in - vi - si - bi - li - um.

S et in - vi - si - bi - li - um.

Org

S um o - mni - um, Et in u - num Do - mi -

S um o - mni - um, Et in u - num Do mi -

A um o - mni - um, Et in u - num

A um o - mni - um, Et in u - num Do - mi -

T um o - mni - um, Et in u - num Do - mi -

B um o - mni - um, Et in u - num Do - mi -

Org

G um o - mni - um, Et in u - num Do - mi -

19

S Fi - li-um De-i u-ni-ge-ni-

S Fi - li-um De-i u-ni-ge-ni-

Org

S nun Je - sum Chri - - - stum,

S nun Je - sum - Chri - - - stum,

A Do - mi - num Je - sum Chri - stum,

A num Je - sum Chri - - stum,

T num Je-sum, Je-sum Chri - - stum,

B num Je - sum Chri - - stum,

Org

G

26

S tum. Et ex Pa-tre na-tum an-te o-mni-a sae-cu - la.

S tum. Et ex Pa-tre na-tum an-te o-mni-a sae-cu - la.

Org

S De-um de De - o, lu - men

S De-um de De - o, lu-men de

A De-um de De - o, lu-men de

A lu - men

T De-um de De - o, lu-men de

B lu-men de

Org

G

32

S De-um ve-rum de De - o ve -

S De-um ve-rum de De - o ve - -

Org

S de lu - mi - ne,

S lu - - - mi - ne,

A lu - - - mi - ne,

A de lu - mi - ne,

T lu - mi - ne,

B lu - - - mi - ne,

Org

G

37

S ro.

S -ro.

Org

S Ge-ni-tum, non fa - ctum, con-sub-stan - ti - a - lem Pa -

S Ge-ni-tum, non fa - ctum, con - sub-stan-ti - a - lem Pa -

A Ge-ni-tum, non fa - ctum, con-sub-stan-ti - a - lem Pa -

A

T Ge-ni-tum, non fa - ctum, con - sub-stan-ti - a - lem Pa -

B

Org

G

43

S per quem, per quem o - mni-a fa - cta sunt. Qui pro-pter

S per quem, per quem o - mni-a fa - cta sunt. Qui pro-pter

Org

S tri: per quem, per quem o - mni-a fa - cta sunt. Qui

S tri: per quem, per quem o - mni-a fa - cta sunt. Qui

A tri: per quem, per quem o - mni-a fa - cta sunt. Qui

A per quem, per quem o - mni-a fa - cta sunt. Qui

T tri: per quem, per quem o - mni-a fa - cta sunt. Qui

B per quem, per quem o - mni-a fa - cta sunt. Qui

Org

G

49

S
nos, nos ho-mi - nes,

S
nos, nos ho-mi - nes,

Org

S
pro-pter nos, et pro-pter no-stram sa - lu -

S
pro-pter nos, et pro-pter no - stram sa - lu -

A
pro-pter nos, et pro-pter no - - - stram

A
pro-pter nos, et pro-pter no - stram sa - lu -

T
pro-pter nos, et pro-pter no - stram, no -

B
pro-pter nos, et pro-pter no - - - -

Org

G

55

S
de - scen - - - - - dit

S
de - scen -

Org

S
- - - - - tem de - scen -

S
- - - - - tem

A
sa - lu - tem de - scen - - - - -

A
tem de -

T
stram sa - lu - - - - tem de - scen - -

B
tram sa - lu - - - - tem

Org

G

61

S de cae - - lis, de cae -

S - - - - - dit de cae -

Org

S - - - dit, de - scen - dit de

S de - scen - dit de cae - lis, de - scen - dit de

A dit, de - scen - - - - - dit de

A scen - - - dit, de cae -

T - - dit de cae - - lis, de

B de - scen - - - dit de cae -

Org

G

67

S - - lis. Et in - car - na - tus est

S - - lis. de Spi - ri -

Org

S cae - lis.

S cae - lis.

A cae - lis.

A - - lis.

T cae - lis.

B - - lis.

Org

G

75

ex Ma - ri - a Vir - - -

- tu San - - - cto ex Ma - ri - a Vir -

S

S

Org

S

S

A

A

T

B

Org

G

82

S
- - - gi - ne:

S
- - - gi - ne:

Org

S
Et ho - mo fa - ctus est,

S
Et - - ho - mo,

A
Et ho - mo fa - ctus est, et

A
Et ho - mo fa - ctus est,

T
Et ho - mo,

B
Et ho - mo, ho - mo

Org

G

89

S Cru-ci-fi-xus e - ti-am pro no -

S Cru-ci-fi-xus e - ti-am pro no -

Org

S fa - - - ctus est.

S ho - mo fa - ctus est.

A ho - mo fa - ctus est.

A et ho - mo - fa - ctus est.

T ho - mo fa - ctus est.

B fa - - - ctus est.

Org

G

96

S bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, et

S bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas

Org

S e - ti - am pro no - bis:

S e - ti - am pro no - bis:

A e - ti - am pro no - bis.

A e - ti - am pro no - bis:

T e - ti - am pro no - bis:

B e - ti - am pro no - bis.

Org

G

102

S se - pul-tus est. Et re-sur

S - sus, et se - pul-tus est. Et re-sur-re-xit ter -

Org

S E - ti - am pro no - bis:

S E - ti - am pro no - bis.

A E - ti - am pro no - bis:

A E - ti - am pro no - bis:

T E - ti - am pro no - bis:

B E - ti - am pro no - bis:

Org

G

107

S
re-xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - ras.

S
ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - ras.

Org

S
E - ti - am pro

S
E - ti - am pro

A
E - ti - am pro

A
E - ti - am pro

T
E - ti - am pro

B
E - ti - am pro

Org

G

112

S Et a-scen-dit in cae - lum:

S Et a-scen-dit in cae - lum:

Org

S no - bis: E - ti - am pro no - bis:

S no - bis: E - ti - am pro no - bis:

A no - bis: E - ti - am pro no - bis:

A no - bis: E - ti - am pro no - bis:

T no - bis: E - ti - am pro no - bis:

B no - bis: E - ti - am pro no - bis:

Org

G

S se - det ad dex-te-ram Pa - tris. Et

S se - det ad dex-te-ram Pa - tris. Et

Org

S E - ti - am pro no - bis:

S E - ti - am pro no - bis:

A E - ti - am pro no - bis:

A E - ti - am pro no - bis:

T E - ti - am pro no - bis:

B E - ti - am pro no - bis:

Org

G

125

S i - te-rum ven-tu-rus est cum glo - ri - a, ju-di-ca-re vi-vos et mor - tu - os:

S i - te-rum ven-tu-rus est cum glo - ri - a, ju-di-ca-re vi-vos et mor - tu - os:

Org

S E - ti -

S E - ti -

A E - ti -

A E - ti -

T E - ti -

B E - ti -

Org

G

130

S cu - jus reg - ni non e - rit fi - -

S cu - jus reg - ni non e - rit fi - - nis.

Org

S am pro no - bis:

S am pro no - bis:

A am pro no - bis:

A am pro no - bis:

T am pro no - bis:

B am pro no - bis:

Org

G

nis.

Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi num, - San - ctum, Do - mi

En in Spi - ri - tum San - ctum, San - ctum, Do - mi -

Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num, San - ctum, Do - mi -

Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi -

Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - - mi -

Et in Spi - ri - tum San - ctum,

Solo

S et vi-vi - fi - can - tem: qui ex Pa-tre Fi - li-o - que

S et vi-vi - fi - can - tem:

Org

S num, et vi-vi - fi - can - tem:

S num, et vi-vi - fi - can - tem:

A num, et vi - vi - fi-can - tem:

A num, et vi - vi - fi-can - tem:

T num, et vi - vi - fi-can - tem:

B et vi - vi - fi-can - tem:

Org

G

146

S pro-ce - - dit. si - mul ad - o - ra -

S Qui cum Pa - tre et Fi - li - o

Org

S si - mul ad - o -

S si - mul ad - o -

A si - mul ad - o -

A si - mul ad - o -

T si - mul ad - o -

B si - mul ad - o -

Org

G

S - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur:
 S - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per
 Org
 S ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus
 S ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est - per Pro
 A ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est
 A ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui
 T ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus
 B ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur:
 Org
 G

160

S

S

Org

S

S

A

A

T

B

Org

G

Pro-phe - tas, per *Pro-phe* - - tas. Et u-nam, san - ctam ca-

est per Pro - phe - - tas.

- phe - tas, per Pro- phe - tas.

per Pro-phe - tas.

lo-cu - tus est per Pro - phe - - tas.

est, qui lo-cu-tus est per Pro - phe - tas.

per Pro - phe - - - tas.

Solo

167

S
Con-fi - te - or,

S
tho - li - cam, et a - pos - to - li - cam Ec -

Org

S
Con-fi - te - or,

S
Con-fi - te - or,

A
Con-fi - te - or,

A
Con-fi - te - or,

T
Con-fi - te - or,

B
Con-fi - te - or,

Org

G

Solo

173

S *con-fi - te - or*

S cle - si - am.

Org

S *con-fi - te - or u - num ba-pti - sma in re-mis-si -*

S *con-fi - te - or u - num ba-pti - sma in re-*

A *con-fi - te - or u - num ba-pti - sma*

A *con-fi - te - or u - num ba-pti - sma in re - mis -*

T *con-fi - te - or u - num ba-pti - sma*

B *con-fi - te - or u - num ba-pti - sma in re-mis-si -*

Org

G

184

S pec - ca - to - rum. Et ex - spe - cto,

S pec - ca - to - rum. Et ex - spe - cto,

Org

S nem pec - ca - to - rum. et ex - spe - cto

S pec - ca - to - rum. et ex - spe - cto

A - to - rum. et ex - spe - cto

A pec - ca - to - rum. et ex - spe - cto

T pec - ca - to - rum. et ex - spe - cto

B - to - rum. et ex - spe - cto

Org

G

S re-sur-re-cti-o - nem, re-sur-re-cti-o - nem mor - tu -

S re-sur-re-cti - o - nem, re-sur-re-cti - o - nem mor - tu - o -

Org

S mor - tu - o -

S mor -

A mor - tu - o -

A mor - tu - o - rum,

T mor - tu -

B mor - tu - o -

Org

G

o - - - - rum.

rum. Et vi -

rum, mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri

tu - - - o - rum. Et vi - tam ven -

rum.

mor - tu - o - - - rum.

o - - - - rum. Et vi - tam ven -

rum, mor - tu - o - - - rum. Et

S Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li,

S tam, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

Org

S sae - cu - li.

S tu - ri sae - cu - li. A - men.

A Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A men, a - men.

A Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

T tu - ri, et vi - tam ven - tu - ri

B vi - tam ven - tu - ri,

Org

G

207

S sae - cu - li. A - men. Et vi - tam ven-tu - ri

S li. A - men, a - men, a - men. Et vi - tam ven-tu - ri sae - cu -

Org

S Et vi - tam ven-tu - ri

S Et vi - tam ven - tu - ri sae-cu - li. A - men,

A et vi - -

A li,

T sae - cu - li, et vi - tam ven-tu - ri sae - cu - li,

B et vi - tam ven-tu - ri sae - - cu - -

Org

G

S
sae - cu - li. A - men. Ven - tu - ri

S
li. A - men, a -

Org

S
sae - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu -

S

A
tam ven - tu - ri sae - - - - cu -

A
sae - cu - li. A -

T
et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li,

B
li, sae - cu - - - - li. A -

Org

G

S sae - cu - li. A - men.

S men, a - men.

Org

S - ri sae - cu - li. A - men.

S a - - - - men.

A li. A - men.

A men, a - - - - men.

T sae - cu - li. A - men.

B men, a - - - - men.]

Org

G

Missa Etiam pro nobis

Sanctus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid

E - V 5/31

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

[#]

S
San - - ctus, San - ctus

S
San - - ctus, San - ctus

Org

Detailed description: This block contains the musical notation for the first choir (Coro I). It features two vocal staves (Soprano and Alto) and an organ staff. The Soprano part begins with a sharp sign in a box. The lyrics 'San - - ctus, San - ctus' are written below the vocal lines. The organ part provides a harmonic accompaniment with sustained notes.

CORO II

[#]

S
San - - ctus

S
San - - ctus

A
San - - ctus

A
San - ctus, San - ctus

T
San - ctus, San - ctus

B
San - ctus, San - ctus

Org

G

Detailed description: This block contains the musical notation for the second choir (Coro II). It features five vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and two organ staves. The Soprano and Alto parts begin with a sharp sign in a box. The lyrics 'San - - ctus' are written below the vocal lines. The organ parts provide accompaniment. The bottom organ staff is labeled 'G'.

8

S Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae -

S Do - mi-nus De-us Sa - - - ba - oth. Ple - ni sunt cae -

Org

S

S

A

A

T

B

Org

G

15

S
li,

S
li,

Org

S
ple - ni sunt cae - li et - ter - - ra glo -

S
ple - ni sunt cae - li et ter - - - ra glo -

A
ple - ni sunt cae - li et - - ter - - ra glo -

A
ple - ni sunt cae - li, cae - li et ter - ra glo -

T
ple - ni sunt cae - - li, et ter - - - ra glo -

B
[ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri -

Org

G

22

S Ho-san-na in ex - cel - - sis.

S Ho-san-na in ex - cel -

Org

S - ri - a tu - a.

S ri - a tu - a.

A ri - a tu - a.

A ri - a tu - a.

T - ri - a tu - a.

B a tu - a.

Org

G

Detailed description: This is a musical score for a hymn. It consists of seven systems of staves. The first system includes two Soprano (S) parts and an Organ (Org) part. The second system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The third system includes Organ (Org) and Guitar (G) parts. The lyrics are: 'Ho-san-na in ex-cel-sis.' and '- ri - a tu - a.' The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The Organ and Guitar parts provide harmonic support with sustained chords and moving lines.

The musical score consists of the following parts:

- Soprano 1 (S):** Ho-san - na,
- Soprano 2 (S):** sis. Ho - san - na,
- Organ (Org):** Accompaniment for the first system.
- Soprano 3 (S):** Ho-san-na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. Ho-
- Soprano 4 (S):** Ho-san - na in ex-cel - sis. Ho-san -
- Alto 1 (A):** Ho-san-na in ex - cel - sis. Ho-
- Alto 2 (A):** Ho-san - na in ex - cel - sis. Ho-san -
- Tenor (T):** Ho-san-na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. Ho-san -
- Bass (B):** Ho-san-na in ex - cel - sis. Ho-
- Organ (Org):** Accompaniment for the second system.
- Guitar (G):** Accompaniment for the second system.

33

S
ho - san - na

S
in ex -

Org

S
san - na in ex - cel - sis,

S
na in ex - cel - sis, in ex -

A
san - na in ex - cel - sis,

A
na in ex - cel - sis, in ex -

T
na in ex - cel - sis,

B
san - na in ex - cel - sis, in ex -

Org

G

37

The musical score for page 87, measures 37-40, is arranged as follows:

- Measures 37-40:**
 - Soprano (S):** Melody with lyrics "in ex - cel - sis." The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.
 - Alto (A):** Melody with lyrics "in ex - cel - sis." The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.
 - Tenor (T):** Melody with lyrics "in ex - cel - sis." The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.
 - Bass (B):** Melody with lyrics "cel - sis." The notes are G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.
 - Organ (Org):** Accompaniment with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.
 - Guitar (G):** Accompaniment with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.
- Measures 38-40:**
 - Soprano (S):** Melody with lyrics "in ex - cel - sis." The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.
 - Alto (A):** Melody with lyrics "in ex - cel - sis." The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.
 - Tenor (T):** Melody with lyrics "in ex - cel - sis." The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.
 - Bass (B):** Melody with lyrics "cel - sis." The notes are G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.
 - Organ (Org):** Accompaniment with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.
 - Guitar (G):** Accompaniment with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

Missa Etiam pro nobis

Agnus Dei

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid

E - V 5/31

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

S  A - gnus De - i,

S  A - gnus De - i,

Org 

CORO II

S  qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se -

S  qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se -

A  qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se -

A  qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se -

T  qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se -

B  [qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se -

Org 

G 

7

S A - gnus De - i, qui tol - lis, [#]

S A - gnus De - i, qui tol - lis, qui tol - lis, [#]

Org

S re - re no - bis. qui

S re - re no - bis. qui

A re - re no - bis. qui

A re-re no - bis. qui tol -

T re - re no - bis. qui tol -

B re - re no - bis.

Org

G

14

S A - gnus De -

S mi - se - re - re no - - bis.

Org

S tol - lis pec - ca - ta mun - di:

S tol - lis pec - ca - ta mun - di:

A tol - lis pec - ca - ta mun - di:

A lis pec - ca - ta mun - di:

T - lis pec - ca - ta mun - di:

B

Org

G

21

S - - - i, do-na no - bis pa - cem,

S qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Org

S do - na no-bis pa - cem, do - na

S do-na no - bis

A do - na

A do - na no-bis pa - cem,

T do - na

B do - na no-bis pa - cem,

Org

G

28

S
do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem,

S
do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem,

Org

S
no - bis pa - cem,

S
pa - cem,

A
no - bis pa - cem,

A
do -

T
no - bis pa - cem, do -

B

Org

G

33

S do - na no - bis pa - - - - -

S do - na no - bis, do - na no - bis pa -

Org

S do - na no - bis pa - - - - - cem, do - na no - bis

S do - na no - - - bis pa - - - - - cem,

A do - na no - bis, do - na no - - - - - bis, do - na

A na no - bis pa - - - - - cem, do -

T na no - bis pa - - - - - cem, do - - - - - na no - - - - -

B do - na no - bis - - - - - pa - - - - - cem, do - - - - - na

Org

G



Universidad de Valladolid



PROGRAMA DE DOCTORADO EN MUSICOLOGÍA

TESIS DOCTORAL:

**Misas policorales de Alfonso Vaz de Acosta y
Carlos Patiño: contexto, estudio e interpretación**

Volumen III

Presentada por Pablo Ballesteros Valladolid para optar
al grado de
Doctor por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Dra. Soterraña Aguirre Rincón
Dr. Carmelo Caballero Fernández-Rufete

ÍNDICE DEL VOLUMEN III

EDICIÓN CRÍTICA. MISAS DE CARLOS PATIÑO

NOTAS A LA EDICIÓN CRÍTICA	7
E-E 71-7. <i>Missa a 8</i> , en 2 coros.....	9
E-E 67-8. <i>Missa de Batalla a 12</i> , en 2 coros	91
E-E 71-6. <i>Missa a 12 Et exultavit spiritus meus</i> , en 3 coros	165
E-V 70/328. <i>Missa L'homme armé a 8</i> , en 2 coros.....	303
E-V 1/4. <i>Missa sobre la letanía a 8</i> , en 2 coros	401

MISAS DE CARLOS PATIÑO

NOTAS A LA EDICIÓN CRÍTICA

Missa a 8. E-E 71-7

En diferentes partes, varias notas han sido corregidas y sobre ellas, con una tinta más clara, se dibuja la cabeza de la nota en la posición correcta añadiendo encima del pentagrama, en letra, el nombre de la nota corregida, pero descendida una cuarta justa (aunque esta misa está escrita en claves naturales). Así ocurre, por ejemplo, en T-C2, c. 45, #3, en el que un la se ha corregido con un si y se ha escrito encima «fa». También se da en S-C2, cc. 40 y 41, donde los tres si se rectifican para convertirlos en do y se ha escrito encima «soles».

Gloria:

S2-C1, c. 25, #2 y 3: en el original figuran semimínima y fusa.

Credo:

S-C2, c. 41, #3: en el original la, que sustituyo por si. Las notas anteriores fueron corregidas en el original, pero esta no.

Missa de Batalla. E-E 67-8, E-V 1-10 y E-V C3-14

Kyrie:

T2-C2, cc. 56 y 57: en E-E 67-8 aparece un sostenido sobre el do que debe estar sobre el siguiente si, tal y como aparece en las dos fuentes de la catedral de Valladolid.

Gloria:

S2-C2, cc. 31 y 32: en E-E 67-8 «descendit», que sustituyo por «de caelis» como en las demás partes del coro. En E-V 1-10 el texto es el correcto.

Credo:

S2-C2, c. 104, #1: en E-E 67-8 hay un sostenido sobre el re que no aparece en las dos fuentes de la catedral de Valladolid y que elimino.

Sanctus:

T-C1, c. 6: en E-E 67-8 sobra un sol semibrevis que no aparece en las dos fuentes de la catedral de Valladolid.

S2-C2, c. 26, #2: en E-E 67-8 sobra un puntillo que no aparece en las dos fuentes de la catedral de Valladolid.

Todas las voces, c. 34: en E-E 67-8 la sección acaba con una brevis con calderón y una clara separación del Benedictus que comienza en un nuevo sistema con letra capital. En las fuentes de la catedral de Valladolid se utilizan figuras más cortas: semibrevis y mínimas.

Agnus:

T2-C2, c. 42, #5: en E-E 67-8 sobra un fa fusa que no aparece en las dos fuentes de la catedral de Valladolid.

Missa a 12 Et exsultavit spiritus meus. E-E 71-6 y E-SE 43-3

La fuente principal es la de El Escorial, pero esta no contiene el AG, que se toma de la fuente de la catedral de Segovia.

Kyrie:

S-C3, c. 49: en el original sobra una silencio de semibrevis. En la fuente de Segovia no está.

T-C1, c. 58: en el original sobra una silencio de semibrevis. En la fuente de Segovia no está.

Arp-C1, c. 81: falta un compás de espera.

Credo:

A-C3, cc. 31-34: en el original «*per quem omnia facta sunt*», que sustituyo por «*consubstantialem*». En la fuente de Segovia el texto es el correcto.

Org-C3, c. 154, #2: en el original do (sol) que sustituyo por si (fa). En el bajo de este coro también figura un do en un tono de tinta más claro sobre el que se ha escrito el si.

Sanctus:

S1-C1, c. 12: sobra un compás de espera. En la parte S2-C1 este error fue corregido en el original.

Missa L'homme armé. E-V 70-328

Credo:

A-C1, c. 108, #3: en el original semimínima.

Missa sobre la letanía. E-V 1-4

Kyrie:

A-C1, cc. 96-97: en el original «*Kyrie*» que sustituyo por «*eleison*».

Gloria:

T-C2, c. 24, #2 y 3 y c. 25: en el original «*Agnus dei*», que sustituyo por «*Rex caelestis*».

Credo:

A-C1, c. 90: en el original silencio de blanca.

A-C1, cc. 113 y 114: en el original «*et iterum*», que sustituyo por «*venturus est*».

S-C2, cc. 114 y 115: en el original «*venturus est*», que sustituyo por «*cum gloria*».

B-C2, cc. 167 a 170: en el original «*mortuorum*», que sustituyo por «*Et exspecto*».

Agnus:

S2-C1, c. 3: en el original falta un compás de espera.

Missa a 8

Kyrie

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 71-7

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

Tiple
Ki ri e

Tiple
Ki ri e

Alto
Ki ri e

Tenor
Ki ri e

Órgano
Ki ri e

CORO II

Tiple
Ki ri e

Alto
Ki ri e

Tenor
Ki ri e

Bajo
Ki ri e

Órgano
Ki ri e

Acompañamiento General
Ki ri e

S
S
A
T
Org
S
A
T
B
Org
AG

Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e

Ky-ri-e e - - -

Ky - ri - e

4

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

S Ky - ri - e e - lei -

A Ky - ri - e e - lei -

T Ky - ri - e e - lei - son,

Org

S e - - - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

A lei - son, e - lei - son, Ky - ri -

T e - - - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

B Ky - ri - e e - - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

Org

AG

10

S e e - lei - son, e - lei - son,

S son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

A son, Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son,

Org

S son, Ky - ri - e e - lei -

A e, Ky - ri - e e - lei -

T son, Ky - ri - e e - lei -

B son, Ky - ri - e e - lei -

Org

AG

16

S Ky - ri - e e - - lei - son,

S Ky - ri - e e - - lei - son.

A Ky - ri - e e - - lei - son.

T Ky - ri - e e - - lei - son,

Org

S son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

A son, Ky - ri - e e - lei

T son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky -

B son, Ky - ri - e,

Org

AG

S Ky - ri - e e - lei - son,
 S Ky-ri - e e - lei - son, Ky -
 A Ky - ri - e e - - -
 T Ky-ri - e e - - -
 Org
 S - e e - - - - lei - son, Ky - ri -
 A son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -
 T - ri - e e - lei - son, Ky - ri -
 B Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -
 Org
 AG

28

S Ky - ri - e e - lei - son. Chri - ste e - lei -

S - ri - e e - lei - son. Chri - ste e - lei -

A lei - son. Chri - ste e - lei -

T - - lei - son. Chri - ste e - lei -

Org

S e e - lei - son. Chri

A e e - lei - son. Chri -

T e e - lei - son. Chri -

B e e - lei - son. Chri -

Org

AG

S
son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri

S
son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri

A
son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

T
son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri

Org

S
- ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

A
ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

T
ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

B
ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

Org

AG
ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

50

S e - lei - son. Ky - ri - e e - -

S ste e - lei - son. Ky - ri - e e - -

A e - lei - son. Ky - ri - e e - -

T - lei - son. Ky - ri - e e - -

Org

S lei - - son.

A - ste e - lei - son.

T lei - - son.

B lei - - son.

Org

AG

57

S lei - son, Ky - ri - e e - lei - -

S lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

A - lei-son, Ky - ri - e e -

T lei - son, Ky - ri - e e - lei -

Org

S Ky - ri - e e - lei-son,

A Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son, Ky -

B Ky - ri - e e - lei-son,

Org

AG

68

S Ky - ri - e e - lei - son,

S - - - - - lei - son,

A - - - - - lei - son,

T - - - - - lei - son,

Org

S Ky - ri - e e - -

A Ky - ri - e e - - -

T Ky - ri - e e -

B Ky - ri - e e -

Org

AG

S Ky - ri - e e -
 S Ky - ri - e e -
 A Ky - ri - e e -
 T Ky - ri - e e -
 Org

S - - lei - son, e -
 A - - lei - son,
 T - - lei - son,
 B - - lei - son,
 Org
 AG

77

S - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

S lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

A - - - lei - son.

T - lei - son, e - lei - son.

Org

S lei - - - - son.

A Ky - ri - e e - lei - son.

T Ky - ri - e e - lei - son,

B Ky - ri - e e - lei - son.

Org

AG

Missa a 8

Gloria

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 71-7

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

Musical score for Coro I, featuring Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Organ (Org) staves. The score is in G major and common time. The Soprano, Alto, and Tenor parts are currently silent, indicated by whole rests. The Organ part is also silent, indicated by whole rests.

CORO II

Musical score for Coro II, featuring Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Organ (Org) staves. The lyrics are: "Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun -". The Soprano part begins with the lyrics. The Alto, Tenor, and Bass parts also have lyrics. The Organ part provides accompaniment. The score is in G major and common time.

7

S Lau - da - mus te.

S Lau - da - - mus - te. Ad-o-

A Lau - da - mus te.

T Lau - da - mus te.

Org

S ta - tis. Be-ne - di - ci - mus te.

A ta - tis. Be-ne - di - ci - mus te.

T ta - tis. Be-ne - di - ci - mus te.

B ta - tis. Be-ne - di - ci - mus te.

Org

AG

Detailed description of the musical score: The score is for page 17 and consists of nine staves. The first four staves are vocal parts: Soprano (S), Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The fifth staff is for the Organ (Org). The next four staves are vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The seventh staff is for the Organ (Org). The eighth staff is for the Organ (AG). The lyrics are: 'Lau-da - mus te.' (Soprano 1), 'Lau - da - - mus - te. Ad-o-' (Soprano 2), 'Lau - da - mus te.' (Alto), 'Lau - da - mus te.' (Tenor), 'ta - tis. Be-ne - di - ci - mus te.' (Soprano 3), 'ta - tis. Be-ne - di - ci - mus te.' (Alto), 'ta - tis. Be-ne - di - ci - mus te.' (Tenor), 'ta - tis. Be-ne - di - ci - mus te.' (Bass). The Organ parts provide accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. A rehearsal mark '7' is placed above the first staff.

13

S Ad-o - ra - mus te. Gra - ti - as

S ra - mus te. Gra - ti - as

A Ad-o - ra - mus te. Gra - ti - as

T Ad - o - ra - mus te. Gra - ti - as

Org

S Glo - ri - fi - ca-mus te. Gra - ti - as

A Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as

T Glo-ri-fi-ca - mus te. Gra - ti - as

B Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as

Org

AG

S a - gi-mus ti - bi

S a - gi-mus ti - bi

A a - gi-mus ti - bi

T a - gi-mus ti - bi

Org

S a - gi-mus ti - bi pro-pter ma - gnam glo - ri -

A a - gi-mus ti - - bi pro-pter ma - gnam glo

T a - gi-mus ti - bi pro-pter ma-gnam glo - ri -

B a - gi-mus ti - - bi pro - pter ma -

Org

AG

25

S Do - mi-ne De - us, Rex cae - le - stis,

S Do - mi-ne De - us, Rex cae - le - stis,

A Do - mi-ne De-us, Rex Cae - le - stis,

T Do - mi-ne De - us, Rex cae - le - stis.

Org

S am - tu - - am. De

A - ri - am tu - am. De

T am tu - - am. De -

B gnam glo - ri-am tu - am. De-

Org

AG

30

S Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te

S Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te

A Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te

T Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te

Org

S - us Pa - ter o - mni - po - tens. Je - su -

A - us Pa - ter o - mni - po - tens. Je - su Chri

T us Pa - ter o - mni - po - tens. Je -

B - us Pa - ter o - mni - po - tens. Je -

Org

AG

36

S Do - mi - ne De - us, A -
 S Do - mi - ne De - us, A -
 A Do - mi - ne De - us,
 T Do - mi - ne De - us, A -
 Org

S Chri - ste, Je - su - Chri - - - ste.
 A - ste, Je - su Chri - - - ste.
 T su Chri - - - - - ste.
 B su Chri - ste, Je - su Chri - - - ste.
 Org
 AG

S - gnus De - i, Qui tol-lis, qui tol-lis pec-

S - gnus De - i, Qui tol-lis, qui tol-lis pec-ca - ta

A - gnus De - i, Qui tol-lis, qui tol-lis pec-ca -

T - gnus De - i, Qui tol-lis, qui tol-lis pec-

Org

S Fi - li-us Pa - tris. Qui tol-lis pec-ca - ta mun - di,

A Fi - li-us Pa - tris. Qui tol-lis pec-ca - ta mun - di,

T Fi - li-us Pa - tris. Qui tol-lis pec-ca - ta mun - di,

B Fi - li-us Pa - tris. Qui tol-lis pec-ca - ta mun - di,

Org

AG

48

S ca - ta mun - di,

S mun - di,

A ta mun - di,

T ca - ta mun - di,

Org

S mi - se - re - re no - bis, no -

A mi - se - re - re no - bis, mi -

T mi - se - re - re no -

B mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no -

Org

AG

54

S
qui tol-lis, qui tol-lis pec-ca-ta mun -

S
qui tol-lis, qui tol-lis pec-ca-ta mun -

A
qui tol - lis, qui tol-lis pec-ca - ta mun -

T
qui tol-lis, qui tol-lis pec-ca-ta mun -

Org

S
- - bis. Qui tol-lis pec-ca-ta mun - di,

A
- se-re - re no - bis. Qui tol-lis pec-ca-ta mun - di,

T
- - bis. Qui tol-lis pec-ca-ta mun - di,

B
- - bis. Qui tol-lis pec-ca-ta mun - di,

Org

AG

60

S di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem

S di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem

A di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem

T di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem

Org

S sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

A sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

T sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

B sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

Org

AG

66

S no - stram.

S no stram.

A no - stram.

T no - stram.

Org

S Qui se - des ad dex - te - ram, ad dex - te -

A Qui se - des ad dex - te - ram

T Qui se - des ad dex - te - ram

B Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris,

Org

AG

72

S ad dex-te - ram Pa-tris, mi - se - re - re__ no - bis. tu so - lus_

S ad dex-te-ram Pa - tris, mi - se - re - re__ no - bis.

A ad dex-te - ram Pa-tris, no - bis. tu so - lus_

T ad dex-te-ram Pa - tris, mi - se - re - re no - bis. San -

Org

S ram Pa-tris, Quo - ni-am tu

A Pa - tris, Quo - ni-am tu

T Pa - tris, Quo - ni-am tu

B Quo - ni-am tu

Org

AG Quo - ni-am tu

77

S
San - ctus. Quo - ni-am Tu so - lus_ Do-mi-nus.

S
San - ctus. Tu so - lus_ Do-mi - nus. so - lus

A
San - ctus. Tu so - lus_ Do-mi - nus. Tu so - lus

T
- ctus. Do - mi - nus. so - lus

Org

S
Tu Tu Al - tis - si

A
Tu Tu Al - tis -

T
Tu Tu Al - tis - si -

B
Tu Tu Al - tis - si -

Org

AG

83

S Cum San-cto Spi-ri - tu,

S Cum San-cto Spi-ri - tu,

A Cum San-cto Spi-ri - tu,

T Cum San-cto Spi-ri - tu,

Org

S mus, Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste. Cum

A - si - mus, Al - tis - si - mus. Cum

T mus, Je - su Chri - ste. Cum

B mus, Je - - - - su Chri - - - ste. Cum

Org

AG

S in glo-ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men, a - men,

S in glo-ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men,

A in glo-ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men,

T in glo-ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men,

Org

S San-cto Spi-ri - tu, in glo-ri - a De-

A San-cto Spi-ri - tu, in glo-ri - a De-

T San-cto Spi-ri - tu, in glo-ri - a De

B San-cto Spi-ri - tu, in glo-ri - a De

Org

AG

S a - men, a - men. De - i Pa - tris.
 S A - men. De - -
 A a - men, a - men, a -
 T a - men. De - i Pa - tris.
 Org
 S - i Pa - tris. A - men, a - men,
 A - i Pa - tris. A - men, a - men,
 T - i Pa - tris. A - - men,
 B - i Pa - tris. A - men, a - men,
 Org
 AG

99

S
A - - - men, a - - - men.

S
i Pa - - tris. A - - - men.

A
men. A - - - men.

T
A - - - men, a - - - - - men.

Org

S
A - - - men, a - - - - - men.

A
a - - - - - men, a - - - - - *men.*

T
A - - - - - - - - - - - men.

B
A - - - - - - - - - - - men.

Org

AG

Missa a 8

Credo

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 71-7

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

Musical score for Coro I, featuring Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Organ (Org) staves. The score is in G minor (one flat) and common time (C). The Soprano, Alto, and Tenor parts consist of five measures of whole rests. The Organ part consists of five measures of whole rests.

CORO II

Musical score for Coro II, featuring Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Organ (Org), and AG staves. The score is in G minor (one flat) and common time (C). The lyrics are: "Pa - trem o - mni-po - ten - tem, fa - cto-rem cae - li et ter - Pa - trem o - mni-po - ten - tem, fa - cto-rem cae - li et Pa - trem o - mni-po - ten - tem fa - cto-rem cae - fa - cto-rem cae - li et". The Soprano part has lyrics: "Pa - trem o - mni-po - ten - tem, fa - cto-rem cae - li et ter -". The Alto part has lyrics: "Pa - trem o - mni-po - ten - tem, fa - cto-rem cae - li et". The Tenor part has lyrics: "Pa - trem o - mni-po - ten - tem fa - cto-rem cae -". The Bass part has lyrics: "fa - cto-rem cae - li et". The Organ and AG parts consist of five measures of whole notes.

6

S
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li -

S
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li -

A
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li -

T
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li -

Org

S
- - - rae,

A
ter - - rae,

T
li et ter - - rae,

B
ter - - rae,

Org

AG

12

S um. Et in u-num Do - mi - num Fi - li-um

S um. Et in u-num Do - mi - num Fi - li-um

A um. Et in u-num Do - mi - num Fi - li-um

T um. Et in u-num Do - mi-num Fi - li-um

Org

S Je - sum Chri - stum, Chri - stum,

A Je-sum Chri - - - stum,

T Je - - - sum___ Chri - stum,

B Je - sum Chri - stum,

Org

AG

18

S De - i u - ni - ge - ni - tum. an - te

S De - i u - ni - ge - ni - tum.

A De - i u - ni - ge - ni - tum.

T De - i u - ni - ge - ni - tum. an - te

Org

S Et ex Pa - tre na - tum

A Et ex Pa - tre na - tum

T Et ex Pa - tre na - tum

B Et ex Pa - tre na - tum

Org

AG

S o-mni-a sae - cu - la. De - um de De - o, De - um ve-rum

S an-te o-mni-a sae - cu - la. De - um de De - o, De - um ve-rum

A sae - cu - la. De - um de De - o, De - um ve-rum

T o - mni-a sae - cu - la. De - um de De - o, De - um ve-rum

Org

S lu - men de lu - mi - ne, de

A lu - men de lu - mi - ne, de

T lu - men de lu - mi - ne, de

B lu - men de lu - mi - ne, de

Org

AG

30

S con - sub - stan-ti - a-lem Pa - tri:

S con - sub - stan-ti - a-lem Pa - tri:

A con - sub - stan-ti - a-lem Pa - tri:

T con - sub - stan-ti - a-lem Pa - tri:

Org

S De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum,

A De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum, per

T De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum,

B De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum,

Org

AG

36

S
Qui pro-pter nos, *qui pro-pter nos*

S
Qui pro-pter nos, *qui pro-pter nos*

A
Qui pro-pter nos, *qui pro-pter nos*

T
Qui pro-pter nos, *qui pro-pter nos*

Org

S
per quem o - mni-a fa - cta sunt. Qui pro-pter nos, *qui*

A
— quem o - mni - a fa - cta sunt. Qui pro-pter nos, *qui*

T
per quem o - mni-a__ fa - cta sunt. Qui pro-pter nos, *qui*

B
per quem o - mni-a fa - cta sunt. Qui pro-pter nos, *qui*

Org

AG

41

S ho - mi - nes, ho - mi - nes,

S ho - mi - nes,

A ho - mi - nes, ho - mi - nes,

T ho - mi - nes,

Org

S *pro-pter nos* et pro-pter no - stram sa - lu -

A *pro-pter nos* et pro-pter no - stram sa - lu -

T *pro-pter nos* sa - - lu -

B *pro-pter nos* et pro-pter no - stram sa - - lu -

Org

AG *pro-pter nos* et pro-pter no - stram sa - - lu -

47

S de-scen-dit, de-scen-dit

S de-scen-dit, de-scen-dit

A de-scen-dit, de-scen-dit

T de-scen-dit, de-scen-dit

Org

S tem de - scen-dit de cae - lis. Et in - car -

A tem de - scen-dit de cae - lis. Et in - car

T tem de - scen-dit, de-scen - dit de cae - lis.

B tem de - scen-dit de cae - lis. Et in - car -

Org

AG

53

S
de

S
de

A
de Spi -

T

Org

S
na - - tus est de Spi - ri - tu San - -

A
- na - - tus est de Spi - ri - tu San - -

T
Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San -

B
na - tus est de Spi - ri - tu San -

Org

AG

60

S Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne:

S Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi -

A ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi -

T ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et ho -

Org

S cto

A cto

T cto

B cto

Org

AG

67

S Et ho - mo - fa - - - - -

S ne: Et ho - mo fa - - - - -

A ne: Et ho - - - - - mo fa - - - - -

T mo, et ho - mo fa - - - - -

Org

S

A

T

B

Org

AG

S
ctus est, et ho - mo fa - - - ctus

S
- ctus est, fa - ctus - est, fa - ctus

A
ctus est, et ho - mo fa - ctus

T
- ctus est, fa - - - ctus

Org

S
Et ho - - - mo fa - - - ctus

A
Et ho - - - mo, et ho - mo fa - - - ctus

T
Et ho - - - mo fa - - - ctus

B
Et ho - mo - fa - - - - - ctus

Org

AG

81

S
est. _____ Cru-ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis:

S
est. _____ Cru-ci-fi - xus e - ti - am pro no - bis:

A
est. _____ Cru-ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis:

T
est. _____ Cru-ci - fi-xus e - ti-am pro no - bis:

Org

S
est. _____ sub Pon - ti -

A
est. _____ sub Pon - ti - o Pi -

T
est. _____ sub Pon-ti -

B
est. _____ sub Pon-ti -

Org

AG
est. _____

88

S Et re-sur-re-xit ter - ti -

S Et re-sur-re-xit ter - ti -

A Et re-sur - re-xit ter - ti - a

T Et re-sur-re-xit ter - ti - a

Org

S o Pi - la - to pas - sus, et se-pul - tus est.

A la - - to pas - sus, et se-pul - tus est.

T o Pi - la - to pas - sus, et se-pul - tus est.

B o Pi - la - to pas - sus, et se-pul - tus est.

Org

AG

94

S a di - e, se-cun - dum Scrip-tu - ras. Et a - scen -

S a di - e, se-cun - dum Scrip-tu - ras. Et a - scen - dit_

A di - e, se - cun - dum Scrip-tu - ras. Et a - scen -

T di - e, se - cun - dum Scrip-tu - ras. Et a - scen -

Org

S Et a-scen - dit_ in_ cae-lum,

A Et a - scen - - dit

T Et a-scen - dit_ in_ cae-lum,

B Et a - scen - - dit

Org

AG

99

S - dit Et i - te -

S in_ cae-lum: Et i - te -

A - dit Et i - te -

T - dit Et i - te -

Org

S in cae - lum: se - det ad dex-te - ram Pa - tris.

A in_ cae - lum: se - det ad dex-te - ram Pa - tris.

T in cae - lum: se - det ad dex - te-ram Pa - tris.

B in cae - lum: se - det ad dex-te - ram_ Pa - tris.

Org

AG

105

S
rum cum glo-ri - a, vi-vos et mor - tu - os: cu-

S
rum cum glo-ri - a, vi-vos et mor-tu - os: _____ cu-

A
rum cum glo-ri - a, vi-vos et mor-tu - os: _____ cu-

T
rum cum glo-ri - a, vi-vos et mor - tu - os: _____ cu-

Org

S
ven-tu-rus est ju-di-ca - re

A
ven-tu-rus est ju-di-ca - re

T
ven-tu-rus est ju-di-ca - re

B
ven-tu-rus est ju-di-ca - re

Org

AG
ven-tu-rus est ju-di-ca - re

112

S - jus reg - ni Et in Spi - ri - tum San - ctum,

S - jus reg - ni Et in Spi - ri - tum San - ctum,

A - jus reg - ni Et in Spi - ri - tum San - ctum,

T - jus reg - ni Et in Spi - ri - tum San - ctum,

Org

S cu - jus reg - ni non e - rit fi - nis. Et in Spi - ri -

A cu - jus reg - ni non e - rit fi - nis. Et in Spi - ri -

T cu - jus reg - ni non e - rit fi - nis. Et in Spi - ri - tum San -

B cu - jus reg - ni non e - rit fi - nis. Et in Spi - ri -

Org

AG

117

S Do - mi-num, qui

S Do - mi-num,

A Do - mi-num, qui ex Pa -

T Do - mi-num, qui ex Pa -

Org

S tum San - ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem:

A tum San - ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem:

T - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem:

B tum San - ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem:

Org

AG

123

S — ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit.

S qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit.

A - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit.

T - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit.

Org

S Qui

A

T

B Qui

Org

AG

130

S
S
A
T
Org

et
et
et
et

S
A
T
B
Org
AG

—cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad-o-ra -
Qui — cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad-o-ra -
Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad-o - ra -
—cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad-o-ra -

Detailed description: This is a page of a musical score for a choir and organ. It features ten staves. The first four staves are for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Organ (Org). The next four staves are for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The final two staves are for Organ (Org) and Alto/Guitar (AG). The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are in Latin, describing the adoration of the Father, Son, and Holy Spirit. The organ part provides harmonic support with sustained chords and moving lines.

137

S con-glo-ri - fi - ca - tur: qui lo - cu-tus est per Pro - phe-

S con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu-tus est per Pro-phe-

A con-glo-ri - fi - ca - tur: qui lo - cu-tus est per Pro - phe-

T con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu-tus est per Pro - phe-

Org

S tur, qui lo - cu-tus est

A tur, qui lo - cu-tus est

T tur, qui lo - cu-tus est

B tur, qui lo - cu-tus est

Org

AG

S
tas. et a-pos - to - li-cam Ec-

S
tas. et a-pos - to - li-cam Ec-

A
tas. et a-pos - to - li-cam Ec-

T
tas. et a-pos - to - li-cam Ec-

Org

S
Et u-nam, san - ctam ca - tho - li - cam

A
Et u-nam, san - ctam ca - tho - li - cam

T
Et u-nam, san - ctam ca - tho - li - cam

B
Et u-nam, san - ctam ca - tho - li - cam

Org

AG
Et u-nam, san - ctam ca - tho - li - cam

149

S cle-si-am. in re-

S cle-si-am. in re-

A cle-si-am. in re-

T cle-si-am. in re-

Org

S Con-fi - te - or u - num ba - pti - sma in_

A Con-fi - te - or u - num ba - pti - - sma in_

T Con - fi - te - or u-num ba - pti - sma in_

B Con-fi - te - or u-num ba - pti - sma in_

Org

AG

S
mis - si - o - - nem Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o -

S
mis - si - o - - nem Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o -

A
mis - si - o - - nem Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o -

T
mis - si - o - - nem Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o -

Org

S
— re - mis - si - o - - nem pec - ca - to - rum.

A
— re - mis - si - o - - nem pec - ca - to - rum.

T
— re - mis - si - o - - nem pec - ca - to - rum.

B
— re - mis - si - o - - nem pec - ca - to - rum.

Org

AG
— re - mis - si - o - - nem pec - ca - to - rum.

S
nem, re-sur - re-cti-o-nem mor - tu-o - rum. Et vi-tam,

S
nem, re-sur - re-cti-o-nem mor - tu-o - rum. Et vi-tam,

A
nem, re-sur - re-cti-o-nem mor - tu-o - rum. Et vi-tam

T
nem, re-sur - re-cti-o-nem mor - tu-o - rum. Et vi-tam

Org

S
re-sur-re-cti-o - nem Et vi - tam ven-

A
re-sur-re-cti-o - nem Et vi-tam ven-

T
re-sur-re-cti-o - nem Et vi - tam ven-

B
re-sur-re-cti-o - nem Et vi-tam ven-

Org

AG

S
et vi - tam

S
et vi - tam A - -

A
ven - tu - ri A - -

T
ven - tu - ri sae -

Org

S
tu - ri, ven - tu - ri sae - cu - li. A - men,

A
tu - ri, et vi - tam ven - tu - ri. A - men,

T
tu - ri, ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a -

B
tu - ri, ven - tu - ri sae - cu - li. A - men,

Org

AG

170

S A - - - - - men.

S men, a - - - - - men.

A - - - - - men.

T - cu - li. A - - - - - men.

Org

S a - - - - - men, a - - - - - men.

A a - - - - - men.

T - men, a - - - - - men.

B a - - - - - men.

Org

AG

Missa a 8

Sanctus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 71-7

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

S
S
A
T
Org

San - ctus, San - ctus, San -
San - - - - ctus,
San-ctus, San - - - - ctus,
San-ctus, San - - - - ctus,

CORO II

S
A
T
B
Org
AG

San -
San - ctus, San -
San-ctus, San - - - ctus,
San-ctus, San - - -
San - ctus, San - - -
San - ctus, San - - -

5

S
- - ctus, San-ctus, San - - - ctus

S
San-ctus, San - - - ctus

A
San-ctus, San - - - ctus

T
San - - - ctus

Org

S
- - ctus, Do-mi - nus De - us

A
ctus, San - ctus, Do- mi - nus De - us Sa-

T
San - ctus, San - ctus Do- mi - nus De - us

B
- - ctus Do- mi - nus De - us Sa-

Org

AG

10

S Sa - ba - - - oth.

S Sa - ba - oth._____

A Sa - ba - oth._____

T Sa - ba - oth._____

Org

S Sa - ba - oth. Ple-ni sunt_____

A - ba - oth. Ple - ni sunt_____

T Sa - ba - oth. Ple -

B - ba - oth. Ple

Org

AG

16

S  Glo

S 

A 

T 

Org 

S  cae - li et ter - ra, et ter - - ra, ter -

A  cae - li et ter - ra, et ter - -

T  ni sunt cae - li et ter - -

B  - ni sunt cae - li et ter - -

Org 

AG 

21

S - ri-a tu - a, tu - - a. Ho-san-na,

S Glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a. Ho-san-na,

A Glo - ri-a tu - - - a. Ho-san-na,

T Glo - ri - a tu - - - - a. Ho-san-na,

Org

S ra Ho - san - na, Ho -

A ra Ho - san-na, Ho -

T ra Ho - san-na, Ho -

B ra Ho - san-na, Ho -

Org

AG

S *Ho-san-na, Ho-san-na Ho-san-na in ex-cel-sis.*

S *Ho-san-na, Ho-san-na Ho-san-na in ex-cel-sis.*

A *Ho-san-na, Ho-san-na Ho-san-na in ex-cel-sis.*

T *Ho-san-na, Ho-san-na Ho-san-na in ex-cel-sis.*

Org

S *san-na in ex-cel-sis. Ho-san-na, Ho-san-na*

A *san-na in ex-cel-sis. Ho-san-na, Ho-san-na*

T *san-na in ex-cel-sis. Ho-san-na, Ho-san-na*

B *san-na in ex-cel-sis. Ho-san-na, Ho-san-na*

Org

AG

32

S
qui ve-nit in no - mi-ne Do - mi-ni.

S
qui ve-nit in no-mi-ne Do - mi - ni.

A
qui ve-nit in no - mi-ne Do - mi-ni.

T
qui ve-nit in no - mi-ne Do - mi-ni.

Org

S
Be - ne - di - ctus qui ve-nit, *qui ve-nit* Ho-

A
Be-ne-di - ctus qui ve-nit, qui ve-nit Ho-

T
Be - ne-di - ctus qui ve - nit Ho-

B
Be - ne-di - ctus qui ve-nit, *qui ve-nit* Ho-

Org

AG

38

S
Ho-san-na, *Ho-san-na* in ex-cel-sis, in ex-cel-

S
Ho-san-na, *Ho-san-na* in ex-cel-sis, in ex-cel-

A
Ho-san-na, *Ho-san-na* in ex-cel-sis, in ex-cel-

T
Ho-san-na, *Ho-san-na* in ex-cel-sis, in ex-

Org

S
san-na, *Ho-san-na* in ex-cel-sis.

A
san-na, *Ho-san-na* in ex-cel-sis,

T
san-na, *Ho-san-na* in ex-cel-sis.

B
san-na, *Ho-san-na* in ex-cel-sis,

Org

AG
san-na, *Ho-san-na* in ex-cel-sis,

S
sis. Ho-san-na, Ho-san-na in ex-cel-sis.

S
sis. Ho-san-na in ex-ce-sis.

A
sis, in ex-cel-sis.

T
cel-sis, in ex-cel-sis.

Org

S
Ho-san-na, Ho-san-na, Ho-san-na, Ho-san-na in ex-cel-sis.

A
in ex-cel-sis, in ex-cel-sis, ex-cel-sis.

T
Ho-san-na, Ho-san-na in ex-cel-sis.

B
in ex-cel-sis.

Org

AG

Detailed description: This is a musical score for a hymn. It consists of two systems of staves. The first system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Organ (Org) parts. The second system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Organ (Org), and Alto/Guitar (AG) parts. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are 'Ho-san-na, Ho-san-na in ex-cel-sis'. The organ part provides a simple harmonic accompaniment with sustained notes.

Missa a 8

Agnus Dei

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 71-7

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

S A - gnus De - - - i,

S A - gnus De - i, De - - i,

A A - gnus De - - i,

T A - gnus De - - i,

Org

CORO II

S qui tol - lis_ pec-ca - ta

A qui tol - lis pec-ca - ta

T qui tol - lis pec-ca - ta

B qui tol - lis pec-ca - ta

Org

AG

6

S
qui tol-lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

S
qui tol-lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

A
qui tol-lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

T
qui tol-lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Org

S
mun - di, qui tol-lis mi - se - re - re

A
mun - di, qui tol-lis mi - se - re - re no -

T
mun - di, qui tol-lis mi - se -

B
mun - di, qui tol-lis mi - se - re - re no -

Org

AG

13

Soprano (S): A-gnus De - - - i,

Alto (A): A-gnus De - - - i,

Tenor (T): A - gnus De - i,

Organ (Org):

Soprano (S): no - - bis, no - bis. A -

Alto (A): bis, mi - se - re - re no - bis. A-gnus De -

Tenor (T): re - re no - - bis. A-gnus De-

Bass (B): bis, mi - se - re - re no - - bis. A-gnus

Organ (Org):

Accompaniment (AG):

S
qui tol-lis, qui tol-lis qui

S
qui tol-lis, qui tol-lis qui

A
qui tol-lis, qui tol-lis pec-

T
qui tol-lis, qui tol-lis qui

Org

S
gnus De - i, qui tol-lis pec - ca - ta mun - di, mun -

A
- - i, qui tol-lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - -

T
- - i, qui tol-lis pec - ca - ta mun - -

B
De - i, qui tol-lis pec - ca - ta mun - -

Org

AG

25

S tol-lis pec - ca - ta mun - di:

S tol - lis pec - ca - ta mun - - di:

A ca - ta mun - - di:

T tol - lis pec - ca - ta mun - - di:

Org

S di: mi-se-re - re no -

A di: mi - se-re - re

T di: mi - se - re -

B di: mi-se-re - re no -

Org

AG

S A - gnus De - i,
 S A - gnus De -
 A A - gnus De - - -
 T A - gnus De -
 Org
 S bis, mi - se - re - re no - - bis.
 A no - - bis.
 T re no - - - - bis.
 B - - - bis.
 Org
 AG

Detailed description: This is a page of a musical score, likely for a Mass. It features a system of vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) and organ accompaniment. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. The lyrics are in Latin, specifically the 'Agnus Dei' section. The score includes various musical notations such as rests, notes, and slurs. The organ part is written in the bass clef. The page number '31' is at the top left, and '77' is at the top right.

37

S
qui tol-lis pec-

S
- i, qui tol-lis pec-

A
i, qui tol-lis pec-

T
- i, qui tol-lis pec-

Org

S
A - gnus De - - - i, qui tol-lis,

A
A - - gnus De - i, qui tol - lis, qui tol - lis,

T
A - gnus De - i, qui tol - lis, qui tol-lis,

B
A - gnus De - - - i, qui tol-lis,

Org

AG

S ca-ta mun - di, qui tol-lis pec - ca-ta mun - di:

S ca-ta mun - di, qui tol-lis pec - ca-ta mun - di:

A ca-ta mun - di, qui tol-lis pec - ca-ta mun - di:

T ca-ta mun - di, qui tol-lis pec - ca-ta mun - di:

Org

S *qui tol-lis, qui tol-lis* pec - ca-ta mun - di: do -

A *qui tol-lis, qui tol-lis* pec - ca-ta mun - di, *pec - ca -*

T *qui tol-lis, qui tol-lis* pec - ca-ta mun - di: mi - se - re - re

B *qui tol-lis, qui tol-lis* pec - ca-ta mun - di: do - na -

Org

AG

50

S do - na no - - - bis,

S do - na no - - bis,

A do - na no - bis,

T do - na no - bis,

Org

S - na no - bis, do-na no-bis pa -

A ta mun - di: do - na

T no - bis. do-na no-bis pa -

B no - bis. do - na

Org

AG

56

S do - na__ no - bis pa - - cem._____

S do - na__ no - bis pa - - cem._____

A do - na no - bis_____ pa - cem._____

T do - na no - bis pa - - - - - cem._____

Org

S cem, pa - - - - - cem._____

A no - bis_____ pa - - - - - cem._____

T cem, pa - - - - - cem._____

B no - - - bis pa - - - - - cem._____

Org

AG

Missa de Batalla

Kyrie

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 67-8

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

Tiple
Tiple Kirie
Tiple Kirie
Alto Ki rie
Tenor Kiri e
Bajo Kirie
Órgano
Kirie

S Ky - ri - e, ky - ri - e, e - lei - son,
S Ky - ri - e, Ky - ri -
S Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei -
A Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son, Ky -
T Ky - ri - e, Ky - ri - e e -
B Ky - ri - e, Ky - ri -
Org

CORO II

Tiple
Tiple Ki rie
Alto Ki rie
Tenor Ki ri e
Tenor Ki rie
Bajo Ki rie
Órgano
Kirie
Guion
Kirie

S Ky - ri - e,
S Ky - ri - e,
A Ky - ri - e,
T Ky - ri - e,
T Ky - ri - e,
B [Ky ri - e,
Org
G

6

S Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e, Ky - ri -

S e e - lei - son, Ky - ri - e, Ky - ri -

S - - son, Ky - ri - e, Ky - ri -

A - ri - e Ky - ri - e, Ky - ri -

T lei - son, Ky - ri - e,

B e e - lei - son, Ky - ri - e, Ky - ri -

Org

S Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e,

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, _____

A Ky - ri - e e - lei - son, _____ Ky - ri - e, _____

T Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e,

T Ky - ri - e e - lei - - son, Ky - ri - e,

B Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e,

Org

G

22

S Ky - ri - e e - lei - son,

S Ky - ri - e,

S Ky - ri - e e - lei - son,

A - - - - son,

T lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

B Ky - ri - e e - lei - son,

Org

S e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

S e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

A e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

T Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

T son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son,

B e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

Org

G

29

S Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

S Ky - ri - e e - lei - son.

S Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

A Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

T e - lei - son.

B e - lei - son.

Org

S son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

S son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

A lei - son, e - lei - son.

T son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

T Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

B son, Ky - ri - e e - lei - son.

Org 6

G

44

S
lei-son,
S
lei-son,
S
lei-son,
A
lei-son,
T
lei-son,
B
lei-son,
Org

S
Chri - ste e - lei - son, e - lei - son,
S
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,
A
Chri - ste e - lei - son,
T
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,
T
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste_ e - lei - son,
B
Chri - ste e - lei - son,
Org
6 6 6 6 b
G

51

S Chri - ste e - lei - son,

S lei - son, Chri - ste e - lei - son,

S - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

A lei - son, Chri - ste e - lei - son,

T Chri - ste e - lei - son,

B Chri - ste e - lei - son,

Org

S e - lei -

S Chri - ste e - lei -

A Chri - ste e - lei -

T Chri - ste e - lei -

T Chri - ste e - lei -

B Chri - ste e - lei -

Org

G

58

S Chri-ste e-lei - son, Chri-ste e-lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste -

S Chri-ste e-lei - son, Chri-ste e-lei - son, Chri-ste e - lei - son,

S Chri-ste e-lei - son, Chri-ste e-lei - son. Chri - ste e -

A Chri-ste e-lei - son, Chri-ste e-lei - son, Chri - ste e -

T Chri-ste e-lei - son, Chri-ste e-lei - son, Chri-ste e - lei - son,

B Chri-ste e-lei - son, Chri-ste e-lei - son, Chri - ste e - lei-son, Chri - ste

Org

S son, Chri-ste e - lei - son, Chri-ste e - lei-son,

S son, Chri-ste e - lei - son, Chri-ste e - lei-son,

A son, Chri-ste e - lei - son, Chri-ste e - lei-son,

T son, Chri-ste e - lei - son, Chri-ste e - lei-son,

T son, Chri-ste e - lei - son, Chri-ste e - lei-son,

B son, Chri-ste e - lei - son, Chri-ste e - lei-son,

Org

G

63

S — e - lei - - - son, Chri - ste e - lei - son,

S Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

S - - - lei - son, Chri - ste e - lei -

A lei - son, Chri - ste e - - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

T e - lei - - son, Chri - ste e - lei - son,

B e - - - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

Org

S Chri - ste e - lei - - son,

S Chri - ste e - lei - son, Chri

A Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -

T Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -

T Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -

B Chri - ste e - lei - son, Chri -

Org

G

69

S Chri - ste e - lei - son. Ky - ri - e e -

S Chri - ste e - lei - son. Ky - ri - e e - lei -

S son, e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

A Chri - ste e - lei - son. Ky - ri - e,

T Chri - ste e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

B Chri - ste e - lei - son.

Org

S Chri - ste e - lei - son.

S - ste e - lei - son, e - lei - son.

A lei - son, Chri - ste e - lei - son.

T - - - lei - son.

T lei - son, e - lei - son.

B ste e - lei - son, e - lei - son.]

Org

G

83

S
e - - - - e - lei - son,

S
e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e -

S
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,

A
e - - - - e - lei - son,

T
ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,

B
- ri - e e - lei - son,

Org
e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

S
e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

S
ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

A
son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son,

T
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

T
e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e,

B
e e - lei - son, Ky - ri -

Org
e e - lei - son, Ky - ri -

G
e e - lei - son, Ky - ri -

90

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e - lei -

S e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son,

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e

A Ky - ri - e e -

T Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,

B Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

Org

S son, Ky - ri - e - lei - son, Ky -

S son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri -

A son, Ky - ri - e, e - lei - son,

T son, Ky - ri - e e -

T Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

B e e - lei - son,

Org

G

102

S Ky - ri - e e - lei - son,

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e,

S - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

A Ky - ri - e, e - lei - son, Ky - ri - e,

T e-lei-son, e - lei-son, e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son, e - lei-son,

B Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e,

Org

S - ri - e e - lei-son, Ky - ri - e e - lei-son, Ky - ri - e e - lei-son,

S ri - e e - lei - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son,

A e e - lei-son, Ky-ri - e, Ky-ri - e e - lei -

T Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

T ri - e e - lei - son, Ky - ri - e,

B ri - e e - lei - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei -

Org

G

109

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky -

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

S son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

A Ky - ri - e, e - lei - son, Ky - ri -

T Ky - - - ri - e e - lei - son, Ky -

B Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

Org

S Ky - - - ri - e e - lei - - -

S Ky - ri - e e - lei - son,

A son, Ky - ri - e e - lei - son,

T son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

T Ky - ri - e e - lei - son,

B son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son,

Org

G

113

S
- ri - e e - lei - son, e - lei - son.

S
son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

S
e, Ky - ri - e e - lei - son.

A
e, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

T
ri - e e - lei - son.

B
lei - son, e - lei - son.

Org

S
son, Ky - ri - e e - lei - son.

S
Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son.

A
Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son.

T
e, Ky - ri - e e - lei - son.

T
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

B
e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

Org

G

Missa de Batalla

Gloria

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 67-8

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

Soprano: Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo-nae vo-lun-ta - tis,
Soprano: Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo-nae vo-lun-ta - tis,
Soprano: Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo-nae vo-lun-ta - tis,
Alto: Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo-nae vo-lun-ta - tis,
Tenor: Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus
Bass: Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus
Organo: Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

CORO II

Soprano: Et in ter - ra
Soprano: Et in ter - ra
Alto: Et in ter - ra
Tenor: Et in ter - ra
Tenor: Et in ter - ra
Bass: Et in ter - ra
Organo: Et in ter - ra
Guitar: Et in ter - ra

7

S *bo-nae vo-lun-ta - tis, bo - nae vo - lun - ta - tis. te. te.*

S *bo-nae vo-lun-ta - tis, bo - nae, bo-nae vo-lun - ta - tis. te. te.*

S *bo-nae vo-lun-ta - tis, bo - nae, bo-nae vo-lun - ta - tis. te. te.*

A *bo-nae vo-lun-ta - tis, bo - nae vo - lun - ta - tis. te. te.*

T *bo-nae vo-lun - ta - tis. te. te.*

B *bo-nae vo-lun - ta - tis. te. te.*

Org

S *bo-nae vo-lun - ta - is, bo-nae vo-lun - ta - tis. Lau - da-mus Be-ne-di-ci-mus Ad-o-*

S *bo-nae vo-lun - ta - is, bo-nae vo-lun - ta - tis. Lau - da-mus Be-ne-di-ci-mus Ad-o-*

A *bo-nae vo-lun - ta - tis, bo-nae vo-lun - ta - tis. Lau - da-mus Be-ne-di-ci-mus Ad-o-*

T *bo-nae vo-lun - ta - - - tis. Lau - da-mus Be-ne-di-ci-mus Ad-o-*

T *bo-nae vo-lun - ta - tis, vo-lun - ta - tis. Lau - da-mus Be-ne-di-ci-mus Ad-o-*

B *bo-nae vo-lun - ta - tis, vo-lun - ta - tis. Lau - da-mus Be-ne-di-ci-mus Ad-o-*

Org

G

13

S
te. te. pro-pter ma - gnam

S
te. te. pro-pter ma - gnam Do-mi-ne

S
te. te. pro-pter ma - gnam Do-mi-ne

A
te. te. pro-pter ma - gnam Do-mi-ne De -

T
te. te. pro-pter ma - gnam Do-mi-ne

B
te. te. pro-pter ma - gnam

Org

S
ra-mus Glo-ri-fi-ca-mus Gra-ti-as a-gi-mus ti - bi glo-ri-am tu - am.

S
ra-mus Glo-ri-fi-ca-mus Gra-ti-as a-gi-mus ti - bi glo-ri-am tu - am.

A
ra-mus Glo-ri-fi-ca-mus Gra-ti-as a-gi-mus ti - bi glo-ri-am tu - am.

T
ra-mus Glo-ri-fi-ca-mus Gra-ti-as a-gi-mus ti - bi glo-ri-am tu - am.

T
ra-mus Glo-ri-fi-ca-mus Gra-ti-as a-gi-mus ti - bi glo-ri-am tu - am.

B
ra-mus Glo-ri-fi-ca-mus Gra-ti-as a-gi-mus ti - bi glo-ri-am tu - am.

Org

C

20

S o-mni-po- tens.

S De-us, Rex cae - le - stis, o-mni-po- tens.

S De - us, Rex cae-le - stis, o-mni-po- tens.

A - us, Rex cae-le - stis, o-mni-po- tens.

T De-us Rex cae-le - stis, o-mni-po- tens.

B o-mni-po- tens.

Org

S De-us Pa- ter Do-mi-ne Fi-li u - ni- ge - ni -

S De-us Pa- ter Do-mi-ne Fi - li u - ni-ge-ni -

A De-us Pa- ter Do-mi-ne Fi - li u - ni- ge- ni -

T De-us Pa- ter

T De-us Pa- ter Do-mi-ne Fi-li u - ni- ge- ni-

B De-us Pa- ter

Org

G

27

S Je - su Chri - ste. qui tol - lis pec -

S Je - su Chri - ste. qui tol - lis pec -

S Je - su Chri - ste. qui tol - lis pec -

A Je - su Chri - ste. qui tol - lis pec -

T Je - su Chri - ste. qui tol - lis pec -

B Je - su Chri - ste. qui tol - lis pec -

Org

S te Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis

S te Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis

A te Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis

T Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis

T te Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis

B Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis

Org

G

34

S ca-ta mun-di, mi - se-re - re no - bis. qui tol-lis pec -

S ca-ta mun-di, mi - se-re-re no - bis. qui tol-lis, qui tol -

S ca-ta mun-di, mi - se-re-re no - bis. qui tol - lis pec -

A ca - ta mun-di, mi-se-re - re no - bis. qui tol-lis, qui tol -

T ca-ta mun-di, mi - se-re-re no - bis. qui tol-lis, qui tol -

B ca-ta mun-di, mi - se-re - re no - bis. qui tol-lis pec-ca-ta

Org

S Qui tol - lis pec - ca - ta mun-di

S Qui tol-lis pec-ca-ta mun - di, qui tol - lis

A Qui tol - lis pec - ca - ta mun-di,

T Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, qui tol - lis

T Qui tol-lis pec-ca-ta mun - di, qui tol - lis

B Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, qui tol - lis

Org

G

40

S ca - ta mun - di, sus - ci - pe de-pre-ca - ti - o-nem no - -

S lis pec - ca-ta mun - di, sus - ci - pe de-pre-ca - ti - o - nem no -

S ca - ta mun - di, sus - ci - pe de-pre-ca - ti - o-nem no -

A lis pec-ca-ta mun - di, sus - ci - pe de-pre-ca - ti - o-nem no -

T *lis* pec - ca-ta mun - di, sus - ci - pe

B mun di, pec-ca-ta mun - di, sus - ci - pe

Org

S sus - ci - pe

S sus - ci - pe

A sus - ci - pe

T sus - ci - pe

T sus - ci - pe

B sus - ci - pe

Org

G

45

S
stram. sus - ci - pe de-pre - ca - ti - o - nem no-stram.

S
stram. sus - ci - pe de-pre-ca-ti-o-nem no-stram.

S
stram. sus - ci - pe de-pre-ca-ti - o - nem no - stram.

A
stram. sus - ci - pe de-pre-ca-ti-o-nem no-stram.

T
sus - ci - pe

B
sus - ci - pe

Org

S
sus - ci - pe Qui se-des ad dex-te-ram Pa-

S
sus - ci - pe Qui se-des ad dex-te-ram Pa-

A
sus - ci - pe Qui se-des ad dex-te-ram Pa-

T
sus - ci - pe Qui se-des ad dex-te-ram Pa-

T
sus - ci - pe Qui se-des ad dex-te-ram Pa-

B
sus - ci - pe Qui se-des ad dex-te-ram Pa-

Org

G

51

S
Quo - ni - am so - lus San - ctus. so - lus

S
Quo - ni - am so - lus San - ctus. so - lus

S
Quo - ni - am so - lus San - ctus. so - lus

A
Quo - ni - am so - lus San - ctus. so - lus

T
Quo - ni - am so - lus San - ctus. so - lus

B
Quo - ni - am so - lus San - ctus. so - lus

Org

S
tris, mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am tu Tu

S
tris, mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am tu Tu

A
tris, mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am tu Tu

T
tris, mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am tu Tu

T
tris, mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am tu Tu

B
tris, mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am tu Tu

Org

G

58

S Do-mi-nus. so - lus Al - tis-si - mus, Al-tis-si - mus, Al-tis-si-mus Je - su Chri -

S Do-mi-nus. so - lus Al-tis-si - mus, Al-tis-si - mus, Al-tis-si-mus Je - su Chri -

S Do-mi-nus. so - lus Al-tis-si - mus, Al-tis-si - mus, Al-tis-si-mus Je - su Chri -

A Do-mi-nus. so - lus Al-tis-si - mus, Al-tis-si - mus, Al-tis-si-mus Je - su Chri -

T Do-mi-nus. so - lus Al-tis-si - mus, Al-tis-si - mus, Al-tis-si-mus Je - su Chri -

B Do-mi-nus. so - lus Al-tis-si - mus, Al-tis-si - mus, Al-tis-si-mus Je - su Chri -

Org

S Tu Al - tis-si - mus, Al - tis-si - mus Je - su Chri - ste.

S Tu Al - tis-si - mus, Al - tis-si - mus Je - su Chri - ste.

A Tu Al - tis-si - mus, Al - tis-si - mus Je - su Chri - ste.

T Tu Al - tis-si - mus, Al - tis-si - mus Je - su Chri - ste.

T Tu Al - tis-si - mus, Al - tis-si - mus Je - su Chri - ste.

B Tu Al - tis-si - mus, Al - tis-si - mus Je - su Chri - ste.

Org

G

64

S
ste. A - men, a - men,

S
ste. A - men. Cum San cto

S
ste. A - men, a - men. Cum San cto

A
ste. A - men, a - men, a - men,

T
ste. A - men, a - men, a -

B
ste. A - men. Cum San cto

Org

S
Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men,

S
Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men,

A
Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men,

T
Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men,

T
Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men,

B
Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men,

Org

G

70

S *a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a -*

S *Spi-ri - tu, in glo-ri-a De-i Pa- tris. A-men. Cum San-cto Spi-ri - tu, in glo - ri-a De-i Pa-tris.*

S *Spi-ri - tu, in glo-ri-a De-i Pa- tris. A-men. Cum San-cto Spi-ri - tu, in glo - ri-a De-i Pa-tris.*

A *a - men, a - men, a - men, a - men. Cum San-cto Spi-ri - tu, in glo - ri-a De-i Pa-tris. A-*

T *men, a - men, a - men, a - men, a - men, a -*

B *Spi-ri - tu in glo-ri-a De-i Pa- tris. A-men, a - men, a - men, a -*

Org

S *a - men, a - men, a - men, a - men,*

S *a - men, a - men, a - men, a - men, Cum*

A *a - men, a - men, a - men, a - men,*

T *a - men. Cum San-cto Spi - ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa - tris.*

T *a - men, a - men, a - men, a - men,*

B *a - men, a - men, a - men, a - men,*

Org

G

77

S
men. Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men.

S
Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men, a-men.

S
A - - - - - men.

A
men. Cum San-cto Spi-ri-tu in glo-ri-a De-i Pa-tris. A - men.

T
men, a - men, a - men.

B
men, a - - - - - men.

Org

S
Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A - men.

S
San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men, a - men.

A
Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men, a - men.

T
Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A - men.

T
a - - - - - men.

B
a - - - - - men.

Org

G

Missa de Batalla

Credo

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 67-8

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

Pa - trem o - mni-po-ten - tem, fa - cto-rem cae - li et ter-rae,

CORO II

vi - si - bi - li-um o-mni - um et in-

8

S Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chri - stum,

S Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chri - stum,

S Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chri - stum,

A Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chri - stum,

T Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chri - stum,

B Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chri - stum,

Org

S vi - si - bi - li - um. Fi - li - um De - i

S vi - si - bi - li - um. Fi - li - um

A vi - si - bi - li - um. Fi - li - um

T vi - si - bi - li - um. Fi - li - um De - i

T vi - si - bi - li - um. Fi - li - um De - i u - ni -

B vi - si - bi - li - um. Fi - li - um

Org

G

14

S De-um de De - o, lu-men de lu mi-

S De-um de De - o, lu-men de lu mi-

S De-um de De - o, lu-men de lu mi-

A De-um de De - o, lu-men de lu mi-

T De-um de De - o, lu-men de lu mi-

B De-um de De - o, lu-men de lu mi-

Org

S u-ni-ge-ni-tum. Et ex Pa-tre na-tum an-te o-mni-a sae-cul - la.

S De-i u-ni - ge-ni-tum. Et ex Pa-tre na-tum an-te o-mni-a sae-cul - la.

A De-i u-ni - ge-ni-tum. Et ex Pa-tre na-tum an-te o-mni-a sae-cul - la.

T u - ni - ge-ni-tum. Et ex Pa-tre na-tum an-te o-mni-a sae-cul - la.

T ge - ni - tum. Et ex Pa-tre na-tum an - te o-mni-a sae-cul - la.

B De-i u-ni - ge-ni-tum. Et ex Pa-tre na-tum an-te o-mni-a sae-cul - la.

Org

G

19

S ne, de De-o ve - ro. per

S ne, de De-o ve - ro. per

S ne, de De-o ve - ro. per

A ne, de De-o ve - ro. per

T ne, de De-o ve - ro. per

B ne, de De-o ve - ro. per

Org

S De-um ve - rum Ge - ni-tum, non fa - ctum, con-sub-stan-ti - a-lem Pa-tri:

S De-um ve - rum Ge-ni-tum, non fa - ctum, con-sub-stan - ti - a - lem Pa - tri:

A De-um ve - rum Ge - ni-tum, non fa - ctum, con-sub-stan-ti - a-lem Pa-tri:

T De-um ve - rum Ge - ni-tum, non fa - ctum, con-sub-stan-ti - a-lem Pa-tri:

T De-um ve - rum Ge - ni-tum, non fa - ctum, con-sub-stan - ti - a-lem Pa - tri:

B De-um ve - rum Ge - ni-tum, non fa - ctum, con-sub-stan-ti - a-lem Pa-tri:

Org

G

24

S quem o - mni-a fa - cta sunt. de - scen-dit de
 S quem o - mni-a fa - cta sunt. de - scen-dit de
 S quem o - mni-a fa - cta sunt. de - scen-dit de
 A quem o - mni-a fa - cta sunt. de - scen-dit
 T quem o - mni-a fa - cta sunt. de - scen-dit de
 B quem o - mni-a fa - cta sunt. de - scen-dit de
 Org

S Qui pro-pter nos ho-mi-nes, et pro-pter no - stram sa - lu - tem de-scen-dit
 S Qui pro-pter nos ho-mi-nes, et pro-pter no - stram sa - lu - tem de-scen
 A Qui pro-pter nos ho-mi-nes, et pro-pter no - stram sa - lu - tem de-scen-dit
 T Qui pro-pter nos ho-mi-nes, et pro-pter no - stram sa - lu - tem de-scen-dit
 T Qui pro-pter nos ho-mi-nes, et pro-pter no - stram sa - lu - tem de-scen-dit
 B Qui pro-pter nos ho-mi-nes, et pro-pter no - stram sa - lu - tem de-scen-dit
 Org
 G

31

S cae-lis, de cae - lis, de-scen-dit de cae - lis.

S cae-lis, de-scen - dit, de-scen - dit de cae - lis.

S cae-lis, de - scen-dit, de - scen-dit de cae - lis.

A de cae-lis, de-scen-dit de cae - lis.

T cae-lis, de-scen - dit de cae - lis.

B cae-lis, de - scen-dit, de cae - lis.

Org

S de cae - lis. Et in-car - na-tus, in-car -

S dit, de - cae - lis. Et in-car-na-tus

A de cae - lis. Et in-car-na-tus, in-

T de cae - lis. Et

T de cae - lis. Et in - car -

B de cae - lis. Et in - car -

Org

G

38

S de Spi - ri - tu San - cto ex Ma -

S de Spi - ri - tu, de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri -

S de Spi - ri - tu San - cto, San - cto ex Ma - ri -

A de Spi - ri - tu, de Spi - ri - tu San - cto ex Ma -

T de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri -

B de Spi - ri - tu San - cto ex Ma -

Org

S na - tus est

S est de Spi - ri - tu

A - car - na - tus est

T in - car - na - tus est

T na - tus est

B na - tus est

Org

G

46

S
ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus

S
- a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus

S
- a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus

A
ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus

T
- a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus

B
ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus

Org

S
Et ho - mo fa - ctus, fa - ctus

S
Et ho - mo fa - ctus est, fa - ctus

A
Et ho - mo fa - ctus est, fa - ctus

T
Et ho - mo fa - ctus

T
Et ho - mo fa - ctus est, fa - ctus

B
Et ho - mo fa - ctus

Org

G

54

S
est. _____ Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro no-bis: sub Pon-ti-o Pi-la-to pas-sus, et se-pul-tus est.

S
est. _____ Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro no-bis: sub Pon-ti-o Pi-la-to pas-sus, et se-pul-tus est.

S
est. _____ Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro no-bis: sub Pon-ti-o Pi-la-to pas-sus, et se-pul-tus est.

A
est. _____ Et

T
est. _____ Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro no-bis: sub Pon-ti-o Pi-la-to pas-sus, et se-pul-tus est. Et

B
est. _____ Et

Org

S
est. _____

S
est. _____

A
est. _____

T
est. _____

T
est. _____

B
est. _____

Org

G
est. _____

60

S
se - cun - dum Scrip - tu - ras. Et a - scen - dit in cae -

S
se - cun - dum Scrip - tu - ras. Et a - scen - dit in cae -

S
se - cun - dum Scrip - tu - ras. Et a - scen - dit in cae - -

A
re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum Scrip - tu - ras. Et a - scen - dit in cae -

T
re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum Scrip - tu - ras. Et a - scen - dit in cae -

B
re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum Scrip - tu - ras. Et a - scen - dit in cae - -

Org

S
se - cun - dum Scrip - tu - ras.

S
se - cun - dum Scrip - tu - ras.

A
se - cun - dum Scrip - tu - ras. se -

T
se - cun - dum Scrip - tu - ras.

T
se - cun - dum Scrip - tu - ras.

B
se - cun - dum Scrip - tu - ras.

Org

G

66

S lum: Et i - te - rum ven-

S lum: Et i - te - rum ven -

S lum: Et i - te - rum ven-

A lum: Et i - te - rum ven -

T lum: Et i - te - rum ven-

B lum: Et i - te - rum ven -

Org

S se - det ad dex - te-ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus

S se - det ad dex - te-ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus

A - det ad dex - te - ram Pa - tris, Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus

T se-det ad dex - te-ram Pa - tris. Et i - te - rum ven-tu - rus

T se-det ad dex - te-ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus

B se - det ad dex - te-ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus

Org

G

71

S tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re cu - jus reg - ni non e - rit

S tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re cu - jus reg - ni non e - rit

S tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re non e - rit

A tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re cu - jus reg - ni non e - rit

T tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re cu - jus reg - ni non e - rit

B tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re

Org

S est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os: _____

S est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os: _____

A est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os:

T est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os: _____

T est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os: _____

B est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os: _____

Org

G

78

S fi - nis.

S fi - nis.

S fi - nis.

A fi - nis.

T fi - nis.

B

Org

S Et in Spi-ri-tu San - ctum, Do-mi-num, et vi - vi - fi-can - tem: qui ex Pa -

S Et in Spi-ri tu San - ctum, Do-mi-num, et vi - vi - fi-can - tem: qui ex Pa -

A Et in Spi - ri - tu San-ctum, Do - mi - num, et vi-vi-fi - can - tem:

T qui ex Pa -

T Et in Spi-ri-tum San - ctum, Do-mi-num, et vi - vi - fi-can - tem:

B qui ex Pa -

Org

G

83

S Fi - li - o-que pro - ce - dit. et Fi - li - o si-mul ad - o - ra - tur, et con-glo-ri - fi -

S Fi - li - o-que pro-ce - dit. et Fi - li - o si-mul ad - o - ra - tur, et con-glo-ri - fi -

S Fi - li - o-que pro - ce - dit. et Fi - li - o si-mul ad - o - ra - tur, et con-glo-ri - fi -

A Fi - li - o-que pro - ce - dit. et Fi - li - o si-mul ad - o - ra - tur, et con-glo-ri - fi -

T Fi - li - o-que pro - ce - dit. et Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, et con-glo-ri - fi -

B Fi - li - o-que pro - ce - dit. et Fi - li - o si-mul ad - o - ra - tur, et con-glo-ri - fi -

Org

S tre Qui cum Pa - tre si-mul ad - o - ra - tur, et

S tre Qui cum Pa - tre si-mul ad - o - ra - tur, et

A Qui cum Pa - tre si-mul ad - o - ra - tur, et

T tre Qui cum Pa - tre si-mul ad - o - ra - tur, et

T Qui cum Pa - tre si-mul ad - o - ra - tur, et

B tre Qui cum Pa - tre si-mul ad - o - ra - tur, et

Org

G

88

S ca - tur: qui lo - cu - tus est et u - nam, san - ctam ca - tho - li - cam et

S ca - tur: qui lo - cu - tus est et u - nam, san - ctam ca - tho - li -

S ca - tur: qui lo - cu - tus est et u - nam, san - ctam ca - tho - li - cam

A ca - tur: qui lo - cu - tus est et u - nam, san - ctam ca -

T ca - tur: qui lo - cu - tus est et u - nam, san - ctam ca - tho - li - cam

B ca - tur: qui lo - cu - tus est et u - nam, san - ctam ca -

Org

S con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.

S con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.

A con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.

T con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.

T con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.

B con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.

Org

G

92

S a-pos-to - li - cam Ec - cle - si - am, Ec - cle - si - am. in re - mis - si - o - nem

S cam et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am. in re - mis - si - o - nem

S et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am. in re - mis - si -

A tho - li - cam et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

T et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am. in re - mis - si -

B tho - li - cam et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

Org

S Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

S Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

A Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

T Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

T Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

B Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

Org

G

96

S
pec-ca - to - rum. Et ex-spe - cto re-sur-re-cti - o-nem mor

S
pec - ca-to-rum. Et ex-spe-cto re-sur-re-cti - o-nem mor - tu -

S
o-nem pec-ca-to-rum. Et ex-spe-cto re-sur-re-cti - o-nem mor

A
mor-tu - o -

T
o-nem pec-ca-to-rum. Et ex-spe-cto re-sur-re-cti - o-nem mor-tu - o -

B
mor - tu -

Org

S
mor - tu - o - rum.

S
mor - tu - o - rum.

A
mor - tu - o - rum.

T
mor-tu - o - rum.

T
mor-tu - o - rum.

B
mor - tu - o - rum.

Org

G

102

S - tu - o - rum. ven - tu - ri sae - cu -

S o - rum. A - men, a -

S - tu - o - rum. ven - tu - ri sae - cu -

A - rum. A - men, a -

T - - - - rum. ven - tu - ri sae - cu -

B o - rum.

Org

S Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men,

S Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li.

A Et vi - tam ve - tu - ri sae - cu - li.

T Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li.

T Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li.

B Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li.

Org

G

108

S
li. A-men, a-men. Et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li. A-men, a-

S
men, A-men, a-men. Et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li. A-men, a-

S
li. A-men, a-men. Et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li. A-men, a-

A
men, a-men, a-men. Et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li. A-men, a-

T
li. A-men, a-men. Et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li. A-men, a-

B
A-men, a-men. Et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li. A-men, a-

Org

S
a-men, a-men, a-men, a-men. Ven-tu-ri sae-cu-li.

S
A-men, a-men, a-men, a-men. Ven-tu-ri sae-cu-li.

A
A-men, a-men, a-men, a-men. Ven-tu-ri sae-cu-li.

T
A-men, a-men, a-men, a-men. Ven-tu-ri sae-cu-li.

T
A-men, a-men, a-men, a-men. Ven-tu-ri sae-cu-li.

B
A-men, a-men, a-men, a-men. Ven-tu-ri sae-cu-li.

Org

G

114

S
men, a - men, a - men, a - men, a - men.

S
men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

S
men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

A
men, a - men, a - men, a - men, a - men.

T
men, a - men, a - men, a - men, a - men.

B
men, a - men, a - men, a - men, a - men.

Org

S
A - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

S
A - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

A
A - men, a - [men,] a - men, a - men.

T
A - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

T
A - men, a - men, a - men, a - men.

B
A - men, a - men, a - men, a - men.

Org

C

Missa de Batalla

Sanctus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 67-8

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

S
San - ctus, San - ctus, San - ctus, San -

S
San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus, San -

S
San - ctus, San - ctus, San -

A
San - ctus, San - ctus,

T
San - ctus, San -

B
San - ctus, San - ctus, San - ctus, San -

Org

CORO II

S
San - ctus,

S

A
San - ctus,

T

T
San

B

Org

G

7

S
ctus, San - - -

S
ctus, San - ctus,

S
ctus, San - ctus, San - ctus,

A
San - - - ctus, San -

T
ctus, - - - San-

B
ctus, San - - -

Org

S
San - ctus, San - - ctus, San - ctus,

S
San - ctus, San - ctus,

A
San - ctus, San - ctus, San - - ctus,

T
San - - ctus, San - ctus, San - ctus,

T
- - ctus, San - - ctus,

B
San - - - ctus,

Org

G

Detailed description: This is a musical score for a choir and organ. It consists of two systems of staves. The first system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Organ (Org). The second system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Organ (Org), and a new part for Guitar (G). The lyrics are 'San - ctus, San - ctus, San - ctus'. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The organ part features a descending eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. The guitar part at the bottom also features a similar descending eighth-note pattern.

13

S
ctus, San - ctus,

S
San - ctus,

S
San - ctus, San - ctus, Do-mi-nus De-us Sa -

A
- ctus, San - ctus, Do-mi-nus De - us Sa -

T
- ctus, Do-mi-nus De-us Sa -

B
- ctus,

Org

S
San - ctus, San - ctus

S
San - ctus, San - ctus, San - ctus

A
San - ctus, San - ctus

T
San - ctus, San - ctus

T
San - ctus, San - ctus

B
San - ctus, San - ctus

Org

G

19

S Do-mi-nus De-us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter -

S Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra, cae - li et ter -

S ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra, *ple - ni sunt cae - li et*

A - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter -

T - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra, *ple - ni sunt cae - li*

B Do-mi-nus De-us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter -

Org

S Ple - ni sunt cae - li et ter - ra

S Ple - ni sunt cae - li et ter - ra, *ple - ni sunt cae - li*

A Ple - ni sunt, *ple - ni sunt* cae - li et ter -

T Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a tu -

T Ple - ni sunt cae - li et ter - ra, *ple - ni sunt cae - li et*

B Ple - ni sunt cae - li et ter -

Org

G

26

S ra glo - ri - a tu - a. Ho-san-na in ex-cel-sis, Ho-san-na in ex-cel - sis, Ho

S ra glo - ri - a tu - a. Ho-san-na in ex-cel-sis, Ho-san-na in ex-cel - sis, Ho

S ter - ra glo - ri - a tu - a. Ho-san-na in ex-cel-sis, Ho-san-na in ex-cel - sis, Ho

A ra glo - ri - a tu - a. Ho-san-na in ex-cel-sis, Ho-san-na in ex-cel - sis, Ho

T et ter - ra glo - ri - a tu - a.

B ra glo - ri - a tu - a.

Org

S glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a. Ho-san-na in ex-

S et ter - ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a. Ho-san-na in ex-

A ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a. Ho-san-na in ex-

T a, glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.

T ter - ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.

B ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.

Org

G

31

S san - na in ex-cel-sis, Ho-san - na in ex-cel-sis, Ho-san-na in ex-cel - sis.

S san - na, Ho-san-na in ex-cel - sis, Ho-san-na in ex-cel - sis.

S san - na in ex-cel-sis, Ho-san - na in ex-cel-sis, Ho-san-na in ex-cel - sis.

A san - na in ex-cel-sis, Ho-san - na, Ho-san-na in ex-cel-sis, in ex-cel - sis.

T Ho-san-na in ex-cel - sis, Ho-san-na in ex-cel-sis, in ex-cel - sis.

B Ho-san-na in ex-cel - sis, Ho-san-na in ex-cel-sis, in ex-cel - sis.

Org

S cel - sis, Ho-san - na, Ho-san-na in ex-cel - sis, Ho-san-na in ex-cel - sis. Be - ne-

S cel - sis, Ho-san - na, Ho-san-na in ex-cel - sis, Ho-san-na in ex-cel - sis. Be - ne-

A cel - sis, Ho-san - na, Ho-san-na in ex-cel - sis, Ho-san-na in ex-cel - sis. Be - ne-

T Ho-san-na in ex-cel - sis, Ho-san-na in ex-cel - sis.

T Ho-san-na in ex-cel - sis, Ho-san-na in ex-cel - sis.

B Ho-san-na in ex-cel - sis, Ho-san-na in ex-cel - sis.

Org

G

37

S

S

S

A

T

B

Org

S

S

A

T

T

B

Org

G

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do -

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne, in no - mi - ne

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne, in no - mi - ne

di - ctus qui ve - nit_ in no - mi - ne, in no - mi - ne Do - mi - ni.

di - ctus qui ve - nit_ in no - mi - ne, in no - mi - ne Do - mi - ni.

di - ctus qui ve - ni in no - mi - ne Do - mi - ni.

44

S in ex - cel - sis.

S in ex - cel - sis.

S in ex - cel - sis.

A - mi-ni. in ex - cel - sis.

T Do-mi-ni. in ex - cel - sis.

B Do-mi-ni. in ex - cel - sis.

Org

S Ho - san - na in ex - cel - sis, in

S Ho - san - na in ex-cel - sis, in

A Ho - san - na in ex - cel - sis, in

T Ho - san - na in ex - cel - sis, in

T Ho - san - na in ex - cel - sis, in

B Ho - san - na in ex - cel - sis, in

Org

G

51

S Ho - san - na in ex - cel - sis.

S Ho - san - na

S Ho - san - na in ex - cel - sis. Ho - san -

A Ho - san -

T Ho - san - na in ex - cel - sis.

B Ho - san - na

Org

S ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

S ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

A ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

T ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

T ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

B ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

Org

G

58

S Ho - san - na in ex - cel - sis.

S in ex - cel - sis.

S -na in ex - cel - sis.

A -na in ex - cel - sis.

T Ho - san - na in ex - cel - sis.

B in ex - cel - sis.

Org

S Ho -

S Ho - san - na in

A Ho - san - na in ex -

T Ho - san - na in

T Ho - san - na in

B in

Org

G

62

S in ex - cel - - sis.

S in ex - cel - - sis.

S in ex - cel - - sis.

A in ex - cel - sis.

T in ex - cel - - sis.

B in ex - cel - - sis.

Org

S san - na in ex - cel - - sis.

S ex - cel - sis, in ex - cel - - sis.

A cel - - sis, in ex - cel - - sis.

T ex - cel - sis, in ex - cel - - sis.

T ex - cel - sis, in ex - cel - - sis.

B ex - cel - sis, in ex - cel - - sis.

Org

G

Missa de Batalla

Agnus Dei

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 67-8

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

Soprano: A - gnus De - i, A -
Soprano: A - gnus De - i, A - gnus De -
Soprano: A - gnus De - - - - i,
Alto: A - gnus De - - - - i,
Tenor: A - gnus De - - - - i,
Bass: A - gnus De - - - - i,
Org: Organ accompaniment.

CORO II

Soprano: A - gnus De - i,
Soprano: A - gnus De - i, A - gnus
Alto: A - gnus de - i,
Tenor: A - gnus De - i, A - gnus
Tenor: A - gnus De - i,
Bass: A - gnus De
Org: Organ accompaniment.
G: Organ accompaniment.

7

S - gnus De - - i, A - gnus De - - i, qui tol - lis pec-ca - ta

S i, A - gnus De - - - - i, qui tol - lis pec-ca - ta mun-

S A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui tol - lis pec-ca - ta

A A - gnus De - - i, qui tol - lis pec-ca - ta

T A - gnus De - - - i, qui tol - lis pec-ca - ta

B A - gnus De - - - i, qui tol -

Org

S A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun-di,

S De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun-di,

A De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun-di,

T De - - i, qui tol - lis pec-ca - ta mun-

T A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun-di,

B - i, qui tol -

Org

G

13

S mun - di, pec-ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,
 S di, pec-ca - ta mun - di, pec-ca - ta mun - di, qui tol - lis
 S mun - di, pec-ca - ta mun - di, pec-ca - ta mun - di, qui tol -
 A mun - di, pec-ca - ta mun - di, pec-ca - ta mun - di, qui tol - lis
 T mun - di, pec-ca - ta mun - di, pec-ca - ta mun - di, qui tol - lis
 B lis pec-ca - ta mun - di, pec-ca - ta mun - di, qui tol - lis pec-ca - ta mun -
 Org

S pec-ca - ta mun - di, pec-ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di, qui
 S pec-ca - ta mun - di, pec-ca - ta mun - di, qui tol - lis pec -
 A pec-ca - ta mun - di, pec-ca - ta mun - di, qui tol - lis pec -
 T di, pec-ca - ta mun - di, pec-ca - ta mun - di, qui tol - lis pec -
 T pec-ca - ta mun - di, pec-ca - ta mun - di, qui tol - lis pec -
 B lis pec-ca - ta mun - di, pec-ca - ta mun - di, qui tol - lis pec-ca - ta mun - di, qui tol -
 Org
 G

17

S qui tol - lis pec - ca-ta mun - di:

S pec - ca - ta mun-di:

S lis pec-ca-ta mun - di:

A pec - ca-ta mun - di:

T pec-ca-ta mun - di:

B - di, qui tol - lis pec-ca-ta mun - di:

Org

S tol - lis mi - se - re - re

S ca - ta mun - di: mi - se - re - re, mi-se - re-re no - bis,

A ca - ta mun - di: mi - se - re - re no - bis, mi - se -

T ca - ta mun - di: mi-se - re - re no - bis, mi-

T ca - ta mun - di: mi - se - re -

B lis pec-ca-ta mun - di: mi - se - re - re no - bis, mi - se - re -

Org

G

23

S A - gnus De - - - i, pec-

S A - gnus De - - - i, pec-

S A - gnus De - - - i, A - gnus De - i, pec -

A A - gnus De - i, A-gnus De - - - i, pec -

T A - gnus De - - - i, A - gnus De - i, pec-

B A - gnus De - - - i, A - gnus De - i, pec-

Org

S no - bis. qui tol-lis pec-ca - ta mun

S no - bis. qui tol-lis pec - ca - ta mun -

A re-re no - bis. qui tol-lis pec-ca -ta mun

T - se-re - re qui tol-lis pec-ca - ta mun

T re no - bis. qui tol-lis pec-ca - ta mun

B re no - bis. qui tol-lis pec-ca - ta mun

Org

G

30

S ca-ta mun - di, pec-ca-ta mun-di, pec - ca-ta mun - di, pec-ca-ta mun - di: mi-se-

S ca-ta mun - di, pec-ca-ta mun-di, pec - ca-ta mun - di, pec-ca-ta mun - di: mi-se-

S ca-ta mun - di, pec-ca-ta mun-di, pec - ca-ta mun - di, pec-ca-ta mun - di: mi-se-

A ca-ta mun - di, pec-ca-ta mun-di, pec - ca-ta mun - di, pec-ca-ta mun - di: mi-se-

T ca-ta mun - di, pec-ca-ta mun-di, pec - ca-ta mun - di, pec-ca-ta mun - di: mi-se-

B ca-ta mun - di, pec-ca-ta mun-di, mi-se-

Org

S di, pec-ca-ta mun - di, qui tol-lis pec-ca - ta mun-di, pec-ca-ta mun - di, pec-ca-ta mun-di:

S di, pec-ca-ta mun - di, qui tol-lis pec-ca - ta mun-di, pec-ca-ta mun - di, pec-ca-ta mun-di:

A di, pec-ca-ta mun - di, qui tol-lis pec-ca - ta mun-di, pec-ca-ta mun - di, pec-ca-ta mun-di:

T di, pec-ca-ta mun - di, qui tol-lis pec-ca - ta mun-di, pec-ca-ta mun-di:

T di, pec-ca-ta mun - di, qui tol-lis pec-ca - ta mun-di, pec-ca-ta mun - di, pec-ca-ta mun-di:

B di, pec-ca-ta mun - di, pec-ca-ta mun-di:

Org

G

36

S re-re no-bis, mi-se-re-re no - bis.

S re-re no-bis, mi-se-re-re no - bis.

S re-re no-bis, mi-se-re-re no - bis.

A re-re no-bis, mi-se-re-re no - bis.

T re-re no-bis, mi-se-re-re no - bis.

B re-re no-bis, mi-se-re-re no - bis.

Org

S mi-se-re-re no-bis. A - gnus De - - i, A - gnus De -

S mi-se-re-re no-bis. A - - - gnus, A - gnus De - -

A mi-se-re-re no-bis. A - gnus De - - i, A - gnus De -

T mi-se-re-re no-bis. A - - - gnus, A - gnus De - -

T mi-se-re-re no-bis. A - gnus De - i, A - -

B mi-se-re-re no-bis. A - - -

Org

G

42

S
qui tol-lis pec-ca-ta mun-di: qui tol-lis pec-ca-ta

S
qui tol-lis pec-ca-ta mun-di: qui tol-lis pec-ca-ta

S
qui tol-lis pec-ca-ta mun-di: qui tol-lis pec-ca-ta

A
qui tol-lis pec-ca-ta mun-di: qui tol-lis pec-ca-ta

T
qui tol-lis pec-ca-ta mun-di: qui tol-lis pec-ca-ta

B
qui tol-lis pec-ca-ta mun-di: qui tol-lis pec-ca-ta

Org

S
- - i, pec - ca - ta mun-di,

S
- - i, pec - ca - ta mun - di,

A
- - i pec-ca-ta mun - di, pec -

T
- - i,

T
gnus De - i, pec - ca - ta mun - di,

B
- gnus De - i, pec-ca-ta mun - di,

Org

G

48

S
mun-di, do - na no-bis pa - cem,

S
mun-di, do - na no-bis pa - cem.

S
mun-di, do - na no-bis pa - cem, pa - cem,

A
mun-di, do - na no-bis pa - cem,

T
mun-di, do - na no-bis pa - - - cem,

B
mun-di, do - na no-bis pa - - - - cem,

Org

S
pec - ca - ta mun - di: do - na no-bis pa -

S
pec - ca - ta mun - di: do - na no-bis pa -

A
- ca - ta mun - - di: do - na no-bis

T
pec - ca - ta mun - - di: do - na no -

T
do - na no-bis pa - cem,

B
do - na no-bis pa -

Org

G

56

S do - na no - bis pa -
S do - na
S do - na no - bis pa - -
A do - na no - bis pa -
T
B
Org
S - - - cem, do - na no - bis pa - - - cem,
S cem, do - na no - bis pa - - - cem, _____ do -
A pa - - - cem, do - na no - bis pa - - - cem, _____
T bis _____ pa - - - cem, do - na no - bis
T no - bis, do - na no - bis pa - - - cem, do - na
B cem, _____
Org
G

Missa a 12 *Et exultavit spiritus meus*
Kyrie

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 71-6

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

Tiple
Ki ri e

Tiple
Ki ri e

Alto
Ki ri e

Tenor
Ki ri e

Arpa
Ki ri e

S
Ky - ri - e

S
Ky - ri - e, Ky - ri -

A
Ky - - ri - e

T
Ky - ri - e e - - -

Arp

CORO II

Tiple
Ki ri e

Alto
Ki ri e

Tenor
Ki ri e

Bajo
Ki ri e

Órgano
Ki ri e

S

A

T

B

Org

CORO III

Tiple
Ki ri e

Alto
Ki ri e

Tenor
Ki ri e

Bajo
Ki ri e

Órgano
Ky ri e

Acompañamiento Genral
Ki ri e

S

A

T

B

Org

AG

3

S
e - - - lei - - - son,

S
e - - - lei - son,

A
e - - - lei - - - son,

T
- - - lei - - - son,

Arp

S
Ky - ri - e e -

A
Ky - ri - e, Ky - ri - -

T
Ky - - ri - e

B
Ky - ri - e e - - -

Org

S

A

T

B

Org

AG

7

S
S
A
T
Arp
S
A
T
B
Org
S
A
T
B
Org
AG

lei - son,
e, Ky - ri - e e - lei - son,
e - - - - - lei - son.
- - - - - lei - son,
Ky - ri - e
Ky - ri -
Ky - ri - e

11

S Ky - ri - e e - - - -

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

A Ky - ri - e

T Ky - ri - e e - - - -

Arp

S

A

T

B

Org

S e - - lei - - son,

A Ky - ri - e,

T e e - lei - son,

B e - - lei - son,

Org

AG

15

S - - - lei - son,

S e - lei - son,

A e - lei - son,

T - - - lei - son,

Org

S Ky - ri - e e - - -

A Ky - ri - e e -

T Ky - ri - e

B Ky - ri - e e - - -

Org

S

A

T

B

Org

AG

19

S Ky - ri - e, Ky - ri - e

S Ky - ri - e, Ky - ri - e,

A Ky - ri - e, Ky - ri - e,

T Ky - ri - e, Ky - ri -

Arp

S - lei - son,

A - lei - son,

T e - lei - son,

B - lei - son,

Org

S Ky - ri - e,

A Ky - ri - e

T Ky - ri - e,

B Ky - ri - e,

Org

AG

23

S
e,

S
—

A
—

T
e,

Arp

S
Ky - ri - e,

A
Ky - ri - e,

T
Ky - ri - e,

B
Ky - ri - e,

Org

S
Ky - ri - e, Ky - ri - e e - - -

A
e - lei - son, Ky - ri - e e -

T
Ky - ri - e, Ky - ri - e e - - -

B
Ky - ri - e, Ky - ri - e e - - -

Org

AG

27

S
S
A
T
Arp
S
A
T
B
Org
S
A
T
B
Org
AG

Ky - ri - e e -
Ky - ri - e
Ky - ri - e
Ky - ri - e e - - -
- - - - lei - son,
- - - - lei - son,
- - - - lei - son,
- - - - lei - son,

31

S Ky - ri - e,

S Ky - ri - - - e,

A Ky - ri - - - e,

T Ky - - ri - e

Arp

S - lei - - son,

A e - lei - - son,

T e - - - lei - son,

B - lei - - son,

Org

S Ky - ri - - -

A Ky - - ri -

T Ky - ri - - -

B Ky - - ri - e,

Org

AG

34

S Ky - ri - e

S Ky - ri - e

A Ky - ri - e

T Ky - ri - e

Arp

S

A

T

B

Org

S e, Ky - ri - e e - - - lei -

A e, Ky - ri - e e - - - lei -

T e, Ky - ri - e e - lei -

B Ky - ri - e e - - - lei -

Org

AG

38

S
S
A
T
Arp
S
A
T
B
Org
S
A
T
B
Org
AG

Ky - ri - e e - - - - -
Ky - ri - e e - - - - -
Ky - ri - e e - - - - -
Ky - ri - e e - - - - -
son, e - - - - -
son, e - - - - -
son, e - - - - -
son, e - - - - -

41

S lei - - - son. Chri - ste e - lei - son,

S lei - - - son. Chri - ste e - lei - son,

A lei - - - son. Chri - ste e - lei - son,

T lei - - - son. Chri - ste e - lei - son,

Arp

S lei - - - son. Chri - ste e - lei -

A - - - lei - son. Chri - ste e - lei -

T # lei - son. Chri - ste e - lei -

B lei - - - son. Chri - ste e - lei -

Org

S lei - - - son.

A lei - - - son.

T lei - - - son.

B lei - - - son.

Org

AG

45

S Chri - ste e - lei - son,
S Chri - ste e - lei - son,
A Chri - ste e - lei - son,
T Chri - ste e - lei - son,
Arp

S son, Chri - ste e - lei - son,
A son, Chri - ste e - lei - son,
T son, Chri - ste e - lei - son,
B son, Chri - ste e - lei - son,
Org

S Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -
A Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -
T Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -
B Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -
Org
AG

49

S Chri - ste e - lei - son,

S Chri - ste e - lei - son,

A Chri - ste e - lei - son,

T Chri - ste e - lei - son,

Arp

S Chri - ste e - lei - son,

A Chri - ste e - lei - son,

T Chri - ste e - lei - son,

B Chri - ste e - lei - son,

Org

S lei - son, Chri - ste e - lei -

A lei - son, Chri - ste e - lei -

T lei - son, Chri - ste e - lei -

B lei - son, Chri - ste e - lei -

Org

AG

54

S
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -

S
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -

A
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -

T
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -

Arp

S
Chri - ste e - lei - son,

A
Chri - ste e - lei - son,

T
Chri - ste e - lei - son,

B
Chri - ste e - lei - son,

Org

S
son, Chri - ste e - lei - son,

A
son, Chri - ste e - lei - son,

T
son, Chri - ste e - lei - son,

B
son, Chri - ste e - lei - son,

Org

AG

58

S lei - son, Chri - ste e - lei -

S lei - son, Chri - ste e - lei -

A lei - son, Chri - ste e - lei -

T lei - son, Chri - ste e - lei -

Arp

S Chri - ste e - lei - son,

A Chri - ste e - lei - son,

T Chri - ste e - lei - son,

B Chri - ste e - lei - son,

Org

S Chri - ste e - lei - son,

A Chri - ste e - lei - son,

T Chri - ste e - lei - son,

B Chri - ste e - lei - son,

Org

AG

63

S
son, Chri - ste e - lei - son,

S
son, Chri - ste e - lei - son,

A
son, Chri - ste e - lei - son,

T
son, Chri - ste e - lei - son,

Arp

S
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei -

A
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei -

T
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei -

B
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei -

Org

S
Chri - ste e - lei - son,

A
Chri - ste e - lei - son,

T
Chri - ste e - lei - son,

B
Chri - ste e - lei - son,

Org

AG

67

S e - lei - son.

S e - lei - son.

A e - lei - son.

T e - lei - son.

Arp

S son, e - lei - son. Ky - - ri - e e - lei -

A son, e - lei - son. Ky - - ri - e e - lei -

T son, e - lei - son. Ky - - ri - e e - lei -

B son, e - lei - son. Ky - ri - e e - lei -

Org

S Chri - ste e - lei - son.

A Chri - ste e - lei - son.

T Chri - ste e - lei - son.

B Chri - ste e - lei - son.

Org

AG

72

S Ky - ri - e e - lei -

S Ky - ri - e e - - - lei -

A Ky - ri - e e - lei -

T Ky - ri - e e - lei -

Arp

S son,

A son,

T son,

B son,

Org

S Ky - ri - e e - lei - son,

A Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - - ri - e e - lei - son,

B Ky - - ri - e e - lei - son,

Org

AG

76

S
son, Ky - ri - e

S
son, Ky - ri - e

A
son, Ky - ri - e

T
son, Ky - ri - e

Arp

S
Ky - - ri - e e - lei - - - son,

A
Ky - - ri - e e - lei - - - son,

T
Ky - - ri - e e - - - lei - son,

B
Ky - ri - e e - lei - - - son,

Org

S
Ky - - ri - e

A
Ky - - ri - e

T
Ky - - ri - e

B
Ky - ri - e

Org

AG

79

S e - lei - son, Ky - ri - e

S e - lei - son, Ky - ri - e

A e - lei - son, Ky - ri - e

T e - lei - son, Ky - ri - e

Arp

S Ky - ri - e e - lei - son,

A Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son,

B Ky - ri - e e - lei - son,

Org

S e - lei - - son,

A e - lei - - son,

T e - lei - son,

B e - lei - - son,

Org

AG

83

S e - lei - son,
S e - lei - son,
A e - lei - son,
T e - lei - son,
Arp

S Ky - ri - e
A Ky - ri - e
T Ky - ri - e
B Ky - ri - e
Org

S Ky - ri - e e - lei - son,
A Ky - ri - e e - lei - son,
T Ky - ri - e e - lei - son,
B Ky - ri - e e - lei - son,
Org
AG

87

S Ky - ri - e

S Ky - ri - e

A Ky - ri - e

T Ky - ri - e

Arp

S e - lei - - - son, Ky - ri -

A e - lei - - - son, Ky - ri -

T e - - - lei - son, Ky - ri -

B e - lei - - - son, Ky - ri -

Org

S Ky - ri - e,

A Ky - ri - e,

T Ky - ri - e,

B Ky - ri - e,

Org

AG

90

S e - lei - son,
S e - lei - son,
A e - lei - son,
T e - lei - son,
Arp

S e, Ky - ri -
A e, Ky - ri - e
T e,
B e,
Org

S Ky - ri - e e - lei - son,
A Ky - ri - e e - lei - son,
T Ky - ri - e e - lei - son,
B Ky - ri - e e - lei - son,
Org
AG

94

S Ky - - ri - e

S Ky - - ri - e

A Ky - - ri - e

T Ky - ri - e

Arp

S e e - lei - son, e - lei - son,

A e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son,

B Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,

Org

S

A

T

B

Org

AG

98

S e - lei - son, e - lei - - son.

S e - lei - son, e - lei - son.

A e - lei - son, e - lei - - son.

T e - lei - son, e - lei - - son.

Arp

S e - lei - - son.

A e - lei - - son.

T e - lei - - son.

B e - lei - - son.

Org

S Ky - - ri - e e - lei - - son,

A Ky - - ri - e e - lei - - son,

T Ky - - ri - e e - lei - - son,

B Ky - ri - e - e - lei - - son.

Org

AG

Missa a 12 Et exultavit spiritus meus

Gloria

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 71-6

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

S Et in ter - - - - ra pax,
S Et in ter - - - - ra pax,
A Et in ter - - - - ra pax,
T Et in ter - - - - ra pax, pax,
Arp

CORO II

S pax ho -
A pax ho -
T pax ho -
B pax ho -
Org

CORO III

S pax
A pax
T pax
B pax
Org
AG

5

S
S
A
T
Arp

pax in
pax in
pax in
pax in

S
A
T
B
Org

mi - - ni - bus pax,
mi - - ni - bus pax,
mi - - ni - bus pax,
mi - ni - - bus pax,

S
A
T
B
Org

bo - nae vo - lun - ta - tis,
bo - nae vo - - lun - ta - tis,
bo - nae vo - lun - ta - tis,
bo - nae vo - lun - ta - tis,

AG

9

S
ter - - - - ra

S
ter - - - - ra

A
ter - - - - ra

T
ter - - - - ra

Arp

S
pax ho - mi - - ni - bus

A
pax ho - mi - - ni - bus

T
pax ho - mi - - ni - bus

B
pax ho - mi - - ni - bus

Org

S
pax bo - nae

A
pax bo - nae

T
pax bo - nae

B
pax bo - nae

Org

AG
pax bo - nae

13

S Lau - da - mus

S Lau - da - mus

A Lau - da - mus

T Lau - da - mus

Arp

S

A

T

B

Org

S vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te.

A vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te.

T vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te.

B vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te.

Org

AG

17

S te. Glo - ri - fi - ca - - -

S te. Glo - ri - fi - ca - - -

A te. Glo - ri - fi - ca - - -

T te. Glo - ri - fi - ca - - -

Arp

S Be - ne - di - ci - mus te.

A Be - ne - di - ci - mus te.

T Be - ne - di - ci - mus te.

B Be - ne - di - ci - mus te.

Org

S Ad - o - ra - mus te.

A Ad - o - ra - mus te.

T Ad - o - ra - mus te.

B Ad - o - ra - mus te.

Org

AG

21

S - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

S mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

A - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

T mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

Arp

S Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

A Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

T Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

B Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

Org

S Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

A Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

T Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

B Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

Org

AG

27

S pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - - am.

S pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

A pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

T pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

Arp

S pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

A pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

T pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

B pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

Org

S pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

A pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

T pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

B pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

Org

AG

32

S Do - mi - ne De - us, Rex cae - le - stis,

S Do - mi - ne De - us, Rex cae - le - stis,

A Do - mi - ne De - us, Rex cae - le - stis,

T Do - mi - ne De - us, Rex cae - le - stis,

Arp

S Do - mi - ne De - us,

A Do - mi - ne De - us,

T Do - mi - ne De - us,

B Do - mi - ne De - us,

Org

S Rex cae - le -

A Rex cae - le -

T Rex cae - le -

B Rex cae - le -

Org

AG

36

S
De - us Pa - ter

S
De - us Pa - ter

A
De - us Pa - ter

T
De - us Pa - ter

Arp

S
o - mni - po - tens. Do - mi - ne Fi -

A
o - mni - po - tens. Do - mi - ne Fi -

T
o - mni - po - tens. Do - mi - ne Fi -

B
o - mni - po - tens. Do - mi - ne Fi -

Org

S
stis, o - mni - po - tens.

A
stis, o - mni - po - tens.

T
stis, o - mni - po - tens.

B
stis, o - mni - po - tens.

Org

AG

40

S Do - mi - ne Fi - li Je - su

S Do - mi - ne Fi - li Je - - su

A Do - mi - ne Fi - li Je -

T Do - mi - ne Fi - li Je - su

Arp

S li Je - - su

A li Je - - su

T li Je - - su

B li Je - - su

Org

S u - ni - ge - ni - te Je - - su

A u - ni - ge - ni - te Je - - su

T u - ni - ge - ni - te Je - - su

B u - ni - ge - ni - te Je - - su

Org

AG

44

S Chri - - - ste. Do - mi - ne De - us,

S Chri - - - ste. Do - mi - ne De - us,

A su Chri - - - ste. Do - mi - ne De - us,

T Chri - - - ste. Do - mi - ne De - us,

Arp

S Chri - - - ste.

A Chri - - - ste.

T Chri - - - ste.

B Chri - - - ste.

Org

S Chri - - - ste. Do - mi - ne De -

A Chri - - - ste. Do - mi - ne De -

T Chri - - - ste. Do - mi - ne De -

B Chri - - - ste. Do - mi - ne De -

Org

AG

48

S Fi - li - us Pa - tris.

S Fi - li - us Pa - tris.

A Fi - li - us Pa - tris.

T Fi - li - us Pa - tris.

Arp

S A - gnus De - i,

A A - gnus De - i,

T A - gnus De - i,

B A - gnus De - i,

Org

S us, Qui tol - lis pec -

A us, Qui tol - lis pec -

T us, Qui tol -

B us, Qui tol - lis pec -

Org

AG

52

S Qui tol - lis pec - ca - ta mun -

S Qui tol - lis pec - ca - ta mun -

A Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec ca - ta mun -

T Qui tol - lis pec - ca - ta mun -

Arp

S

A

T

B

Org

S ca - ta mun - di,

A ca - ta mun - di,

T lis

B ca - ta mun - di,

Org

AG

57

S - di, mi - se - re - re mi - se - re - re no - -

S - di, mi - se - re - re mi - se - re - re no - -

A - di, mi - se - re - re mi - se - re - re no -

T - di, mi - se - re - re mi - se - re - re no - -

Arp

S mi - se - re - re

A mi - se - re - re

T mi - se - re - re

B mi - se - re - re

Org

S

A

T

B

Org

AG

62

S - bis.

S - bis.

A - bis.

T - bis.

Arp

S mi - se - re - re no - - bis.

A mi - se - re - re no - - bis.

T mi - se - re - re no - - bis.

B mi - se - re - re no - bis.

Org

S mi - se - re - re no - -

A mi - se - re - re no - -

T mi - se - re - re no -

B mi - se - re - re no - -

Org

AG

66

S
S
A
T
Arp

S
A
T
B
Org

S
A
T
B
Org
AG

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

- bis. pec - ca - ta mun -
- bis. pec - ca - ta mun -
- bis. pec - ca - ta mun -
- bis. pec - ca - ta mun -

71

S Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe

S Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe

A Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe

T Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe

Arp

S sus - ci - pe

A sus - ci - pe

T sus - ci - pe

B sus - ci - pe

Org

S - di, sus - ci - pe

A - di, sus - ci - pe

T - di, sus - ci - pe

B - di, sus - ci - pe

Org

AG

76

S de - pre - ca - ti - o - nem no - - stram, de - pre - ca -

S de - pre - ca - ti - o - nem no - stram, de - pre - ca -

A de - pre - ca - ti - o - nem no - - stram, de - pre - ca -

T de - pre - ca - ti - o - nem no - - stram, de - pre - ca -

Arp

S de - pre - ca - ti - o - nem sus - ci - pe de - pre - ca -

A de - pre - ca - ti - o - nem sus - ci - pe de - pre - ca -

T de - pre - ca - ti - o - nem sus - ci - pe de - pre - ca -

B de - pre - ca - ti - o - nem sus - ci - pe de - pre - ca -

Org

S de - pre - ca - ti - o - nem sus - ci - pe de - pre - ca -

A de - pre - ca - ti - o - nem sus - ci - pe de - pre - ca -

T de - pre - ca - ti - o - nem sus - ci - pe de - pre - ca -

B de - pre - ca - ti - o - nem sus - ci - pe de - pre - ca -

Org

AG de - pre - ca - ti - o - nem sus - ci - pe de - pre - ca -

81

S ti - o - nem Qui se - - - des ad

S ti - o - nem Qui se - - - des ad

A ti - o - nem Qui se - - - des ad

T ti - o - nem Qui se - - - des ad

Arp ti - o - nem Qui se - - - des ad

S ti - o - nem

A ti - o - nem

T ti - o - nem

B ti - o - nem

Org ti - o - nem

S ti - o - nem no - - - stram.

A ti - o - nem no - - - stram.

T ti - o - nem no - - - stram.

B ti - o - nem no - - - stram.

Org ti - o - nem no - - - stram.

AG ti - o - nem no - - - stram.

86

S
dex - te - ram Pa - tris,

S
dex - te - ram Pa - tris,

A
dex - te - ram Pa - tris,

T
dex - te - ram Pa - tris,

Arp
dex - te - ram Pa - tris,

S
ad dex - te - ram Pa - tris,

A
ad dex - te - ram Pa - tris,

T
ad dex - te - ram Pa - tris,

B
ad dex - te - ram Pa - tris,

Org
ad dex - te - ram Pa - tris,

S
ad dex - te - ram Pa - tris,

A
ad dex - te - ram Pa - tris,

T
ad dex - te - ram Pa - tris,

B
ad dex - te - ram Pa - tris,

Org
ad dex - te - ram Pa - tris,

AG
ad dex - te - ram Pa - tris,

90

S mi - se - re - re no - - - bis, no - - -

S mi - se - re - re

A mi - se - re - - re no - - -

T mi - se - re - re no - - - bis,

Arp

S

A

T

B

Org

S tris,

A tris,

T tris,

B tris,

Org

AG

94

S
bis.

S
no - - - - - bis.

A
bis.

T
no - - - - - bis.

Arp

S
Quo - - ni - am tu

A
Quo - - ni - am tu

T
Quo - - ni - am tu

B
Quo - - ni - am tu

Org

S
Quo - - ni - am

A
Quo - - ni - am

T
Quo - - ni - am

B
Quo - - ni - am

Org

AG

98

S
Quo - ni - am tu so - lus San - ctus.

S
Quo - ni - am tu so - lus San - ctus.

A
Quo - ni - am tu so - lus San - ctus.

T
Quo - ni - am tu so - lus San - ctus.

Arp

S
San - ctus.

A
San - ctus.

T
San - ctus.

B
San - ctus.

Org

S
tu so - lus San - ctus. San - ctus.

A
tu so - lus San - ctus. San - ctus.

T
tu so - lus San - ctus. San - ctus.

B
tu so - lus San - ctus. San - ctus.

Org

AG
tu so - lus San - ctus. San - ctus.

103

S Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al -

S Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al -

A Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al -

T Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al -

Arp

S Do - mi - nus.

A Do - mi - nus.

T Do - mi - nus.

B Do - mi - nus.

Org

S Do - mi - nus.

A Do - mi - nus.

T Do - mi - nus.

B Do - mi - nus.

Org

AG

107

S
tis - si - mus, Je - su Chri - - -

S
tis - si - mus, Je - su Chri - - -

A
tis - si - mus, Je - su Chri - -

T
tis - si - mus, Je - - - su Chri - -

Arp

S
Al - tis - si - mus,

A
Al - tis - si - mus,

T
Al - tis - si - mus,

B
Al - tis - si - mus,

Org

S
Al - tis - si - mus,

A
Al - tis - si - mus,

T
Al - tis - si - mus,

B
Al - tis - si - mus,

Org

AG

112

S
- - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu, in

S
- - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu, in

A
- - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu, in

T
- - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu, in

Arp

S
Cum San - cto Spi - ri - tu,

A
Cum San - cto Spi - ri - tu,

T
Cum San - cto Spi - ri - tu,

B
Cum San - cto Spi - ri - tu,

Org

S
Cum San - cto Spi - ri - tu,

A
Cum San - cto Spi - ri - tu,

T
Cum San - cto Spi - ri - tu,

B
Cum San - cto Spi - ri - tu,

Org

AG

117

S glo - ri - a De - i Pa - tris.

S glo - ri - a De - i Pa - tris.

A glo - ri - a De - i Pa - tris.

T glo - ri - a De - i Pa - tris.

Arp

S in - glo - ri - a De - i Pa - tris.

A in - glo - ri - a De - i Pa - tris.

T in - glo - ri - a De - i Pa - tris.

B in - glo - ri - a De - i Pa - tris.

Org

S De - i Pa - tris. A -

A De - i Pa - tris. A -

T De - i Pa - tris. A -

B De - i Pa - tris. A -

Org

AG

121

S in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men,

S in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men,

A in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men,

T in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men,

Arp

S A - men.

A A - men.

T A - men.

B A - men.

Org

S men, a -

A men, a -

T men, a -

B men, a -

Org

AG

125

S a - men. De - i Pa -

S a - men. De - i Pa -

A a - men. De - - i Pa -

T a - men. De - i Pa -

Arp

S De - i Pa - tris. A - men,

A De - i Pa - tris. A - men,

T De - - i Pa - tris. A - men,

B De - i Pa - tris. A - men,

Org

S men, a - men.

A men, a - men.

T men, a - men.

B men, a - men.

Org

AG

129

S
tris. A - - - men, a - - -

S
tris. A - - - men. De - i Pa -

A
tris. A - - - men. De - i Pa -

T
tris. A - - - men. De - i Pa -

Arp

S
a - - - men,

A
De - i Pa - tris.

T
De - - i Pa - tris.

B
De - i Pa - tris.

Org

S
De - i Pa - tris. A - -

A
De - i Pa - tris. A - -

T
De - i Pa - tris. A - -

B
De - i Pa - tris. A - -

Org

AG
De - i Pa - tris. A - -

132

S men. in - glo - ri - a De - i

S tris. in - glo - ri - a De - i

A tris. in - glo - ri - a De - i

T tris. in - glo - ri - a De - i

Arp

S a - men.

A A - men.

T A - men.

B A - men.

Org

S men. Cum San - cto Spi - ri - tu,

A men. Cum San - cto Spi - ri - tu,

T men. Cum San - cto Spi - ri - tu,

B men. Cum San - cto Spi - ri - tu,

Org

AG

136

S Pa - tris, in glo - ri - a

S Pa - tris, De - - i Pa - tris, De -

A Pa - tris, De - i Pa -

T Pa - tris,

Arp

S

A

T

B

Org

S in glo - ri - a De - i Pa - tris.

A in glo - ri - a De - i Pa - tris.

T in glo - ri - a De - i Pa - tris.

B in glo - ri - a De - i Pa - tris.

Org

AG

139

S De - i Pa - tris. A - - men,

S i Pa - tris. A - - - men,

A tris. A - - men,

T in glo - ri - a De - i Pa - tris.

Arp

S De - i Pa - tris. A -

A De - i Pa - tris. A -

T De - i Pa - tris. A -

B De - i Pa - tris. A -

Org

S A -

A A -

T A -

B A -

Org

AG

143

S
a - - men, a -

S
a - - men, a -

A
a - - men, a -

T
A - - men, a -

Arp
a - - men, a -

S
men, a -

A
men, a -

T
men, a -

B
men, a -

Org
men, a -

S
men. De - - i Pa - tris. A -

A
men. De - - i Pa - tris. A -

T
men. De - - i Pa - tris. A -

B
men. De - - i Pa - tris. A -

Org
men. De - - i Pa - tris. A -

AG
men. De - - i Pa - tris. A -

146

S
men, a - - - men.

S
men, a - - - men.

A
men, a - - - men.

T
men, a - - - men.

Arp

S
men, a - - - men.

A
men, a - - - men.

T
men, a - - - men.

B
men, a - - - men.

Org

S
men, A - - - men.

A
men, A - - - men.

T
men, A - - - men.

B
men, A - - - men.

Org

AG

Missa a 12 Et exultavit spiritus meus

Credo

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 71-6

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

S Pa - trem o - mni - po - ten - tem,
S Pa - trem o - mni - po - ten - tem,
A Pa - trem o - mni - po - ten - tem,
T Pa - trem o - mni - po - ten - tem,
Atp

CORO II

S fa - cto - rem cae - li et ter -
A fa - cto - rem cae - li et ter -
T fa - cto - rem cae - li et ter -
B fa - cto - rem cae - li et ter -
Org

CORO III

S
A
T
B
Org
AG

5

S
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

S
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

A
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

T
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

Arp
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

S
rae, vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

A
rae, vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

T
rae, vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

B
rae, vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

Org
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

S
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

A
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

T
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

B
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

Org
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

AG
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

10

S
vi - si - bi - li - - um. Et in u - num Do - mi -

S
vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi -

A
vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi -

T
vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi -

Arp
vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi -

S
vi - si - bi - li - um.

A
vi - si - bi - li - um.

T
vi - si - bi - li - um.

B
vi - si - bi - li - um.

Org
vi - si - bi - li - um.

S
vi - si - bi - li - um.

A
vi - si - bi - li - um.

T
vi - si - bi - li - um.

B
vi - si - bi - li - um.

Org
vi - si - bi - li - um.

AG
vi - si - bi - li - um.

15

S num Je - sum Chri - stum,

S num Je - sum Chri - stum,

A num Je - sum Chri - stum,

T num Je - sum Chri - stum,

Arp

S Fi - li - um De - i.

A Fi - li - um De - i.

T Fi - li - um De - i.

B Fi - li - um De - i.

Org

S Fi - li - um De - i

A Fi - li - um De - i

T Fi - li - um De - i

B Fi - li - um De - i

Org

AG

19

S Et ex Pa - tre na - tum

S Et ex Pa - tre na - tum

A Et ex Pa - tre na - tum

T Et ex Pa - tre na - tum

Arp

S an - te

A an - te

T an - te

B an - te

Org

S u - ni - ge - ni - tum.

A u - ni - ge - ni - tum.

T u - ni - ge - ni - tum.

B u - ni - ge - ni - tum.

Org

AG

23

S
lu - men de lu - mi -

S
lu - men de lu - mi -

A
lu - men de lu - mi -

T
lu - men de lu - mi -

Arp

S
o - mni - a sae - cu - la.

A
o - mni - a sae - cu - la.

T
o - mni - a sae - cu - la.

B
o - mni - a sae - cu - la.

Org

S
De - um de De - o,

A
De - um de De - o,

T
De - um de De - o,

B
De - um de De - o,

Org

AG

27

S ne, Ge - ni - tum, non fa -

S ne, Ge - ni - tum, non fa -

A ne, Ge - ni - tum, non fa -

T ne, Ge - ni - tum, non fa -

Arp

S De - um ve - rum de De - o ve - ro.

A De - um ve - rum de De - o ve - ro.

T De - um ve - rum de De - o ve - ro.

B De - um ve - rum de De - o ve - ro.

Org

S

A

T

B

Org

AG

31

S
ctum, per quem o - mni - a

S
ctum, per quem o - mni - a

A
ctum, per quem o - mni - a

T
ctum, per quem o - mni - a

Arp

S
per quem o - mni - a

A
per quem o - mni - a

T
per quem o - mni - a

B
per quem o - mni - a

Org

S
con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

A
con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

T
con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

B
con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

Org

AG

36

S per quem o - mni - a fa - cta sunt.

S per quem o - mni - a fa - cta sunt.

A per quem o - mni - a fa - cta sunt.

T per quem o - mni - a fa - cta sunt.

Arp

S fa - cta sunt.

A fa - cta sunt.

T fa - cta sunt.

B fa - cta sunt.

Org

S per quem o - mni - a, per quem

A per quem o - mni - a, per quem

T per quem o - mni - a, per quem

B per quem o - mni - a, per quem

Org

AG

41

S
S
A
T
Arp

Qui pro - pter nos ho - mi - nes,
Qui pro - pter nos ho - mi - nes,
Qui pro - pter nos ho - mi - nes,
Qui pro - pter nos ho - mi - nes,

S
A
T
B
Org

et pro - pter
et pro - pter
et pro - pter
et pro - pter

S
A
T
B
Org
AG

o - mni - a fa - cta sunt.
o - mni - a fa - cta sunt.
o - mni - a fa - cta sunt.
o - mni - a fa - cta sunt.

46

S de - scen - dit de cae - lis.

S de - scen - dit de cae - lis.

A de - scen - dit de cae - lis.

T de - scen - dit de cae - lis.

Arp

S no - stram sa - lu - - tem

A no - stram sa - lu - - tem

T no - stram sa - lu - - tem

B no - stram sa - lu - - tem

Org

S de - scen -

A de - scen -

T de - scen - dit de

B de - scen -

Org

AG

50

S
S
A
T
Arp
S
A
T
B
Org
S
A
T
B
Org
AG

Et in - car - na - -

de - scen - dit de cae - lis.

de - scen - dit de cae - lis.

de - scen - dit de cae - lis.

de - scen - dit de cae - lis.

dit de cae - lis.

dit de cae - lis.

cae - - lis.

dit de cae - lis.

Et in - car -

54

S
tus est Et in - car - na - tus est

S
Et in - car - na - - - - - tus est.

A
Et in - car - na - - - - - tus est.

T
na - - - - - tus est.

Arp

S

A

T

B

Org

S

A
de Spi - ri -

T

B

Org

AG

60

S
S
A
T
Arp
S
A
T
B
Org
S
A
T
B
Org
AG

de Spi - ri - tu

tu San - - cto, de Spi - ri - tu

de Spi - ri - tu San - - cto,

de Spi - ri - tu San - - cto

65

S

S

A

T

Arp

S
ex Ma - ri - a Vir - gi - ne,

A
Ex Ma - ri - a

T
Ex Ma -

B
Ex Ma - ri - a Vir - -

Org

S
San - - cto

A
San - - cto

T
San - - cto

B

Org

AG

70

S Et ho -

S Et ho -

A Et ho -

T Et ho -

Arp

S ex Ma - ri - a Vir - gi - ne:

A Vir - gi - ne:

T ri - a Vir - gi - ne:

B gi - ne:

Org

S

A

T

B

Org

AG

75

S
mo fa - - - ctus est.

S
mo fa - - - ctus est.

A
mo fa - - - ctus est.

T
mo fa - - - ctus est.

Arp

S

A

T

B

Org

S
Et ho - - - mo

A
Et ho - - - mo

T
Et ho - - - mo

B
Et ho - - - mo

Org

AG

80

S
Et ho - mo fa - ctus est.

S
Et ho - mo fa - ctus est.

A
Et ho - mo fa - ctus est.

T
fa - ctus est.

Arp

S
fa - - ctus est.

A
Et ho - - mo fa - ctus est.

T
fa - - ctus est.

B
fa - - ctus est.

Org

S
fa - - ctus est, fa - ctus est.

A
fa - - ctus est.

T
fa - ctus est, fa - - ctus est.

B
fa - - ctus est.

Org

AG

86

S e - - ti - am pro no -

S e - - ti - am pro no -

A e - - ti - am pro no -

T e - ti - am pro no -

Arp

S Cru - ci - fi - xus sub

A Cru - ci - fi - xus sub

T Cru - ci - fi - xus sub

B Cru - ci - fi - xus sub

Org

S Cru - ci - fi - xus

A Cru - ci - fi - xus

T Cru - ci - fi - xus

B Cru - ci - fi - xus

Org

AG

90

S bis: pas - sus, et se - pul - tus

S bis: pas - sus, et se - pul - tus

A bis: pas - sus, et se - pul - tus

T bis: pas - sus, et se - pul - tus

Arp

S Pon - ti - o Pi - la - to

A Pon - ti - o Pi - la - to

T Pon - ti - o Pi - la - to

B Pon - ti - o Pi - la - to

Org

S sub Pon - ti - o Pi - la - to

A sub Pon - ti - o Pi - la - to

T sub Pon - ti - o Pi - la - to

B sub Pon - ti - o Pi - la - to

Org

AG

94

S
est. Et re - sur - re -

S
est. Et re - sur - re -

A
est. Et re - sur - re -

T
est. Et re - sur - re -

Arp

S
pas - sus, et se - pul - tus est.

A
pas - sus, et se - pul - tus est.

T
pas - sus, et se - pul - tus est.

B
pas - sus, et se - pul - tus est.

Org

S

A

T

B

Org

AG

98

S
xit ter - ti - a di - e,

S
xit ter - ti - a di - e,

A
xit ter - ti - a di - e,

T
xit ter - ti - a di - e,

Arp

S
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e,

A
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e,

T
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e,

B
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e,

Org

S
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se -

A
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se -

T
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se -

B
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se -

Org

AG

102

S se - cun - dum Scrip - tu - ras.

S se - cun - dum Scrip - tu - ras.

A se - cun - dum Scrip - tu - ras.

T se - cun - dum Scrip - tu - ras.

Arp

S Et a - scen - dit in cae -

A Et a - scen - dit in cae -

T Et a - scen - dit in cae -

B Et a - scen - dit in cae -

Org

S cun - dum Scrip - tu - ras.

A cun - dum Scrip - tu - ras.

T cun - dum Scrip - tu - ras.

B cun - dum Scrip - tu - ras.

Org

AG

106

S se - - det ad

S se - - det ad

A se - - det ad

T se - det ad

Arp

S lum:

A lum:

T lum:

B lum:

Org

S Et a - scen - dit in cae - lum:

A Et a - scen - dit in cae - lum:

T Et a - scen - dit in cae - lum:

B Et a - scen - dit in cae - lum:

Org

AG

109

S
dex - te - ram Pa - - tris.

S
dex - te - ram Pa - - tris.

A
dex - te - ram Pa - - tris.

T
dex - te - ram Pa - - tris.

Arp

S
Et i - te - rum

A
Et i - te - rum

T
Et i - te - rum

B
Et i - te - rum

Org

S
ven - tu - rus

A
ven - tu - rus

T
ven - tu - rus

B
ven - tu - rus

Org

AG
ven - tu - rus

113

S
cum glo - ri - a,

S
cum glo - ri - a,

A
cum glo - ri - a,

T
cum glo - ri - a,

Arp

S
ju - di - ca - re

A
ju - di - ca - re

T
ju - di - ca - re

B
ju - di - ca - re

Org

S
est vi - vos et mor - tu - -

A
est vi - vos et mor - tu - -

T
est vi - vos et mor - tu - -

B
est vi - vos et mor - tu - -

Org

AG
est vi - vos et mor - tu - -

117

S
cu - jus reg - ni Et in

S
cu - jus reg - ni Et in

A
cu - jus reg - ni Et in

T
cu - jus reg - ni Et in

Arp
cu - jus reg - ni Et in

S
cu - jus reg - ni non e - rit fi nis.

A
cu - jus reg - ni non e - rit fi nis.

T
cu - jus reg - ni non e - rit fi nis.

B
cu - jus reg - ni non e - rit fi nis.

Org
cu - jus reg - ni non e - rit fi nis.

S
os:

A
os:

T
os:

B
os:

Org
os:

AG
os:

122

S
Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num,

S
Spi - ri - tum San - ctum Do - mi - num,

A
Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num,

T
Spi - ri - tum San - ctum Do - mi - num,

Arp

S

A

T

B

Org

S
et vi - vi - fi - can -

A
et vi - vi - fi - can -

T
et vi - vi - fi - can -

B
et vi - vi - fi - can -

Org

AG

126

S et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre

S et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre

A et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre

T et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre

Arp

S qui ex

A qui ex

T qui ex

B qui ex

Org

S tem, et vi - vi - fi - can - tem:

A tem, et vi - vi - fi - can - tem:

T tem, et vi - vi - fi - can - tem:

B tem, et vi - vi - fi - can - tem:

Org

AG

130

S
S
A
T
Arp

Qui cum
Qui cum
Qui cum
Qui cum

S
A
T
B
Org

Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit.
Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit.
Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit.
Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit.

S
A
T
B
Org
AG

134

S Pa - tre

S Pa - tre

A Pa - tre

T Pa - tre

Arp

S et Fi - li - o

A et Fi - li - o

T et Fi - li - o

B et Fi - li - o

Org

S Qui cum Pa - tre et Fi - li - o

A Qui cum Pa - tre et Fi - li - o

T Qui cum Pa - tre et Fi - li - o

B Qui cum Pa - tre et Fi - li - o

Org

AG

139

S si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

S si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

A si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

T si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

Arp si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

S si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

A si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

T si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

B si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

Org si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

S si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

A si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

T si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

B si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

Org si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

AG si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

144

S
- tur: qui lo - cu - tus est

S
tur: qui lo - cu - tus est

A
tur: qui lo - cu - tus est

T
tur: qui lo - cu - tus est

Arp

S
tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe -

A
tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe -

T
tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe -

B
tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe -

Org

S
tur:

A
tur:

T
tur:

B
tur:

Org

AG

148

S
Et u - nam, san - ctam ca - tho - li - cam

S
Et u - nam, san - ctam ca - tho - li - cam

A
Et u - nam, san - ctam ca - tho - li - cam

T
Et u - nam, san - ctam ca - tho - li - cam

Arp
Et u - nam, san - ctam ca - tho - li - cam

S
tas. et a - pos -

A
tas. et a - pos -

T
tas. et a - pos -

B
tas. et a - pos -

Org
tas. et a - pos -

S
Et u - nam, San - ctam

A
Et u - nam, San - ctam

T
Et u - nam, San - ctam

B
Et u - nam, San - ctam

Org
Et u - nam, San - ctam

AG
Et u - nam, San - ctam

153

S Con - fi - te - or

S Con - fi - te - or

A Con - fi - te - or

T Con - fi - te - or

Arp

S to - li - cam Con - fi - te -

A to - li - cam Con - fi - te -

T to - li - cam Con - fi - te -

B to - li - cam Con - fi - te -

Org

S et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

A et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

T et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

B et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

Org

AG

158

S
S
A
T
Arp

S
A
T
B
Org

S
A
T
B
Org
AG

or u - num ba - pti - sma u - num

or u - num ba - pti - sma u - num

or u - num ba - pti - sma u - num

or u - num ba - pti - sma u - num

u - num ba - pti - sma

u - num ba - pti - sma

u - num ba - pti - sma

u - num ba - pti - sma

163

S in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

S in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

A in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

T in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

Arp

S ba - pti - sma

A ba - pti - sma

T ba - pti - sma

B ba - pti - sma

Org

S Et ex - spe -

A Et ex - spe -

T Et ex - spe -

B Et ex - spe -

Org

AG

168

S
re - sur-re - cti - o - nem, re - sur-re - cti - o -

S
re - sur-re - cti - o - nem, re - sur-re - cti - o -

A
re - sur-re - cti - o - nem, re - sur-re - cti - o -

T
re - sur-re - cti - o - nem, re - sur-re - cti - o -

Arp

S
Et ex - spe - cto re - sur-

A
Et ex - spe - cto re - sur-

T
Et ex - spe - cto re - sur-

B
Et ex - spe - cto re - sur-

Org

S
cto re - sur-re - cti - o - nem,

A
cto re - sur-re - cti - o - nem,

T
cto re - sur-re - cti - o - nem,

B
cto re - sur-re - cti - o - nem,

Org

AG
cto re - sur-re - cti - o - nem,

176

S
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

S
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

A
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

T
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

Arp
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

S
mor - tu - o - rum.

A
mor - tu - o - rum.

T
mor - tu - o - rum.

B
mor - tu - o - rum.

Org
Et

S
Et

A
Et

T
Et

B
Et

Org
Et

AG
Et

180

S li.

S li.

A li.

T li.

Arp

S A - men, a -

A A - men, a -

T A - men, a -

B A - men, a -

Org

S Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li.

A vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sae - cu - li.

T Et vi - tam ven - tu - ri

B Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li.

Org

AG

185

S
Et vi - tam ven - tu - ri

S
Et vi - tam ven - tu - ri

A
Et vi - tam ven - tu - ri

T
Et vi - tam ven - tu - ri

Arp

S
men. Et vit - tam ven - tu -

A
men. Et vit - tam ven - tu -

T
men. Et vit - tam ven - tu -

B
men. Et vit - tam ven - tu -

Org

S
A - men, a - men.

A
A - men, a - men.

T
A - men, a - men.

B
A - men, a - men.

Org

AG

190

S
sae - cu - li. A - men, a - men,

S
sae - cu - li. A - men, a - men,

A
sae - cu - li. A - men, a - men,

T
sae - cu - li. A - men, a - men,

Arp
8

S
ri sae - cu - li. A - -

A
ri sae - cu - li. A - -

T
ri sae - cu - li. A - -

B
ri sae - cu - li. A - -

Org
16

S
A - men, a - men, a - -

A
A - men, a - men, a - -

T
A - men, a - men, a - -

B
A - men, a - men, a - -

Org
16

AG
16

195

S
a - - - - men,

S
a - - - - men,

A
a - - - - men,

T
a - - - - men,

Arp

S
- - - - men, a - men, a -

A
- - - - men, a - men, a -

T
- - - - men, a - men, a -

B
- - - - men, a - men, a -

Org

S
men,

A
- - - - men,

T
- - - - men,

B
- - - - men,

Org

AG
- - - - men,

198

S
a - - - - - men.

S
a - - - - - men.

A
a - - - - - men.

T
a - - - - - men.

Arp
a - - - - - men.

S
men, a - - - - - men.

A
men, a - - - - - men.

T
men, a - - - - - men.

B
men, a - - - - - men.

Org
a - - - - - men.

S
a - men, a - men, a - - - - - men.

A
a - men, a - men, a - - - - - men.

T
a - men, a - men, a - - - - - men.

B
a - men, a - men, a - - - - - men.

Org

AG

Missa a 12 *Et exultavit spiritus meus*
Sanctus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 71-6

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

S
S
A
T
Arp

San - -
San - ctus,
San - ctus, San - ctus,
San - ctus,

CORO II

S
A
T
B
Org

San - ctus, San - - - ctus
San - ctus, San - - - ctus,
San - ctus, San - - - - - ctus,
San - ctus, San - - - - ctus,
San - ctus, San - - - - ctus,

CORO III

S
A
T
B
Org
AG

9

S
S
A
T
Arp
S
A
T
B
Org
S
A
T
B
Org
AG

San - ctus, San - ctus,
San - ctus,
San - ctus, San - ctus,
San - ctus, San - ctus,
San - ctus, San - ctus,
San - ctus, San - ctus,
San - ctus, San - ctus,

12

S Do - mi - nus De - us

S Do - mi - nus De - us

A Do - mi - nus De - us

T Do - mi - nus De - us

Arp

S ctus,

A San - - - ctus,

T -tus, San - - - ctus,

B ctus,

Org

S Do - mi - nus De - us Sa - ba -

A Do - mi - nus De - us Sa - ba -

T Do - mi - nus De - us Sa - ba -

B Do - mi - nus De - us Sa - ba -

Org

AG

16

S
Ple - ni sunt cae - li

S
Ple - ni sunt cae - li

A
Ple - ni sunt cae - li

T
Ple - ni sunt cae - li

Arp

S
Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li

A
Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li

T
Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li

B
Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li

Org

S
oth. Ple - ni sunt cae - li

A
oth. Ple - ni sunt cae - li

T
oth. Ple - ni sunt cae - li

B
oth. Ple - ni sunt cae - li

Org

AG

21

S et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

S et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

A et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

T et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

Arp et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

S et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

A et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

T et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

B et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

Org et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

S et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

A et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

T et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

B et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

Org et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

AG et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

27

S ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu -

S ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu -

A ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu -

T ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu -

Arp ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu -

S ra glo - ri - a tu - a,

A ra glo - ri - a tu - a,

T ra glo - ri - a tu - a,

B ra glo - ri - a tu - a,

Org ra glo - ri - a tu - a,

S ra glo - ri - a tu - a,

A ra glo - ri - a tu - a,

T ra glo - ri - a tu - a,

B ra glo - ri - a tu - a,

Org ra glo - ri - a tu - a,

AG ra glo - ri - a tu - a,

31

S a. Ho - san - na, Ho - san - na

S a. Ho - san - na, Ho - san - na

A a. Ho - san - na, Ho - san - na

T a. Ho - san - na, Ho - san - na

Arp

S glo - ri - a tu - a. Ho - san - na,

A glo - ri - a tu - a. Ho - san - na,

T glo - ri - a tu - a. Ho - san - na,

B glo - ri - a tu - a. Ho - san - na,

Org

S glo - ri - a tu - a.

A glo - ri - a tu - a.

T glo - ri - a tu - a.

B glo - ri - a tu - a.

Org

AG

35

S in ex - cel - sis, in ex -

S in ex - cel - sis, in ex -

A in ex - cel - sis, in ex -

T in ex - cel - sis, in ex -

Arp

S Ho - san - na in ex -

A Ho - san - na in ex -

T Ho - san - na in ex -

B Ho - san - na in ex -

Org

S Ho - san - na in ex -

A Ho - san - na in ex - cel -

T Ho - san - na in ex -

B Ho - san - na in ex -

Org

AG

39

S
cel - sis.

S
cel - sis.

A
cel - sis.

T
cel - sis.

Arp

S
cel - sis. Be - ne - di - ctus qui

A
cel - sis. Be - ne - di - ctus qui

T
cel - sis. Be - ne - di - ctus qui

B
cel - sis. Be - ne - di - ctus qui

Org

S
cel - sis. Be - ne - di - ctus

A
cel - sis. Be - ne - di - ctus

T
cel - sis. Be - ne - di - ctus

B
cel - sis. Be - ne - di - ctus

Org

AG

44

S
S
A
T
Arp

S
A
T
B
Org

S
A
T
B
Org
AG

ve - nit in no - mi - ne Do - mi -

ve - nit in no - mi - ne Do - mi -

ve - nit in no - mi - ne Do - mi -

ve - nit in no - mi - ne Do - mi -

qui ve - nit in no - mi - ne

qui ve - nit in no - mi - ne

qui ve - nit in no - mi - ne

qui ve - nit in no - mi - ne

49

S Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis,

S Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis,

A Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis,

T Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis,

Arp

S ni. Ho - san - na in ex - cel -

A ni. Ho - san - na in ex - cel -

T ni. Ho - san - na in ex - cel -

B ni. Ho - san - na in ex - cel -

Org

S Ho san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na

A Ho san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na

T Ho san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na

B Ho san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na

Org

AG

53

S Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in

S Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in

A Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in

T Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in

Arp

S sis, Ho - san - na in ex - cel - sis,

A sis, Ho - san - na in ex - cel - sis,

T sis, Ho - san - na in ex - cel - sis,

B sis, Ho - san - na in ex - cel - sis,

Org

S in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis,

A in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis,

T in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis,

B in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis,

Org

AG

57

S ex - cel - - sis, in ex -

S ex - cel - - sis, Ho -

A ex - cel - - sis, Ho -

T ex - cel - - sis, in ex -

Arp

S Ho - san - na in ex - cel - - -

A Ho - san - na in ex - cel - - -

T Ho - san - na in ex - cel - - -

B Ho - san - na in ex - cel - - -

Org

S

A

T

B

Org

AG

60

S cel - - - - - sis.

S san - na in ex - - cel - - - - sis.

A san - na in ex - - cel - - - - sis.

T cel - - - - - sis.

Arp

S sis, in ex - cel - - - sis.

A sis, in ex - - - - cel - - - - sis.

T sis, Ho - san - na in ex - cel - sis.

B sis,

Org

S in ex - - - - cel - - - - sis.

A Ho - san - na in ex - cel - - - sis.

T Ho - san - na in ex - cel - - - sis.

B Ho - san - na in ex - cel - - - sis.

Org

AG Ho - san - na in ex - cel - - - sis.

Missa a 12 Et exultavit spiritus meus

Agnus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 71-6

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

S A - gnus De - - - i,
S A - gnus De - i, A - gnus De - - i,
A A - gnus De - i,
T A - gnus De - - - i,
Arp

CORO II

S A - - gnus De - -
A A - gnus
T
B A - gnus
Org

CORO III

S
A
T
B
Org
AG

5

S
S
A
T
Arp

qui tol - - -
qui tol - - -
A - gnus De -
qui tol - - -
A - gnus De -

S
A
T
B
Org

- - - - i,
De - - - - i,
A - gnus De - i,
De - - - - i,
- - - - -

S
A
T
B
Org

A - gnus De - i, qui tol - - - lis,
A - gnus De - i,
A - gnus De - i,
A - gnus De - - - - i,
- - - - -

AG

9

S
lis

S
lis

A
i,

T
lis

Arp

S
A - gnus De - i, A - - gnus qui

A
A - gnus De - i, qui - tol - lis qui

T
tol - - - lis A - gnus De - i,

B
A - gnus De - i, qui tol - - - lis, qui

Org

S
qui tol - - -

A
qui tol - - -

T
A - gnus De -

B
qui tol - - -

Org

AG

13

S
qui tol - - - lis

S
qui tol - - - lis

A
qui tol - - - - - lis

T
qui tol - - - - - lis

Arp

S
tol - - - - - lis pec - ca - ta mun -

A
tol - - - - - lis pec - ca - ta mun -

T
A - gnus De - i, pec - ca - ta mun -

B
tol - - - - - lis pec - ca - ta mun -

Org

S
lis pec - ca - ta mun -

A
lis pec - ca - ta mun -

T
i, pec - ca - ta mun -

B
lis pec - ca - ta mun -

Org

AG

16

S pec - ca - ta mun - di: mi - se - re re - no - -

S pec - ca - ta mun - di: mi - se - re re - re - no - -

A pec - ca - ta mun - di: mi - se - re re - no -

T pec - ca - ta mun - di: mi - se - re re - no - -

Arp

S di, pec - ca - ta mun - di:

A di, pec - ca - ta mun - di:

T di, pec - ca - ta mun - di:

B di, pec - ca - ta mun - di:

Org

S di, pec - ca - ta mun - di:

A di, pec - ca - ta mun - di:

T di, pec - ca - ta mun - di:

B di, pec - ca - ta mun - di:

Org

AG

20

S - bis.

S - bis.

A - bis.

T - bis,

Arp

S mi - se - re - re no - bis.

A mi - se - re - re no - bis.

T mi - se - re - re no - bis.

B mi - se - re - re no - bis.

Org

S mi - se - re - re no - -

A mi - se - re - re no - -

T mi - se - re - re no -

B mi - se - re - re no - -

Org

AG

24

S A - gnus De - i,

S A - gnus De - i,

A A - gnus De - i,

T A - gnus De - i,

Arp

S A - gnus De - i, qui -

A A - gnus De - i, qui -

T A - gnus De - i, qui -

B A - gnus De - i, qui -

Org

S bis. A - gnus De - i, qui tol - lis

A bis. A - gnus De - i, qui tol - lis

T bis. A - gnus De - i, qui tol - lis

B bis. A - gnus De - i, qui tol - lis

Org

AG

29

S mi - se - re -

S

A

T mi - se - re -

Arp

S tol - lis pec - ca - ta mun - di:

A tol - lis pec - ca - ta mun - di:

T tol - lis pec - ca - ta mun - di:

B tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Org

S pec - ca - ta mun - - di:

A pec - ca - ta mun - - di:

T pec - ca - ta mun - - di:

B pec - ca - ta mun - - di:

Org

AG

34

S re no - - - bis, no - - -

S mi - se - re - re no - - -

A mi - se - re - - re no - - - - -

T re no - - - bis, no - - -

Arp

S

A

T

B

Org

S

A

T

B

Org

AG

38

S - - - bis. qui - tol - lis pec-

S - - - bis. qui - tol - lis pec-

A bis. qui - tol - lis pec-

T - - - bis. qui - tol - lis pec-

Arp

S A - gnus De - i,

A A - gnus De - i,

T A - gnus De - i,

B A - gnus De - i,

Org

S A - gnus De - i,

A A - gnus De - i,

T A - gnus De - i,

B A - gnus De - i,

Org

AG

42

S ca - ta mun - di, qui tol - lis

S ca - ta mun - di, qui tol - lis

A ca - ta mun - di, qui tol - lis

T ca - ta mun - di, qui tol - lis

Arp

S qui tol - lis pec-ca - ta mun - di: do - na

A qui tol - lis pec-ca - ta mun - di: do - na

T qui tol - lis pec-ca - ta mun - di: do - na

B qui tol - lis pec-ca - ta mun - di: do - na

Org

S qui tol - lis pec-ca - ta mun - di:

A qui tol - lis pec-ca - ta mun - di:

T qui tol - lis pec-ca - ta mun - di:

B qui tol - lis pec-ca - ta mun - di:

Org

AG

46

S do - - na no - bis pa - - -
S do - - na no - bis pa - - -
A do - - na no - bis pa - - -
T do - na no - bis pa - - -
Arp

S no - bis, do - na
A no - bis, do - na
T no - bis, do - na
B no - bis, do - na
Org

S do - na no - bis,
A do - na no - bis,
T do - na no - bis,
B do - na no - bis,
Org

AG

49

S
cem, do - - na no - bis pa -

S
cem, do - - na no - bis pa -

A
cem, do - - na no - bis pa -

T
cem, do - na no - bis pa -

Arp

S
no - bis

A
no - bis

T
no - bis

B
no - bis

Org

S
do - - na no - bis pa - cem, pa - -

A
do - - na no - bis pa - cem, pa - -

T
do - - na no - bis pa - cem, pa - -

B
do - na no - bis pa - cem, pa -

Org

AG

53

S
cem, do - na no -

S
cem,

A
cem, do - na no - bis -

T
cem, do - na no -

Arp

S
do - na no - bis pa - cem,

A
do - na no - bis pa - cem,

T
do - na no - bis pa - cem,

B
do - na no - bis pa - cem,

Org

S
cem,

A
cem,

T
cem,

B
cem,

Org

AG

57

S bis pa - - - - - cem, pa - - - - -
S do - - - - - na no - - - - - bis pa - - - - -
A pa - - - - - cem, pa - - - - -
T bis pa - - - - - cem, pa - - - - -
Arp
S do - - - - - na no - - - - - bis pa - - - - -
A do - - - - - na no - - - - - bis pa - - - - -
T do - - - - - na no - - - - - bis pa - - - - -
B do - - - - - na no - - - - - bis pa - - - - -
Org
S pa - - - - -
A pa - - - - -
T pa - - - - -
B pa - - - - -
Org
AG

60

Soprano (S): cem, pa - - - - - cem.

Alto (A): cem, pa - - - - - cem.

Tenor (T): cem, pa - - - - - cem.

Bass (B): cem, pa - - - - - cem.

Arpeggiator (Arp): cem, pa - - - - - cem.

Organ (Org): cem, pa - - - - - cem.

Soprano (S): cem, pa - - - - - cem.

Alto (A): cem, pa - - - - - cem.

Tenor (T): cem, pa - - - - - cem.

Bass (B): cem, pa - - - - - cem.

Organ (Org): cem, pa - - - - - cem.

AG: cem, pa - - - - - cem.

Missa L'homme armé

Kyrie

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-V 70/328

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

[Tiple]
S Ky - ri - e e - lei - son,

[Alto]
A Ky - ri - e e - lei - son,

[Tenor]
T Ky - ri - e e - lei - son,

[Bajo]
B Ky - ri - e e - lei - son,

Ki ri e e

CORO II

[Tiple]
S Ky - ri - e

[Alto]
A Ky - ri - e

[Tenor]
T Ky - ri - e

[Bajo]
B Ky - ri - e

Ki ri e e

[Acompañamiento]
Ac Ki ri e e

4

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

A Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

B Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

S e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e -

A — e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

T — e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

B — e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

Ac

16

S lei-son, Ky - ri - e e - lei-son, Ky - ri - e e-lei - son,

A Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e-lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky

B Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e-lei - son,

S lei - son, Ky - ri - e e-lei - son, Ky - ri - e e-lei -

A lei - son, Ky - ri - e e-lei - son, Ky - ri - e e-lei -

T - lei-son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

B lei - son, Ky - ri - e e-lei - son, Ky - ri - e e-lei -

Ac

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

A Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

T - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

B Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

S son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

A son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

T lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

B son, Ky - ri - e e - lei - son,

Ac

S
son, Ky - ri - e - lei - son, e - lei - son.

A
son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

T
son, Ky - ri - e e - lei - son.

B
son, e - lei - son.

S
son, Ky - ri - e e - lei - son.

A
Ky - ri - e e - lei - son.

T
son, Ky - ri - e e - lei - son.

B
Ky - ri - e e - lei - son.

Ac

35

S
Chri - ste e - lei - son,

A
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -

T
Chri - ste e - lei - son,

B
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e

S
Chri - ste e - - lei - son,

A
Chri - ste e - - lei - son,

T
Chri - ste e - - lei - son,

B
Chri - ste e - - lei - son,

Ac

S Chri - ste e - - lei - son,

A - - - - lei - son,

T Chri - ste e - lei - son,

B lei - son,

S Chri - ste e -

A Chri - ste e - - - -

T Chri - ste e - lei -

B Chri - ste e - - lei -

Ac

47

S Chri - ste e -

A Chri - ste e - - - -

T Chri - ste e -

B Chri - ste e e - lei -

S - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

A - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

T son, Chri - ste e - - - lei - son,


B - son, Chri - ste e - lei - son,

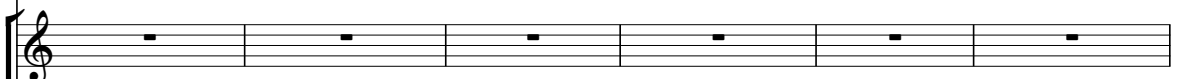
Ac

S 

A  - - - lei - son, Chri - ste e -


T  - lei - son, Chri - ste e - - - - lei -

B  - - son, Chri - ste e e - - lei -

S 

A 

T 

B 

Ac 

59

S
- lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -

A
- - - - lei - son, Chri -

T
son, Chri - ste e - - - lei - son, Chri -

B
- son, Chri - ste e - lei - son, Chri -

S
Chri - ste e - lei - son,

A
Chri - ste e - lei - son,

T
Chri - ste e - - - lei - son,

B
Chri - ste e - lei - son,

Ac

S - - lei - son, Chri -

A ste e - - lei - son,

T ste e - lei - son,

B *ste e* - lei - son,

S Chri - ste e - - lei - son, Chri -

A Chri - ste e -

T Chri - ste e - - lei -

B Chri - ste e - - lei - son, _____

Ac _____

71

S
ste e - - - lei - son, e - lei - -

A
Chri - ste e - - - -

T
Chri - ste e - - - - - - - -

B
Chri - ste e - - - - - - - -

S
ste e - - - lei-son,

A
- - - lei - son, Chri - ste e -

T
son, _____ e - lei - son, Chri - ste e -

B
Chri - ste e - - - - - lei - -

Ac

S
- - son. Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei -

A
- lei - son. Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei -

T
- lei - son. Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei -

B
lei - son. Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei -

S
Ky - ri - e, Ky - ri -

A
- lei - son. Ky - ri - e,

T
- lei - son. Ky - ri - e,

B
- - son. Ky - ri - e,

Ac
- - son. Ky - ri - e,

83

S
son, Ky - ri - e e - - - lei - son, Ky -

A
son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky -

T
son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky -

B
son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky -

S
e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

A
Ky - ri - e e - - - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

T
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

B
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

Ac

88

S
ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - - - lei - son,

A
ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

T
ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

B
ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

S
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

A
son, Ky - ri - e e - - - lei - son, Ky - ri - e e -

T
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e -

B
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

Ac

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

A Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

T Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

B Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

S lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

A lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

T lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

B lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

Ac Ky - ri - e e - lei - son,

100

S e e - lei - son, Ky - ri - e e - - - lei - son,

A son, Ky - ri - e e - - - lei - son,

T son, Ky - ri - e e - lei - son,

B son, Ky - ri - e e - lei - son,

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

A Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

T Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

B Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

Ac

106

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

A Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

B Ky - ri - e e - lei - son,

S e, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

A - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

T son, Ky - ri -

B son, e - lei -

Ac

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e,

A - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e,

T Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e,

B e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e,

S e e - lei - son, Ky - ri - e, Ky - ri -

A - lei - son, Ky - ri - e Ky - ri -

T e e - lei - son, Ky - ri - e Ky - ri - e e -

B son, Ky - ri - e Ky - ri -

Ac

S Ky - ri - e e - lei - son._____

A Ky-ri - e e - - - lei - son._____

T Ky - ri - e e - lei - son._____

B Ky - ri - e e - lei - son._____

S e e - - - - lei - son._____

A e e - - - - lei - son._____

T - - - lei - son, e - lei - son._____

B e e - - - - lei - - - son._____

Ac _____

Missa L'homme armé

Gloria

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-V 70/328

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

S
Et in ter - ra pax__ ho-mi - ni - bus bo - nae vo-lun-ta -

A
Et in ter - ra pax__ ho-mi - ni - bus bo - nae vo-lun-ta -

T
Et in ter - ra pax__ ho-mi-ni - bus bo - nae vo-lun -

B
Et in ter - ra pax__ ho-mi - ni - bus bo - nae vo-lun-ta -



CORO II

S
bo - nae vo-lun-ta - tis, bo-nae

A
bo - nae vo-lun-ta - tis, bo - nae

T
bo - nae vo-lun - ta - tis, bo -

B
bo - nae vo-lun-ta - tis, bo - nae

Ac
bo - nae vo-lun-ta - tis, bo - nae



7

S
tis. Lau - da - mus te. Ad-

A
tis. Lau - da - mus te.

T
8 ta - tis. Lau - da - - - mus te.

B
tis. Lau - - da - mus te.

S
vo-lun-ta - tis. Be - ne - di - ci - - mus

A
vo-lun-ta - tis. Be - ne - di - ci-mus

T
8 - nae vo-lun - ta - tis. Be - ne - di - ci - mus

B
vo-lun-ta - tis. Be - ne - di - ci - mus

Ac

13

S - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca -

A Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi -

T Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi -

B Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi -

S te. Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi -

A te. Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi -

T te. Ad - o - ra - mus te.

B te. Ad - o - ra - mus te.

Ac

18

S
- mus te, glo - ri - fi - ca mus te. Gra - ti - as a - gi-mus

A
-ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi-mus

T
ca - mus te, glo - ri - fi - ca-mus te. Gra - ti - as a - gi-mus ti -

B
ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi-mus

S
ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi- mus

A
ca - - mus te. Gra - ti - as a - gi-mus

T
Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi-mus

B
Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi-mus

Ac
Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi-mus

S ti - - bi glo - ri-am tu - am.

A ti - - bi pro - pter ma - gnam glo - ri-am tu -

T - - bi pro - pter ma - gnam glo - ri-am tu - am.

B ti - - bi pro - pter ma - gnam glo - ri-am tu - am.

S - - ti - - bi Do -

A ti - - bi Do -

T ti - - bi

B ti - - bi

Ac

30

S De - us Pa - ter o -

A am. De - us Pa -

T De - us Pa -

B De -

S mi-ne De - us, Rex cae - le - stis,

A mi-ne De - us, Rex cae - le - stis,

T Do - mi-ne De - us, Rex cae - le - stis,

B Do - mi-ne De - us, Rex cae - le - stis,

Ac

36

S
- mni-po - tens, o - mni - po - tens.

A
ter o - mni - po - tens.

T
ter o - mni-po - tens.

B
us Pa - ter o - mni - po - tens.

S
Do - mi-ne Fi - li u - ni-ge -

A
Do - mi - ne Fi - li u-ni-ge - ni -


T
Do - mi-ne Fi - li u -

B
Do - mi - ne Fi - li u - ni-

Ac

S

 Je - su Chri - - - ste. Do -

A

 Je - su Chri - ste. Do -

T

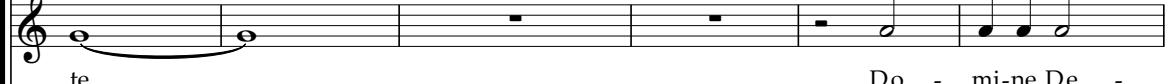
 Je - su Chri - - - ste. Do -

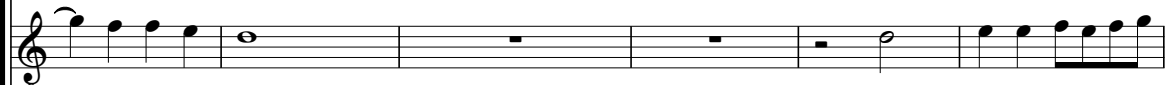
B

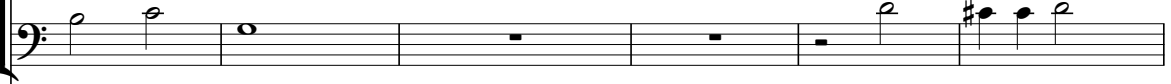
 Je - su Chri - - - te. Do -


S

 - - - ni - te Do - mi-ne

A

 te Do - mi-ne De -

T

 - ni-ge-ni - te Do - mi-ne De -

B

 ge - ni - te Do - mi-ne De -

Ac


48

S
mi-ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa -

A
mi-ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa -

T
mi-ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa -

B
mi-ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa -

S
De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - -

A
us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - - -

T
us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - - -

B
us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - - -

Ac
us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - - -

54

S
 tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

A
 tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

T
 tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

B
 tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

S
 tris. mi - se - re - re no -

A
 tris. mi - se - re - re no -

T
 tris. mi - se - re - re no -

B
 tris. mi - se - re - re no -

Ac
 tris. mi - se - re - re no -

61

S
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

A
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

T
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

B
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

S
bis. sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

A
bis. sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

T
bis. sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

B
bis. sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

Ac
bis. sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

68

S
stam. mi - se - re - re no - bis,

A
stam. mi - se - re - re no -

T
stam. mi - se - re - re no -

B
stam. mi - se - re - re no -

S
stam. Qui se - des ad dex-te-ram Pa - tris, mi - se -

A
stam. Qui se - des ad dex-te-ram Pa - tris,

T
stam. Qui se - des ad dex-te-ram Pa - tris, mi-

B
stam. Qui se - des ad dex-te-ram Pa - tris,

Ac
stam. Qui se - des ad dex-te-ram Pa - tris,

74

S mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am tu

A bis, mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am tu

T bis, mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am tu

B bis, mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am tu

S re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

A mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

T - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

B mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

Ac

80

S
so - lus San - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus

A
so - lus San - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus

T
so - lus San - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus

B
so - lus San - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus

S
Tu so - lus Al -

A
Tu so - lus Al -

T
Tu so - lus Al -

B
Tu so - lus Al -

Ac
so - lus San - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus

86

S Al - tis - si - mus, Tu so - lus Al - tis - si -

A Al - tis - si - mus, Tu so - lus Al - tis - si -

T Al - tis - si - mus, Tu so - lus Al - tis - si -

B Al - tis - si - mus, Tu so - lus Al - tis - si -

S tis - si - mus, Tu so - lus Al - tis - si - mus,

A tis - si - mus, Tu so - lus Al - tis - si - mus,

T - tis - si - mus, Tu so - lus Al - tis - si - mus,

B tis - si - mus, Tu so - lus Al - tis - si - mus,

Ac

S
mus, Je - su Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu,

A
mus, Je - su Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu,

T
mus, Je - su Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu,

B
mus, Je - su Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu,

S
Je - su Chri - ste. Cum

A
Je - su Chri - ste. Cum

T
Je - su Chri - ste. Cum

B
Je - su Chri - ste. Cum

Ac
mus, Je - su Chri - ste. Cum

100

S in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

A in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

T in glo - ri - a De - i Pa - - - tris. A - men.

B in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

S San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a, in

A — San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a, in

T San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a, in

B San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a, in

Ac

S
In glo - ri - a, in glo - ri - a

A
In glo - ri - a, in glo - ri - a

T
In glo - ri - a, in glo - ri -

B
In glo - ri - a, in glo - ri - a

S
glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men. In

A
glo - ri - a De - i Pa - tris. In -

T
glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men. In

B
glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men. In

Ac
glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men. In

112

S De - i Pa - tris. A - men, a - men. De -

A De - i Pa - tris. A - men, a - men. De -

T a De - i Pa - tris. A - men, a - men.

B De - i Pa - tris. A - men, a - men. De -

S glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men.

A glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men.

T — glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men.

B glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men.

Ac

S - i Pa - tris. A - - - - men, a -

A - i Pa - tris. A - - men, a -

T De - i Pa - tris. A - men,

B i Pa - tris. A - - men,

S De - - i Pa -

A De - - i Pa -

T De - - i

B De - - i

Ac

123

S
men._____

A
men._____

T
a - - - - - men._____

B
a - - - - - men._____

S
tris. A - - - - - men._____

A
- tris. A - - - - - men._____

T
Pa - - tris. A - - - - - men._____

B
Pa - - tris. A - - - - - men._____

Ac

Missa L'homme armé

Credo

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-V 70/328

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

S
Pa - trem o - mni-po - ten - tem, vi - si-

A
Pa - trem o - mni-po - ten - tem, vi - si-

T
Pa - trem o - mni-po - ten - tem, vi -

B
Pa - trem o - mni-po - ten - tem, vi - si-

CORO II

S
fa-cto-rem cae - li et ter - rae,

A
fa-cto-rem cae - li et ter - rae,

T
fa-cto-rem cae - li et ter - rae,

B
fa-cto-rem cae - li et ter - rae,

Ac
fa-cto-rem cae - li et ter - rae,

8

S
bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um. Et in

A
bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um. Et in

T
- si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do

B
bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um. Et in

S
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um.

A
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um.

T
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um.

B
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um.

Ac

13

S u-num Do - mi-num Fi - li-um De - i u -

A u-num Do-mi - num Fi - li-um De - i u - ni -

T - mi - num Fi - li-um De - i u - ni -

B u-num Do - mi-num Fi - li-um De - i u - ni -

S Je - sum Chri - stum, Fi - li-um

A Je - sum Chri - - - stum, Fi - li-um De -

T Je - sum Chri - stum, Fi - li-um De -

B Je - sum Chri - stum, Fi - li-um De -

Ac

19

S
- ni-ge-ni- tum. Et ex Pa - tre na - tum

A
ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum

T
ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum De-

B
ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum De -

S
De - i u - ni-ge-ni- tum. an - te o - mni-a sae-cu-la.

A
i u - ni - ge - ni - tum. an - te o - mni-a sae-cu-la.

T
i u - ni - ge - ni - tum. an - te o - mni-a sae-cu-la.

B
i u - ni - ge - ni - tum. an - te o - mni-a sae-cu-la.

Ac

S De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,

A De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,

T um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,

B um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,

S De - um ve - rum de

A De - um ve - rum de

T De - um ve -

B De - um ve -

Ac

S
Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti -

A
Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub -

T
Ge - ni - tum, non fa - ctum,

B
Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti -

S
De - o ve - - ro.

A
De - o ve - ro.

T
rum de De - o ve - ro.

B
rum de De - o ve - ro.

Ac
rum de De - o ve - ro.

38

S
a - lem Pa - - - tri: o - mni-a

A
stan - ti - a - lem Pa - - - tri: o - mni-a

T
con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: o - mni-a

B
a - lem Pa - - - tri: o - mni-a

S
per quem o - mni-a

A
per quem o - mni-a

T
per quem o - mni-a

B
per quem o - mni-a

Ac
per quem o - mni-a

S
fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi - nes, et pro-pter no -

A
fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi - nes, et pro-pter no -

T
fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi - nes, et pro-pter no -

B
fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi - nes, et pro-pter no -

S
fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi - nes, et

A
fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi - nes, et

T
fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi - nes, et

B
fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi - nes, et

Ac
fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi - nes, et

50

S

 stram sa - lu - tem de - scen - dit de cae - lis, de cae - lis,

A

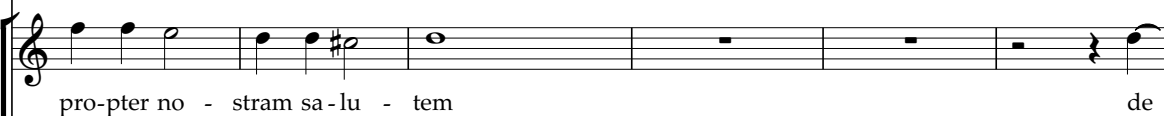
 stram sa - lu - tem de - scen - - - dit

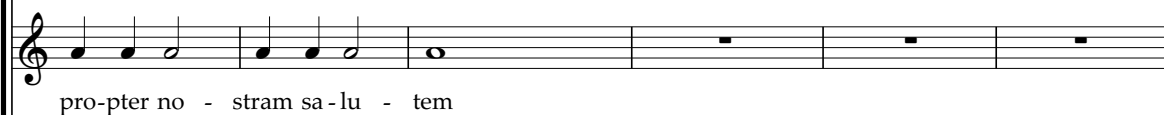
T

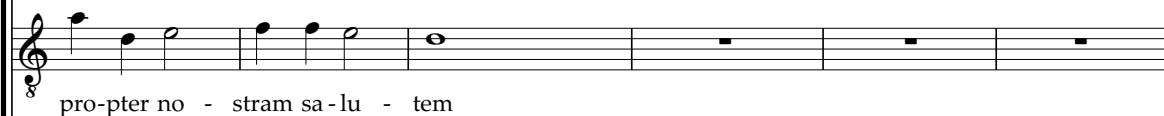
 stram sa - lu - tem de - scen - - - - - dit


B


 stram sa - lu - tem de - scen - - - dit

S

 pro-pter no - stram sa - lu - tem de

A

 pro-pter no - stram sa - lu - tem

T

 pro-pter no - stram sa - lu - tem

B

 pro-pter no - stram sa - lu - tem

Ac

 6
 pro-pter no - stram sa - lu - tem

S
de - scen - dit de cae - lis. Et

A
de - scen - dit de cae - lis.

T
de - scen - dit de cae - lis, de cae - lis.

B
de cae - lis.

S
- scen - dit de cae - lis, de cae - lis.

A
de - scen - dit de cae - lis, de cae - lis, de cae - lis.

T
de - scen - dit de cae - lis, de cae - lis.

B
de - scen - dit de cae - lis, de cae - lis.

Ac

64

S in - car - - - - - na - tus est

A Et in - - car - na - - - tus est

T Et in - car - na - - tus est

B Et in - car - na - tus est


S de Spi - -


A de Spi - - ri - tu

T de Spi - ri - tu

B de Spi -


Ac

S

 ex Ma - ri - a Vir - -

A

 ex Ma - ri - a Vir - - - -

T

 ex Ma - ri - a Vir - gi -


B

 ex Ma - ri - a Vir - - -

S

 ri tu San - - - cto

A

 San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi -

T

 San - - - cto ex Ma -

B

 ri - tu San - cto ex Ma -

Ac


79

S

 Musical staff for Soprano (S) with lyrics: - - gi - ne: Et ho - mo fa - - ctus

A

 Musical staff for Alto (A) with lyrics: - - - gi - ne: Et ho - mo fa -

T

 Musical staff for Tenor (T) with lyrics: ne: Et ho - - mo fa - - -

B

 Musical staff for Bass (B) with lyrics: - gi - - ne: Et ho - - mo

S

 Musical staff for Soprano (S) with lyrics: ex Ma - ri - a Vir - gi - ne:

A

 Musical staff for Alto (A) with lyrics: ne: ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et

T

 Musical staff for Tenor (T) with lyrics: ri - a Vir - - - gi - - - ne:

B

 Musical staff for Bass (B) with lyrics: ri - a Vir - - - - - gi - ne:

Ac

 Musical staff for Accordion (Ac)

S
 est, fa - - - - - ctus est._____

A
 - ctus est, fa - ctus est._____

T
 - ctus est, ho - mo fa - ctus est._____

B
 fa - ctus est, fa - ctus_____ est._____

S
 Et ho - mo fa - - - - ctus est._____ Cru-ci - fi -

A
 ho - mo fa - - - - ctus est._____ Cru-ci - fi -

T
 Et_____ ho - mo fa - ctus est._____ Cru-ci - fi -

B
 Et_____ ho - mo fa - ctus est._____ Cru-ci - fi -

Ac

S e - ti - am pro no - bis: pas - sus, et se-pul - tus est.

A e - ti - am pro no - bis: pas - sus, et se-pul - tus est.

T e - ti - am pro no - bis: pas - sus, et se-pul - tus est.

B e - ti - am pro no - bis: pas - sus, et se-pul - tus est.

S xus sub Pon - ti - o Pi - la - to Et

A xus sub Pon - ti - o Pi - la - to Et

T xus sub Pon - ti - o Pi - la - to Et

B xus sub Pon - ti - o Pi - la - to Et

Ac

S Et re-sur-re - xit ter - ti - a di - e,

A Et re-sur-re - xit ter - ti - a di - e,

T Et re-sur-re - xit ter - ti - a di - e,

B Et re-sur-re - xit ter - ti - a di - e,

S re-sur-re - xit ter - ti - a di - e, se-cun-dum Scrip - tu -

A re-sur-re - xit ter - ti - a di - e, se-cun - dum Scrip - tu -

T re-sur-re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scrip-tu -

B re-sur-re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scrip-tu -

Ac

107

S Et a - scen-dit in cae - lum:

A Et a - scen-dit in cae - lum:

T Et a - scen-dit in cae - lum:

B Et a - scen-dit in cae - lum:

S ras. se - det ad dex-te - ram Pa - tris, se - det ad

A ras. se - det ad dex-te-ram Pa - tris, ad - dex-te-ram

T ras. se - det ad dex - te-ram Pa - tris, dex-

B ras. se - det ad

Ac

113

S Et i - te - rum cum glo - ri - a, vi - vos

A Et i - te - rum cum glo - ri - a, vi - vos

T Et i - te - rum cum glo - ri - a, vi - vos

B Et i - te - rum cum glo - ri - a,

S dex - te - ram Pa - tris. ven - tu - rus est ju - di - ca - re

A Pa - - - tris. ven - tu - rus est ju - di - ca - re

T te - ram Pa - tris. ven - tu - rus est ju - di - ca - re

B dex - te - ram Pa - tris. ven - tu - rus est ju - di - ca - re

Ac

120

S et mor - - tu - os, et mor - - tu - os:

A et mor - - tu - os, et mor - - tu - os:

T et mor - tu - os, et mor - - tu - os:

B vi - vos et mor - - tu - os:

S cu-jus

A cu-jus

T cu-jus

B cu-jus

Ac

126

S
cu-jus reg - ni non e - rit _____ fi - nis.

A
cu-jus reg - ni non e - rit fi - nis.

T
cu-jus reg - ni non e - rit _____ fi - nis.

B
cu-jus reg - ni non e - rit fi - nis.

S
reg - ni Et _____ in Spi - ri - tum San

A
reg - ni Et in Spi - ri - tum San -

T
reg - ni Et _____ in Spi -

B
reg - ni Et in Spi - ri -

Ac
reg - ni Et in Spi - ri -

132

S
qui ex Pa - tre Fi -

A
qui ex Pa - tre Fi - li - o -

T
qui ex Pa -

B
qui ex Pa -

S
- ctum, Do - mi - nun, et vi - vi - fi - can - tem:

A
ctum, Do - mi num, et vi - vi - fi - can - tem:

T
ri - tum San - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem:

B
tum San - ctum, Do - mi num, et vi - vi - fi - can - tem:

Ac
tum San - ctum, Do - mi num, et vi - vi - fi - can - tem:

138

S
- li - o - que pro-ce - dit.

A
que pro-ce - dit.

T
tre Fi - li-o-que pro - ce - dit.

B
tre Fi-li-o-que pro-ce - dit.

S
Qui cum Pa - tre et Fi - li -


A
Qui cum Pa - tre et Fi - li -

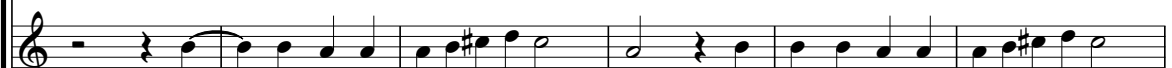
T
Qui cum Pa - tre et Fi - li - o

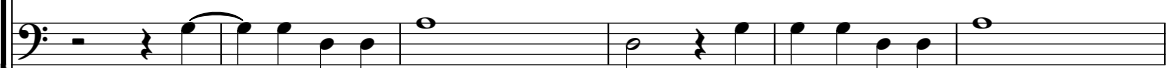
B
Qui cum Pa - tre et Fi - li -

Ac

S  si - mul ad - o - ra - - tur, et con-glo-ri - fi - ca -

A  si - mul ad - o - ra - - tur, et con-glo-ri - fi - ca -

T  si - mul ad - o - ra - - tur, et con-glo-ri - fi - ca -

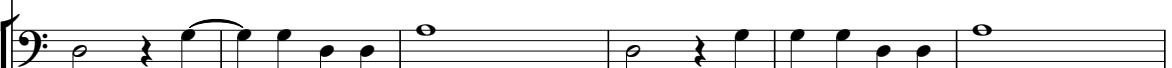
B  si - mul ad - o - ra - - tur, et con-glo-ri - fi - ca -

S  o si - mul ad - o - ra - - tur, et con-glo-ri - fi - ca -

A  o si - mul ad - o - ra - - tur, et con-glo-ri - fi - ca -

T  si - mul ad - o - ra - - tur, et con-glo-ri - fi - ca -

B  o si - mul ad - o - ra - - tur, et con-glo-ri - fi - ca -

Ac 

150

S
tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam, san -

A
tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam, san -

T
tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam, san -

B
tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam, san -

S
tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u -

A
tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et

T
tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et

B
tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et

Ac
tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et

156

S
ctam ca - tho - li - cam et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si -

A
ctam ca - tho - li - cam et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si -

T
ctam ca - tho - li - cam et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si -

B
ctam ca - tho - li - cam et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si -

S
- nam, san - ctam ca - tho - li - cam et a - pos - to - li - cam Ec - cle -

A
u - nam, san - ctam ca - tho - li - cam et a - pos - to - li - cam Ec -

T
u - nam, san - ctam ca - tho - li - cam et a - pos - to - li - cam Ec -

B
u - nam, san - ctam ca - tho - li - cam et a - pos - to - li - cam Ec -

Ac
u - nam, san - ctam ca - tho - li - cam et a - pos - to - li - cam Ec -

162

S
am. Con - fi - te-or u - num ba-pti - sma

A
am. Con - fi - te-or u - num ba-pti - sma

T
am. Con - fi - te-or u - num ba-pti - sma

B
am. Con - fi - te-or u - num ba-pti - sma

S
- si - am. Con - fi - te-or in re - mis-si - o -

A
cle - si - am. Con - fi - te-or in re - mis-si - o -

T
- cle - si - am. Con - fi - te-or in re - mis-si - o -

B
cle - si - am. Con - fi - te-or in re - mis-si - o -

Ac

S
pec - ca - to - rum. Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o -

A
pec - ca - to - rum. Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o -

T
pec - ca - to - rum. Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o -

B
pec - ca - to - rum. Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o -

S
nem Et ex - spe - cto

A
nem Et ex - spe - cto

T
nem Et ex - spe - cto

B
nem Et ex - spe - cto

Ac
nem Et ex - spe - cto

S
nem_____

A
nem_____

T
nem_____

B
nem_____

S
mor - tu - o - - - - -

A
mor - tu - o - - - - -

T
mor - tu - o - - - - -

B
mor - tu - o - - - - -

Ac
mor - tu - o - - - - -

S
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A -

A
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A -

T
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A -

B
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A -

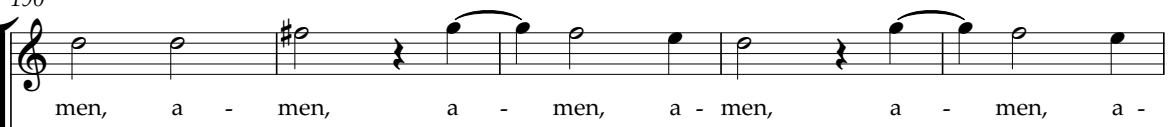
S
- rum. Et vi - tam a - men, a -

A
- rum. Et vi - tam a - men, a -

T
- rum. Et vi - tam a - men, a -

B
- rum. Et vi - tam a - men, a -

Ac
- rum. Et vi - tam a - men, a -

S

 men, a - men, a - men, a - men, a - men, a -

A

 men, a - men, a - men, a - men, a -

T

 - men, a - men. a - men, a - men, a -

B

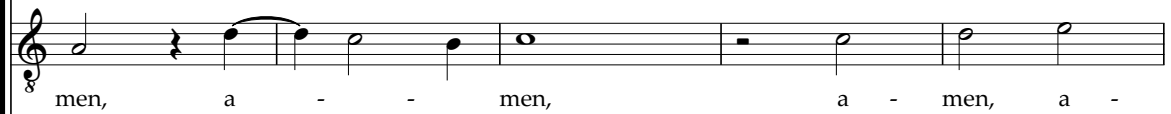
 men, a - men, a - men, a - men, a -

S

 men, a - men, a - men, a - men, a - men, a -

A

 men, a - men, a - men, a - men, a -

T

 men, a - - men, a - men, a -

B

 men, a - men, a - men, a - men, a -

Ac

 men, a - men, a - men, a - men, a -

195

S
men, a - - men, a - men.

A
men, a - men, a - - men.

T
men, a - men, a - men, a - men.

B
men, a - men, a - men.

S
- - men, a - - - - men.

A
men, a - men, a - - men.

T
men, a - men, a - - men.

B
men, a - men, a - - men.

Ac
men, a - men, a - - men.

7

S
San - ctus, San - ctus,

A
San - ctus,

T
San - ctus, San - ctus, San -

B
San - ctus, San - ctus, San -

S
San - ctus, San -

A
San - ctus, San -

T
San - ctus, San - ctus, San -

B
- ctus, San -

Ac
San - ctus, San -

S
San - - ctus, San - - - ctus Do - mi - nus De -

A
San - - - - - ctus Do - mi - nus De -

T
- ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De -

B
- ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De -

S
- ctus, San - - - ctus Do - mi -

A
ctus, San - - ctus, San - ctus Do - mi -

T
- - - ctus, San - - ctus Do -

B
- - - ctus, San - ctus Do - mi -

Ac
- - - ctus, San - ctus Do - mi -

20

S
us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae -

A
us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae -

T
us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae -

B
us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae -

S
nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae -

A
nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae -

T
- mi-nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae -

B
nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae -

Ac
nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae -

27

S
- li et ter - ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu -

A
- li et ter - ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu -

T
li et ter - - ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu -

B
- li et ter - ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu -

S
- li et ter - ra glo - ri - a tu - a.

A
- li et ter - - ra glo - ri - a tu - a.

T
- li et ter - ra glo - ri - a tu - a.

B
- li et ter - ra glo - ri - a tu - a.

Ac
- li et ter - ra glo - ri - a tu - a.

33

S
a. Ho - san - na, in ex - cel - sis, ho - san - na, ho-

A
- a. Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na

T
a. Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na,

B
a. Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na, ho-

S
Ho - san - na, ho - san - na,

A
Ho - san - na, ho - san - na,

T
Ho - san - na, ho - san - na,

B
Ho - san - na, ho - san - na,

Ac
Ho - san - na, ho - san - na,

40

S
san - na_ in_ ex - cel - - - sis, in_ ex - cel -

A
in ex - cel - - - sis, in_ ex -

T
ho - san - na in ex - cel - sis, in_ ex -

B
san - na in ex - cel - - - sis, in_ ex -

S
ho - san - - na_ in_

A
ho - san - na in_

T
ho - san - na in

B
ho - san - na, ho - san - na in ex -

Ac
ho - san - na, ho - san - na in ex -

46

S
- - - sis. Be-ne-di - ctus in no - mi-ne Do - mi-

A
cel - - - sis. Be-ne-di - ctus in no - mi-ne Do - mi-

T
cel - - - sis. Be-ne-di - ctus in no - mi-ne Do - mi-

B
cel - - - sis. Be-ne-di - ctus in no - mi-ne Do - mi-

S
— ex - cel - sis. qui ve - nit

A
ex - cel - sis. qui ve - nit

T
ex - cel - - sis. qui ve - nit

B
cel - - - sis. qui ve - nit

Ac

53

S
ni. Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis,

A
ni. Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis,

T
ni. Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis,

B
ni. Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis,

S
in no - mi-ne Do - mi - ni. Ho - san - na, ho - san - na in ex -

A
in no - mi-ne Do - mi - ni. Ho - san - na, ho - san -

T
in no - mi-ne Do - mi - ni. Ho - san - na, ho -

B
in no - mi-ne Do - mi - ni. Ho - san - na, ho -

Ac
in no - mi-ne Do - mi - ni. Ho - san - na, ho -

59

S ho - san-na in ex - cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san-na

A ho - san - na, ho - san - na in ex - cel -

T ho - san-na in ex - cel - sis, ho - san-na in ex - cel -

B ho - san - na, ho - san - na, ho - san-na

S cel - sis, ho - san-na in ex - cel - sis, ho-san-na in ex - cel - sis,

A na_ in ex - cel - sis, ho - san - na,

T san - na in ex - cel - sis, ho - san-na in ex - cel - sis,

B san - na in ex - cel - sis, ho - san - na,

Ac

S in ex-cel - sis, ho - san - na, ho -

A - sis, ho - san - na, ho - san - -

T - sis, ho-san - na in ex - cel - sis, ho -

B in ex-cel - sis, ho - san - na, ho -

S ho - san - na, ho - san - na in ex - cel -

A ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - -

T ho - san - na, ho - san - na in ex -

B ho - san - na, ho - san - na in ex - cel -

Ac

Missa L'homme armé

Agnus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-V 70/328

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

S
A - gnus De - - - i, A - gnus De -

A
A - gnus De - i, A - gnus De -

T
A - gnus De - - - - i, A - - gnus

B
A - - - gnus De - - - -

CORO II

S

A

T

B

Ac

6

S
- - - i,

A
- - i,

T
De - i,

B
- - i,

S
A - gnus De - - - i, A - gnus De -

A
A - gnus De - i, A - gnus De - -

T
A - gnus De - - i, A - gnus De -

B
A - gnus De - - -

Ac

17

S
- - - - - i, qui tol - lis

A
_ De - - - - - i, qui tol - lis

T
- - i, _____ qui tol - lis

B
- - i, A - gnus De - i, qui tol - lis

S
A - gnus De - - - - - i, qui tol - lis pec-

A
A - gnus De - - - - - i, qui tol - lis pec-

T
A - gnus De - - - - - i, qui tol - lis pec-

B
A - gnus De - - - - - i, qui tol - lis pec-

Ac
A - gnus De - - - - - i, qui tol - lis pec-

S mi - se - re - re no - - bis. A -

A mi - se - re - re no - bis. A -

T mi - se - re - re no - - bis. A -

B mi - se - re - re no - bis. A -

S ca - ta mun - di: A - gnus De -

A ca - ta mun - di: A - gnus De -

T ca - ta mun - di: A - gnus De -

B ca - ta mun - di: A - gnus De -

Ac ca - ta mun - di: A - gnus De -

30

S
gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

A
gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

T
- gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

B
gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

S
i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun -

A
i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

T
i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun -

B
i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun -

Ac
i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

S mi - se - re - re no - bis.

A mi - se - re - re no - bis.

T mi - se - re - re no - bis. A - gnus

B mi - se - re - re no - bis.

S di: mi-se - re - re no - bis, mi - se - re - re no -

A mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

T di: mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no -

B di: mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no -

Ac

42

S A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui

A A - gnus De - i, A - gnus De -

T De - - - - i, A - gnus De -

B A - gnus De - i,

S -bis. A - gnus De - - - i,

A A - gnus De - i,

T bis. A - gnus De - i,

B bis. A - gnus De - i,

Ac

S
tol - lis pec - ca - ta mun - di:

A
- i, qui tol - lis pec - ca - ta__ mun - di:

T
i, qui tol - lis pec - ca - ta__ mun - di:

B
qui tol - lis pec - ca - ta__ mun - di:

S
qui tol - lis pec - ca - ta mun -

A
qui tol - lis pec - ca - ta

T
qui tol - lis pec - ca - ta__ mun -

B
qui tol - lis pec - ca - ta__

Ac
qui tol - lis pec - ca - ta__

55

S do - na no - bis pa - - - cem,

A do - na no - bis pa - - - cem,

T do - na no - bis pa - - - cem,

B do - na no - bis pa - - - cem,

S - di: do - na no - - - bis

A mun - di: do - na no - bis

T - di: do - na no - bis pa -

B mun - di: do - na no - bis

Ac

Missa sobre la letanía

Kyrie

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-V 1/4

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

Tiple
Ki ri e

Tiple
Ki ri e

Alto
Ki ri e

Tenor
Ki ri e

S
Ky - ri-

S
Ky - ri-

A
Ky - ri - e

T
Ky - ri-

CORO II

Tiple
Ki ri e

Alto
Ki ri e

Tenor
Ki ri e

Bajo
Ki ri e

Acompañamiento Continuo
Ki ri e

S
Ky - ri - e e - lei - son,

A
Ky - ri - e e - lei - son,

T
Ky - ri - e e - lei - son,

B
Ky - ri - e e - lei - son,

AC

28

S *- lei - son, Ky - ri - e e -*

S *e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -*

A *e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -*

T *e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -*

S *Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,*

A *e - lei - son,*

T *Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e -*

B *Ky - ri - e e - lei - son,*

AC *© 3*

34

S lei - - son, e - - lei - son._____

S son, Ky - ri - e e - lei - son._____

A son._____ Ky - ri - e_____ e - lei - son._____

T son._____ Ky - ri - e e - lei - son._____

S Ky - ri - e e - lei - - - - son._____

A Ki - ri - e_____ e - - lei - - son._____

T lei - son, Ky - ri - e e - lei - son._____

B Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son._____

AC

42

S
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

S
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

A
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

T
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

S
Chri - ste e - lei - son, Chri -

A
Chri - ste e - lei - son, Chri -

T
Chri - ste e - lei - son, Chri -

B
Chri - ste e - lei - son, Chri -

AC
#6

S Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri -

S Chri - ste e - lei - son, Chri -

A Chri - ste e - lei - son, Chri -

T Chri - ste e - lei - son, e - lei - son, Chri -

S ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

A ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

T ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

B ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

AC *6* *#6*

56

S
ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

S
ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

A
ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

T
ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

S
Chri - ste e - lei - son, Chri -

A
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -

T
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -

B
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -

AC
6

63

S Chri - ste e - lei - son, e - lei - son,

S Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

A Chri - ste e - lei - son,

T Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

S ste e - lei - son, Chri - ste e - lei -

A - lei - son, Chri - ste e - lei -

T - lei - son, Chri - ste e - lei -

B - lei - son, Chri - ste e - lei -

AC 3 6

70

S
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - - -

S
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste, Chri - ste e -

A
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

T
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

S
son, Chri - ste e - lei - son, Chri -

A
son, Chri - ste e - lei - son, Chri -

T
son, Chri - ste e - lei - son, Chri -

B
son, Chri - ste e - lei - son, e -

AC
6 5 6 5

77

S
 - - lei - son. Ky - ri - e e -

S
 - - - - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son, Ky-

A
 e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son, Ky-ri -

T
 e - lei - son. Ky-ri - e e - lei -

S
 ste e - lei - son.

A
 - ste e - - - lei - son.

T
 ste e - - lei - son.

B
 - - lei - son.

AC

S
lei - son, e - lei-son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, _____

S
- ri - e e - lei-son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky-ri - e e - lei -

A
e e - lei - son, e-lei-son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky-ri - e e - lei -

T
son, e - lei-son, Ky - ri - e e - lei - son, _____

S
e - lei-son, e - lei-son, Ky-

A
e - lei-son, e - lei-son,

T
e - lei-son, e - lei-son,

B
e - lei-son, e - lei-son,

AC
#6 5 6 5 6
4 4

96

S e - lei-son, e - lei-son, Ky-ri-

S - ri - e e - lei-son, e - lei-son, Ky - ri -

A e - lei-son, e - lei-son, Ky - ri -

T e - lei-son, e - lei-son, Ky-ri-

S son, e - lei-son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky-ri - e e - lei - son,

A e - lei-son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky-ri - e e - lei - son,

T lei - son, e - lei-son, Ky - ri - e e - lei - son, _____

B son, e - lei-son, Ky - ri - e e - lei - son, _____

AC 6 #6 5 6 5 6 5

103

S
e e-lei - son, Ky - ri - e e-lei - son,

S
e e-lei - son, Ky - ri - e e-lei - son,

A
e e-lei - son, Ky - ri - e e-lei - son, e -

T
e e-lei - son, Ky - ri - e e-lei - son,

S
Ky-ri - e e-lei - son, Ky - ri - e e-lei -

A
Ky-ri - e e-lei - son, Ky - ri - e e-lei -

T
Ky-ri - e e-lei - son, Ky - ri - e e-lei -

B
Ky-ri - e e-lei - son, Ky - ri - e e-lei -

AC
6 3 #6

S Ky-ri - e e-lei - son, e - lei - son,

S e - lei - son, Ky-ri - e e - lei - son,

A lei - - - son, Ky - ri-e e - lei - son, Ky -

T Ky-ri - e e-lei - son, Ky - ri-e e - lei - son,

S son, e - - - lei - - -

A son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

T son, Ky - ri-e e - lei - son, Ky - ri - e - e - lei -

B son, Ky-ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

AC

Detailed description: This is a musical score for a Kyrie eleison. It consists of nine staves. The first four staves are for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The fifth staff is for Soprano (S), the sixth for Alto (A), and the seventh for Tenor (T). The eighth staff is for Bass (B), and the ninth is for a Chorus or Accompaniment (AC). The lyrics are 'Kyrie eleison' repeated in various parts. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The vocal parts have various melodic lines, including some with slurs and ties. The AC part provides a harmonic accompaniment.

S Ky - ri - e e - - lei - son._____
 S e - - - lei - - - - son._____
 A ri - e____ e - - lei - - - son._____
 T Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son._____
 S -son, Ky - ri - e e - lei - son._____
 A son, Ky - ri - e____ e - lei - son._____
 T son, Ky - ri - e e - lei - son._____
 B son, Ky - ri - e e - lei - son._____
 AC

Missa sobre la letanía

Gloria

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-V 1/4

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

S Et in ter - ra pax___ ho-mi - ni - bus bo - nae vo-lun-ta -

S Et in ter - ra pax___ ho-mi - ni - bus bo - nae vo-lun-ta -

A Et in ter - ra pax___ ho-mi - ni - bus bo - nae vo - lun-ta -

T Et in ter - ra pax___ ho-mi - ni - bus bo - nae vo-lun-ta -

CORO II

S Et in ter - ra

A Et in ter - ra

T Et in ter - ra

B Et in ter - ra

AG Et in ter - ra

6

S
tis. Lau-da-mus te.

S
tis. Lau-da-mus te.

A
tis. Lau-da-mus te.

T
tis. Lau-da-mus te.

S
bo - nae vo-lun-ta - tis. Lau-da-mus te. Be-ne - di-ci-mus

A
bo - nae vo-lun-ta - tis. Lau-da-mus te. Be-ne - di-ci-mus

T
bo - nae vo - lun-ta - tis. Lau-da-mus te. Be - ne - di - ci-mus

B
bo - nae vo-lun-ta - tis. Lau-da-mus te. Be-ne di - ci-mus

AC
bo - nae vo-lun-ta - tis. Lau-da-mus te. Be-ne di - ci-mus

12

S Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - - mus te. Gra -

S Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - - mus te. Gra -

A Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - - mus te. Gra -

T Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - - mus te. Gra -

S te. Glo - ri - fi - ca - - mus te. Gra - ti - as

A te. Glo - ri - fi - ca - - mus te. Gra - ti - as

T te. Glo - ri - fi - ca - - mus te. Gra - ti - as

B te. Glo - ri - fi - ca - - mus te. Gra - ti - as

AC 6

18

S - ti-as a - gi-mus ti - bi Do - mi-ne De - us,

S - ti-as a - gi-mus ti - bi Do - mi-ne De - us,

A - ti-as a - gi-mus ti - bi Do - mi-ne De - us,

T - ti-as a - gi-mus ti - bi Do - mi-ne De - us,

S a - gi-mus pro-pter ma-gnam glo - ri-am tu - am. Do - mi-ne

A a - gi-mus pro-pter ma-gnam glo - ri-am tu - am. Do - mi-ne

T a - gi-mus pro-pter ma-gnam glo - ri-am tu - am. Do - mi-ne

B a - gi-mus pro-pter ma-gnam glo - ri-am tu - am. Do - mi-ne

AC

24

S De-us Pa - ter o-mni - po-tens. Do - mi-ne Fi - li u - ni -

S De-us Pa - ter o-mni - po-tens. Do - mi-ne Fi - li u - ni -

A De-us Pa - ter o-mni - po-tens. Do - mi-ne Fi - li u - ni -

T De-us Pa - ter o-mni - po-tens. Do - mi-ne Fi - li u - ni -

S De-us, Rex cae - le - stis, Do - mi-ne Fi - li

A De-us, Rex cae - le - stis, Do - mi-ne Fi - li

T De-us, Rex cae - le - stis, Do - mi-ne Fi - li

B De-us, Rex cae - le - stis, Do - mi-ne Fi - li

AC De-us, Rex cae - le - stis, Do - mi-ne Fi - li

30

S ge - ni-te Je - su Chri - ste. Do - mi-ne De-us,

S ge - ni-te Je - su Chri - ste. Do - mi-ne De-us,

A ge - ni-te Je - su Chri - ste. Do - mi-ne De-us,

T ge - ni-te Je - su Chri - ste. Do - mi-ne De-us,

S Je - su Chri - ste. Do - mi-ne De - us,

A Je - su Chri - ste. Do - mi-ne De - us,

T Je - su Chri - ste. Do - mi-ne De - us,

B Je - su Chri - ste. Do - mi-ne De - us,

AC 6 5

Detailed description: This is a musical score for a SATB choir and an AC (Cello/Double Bass) part. It consists of nine staves. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the AC part all sing the same lyrics: "ge - ni-te Je - su Chri - ste. Do - mi-ne De - us,". The score is written in G major and 4/4 time. The first four staves (S, S, A, T) are for the SATB choir, and the last five staves (S, A, T, B, AC) are for a smaller choir and the AC. The AC part includes fingerings 6 and 5. The page number 30 is at the top left, and 25 is at the top right.

36

S A-gnus De - i, Qui tol-lis pec-ca-ta mun - di, mi - se-

S A-gnus De - i, Qui tol-lis pec-ca-ta mun - di, mi - se-

A A-gnus De - i, Qui tol-lis pec-ca-ta mun - di, mi - se-

T A-gnus De - i, Qui tol-lis pec-ca-ta mun - di, mi - se-

S Fi - li-us Pa - tris. Qui tol-lis mi - se - re-re no -

A Fi - li-us Pa - tris. Qui tol-lis mi - se - re-re no -

T Fi - li-us Pa - tris. Qui tol-lis mi - se - re-re no -

B Fi - li-us Pa - tris. Qui tol-lis mi - se - re-re no -

AC ⁶

43

S re - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus -

S re - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

A re - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

T re - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

S - bis. Qui tol - lis, *qui tol - lis* sus - - ci -

A bis. Qui tol - lis, *qui tol - lis* sus - - ci -

T bis. Qui tol - lis, *qui tol - lis* sus - - ci -

B bis. Qui tol - lis, *qui tol - lis* sus - - ci -

AC #6

49

S - - ci - pe de-pre-ca-ti - o-nem no - stram.

S sus - - ci - pe de-pre-ca-ti - o-nem no - stram.

A sus - - ci - pe de-pre-ca-ti - o-nem no - stram.

T sus - ci - pe de-pre-ca-ti - o-nem no - stram.

S pe de-pre-ca-ti - o-nem no - stram. Qui

A pe de-pre-ca-ti - o-nem no - stram. Qui

T pe de-pre-ca-ti - o-nem no - stram. Qui

B pe de-pre-ca-ti - o-nem no - stram. Qui

AC pe de-pre-ca-ti - o-nem no - stram. Qui

6

56

S
ad dex - te - ram Pa - tris, qui se - -

S
ad dex - te - ram Pa - tris, qui se - -

A
ad dex - te - ram Pa - tris, qui se - -

T
ad dex - te - ram Pa - tris, qui se - -

S
se - - des ad dex - te - ram Pa - tris,

A
se - - des ad dex - te - ram Pa - tris, ad

T
se - - des ad dex - te - ram Pa - tris,

B
se - - des ad dex - te - ram Pa - tris,

AC
se - - des ad dex - te - ram Pa - tris,

63

S
des ad dex - te-ram Pa - tris, mi - se - re - re no -

S
des ad dex - te-ram Pa - tris, mi - se - re - re no -

A
des ad dex - te-ram Pa - tris, mi - se - re - re - no -

T
des ad dex - te-ram Pa - tris, mi - se - re - re - no -

S
ad dex - te-ram Pa - tris,

A
dex - te - ram_ Pa - tris,

T
ad dex - te-ram Pa - tris,

B
ad dex - te-ram Pa - tris,

AC

70

S - bis. tu so-lus San - ctus.

S bis. tu so - lus San - ctus.

A bis. tu so - lus - San - ctus.

T - bis. tu so - lus San - ctus.

S Quo - ni - am Tu so - lus Do-

A Quo - ni - am Tu so-

T Quo - ni - am Tu so-lus

B Quo - - ni - am Tu so-

AC Quo - ni - am Tu so-

S

 Tu so - lus Al - tis - si - mus,

S

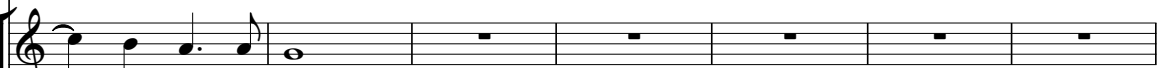
 Tu so - lus Al - tis - si - mus,

A

 Tu so - lus Al - tis - si - mus,

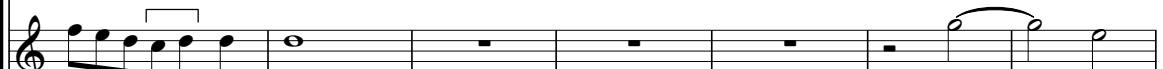
T

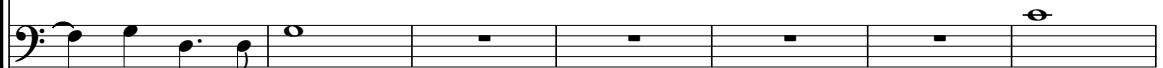
 Tu so - lus Al - tis - si - mus,

S

 - mi-nus.

A

 - lus Do-mi - nus. Je -

T

 Do - mi - nus. Je - su

B

 - lus Do - mi-nus. Je -

AC

 6 6

83

S Cum San-cto Spi - ri-

S Cum San-cto Spi - ri-

A Cum San-cto Spi - ri-

T Cum San-cto Spi - ri-

S Je - su Chri - - - - ste. Cum San-cto Spi - ri-tu, in

A su Chri - - - - ste. Cum San-cto Spi - ri-tu, in

T Chri - - - - ste. Cum San-cto Spi - ri-tu, in

B su Chri - - - - ste. Cum San-cto Spi - ri-tu, in

AC su Chri - - - - ste. Cum San-cto Spi - ri-tu, in

S
 tu, in glo-ri-a De-i Pa - tris. A-men, a - men.

S
 tu, in glo-ri-a De-i Pa - tris. A-men, a - men.

A
 tu, in glo-ri-a De-i Pa - tris. A-men, a - men.

T
 tu, in glo-ri-a De-i Pa - tris. A-men, a - men.

S
 glo-ri-a De-i, A-men, a - men. in glo-ri-a De-i Pa -

A
 glo-ri-a De-i, A-men, a - men. in glo-ri-a De-i Pa -

T
 glo-ri-a De-i, A-men, a - men. in glo-ri-a De-i Pa -

B
 glo-ri-a De-i, A-men, a - men. in glo-ri-a De-i Pa -

AC
 #6

95

S A - men, a - men, a - men, a - men, a -

S A - men, a - men, a - men, a - men, a -

A A - men, a - men, a - men, a - men,

T A - men, a - men, a - men, a - men, a -

S tris. a - men, a - men,

A tris. a - men, a - men,

T tris. a - men, a - men,

B tris. a - men, a - men,

AC 6 6

Detailed description: This is a musical score for a choral setting of 'Amen'. It consists of seven staves. The first four staves are for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices. The fifth staff is for a Soprano (S) voice with a 'tris.' (trill) marking. The sixth staff is for an Alto (A) voice with a 'tris.' marking. The seventh staff is for an Accompaniment (AC) part, featuring a bass clef and a '6' (sixth) fingering marking. The lyrics 'A - men, a - men, a - men, a - men, a -' are written below the vocal staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and trills.

S
men, _____ a - - men. _____

S
men, a - men, a - - men. _____

A
a - - men, a - - men. _____

T
men, a - men, a - - men. _____

S
a - - men. _____

A
a - - men. _____

T
a - - men. _____

B
a - - men. _____

AC

Missa sobre la letanía

Credo

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-V 1/4

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

S
fa - cto-rem cae - li et ter -

S
fa - cto-rem cae - li et ter -

A
fa - cto-rem cae - li et ter -

T
fa - cto-rem cae - li et ter -

CORO II

S
Pa - trem o - mni po - ten - tem,

A
Pa - trem o - mni-po - ten - tem,

T
Pa - trem o - mni po - ten - tem,

B
Pa - trem o - mni po - ten - tem,

AG
Pa - trem o - mni po - ten - tem,

6

S
rae, et in - vi - si - bi - li - um.

S
rae, et in - vi - si - bi - li - um.

A
rae, et in - vi - si - bi - li - um.

T
rae, et in - vi - si - bi - li - um.

S
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in u - num Do - mi -

A
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in u - num Do - mi -

T
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in u - num Do - mi -

B
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in u - num Do - mi -

AC
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in u - num Do - mi -

12

S Fi - li-um De - i u - ni-ge-ni-

S Fi - li-um De - i u - ni-ge-ni-

A Fi - li-um De - i u - ni-ge-ni-

T Fi - li-um De - i u - ni-ge-ni-

S num Je - - - sum Chri - stum,

A num Je - - - sum Chri - stum,

T num Je - - - sum Chri - stum,

B num Je - - - sum Chri - stum,

AC num Je - - - sum Chri - stum,

S
 tum. an-te o - mni - a sae - cu - la. De - um__ de De -

S
 tum. an-te o - mni - a sae - cu - la. De - um__ de De -

A
 tum. an - te__ o - mni-a sae-cu - la. De - um__ de De -

T
 tum. an-te o - mni - a sae - cu - la. De - um__ de De -

S
 Et ex Pa - tre na - tum

A
 Et ex Pa - tre na - tum

T
 Et ex Pa - tre na - tum

B
 Et ex Pa - tre na - tum

AC

25

S
o, De - um ve - rum

S
- o, De - um ve - rum

A
o, De - um ve - rum

T
o, De - um ve - rum

S
lu - men de lu - mi - ne, de De - o ve -

A
lu - men de lu - mi - ne, de De - o ve -

T
lu - men de lu - mi - ne, de De - o ve -

B
lu - men de lu - mi - ne, de De - o ve -

AC
lu - men de lu - mi - ne, de De - o ve -

31

S
Ge - ni - tum, ___ non fa - ctum, per quem o - mni-a

S
Ge - ni - tum, ___ non fa - ctum, per quem o - mni-a

A
Ge - ni - tum, ___ non fa - ctum, per quem o - mni-a

T
Ge - ni - tum, ___ non fa - ctum, per quem o - mni-a

S
ro. con-sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

A
ro. con-sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

T
ro. con - sub-stan - ti - a - lem Pa-tri:

B
ro. con-sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

AC
ro. con-sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

37

S
fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi -

S
fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi -

A
fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - - mi -

T
fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - - - mi-

S
Qui pro-pter nos, *qui pro-pter nos* et pro-pter

A
Qui pro-pter nos, *qui pro-pter nos* et pro-pter

T
Qui pro-pter nos, *qui pro-pter nos* et pro-pter

B
Qui pro-pter nos, *qui pro-pter nos* et pro-pter

AC
p

43

S
nes, et pro-pter no - stram de - scen-dit de cae - lis,

S
nes, et pro-pter no - stram de - scen-dit de cae - lis, *de - scen-dit de*

A
nes, et pro-pter no - stram de - scen - dit,

T
nes, et pro-pter no - stram de - scen - dit_ de_ cae - lis,

S
no - stram sa - lu - - - tem de-

A
no - stram sa - lu - - - tem de-

T
no - stram sa - lu - - - tem de-

B
no - stram sa - lu - - - tem de-

AC

S de cae - lis, de-scen-dit de cae - lis, de cae - lis, de -

S cae - lis, de cae - lis, de-scen-dit de cae - lis, de cae - lis, de -

A de - scen-dit, de-cae - lis, de cae - lis, de-scen-dit de

T de cae - lis, de-scen-dit de cae - lis, de cae - lis, de -

S scen-dit de cae - lis, de - scen-dit, de - scen-dit de cae -

A scen-dit de cae - lis, de - scen-dit, de - scen-dit de cae -


T scen-dit de cae - lis, de - scen-dit, de - scen-dit de cae -

B scen-dit de cae - lis, de - scen-dit, de - scen-dit de cae - lis,

AC scen-dit de cae - lis, de - scen-dit, de - scen-dit de cae -

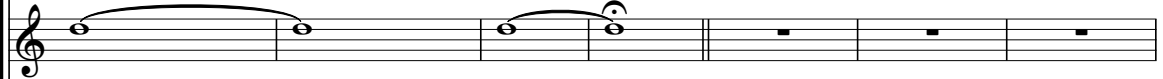
Detailed description of the musical score: This page contains a musical score for a SATB choir and basso continuo. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics for this system are: "de cae - lis, de-scen-dit de cae - lis, de cae - lis, de - scen-dit de cae - lis, de - scen-dit de cae -". The second system includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Basso Continuo (AC). The lyrics for this system are: "scen-dit de cae - lis, de - scen-dit, de - scen-dit de cae - scen-dit de cae - lis, de - scen-dit, de - scen-dit de cae -". The music is written in a common time signature (C) and features various rhythmic values including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and accidentals (sharps and naturals).


54


S

 scen - dit de cae - lis.


S


 scen - dit de cae - lis.


A

 cae - - - - lis.

T

 scen - dit de - cae - lis.

S

 lis, de - scen - dit de cae - lis. Et in - car -

A

 lis, de - scen - dit de cae - lis. Et in - car -

T

 lis, de cae - - - lis. Et in - car - na -

B

 de - scen - dit de cae - lis. Et in - car -

AC


61

S Et in - car - na - - tus est

S Et in - car - na - tus est _____

A Et in - car - na - tus est

T Et in - car - na - - tus est

S na - - - tus est de _____ Spi -

A na - tus est _____ de _____ Spi -

T - - - tus est de Spi - ri -

B na - tus est _____ de _____ Spi -

AC 6 5

S
de Spi - ri - tu San - cto

S
de Spi - ri - tu San - cto

A
de Spi - ri - tu San - cto

T
de Spi - ri - tu San - cto

S
- ri - tu San - cto ex

A
- ri - tu San - cto ex

T
tu San - cto ex

B
- ri - tu San - cto ex

AC
6 5

75

S
ex Ma - ri - a Vir - gi -

S
ex Ma - ri - a Vir - gi -

A
ex Ma - ri - a Vir - gi -

T
ex Ma - ri - a Vir - gi -

S
Ma - ri - a Vir - gi - ne:

A
Ma - ri - a Vir - gi - ne:

T
Ma - ri - a Vir - gi - ne:

B
Ma - ri - a Vir - gi - ne:

AC
6 5

S
ne: Et ho - - - mo

S
ne: Et ho - mo fa -

A
ne: Et ho - mo fa -

T
ne: Et ho - mo fa -

S
Et ho - mo fa - - - - - ctus

A
Et ho - mo fa - ctus est.

T
Et ho - mo fa - - - - - ctus est,

B
Et ho - mo fa - ctus

AC
6 5

89

S
fa - ctus est. Cru-ci - fi-xus e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi-la -

S
ctus est. Cru-ci - fi-xus e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi-la -

A
- ctus est. Cru-ci - fi-xus e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi-la -

T
- ctus est. Cru-ci - fi-xus e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi-la -

S
— est. Cru-ci - fi-xus e - ti-am

A
— Cru-ci - fi-xus e - ti-am

T
fa - ctus est. Cru-ci - fi-xus e - ti-am

B
— est. Cru-ci - fi-xus e - ti-am

AC
—

S
to Et re-sur - re-xit ter - ti - a di -

S
to Et re-sur - re-xit ter - ti - a di -

A
to Et re-sur - re-xit ter - ti - a di -

T
to Et re-sur - re-xit ter - ti - a di -

S
pas - sus, et se - pul - tus est. Et re-sur-re - xit

A
pas - sus, et se - pul - tus est. Et re-sur-re - xit

T
pas - sus, et se - pul - tus est. Et re-sur-re - xit

B
pa - sus, et se - pul - tus est. Et re-sur-re - xit

AC
pa - sus, et se - pul - tus est. Et re-sur-re - xit

S
e, se-cun - dum Scrip-tu - ras. se - -

S
e, se-cun - dum Scrip-tu - ras. se - -

A
e, se-cun - dum Scrip-tu - ras. se - -

T
e, se-cun - dum Scrip-tu - ras. se - -

S
Et a - scen - dit in cae - - lum: se -

A
Et a - scen - dit in cae - lum: se -

T
Et a - scen - dit in cae - lum: se -

B
Et a - scen - dit in cae - lum: se -

AC
6 6

S det ad dex - te - ram Pa - tris. ven - tu - rus est

S det ad dex - te - ram Pa - tris. ven - tu - rus est

A det ad dex - te - ram Pa - tris. ven - tu - rus est

T det ad dex - te - ram Pa - tris. ven - tu - rus est

S det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum cum glo - ri -

A det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum cum glo - ri -

T det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum cum glo - ri -

B det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum cum glo - ri -

AC det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum cum glo - ri -

115

S
ju - di - ca - re vi -

S
ju - di - ca - re

A
ju - di - ca - re

T
ju - di - ca - re

S
a, vi - vos et mor - tu -

A
a, vi - vos et mor - tu -

T
a, vi - vos et mor - tu -

B
a, vi - vos et mor - tu -

AC

121

S
vos et mor - - - tu - os: cu-jus reg-ni_ non e -

S
et mor - - - tu - os: cu-jus reg - ni non

A
vi - vos et mor - tu - os: cu-jus reg - ni non

T
vi - vos_ et_ mor - tu - os: cu-jus reg - ni non

S
os: et mor - tu - os: cu-jus reg - ni

A
os: et mor - tu - os: cu-jus reg - ni

T
os: et mor - tu - os: cu-jus reg - ni

B
os: et mor - tu - os: cu-jus reg - ni

AC

S - rit fi - nis. non e - rit fi - nis. Et

S e - rit fi - nis. non e - rit fi - nis. Et

A e - rit fi - nis. non e - rit___ fi - nis. Et in Spi-

T e - rit fi - nis. non e - rit fi - nis. Et

S non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis.

A non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis.

T non e - rit___ fi - nis, non e - rit fi - nis.

B non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis.

AC

The image shows a musical score for SATB and AC voices. The score is divided into two systems. The first system contains staves for Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The second system contains staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Alto/Contralto (AC). The lyrics are in Latin and include phrases like '- rit fi - nis.', 'non e - rit fi - nis.', and 'Et in Spi-'. The music is written in a common time signature with various note values and rests.

S 

in Spi - ri-tum San-ctum, Do - mi-num, et vi - vi-fi-can - tem:

S 

in Spi - ri-tum San-ctum, Do - mi-num, et vi - vi-fi-can - tem:

A 

- ri-tum San-ctum, Do - mi - num, et vi - vi-fi-can - tem:

T 


in Spi - ri-tum San-ctum, Do - mi-num, et vi - vi-fi-can - tem:

S 

qui ex Pa - tre Fi - li-o - que—

A 


qui ex Pa - tre Fi - li-o -

T 

qui ex Pa - tre Fi - li-o -

B 

qui ex Pa - tre Fi - li-o -

AC 

S et con-glo-

S et con-glo-

A et con-glo-

T et con-glo-

S — pro-ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur,

A que pro-ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur,

T que pro-ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur,

B que pro-ce - dit. Qui cum Pa - tre e Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur,

AC que pro-ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur,

S
 ri - fi - ca - tur: Et u - nam, san -

S
 ri - fi - ca - tur: Et u - nam, san -

A
 ri - fi - ca - tur: Et u - nam, san -

T
 ri - fi - ca - tur: Et u - nam, san -

S
 qui lo - cu - tus est per___ Pro - phe - tas.

A
 qui lo - cu - tus est___ per___ Pro - phe - tas.

T
 qui lo - cu - tus est per___ Pro - phe - tas.

B
 qui lo - cu - tus est per___ Pro - phe - tas.

AC
 qui lo - cu - tus est per___ Pro - phe - tas.

S
ctam ca - tho - li - cam Con -

S
ctam ca - tho - li - cam Con -

A
ctam ca - tho - li - cam Con - fi - te -

T
- ctam ca - tho - li - cam Con -

S
et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

A
et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

T
et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

B
et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

AC
et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

Detailed description: This is a musical score for SATB and AC voices. It consists of eight staves. The first four staves are for Soprano (S), Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The last four staves are for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Alto/Contralto (AC). The lyrics are in Latin. The first system of staves (S, S, A, T) has lyrics: 'ctam ca - tho - li - cam Con -'. The second system (S, A, T, B, AC) has lyrics: 'et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.'. The music is written in treble clef for the upper voices and bass clef for the lower voices. There are various musical notations including notes, rests, and accidentals.

158

S
fi - te-or u - num ba - pti - sma Et ex -

S
fi - te-or u - num ba - pti - sma Et ex -

A
or u - num ba - pti - sma Et ex -

T
fi - te-or u - num ba - pti - sma Et ex -

S
in re - mis-si - o - nem pec-ca - to -

A
in re - mis-si - o - nem pec-ca - to -

T
in re-mis-si - o - nem pec - ca - to -

B
in re - mis-si - o - nem pec-ca - to -

AC
in re - mis-si - o - nem pec-ca - to -

164

S
spe - - cto re-sur-re-cti - o - nem re-sur-re-cti -

S
spe - - cto re-sur-re-cti - o - nem re-sur-

A
spe - - - cto re-sur-

T
spe - - cto re-sur-re-cti - o - nem re-sur-

S
rum. re-sur-re-cti - o - nem Et ex - spe - - cto re-sur-

A
rum. re-sur-re-cti - o - nem Et ex - spe - - cto re-sur-

T
rum. re-sur-re-cti - o - nem Et ex - spe - - cto re-sur-

B
rum. re-sur-re-cti - o - nem Et ex - spe - - cto re-sur-

AC
rum. re-sur-re-cti - o - nem Et ex - spe - - cto re-sur-

171

S *o-nem mor-tu-o - rum. Et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li, et vi-tam*

S *re-cti-o-nem mor-tu-o - rum. Et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li, et vi-tam*

A *re-cti-o-nem mor-tu-o - rum. Et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li, et vi-tam*

T *re-cti-o-nem mor-tu-o - rum. Et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li, et vi-tam*

S *re-cti-o-nem mor-tu-o - rum. Et vi-tam ven-tu-ri Et*

A *re-cti-o-nem mor-tu-o - rum. Et vi-tam, Et*

T *re-cti-o-nem mor-tu-o - rum. Et vi-tam ven-tu-ri Et*

B *re-cti-o-nem mor-tu-o - rum. Et vi-tam, et vi-tam Et*

AC

177

S
ven - tu - ri A - men, a - men, a -

S
ven - tu - ri A - men, a - men, a -

A
ven - tu - ri A - men, a - men, a -

T
ven - tu - ri A - men, a - men, a -

S
vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. a - men, a - men,

A
vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. a - men, a - men,

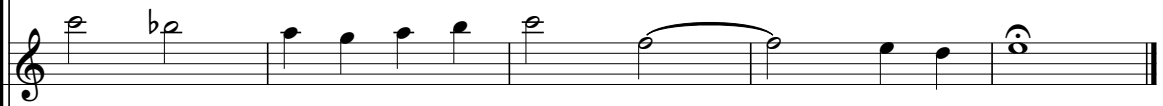
T
vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. a - men, a - men,

B
vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. a - men, a - men,

AC
vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. a - men, a - men,

S

 men, [a - - - - - men.]

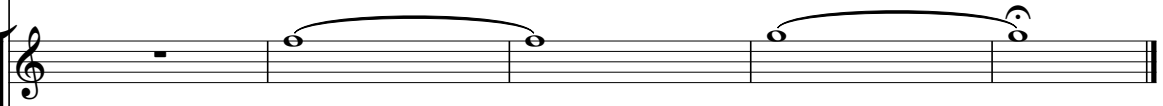
S

 men, a - - - - - men, a - - - - - men.

A

 men, a - - - - - men, a - - - - - men.

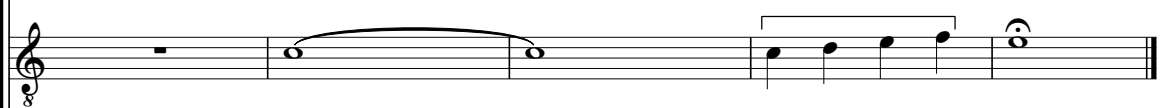
T

 men, a - - - - - men, a - - - - - men.

S

 a - - - - - men.

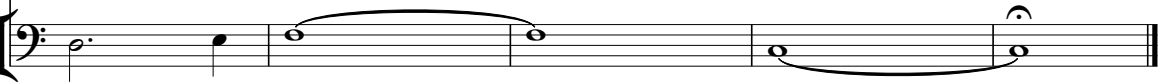
A

 a - - - - - men.

T

 a - - - - - men.

B

 a - - - - - men.

AC

 a - - - - - men.

Missa sobre la letanía

Sanctus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-V 1/4

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I



S
San - ctus, San - - -



S
San - ctus, San - - -



A
San - - - ctus, San -



T
San - - - -

CORO II



S
San - ctus, San - - ctus,



A
San - - - ctus,



T
San - - - ctus,



B
San - ctus, San - - ctus,



AG

6

S - ctus, San -
 S ctus, San -
 A ctus, San - ctus, San
 T - ctus,
 S San - ctus, San - - - ctus, San - ctus, San - ctus,
 A San - - ctus, San - - ctus,
 T San - - ctus, San - - ctus,
 B San - - - - ctus, San - - ctus,
 AC

Detailed description: This is a musical score for a choir, numbered 68. It features eight vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Alto-Cantata (AC). The score is written in a common time signature (C). The lyrics are "Sanctus, Sanctus, Sanctus". The Soprano and Alto parts begin with a melodic line on "Sanctus" followed by a rest. The Tenor part enters with "Sanctus" and has a longer rest. The Bass and Alto-Cantata parts have more complex rhythmic patterns. The Soprano and Alto parts repeat "Sanctus, Sanctus, Sanctus" with a melodic flourish. The Tenor part has a similar pattern with a longer rest. The Bass and Alto-Cantata parts provide a rhythmic accompaniment.

12

S
ctus, San - ctus, San - ctus,

S
- ctus, San - ctus,

A
- ctus, San - ctus,

T
San - ctus,

S
San - ctus, San -


A
San -

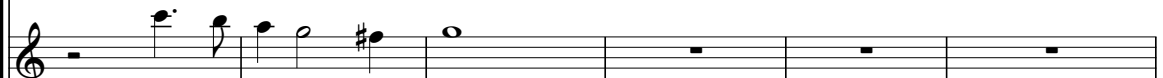
T
San - ctus, San -

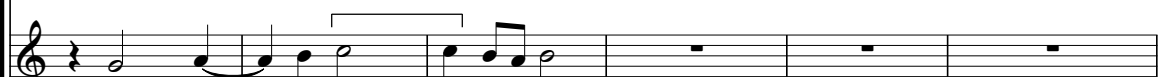
B
San -

AC

The musical score consists of seven staves. The top four staves are for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The fifth staff is for Soprano (S), the sixth for Alto (A), and the seventh for Tenor (T). The eighth staff is for Bass (B). The ninth staff is for Accompaniment (AC). The lyrics are 'Sanctus, Sanctus, Sanctus'. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first staff starts with a treble clef and a 12-measure rest. The second staff starts with a treble clef and a 12-measure rest. The third staff starts with a treble clef and a 12-measure rest. The fourth staff starts with a treble clef and a 12-measure rest. The fifth staff starts with a treble clef and a 12-measure rest. The sixth staff starts with a treble clef and a 12-measure rest. The seventh staff starts with a treble clef and a 12-measure rest. The eighth staff starts with a bass clef and a 12-measure rest. The ninth staff starts with a bass clef and a 12-measure rest.

S

 San - - - ctus

S

 San - - - ctus

A

 San - - - ctus

T


 San - tus, — San - ctus


S


 ctus Do - mi-nus De - us Sa - ba -

A

 ctus Do - mi-nus De - us Sa - ba -

T

 ctus Do - mi-nus De - us Sa - ba -

B

 ctus Do - mi-nus De - us Sa - ba -

AC


S Do - mi-nus De - us, Do - mi-nus De-us Sa - ba - oth.

S Do - mi-nus De - us, Sa - ba-oth, Sa - - ba - oth.

A Do - mi-nus De - us, Do-mi-nus De - us Sa - ba - oth.

T Do - mi-nus De - us, Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth.

S oth, Sa - ba -

A oth, Sa - ba -

T oth, Sa - ba-

B oth, Sa - ba-

AC

30

S Ple - ni sunt cae - li et ter - ra

S Ple - ni sunt cae - li et ter - ra

A Ple - ni sunt cae - li et ter - ra

T Ple - ni sunt cae - li et ter - ra

S oth. Ple - ni sunt glo - ri - a tu -

A oth. Ple - ni sunt glo - ri - a tu -

T oth. Ple - ni sunt glo - ri - a tu -

B oth. Ple - ni sunt glo - ri - a tu -

AC 6

37

S
glo - ri - a tu - a. Ho-san-na, *Ho-san-na* in ex-cel -

S
glo - ri - a tu - a. Ho-san-na, *Ho-san-na* in ex-cel -

A
glo - ri - a tu - a. Ho-san-na, *Ho-san-na* in ex-cel -

T
glo - ri - a tu - a. Ho-san-na, *Ho-san-na* in ex-cel -

S
a. glo - ri - a tu - a. Ho-san-na,

A
a. glo - ri - a tu - a. Ho-san-na,

T
a. glo - ri - a tu - a. Ho-san-na,

B
a. glo - ri - a tu - a. Ho-san-na,

AC
6

S
 sis. Ho-san-na, Be-ne-di-ctus qui ve-

S
 sis. Ho-san-na, Be-ne-di-ctus qui ve-

A
 sis. Ho-san-na, Be-ne-di-ctus qui ve-

T
 sis. Ho-san-na, Be-ne-di-ctus qui ve-

S
 Ho-san-na, Ho-san-na in ex-cel-sis.

A
 Ho-san-na, Ho-san-na in ex-cel-sis.

T
 Ho-san-na, Ho-san-na in ex-cel-sis.

B
 Ho-san-na, Ho-san-na in ex-cel-sis.

AC
 Ho-san-na, Ho-san-na in ex-cel-sis.

50

S nit in no - mi - ne, in no - mi - ne

S nit in no - mi - ne, in no - mi - ne

A nit in no - mi - ne, in no - mi - ne

T nit in no - mi - ne, in no - mi - ne

S in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi -

A in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi -

T in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi -

B in no - mi - ne Do - mi - ni, Do -

AC

56

S
Do - mi - ni. Ho-san - na in_ ex - cel - sis.

S
Do - - - mi - ni. Ho - san - na in ex - cel - sis.

A
Do - mi - - - ni.

T
Do - - - mi - ni. Ho - san - na in ex - cel - sis.

S
ne Do - - - mi - ni. Ho - san - na

A
ne Do - - - mi - ni. Ho - san - na

T
ne Do - - - mi - ni. Ho - san - na in_ ex - cel -

B
- - mi - - - ni. Ho - san - na

AC
- - mi - - - ni. Ho - san - na

62

S in_ ex - cel - sis.

S Ho - san - na in ex - cel - - - -

A Ho-san - na in_ ex - cel - - - - - sis,

T Ho - san - na in ex - cel - - - - sis,

S in ex - cel - sis, Ho-

A in ex - cel - sis, Ho - san -

T - - sis,

B in ex - cel - sis,

AC

67

S Ho - san - na in ex - cel - sis.

S - - - - - sis.

A Ho - san - - na, in ex - cel - sis.

T in ex - cel - - - sis.

S san - na in ex - cel - sis.

A na in ex - - - cel - - - sis.

T Ho - san - na in ex - cel - sis.

B Ho - san - na in ex - cel - sis.

AC 5

Missa sobre la letanía

Agnus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-V 1/4

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

Soprano: A - gnus De - - i, A -
Alto: A - gnus De - i,
Tenor: A - gnus De -

CORO II

Soprano: A - gnus De - - i,
Alto: A - gnus De - i, A - gnus De -
Tenor: A - gnus De - - - i,
Bass: A - gnus De - - i,
Agitato: A - gnus De - - i,

7

S gnus De - i, qui tol-lis pec-ca - ta mun - di:

S A-gnus De - - i, qui tol-lis, qui tol-lis pec-ca - ta mun - di:

A qui tol-lis pec-ca - ta mun - di:

T - i, qui tol-lis pec-ca - ta mun - di

S A - gnus De - - i, qui tol-lis, qui tol-lis

A - - - - i, qui tol-lis, qui tol-lis

T A - gnus De - - i, qui tol-lis, qui tol-lis

B A - gnus De - - - i, qui tol-lis, qui tol-lis

AC A - gnus De - - - i, qui tol-lis, qui tol-lis

13

S mi - se - re - re no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis mi - se -

S mi - se - re - re no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis mi - se -

A mi - se - re - re no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis mi - se -

T mi - se - re - re no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis mi - se -

S A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

A A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

T A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

B A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

AC

19

S re-re no - bis. mi-se - re-re no - bis, qui tol - lis

S re-re no - bis. mi-se - re-re no - bis, qui tol - lis

A re-re no - bis. mi-se - re-re no - bis, qui tol - lis

T re-re no - bis. *mi-se - re-re no - bis*, qui tol - lis

S mi-se - re-re no - bis, qui tol - lis pec-ca - ta

A mi-se - re-re no - bis, qui tol - lis pec-ca - ta

T mi-se - re-re no - bis, qui tol - lis pec-ca - ta

B mi-se - re-re no - bis, qui tol - lis pec-ca - ta

AC ⁶

26

S mi se - re re no - bis. qui tol - lis pec - ca - ta

S mi se - re re no - bis. qui tol - lis pec - ca - ta

A mi se - re re no - bis. qui tol - lis pec - ca - ta

T mi - se - re - re no - bis qui tol - lis pec - ca - ta

S mun - di: mi - se - re - re no - bis, qui tol - lis

A mun - di: mi - se - re - re no - bis, qui tol - lis

T mun - di: mi - se - re - re no - bis, qui tol - lis

B mun - di: mi - se - re - re no - bis, qui tol - lis

AC ³ mun - di: mi - se - re - re no - bis, qui tol - lis

32

S
mun - di: A - gnus De - i, qui tol-lis

S
mun - di: A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui tol-lis

A
mun - di: A - gnus De - i, qui tol-lis

T
mun - di: A - gnus De - i, qui tol-lis

S
mi - se - re-re no - bis. qui tol-lis, *qui*

A
mi - se - re-re no - bis. qui tol-lis, *qui*

T
mi - se - re-re no - bis. qui tol-lis, *qui*

B
mi - se - re-re no - bis. qui tol-lis, *qui*

AC
#6

38

S
 pec-ca - ta mun - di, qui tol-lis, qui tol-lis do - na no-bis pa -

S
 pec-ca - ta mun - di, qui tol-lis, *qui tol-lis* do - na_ no - bis pa -

A
 pec-ca - ta mun - di, qui tol-lis, *qui tol-lis* do - na no-bis pa - cem,

T
 pec-ca - ta mun - di, qui tol-lis, *qui tol-lis* do - na no-bis pa -

S
tol-lis, *qui tol-lis* pec-ca - ta mun - di: do - na

A
tol-lis, *qui tol-lis* pec-ca - ta mun - di: do - na

T
tol-lis, *qui tol-lis* pec-ca - ta mun - di: do - na_ no -

B
tol-lis, *qui tol-lis* pec-ca - ta mun - di: do - na

AC

51

do - na no - bis pa

no - bis, do - na no - bis pa -

do - na no -

do - na no -

cem, do - na

- bis pa - cem,

no - bis pa - cem,

- - - - cem,

AC

56

S
cem, pa - - - - - cem._____

S
- - - - - cem, do - na no - bis pa - cem._____

A
- bis_____ pa - - - - - cem._____

T
- bis pa - cem, no - bis pa - cem._____

S
no - bis, pa - - - - - cem._____

A
do - na__ no - bis_____ pa - cem._____

T
do - na no - bis pa - cem._____

B
do - na no - bis pa - cem._____

AC
do - na no - bis pa - cem._____



Universidad de Valladolid



PROGRAMA DE DOCTORADO EN MUSICOLOGÍA

TESIS DOCTORAL:

**Misas policorales de Alfonso Vaz de Acosta y
Carlos Patiño: contexto, estudio e interpretación**

Volumen IV

Presentada por Pablo Ballesteros Valladolid para optar
al grado de
Doctor por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Dra. Soterraña Aguirre Rincón
Dr. Carmelo Caballero Fernández-Rufete

ÍNDICE DEL VOLUMEN IV

EDICIÓN CRÍTICA. EDICIONES TRANSPORTADAS

E-E 89-1(10). Acosta. <i>Missa a 7</i> , en dos coros.....	7
E-E 89-1(3). Acosta. <i>Missa de Sancti amen a 8</i> , en dos coros.....	81
E-E 89-1(4). Acosta. <i>Missa In gloria a 8</i> , en dos coros.....	147
E-E 96-5(3). Acosta. <i>Missa a 8</i> , en 3 coros.....	247
E-E 96-5(1). Acosta. <i>Missa a 10</i> , en 3 coros.....	335
E-E 83-3(1). Acosta. <i>Missa a 12</i> , en 4 coros.....	415
E-V 5/31. Acosta. <i>Missa Etiam pro nobis a 8</i> , en 2 coros.....	481
E-E 71-6. Patiño. <i>Missa a 12 Et exultavit spiritus meus</i> , en 3 coros.....	575
E-V 70/328. Patiño. <i>Missa L'homme armé a 8</i> , en 2 coros.....	713
E-V 1/4. Patiño. <i>Missa sobre la letanía a 8</i> , en 2 coros.....	811

EDICIONES TRANSPORTADAS

Missa a 7

Kyrie

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(10)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Tiple 1º
Solo
Ki ry e leis on

Tiple 2º
Kirieleison

Tenor
Kirieleison

Órgano
K irie lei son

CORO II

Tiple
Kirieleison

Alto
Kirieleison

Tenor
Kirieleison

Bajo
Kirieleison

Órgano
Kirieleison

Guion
Kirieleison

S
Solo
Ky-ri -e-e-lei - son, Ky-ri -e-e-lei-

S
Ky-ri -e-e-lei-

T
Ky-ri -e-e-lei-

Org

S

A

T

B

Org

G

4 # Solo

S *son,* Ky-ri-e-lei-son, Ky-ri-e-lei-son,

S *son,* Ky-ri-e-lei-son,

T *son,* Ky-ri-e-lei-son,

Org

S Ky-ri-e-lei-son, Ky-ri-e-lei-son,

A Ky-ri-e-lei-son, Ky-ri-e-lei-son,

T Ky-ri-e-lei-son, Ky-ri-e-lei-son,

B Ky-ri-e-lei-son, Ky-ri-e-lei-son,

Org

G

11

S Ky - ri - e e - lei - son. _____

S Ky - ri - e e - lei - son. _____ [#] Solo Chri - ste _____ e - lei -

T Ky - ri - e e - lei - son. _____

Org

S Ky - ri - e e - lei - son. _____ [#]

A Ky - ri - e e - lei - son. _____

T Ky - ri - e e - lei - son. _____

B Ky - ri - e e - lei - son. _____

Org

G

18 Solo

S Chri-ste e-lei-son, Chri-ste e-lei-

S son, Chri-ste e-lei-son,

T Chri-ste e-lei-son,

Org

S Chri-ste e-lei-son,

A Chri-ste e-lei-son,

T Chri-ste e-lei-son,

B Chri-ste e-lei-son,

Org

G

Detailed description: This is a musical score for a hymn. It features eight staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Organ (Org) at the top, and Organ (Org) and Guitars (G) at the bottom. The music is in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are 'Chri-ste e-lei-son, Chri-ste e-lei-son'. The Organ at the top and Guitars at the bottom play a rhythmic accompaniment. The Organ at the top and Guitars at the bottom play a melodic accompaniment. The voices enter at measure 18, marked 'Solo'.

son, Chri-ste e-lei-son, Chri-ste e-lei-

Chri-ste e-lei-son, Chri-ste e-lei-

Chri-ste e-lei-son, Chri-ste e-lei-

Org

S Chri-ste e-lei-son, Chri-ste e-lei-

A Chri-ste e-lei-son, Chri-ste e-lei-

T Chri-ste e-lei-son, Chri-ste e-lei-

B Chri-ste e-lei-son, Chri-ste e-lei-

Org

G

32

S *son* e - lei - son. _____ *Solo* Ky - ri - e e - lei - son, *Solo* Ky - ri - e e - lei - son, #

S *son* e - lei - son. _____ Ky - ri - e e - lei - son, #

T *son* e - lei - son. _____ Ky - ri - e e - lei - son,

Org

S *son,* e - lei - son. _____ Ky - ri - e e - lei -

A *son,* e - lei - son. _____ Ky - ri - e e - lei -

T *son,* e - lei - son. _____ Ky - ri - e e - lei -

B *son,* e - lei - son. _____ Ky - ri - e e - lei -

Org

G

40 Solo

S Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son,

S Ky - ri - e - lei - son,

T Ky - ri - e - lei - son,

Org

S son, Ky - ri - e - lei -

A son, Ky - ri - e - lei -

T son, Ky - ri - e - lei -

B son, Ky - ri - e - lei -

Org

G

45

S Ky - ri - e e - lei - son._____

S Ky - ri - e e - lei - son._____ [#]

T Ky - ri - e e - lei - son._____

Org

S *son,* Ky - ri - e e - lei - son._____ [#]

A *son,* Ky - ri - e e - lei - son._____

T *son,* Ky - ri - e e - lei - son._____

B *son,* Ky - ri - e e - lei - son._____

Org

G

Missa a 7

Gloria

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(10)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Solo

S Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-

S pax ho-mi-ni-bus

T pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-

Org

CORO II

S pax ho-mi-ni-bus

A pax ho-mi-ni-bus

T pax ho-mi-ni-bus

B pax [ho-mi-ni-bus]

Org

G

7

S
ta - tis. Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te.

S
Solo
Lau - da - mus te, lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te.

T
ta - tis. Lau - da - mus te, Be - ne - di - ci - mus te.

Org

S

A

T

B

Org

G

14

S
Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

S
Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

T
Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

Org

S
gra - ti - as a - gi - mus

A
gra - ti - as a - gi - mus

T
gra - ti - as a - gi - mus

B
gra - ti - as a - gi - mus

Org

G

20

S
Rex cae-le -

S
Rex cae-le -

T
Solo
Do - mi-ne De - us

Org

S
ti - bi pro-pter ma-gnam glo - ri-am tu - am.

A
ti - bi pro-pter ma-gnam glo - ri-am tu - am.

T
ti - bi pro-pter ma-gnam glo - ri-am tu - am.

B
ti - bi pro-pter ma-gnam glo - ri-am tu - am.

Org

G

27

S
stis, De-us Pa - ter o - mni-po-tens, o - mni-po-tens.

S
stis, De-us Pa - ter o - mni-po-tens, o - mni-po-tens.

T
De-us Pa - ter o - mni-po-tens, o - mni-po-tens.

Org

S
Do - mi-ne Fi-li u-ni - ge - ni -

A
Do - mi-ne Fi-li u-ni - ge - ni -

T
Do - mi-ne Fi-li u-ni - ge - ni -

B
Do - mi-ne Fi-li u-ni - ge - ni -

Org

G

34

S Solo
Do - mi-ne,

S Solo
Do - mi-ne,

T

Org

S
te Je - su Chri - - ste.

A
te Je - su Chri - - ste.

T
te Je - su Chri - - ste.

B
te Je - su Chri - - ste.

Org

G

41

S
Do-mi-ne De-us, A-gnus De - i, Fi - li-us, Fi - li-us Pa -

S
Do-mi-ne De-us, A-gnus De - i, Fi - li-us Pa -

T
Do-mi-ne De-us, A-gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.

Org

S

A

T

B

Org

G

47

S - tris. mi-se - re-re no - bis.

S tris. mi-se - re-re no - bis.

T mi-se - re-re no - bis.

Org

S Qui tol-lis pec - ca - ta mun - di, Qui

A Qui tol-lis pec - ca - ta mun - di, Qui

T Qui tol-lis pec - ca - ta mun - di, Qui

B Qui tol-lis pec - ca - ta mun - di, Qui

Org

G

54

S *Solo*
sus - ci-pe

S
sus - ci-pe

T *Solo*
sus - ci-pe

Org

S
tol-lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci-pe, sus - ci-pe

A
tol-lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci-pe, sus - ci-pe

T
tol-lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci-pe, sus - ci-pe

B
tol-lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci-pe, sus - ci-pe

Org

G

61

S
Qui se - des ad dex - te

S
Solo
Qui se - des, qui se - des ad

T
Qui se - des ad

Org

S
de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

A
de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

T
de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

B
de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

Org

G

68

S
ram Pa - tris,

S
dex - te-ram Pa - tris,

T
dex - te-ram Pa - tris,

Org

S
mi-se - re-re no - bis, mi-se - re-re no -

A
mi-se - re-re no - bis, mi-se - re-re no -

T
mi-se - re-re no - bis, mi-se - re-re no -

B
mi-se - re-re no - bis, mi-se - re-re no -

Org

G

75

S
Quo - ni-am tu so - lus San - ctus. Quo - ni-am

S
Quo - ni-am tu so - lus San - ctus. Quo - ni-am

T
Quo - ni-am tu so - lus San - ctus. Quo - ni-am

Org

S
bis.

A
bis.

T
bis.

B
bis.

Org

G

81

S
tu so - lus Do - mi - nus. Quo - ni - am tu so - lus Do - mi - nus.

S
tu so - lus Do - mi - nus. Quo - ni - am tu so - lus Do - mi - nus.

T
Solo
tu so - lus Do - mi - nus. Quo - ni - am tu so - lus Do - mi - nus.

Org

S

A

T

B

Org

G

87

S
Do - mi - nus, Do - mi - nus. Tu so -

S
Do - mi - nus, Do - mi - nus. Tu so -

T
Do - mi - nus, Do - mi - nus. Tu so -

Org

S
Tu so - lus Do - mi - nus, Do - mi - nus, Do - mi - nus.

A
Tu so - lus Do - mi - nus, Do - mi - nus, Do - mi - nus.

T
Tu so - lus Do - mi - nus, Do - mi - nus, Do - mi - nus.

B
Tu so - lus Do - mi - nus, Do - mi - nus, Do - mi - nus.

Org

G

92

S
- lus Al - tis - si-mus, al - tis - si-mus Je - su Chri -

S
- lus Al - tis - si-mus, al - tis - si-mus Je - su Chri -

T
- lus Al - tis - si-mus, al - tis - si-mus Je - su Chri -

Org

S

A

T

B

Org

G

98

S ste. in glo -

S ste. in glo -

T ste. in glo -

Org

S Cum San - cto Spi - ri - tu, San - cto Spi - ri - tu

A Cum San - cto Spi - ri - tu, San - cto Spi - ri - tu

T Cum San - cto Spi - ri - tu, San - cto Spi - ri - tu

B Cum San - cto Spi - ri - tu, San - cto Spi - ri - tu

Org

G

104

S
- ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men, a -

S
- ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men, a -

T
- ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men, a -

Org

S

A

T

B

Org

G

109

S - men.

S - men.

T - men.

Org

S in glo - ri - a De - i - Pa - tris. A - men, a -

A in glo - ri - a De - i - Pa - tris. A - men, a -

T in glo - ri - a De - i - Pa - tris. A - men, a -

B in glo - ri - a De - i - Pa - tris. A - men, a -

Org

G

114

S
In glo - ri - a De - i Pa -

S
In glo - ri - a De - i Pa -

T
In glo - ri - a De - i Pa -

Org

S
- men, a - men. in glo - ri - a De - i Pa -

A
- men, a - men. in glo - ri - a De - i Pa -

T
- men, a - men. in glo - ri - a De - i Pa -

B
- men, a - men. in glo - ri - a De - i Pa -

Org

G

120

The musical score is for a SATB choir and organ. It consists of ten staves. The first three staves are for Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The fourth staff is for Organ (Org). The next three staves are for Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The seventh staff is for Bass (B). The eighth staff is for Organ (Org). The ninth staff is for Guitar (G). The lyrics are: - tris, A - men, a - men, a - men. The music is in G major and 4/4 time. The tempo is marked 120. The score features a variety of note values including quarter, eighth, and half notes, with some notes beamed together. There are also rests and slurs throughout the piece.

S
- tris, A - men, a - men, a - men.

S
- tris, A - men, a - men, a - men.

T
- tris, A - men, a - men, a - men.

Org

S
- tris. A - men, a - men, a - men.

A
- tris. A - men, a - men, a - men.

T
- tris. A - men, a - men, a - men.

B
- tris. A - men, a - men, a - men.

Org

G

124

The musical score consists of eight staves. The first four staves (Soprano, Alto, Tenor, Organ) are grouped together, and the last four staves (Soprano, Alto, Tenor, Organ) are grouped together. Each staff contains a vocal line with lyrics and an organ accompaniment line. The lyrics are 'De - i Pa - tris. A - men.' with a long horizontal line following 'men.' to indicate a sustained note. The organ parts feature a simple harmonic accompaniment with a few grace notes. The key signature is one sharp (F#).

S
De - i Pa - tris. A - men. _____

S
De - i Pa - tris. A - men. _____

T
De - i Pa - tris. A - men. _____

Org

S
De - i Pa - tris. A - men. _____

A
De - i Pa - tris. A - men. _____

T
De - i Pa - tris. A - men. _____

B
De - i Pa - tris. A - men.] _____

Org

G

Missa a 7

Credo

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(10)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

S *Solo*
Pa - trem o - mni-po-ten - tem, fa-cto-rem cae-li et ter -

S
Pa - trem o - mni-po - ten - tem,

T
Pa - trem o - mni-po-ten - tem,

Org

CORO II

S
Pa - trem o - mni-po-ten - tem,

A
Pa - trem o - mni-po-ten - tem,

T
Pa - trem o - mni-po-ten - tem,

B
Pa - trem o - mni-po-ten - tem,

Org

G

8

S
rae, fa-cto - rem vi-si-bi - li - um o - mni-um

Solo
S
fa-cto - rem, fa-cto - rem vi-si-bi - li - um o - mni-um

T
fa-cto - rem vi-si-bi - li - um o - mni-um

Org

S
fa-cto - rem et in - vi-si-bi - li -

A
fa-cto - rem et in - vi-si-bi - li -

T
fa-cto - rem et in - vi-si-bi - li -

B
[fa-cto - rem et in - vi-si-bi - li -

Org

G

15

S
Et in u-num Do-mi-num Je - sum Chri - stum,

S
Et in u-num Do-mi-num Je - sum Chri - stum,

T
Et in u-num Do-mi-num Je - sum Chri - stum,

Org

S
um. Fi - li - um

A
um. Fi - li - um

T
um. Fi - li - um

B
um. Fi - li - um

Org

G

* En el original, probablemente interpretado por un bajo, aparecen las cuatro corcheas.
Si se se interpreta vocalmente se propone cantar una blanca, como el resto de las voces.

21

S Et ex Pa-tre na - tum an-te

S Solo Et ex Pa-tre na - tum an-te

T Solo Et ex Pa-tre na - tum an-te

Org

S De - i u - ni - ge - ni - tum.

A De - i u - ni - ge - ni - tum.

T De - i u - ni - ge - ni - tum.

B De - i u - ni - ge - ni - tum.

Org

G

28

S
o - mni-a, o-mni-a sae-cu - la. De - um de De - o, de De - o. lu-

S
o - mni-a, o-mni-a sae-cu - la. De - um de De - o, lu-

T
o - mni-a, o-mni-a sae-cu - la. De-um de De - o, lu-

Org

S
an-te o - mni-a, o-mni-a sae-cu - la.

A
an-te o - mni-a, o-mni-a sae-cu - la.

T
an-te o - mni-a, o-mni-a sae-cu - la.

B
an-te o - mni-a, o-mni-a sae-cu - la.

Org

G

Solo

Solo

35

S
men de lu-mi - ne, Ge-ni-tum, non fa-ctum, con-sub-

S
men de lu-mi - ne, Ge-ni-tum, non fa-ctum, con-sub-

T
Solo
men de lu-mi - ne, De-um ve - rum de De-o ve - ro.

Org

S

A

T

B

Org

G

41

S
stan-ti - a-lem Pa-tri: per quem, *per quem*, per quem o - mni-a, o - mni-a fa - cta

S
stan-ti - a-lem Pa-tri: per quem, *per quem*, per quem o - mni-a, o - mni-a fa - cta

T
Solo
per quem, *per quem, per quem* o - mni-a, o - mni-a fa - cta

Org

S
o - mni-a, o - mni-a fa - cta

A
o - mni-a, o - mni-a fa - cta

T
o - mni-a, o - mni-a fa - cta

B
o - mni-a, o - mni-a fa - cta

Org

G

47

S
sunt. Qui pro-pter nos

S
sunt. Qui pro-pter nos

T
sunt. Qui pro-pter nos

Org

S
sunt. nos ho-mi - nes, et pro-pter no - stram sa-lu -

A
sunt. nos ho-mi - nes, et pro-pter no - stram sa-lu -

T
sunt. nos ho-mi - nes, et pro-pter no - stram sa-lu -

B
sunt. nos ho-mi - nes, et pro-pter no - stram sa-lu -

Org

G

54

S

S

T

Org

S

A

T

B

Org

G

Solo

de

Solo

Et in - car - na - tus est

tem de - scen - dit de cae - lis.

tem de - scen - dit de cae - lis.

tem de - scen - dit de cae - lis.

tem de - scen - dit de cae - lis.

62

S
Spi - ri - tu San - - - cto

S
Solo
ex Ma - ri - a Vir -

T

Org

S

A

T

B

Org

G

69 Solo

S Et ho - mo fa - ctus est,

S - gi - ne: fa - ctus est,

T Solo
Et ho - mo, ho - mo fa - ctus est,

Org

S Et ho - mo fa -

A Et ho - mo fa -

T Et ho - mo fa -

B Et ho - mo fa -

Org

G

77

S
fa - ctus est. e - ti-am pro no - bis, pro

S
fa - ctus est. e - ti-am pro no - bis, pro

T
Solo
fa - ctus est. Cru-ci - fi-xus e - ti-am pro no - bis:

Org

S
- ctus est.

A
- ctus est.

T
- ctus est.

B
- ctus est.

Org

G

84

S no - bis: sub Pon-ti - o Pi - la - to pas-sus et se-pul-tus est. re-sur-

S no - bis: sub Pon-ti - o Pi - la - to pas-sus et se-pul-tus est. re-sur-

T re-sur-

Org

S Et re-sur - re-xit

A Et re-sur - re-xit

T Et re-sur - re-xit

B Et re-sur - re-xit

Org

G

90

S
re-xit se - cun - dum Et a - scen - dit

S
re-xit se - cun - dum Et a - scen - dit

T
re-xit se - cun - dum Et a - scen - dit

Org

S
ter-ti-a di - e, Scrip - tu - ras. in cae - lum:

A
ter-ti-a di - e, Scrip - tu - ras. in cae - lum:

T
ter-ti-a di - e, Scrip - tu - ras. in cae - lum:

B
ter-ti-a di - e, Scrip - tu - ras. in cae - lum:

Org

G

97

S se - - det, se - det ad

S se - - - det ad dex - te-ram

T Solo
se - det, se - det ad dex - te-ram

Org

S

A

T

B

Org

G

104

S
dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum

S
Pa - tris. Et i - te - rum

T
Pa - tris. Et i - te - rum

Org

S
Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri -

A
Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri -

T
Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri -

B
Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri -

Org

G

110

S cum glo - ri - a,

S cum glo - ri - a,

T cum glo - ri - a,

Org

S a, ju - di - ca - re vi - vos, vi - vos et mor -

A a, ju - di - ca - re vi - vos et mor -

T a, ju - di - ca - re vi - vos et mor -

B a, ju - di - ca - re vi - vos et mor -

Org

G

117

S
cu-jus reg - ni, cu-jus reg - ni non e - rit, non e - rit, non

S
Solo
cu-jus reg - ni, non e - rit, non e - rit, non

T
ju - di - ca - re cu-jus reg - ni non e - rit, non e - rit,

Org

S
tu - os:

A
- tu - os:

T
-tu - os:

B
- tu - os:

Org

G

124

S *e - rit, non e - rit fi - nis.*

S *e - rit, non e - rit fi - nis.*

T *non e - rit fi - nis.*

Org

S Et in Spi - ri-tum San - ctum,

A Et in Spi - ri-tum San - ctum,

T Et in Spi - ri-tum San - ctum,

B Et in Spi - ri-tum San - ctum,

Org

G

130

S

S

T

Org

S

A

T

B

Org

G

Solo

San - ctum, Do - mi-num,

Do - mi-num, et vi - vi - fi - can -

Do - mi-num, et vi - vi - fi - can -

Do - mi-num, et vi - vi - fi - can -

Do - mi-num, et vi - vi - fi - can -

135

S vi - vi - fi - can - tem:

S vi - vi - fi - can - tem:

T qui ex Pa - tre Fi - li - o -

Org

S - tem:

A - tem:

T - tem:

B - tem:

Org

G

141

S
Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul, si - mul

S
Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul, si - mul

T
que pro - ce - dit. si - mul

Org

S
si - mul

A
si - mul

T
si - mul

B
si - mul

Org

G

S - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.

S - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.

T - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.

Org

S - tur:

A - tur:

T - tur:

B - tur:

Org

G

159

S

S

T

Org

Solo

et a - pos -

S

A

T

B

Org

G

Et u - nam, san - ctam ca - tho - li - cam

Et u - nam, san - ctam ca - tho - li - cam

Et u - nam, san - ctam ca - tho - li - cam

Et u - nam, san - ctam ca - tho - li - cam

165

S et a - pos - to - li - cam

S Solo
et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

T to - li - cam Ec - cle - si - am.

Org

S

A

T

B

Org

G

170

S Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or, con - fi - te - or

S Con - fi - te - or, con - fi - te - or

T Con - fi - te - or, con - fi - te - or

Org

S Con - fi - te - or, con -

A Con - fi - te - or, con -

T Con - fi - te - or, con -

B Con - fi - te - or, con -

Org

G

176

S
u - num ba - pti - sma, u - num ba - pti -

S
u - num ba - pti - sma, u - num ba - pti -

T
u - num ba - pti - sma, u - num ba - pti -

Org

S
fi - te - or u - num ba - pti -

A
fi - te - or u - num ba - pti -

T
fi - te - or u - num ba - pti -

B
fi - te - or u - num ba - pti -

Org

G

182

S - sma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to -

S - sma

T Solo
- sma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to -

Org

S - sma

A - sma

T - sma

B - sma

Org

G

S
rum. re - sur-re - cti-o -

S
Solo Et ex - spe - cto Solo re - sur-re - cti-o -

T
rum. re - sur-re - cti-o -

Org

S
Et ex - spe - cto re - sur-re - cti-o -

A
Et ex - spe - cto re - sur-re - cti-o -

T
Et ex - spe - cto re - sur-re - cti-o -

B
Et ex - spe - cto re - sur-re - cti-o -

Org

G

195

Solo

S
nem mor - tu - o - rum. Et vi -

Solo

S
nem mor - tu - o - rum.

T
nem mor - tu - o - rum.

Org

S
nem mor - tu - o - rum.

A
nem mor - tu - o - rum.

T
nem mor - tu - o - rum.

B
nem mor - tu - o - rum.

Org

G
nem mor - tu - o - rum.

- tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men, a - men.
 A - men, a - men, a - men.
 A - men, a - men, a - men.

S
 S
 T
 Org
 S
 A
 T
 B
 Org
 G

208

S A - men, a -

S A - men, a -

T Solo
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a -

Org

S A - men, a -

A A - men, a -

T A - men, a -

B A - men, a -

Org

G

S
 - men, a - men, a - men.

S
 - men, a - men, a - men.

T
 - men, a - men, a - men.

Org

S
 - men, a - men, a - men.

A
 - men, a - men, a - men.

T
 - men, a - men, a - men.

B
 - men, a - men, a - men.

Org

G

Missa a 7

Sanctus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(10)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Solo

S
San-ctus, San - ctus, San-ctus, San - ctus, San-ctus, San -

S
San-ctus, San - ctus,

T
San-ctus, San - ctus,

Org

Detailed description: This section contains the musical notation for the first choir and organ. It includes four staves: Soprano (S), Soprano (S), Tenor (T), and Organ (Org). The music is in G major (one sharp) and common time (C). The Soprano parts feature a 'Solo' marking. The lyrics 'San-ctus, San - ctus,' are written under the vocal lines. The organ part provides a harmonic accompaniment with a steady bass line.

CORO II

S
San-ctus, San - ctus,

A
San-ctus, San - ctus,

T
San-ctus, San - ctus,

B
San-ctus, San - ctus,

Org

G

Detailed description: This section contains the musical notation for the second choir and organ. It includes five staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Organ (Org). The Soprano part has a 'Solo' marking. The lyrics 'San-ctus, San - ctus,' are written under the vocal lines. The organ part provides a harmonic accompaniment with a steady bass line.

7

S
ctus San-ctus, San - ctus,

S
San-ctus, San - ctus,

T
San-ctus, San - ctus,

Org

S
San-ctus, San - ctus Do - mi-nus De - us Sa -

A
San-ctus, San - ctus Do - mi-nus De - us Sa -

T
San-ctus, San - ctus Do - mi-nus De - us

B
San-ctus, San - ctus Do - mi-nus De - us Sa -

Org

G

14

S
Ple -

S
Solo
Ple - ni sunt cae - li et ter -

T
Solo
Ple - ni sunt cae - li et ter - - - ra,

Org

S
- ba - oth.

A
- ba - oth.

T
Sa - ba - oth.

B
ba - oth.

Org

G

21

S
ni sunt cae - li et ter - - - ra

S
- ra, cae - li et ter - ra

T
et ter - - - ra

Org

S
glo - ri - a tu -

A
glo - ri - a tu -

T
glo - ri - a tu - -

B
glo - ri - a tu -

Org

G

28

S Ho - san - na in ex - cel - sis,

S Ho - san - na in ex - cel - sis,

T Ho - san - na in ex - cel - sis,

Org

S a. Ho - san - na

A a. Ho - san - na

T - a. Ho - san - na

B a.] Ho - san - na

Org

G

S in ex - cel - sis.

S in ex - cel - sis.

T in ex - cel - sis.

Org

S in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. [#]

A in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

T in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

B [in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.]

Org

G

Missa a 7

Agnus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(10)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Solo

S A-gnus De - i, qui tol-lis pec - ca-ta mun - di: mi-se - re-re no - bis.

S qui tol-lis pec - ca-ta mun - di: mi-se - re-re no - bis.

T qui tol-lis pec - ca-ta mun - di: mi-se - re-re no - bis.

Org

CORO II

S mi - se - re-re no -

A mi - se - re-re no -

T mi - se - re-re no -

B [mi - se - re-re no -

Org

G

7

S A-gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

S A-gnus De - i, *Solo* qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

T A-gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Org

S bis. *mi - se -*

A bis. *mi - se -*

T bis. *mi - se -*

B bis. *mi - se -*

Org

G

13

S A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

S A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

T A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

Org

S re - re no - bis. qui tol - lis pec -

A re - re no - bis. qui tol - lis pec -

T re - re no - bis. qui tol - lis pec -

B re - re no - bis. qui tol - lis pec -

Org

G

S
mun - di: do-na no-bis pa - cem, pa - cem._____

S
mun - di: do-na no-bis pa - cem, pa - cem._____

T
mun - di: do-na no-bis pa - cem, pa - cem._____

Org

S
ca - ta mun - di: do-na no-bis pa - cem._____

A
ca - ta mun - di: do-na no-bis pa - cem._____

T
ca - ta mun - di: do-na no-bis pa - cem._____

B
ca - ta mun - di: do-na no-bis pa - cem.]_____

Org

G

Missa de Sancti amen

Kyrie

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(3)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Tiple
Kyrie leison

Alto
Kyrie leison

Tenor
Kyrie leison

Bajo
Kirie leison

Órgano
Kirie eleison

CORO II

Tiple
Kyrie leison

Alto
Kyrie leison

Tenor
Kyrie leison

Bajo
Kyrie leison

Órgano
6 Kirie leison

Guion
Kirie leison

S
Ky - ri - ee - lei - son, Ky-ri-

A
Ky - ri - ee - lei - son, Ky-ri-

T
Ky - ri - ee - lei - son, Ky-ri-

B
Ky - ri - ee - lei - son, Ky-ri-

Org

S
Ky - ri - ee - lei - son,

A
Ky - ri - ee - lei - son,

T
Ky - ri - ee - lei - son,

B
Ky - ri - ee - lei - son,

Org

G
Kirie leison

6

S
e e - lei - son, Ky-ri - e e - lei - son, Ky - ri - e

A
e e - lei - son, Ky-ri - e e - lei - son, Ky - ri -

T
e e - lei - son, Ky-ri - e e - lei - - son,

B
e e - lei - son, Ky-ri - e e - lei - son, Ky - ri -

Org

S
Ky-ri - e e - lei - son, Ky - ri - e

A
Ky-ri - e e - lei - son, Ky-ri - e

T
Ky-ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

B
Ky-ri - e e - lei - son, Ky - ri - e

Org

G

14

S
e - - - lei - son. Chri - ste e - lei - son,

A
e e - - - lei - son. Chri - ste e - lei - son,

T
Ky-ri - e e - lei - son. Chri - ste e - lei - son,

B
e e - lei - - - son. Chri - ste e - lei - son,

Org

S
e - - - lei - son. Chri -

A
e - lei - son, e - lei - son. Chri -

T
- - - lei - son. Chri -

B
e - lei - - - son. Chri -

Org

G
e e - lei - - - son. Chri -

23

S
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -

A
Chri - ste e - - lei - son, Chri - ste

T
Chri - ste e - - lei - son, Chri - ste e -

B
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - -

Org

S
ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

A
ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

T
ste e - lei - son, Chri - ste e - - lei - son,

B
ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

Org

G

31

S
- lei - son, Chri - ste e - - - - lei - son.____

A
e - - - - lei - - - - son.____

T
- - - - lei - son, Chri - ste e - lei - son.____

B
- lei - son, Chri - ste e - - - - lei - son.____

Org

S
Chri - ste e - - - - lei - - - - son.____

A
Chri - ste e - - - - lei - son, Chri - ste e - lei - son.____

T
Chri - ste____ e - - - - lei - son.____

B
Chri - ste____ e - - - - lei - son.____

Org

G
Chri - ste e - - - - lei - son.____

39

S
A
T
B
Org

S
A
T
B
Org
G

Ky - ri -
Ky - ri -
Ky - ri -
Ky - ri -

Ky - ri - e e - lei - son,
Ky - ri - e e - lei - son,
Ky - ri - e e - lei - son,
Ky - ri - e e - lei - son,

43

S
e e - lei - son, Ky - ri -

A
e e - lei - son, Ky - ri -

T
e e - lei - son, Ky - ri -

B
e e - lei - son, Ky - ri -

Org

S
Ky - ri - e e - lei - son,

A
Ky - ri - e e - lei - son,

T
Ky - ri - e e - lei - son,

B
Ky - ri - e e - lei - son,

Org

G

47

S
e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei -

A
e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei -

T
e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei -

B
e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei -

Org

S
Ky - ri e e - lei -

A
Ky - ri e e - lei -

T
Ky - ri e e - lei -

B
Ky - ri e e - lei -

Org

G

50

S
son, Ky - ri - e e - lei - son.

A
son, Ky - ri - e e - lei - son.

T
son, Ky - ri - e e - lei - son.

B
son, Ky - ri - e e - lei - son.

Org

S
son, Ky - ri - e e - lei - son.

A
son, Ky - ri - e e - lei - son.

T
son, Ky - ri - e e - lei - son.

B
son, Ky - ri - e e - lei - son.

Org

G

Missa de Sancti amen

Gloria

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(3)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

S
Et in ter - ra pax ho - - mi - ni - bus bo-nae

A
Et in ter - ra pax ho - - mi - ni - bus bo-nae

T
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae

B
Et in ter - ra pax ho - - mi - ni - bus bo - nae

Org

CORO II

S
Et in ter - ra pax, pax ho - mi - ni - bus

A
Et in ter - ra pax, pax ho - mi - ni - bus.

T
Et in ter - ra pax, pax ho - mi - ni - bus.

B
Et in ter - ra pax, pax ho - mi - ni - bus.

Org

G

9

S
vo-lun-ta - tis. Be - ne - di - ci-mus te. Glo-ri - fi - ca - mus

A
vo-lun-ta - tis. Be - ne - di - ci-mus te. Glo-ri - fi - ca - mus

T
vo-lun-ta - tis. Be - ne - di - ci-mus te. Glo-ri - fi - ca - mus

B
vo-lun-ta - tis. [Be - ne - di - ci-mus te. Glo-ri - fi - ca - mus

Org

S
Lau-da-mus te. Ad-o - ra - mus te. Glo-ri - fi - ca - mus

A
Lau-da-mus te. Ad-o - ra - mus te. Glo-ri - fi - ca - mus

T
Lau-da-mus te. Ad-o - ra - mus te. Glo-ri - fi - ca - mus

B
Lau-da-mus te. Ad-o - ra - mus te. Glo-ri - fi - ca - mus

Org

G

17

S
te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

A
te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

T
te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

B
te.] Gra - ti - as [a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.]

Org

S
te. Do - mi - ne

A
te. Do - mi - ne

T
te. Do - mi - ne

B
te. Do - mi - ne

Org

G

25

S
Do - mi-ne Fi-li u-ni-

A
Do - mi-ne Fi-li u-ni-

T
Do - mi-ne Fi-li u-ni-

B
Do - mi-ne Fi-li [u-ni-

Org

S
De-us, Rex cae - le-stis, De-us Pa - ter o - mni - po - tens. Do - mi-ne Fi-li u-ni-

A
De-us, Rex cae - le-stis, De-us Pa - ter o - mni - po - tens. Do - mi-ne Fi-li u-ni-

T
De-us, Rex cae - le-stis, De-us Pa-ter o - mni - po - tens. Do - mi-ne Fi-li u-ni-

B
De-us, Rex [cae - le-stis, De-us Pa - ter o - mni - po - tens.] Do - mi-ne Fi-li [u-ni-

Org

G

32

S
ge - ni - te Je - su Chri - - ste. Do - mi - ne De - us, A -

A
ge - ni - te Je - su Chri - - ste. Do - mi - ne De - us, A -

T
ge - ni - te Je - su Chri - - ste. Do - mi - ne De - us, A -

B
ge - ni - te] Je - su Chri - - ste. Do - mi - ne De - us, A -

Org

S
ge - ni - te Je - su Chri - - - ste.

A
ge - ni - te Je - - - su Chri - ste.

T
ge - ni - te Je - su Chri - ste.

B
ge - ni - te Je - su Chri - - ste.]

Org

G

40

S
- gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

A
- gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

T
- gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

B
- gnus De - i, [Fi - li - us Pa - tris.] Qui tol - lis [pec - ca - ta mun - di,]

Org

S
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

A
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

T
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

B
Qui tol - lis [pec - ca - ta mun - di,]

Org

G
Qui tol - lis [pec - ca - ta mun - di,]

48

S
mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec -

A
mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec -

T
mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec -

B
mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis [pec -

Org

S
mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

A
mi - se - re - re no - bis. pec - ca - ta mun - di,

T
mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

B
mi - se - re - re [no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,]

Org

G

57

S ca-ta mun - di, sus - ci - pe de-pre-ca - ti - o - nem no - stram.

A ca-ta mun - di, sus - ci - pe de-pre-ca-ti-o - nem no - stram.

T ca-ta mun - di, sus - ci - pe de-pre-ca - ti - o - nem no - stram.

B ca-ta mun - di,] sus - ci - pe [de - pre-ca-ti - o-nem no - - stram.]

Org

S sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

A de - pre - ca - ti - o-nem no - stram.

T sus - ci - pe de pre - ca-ti-o - nem no - stram.

B sus - ci - pe [de-pre-ca - ti - o - nem no - stram.]

Org

G

65

S
Qui se - des ad dex-te-ram Pa tris, Quo - ni-am tu

A
Qui se - des ad dex - te-ram Pa - tris, Quo - ni-am tu

T
Qui se - des ad dex - te-ram Pa - tris, Quo - ni-am tu

B
Qui se - des [ad dex - te-ram Pa - tris,] Quo - ni-am tu

Org

S
mi - se - re - re no - bis.

A
mi - se - re - re no - bis.

T
mi - se - re - re no - bis.

B
mi - se - re - re [no - bis.]

Org

G

72

S
so-lus San - ctus. Tu so - lus Al - tis - si-mus,

A
so-lus San - ctus. Tu so - lus Al - tis - si-mus,

T
so-lus San - ctus. Tu so - lus Al - tis - si-mus,

B
so-lus San - ctus. Tu so - lus Al - tis - si-mus,

Org

S
Tu so-lus Do - mi-nus. Tu so - lus Al - tis - si-mus,

A
Tu so-lus Do - mi-nus. Tu so - lus Al - tis - si-mus,

T
Tu so-lus Do - mi-nus. Tu so - lus Al - tis - si-mus,

B
Tu so-lus Do - mi-nus. Tu so - lus Al - tis - si-mus,

Org

G
so-lus San - ctus. Tu so - lus Al - tis - si-mus,

79

S
Je - su Chri - - - ste. Cum San - cto Spi - ri -

A
Je - su Chri - - - ste. Cum San - cto Spi - ri -

T
Je - su Chri - - - ste. Cum San - cto Spi - ri -

B
Je - su Chri - - - ste. Cum San - cto Spi - ri -

Org

S
Je - su Chri - - - ste.

A
Je - su Chri - - - ste.

T
Je - - - su Chri - ste.

B
Je - su Chri - - - ste.

Org

G

87

S
tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men.

A
tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men.

T
tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men.

B
tu, in glo-ri-a [De-i Pa-tris. A-men.]

Org

S
in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men. *In glo-ri-a De-i*

A
in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men. *In glo-ri-a De-i*

T
in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men. *In glo-ri-a De-i*

B
in glo-ri-a De-i [Pa-tris. A-men. *In glo-ri-a De-i*

Org

G

93

S
In glo-ri-a De-i Pa-tris. A - men. _____

A
In glo-ri-a De-i Pa-tris. A - men. De - i

T
In glo-ri-a De-i Pa-tris. A - men. De -

B
In glo-ri-a[De-i Pa-tris. A - men.] A - -

Org

S
Pa - tris. A - men. In glo-ri-a De-i Pa-tris. A - men. De -

A
Pa - tris. A - men. In glo-ri-a De-i Pa-tris. A - men. De - i

T
Pa - tris. A - men. In glo-ri-a De-i Pa-tris. A - men.

B
Pa - tris. A - men.] In glo-ri-a[De-i Pa-tris. A - men.] De - i

Org

G

100

S
A - men. De - i Pa - tris. A - men.

A
Pa - tris, De - i Pa - tris. A - - - men.

T
- i Pa - tris, De - i Pa - tris. A - - - men.

B
- - - - - men, a - - - - - men.

Org

S
- i Pa - tris. A - - - men. A - - - men.

A
Pa - tris. A - - - men, A - - - - - men.

T
De - i Pa - tris. A - - - men, a - - - - - men.

B
Pa - tris. A - - - men, a - - - - - men.

Org

G

Missa de Sancti amen

Credo

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(3)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

S
Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem

A
Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem

T
Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem

B
Pa - trem o - mni - po - ten - tem, [fa - cto - rem

Org

G

CORO II

S
Pa - trem o - mni - po - ten - tem,

A
Pa - trem o - mni - po - ten - tem,

T
Pa - trem o - mni-po-ten - - tem,

B
Pa - trem o - mni - po - ten - tem,

Org

G

9

S cae - li et ter - - rae, et in - vi - si - bi - li -

A cae - li et ter - - rae, et in - vi - si - bi - li -

T cae - li et ter - rae, et in - vi - si - bi - li -

B cae - li et ter - - rae, et in - vi - si - bi - li -

Org

S vi - si - bi - li - um o - mni - um,

A vi - si - bi - li - um o - mni - um,

T vi - si - bi - li - um o - mni - um,

B vi - si - bi - li - um [o - mni - um,]

Org

G

17

S
um Fi -

A
um Fi -

T
um Fi -

B
um Fi -

Org

S
Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chri - - stum,

A
Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chri - - stum,

T
Et in u-num Do - mi - num Je - sum Chri - stum,

B
Et in u - num Do - mi - num [Je - sum Chri - - stum,]

Org

G

25

S
li-um De-i u-ni - ge - ni - tum. o -

A
li-um De-i u-ni - ge - ni - tum. o -

T
li-um De-i u-ni - ge - ni - tum. o -

B
li-um De-i [u-ni - ge - ni - tum.] o -

Org

S
Et ex Pa - tre na-tum an - te o - mni - a, o -

A
Et ex Pa - tre na-tum an - te o - mni - a, o -

T
Et ex Pa - tre na-tum an - te o - mni - a,

B
Et ex Pa - tre na-tum[an - te o - mni - a, o -

Org

G

33

S
- mni-a sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi -

A
- mni-a sae - - cu - la. De - um de De-o, lu - men de lu - mi -

T
- mni-a sae - cu - la. De - um de De- o, lu - men de lu - mi -

B
- mni-a sae - cu - la. [De - um de De- o, lu - men de lu - mi -

Org

S
- mni-a sae - - cu - la.

A
- mni-a sae - cu - la.

T
o - mni-a sae - cu - la.

B
- mni-a sae - cu - la.]

Org

G

41

S
ne, Ge-ni-tum non fa - ctum, con - sub-stan-ti -

A
ne, Ge-ni-tum non fa - ctum, con - sub-stan-ti -

T
ne, Ge-ni-tum non fa - ctum, con - sub-stan-ti -

B
ne,] Ge-ni-tum non fa - ctum, [con - sub-stan-ti -

Org

S
De - um ve - rum de De-o ve - ro,

A
De - um ve - rum de De-o ve - ro,

T
De - um ve - rum de De-o ve - ro,

B
De - um ve - rum[de De-o ve - ro,]

Org

G

48

S
a-lem Pa - tri: o - mni-a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho -

A
a-lem Pa - tri: o - mni-a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho -

T
a-lem Pa - tri: o - mni-a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos

B
a-lem Pa - tri:] o - mni-a fa - cta sunt. [Qui pro - pter nos ho -

Org

S
per quem o - mni-a, o - mni-a fa - cta sunt.

A
per quem o - mni-a, o - mni-a fa - cta sunt.

T
per quem o - mni-a, o - mni-a fa - cta sunt.

B
per quem [o - mni-a, o - mni-a fa - cta sunt.]

Org

G

56

S
- mi - nes, de - scen -

A
- mi - nes, de - scen -

T
ho - mi - nes, de - scen - dit

B
- mi - nes,] de - scen -

Org

S
pro - pter no - stram sa - lu - tem de -

A
et pro - pter no - stram sa - lu - tem de -

T
et pro - pter no - stram sa - lu - tem de -

B
et pro - pter no - stram [sa - lu - tem] de -

Org

G

64

S
dit, de - scen - dit de cae - lis. Et in - car - na -

A
dit, de - scen - dit de cae - lis. Et in - car - na -

T
de cae - - - - - lis. Et in - car - na -

B
dit [de cae - - - - - lis.] Et in - car - na -

Org

S
scen - dit de - cae - - - - - lis.

A
scen - dit, de - scen - dit de cae - lis.

T
scen - dit de cae - - - - - lis.

B
scen - dit [de cae - - - - - lis.]

Org

G

72

S
- - tus est ex__

A
- tus est ex Ma

T
- - tus est

B
- tus est ex__

Org

S
de Spi - ri - tu San - cto

A
de Spi - ri - tu San - - - cto

T
de Spi - ri - tu San - - - cto

B
de Spi - ri - tu [San - - - cto]

Org

G

80

S
Ma - ri - a Vir - gi - ne: _____

A
ri - a Vir - gi - ne: _____ Et ho - -

T
Et _____ ho - mo fa - - ctu est, et ho -

B
Ma - ri - a [Vir - gi - - ne:] Et _____ ho -

Org

S
Et _____ ho - mo fa -

A
Et ho - mo fa - ctus est, _____ fa -

T
Et ho - -

B
Et _____ ho - mo [fa - ctus

Org

G

88

S Et ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus

A - mo fa - ctus est, et ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus

T mo et ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus

B - mo [fa - ctus est.] Cru - ci - fi - xus

Org

S ctus est, et ho - mo fa - ctus est.

A - ctus est, et ho - mo fa - ctus est.

T mo fa - ctus est, fa - ctus est.

B est, ho - mo fa - ctus est.]

Org

G

97

S e - ti - am___ pro no - - bis:

A e - ti - am pro no - bis, pro no - bis:

T e - ti - am pro no - - bis:

B [e - ti - am pro no - - bis:]

Org

S sub Pon - ti - o Pi - la -

A sub Pon - ti - o Pi - la -

T sub___ Pon - ti - o Pi - la -

B sub Pon - ti - o Pi - la -

Org

G

105

S
pas - sus, et se - pul - tus est. Et re - sur -

A
pas - sus, et se - pul - tus est. Et re - sur -

T
pas - - sus_ et se - pul - tus est. Et re - sur -

B
pas - sus, et [se - pul - tus est.] Et re - sur -

Org

S
to pas - sus, et se - pul - tus est.

A
to pas - sus, et se - pul - tus est.

T
to pas - sus et se - pul - tus est.

B
to [Pas - sus et se - pul - tus est.]

Org

G

112

S
re - xit ter - ti - a di - e, se -

A
re - xit ter - ti - a di - e, se -

T
re - xit ter - ti - a di - e, se -

B
re - xit ter - ti - a di - e, [se -

Org

S
Et re - sur - re - xit

A
Et re - sur - re - xit

T
Et re - sur - re - xit

B
Et re - sur - re - xit

Org

G

116

S
cun - dum Scrip - tu - ras. Et a -

A
cun - dum Scrip - tu - ras. Et a -

T
cun - dum Scrip - tu - ras. Et a -

B
cun - dum Scrip - tu - ras.] Et a -

Org

S
Et a - scen - dit in cae - lum,

A
Et a - scen - dit in cae - lum,

T
Et a - scen - dit in cae - lum,

B
Et a - scen - dit in cae - lum,

Org

G

S
scen - dit in cae - lum, et a - scen - dit in

A
scen - dit in cae - lum, et a - scen - dit in

T
scen - dit in cae - lum, et a - scen - dit in

B
scen - dit in cae - lum, et a - scen - dit in

Org

S
Et a - scen - dit in cae - lum:

A
Et a - scen - dit in cae - lum:

T
Et a - scen - dit in cae - lum:

B
Et a - scen - dit in cae - lum:

Org

G

124

S
cae - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris.

A
cae - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris.

T
cae - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris.

B
cae - lum: [se - det ad dex - te - ram Pa - tris, Pa - tris.]

Org

S

A

T

B

Org

G

S
Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di -

A
Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di -

T
Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di -

B
Et i - te - rum [ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di -

Org

S
Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di -

A
Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di -

T
Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di -

B
Et i - te - rum [ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di -

Org

G

133

S ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus

A ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus

T ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus

B ca - re vi - vos et mor - tu - os:] cu - jus

Org

S ca - re vi - vos et mor - tu - os:

A ca - re vi - vos et mor - tu - os:

T ca - re vi - vos et mor - tu - os:

B ca - re vi - vos et mor - tu - os:]

Org

G

138

S
reg - ni non e - rit fi - nis.

A
reg - ni non e - rit fi - nis.

T
reg - ni non e - rit fi - nis.

B
reg - ni [non e - rit fi - nis.]

Org

S
Et in Spi - ri - tum San - ctum,

A
Et in Spi - ri - tum San - ctum,

T
Et in Spi - ri - tum San - ctum,

B
Et in Spi - ri - tum San - ctum,

Org

G
Et in Spi - ri - tum San - ctum,

142

S et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre

A et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre

T et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre

B et vi - vi - fi - can - tem: [qui ex Pa - tre

Org

S Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre

A Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre

T Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre

B [Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre

Org

G

146

S
Fi - li - o - que pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre et

A
Fi - li - o - que pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre et

T
Fi - li - o - que pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre et

B
Fi - li - o - que pro - ce - dit.] Qui cum Pa - tre [et

Org

S
Fi - li - o - que pro - ce - dit.

A
Fi - li - o - que pro - ce - dit.

T
Fi - li - o - que pro - ce - dit.

B
Fi - li - o - que pro - ce - dit.]

Org

G

150

S
Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri -

A
Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri -

T
Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri -

B
Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri -

Org

S
et con - glo - ri -

A
et con - glo - ri -

T
et con - glo - ri -

B
et con - glo - ri -

Org

G

S
fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro -

A
fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro -

T
fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro -

B
fi - ca - tur: [qui lo - cu - tus est per Pro -

Org

S
fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est

A
fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est

T
fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est

B
fi - ca - tur: [qui lo - cu - tus est

Org

G

159

S
phe - tas. Et u - nam, San - ctam ca -

A
phe - tas. Et u - nam, San - ctam ca -

T
phe - tas. Et u - nam, San - ctam ca -

B
phe - tas.] Et u - nam, [San - ctam ca -

Org

S
per Pro - phe - tas.

A
per Pro - phe - tas.

T
per Pro - phe - tas.

B
per Pro - phe - tas.]

Org

G

163

S
tho - li - - cam

A
tho - li - - cam

T
tho - - li - cam

B
tho - li - - cam]

Org

S
et a - - pos - to - li - cam

A
et a - - pos - to - li - cam

T
et a - - pos - to - li - cam

B
et a - - pos - to - li - cam

Org

G

167

S
Con - fi - te - or u - num ba -

A
Con - fi - te - or u - num ba -

T
Con - fi - te - or u - num ba -

B
Con - fi - te - or [u - num ba -

Org

S
Ec - cle - si - am.

A
Ec - cle - si - am.

T
Ec - cle - si - am.

B
[Ec - cle - si - am.]

Org

G

171

S
pti - sma Et__

A
pti - sma Et__

T
pti - sma Et__

B
pti - sma] Et__

Org

S
in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

A
in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

T
in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

B
in re - mis - si - o - nem [pec - ca - to - rum.

Org

G

176

S
— ex - spe - cto ————— re - sur-re-cti - o - nem mor - tu - o -

A
— ex - spe - cto ————— re - sur-re-cti - o - nem mor - tu - o -

T
— ex - spe - cto ————— re - sur-re-cti - o - nem mor - tu - o -

B
— ex - spe - cto ————— re - sur-re-cti - o - nem [mor - tu - o -

Org

S
Et ——— ex - spe - cto re - sur-re-cti - o - nem mor - tu - o -

A
Et ——— ex - spe - cto re - sur-re-cti - o - nem mor - tu - o -

T
Et ——— ex - spe - cto re - sur-re-cti - o - nem mor - tu - o -

B
Et ——— ex - spe - cto [re - sur-re-cti - o - nem mor - tu - o -

Org

G

185

S
rum, mor - tu - o - rum.

A
rum, mor - to - o - - - rum.

T
rum, mor - - - tu - o - rum.

B
rum, mor - tu - o - - - rum.]

Org

S
rum, mor - tu - o - - - - rum. Et vi-tam ven - tu - ri

A
rum, mor - tu - o - - - - rum. Et vi-tam ven - tu - ri

T
rum, mor - tu - o - - - - rum. Et vi-tam ven - tu - ri

B
rum, mor - tu - o - - - - rum.] Et vi-tam[ven - tu - ri

Org

G

192

S
Et vi-tam ven-tu - ri sae - cu - li. A - men.

A
Et vi-tam ven-tu - ri sae - cu - li. A - men.

T
Et vi-tam ven-tu - ri sae - cu - li. A - men.

B
Et vi-tam ven-tu - ri [sae - cu - li. A - men.]

Org

S
sae-cu-li. A - men, Et vi-tam ven-tu - ri sae - cu - li. A - men.

A
sae - cu - li. A - men. Et vi-tam ven-tu - ri sae - cu - li. A - men.

T
sae - cu - li. A - men. Et vi-tam ven-tu - ri sae-cu-li. A - men.

B
sae - cu - li. A - men.] Et vi-tam [ven-tu - ri sae - cu - li. A - men.

Org

G

S
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a -

A
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - - - -

T
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - -

B
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - - - -

Org

S
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - - -

A
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - - - -

T
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a -

B
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - - - -

Org

G

204

The image shows a musical score for a SATB choir and organ. It consists of two systems of staves. The first system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Organ (Org), and a second Bass line (B). The second system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Organ (Org), and a Guitar (G). The lyrics are: "men, a - - - - - men." The music features various note values, rests, and phrasing slurs. The organ part is in the bass clef, and the guitar part is also in the bass clef.

S
men, a - - - - - men._____

A
men, a - - - - - men, a - - - - - men._____

T
men, a - - - - - men, a - - - - - men._____

B
- - - - - men, a - - - - - men._____

Org

S
- - - - - men, a - - - - - men._____

A
- - - - - men, a - - - - - men._____

T
- - - - - men, a - - - - - men._____

B
- - - - - men,] a - - - - - men._____

Org

G

Missa de Sancti amen

Sanctus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(3)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

S
San - ctus, San - ctus, Do - mi-nus

A
San - ctus, San - ctus, Do - mi-nus

T
San - ctus, San - ctus, Do - mi-nus

B
San - ctus, [San - ctus,] Do - mi-nus

Org

CORO II

S
San - ctus, San - ctus Do - mi-nus

A
San - ctus, San - ctus Do - mi-nus

T
San - ctus, San - ctus Do - mi-nus

B
San - ctus, San - ctus Do - mi-nus

Org

G

9

S
De - us Sa - - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra_____

A
De - us Sa - - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra_____

T
De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - -

B
[De - us Sa - - ba - oth.] Ple - ni sunt [cae - li et ter - ra]_____

Org

S
De - us Sa - - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et

A
De - us Sa - - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et

T
De - us Sa - - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et

B
[De - us Sa - - ba - oth.] Ple - ni sunt [cae - li et

Org

G

17

S
— glo - ri - a tu - a. Ho - san -

A
— glo - ri - a tu - a. Ho - san

T
-ra glo - ri - a tu - a. Ho - san -

B
— glo - ri - a tu - a. Ho - san -

Org

S
ter - ra glo - ri - a tu - a. Ho - san -

A
ter - ra glo - ri - a tu - a. Ho - san -

T
ter - ra glo - ri - a tu - a. Ho - san -

B
ter - ra] glo - ri - a tu - a. Ho - san -

Org

G

23

S
na, ho - san - na in ex - cel - sis.

A
na in ex - cel - sis.

T
na in ex - cel - sis.

B
na in ex - cel - sis.

Org

S
na in ex - cel - sis.

A
na in ex - cel - sis.

T
na in ex - cel - sis.

B
na in ex - cel - sis.

Org

G
na in ex - cel - sis.

Missa de Sancti amen

Agnus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(3)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

S
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

A
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

T
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

B
A - gnus De - i, [qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:]

Org

CORO II

S
mi-se - re - re

A
mi-se - re - re

T
mi-se - re - re

B
mi-se - re - re

Org

G

9

S
A
T
B
Org

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - -

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - -

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - -

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - -

S
A
T
B
Org

no - bis.

no - bis.

no - bis.

no - bis.

G

17

S
-di: A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

A
-di: A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca -

T
-di: A - gnus De - i, qui tol - lis pec -

B
-di:] A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

Org

S
mi - se - re - re no - bis.

A
mi - se - re - re no - bis.

T
mi - se - re - re no - bis.

B
mi - se - re - re no - bis.

Org

G

25

S
mun - - di:_____ do-na no - bis

A
- ta mun - di:_____ do-na

T
ca - ta mun - di:_____ do-na

B
mun - - di:_____ do-na no - bis

Org

S
do-na no - bis_____ pa -

A
do-na no - bis pa - cem,

T
do-na no - bis pa - - cem, pa - cem,

B
do-na no - bis pa - - cem,_____

Org

G

33

S
pa - cem, do - na no - bis pa - cem.

A
no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - - cem.

T
no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - - cem.

B
pa - cem, do - na no - bis pa - cem.

Org

S
cem, do - na no - bis pa - - - - - cem.

A
do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem.

T
do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem.

B
do - na no - bis pa - - - - - cem.

Org

G

Missa In gloria

Kyrie

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(4)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Tiple 1º
Kirie

Tiple 2º
Kirie

Alto
Kirie

Tenor
Kirie

Bajo
Kirie

CORO II

Tiple
K i r i e

Alto
K i r i e

Tenor
K i r i e

Bajo
K i r i e

Órgano 6
Kirie

Guion
Kirie

S
Ky -

S
Ky - ri - ee - lei - son, Ky -

A
Ky - ri - e e - -

T
Ky - ri - ee - lei - son, Ky -

Org

S

A

T

B

Org

G

6

S - ri - ee - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

S ri - ee - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

A - - lei - son, Ky - ri - ee -

T ri - e e - lei - son,

Org

S Ky - ri -

A Ky - ri - ee -

T Ky - ri -

B

Org

G

Detailed description: This is a musical score for a Kyrie eleison. It consists of five systems of staves. The first system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Organ (Org). The second system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The third system includes Organ (Org) and Bass (G). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: 'ri - ee - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - ee - lei - son, Ky - ri - ee - lei - son, Ky - ri -'. The organ part provides a harmonic accompaniment with sustained chords and moving lines. The vocal parts are arranged in a SATB format.

14

S
son, _____

S

A
lei - son,

T

Org

S
e e - - - - - lei -

A
- - lei - son, _____ Ky - ri - e e - - lei -

T
e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -

B
Ky - - ri - e e - - - lei -

Org

6

G

22

S Ky - ri - e e - lei - son,

S Ky - - ri - ee - lei - son,

A Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - - lei - son,

Org

S son, Ky - ri - e e - lei -

A son, Ky - ri - e e - lei -

T son, Ky - - ri - ee - - lei -

B son, Ky - ri - e e - - lei -

Org

G

30

S Ky - ri - e e - lei - son,

S Ky - ri - e e - lei - son,

A Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son,

Org

S son, Ky - ri - e e - lei -

A son, Ky - ri - e e - lei -

T son, Ky - ri - e e -

B son, Ky - ri - e - -

Org

G

38

S Ky - ri - ee - lei - son, Ky - ri - e e - - -

S e - lei - son, Ky - ri - e e - - -

A Ky - ri - e e - - lei - son, Ky - ri - e e - -

T Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - -

Org

S son, Ky - ri - e e - - lei - son, Ky - ri -

A son, Ky - ri - e e - - -

T - lei - son, Ky - ri - ee - lei - son, Ky - ri - e e -

B - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

Org

G

46

S
- - lei - son. Chri - ste e - - - lei -

S
- lei - son.

A
- - lei - son.

T
lei - - - son.

Org

S
e e - lei - son.

A
- lei - son.

T
lei - - - son.

B
- lei - - - son.

Org

G

55

Son, Chri - ste e -

Chri - ste e - - - - - lei - son, _____

Chri - ste e - - - - - lei - son, _____

Chri - ste e - - - - - lei - son, _____

Chri - ste e - - - - - lei - son, _____

63

S
Chri - ste e - lei -

S
lei -

A
Chri - ste e - lei -

T
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei -

Org

S
—

A
—

T
—

B
—

Org

G

71

S
son,

S
son,

A
son,

T
son.

Org

S
Chri - ste e - - - - -

A
Chri - ste e - - - - -

T
Chri - ste e - - - lei - son, Chri - ste e - - lei -

B
Chri - ste e - - - - - lei -

Org

G

79

S

S

A

T

Org

S

A

T

B

Org

G

Chri - ste e - - - lei - son,

- lei - son,

- lei - son, Chri - ste

- son, Chri - ste e -

- son,

87

S
Chri - ste e - - - lei - son, Chri - ste e -

S
Chri - ste e - - -

A
Chri - ste e - - -

T
Chri - ste e - - - lei - son,

Org

S
Chri - ste e - - - lei - son,

A
e - - - lei - son, Chri - ste e -

T
- - - lei - son, Chri -

B
Chri - ste e - - - lei - son, Chri - ste e -

Org

G

95

S
 - - - - - lei - son, Chri - ste e -

S
 - - - - - lei - son, Chri - ste e - - - -

A
 - - - - - lei - son, Chri - ste e - - -

T
 Chri - ste e - lei - son,

Org

S
 Chri - ste e - - - - -

A
 lei - son, Chri - ste e - lei - son,

T
 ste e - - - - -

B
 - - - - -

Org

G
 - - - - -

103



S - lei - son.

S - lei - son.

A - lei - son. Ky - ri - e e - lei -

T e - lei - son.

Org

S - lei - son.

A e - lei - son.

T - lei - son.

B - lei - son.

Org

G

Detailed description: This page of a musical score, numbered 14 at the top left and 103 at the top of the first system, contains a choral setting. It features seven systems of staves. The first system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Organ (Org) parts. The second system adds a Bass (B) part. The lyrics are: '- lei - son.' for the first two systems, and 'Ky - ri - e e - lei -' for the third system. The organ part provides a harmonic accompaniment throughout. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

110

S Ky - ri - e e -

S Ky - ri - e e - - lei -

A son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

T Ky - ri - e e - - lei -

Org

S

A

T

B

Org

G

116

S
- lei - son, e - - - lei - - son,
son, Ky - ri - - ri - e e - - lei - son,
A
- lei - son, Ky - ri - e e - - lei - son,
T
son, Ky - ri - e e - - lei - - son,
Org
S
Ky - ri -
A
T
Ky - ri - e e -
B
Ky - ri -
Org
G

122

S Ky - ri -

S Ky - ri -

A Ky - ri - e e -

T Ky - ri - e e -

Org

S e e - - - lei - - - son,

A Ky - ri - e e - - - lei - son,

T lei - son, Ky - ri - e e - - - lei - son,

B e e - - - lei - son,

Org

G

128

S *e e - lei - son, Ky - ri -*

S *e e - lei - son, Ky - ri - e e -*

A *- lei - son, Ky - ri -*

T *- lei - son, Ky - ri - e e -*

Org

S *Ky - ri - e e - lei - son,*

A *Ky - ri - e e - lei - son,*

T *Ky - ri - e e - lei - son,*

B *Ky - ri - e e - lei - son,*

Org

G

134

S e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

S - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

A e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

T - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

Org

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

A Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

T Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

B e - - lei - son, Ky - ri -

Org

G

S Ky - ri - ee - lei - son, Ky - ri - ee - lei - son,
 S Ky - ri - ee - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,
 A Ky - ri - ee - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,
 T Ky - ri - ee - lei - son, Ky - ri - ee - lei - son,
 Org
 S ee - lei - son, Ky - ri - ee - lei - son, Ky - ri -
 A ee - lei - son, Ky - ri - ee - lei - son, Ky - ri - e e -
 T ee - lei - son, Ky - ri - ee - lei - son, Ky - ri -
 B ee - lei - son, Ky - ri - ee - lei - son, Ky - ri - e e -
 Org
 G

146

S
Ky - ri - e e - lei - son._____

S
Ky - ri - e e - lei - son._____

A
Ky - ri - e e - lei - son._____

T
Ky - ri - e e - lei - son._____

Org

S
e e - lei - son._____

A
lei - son, Ky - ri - e e - lei - son._____

T
e e - lei - son._____

B
- - - lei - son._____

Org

G

Missa In gloria

Gloria

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(4)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

S Et in ter - ra pax pax ho - mi

S Et in ter - ra pax pax ho -

A Et in ter - ra pax pax ho -

T Et in ter - ra pax pax ho -

Org

CORO II

S pax ho - mi - ni - bus, pax ho -

A pax ho - mi - ni - bus, pax ho -

T pax ho - mi - ni - bus, pax ho -

B pax ho - mi - ni - bus, [pax ho -

Org

G

9

S
- ni - bus

S
mi - ni - bus

A
mi - ni - bus

T
mi - ni - bus Solo bo - nae vo - lun - ta - - - tis.

Org

S
mi - ni - bus Lau -

A
mi - ni - bus Lau -

T
mi - ni - bus Lau -

B
mi - ni - bus Lau -

Org

G

17

S
Be-ne - di - ci - mus te.

S
Be-ne - di - ci - mus te.

A
Be - ne - di - ci - mus te.

T
Be-ne - di - ci - mus te. Ad -

Org

S
- da - mus te. Ad - o - ra -

A
da - mus te. Ad

T
da - mus te. Ad - o - ra -

B
da - mus te. Ad - o - ra -

Org

G

25

S Ad - o - ra - mus te, ad - o - ra - mus

S Ad - o - ra - - - mus

A Ad - o - ra - - - - - mus

T o - ra - - - mus te, ad - o - ra - mus

Org

S - - - mus te, ad - o - ra - - - - mus

A - o - ra - - - - mus te, ad - o - ra - - - mus

T - mus te, ad - o - ra - mus te, ad - o - ra - mus

B - - - mus te, ad - o - ra - mus

Org

G

Detailed description: This is a page of a musical score, page 25. It contains two systems of music. The first system includes vocal parts for Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T), and an Organ (Org) part. The second system includes vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), and Organ (Org) and Guitar (G) parts. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are 'Ad - o - ra - mus te, ad - o - ra - mus'. The vocal parts have various melodic lines, some with slurs and ties. The organ and guitar parts provide a harmonic accompaniment with sustained notes and some melodic movement.

33

S
te. Glo - ri - fi - ca - - - mus te.

S
te.

A
te.

T
te.

Org

S
te. Gra - ti - as

A
te. Gra - ti - as

T
te. Gra - ti - as

B
te.] Gra - ti - as

Org

G

41

S
Gra - ti - as a - - gi - mus ti -

S
Gra - ti - as a - - gi - mus ti -

A
Gra - ti - as a - gi - mus, a - gi - mus ti -

T
Gra - ti - as a - - gi - mus ti - bi, ti -

Org

S
a - gi - mus ti - bi

A
a - gi - mus ti - - - bi

T
a - gi - mus ti - bi

B
[a - - gi - mus ti - - - bi

Org

G

48

S
bi glo - ri - am tu - am.

S
-bi glo - ri - am tu - - - am.

A
bi. glo - ri - am tu - - - am.

T
bi. glo - ri - am tu - - - am.

Org

S
pro - pter ma - gnam Do - mi - ne De - us, Rex cae - le -

A
pro - pter ma - gnam Do - mi - ne De - us, Rex cae - le -

T
pro - pter ma - gnam Do - mi - ne De - us, Rex cae - le -

B
pro - pter ma - gnam Do - mi - ne De - us, Rex cae - le -

Org

G

56

S Do-mi-ne Fi - li u - ni - ge - ni -

S Do-mi-ne Fi - li u - ni - ge - ni -

A De - us Pa - ter o - mni - po - tens. Do-mi-ne Fi - li u - ni - ge - ni -

T Do-mi-ne Fi - li u - ni - ge - ni -

Org

S stis,

A stis,

T stis,

B stis,]

Org

G

64

S
te

S
te

A
te

T
te Je - su Chri - - - ste.

Org

S
Je - su Chri - ste,

A
Je - su Chri -

T
Je - - su

B
Je - su Chri -

Org

G

72

S
Je - su Chri - te. Do - mi-ne De - us, A - gnus De -

S
Je - su Chri - ste. Do - mi-ne De - us, A - gnus De -

A
Je - su Chri - ste. Do - mi-ne De - us, A - gnus De -

T
Je - su Chri - ste. Do - mi-ne De - us, A - gnus De -

Org

S
Je - su Chri - ste.

A
ste, Je - su Chri - ste.

T
Chri - ste, Je - su Chri - ste.

B
- - - - - ste.

Org

G

80

S
- i, Fi-li-us Pa-tris, Fi-li-us Pa - -

S
- i, Fi-li-us Pa-tris, Fi-li-us Pa - - tis, Fi -

A
- i, Fi-li-us Pa-tris, Fi-li-us Pa - -

T
- i, Fi-li-us Pa-tris, Fi-li-us Pa - tris, Fi -

Org

S
Fi-li-us Pa-tris, Fi-li-us Pa-tris, Fi-li -

A
Fi-li-us Pa-tris, Fi-li-us Pa-tris, Fi-li-us Pa -

T
Fi-li-us Pa-tris, Fi-li-us Pa-tris, Fi-li-us

B
[Fi-li-us Pa-tris, Fi-li-us Pa-tris, Fi-li-us Pa -

Org

G

87 Solo

S tris, Fi - li - us Pa - - tris. Qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

S li - us Pa - - - tris.

A tris, Pa - - tris.

T li - us Pa - tris, Pa - tris.

Org

S us Pa - - - tris.

A - tris, Fi - li - us Pa - tris.

T Pa - - - tris.

B - - - tris.

Org

G

94

S di, mi - se - re - re no - - - - - bis. Qui tol -

S mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - - - - - bis. Qui tol -

A mi - se - re - re no - - - - - bis, mi - se - re - re no - - - - - bis. Qui tol -

T Mi - se - re - re no - - - - - bis, mi - se - re - re no - bis, no - bis. Qui tol -

Org

S Qui tol -

A Qui tol -

T Qui tol -

B Qui tol -

Org

G

101

S
lis, qui tol - lis, pec-ca - ta mun - di, pec-ca-ta mun -

S
lis, qui tol - lis, pec - ca-ta mun - di, mun -

A
lis, qui tol - lis, pec - ca - ta mun - di, pec - ca-ta mun -

T
lis, qui tol - lis, pec-ca - ta mun - di, pec - ca-ta mun -

Org

S
lis, qui tol - lis, qui tol - lis pec-ca - ta mun - di, pec - ca-ta mun -

A
lis, qui tol - lis, qui tol - lis pec-ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun -

T
lis, qui tol - lis, qui tol - lis pec-ca - ta mun - di, pec - ca-ta mun -

B
lis, qui tol - lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca-ta mun -

Org

G

108

S - di, de - pre - ca - ti - o-nem no - - -
 S di, de - pre - ca - ti - o-nem no - - -
 A di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o-nem no - - -
 T di, de - pre - ca - ti - o-nem no - - -
 Org

S - di, sus - ci - pe
 A di sus - ci - pe
 T - di. sus - ci - pe
 B - di.] sus - ci - pe
 Org
 G

Detailed description: This is a musical score for a SATB choir and organ. The score is divided into two systems. The first system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Organ (Org). The second system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Organ (Org), and Guitar (G). The lyrics are in Latin and are written below the vocal staves. The organ part is in the bass clef. The guitar part is in the bass clef. The score is in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: 'di, de - pre - ca - ti - o-nem no - - -', 'di, de - pre - ca - ti - o-nem no - - -', 'di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o-nem no - - -', 'di, de - pre - ca - ti - o-nem no - - -', '- di, sus - ci - pe', 'di sus - ci - pe', '- di. sus - ci - pe', '- di.] sus - ci - pe'. The organ part consists of a series of chords and single notes. The guitar part consists of a series of chords and single notes.

S
stram. mi - se - re - re no - - bis.

S
stram. mi - se - re - re no - - bis.

A
stram. mi - se - re - re no - - bis.

T
stram. mi - se - re - re no - - bis.

Org

S
Qui se-des ad dex-te - ram Pa - tris, Quo - ni-

A
Qui se-des ad dex-te-ram Pa - tris, Quo - ni-

T
Qui se-des ad dex-te-ram Pa - tris, Quo - ni-

B
[Qui se-des ad dex-te-ram Pa - tris,] Quo - ni-

Org

G

122

S
Quo - ni - am, quo - ni - am

S
Quo - ni - am, quo - ni - am

A
Quo - ni - am, quo - ni - am Tu so-lus San - - - ctus.

T
Quo - ni - am, quo - ni - am

Org

S
am, quo - ni - am, quo - ni -

A
am, quo - ni - am, quo - ni -

T
am, quo - ni - am, quo - ni -

B
am, [quo - ni - am, quo - ni -

Org

G

130

S
quo - ni - am Tu so-lus Do - - mi - nus. Quo - ni-

S
quo - ni - am Quo - ni-

A
quo - ni - am Quo - ni-

T
quo - ni - am Quo - ni-

Org

S
am, quo - ni - am quo - ni - am, quo - ni-

A
am, quo - ni - am quo - ni - am, quo - ni-

T
am, quo - ni - am quo - ni - am, quo - ni-

B
am, quo - ni - am quo - ni - am, quo - ni-

Org

G

138

S
am

S
am

A
am

T
am tu so - lus Al - tis - si - mus Je - su

Org

S
am

A
am

T
am

B
am]

Org

G

146

S Je - su Chri -

S Je - su Chri

A Je - su

T Chri - - - - - ste. Je - su

Org

S Je - su Chri-ste, Je - su

A Je - su Chri - ste, Je-su

T Je - - su Chri - ste, Je-su

B Je - su Chri - - - -

Org

G

S - ste. Cum San-cto Spi-ri - tu cum San-cto Spi - ri - tu
 S - ste. Cum San-cto Spi-ri - tu cum San-cto Spi - ri - tu
 A Chri - ste. Cum San-cto Spi-ri - tu cum San-cto Spi - ri - tu
 T Chri - ste. Cum San-cto Spi-ri - tu cum San-cto Spi - ri - tu
 Org
 S - Chri - ste. Cum San-cto Spi-ri - tu, cum San-cto Spi-ri - tu,
 A Chri - ste. Cum San-cto Spi-ri - tu, cum San-cto Spi-ri - tu,
 T Chri - ste. Cum San-cto Spi-ri - tu, cum San-cto Spi-ri - tu,
 B - ste. Cum San-cto Spi-ri - tu, [cum San-cto Spi-ri - tu,]
 Org
 G

161

S in glo - ri - a De - i Pa -

A in

T in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men. De - i

Org

S

A

T

B

Org

G

167

S - tris, De - i Pa - tris. A - men.

S in glo - ri - a De - i Pa - tris. A -

A glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

T Pa - tris. A - men. In glo - ri - a De - i Pa - tris. A -

Org

S

A in glo - ri - a

T in glo - ri - a

B

Org

G

173

S in glo - ri - a

S - men. De - - i Pa - tris. A - - men.

A A - men. In glo - ri - a De - i Pa - tris.

T men. A - - - - men.

Org

S in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - men. De - i

A De - i Pa - tris. A - - men, a - - men.

T De - i Pa - tris. De - i Pa - tris. A - - men.

B In glo - ri - a

Org

G

179

S De - i Pa - tris. A - men.

S in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men,

A A - men. In

T In glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

Org

S Pa - tris. A - men. In glo - ri - a De - i Pa -

A In glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men. De - i

T In glo - ri - a De - i Pa -

B [De - i Pa - tris. A - men, a - - - - men,

Org

G

S in glo - ri - a De - i

S a - men. in glo - ri - a

A glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men.

T In glo - ri - a De i Pa - tris. A - men.

Org

S - tris. A - men. De - i Pa - tris. A - men. In

A Pa - tris. A - men.

T - - tris. A - men.

B a - - - - men.

Org

G

Detailed description: This is a page of a musical score for a SATB choir and organ. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Organ (Org). The second system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Organ (Org), and Guitar (G). The lyrics are in Latin and are distributed across the vocal parts. The organ part provides harmonic support throughout. The page number 185 is at the top left, and the page number 47 is at the top right.

191

S Pa - tris. A - - - men.

S De - i Pa - tris. A - men. De - i Pa - - tris. A -

A De - i Pa - tris. A - men, a -

T De - - i Pa - - - tris.

Org

S glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - - men.

A In glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men,

T In

B In glo - ri - a De - i Pa -

Org

G

197

S in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - -

S men. In glo - ri - a, in glo - ri - a, in -

A men. In glo - ri - a De - i Pa - tris. A -

T — A - men. In glo - ri - a

Org

S In glo - ri - a

A a - - men. De - i Pa - tris. A - - -

T glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men. In

B - tris, De - i Pa - tris. A - - men.

Org

G

men. De - i Pa - tris. A - men, a - men._____

glo - ri - a. De - i Pa - tris. A - men._____

men. De - i Pa - tris. A - - - - men._____

De - i Pa - tris. A - - - - men._____

Org

De - i Pa - tris. A - - - - men._____

men. De - i Pa - tris. A - men._____

glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men._____

De - i Pa - tris.] A - - - - men._____

Org

G

Missa In gloria

Credo

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(4)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Solo

S Pa - trem o - mni - po - ten - tem, Pa - trem o - mni - po -

A Pa - trem o - mni - po - ten, - - - o - mni -

T Pa - trem o - mni - po - ten - tem, pa - trem o - mni - po - ten -

Org

G

CORO II

S

A

T

B

Org

G

9

S
ten - - - - tem,

S
- - - - - tem,

A
po - ten - - - - ten,

T
- - - - - ten,

Org

S
fa - cto - rem cae - li et ter - - - -

A
fa - cto - rem cae - li et ter - - - -

T
fa - cto - rem cae - li et ter - - - -

B
fa - - - cto - rem cae - li et

Org

G

17

S
vi - si - bi - li - um o -

S
vi - si - bi - li - um o -

A
vi - si - bi - li - um o -

T
vi - si - bi - li - um o -

Org

S
- - - - - rae,

A
- rae, cae - li et ter - rae,

T
- rae, et ter - rae,

B
ter - rae, [et ter - rae,

Org

G

25

S - mni - um. Et in u-num Do - mi-num Je - sum Chri

S - mni - um. Et in u-num Do - mi-num, Je - sum Chri -

A - mni - um. Et in u-num Do - mi-num Je - sum Chri -

T - mni - um. Et in u-num Do - mi-num Je - sum Chri -

Org

S et in - vi - si - bi - li-um. Et in u-num Do - mi-num Je - sum Chri -

A et in - vi - si - bi - li-um. Et in u-num Do - mi-num Je - sum Chri

T et in - vi - si - bi - li-um. Et in u-num Do - mi-num Je - sum Chri -

B et in - vi - si - bi - li-um. Et in u-num Do - mi-num Je - sum Chri -

Org

G

32

S stum, Fi-li-um De - i u - ni-ge-ni - tum. an - te o - mni - a

S stum, Fi-li-um De - i u - ni-ge-ni - tum. an - te o - mni - a

A stum, Fi-li-um De - i u - ni-ge-ni - tum. an - te o - mni - a

T stum, Fi-li-um De - i u - ni-ge-ni - tum. an - te o - mni - a

Org

S stum, Et ex Pa - tre na - tum

A stum, Et ex Pa - tre na - tum

T stum, Et ex Pa - tre na - tum

B stum,] Et ex Pa - tre [na - tum

Org

G

40

S
sae - cu - la. lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve -

S
sae - cu - la. lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve -

A
sae - cu - la. lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve -

T
sae - cu - la. lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve -

Org

S
De - um de De - o, De - um ve - rum de De - o ve -

A
De - um de De - o, De - um ve - rum de De - o ve -

T
De - um de De - o, De - um ve - rum de De - o ve -

B
De - um de De - o, De - um ve - rum [de De - o ve -

Org

G

47

S ro. con-sub-stan - ti - a-lem Pa - tri: per quem, per

S ro. con-sub-stan - ti - a-lem Pa - tri: per quem, per

A ro. con-sub-stan - ti - a-lem Pa - tri: per quem, per

T ro. con-sub-stan - ti - a-lem Pa - tri: per quem, per

Org

S ro. Ge-ni - tum, __ non fa - ctum, con-sub-stan - ti-a-lem Pa - tri: per quem

A ro. Ge-ni - tum, __ non fa - ctum, con-sub-stan - ti-a-lem Pa - tri: per quem

T ro. Ge-ni - tum, __ non fa - ctum, con-sub-stan - ti-a-lem Pa - tri: per quem

B ro. Ge-ni - tum, __ non fa - ctum,] con-sub-stan - ti-a-lem Pa - tri: [per quem

Org

G

54

S
quem o - mni-a fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi - nes,

S
quem o - mni-a fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi - nes,

A
quem o - mni-a fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi - nes,

T
quem o - mni-a fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi - nes,

Org

S
o - mni-a fa - cta sunt. et pro-pter no-stram sa -

A
o - mni-a fa - cta sunt. et pro-pter no-stram sa -

T
o - mni-a fa - cta sunt. et pro-pter no-stram sa -

B
o - mni-a fa - cta sunt.] et pro-pter no-stram sa -

Org

G

60

S de-scen - dit de cae - lis, de cae - lis.

S de-scen - dit de-cae - lis, de cae - lis.

A de-scen - dit de cae - lis, de cae - lis.

T de-scen - dit de cae - lis, de cae - lis. Et in - car - na -

Org

S lu - tem, de cae - lis.

A lu - tem, de cae - lis.

T lu - tem, de cae - lis.

B lu - tem, [de cae - lis.]

Org

G

68

S

Solo

de Spi - ri - tu San - - cto

S

A

Solo

ex Ma - ri -

T

- tus est

Org

S

A

T

B

Org

G

76

S Et ho - mo fa - ctus est.

S Et ho - mo fa - ctus est.

A - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est.

T Et ho - mo fa - ctus est.

Org

S Et ho - mo fa - ctus est.

A Et ho - mo fa - ctus est.

T Et ho - mo fa - ctus est.

B Et ho - mo fa - ctus est.

Org

G

85

S Cru - ci-fi-xus e - ti - am__ pro no - bis: pas - sus,

S Cru - ci-fi-xus e - ti - am__ pro no - bis. pas - sus,

A Cru - ci-fi-xus e - ti - am__ pro no - bis: pas - sus,

T Cru - ci-fi-xus e - ti - am__ pro no - bis: pas - sus,

Org

S sub Pon-ti - o Pi-la - to

A sub Pon-ti - o Pi - la - to

T sub Pon-ti - o Pi-la - to

B [sub Pon-ti - o Pi - la - to]

Org

G

92

S et se - pul - tus est. ter - ti - a di - e, se -

S et se - pul - tus est. ter - ti - a di - e, se -

A et se - pul - tus est. ter - ti - a di - e, se -

T et se - pul - tus est. ter - ti - a di - e, se -

Org

S Et re - sur - re - xit

A Et re - sur - re - xit

T Et re - sur - re - xit

B Et re - sur - re - xit

Org

G

99

Solo

S
cun - dum Scrip - tu - ras. se - det at dex -

S
cun - dum Scrip - tu - ras. at dex -

A
cun - dum Scrip - tu - ras. at dex -

T
cun - dum Scrip - tu - ras. at dex -

Org

S
Et a - scen - dit in cae - lum:

A
Et a - scen - dit in cae - lum:

T
Et a - scen - dit in cae - lum:

B
[Et a - scen - dit in cae - lum:]

Org

G

105

S
- te - ram Pa - tris.

S
- te - ram Pa - tris.

A
- te - ram Pa - tris.

T
- te - ram Pa - tris.

Org

S
Et i - te - rum ven - tu - rus

A
Et i - te - rum ven - tu - rus

T
Et i - te - rum ven - tu - rus

B
Et i - te - rum [ven - tu - rus

Org

G

111

S
vi - vos et mor - tu -

S
vi - vos et mor - tu -

A
Solo
cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu -

T
vi - vos et mor - tu -

Org

S
est vi - vos et

A
est vi - vos et

T
est vi - vos et

B
est] vi - vos et

Org

G

118

S
os: et mor - tu - os:

S
os: et mor - tu - os:

A
os: et mor - tu - os:

T
os: et mor - tu - os: Solo cu - jus reg - ni non

Org

S
mor - tu os, et mor - tu - os:

A
mor - tu - os, et mor - tu - os:

T
mor - tu - os, et mor - tu - os:

B
mor - tu - os, [et mor tu - os:

Org

G

125

S

S

A

T

Org

S

A

T

B

Org

G

e - rit fi - - nis.

Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num,

Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num,

Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num,

Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num,]

131 Solo

S et vi-vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o que pro -

A qui ex Pa - tre Fi - li - o que pro - ce -

T qui ex Pa - tre Fi - li - o que pro -

Org

S

A

T

B

Org

G

137

S
ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o

S
ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o

A
dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o

T
ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o

Org

S
qui ex Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad - o -

A
qui ex Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad - o - ra -

T
qui ex Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad - o -

B
qui ex Pa - tre et Fi - li - o [si - mul ad - o -

Org

G

143

S et con - glo-ri - fi - ca - tur:

S et con - glo-ri - fi - ca - tur:

A et con - glo-ri - fi - ca - tur:

T et con - glo-ri - fi - ca - tur: *Solo* qui lo - cu - tus est_

Org

S ra - tur et con - glo-ri - fi - ca - tur:

A tur et con - glo-ri - fi - ca - tur:

T ra - tur et con - glo-ri - fi - ca - tur:

B ra - tur et con - glo-ri - fi - ca - tur:]

Org

G

150

S

S

A

T

Org

S

A

T

B

Org

G

per Pro - phe - - - tas.

Et u - - nam, san - ctam ca -

Et u - - nam, san - ctam ca -

Et u - - nam, san - ctam ca -

Et u - - nam, san - ctam [ca -

156

S et a - pos - to - li - cam___ Ec - cle - si -

S et a - pos - to - li - cam___ Ec - cle - si -

A et a - pos - to - li - cam___ Ec - cle - si -

T et a - pos - to - li - cam___ Ec - cle - si -

Org

S tho - li - cam

A tho - li - cam

T tho - li - cam

B tho - li - cam

Org

G

162

S am. Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma in re - mis - si - o -

S am. Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

A am. Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

T am. Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma in re - mis - si - o -

Org

S Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

A Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

T Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma

B Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma]

Org

G

169

S
- nem pec - ca - to - rum.

S

A
Solo
Et ex - spe - cto

T
- nem pec - ca - to - rum.

Org

S
Et ex - spe - cto

A
Et ex - spe - cto

T
Et ex - spe - cto

B
Et ex - spe - cto

Org

G

175

S re - sur - re - cti - o -

S re - sur - re - cti - o -

A Solo re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum, re - sur - re - cti - o -

T re - sur - re - cti - o -

Org

S re - sur - re - cti - o -

A re - sur - re - cti - o -

T re - sur - re - cti - o -

B [re - sur re - cti - o -

Org

G

182

S
- nem mor - tu - o - rum.

S
- nem mor - tu - o - rum.

A
- nem mor - tu - o - rum.

T
- nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae -

Org

S
- nem mor - tu - o - rum.

A
- nem mor - tu - o - rum.

T
- nem mor - tu - o - rum.

B
- nem mor - tu - o - rum.]

Org

G

189 Solo

S
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a -

S
Et

A
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

T
- cu - li, sae - cu - li. A - men. Et

Org

S

A

T

B

Org

G

195

S
men.

S
vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, sae - cu -

A
li. A - men, a - men. Et

T
vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A -

Org

S
Et vi - tam ven - tu - ri sae -

A
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A -

T
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A -

B

Org

G

S Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A -

S li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri sae -

A vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men.

T - - - men. Et vi - tam ven - tu - ri

Org

S - cu - li, sae - cu - li. A - men, a - men.

A men. Et vi - tam ven - tu - ri

T men, a - men.

B Et vi - tam ven - tu - ri [sae - cu - li. A -

Org

G

207

S
men. _____

S
- cu - li. A - - - men, a - men.

A
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. _____

T
sae - cu - li. A - men. Et vi - tam ven -

Org

S
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, sae - cu -

A
sae - cu - li. _____ A - men, a - men. _____

T
Et vi - ta ven - tu - ri sae - cu - li. _____ A - men,

B
men, _____ a - - - - -

Org

G

213

S Et vi - ta ven - tu - ri sae - cu - li. A -

S Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A -

A — A - men. Et vi - - tam ven - tu -

T tu - ri sae - cu - li. A - men. sae - cu -

Org

S li. A - men, a - men. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li.

A Et vi - tam ven -

T a - men.

B men.

Org

G

S
men. Et vi - tam ven - tu - ri sae -

S
men, a - men, a - men. Et vi - tam ven - tu - ri

A
ri sae - cu - li, et vi - tam ven -

T
li. A - men, a - men.

Org

S
A - men, a - men.

A
tu - ri sae - cu - li. A - men, ven - tu - ri sae - cu -

T
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

B
Et vi - ta ven - tu - ri sae - cu - li. A - men,

Org

G

225

S
- cu - - li, vi - - - tam ven -

S
sae - cu - li. A - men, ven - tu -

A
tu - ri sae - - cu - li. A - men,

T
Et vi - tam ven - tu - ri

Org

S
Et vi - tam ven - tu - ri

A
li. A - - - - - men,

T
li. A - - - - - men. Et vi - tam ven -

B
sae - cu - - li. A - men,

Org

G

S
tu - ri sae - cu - li. A - men.

S
- ri sae - - cu - li. A - men.

A
A - men, a - - - - - men.

T
sae - cu - - li. A - - - men.

Org

S
sae - cu - - - li. A - - - - men.

A
sae - cu - li. A - - - - - men.

T
tu - ri sae - cu - li. A - men.

B
a - men, a - - - - - men.]

Org

G

Missa In gloria

Sanctus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(4)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

S
San - ctus, San - ctus, San - ctus, San -

S
San - ctus, San - ctus,

A
San - ctus, San - ctus, San -

T
San - ctus, San - ctus, San -

Org

CORO II

S

A

T

B

Org

G

9

S
ctus, San - ctus, San - ctus

S
San - ctus

A
ctus, San - ctus, San - ctus

T
- ctus, San - ctus

Org

S
San - ctus, San - ctus, San -

A
San - ctus, San - ctus, San -

T
San - ctus, San - ctus, San -

B
San -

Org

G

Detailed description: This is a musical score for a choir and organ. It consists of nine staves. The top four staves are for voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The fifth staff is for Organ (Org). The bottom four staves are for voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The organ part is on the sixth and seventh staves. The bottom-most staff is for Organ (Org). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are 'San - ctus, San - ctus, San - ctus'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

18

S Do - mi - nus De - us

S Do - mi - nus De - us

A Do - mi - nus De - us

T Do - mi - nus De - us

Org

S ctus

A ctus

T ctus

B ctus, San ctus

Org

G

26

S Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li

S Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et

A Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et

T Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et

Org

S Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

A Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

T Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

B Do - mi - nus De - us [Sa - ba - oth.]

Org

G

34

S et ter - ra. Ho - san - na in ex -

S ter - ra.

A ter - ra.

T ter - ra.

Org

S glo - ri - a tu - a.

A glo - ri - a tu - a.

T glo - ri - a tu - a.

B glo - ri - a tu - a.

Org

G

42

S
cel - - - sis, ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel -

S
ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel -

A
Ho - san - na in ex - cel -

T
Ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel -

Org

S

A

T

B

Org

G

Detailed description: This is a musical score for a choir and instrumental ensemble. It features five systems of staves. The first system contains vocal parts for Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T), and an Organ part. The Soprano and Tenor parts have lyrics. The second system contains vocal parts for Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The third system contains vocal parts for Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The fourth system contains vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The fifth system contains an Organ part and a Guitar part (G). The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal parts are in treble clef, while the Organ and Guitar parts are in bass clef. The lyrics are: 'cel - - - sis, ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel -' for Soprano and Tenor; 'ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel -' for Alto and Soprano in the second system; 'Ho - san - na in ex - cel -' for Alto and Tenor in the third system; and 'Ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel -' for Tenor in the fourth system.

50

S
sis, ho - san - na, ho - san - na, —

S
sis, ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na

A
sis, ho - san - na in ex - cel - sis, ho -

T
sis, ho - san - na in ex - cel -

Org

S
Ho - san - na in ex - cel - sis,

A
Ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na

T
Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel -

B
Ho - san - na, [ho - san - na in ex - cel -

Org

G

56

S
ho - san - na ni ex - cel - sis.

S
in ex - cel - sis.

A
san - na in ex - cel - sis.

T
sis, ex - cel - sis.

Org

S
ho - san - na in ex - cel - sis.

A
in ex - cel - sis.

T
sis.

B
sis, ex - cel - sis.]

Org

G

Missa In gloria

Agnus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 89-1(4)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Soprano: A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i

Alto: A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i

Tenor: A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i

Organo: A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i

CORO II

Soprano: A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i

Alto: A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i

Tenor: A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i

Bass: A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i

Organo: A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i

9

S - i, mi - se - re - re no - -

S De - i, mi - se - re - re no - -

A i, mi - se - re - re no - -

T - i, mi - se - re - re no - -

Org

S qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

A qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: A - gnus

T qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

B qui tol - lis[pec - ca - ta mun - di:]

Org

G

16

S bis. qui tol - lis

S bis. qui tol - lis

A bis. qui tol - lis

T bis. qui tol - lis

Org

S A - gnus De - - - i, pec - ca - ta

A De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i,

T A - gnus De - i, A - gnus De - - - i, qui tol -

B A - gnus De - - - - i, [qui tol-lis

Org

G

23

S do - na no-bis pa - cem, do - na no - bis

S do - na no-bis pa - cem, do - na no - bis

A do - na no-bis pa - cem, do - na no - bis

T do - na no-bis pa - cem, do - na no-bis pa -

Org

S mun - - - - di: do - na no-bis pa - cem, do - na

A pec-ca - ta mun - - - - di: do - na no-bis pa - cem,

T lis pec-ca - ta mun - di: do - na no-bis pa - cem,

B pec - ca - ta mun - di:] do na no-bis[pa - cem,

Org

G

30

S
pa - - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis,

S
pa - - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis,

A
pa - - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis,

T
cem, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis,

Org

S
no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do -

A
do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na

T
do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na

B
do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem,

Org

G

35

S do - na no - bis pa - cem. _____

S do - na no - bis pa - cem. _____

A do - na no - bis pa - cem. _____

T do - na no - bis pa - cem. _____

Org

S na no - bis pa - cem. _____

A no - bis pa - cem. _____

T no - bis pa - cem. _____

B pa - cem. _____]

Org

G

Missa a 8

Kyrie

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 96-5(3)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Tiple
Kyrie

Alto
Kyrie

Órgano
Kyrie

CORO II

Tiple
Kyrie

Tenor
Kyrie

Órgano
Kyrie

CORO III

Tiple
Kyrie

Alto
Kyrie

Tenor
Kyrie

Bajo
Kyrie

Órgano
Kyrie

Guion
Kyrie

S
Ky - ri - e - - - lei -

A

Org

S

T

Org

S

A

T

B

Org

G

6

S
son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Ky-ri-e e -

A
Ky - ri - e e - - - lei - son,

Org

S
Ky - ri - e e - - - lei - son, [#]

T
Ky - ri - e e - lei - - - son,

Org

S
Ky - ri - e e - - - lei - son, #

A
Ky - ri - e e - - - lei - son, [#]

T
Ky - ri - e e - lei - - - son,

B
Ky - ri - e e - lei - - - son,

Org

G
Ky - ri - e e - lei - - - son,

14

S
- lei - son, Ky-ri-e e-lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

A
Ky - ri - e e - lei - son,

Org

S
Ky-ri-e e - lei - son,

T
Ky-ri-e e - lei - son,

Org

S
Ky-ri - e e - lei - son,

A
Ky-ri e e - lei-son,

T
Ky-ri - e e - lei - son,

B
[Ky-ri - e e - lei - son,

Org

G

20

S Ky - ri - e e - lei - son. Chri - ste e - lei -

A Ky - ri - e e - lei - son.

Org

S Ky - ri - e e - lei - son. Solo Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei -

T Ky - ri - e e - lei - son,

Org

S Ky - ri - e e - lei - son.

A Ky - ri - e e - lei - son.

T Ky - ri - e e - lei - son.

B Ky - ri - e e - lei - son.]

Org

G

27

S
son, Chri-ste e-lei-son, e-lei-son, Chri-ste e-lei-son, Chri-ste Solo

A
Chri-ste e-lei-son,

Org

S
son, Chri-ste e-lei-son.

T
Chri-ste e-lei-son, Chri-ste e-lei-son,

Org

S
Chri-ste e-lei-son,

A
Chri-ste e-lei-son,

T
Chri-ste e-lei-son,

B
Chri-ste e-lei-son,

Org

G

34

S *e - - - - - lei - son, Chri - ste*

A *Chri - ste*

Org

S *Chri - ste e - lei - son,*

T *Chri - ste*

Org

S *Chri - ste e -*

A *Chri - ste e -*

T *Chri - ste e -*

B *[Chri - ste e - lei -*

Org

G

40

S
e - lei - son, e - lei - son.

A
e - lei - son, e - lei - son.

Org

S
e - lei - son, e - lei - son.

T
e - lei - son, e - lei - son. Solo Ky - ri -

Org

S
- lei - son, e - lei - son.

A
- lei - son, Chri - ste e - lei - son.

T
lei - son, Chri - ste e - lei - son.

B
son, Chri - ste e - lei - son.]

Org

G

47

Soprano (S): Rests throughout the system.

Alto (A): Rests throughout the system.

Organ (Org): Accompaniment in the bass clef, featuring a melodic line with sustained notes and some grace notes.

Tenor (T):
e e - - - lei - son,
Ky - ri - e e - - -

Bass (B):
Ky - ri - e e -
Ky - ri - e e - - -

Organ (Org): Accompaniment in the bass clef, continuing the melodic line.

Guitar (G): Accompaniment in the bass clef, mirroring the organ's accompaniment.

53

S Ky - ri - e e - - - lei -

A Ky - ri - e e - - - lei -

Org

S Ky - ri e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

T Ky - ri - e e - - - lei -

Org

S - lei - son,

A lei - son,

T lei - son,

B -lei - son,

Org

G

59 Solo

S
son, Ky - ri-

A
son,

Org

S
son,

T
son,

Org

S
Ky - ri - - e e - - lei - son,

A
Ky - ri - e e - - - lei - - son,

T
Ky - ri - e e - - - lei - son,

B
[Ky - ri - e e - - - lei - son,

Org

G

66

Soprano: e e - - - lei - son, Ky - ri - e e -

Alto: Ky - ri - e e -

Organ (1):

Soprano: Ky - ri - e e - - -

Tenor: Ky - ri - e e - - -

Organ (2):

Soprano: - - - - -

Alto: - - - - -

Tenor: - - - - -

Bass: - - - - -

Organ (3): - - - - -

Guitar: - - - - -

72

S
lei - - son, Ky - ri -

A
lei - - son, Ky - ri - e e -

Org

S
- lei - son, Ky - ri -

T
- lei - son, Ky - ri - -

Org

S
Ky - ri - e e - - - lei - -

A
Ky - ri - e e - - - lei - son,

T
Ky - ri - e e - - - lei - son,

B
Ky - ri - e e - - lei - son,

Org

G

77

S
e e - - - lei - - son.

A
- - - lei - son.

Org

S
e e - - - lei - - son.

T
ee - - - lei - - son.

Org

S
son, Ky - ri - e e - - - lei - son.

A
Ky - ri - e e - lei - son.

T
Ky - ri - e e - - - lei - son.

B
e - - lei - - - son.]

Org

G


Missa a 8


Gloria


Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 96-5(3)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)


CORO I


S  bo - nae


A *Solo*  Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae

Órg 

CORO II


S  bo - nae

T  bo - nae

Org 


CORO III

S 

A 

T 

B 

Org 

G 

9 Solo

S vo-lun-ta - tis. Lau - da - - - mus te. Bo-nae vo-lun-

A vo-lun-ta - tis.

Org

S vo-lun-ta - tis.

T vo-lun-ta - tis.

Org

S bo - nae vo-lun-ta - tis.

A bo - nae vo-lun-ta - tis.

T bo - nae vo-lun-ta - tis.

B bo - nae vo-lun-ta - tis.

Org

G

16

S ta - - - tis. Be-ne-di - ci-mus te. Ad-o-ra-mus te. Bo-nae vo-lun-ta -

A

Org

S

T

Org

S

A

T

B

Org

G

22

S
tis. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus

A
Gra - ti - as, gra - ti - as, gra - ti - as a -

Org

S
Gra - ti - as, gra - ti - as, a - gi - mus

T
Gra - ti - as, gra - ti - as, a - gi - mus

Org

S
Todos
Gra - ti - as, gra - ti - as, a - gi - mus

A
Todos
Gra - ti - as, gra - ti - as, a - gi - mus

T
Gra - ti - as, gra - ti - as, a - gi - mus

B
[Gra - ti - as, gra - ti - as a - gi - mus

Org

G

30

S
ti - - - bi

A
gi-mus ti - - - bi

Org

S
ti - - - bi

T
Solo
ti - - - bi pro - pter ma - gnam glo - ri-am tu -

Org

S
ti - - - bi

A
ti - - - bi

T
ti - - - bi

B
ti - - - bi

Org

G
ti - - - bi

38

S Do - mi-ne De - us, Rex cae - le - stis,

A Do - mi-ne De - us, Rex cae - le - stis,

Org

S Do - mi-ne De - us, Rex cae - le - stis,

T - am. Do - mi-ne De - us, Rex cae - le - stis,

Org

S Do - mi-ne De - us, De-us Pa-ter o-

A Do - mi-ne De - us, De-us Pa-ter o-

T Do - mi-ne De - us, De-us Pa-ter o-

B Do - mi-ne De - us, De-us Pa-ter o-

Org

G

44

S De-us Pa-ter o - mni-po-tens, De-us Pa - ter o - mni - po - tens.

A De-us Pa-ter o - mni-po-tens, De - us Pa - ter o - mni - po - tens.

Org

S De-us Pa-ter o - mni-po-tens, De-us Pa - ter o - mni - po - tens. Do-mi-ne

T De-us Pa-ter o - mni-po-tens, De-us Pa - ter o - mni - po - tens.

Org

Solo

S mni-po - tens, De-us Pa - ter o - mni - po - tens.

A mni-po - tens, De-us Pa - ter o - mni - po - tens.

T mni-po - tens, De-us Pa - ter o - mni - po - tens.

B mni-po - tens, De-us Pa - ter o - mni - po - tens.]

Org

G

51

S

A

Org

S

T

Org

S

A

T

B

Org

G

Fi - li u - ni ge - - - - - ni - te Je - su Chri -

58

S
Fi - li - us Pa - -

A
Fi - li - us Pa - -

Org

S
ste. Fi - li - us Pa - -

T
Fi - li - us Pa - -

Org

S
Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i,

A
Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i,

T
Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i,

B
Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i,

Org

G

65

S
tris, Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis, qui tol - lis,

A
tris, Pa - tris. Qui tol -

Org

S
tris, Fi - li - us Pa - tris. Qui tol -

T
tris, Fi - li - us Pa - tris. Qui tol -

Org

S
Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis,

A
Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis,

T
Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis,

B
[Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis,

Org

G

73

S *qui tol - - lis pec - ca - ta mun - - - di,*

A *-lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di, mi - se -*

Org

S *- - - lis pec - ca - ta mun - - - di,*

T *-lis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di,*

Org

S *qui tol - lis pec - ca - ta - - - mun - di,*

A *pec - ca - ta mun - - - di,*

T *pec-ca - - ta mun - di,*

B *pec - ca - ta mun - - - di,*

Org

G

81

S
A
Org

re - re no - bis. Qui tol - lis, qui tol - lis pec -

S
T
Org

Qui tol - lis, qui tol - lis pec -
Qui tol - lis, qui tol - lis pec -

S
A
T
B
Org
G

Qui tol - lis
Qui tol - lis
Qui tol - lis
Qui tol - lis

88

S ca - ta mun - di, de - pre-ca - ti - o - nem no - stram.

A ca - ta mun - di, de - pre-ca - ti - o - nem no - stram.

Org

S ca - ta mun - di, de - pre-ca - ti - o - nem no - stram. Solo Qui se -

T ca - ta mun - di, de - pre-ca - ti - o - nem no - stram.

Org

S sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o - nem no - stram.

A sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o - nem no - stram.

T sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o - nem no - stram.

B sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o - nem no - stram.

Org

G

96

S mi -

A mi-se-

Org

S des ad dex - te-ram, ad dex - te-ram Pa - tris,

T mi - se-

Org

S mi - se - re - re no - - bis,

A mi - se - re-re no - bis, no - -

T mi - se - re-re no - -

B mi - se - re-re no - bis, mi - se -

Org

G

103

S *Solo*
 - se-re-re no - - - bis. Quo - ni - am, quo - ni - am tu so-lus

A
 re - re no - - - bis. Quo - ni - am

Org

S
 mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am

T
 re - re no - - bis. Quo - ni - am

Org

S
 mi - se-re-re no - bis. Quo - ni - am

A
 bis, no - bis. Quo - ni - am

T
 bis, mi - se-re-re no - bis. Quo - ni - am

B
 re - re no - bis.] Quo ni - am

Org

G

111

S
San - - - - ctus. Quo - ni - am, quo - ni - am

A
Quo - ni - am, quo - ni - am

Org

S
Solo
Quo - ni - am, quo - ni - am tu so-lus

T
Quo - ni - am, quo - ni - am

Org

S
Quo - ni - am, quo - ni - am

A
Quo - ni - am, quo - ni - am

T
Quo - ni - am, quo - ni - am

B
[Quo - ni - am, quo - ni - am]

Org

G

118

S *tu so-lus Al - tis - si-mus, tu so - lus Al - tis - si- mus,*

A *tu so-lus Al - tis - si-mus, tu so - lus Al - tis - si- mus,*

Org

S *Do - - - mi - nus. tu so - lus Al - tis - si- mus,*

T *tu so-lus Al - tis - si-mus, tu so - lus Al - tis - si- mus,*

Org

S *tu so-lus Al - tis - si-mus, Al - tis - si-mus*

A *tu so-lus Al - tis - si-mus, Al - tis - si-mus*

T *tu so-lus Al - tis - si-mus, Al - tis - si-mus*

B *tu so-lus Al - tis - si-mus, [Al - tis - si-mus*

Org

G

124

S Cum San-cto Spi - ri - tu, cum

A cum

Org

S cum

T Solo Je - - - su Chri - - - ste. cum

Org

S Cum San-cto Spi - ri - tu, cum

A Cum San-cto Spi - ri - tu, cum

T Cum San-cto Spi - ri - tu, cum

B Cum San-cto Spi - ri - tu, cum

Org

G

132 Solo

S
San-cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,

A
San-cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a,

Org

S
San-cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a,

T
San-cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a,

Org

S
San-cto Spi - ri - tu, in

A
San-cto Spi - ri - tu, in

T
San-cto Spi - ri - tu, in

B
San-cto Spi - ri - tu,] in

Org

G

138

S
glo - ri - a, glo - ri - a,

A
glo - ri - a, glo - ri - a,

Org

S
Solo
glo - ri - a, glo - ri - a, in glo - ri - a, glo - ri - a De - i Pa -

T
glo - ri - a, glo - ri - a,

Org

S
glo - ri - a, glo - ri - a,

A
glo - ri - a, glo - ri - a,

T
glo - ri - a, glo - ri - a,

B
glo - ri - a, [glo - ri - a,

Org

G

144

S
In glo - ri - a, in glo - ri - a,

A
In glo - ri - a, in glo - ri - a,

Org

S
- tris. A - men, a - men. In glo - ri - a, in glo - ri - a,

T
In glo - ri - a, in glo - ri - a,

Org

S
In glo - ri - a, in

A
In glo - ri - a, in

T
In glo - ri - a, in

B
In glo - ri - a, in

Org

G

150

S
glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men, a - men.

A
glo - ri - a

Org

S
glo - ri - a

T
glo - ri - a

Org

S
glo - ri - a De - i

A
glo - ri - a De - i

T
glo - ri - a De - i

B
glo - ri - a De - i

Org

G

S De - i Pa - tris. A - men, _____ men, a - men.

A De - i Pa - tris. A - men, a - - men, a - men.

Org

S De - i Pa - tris. A - men, a - - men, a - men.

T De - i Pa - tris. A - men, a - - men, a - men.

Org

S Pa - tris. A - men, a - men.

A Pa - tris. A - men, a - men.

T Pa - tris. A - men, a - men.

B Pa - tris. A - men, a - men.

Org

G

162

S
De - i Pa - tris. A -

A
De - i Pa - tris. A - men, a -

Org

S
De - i Pa - tris. A - men, a -

T
De - i Pa - tris. A - men, a -

Org

S
De - i Pa - tris. A - men, a -

A
De - i Pa - tris. A - men, a -

T
De - i Pa - tris. A - men, a -

B
De - i Pa - tris. A - men, a -

Org

G

165

The musical score is arranged in three systems. Each system includes vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), along with Organ (Org) accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "amen, amen, amen." The organ part provides a steady accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal parts enter in the first measure of each system and conclude with a final note in the fifth measure.

S
- men, a - men, a - men.

A
- men, a - men, a - men.

Org

S
- men, a - men, a - - - men.

T
- men, a - men, a - - - men.

Org

S
- men, a - men, a - - - men.

A
- men, a - men, a - - - men.

T
- men, a - men, a - - - men.

B
- men, a - men, a - - - men.]

Org

G
- men, a - men, a - - - men.

Missa a 8

Credo

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 96-5(3)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

S *Solo* Pa - trem, Pa - trem o-mni-po - ten - tem, *Solo* fa-cto-rem

A Pa - trem o-mni-po - ten - - tem,

Org

CORO II

S Pa - trem o-mni-po - ten - tem,

T Pa - trem o-mni-po - ten - tem,

Org

CORO III

S Pa - trem o-mni-po - ten - tem,

A Pa - trem o-mni-po - ten - tem,

T Pa - trem o-mni-po - ten - tem,

B Pa - trem o-mni-po - ten - tem,

Org

G

9

S cae - li et ter - rae, et in - vi - si - bi - li -

A vi - si - bi - li - um o - mni - um,

Org

S vi - si - bi - li - um o - mni - um,

T vi - si - bi - li - um o - mni - um,

Org

S vi - si - bi - li - um o - mni - um,

A vi - si - bi - li - um o - mni - um,

T vi - si - bi - li - um o - mni - um,

B [vi - si - bi - li - um o - mni - um,

Org

G

Solo

16

S um. Et in u-num Do - mi-num Je - sum Chri - - stum, Fi - li-um De-i u-ni-ge -

A

Org

S

T

Org

S

A

T

B

Org

G

22

S
ni - tum. Et ex Pa-tre na -

A
Et ex Pa-tre na -

Org

S
Et ex Pa-tre na -

T
Et ex Pa-tre na -

Org

S
Et ex Pa-tre na - tum

A
Et ex Pa-tre na - tum

T
Et ex Pa-tre na - tum

B
Et ex Pa-tre na - tum

Org

G

28

S
tum an - te o - mni - a sae - cu - la.

A
tum an - te o - mni - a sae - cu - la.

Org

S
tum an - te o - mni - a, an - te o - mni - a sae - cu - la.

T
tum an - te o - mni - a sae - cu - la.

Org

S
an - te o - mni - a sae - cu - la. De - um de De -

A
an - te o - mni - a sae - cu - la. De - um de De -

T
an - te o - mni - a sae - cu - la. De - um de De -

B
an - te o - mni - a sae - cu - la. De - um de De -

Org

G

33

S
lu-men de lu-mi - ne, lu-men de lu-mi - ne,

A
lu-men de lu-mi - ne, lu-men de lu-mi - ne,

Org

S
lu-men de lu-mi - ne, lu-men de lu-mi - ne,

T
Solo
lu-men de lu-mi - ne, lu-men de lu-mi - ne, De-um ve - rum de De-o ve - -

Org

S
o, lu-men de lu-mi - ne,

A
o, lu-men de lu-mi - ne,

T
o, lu-men de lu-mi - ne,

B
o, lu-men de lu-mi - ne,

Org

G

40

S con-sub-stan-ti - a-lem Pa - tri: per quem o -

A con-sub-stan-ti - a-lem Pa - tri: per quem o - mni

Org

S con-sub-stan-ti - a-lem Pa - tri: per quem o - mni-a

T -ro. con-sub-stan-ti - a-lem Pa - tri: per quem o - mni-a

Org

S Ge-ni-tum, non fa-ctum, per quem, per quem o - mni-a

A Ge-ni-tum, non fa-ctum, per quem, per quem o - mni-a

T Ge-ni-tum, non fa-ctum, per quem o - mni-a

B Ge-ni-tum, non fa-ctum, per quem, per quem o - mni-a

Org

G

47

S
- mni - a fa - cta sunt.

A
a fa - - cta sunt. *Solo* Qui pro-pter nos, nos ho - mi - nes, et

Org

S
fa - - cta sunt. et

T
fa - - cta sunt. et

Org

S
fa - - - cta sunt. et pro-pter

A
fa - - - cta sunt. et pro-pter

T
fa - - - cta sunt. et pro-pter

B
fa - - cta sunt. et pro-pter

Org

G

53

S
pro-pter no-stram sa-lu-tem de-scen-dit de cae-lis, de cae-

A
pro-pter no-stram sa-lu-tem de-scen-dit de cae-lis, de cae-

Org

S
pro-pter no-stram sa-lu-tem de-scen-dit de cae-lis, de cae-

T
pro-pter no-stram sa-lu-tem de-scen-dit de cae-lis, de cae-

Org

S
no-stram sa-lu-tem de-scen-dit de cae-

A
no-stram sa-lu-tem de-scen-dit de cae-

T
no-stram sa-lu-tem de-scen-dit de cae-

B
no-stram sa-lu-tem de-scen-dit de cae-

Org

G
no-stram sa-lu-tem de-scen-dit de cae-

60 Solo

S
lis. Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San -

A
- lis.

Org

S
lis.

T
- lis.

Org

S
lis.

A
lis.

T
lis.

B
lis.]

Org

G

69

S - cto Et Todos

A Et Todos

Org Todos

S Solo ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et Todos

T Et Todos

Org

S Et Todos

A Et Todos

T Et Todos

B Et Todos

Org Todos

G

78

S
ho - mo fa - ctus est, fa - ctus est.

A
ho - mo fa - ctus est, et ho - mo fa - ctus est.

Org

S
ho - - - mo, et ho - mo fa - ctus est.

T
ho - mo, et ho - mo fa - ctus est.

Org

S
ho - mo, et ho - mo fa - ctus, fa - ctus est.

A
ho - mo fa - ctus est, et ho - mo fa - ctus est.

T
ho - mo fa - ctus est.

B
ho - mo, [et ho - mo] fa - ctus est.

Org

G

86

S

A Solo
Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti -

Org

S

T

Org

S

A

T

B

Org

G

92

S

A

Org

S

T

Org

S

A

T

B

Org

G

o Pi - la - - to pas - sus, et se - pul - tus est, se - pul -

98

S
Et re - sur - re - xit ter - ti - a

A
- tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a

Org

S
Et re - sur - re - xit ter - ti - a

T
Et re - sur - re - xit ter - ti - a

Org

S
Et re - sur - re - xit

A
Et re - sur - re - xit

T
Et re - sur - re - xit

B
[Et re - sur - re - xit

Org

G

104

S di - e, se - cun - dum Scrip - tu - ras. Et a - scen - dit in

A di - e, se - cun - dum Scrip - tu - ras. Et a - scen - dit in

Org

S di - e, se - cun - dum Scrip - tu - ras. Et a - scen - dit in

T di - e, se - cun - dum Scrip - tu - ras. Et a - scen - dit in

Org

S Et a - scen - dit in cae - lum:

A Et a - scen - dit in cae - lum:

T Et a - scen - dit in cae - lum:

B Et a - scen - dit in cae - lum:

Org

G

110 Solo #

S cae - lum: se - det, se - det ad

A cae - lum: se - det, se - - det ad

Org

S cae - lum: se - det, se - - det ad

T cae - lum: se - det, se - - det ad

Org

S se - det, se - - det ad dex -

A se - det, se - det ad dex -

T se - det, se - - det ad

B se - det, se - - det ad

Org

G

117

S
dex - te - ram Pa - tris.

A
dex - te - ram Pa - tris.

Org

S
dex - te - ram Pa - tris.

T
Solo
dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est__

Org

S
- te - ram Pa - tris.

A
- te - ram Pa - tris.

T
dex - te - ram Pa - tris.

B
dex - te - ram Pa - tris.]

Org

G

123

S

A

Org

S

T

Org

S

A

T

B

Org

G

— cum glo - ri - a, ju - di - ca - re, cum glo - ri - a, ju - di - ca -

129

S
cu - jus

A
cu - jus

Org

S
cu - jus

T
- re - vi - vos et mor - tu - os: cu - jus

Org

S
cu - jus reg - ni

A
cu - jus reg - ni

T
cu - jus reg - ni

B
cu - jus reg - ni

Org

G

135

Solo

S reg - ni non e - rit fi - nis. Et in Spi - ri - tum

A reg - ni non e - rit fi - nis.

Org

S reg - ni non e - rit fi - nis.

T reg - ni non e - rit fi - nis.

Org

S non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis.

A non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis.

T non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis.

B [non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis.

Org

G

142

S
San-ctum, Do - mi-num,

A
Et in Spi - ri - tum

Org

S
Solo
San-ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem, vi - vi - fi - can -

T
San-ctum, Do - mi-num,

Org

S
San-ctum, Do - mi-num,

A
San-ctum, Do - mi-num,

T
San-ctum, Do - mi-num,

B
San-ctum, Do - mi-num,

Org

G

149

S
qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit.

A
qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit.

Org

S
tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit.

T
qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit.

Org

S
Qui cum Pa - tre et

A
Qui cum Pa - tre et

T
Qui cum Pa - tre et

B
Qui cum Pa - tre et

Org

G

155

S
si - mul, si - mul, si - mul ad - o - ra - tur, et

A
si - mul, si - mul ad - o - ra - tur, et

Org

S
si - mul, si - mul ad - o - ra - tur, et

T
si - mul, si - mul, si - mul ad - o - ra - tur, et

Org

S
Fi - li - o si - mul, si - mul ad - o - ra - tur, et

A
Fi - li - o si - mul, si - mul ad - o - ra - tur, et

T
Fi - li - o si - mul, si - mul ad - o - ra - tur, et

B
Fi - li - o si - mul, si - mul ad - o - ra - tur, et

Org

G

162

S con - glo-ri - fi - ca - tur:

A con - glo-ri - fi - ca - tur: *Solo* qui lo - cu - tus est per Pro-phe -

Org

S con - glo-ri - fi - ca - tur:

T con - glo-ri - fi - ca - tur:

Org

S con - glo-ri - fi - ca - tur:

A con - glo-ri - fi - ca - tur:

T con - glo-ri - fi - ca - tur:

B con - glo-ri - fi - ca - tur:]

Org

G

169

S

A

Org

S

T

Org

S

A

T

B

Org

G

tas, qui lo - cu - tus est. per Pro - phe - - - tas.

Et

Et

Et

Et

175

S et a - pos - to - li - cam

A et a - pos - to - li - cam

Org

S et a - pos - to - li - cam

T et a - pos - to - li - cam

Org

S u - nam, san - ctam, ca - tho - li - cam

A u - nam, san - ctam, ca - tho - li - cam

T u - nam, san - ctam, ca - tho - li - cam

B u - nam, san - ctam, [ca - tho - li - cam

Org

G

181

Solo

S Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num ba - pti - sma in re -

A Ec - cle - si - am.

Org

S Ec - cle - si - am.

T Ec - cle - si - am.

Org

S

A

T

B

Org

G

188

S mis - si - o - - nem pec - ca - to - - - rum._____

A _____ Et ex -

Org _____

S _____ Et ex -

T _____ Et ex -

Org _____

S _____

A _____

T _____

B _____

Org _____

G _____

194

S
re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o -

A
spe - cto re - sur - re - cti - o - nem mor - tu -

Org

S
spe - cto re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o -

T
spe - cto re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o -

Org

S
Et ex - spe - cto

A
Et ex - spe - cto

T
Et ex - spe - cto

B
Et ex - spe - cto

Org

G
Et ex - spe - cto

200

S
- - - rum, re - sur - re - cti - o - nem

A
o - - - rum, re - sur - re - cti - o - nem mor -

Org

S
- - - rum, re - sur - re - cti - o - nem mor - tu -

T
- - - rum, re - sur - re - cti - o - nem mor - tu -

Org

S
re - sur - re - cti - o - nem mor - tu -

A
re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o -

T
re - sur - re - cti - o - nem mor - tu -

B
re - sur - re - cti - o - nem mor - tu -

Org

G

206

S mor - tu - o - - - rum.

A - tu - o - - - rum.

Org

S o - - - - rum. Solo Et vi-tam ven - tu - ri sae-cu-li. A - men, a -

T o - - - - rum.

Org

S o - - - - rum.

A - - - - rum.

T o - - - - rum.

B o - - - - rum.

Org

G

212

S
Et vi-tam ven - tu-ri sae-cu - li. A - men, a - men.

A
Et vi-tam ven - tu-ri sae-cu - li. A - men, a - men.

Org

S
- men. Et vi-tam ven - tu-ri sae-cu - li. A - men, a - men.

T
Et vi-tam ven - tu-ri sae-cu - li. A - men, a - men.

Org

S
Et vi-tam ven - tu-ri sae - cu - li. A - men.

A
Et vi-tam ven - tu-ri sae - cu - li. A - men.

T
Et vi-tam ven - tu-ri sae - cu - li. A - men.

B
Et vi-tam ven - tu-ri[sae - cu - li. A - men.

Org

G

218 Solo

S Et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men, a - - - - -

A

Org

S

T

Org

S

A

T

B

Org

G

224

S
A
Org
S
T
Org
S
A
T
B
Org
G

men. Et vi-tam,
Et vi-tam,
Et vi-tam ven-tu-ri
Et vi-tam ven-tu-ri
Et vi-tam ven-tu-ri

230

S
et vi - tam ven - tu - ri *sae - cu - li. A - men.*

A
et vi - tam ven - tu - ri *sae - cu - li. A - men.*

Org

S
et vi - tam ven - tu - ri *sae - cu - li. A - men.*

T
et vi - tam ven - tu - ri *sae - cu - li. A - men.*

Org

S
se - cu - li. A - men. *Et vi - tam,*

A
se - cu - li. A - men. *Et vi - tam,*

T
se - cu - li. A - men. *Et vi - tam,*

B
se - cu - li. A - men. *Et vi - tam,*

Org

G

233

S
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men._____

A
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men._____

Org

S
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men._____

T
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men._____

Org

S
et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men._____

A
et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men._____

T
et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men._____

B
et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men._____]

Org

G

Missa a 8

Sanctus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 96-5(3)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

S
A
Org

San - ctus, _____
Solo
San - ctus, San - - - - - ctus, San - ctus, San -

Detailed description: This block contains the musical notation for the first choir (CORO I). It features three staves: Soprano (S), Alto (A), and Organ (Org). The Soprano part has a long rest followed by the lyrics 'San - ctus, _____'. The Alto part is marked 'Solo' and begins with the lyrics 'San - ctus, San - - - - - ctus, San - ctus, San -'. The Organ part provides accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

CORO II

S
T
Org

San - ctus, San -
San - ctus, San -

Detailed description: This block contains the musical notation for the second choir (CORO II). It features three staves: Soprano (S), Tenor (T), and Organ (Org). The Soprano part has a long rest followed by the lyrics 'San - ctus, San -'. The Tenor part has a long rest followed by the lyrics 'San - ctus, San -'. The Organ part provides accompaniment.

CORO III

S
A
T
B
Org
G

San - ctus, San -
San - ctus, San -
San - ctus, San -
San - ctus, [San -

Detailed description: This block contains the musical notation for the third choir (CORO III). It features six staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Organ (Org), and Guitar (G). The Soprano part has a long rest followed by the lyrics 'San - ctus, San -'. The Alto part has a long rest followed by the lyrics 'San - ctus, San -'. The Tenor part has a long rest followed by the lyrics 'San - ctus, San -'. The Bass part has a long rest followed by the lyrics 'San - ctus, [San -'. The Organ and Guitar parts provide accompaniment.

9

S
San - ctus

A
- ctus, San - ctus

Org

S
Solo
- ctus Do - mi-nus De-us Sa-ba - oth, Sa -

T
- ctus, San - ctus

Org

S
- ctus, San - ctus

A
- ctus, San - ctus, San - ctus

T
- ctus, San - ctus

B
- ctus, San - ctus

Org

G

16 Solo

S Ple-ni sunt cae - li et ter - ra glo-ri - a

A Ple-ni sunt cae - li et ter - ra

Org

S - - - ba - oth. Ple-ni sunt cae - li et ter - ra

T Ple-ni sunt cae - li et ter - ra

Org

S Ple-ni sunt cae-li _____ et ter - ra

A Ple-ni sunt cae - li et ter - ra

T Ple-ni sunt cae - li et ter - ra

B Ple-ni sunt cae - li et ter - ra

Org

G

23

S tu - a, glo-ri - a tu - a, glo-ri - a tu - a.

A glo-ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.

Org

S glo-ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.

T glo-ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.

Org

S glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.

A glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.

T glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.

B glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.

Org

G

30

S
Ho-san-na, Ho-san-na, Ho-san -

A
Ho-san-na, Ho-san -

Org

S
Ho-san-na, Ho-san -

T
Solo
Ho-san-na, Ho-san - na in-ex-cel - sis, Ho-san -

Org

S
Ho-san-na, Ho-san-na, Ho-san - na

A
Ho-san-na, Ho-san-na, Ho-san - na

T
Ho-san-na, Ho-san-na, Ho-san - na

B
Ho-san-na, Ho-san-na, Ho-san - na

Org

G

37

S
na in ex - cel - - -

A
na in ex - cel - - -

Org

S
na in ex - cel - - -

T
na in ex - cel - - -

Org

S
in ex - cel - - -

A
in ex - cel - - -

T
in ex - cel - - -

B
in ex - cel - - -

Org

G
in ex - cel - - -

41

S
-sis, in ex - cel - sis.

A
-sis, in ex - cel - sis.

Org

S
sis, in ex - cel - sis.

T
-sis, in ex - cel - sis.

Org

S
-sis, in ex - cel - sis.

A
-sis, in ex - cel - sis.

T
-sis, in ex - cel - sis.

B
-sis, in ex - cel - sis.]

Org

G

Missa a 8

Agnus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 96-5(3)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Solo

S A

Org

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - -

CORO II

S

T

Org

CORO III

S

A

T

B

Org

G

7

S
-di: mi - se - re - re no - bis.

A
mi - se - re - re no - bis.

Org

S
Solo
mi - se - re - re no - bis. A - gnus de - i, qui tol - lis pec -

T
mi - se - re - re no - bis.

Org

S
mi - se - re - re no - bis.

A
mi - se - re - re no - bis.

T
mi - se - re - re no - bis.

B
mi - se - re - re no - bis.

Org

G

Detailed description of the musical score: The page contains seven systems of music. Each system includes a vocal line (Soprano, Alto, Tenor, or Bass) and an Organ line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are in Latin. The first system (Soprano and Alto) has lyrics '-di: mi - se - re - re no - bis.' and 'mi - se - re - re no - bis.' respectively. The second system (Soprano and Tenor) has lyrics 'mi - se - re - re no - bis. A - gnus de - i, qui tol - lis pec -' and 'mi - se - re - re no - bis.' The Soprano part in the second system is marked 'Solo'. The third system (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) has lyrics 'mi - se - re - re no - bis.', 'mi - se - re - re no - bis.', 'mi - se - re - re no - bis.', and 'mi - se - re - re no - bis.' respectively. The Organ part in the second system has a key signature change to two sharps (F# and C#) at the end of the system.

14

S mi - se - re - re no - bis.

A mi - se - re - re no - bis.

Org

S ca - ta mun - - di: mi - se - re - re no - bis.

T mi - se - re - re no - bis. Solo A - gnus

Org

S mi - se - re - re no - bis.

A mi - se - re - re no - bis.

T mi - se - re - re no - bis.

B [mi - se - re - re no - bis.

Org

G

21

S do - na no - bis pa -

A do - na no - bis pa -

Org

S do - na no - bis pa -

T De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - - di: do - na no - bis pa -

Org

S do - na no - bis pa -

A do - na no - bis pa -

T do - na no - bis pa -

B do - na no - bis pa -

Org

G

27

S
- cem, do - na no - bis pa -

A
Solo
- cem, do - na no - bis pa - - - cem, no - bis pa -

Org

S
- cem, do - na no - bis pa -

T
- cem, do - na no - bis pa -

Org

S
- cem, do - na no - bis pa -

A
- cem, do - na no - bis pa -

T
- cem, do - na no - bis pa -

B
- cem, do - na no - bis pa -

Org

G

33

The image shows a musical score for a choir and organ. It consists of seven systems of staves. Each system includes a vocal part (Soprano, Alto, Tenor, or Bass) and an Organ part. The lyrics are in Latin: '- cem, do - na no - bis pa - - cem._____'. The organ part is written in the bass clef. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The organ part provides a harmonic accompaniment for the vocal lines. The lyrics are: '- cem, do - na no - bis pa - - cem._____'. The organ part is written in the bass clef. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The organ part provides a harmonic accompaniment for the vocal lines.

S
- cem, do - na no - bis pa - - cem._____

A
- cem, do - na no - bis pa - - cem._____

Org

S
- cem, do - na no - bis pa - - cem._____

T
- cem, do - na no - bis pa - - cem._____

Org

S
- cem, do - na no - bis pa - - cem._____

A
- cem, do - na no - bis pa - - cem._____

T
- cem, do - na no - bis pa - - cem._____

B
- cem, do - na no - bis pa - - cem._____]

Org

G

Missa a 10

Kyrie

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 96-5(1)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Alto
Kyrie

Tenor
Kyrie

Órgano
Kyrie

CORO II

Tiple
Kyrie

Alto
Kyrie

Tenor
Kyrie

Bajo
Kyrie

Órgano
Kyrie

CORO III

Tiple
Kyrie

Alto
Kyrie

Tenor
Kyrie

Bajo
Kyrie

Órgano
Kyrie

Guion
Kyrie

A
Ky - ri - ee - lei - son,

T
Ky - ri -

Org

S
Ky - ri - ee - lei - son,

A
Ky - ri - ee - lei - son,

T
Ky - ri - ee - lei - son,

B
Ky - ri - ee - lei - son,

Org

S

A

T

B

Org

G

7

A Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

T e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

Org

S Ky - ri - e e - lei - son,

A Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son,

B [Ky - ri - e e - lei - son,

Org

S Ky - ri - e e - lei - son,

A Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son,

B Ky - ri - e e - lei - son,

Org

G

16

A Ky-ri - e e - - lei - son. Chri - ste

T - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

Org

S Ky-ri - e e - - lei - son.

A Ky-ri - e e - - lei - son.

T Ky - ri - e e - - lei - son.

B Ky - ri - e e - lei - son.]

Org

S Ky - ri - e e - - lei - son, e - lei - son.

A Ky - ri - e e - - lei - son.

T Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - - lei - son.

B [Ky - ri - e e - - lei - son.]

Org

G

39

A
ste e - - - - - lei - son.

T
ste e - - - lei - son, Chri-ste e - - - lei - son.

Org

S
son, e - lei - - - son, Chri-ste e - - - lei - son.

A
ste e - lei - son, Chri-ste e - - - lei - - - son.

T
- - - lei - son, e - lei - - - - son.

B
-lei - - - son, e - - - lei - - - - son.]

Org

S
son, e - lei - son, Chri - ste e - - - lei - son.

A
e - - - lei - son, Chri-ste e - - - lei - son.

T
- lei - - - - son, Chri - ste e - - - lei - son.

B
- - - lei - son, e - lei - - - - son.]

Org

G

46

This musical score is for a Kyrie eleison setting. It consists of ten staves. The first two staves are for the Soprano (S) and Alto (A) voices. The next four staves are for the Tenor (T), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices. The fifth and sixth staves are for the Organ (Org). The seventh, eighth, and ninth staves are for the Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T) voices, respectively. The tenth staff is for the Guitar (G). The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are: Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

A
Ky - ri - e e - lei - son,

T
Ky - ri -

Org

S
Ky - ri - e e - lei - son,

A
Ky - ri - e e - lei - son,

T
Ky - ri - e e - lei - son,

B
Ky - ri - e e - lei - son,

Org

S

A

T

B

Org

G

51

A Ky - ri - e e - lei -

T e e - lei - son,

Org

S Ky - ri - e e - lei - son,

A Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son,

B [Ky - ri - e e - lei - son,

Org

S Ky - ri - e e - lei - son,

A Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son,

B Ky - ri - e e - lei - son,

Org

G

56

A
son, Ky - ri -

T
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

Org

S
Ky - ri -

A
Ky - ri -

T
Ky - ri -

B
Ky - ri -

Org

S
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

A
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

T
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

B
[Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

Org

G

61

A
e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

T
e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

Org

S
e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

A
e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

T
e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

B
e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

Org

S
e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

A
e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

T
e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

B
e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

Org

G
e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

64

A
son, e - - lei - - son.

T
son, e - - lei - - son.

Org

S
son, e - - lei - - son.

A
son, e - - lei - - son.

T
son, e - - lei - - son.

B
son, e - - lei - - son.]

Org

S
son, e - - lei - - son.

A
son, e - - lei - - son.

T
son, e - - lei - - son.

B
son, e - - lei - - son.]

Org

G

Missa a 10

Gloria

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 96-5(1)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

A Et in ter - ra pax pax ho - mi -

T Et in ter - ra pax ho - mi -

Org

CORO II

S pax ho - mi - ni - bus, pax ho - mi -

A pax ho - mi - ni - bus, pax ho - mi -

T pax ho - mi - ni - bus, pax ho - mi -

B pax [ho mi - ni - bus, pax ho - mi -

Org

CORO III

S pax ho - mi -

A pax ho - mi -

T pax ho - mi -

B pax [ho - mi -

Org

G

9

A
- ni - bus Be - ne -

T
- ni - bus bo - nae vo-lun-ta - - - tis.

Org

S
ni - bus Lau-da-mus te.

A
ni - bus Lau-da-mus te.

T
- ni - bus. Lau-da-mus te.

B
-ni - bus. Lau-da-mus te.

Org

S
- ni - bus. Lau-da-mus te.

A
- ni - bus. Lau-da-mus te.

T
- ni - bus. Lau-da-mus te.

B
-ni - bus. Lau-da-mus te.

Org

G

17

A di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus te. Gra - ti - as, gra - ti - as

T Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

Org

S Ad - o - ra - mus te. gra - ti - as

A Ad - o - ra - mus te. gra - ti - as

T Ad - o - ra - mus te. gra

B Ad - o - ra - mus te. gra - ti - as

Org

S Ad - o - ra - mus te.

A Ad - o - ra - mus te. gra - ti - as

T Ad - o - ra - mus te. gra - ti - as

B Ad - o - ra - mus te. gra - ti - as

Org

G

25

A a - gi-mus ti - bi, ti - - bi ma-gnam

T a - gi - mus - ti - - - - bi ma-gnam

Org

S a - gi - mus ti - - - - bi ma-gnam

A a - gi-mus ti - bi, a - gi - mus ti - bi. ma-gnam

T - ti-as a - gi - mus ti - - - - bi. ma-gnam

B a - gi-mus ti - - - - - bi. ma-gnam

Org

S gra - ti-as a - gi-mus ti - - - - bi. pro - pter ma - gnam, ma-gnam

A a - gi-mus ti - bi, a - gi-mus ti - bi. pro - pter ma - gnam, ma-gnam

T a - gi-mus, a - gi-mus ti - - - - bi. pro - pter ma - gnam, ma-gnam

B a - gi-mus ti - bi, ti - - - - bi. pro - pter ma - gnam, ma-gnam

Org

G

33

A glo-ri-am tu - am. De-us Pa - ter, De-us Pa - ter o -

T glo-ri-am tu - am. Do-mi-ne De-us, Rex cae-le - stis,

Org

S glo-ri-am tu - am. De-us Pa - ter

A glo-ri-am tu - am. De-us Pa - ter

T glo-ri-am tu - am. De-us Pa - ter

B glo-ri-am tu - am. De-us Pa - ter

Org

S glo-ri-am tu - am. De-us Pa - ter

A glo-ri-am tu - am. De-us Pa - ter

T glo-ri-am tu - am. De-us Pa - ter

B glo-ri-am tu - am. De-us Pa - ter

Org

G

40

A mni po-tens, o - mni-po-tens, o - mni-po - tens. Je -

T o - mni-po-tens, o - mni-po-tens, o - mni-po - tens. Do-mi-ne Fi - li u - ni-ge - ni - te

Org

S o - mni-po-tens, o - mni-po - tens.

A o - mni-po-tens, o - mni-po - tens.

T o - mni-po-tens, o - mni-po - tens.

B o - mni-po-tens, o - mni-po- tens.]

Org

S o - mni-po-tens, o - mni-po - tens.

A o - mni-po-tens, o - mni-po - tens.

T o - mni-po-tens, o - mni-po - tens.

B o - mni-po-tens, o - mni-po - tens.

Org

G

48

A
su Chri - - - ste, Je - su Chri - - ste.

T
Je - su Chri - ste.

Org

S
Je - su Chri - - - ste.

A
Je - su Chri - - - ste.

T
Je - - su Chri - - ste.

B
Je - su Chri - - - ste.

Org

S
Je - - - - su Chri - ste.

A
Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste.

T
Je - su, Je - su - - Chri - - ste.

B
Je - su Chri - - - - ste.

Org

G

57

A Do-mi-ne De-us, A-gnus De - - i, A-gnus De - i,

T Do-mi-ne De-us, De-us, A-gnus De - - - i,

S

A

T

B

Org

S Fi-li-us_ Pa -

A Fi-li-us Pa -

T Fi-li - us Pa -

B Fi-li-us Pa -

Org

G

64

A
 Qui tol-lis pec-ca-ta mun - - di, mi - se -

T
 Qui tol-lis pec-ca-ta mun - - di, mi - se - re - re

Org

S
 Qui tol - lis mi - se - re - re no - bis, *mi-se-*

A
 Qui tol - lis mi - se - re - re no - - -

T
 Qui tol - lis mi - se - re - re no - - -

B
 [Qui tol - lis mi - se - re - re no - - -

Org

S
 tris. mi - se - re - re no - - -

A
 tris. mi - se - re - re no - bis, no -

T
 tris. mi - se - re - re no - - -

B
 tris. mi - se - re - re no - - -

Org

G
 tris. mi - se - re - re no - - -

72

A re - re no - bis. Qui tol - lis pec -

T no - - - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

Org

S re - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di,

A - - - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di,

T - - - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di,

B - - - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di,]

Org

S - - - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

A - - - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

T - - - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

B - - - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

Org

G

79

A ca - ta mun - di, sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o - nem_ no - - - stram.

T sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o - - - nem no - stram.

Org

S sus - ci - pe_ de - pre-ca - ti - o - nem no - stram.

A sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o - nem_ no - - - stram.

T sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o - nem no - - - stram.

B sus - ci - pe [de - pre-ca - ti - o - nem no - - - stram.

Org

S sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o - nem no - - - stram.

A sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o - nem_ no - - - stram.

T sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o - nem_ no - - - stram.

B sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o - nem no - - - stram.

Org

G

87

A
ad dex - te - ram Pa - tris

T
mi - se - re - re, mi - se -

Org

S
Qui se - des

A
Qui se - des

T
Qui se - des

B
Qui se - des

Org

S
ad dex - te - ram Pa - tris,

A
ad dex - te - ram Pa - tris.

T
ad dex - te - ram, dex - te - ram Pa - tris.

B
ad dex - te - ram Pa - tris.

Org

G

113

A - ste. Cum San - cto, San - cto Spi - ri - tu,

T - ste. San - cto Spi - ri - tu,

Org

S Chri - ste. in glo - ri -

A Chri - ste. in glo - ri -

T - ste. in glo - ri -

B - ste.] in glo - ri -

Org

S — Chri - ste. in glo - ri - a, glo - ri -

A - ste. in glo - ri - a, glo - ri -

T Chri - ste. in glo - ri - a, glo - ri -

B - ste.] in glo - ri - a, [glo - ri -

Org

G

121

A De - i Pa - tris. A - men, a - men.

T A - men.

Org

S a De - i Pa - tris. A - men, a - men. Cum San -

A a De - i Pa - tris. A - men, a - men. Cum San -

T a De - i Pa - tris. A - men, a - men. Cum San -

B a [De - i Pa - tris. A - men, a - men. Cum San -

Org

S a De - i Pa - tris. A - men,

A a De - i Pa - tris. A - men,

T a De - i Pa - tris. A - men,

B a De - i Pa - tris. A - men,

Org

G

128

A
San - cto Spi - ri - tu,

T
San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a, glo - ri - a De - i Pa - tris.

Org

S
- cto, San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a, glo - ri -

A
- cto, San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a, glo - ri -

T
- cto, San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a, glo - ri -

B
- cto, San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a, glo - ri -

Org

S
San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri -

A
San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri -

T
San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri -

B
San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri -

Org

G

135

A in glo - ri - a, glo - ri - a

T in glo - ri - a

Org

S a De - i Pa - tris. A - men.

A a De - i Pa - tris. A - men.

T a De - i Pa - tris. A - men.

B a De - i Pa - tris. A - men.

Org

S a De - i Pa - tris. A - men,

A a De - i Pa - tris. A - men,

T a De - i Pa - tris. A - men,

B a De - i Pa - tris. A - men,

Org

G

142

A A - men, a - men, a - men. De - i

T De - i Pa - tris. A - men, a - men. De - i

Org

S a - men. De - i

A a - men. De - i

T a - men. De - i

B a - men. De - i

Org

S a - men, a - men, a - men. De - i

A a - men, a - men, a - men. De - i

T a - men, a - men, a - men. De - i

B a - men, a - men, a - men. De - i

Org

G

149

A
Pa - tris. A - - men. De - i Pa - tris. A - - men.

T
Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris. A - - men.

Org

S
Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris. A - - men.

A
Pa - tris. A - - men. De - i Pa - tris. A - - men.

T
Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris. A - - men.

B
Pa - tris, De - i Pa - tris. A - - - - men.]

Org

S
Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris. A - - men.

A
Pa - tris. A - men. De - i Pa - tris. A - - men.

T
Pa - tris, De - i Pa - tris. A - - - - men.

B
Pa - tris. De - i Pa - tris. A - - - - men.]

Org

G

Missa a 10

Credo

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 96-5(1)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

A Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa-cto-rem cae - li

T Pa - trem o - mni - po - ten - - - tem,

Org

CORO II

S Pa - trem o - mni - po - ten - - - - tem,

A Pa - trem o - mni - po - ten - - - - tem,

T Pa - trem o - mni - po - ten - - - - tem,

B Pa - trem o - mni - po - ten - - - - [tem,

Org

CORO III

S Pa - trem o - mni - po - ten - - - - tem,

A Pa - trem o - mni - po - ten - - - - tem,

T Pa - trem o - mni - po - ten - - - - tem,

B Pa - trem o - mni - po - ten - - - - tem,

Org

G

10

A *et ter - - rae, vi - si - bi - li-um o - mni-um,*

T *vi - si - bi - li-um o - mni-um, o - mni-um,*

Org

S *o - mni-um, o - mni-um, et in u -*

A *o - mni-um, o - mni-um, et in u -*

T *o - mni-um, o - mni-um, et in u -*

B *o - mni-um, o - mni-um, et in u -*

Org

S *o - mni-um, o - mni-um,*

A *o - mni-um, o - mni-um,*

T *o - mni-um, o - mni-um,*

B *[o - mni-um, o - mni-um,*

Org

G

18

A
Do - mi - num Je -

T
Do - mi - num Je - sum Chri -

Org

S
- num Do-mi-num, Do - mi - num

A
- num Do-mi-num, Do - mi - num

T
- num Do-mi-num, Do - mi - num

B
- num Do-mi-num, Do - mi - num

Org

S
et in u - num Do-mi-num, Do - mi - num

A
et in u - num Do-mi-num, Do - mi - num

T
et in u - num Do-mi-num, Do - mi - num

B
et in u - num Do-mi-num, Do - mi - num

Org

G

27

A
- sum Chri - stum,

T
- stum, Je - sum Chri - stum,

Org

S
Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum,

A
Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum,

T
Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum,

B
Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum,

Org

S
Fi - li - um De - i u - ni -

A
Fi - li - um De - i u - ni -

T
Fi - li - um De - i u - ni -

B
Fi - li - um De - i u - ni -

Org

G
Fi - li - um De - i u - ni -

35

A Et ex Pa - tre na - tum

T u - ni - ge - ni - tum. an - te o - mni - a sae - cu -

Org

S Solo
u - ni - ge - ni - tum. De - um de

A u - ni - ge - ni - tum.

T u - ni - ge - ni - tum.

B u - ni - ge - ni - tum.

Org Solo

S ge - ni - tum, u - ni - ge - ni - tum.

A ge - ni - tum, u - ni - ge - ni - tum.

T ge - ni - tum, u - ni - ge - ni - tum.

B ge - ni - tum, u - ni - ge - ni - tum.

Org

G

43

A

T

Org

S

A

T

B

Org

S

A

T

B

Org

G

de De-o ve - ro.

la.

De - - - o, De - um ve - rum de De-o ve - ro.

De - um ve - rum de De-o ve - ro.

De - um ve - rum de De-o ve - ro.

De - um ve - rum de De-o ve - ro.

lu-men de lu - mi-ne, De - um ve - rum de De-o ve - ro.

lu-men de lu - mi-ne, De - um ve - rum de De-o ve - ro.

lu-men de lu - mi-ne, De - um ve - rum de De-o ve - ro.

lu-men de lu - mi-ne, De - um ve - rum de De-o ve - ro.

51

A con - sub-stan-ti - a-lem Pa - - - tri: o -

T con - sub-stan-ti - a-lem Pa - - - - - tri:

Org

S Solo
Ge - ni - tum, non fa - ctum, per quem

A per quem o -

T per quem o -

B per quem o -

Org Solo

S per quem o -

A per quem o -

T per quem o -

B per quem o -

Org

G

60

A - mni-a, o - mni-a fa - - cta sunt. Qui pro - pter

T o - mni-a fa - cta sunt. nos ho-mi - nes,

Org

S o - mni-a fa - - cta sunt. nos ho-mi-

A - mni-a, o - mni-a fa - cta sunt. nos ho-mi-

T - mni-a, o - mni-a fa - cta sunt. nos ho-mi-

B - mni-a, o - mni-a fa - cta sunt. nos ho-mi-

Org

S - mni-a, o - mni-a fa - cta sunt. nos ho-mi-

A - mni-a, o - mni-a fa - - cta sunt. nos ho-mi-

T - mni-a, o - mni-a fa - cta sunt. nos ho-mi-

B - mni-a, o - mni-a fa - cta sunt. nos ho-mi-

Org

G

69

A et pro-pter no - stram sa - lu - - tem de

T et pro-pter no - stram sa - lu - tem

Org

S Solo
nes, et pro-pter no - stram sa - lu - - - tem de-scen -

A nes, de-scen - dit de

T nes, de - scen - dit de

B nes, de-scen - dit de

Org Solo

S nes, de-scen - dit de

A nes, de-scen - dit de

T nes, de - scen - dit

B nes, de-scen - dit de

Org

G

78

A cae - - - lis.

T Solo de cae - lis. Et in - car - na - - - - - tus

Org

S dit_ de_ cae - lis.

A cae - - - lis.

T cae - lis.

B cae - - - lis.]

Org

S cae - - - lis.

A cae - - - lis.

T de cae - lis.

B cae - - - lis.]

Org

G

87

A de Spi - ri - tu San - - - - - cto.

T est

Org

S Solo
ex - - - Ma - ri - a

A

T

B

Org Solo

S

A

T

B

Org

G

96

A Et ho - mo - - - - - fa - ctus

T Todos
Et ho - mo, et ho - mo fa - ctus

Org Todos

S Vir - - - - - gi - ne: Et ho - - - - - mo fa - ctus

A Todos
Et ho - mo fa - - - - - ctus

T Todos
Et ho - mo fa - - - - - ctus

B Todos
Et ho - mo fa - - - - - ctus

Org Todos

S Todos
Et ho - mo, ho - mo fa - ctus

A Todos
Et ho - mo fa - - - - - ctus

T Todos
Et ho - mo fa - - - - - ctus

B Et ho - mo fa - ctus - - - - -

Org Todos

G Todos

106

est. Cru - ci - fi - xus

est. sub Pon - ti - o Pi - la -

est. e - ti - am pro no - bis:

est. e - ti - am pro no - bis:

est. e - ti - am pro no - bis:

est. [e - ti - am pro no - bis:

est. e - ti - am pro no - bis:

est. e - ti - am pro no - bis:

est. e - ti - am pro no - bis:

est. [e - ti - am pro no - bis:

est. e - ti - am pro no - bis:

est. e - ti - am pro no - bis:

est. [e - ti - am pro no - bis:

est. e - ti - am pro no - bis:

est. e - ti - am pro no - bis:

est. [e - ti - am pro no - bis:

115

A e - ti - am pro no - bis:

T - to e - ti - am pro no -

Org

S Solo
pas - sus, et se - pul - - - tus est. e - ti - am pro no -

A e - ti - am pro no -

T e - ti - am pro no -

B e - ti - am pro no -

Org Solo

S e - ti - am pro no -

A e - ti - am pro no -

T e - ti - am pro no -

B e - ti - am pro no -

Org

G

124

A
T
Org
S
A
T
B
Org
S
A
T
B
Org
G

e - ti - am pro no -

bis: Et re-sur - re - xit ter - ti - a di - e, se-cun - dum Scrip - tu - ras.

Solo
bis. Et re-sur - re - xit ter - ti - a di - e, se-cun - dum Scrip - tu - ras.

bis.

bis.

bis.

bis.

Solo
bis.

bis.

bis.

bis.

bis.

132

A *bis:* et a-scen - - - dit in cae - lum:

T e - ti-

Org

S Solo
e - ti - am pro no - bis: e - ti-

A e - ti - am pro no - bis:

T e - ti - am pro no - bis:

B e - ti - am pro no - bis:

Org Solo

S e - ti - am pro no - bis:

A e - ti - am pro no - bis:

T e - ti - am pro no - bis:

B e - ti - am pro no - bis:

Org

G

140

A se - det, se - det ad dex - te - ram Pa -

T am pro no - bis:

Org

S am pro no - bis, pro no - bis:

A e - ti - am pro no - bis:

T e - ti - am pro no - bis:

B e - ti - am pro no - bis:

Org

S e - ti - am pro no - bis:

A e - ti - am pro no - bis:

T e - ti - am pro no - bis:

B e - ti - am pro no - bis:

Org

G

Detailed description: This is a page of a musical score, page 47, starting at measure 140. It features a multi-staff arrangement for voices and organ. The vocal parts include Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The organ part is split into two staves, labeled 'Org' and 'G'. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are in Latin. The Soprano part begins with 'am pro no - bis, pro no - bis:'. The Alto, Tenor, and Bass parts enter with 'e - ti - am pro no - bis:'. The organ accompaniment provides a harmonic foundation with various rhythmic patterns and melodic lines.

150

A *tris.*

T e - ti - am pro no - bis:

Org

S *Solo*
e - ti - am pro no - bis, e - ti - am pro no - bis. Et i - te -

A e - ti - am pro no - bis. Et i - te -

T e - ti - am pro no - bis. Et i - te -

B e - ti - am pro no - bis.] Et i - te -

Org *Solo*

S e - ti - am pro no - bis.

A e - ti - am pro no - bis.

T e - ti - am pro no - bis.

B e - ti - am pro no - bis.]

Org

G

158

A ju - di -

T

Org

S
rum cum glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,

A
rum cum glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,

T
rum cum glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,

B
rum [cum glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,

Org

S
ven - tu - rus est cum glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,

A
ven - tu - rus est cum glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,

T
ven - tu - rus est cum glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,

B
ven - tu - rus est [cum glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,

Org

G

165

A ca - re vi - vos et mor - tu - os:

T cu - jus reg - ni non

Org

S

A

T

B

Org

S

A

T

B

Org

G

172

A

T
e - rit fi - - nis.

Org

S
cu - jus reg - ni non e - rit fi - - nis, non

A
cu - jus reg - ni non e - rit fi - - nis, non

T
cu - jus reg - ni non e - rit fi - - nis, non e -

B
cu - jus reg - ni non e - rit fi - - nis, non

Org

S
cu - jus reg - ni non e - rit fi - nis, non

A
cu - jus reg - ni non e - rit fi - nis, non

T
cu - jus reg - ni non e - rit fi - nis, non

B
cu - jus reg - ni non e - rit fi - nis, non

Org

G

178

A

T

Org

Solo

S

A

T

B

Org

Solo

S

A

T

B

Org

G

Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num,
 e - rit fi - - nis. Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num,
 e - rit fi - nis.
 - rit fi - nis.
 e - rit fi - nis.
 e - rit fi - nis.
 e - rit fi - nis.
 e - rit fi - nis.
 e - rit fi - nis.
 e - rit fi - nis.
 e - rit fi - nis.
 e - rit fi - nis.

185

A
San-ctum, Do - mi-num vi - vi - fi - can - tem:

T
San-ctum, Do - mi-num et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa -

Org

S
San-ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem:

A
San-ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem:

T
San-ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem:

B
San-ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem:

Org

S
San-ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem:

A
San-ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem:

T
San-ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem:

B
San-ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem:

Org

G
San-ctum, Do - mi-num, et vi - vi - fi - can - tem:

193

A

Qui cum Pa - tre et Fi - li -

T

tre

Org

S

Solo

Fi - li - o - que pro - ce - dit. Qui cum

A

Qui cum

T

Qui cum

B

Qui cum

Org

Solo

S

A

T

B

Org

G

200

A
o si - mul,

T
si - mul,

Org

S
Pa - tre et Fi - li - o si - mul, si - mul,

A
Pa - tre et Fi - li - o si - mul,

T
Pa - tre et Fi - li - o si - mul,

B
Pa - tre et Fi - li - o si - mul,

Org

S
Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul,

A
Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul,

T
Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul,

B
Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul,

Org

G

207

A
si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur:

T
si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo -

Org

S
si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur:

A
si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur:

T
si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur:

B
si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur:]

Org

S
si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur:

A
si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur:

T
si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur:

B
si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur:

Org

G
si - mul ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur:

214

A
qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas.

T
cu - tus est per Pro - phe - tas, per Pro - phe - tas.

Org

S

A

T

B

Org

S
Et u - nam,

A
Et u - nam,

T
Et u - nam,

B
Et u - nam,

Org

G

221

A
ca - tho - li - cam

T
ca - tho - li - cam

Org

S
Et u - nam, san - ctam et a -

A
Et u - nam, san - ctam et a -

T
Et u - nam, san - ctam et a -

B
Et u - nam, san - ctam [et a -

Org

S
san - ctam et a - pos - to - li - cam

A
san - ctam et a - pos - to - li - cam

T
san - ctam et a - pos - to - li - cam

B
san - ctam et a - pos - to - li - cam

Org

G

228

A
Ec - cle - si - am.

T
Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u -

Org

S
- pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

A
- pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

T
- pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

B
- pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

Org

S
Ec - cle - si - am.

A
Ec - cle - si - am.

T
Ec - cle - si - am.

B
Ec - cle - si - am.

Org

G

236

A
Con - fi - te - or

T
num ba - pti - - sma

Org

S
Con - fi - te - or

A
Con - fi - te - or

T
Con - fi - te - or

B
Con - fi - te - or

Org

S
Con - fi - te - or

A
Con - fi - te - or

T
Con - fi - te - or

B
Con - fi - te - or

Org

G

243

A in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

T

Org

S Solo Con - fi - te -

A

T

B

Org Solo

S

A

T

B

Org

G

250

A
Con - fi - te - or Et ex - spe - cto

T
Con - fi - te - or re - sur - re - cti - o -

Org

S
or, con - fi - te - or Solo Re - sur - re - cti - o -

A
con - fi - te - or

T
con - fi - te - or

B
con - fi - te - or

Org
Solo

S
con - fi - te - or

A
con - fi - te - or

T
con - fi - te - or

B
con - fi - te - or

Org

G
con - fi - te - or

258

A
Et vi - tam,

T
- nem mor - tu - o - rum.

Org

S
- nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam,

A
Et vi - tam,

T
Et vi - tam,

B
Et vi - tam,

Org

S
Et vi - tam, et vi - tam ven -

A
Et vi - tam, et vi - tam ven -

T
Et vi - tam, et vi - tam ven -

B
Et vi - tam, et vi - tam ven -

Org

G

265

A
et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li.

T
et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li.

Org

S
et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A -

A
A -

T
A -

B
A -

Org

S
tu - ri A - men, a - men.

A
tu - ri A - men, a - men.

T
tu - ri A - men, a - men.

B
tu - ri A - men, a - men.

Org

G

272

The musical score consists of the following parts and lyrics:

- Alto (A):** A - men, a - men.
- Tenor (T):** A - men, a - men.
- Organ (Org):** Accompaniment for the first two parts.
- Soprano (S):** men, a - men. A -
- Alto (A):** men, a - men.
- Tenor (T):** men, a - men.
- Bass (B):** men, a - men.
- Organ (Org):** Accompaniment for the second system.
- Soprano (S):** (Empty staff)
- Alto (A):** (Empty staff)
- Tenor (T):** (Empty staff)
- Bass (B):** (Empty staff)
- Organ (Org):** (Empty staff)
- Organ (Org):** Accompaniment for the third system.

Missa a 10

Sanctus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 96-5(1)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

A San - ctus, San - ctus, San - ctus,

T San - ctus, San - ctus, San -

Org

CORO II

S San - ctus, San - ctus, San - ctus, San -

A San - ctus, San - ctus, San - ctus, San -

T San - ctus, San -

B San-ctus, [San - ctus, San - ctus, San -

Org

CORO III

S San - ctus, San -

A San - ctus,

T San - ctus, San -

B San - ctus,

Org

G

9

A
San - ctus Do - mi - nus De - us Ple - ni

T
- ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt

Org

S
- ctus Ple - ni

A
- ctus Ple - ni

T
- ctus Ple - ni sunt cae -

B
- ctus Ple - ni sunt cae -

Org

S
- ctus Ple - ni sunt

A
San - ctus Ple - ni

T
- ctus Ple - ni sunt cae -

B
[San - ctus Ple - ni sunt cae -

Org

G

18

A
sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a.

T
cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a.

Org

S
sunt cae - li et ter - ra

A
sunt cae - li et ter - ra

T
- li et ter - ra

B
li et ter - ra

Org

S
- cae - li et ter - ra glo-

A
sunt cae - li et ter - ra glo-

T
- li et ter - ra glo-

B
li et ter - ra glo-

Org

G

26

A Ho -

T Ho - san - na in ex - cel -

Org

S glo - ri - a tu - a.

A glo - ri - a tu - a.

T glo - ri - a tu - a.

B glo - ri - a tu - a.

Org

S ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.

A ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.

T ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a.

B ri - a tu - a, tu - a.

Org

G

33

A
san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in

T
sis, Ho - san - na in ex -

Org

S
Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel -

A
Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san -

T
Ho - san - na in ex - - - - - cel -

B
Ho - san - na, Ho - san - - - -

Org

S
Ho - san - na in ex - cel - -

A
in ex - cel - -

T
Ho - san - na in ex - cel - - - -

B
Ho - san - na in ex - cel - sis,

Org

G
Ho - san - na in ex - cel - sis,

38

A *ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis.*

T *-cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis.*

Org

S *- sis, Ho - san - na in ex - cel - sis.*

A *- na, Ho - san - na in ex - cel - sis.*

T *- sis, in ex - cel - sis.*

B *na in ex - cel - sis.]*

Org

S *- sis, Ho - san - na in ex - cel - sis.*

A *- sis, Ho - san - na in ex - cel - sis.*

T *- sis, Ho - san - na in ex - cel - sis.*

B *in ex - cel - sis.]*

Org

G

Missa a 10

Agnus Dei

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 96-5(1)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

A
A - gnus De - - i,

T
A - gnus De - - i,

Org

CORO II

S
A - gnus De - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun

A
A - gnus De - - i, qui - tol - lis pec - ca - ta

T
A - - gnus De - i, qui tol - lis pec -

B
A - - gnus De - i, [qui tol - lis pec - ca -

Org

CORO III

S
A - - gnus De - i, qui - tol -

A
A - gnus De - - i, qui

T
A - gnus De - - i, qui

B
A - - gnus De - i, [pec -

Org

G

9

A
qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

T
qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re -

Org

S
- di, mun - di, pec - ca - ta mun - di:

A
mun - di, pec - ca - ta mun - di.

T
ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di:

B
ta mun - di, mun - di:

Org

S
- lis pec - ca - ta mun - di, mun - di:

A
tol - lis pec - ca - ta mun - di:

T
tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di:

B
ca - ta mun - di:

Org

G

16

A

T

Org

S

A

T

B

Org

S

A

T

B

Org

G

- re no - bis.

A - gnus De - - - i,

A - - gnus De - i,

A - gnus De - i, De - i,

A - gnus De - i,

qui tol - lis pec -

qui tol - lis pec -

qui tol - lis pec -

qui tol - lis pec -

24

A mi - se - re - re no - bis. A - gnus De -

T A - - gnus

Org

S A - - gnus De -

A A - - gnus De -

T A - - gnus

B A - gnus

Org

S ca - ta mun - di: A - - gnus

A ca - ta mun - di: A - - gnus De -

T ca - ta mun - di: A - - gnus De -

B ca - ta mun - di: A - - - gnus

Org

G

32

A
- i,

T
De - i, do - na no - bis

Org

S
- i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

A
- i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

T
De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

B
de - i, qui - tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Org

S
De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

A
- i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

T
- i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

B
De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Org

G

40

A do - na no - bis

T pa - cem,

Org

S pa - cem.

A pa - cem.

T pa - cem.

B pa - cem.

Org

S do - na no - bis pa - cem,

A do - na no - bis pa - cem,

T do - na no - bis pa - cem,

B do - na no - bis pa - cem,

Org

G

46

A
pa - cem, do - na no - bis pa - - - - - cem.

T
do - na no - bis pa - - - - - cem.

Org

S
do - na no - bis pa - - - - - cem.

A
do - na no - bis, no - bis pa - - - - - cem.

T
do - na no - bis pa - - - - - cem.

B
do - na no - bis pa - - - - - cem.]

Org

S
do - na no - bis pa - - - - - cem.

A
do - na no - bis pa - cem, pa - - - - - cem.

T
do - na no - bis pa - - - - - cem.

B
do - na no - bis pa - - - - - cem.]

Org

G

Missa a 12

Kyrie

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 83-3(1)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Tiple
Kiri e

Alto
Kirie

Órgano
Kirie

CORO II

Tiple
Ki ri el

Tenor
Ki ri e

Órgano
Kirie

CORO III

Tiple
Ki ri e

Alto
Ki ri e

Tenor
Ki ri e

Bajo
Ky ri e

Órgano
Ki rie

CORO IV

Tiple
Ki ri e

Alto
Ki ri e

Tenor
Ki ri e

Bajo
Ki ri e

Guion
Ki ri e

Kirie

S
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

A
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

Org
Ky - ri - e e - lei - son,

S
Ky - ri - e e - lei - son,

T
Ky - ri - e e - lei - son,

Org
Ky - ri - e e - lei - son,

S
Ky - ri - e e - lei - son,

A
Ky - ri - e e - lei - son,

T
Ky - ri - e e - lei - son,

B
Ky - ri - e e - lei - son,

Org
Ky - ri - e e - lei - son,

S
Ky - ri - e e - lei - son,

A
Ky - ri - e e - lei - son,

T
Ky - ri - e e - lei - son,

B
Ky - ri - e e - lei - son,

G
Ky - ri - e e - lei - son,

7

S e e - lei - son, Ky-ri - e e - lei - son,

A e e - - - lei - son,

Org

S Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son,

Org

S

A Solo Ky - ri - ee -

T

B

Org

S

A

T

B

G

16

S Ky - ri - e e - - - lei - son...

A Ky - ri - e e - - - lei - son...

Org

S Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son...

T Ky - ri - e e - - - lei - - - son...

Org

S Ky - ri - e - - e - - - lei - son...

A - lei - - son, Ky - ri - e e - - - lei - son...

T Ky - ri - e e - - - lei - son...

B Ky - ri - e e - - - lei - - - son...

Org

S Ky - ri - e - - e - - - lei - son...

A Ky - ri - e e - - - lei - son...

T Ky - ri - e e - - - lei - son...

B Ky - ri - e e - - - lei - - - son...

G

25

S Chri - ste e - lei - son,
A Chri - ste e - lei - son,
Org
S Chri - ste e - lei - son,
T Chri - ste e - lei - son,
Org
S Chri -
A Chri - ste -
T Chri - ste e -
B
Org
S Chri -
A
T
B
G

35

S Chri - ste e - lei - - -

A Chri - ste e - lei -

Org

S Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -

T Chri - ste e - lei -

Org

S ste e - - - - lei - son, Chri - ste e - lei -

A e - - - - lei - son, Chri - ste e - lei -

T - - - - lei - son, Chri - ste e - lei -

B Chri - ste e - - - - lei - - -

Org

S ste e - - - - lei - son, Chri - ste e - lei -

A Chri - ste e - - - - lei - son, Chri - ste e - lei -

T Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - - - - lei -

B Chri - ste e - - - - lei - - -

G

44

S
son, Chri - ste e - - lei - son, e - lei - son.____

A
son, Chri - ste e - - lei - son.____

Org

S
-lei - son, Chri - ste e - - lei - - - - son.____

T
son, Chri - ste e - lei - son.____

Org

S
son, Chri - ste e - - lei - son.____

A
son, Chri - ste e - lei - son.____

T
son. Chri - ste e - lei - son.____

B
son, Chri - ste e - lei - son.____

Org

S
son, Chri - ste e - - lei - son.____

A
son, Chri - ste e - lei - son.____

T
son, Chri - ste e - lei - son.____

B
son, Chri - ste e - lei - son.____

G

54

S Ky - ri - e

A

Org

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

T Ky - ri - e

Org

S Ky - ri - e e - lei -

A Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son,

B

Org

S

A

T

B

G

63

S e - lei - son,

A Ky - ri - e e - lei - son,

Org

S - - - - - lei - son, Ky - ri -

T e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e -

Org

S son, Ky - ri - e e - lei -

A Ky - ri - e e -

T Ky - ri - e e - - -

B Ky - ri - e e -

Org

S Ky - ri - e e - lei -

A Ky - ri - e e -

T Ky - ri - e e - - -

B Ky - ri - e e -

G

71

S
Ky - ri - e e - lei - son, Ky-ri - e e - lei - son.

A
Ky - ri - e e - - - lei - son.

Org

S
e e - lei - son, Ky-ri - e e - lei - son.

T
e - - - lei - - - son.

Org

S
- son, Ky - ri - e e - - - lei - son.

A
-lei - son, Ky - - ri - e e - lei - son.

T
-lei - son, Ky - ri - e e - - lei - son.

B
lei - son, Ky - ri - e e - lei - - - son.

Org

S
- son, Ky - ri - e e - - - lei - son.

A
-lei - son, Ky - - ri - e e - lei - son.

T
-lei - son, Ky - ri - e e - - lei - son.

B
lei - son, Ky - ri - e e - lei - - - son.

G

Missa a 12

Gloria

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 83-3(1)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Solo

S Et in ter - ra

A

Org

CORO II

Solo

S pax ho - mi - ni - bus

T

Org

CORO III

Solo

S bo - nae vol-lun - ta -

A

T

B

Org

CORO IV

S

A

T

B

G

10

S bo - nae vo-lun - ta - - - tis.

A bo - nae vo-lun - ta - - - tis. Solo Lau - da - mus

Org

S bo - nae vo-lun - ta - - - tis.

T bo - nae vo-lun - ta - - - tis.

Org

S - tis, bo - nae vo-lun - ta - - - tis.

A bo - nae vo-lun - ta - - - tis.

T bo - nae vo - lun - ta - tis.

B bo - nae vo-lun - ta - - - tis.

Org

S bo - nae vo-lun - ta - - - tis.

A bo - nae vo-lun - ta - - - tis.

T bo - nae vo-lun - ta - - - tis.

B bo - nae vo-lun - ta - - - tis.

G

19

S

A

te.

Org

S

T

Solo

A - do - ra - mus te.

Org

S

A

Solo

Be - ne - di - ci - mus te.

T

Solo

Glo - ri - fi -

B

Org

S

A

T

B

G

28

S bo - nae vo-lun - ta - - - tis, bo - nae vo -

A bo-nae

Org

S bo - nae vo-lun - ta - - - tis, bo - nae

T bo-nae vo - lun -

Org

S *Dúo* bo - nae vo - lun-ta - tis, bo - nae vo - lun

A bo-nae vo - lun -

T ca - mus te. bo - nae vo-lun -

B bo-nae vo - lun -

Org

S bo - nae

A bo-nae vo - lun -

T bo - nae vo-lun -

B bo-nae vo - lun -

G

36

S
- lun-ta - - - tis,

A
vo - lun - ta - tis. Gra - ti - as a - gi-mus ti - - -

Org

S
vo - lun - ta - tis.

T
ta - - - tis.

Org

S
ta - - - tis.

A
Dúo
ta - - - tis. Gra - ti - as a - gi-mus

T
ta - - - tis.

B
ta - - - tis.

Org

S
vo - lun - ta - tis.

A
ta - - - tis.

T
ta - - - tis.

B
ta - - - tis.

G

45

S pro-pter ma-gnam glo
A bi pro-pter ma - gnam glo
Org
S pro-pter ma - gnam glo
T pro-pter ma - gnam glo
Org
Solo
S pro-pter mag - nam glo - ri - am tu - - am, pro-pter ma - gnam glo
A ti - bi pro-pter ma - gnam glo
T pro-pter ma - gnam glo
B pro-pter ma - gnam glo
Org
S pro-pter ma - gnam glo
A pro-pter ma - gnam glo
T pro-pter ma - gnam glo
B pro-pter ma - gnam glo
G pro-pter ma - gnam glo

53

S
- ri-am tu - am. Do - mi-ne De - us, Rex cae - le - - - stis,

A
- ri-am tu - am.

Org

S
- ri-am tu - am. Dúo De-us

T
- ri-am tu - am. Do - mi-ne De - us, Rex cae - le - - - - - stis.

Org

S
- ri-am tu - am.

A
- ri-am tu - am.

T
- ri-am tu - am. Solo De-us

B
- ri-am tu - am.

Org

S
- ri-am tu - am.

A
- ri-am tu - am.

T
- ri-am tu - am.

B
- ri-am tu - am.

G
- ri-am tu - am.

62

S o - mni - po - tens.

A De-us Pa - ter o - mni - - po - tens, o - mni po tens. Do - mi-ne Fi - li

Org

S Pa - ter o - mni - - - po - tens, o - mni - po - tens.

T o - mni - po - tens.

Org

S De-us Pa - ter, Pa - ter o - mni - po - tens, o - mni - po - tens.

A o - mni - po - tens.

T Pa - ter o - mni - po - tens, o - mni - po - tens, o - mni - po - tens.

B o - mni - po - tens.

Org

S o - mni - po - tens.

A o - mni - po - tens.

T o - mni - po - tens.

B o - mni - po - tens.

G

71

S

A

Org

u - ni - ge - ni - te Je - su - Chri - - ste.

S

T

Org

Do - mi-ne

S

A

T

B

Org

Do - mi-ne De - us,

S

A

T

B

G

80

S
A
Org
S
T
Org
S
A
T
B
Org
S
A
T
B
G

De - us, A - gnus De - i, A - gnus De - i,
A - gnus De - i, A - gnus De - i,
Solo
Fi - li - us Pa - -

89

S Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec -

A Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec -

Org

S Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec -

T Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec -

Org

S Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

A Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

T tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

B Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

Org

S Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

A Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

T Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

B Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

G

98

S ca - ta mun - di, sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

A ca - ta mun - di, sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

Org

S ca - ta mun - di sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

T ca - ta mun - di sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

Org

S sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

A sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

T sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

B sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

Org

S sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

A sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

T sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

B sus - ci - pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

G

107

S mi-se - re-re no -

A mi-se-

Org

S

T mi-se - re-re no - bis,

Org

S mi-se - re-re no - - -

A Solo Qui se - des ad dex - te-ram Pa - - tris,

T

B

Org

S

A

T

B

G

116

S bis, mi - se - re - re no - bis, mi-se - re-re no - bis. Quo - ni -

A re-re no - - bis, no - - bis, mi-se - re-re no - bis. Quo - ni -

Org

S mi-se - re-re no - - bis, mi-se - re-re no - bis. Quo - ni -

T mi - se - re - re no - bis, mi-se - re-re no - bis. Quo - ni -

Org

S bis, mi-se - re-re no - bis. Quo - ni - am

A mi-se - re-re no - bis. Quo - ni - am

T mi-se - re-re no - bis. Quo - ni - am

B mi-se - re-re no - bis. Quo - ni - am

Org

S mi-se - re-re no - bis. Quo - ni - am

A mi-se - re-re no - bis. Quo - ni - am

T mi-se - re-re no - bis. Quo - ni - am

B mi-se - re-re no - bis. Quo - ni - am

G

125

S am Tu so-lus Do - mi - nus.

A am Tu so-lus Do - mi - nus.

Org

S am Tu so-lus Do - mi - nus.

T am Tu so-lus Do - mi - nus.

Org

S Solo
tu so-lus San - ctus. Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su

A tu so-lus San - ctus.

T tu so-lus San - ctus.

B tu so-lus San - ctus.

Org

S tu so-lus San - ctus.

A tu so-lus San - ctus.

T tu so-lus San - ctus.

B tu so-lus San - ctus.

G

134

S
Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a,

A
Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a,

Org

S
Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ria De -

T
Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a

Org

S
— Chri - ste. Cum San-cto Spi-ri-tu,

A
Cum San-cto Spi-ri-tu,

T
Cum San-cto Spi-ri-tu,

B
Cum San-cto Spi-ri-tu,

Org

S
Cum San-cto Spi-ri-tu,

A
Cum San-cto Spi-ri-tu,

T
Cum San-cto Spi-ri-tu,

B
Cum San-cto Spi-ri-tu,

G
Cum San-cto Spi-ri-tu,

142

S in glo - ri - a De - i Pa -

A in glo - ri - a De - i Pa -

Org

S i - Pa - tris. A - men, in glo - ri - a De - i Pa -

T De - i Pa - tris. A - men, in glo - ri - a De - i Pa -

Org

S in glo - ri - a De - i Pa -

A in glo - ri - a De - i Pa -

T in glo - ri - a De - i Pa -

B in glo - ri - a De - i Pa -

Org

S in glo - ri - a, De - i Pa -

A in glo - ri - a, De - i Pa -

T in glo - ri - a, De - i Pa -

B in glo - ri - a, De - i Pa -

G

147

The musical score consists of four systems, each with five staves. The staves are labeled S (Soprano), A (Alto), Org (Organ), T (Tenor), and B (Bass) for the first three systems, and S, A, T, B, G (Guitar) for the fourth. The lyrics are: - tris. A - men, a - - - - - men. The organ part provides a harmonic accompaniment with sustained chords and moving lines. The vocal parts have long notes and rests, indicating a slow tempo.

Missa a 12

Credo

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 83-3(1)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

S Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - li et ter -

A Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - li et ter -

Org

CORO II

S Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - li et

T Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - li et ter -

Org

CORO III

S Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - li et ter -

A Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - li et

T Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - - li et

B Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - li et ter -

Org

CORO IV

S Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - li et ter -

A Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - li et

T Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - - li - et

B Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - li et ter -

G

10

S
- rae, et in - vi - si - bi - li - um.

A
- rae, et in - vi - si - bi - li - um.

Org

S
ter - rae, et in - vi - si - bi - li - um.

T
- rae, et in - vi - si - bi - li - um.

Org

S
- rae, et in

A
ter - rae, et in

T
ter - rae, vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in u -

B
- rae, et in

Org

S
- rae, et in

A
ter - rae, et in

T
ter - rae, et in u -

B
- rae, et in

G

19

S u - num Do - mi-num Je -

A u - num Do - mi-num Solo Je - sum, Chri - - stum, Je -

Org

S u - num Do - mi-num

T u - num Do - mi-num Je -

Org

S u-num Do - mi num, u - num Do - mi-num Je -

A u-num Do - mi num, u - num Do - mi-num Je -

T - num Do - mi num, u - num Do - mi-num Je -

B u-num Do - mi num, u - num Do - mi-num Je -

Org

S u-num Do - mi num, u - num Do - mi-num Je -

A u-num Do - mi num, u - num Do - mi-num Je -

T - num Do - mi num, u - num Do - mi-num Je -

B u-num Do - mi num, u - num Do - mi-num Je -

G

27

S
- sum Chri - stum, Fi - li-um De - i u - ni-ge - ni - tum.

A
sum Chri - - stum, Fi - li-um De - i u - ni-ge - ni - tum.

Org

S
Je - sum Chri - - stum, Fi - li-um De - i u - ni-ge - ni - tum.

T
sum Chri - - stum, Fi - li-um De - i u - ni-ge - ni - tum.

Org

S
Solo
sum, Je - sum Chri - stum, Fi - li-um De - i u - ni-ge - ni - tum. Cre - do,

A
sum Chri - - - stum, Fi - li-um De - i u - ni-ge - ni - tum.

T
- - sum Chri - stum, Fi - li-um De - i - u - ni-ge - ni - tum.

B
sum Chri - - stum, Fi - li-um De - i u - ni-ge - ni - tum.

Org

S
sum, Je - sum Chri - stum, Fi - li-um De - i u - ni-ge - ni - tum.

A
sum Chri - - - stum, Fi - li-um De - i u - ni-ge - ni - tum.

T
- - sum Chri - stum, Fi - li-um De - i - u - ni-ge - ni - tum.

B
sum Chri - - stum, Fi - li-um De - i u - ni-ge - ni - tum.

G

36

S
A
Org

De - um de De -

S
T
Org

De - um de De -

S
A
T
B
Org

cre - do et ex Pa-tre na-tum an-te om - ni - a sae - cu - la.

S
A
T
B
G

44 Solo

S
o, De - um ve-rum de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum,

A
o, De - um ve-rum de De - o ve - ro. non fa -

Org

S
o, De - um ve-rum de De - o ve - ro. non fa -

T
o, De - um ve-rum de De - o ve - ro. non fa -

Org

S
lu - men de lu - mi - ne, De - um ve-rum de De - o ve - ro. non fa -

A
lu - men de lu - mi - ne, De - um ve-rum de De - o ve - ro. non fa -

T
lu - men de lu - mi - ne, De - um ve-rum de De - um ve - ro. non fa -

B
lu - men de lu - mi - ne, De - um ve-rum de De - o ve - ro. non fa -

Org

S
lu - men de lu - mi - ne, De - um ve-rum de De - o ve - ro. non fa -

A
lu - men de lu - mi - ne, De - um ve-rum de De - o ve - ro. non fa -

T
lu - men de lu - mi - ne, De - um ve-rum de De - um ve - ro. non fa -

B
lu - men de lu - mi - ne, De - um ve-rum de De - o ve - ro. non fa -

G
lu - men de lu - mi - ne, De - um ve-rum de De - o ve - ro. non fa -

52

S con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt.

A ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt.

Org

S ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt.

T ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt.

Org

S ctum, per quem, per quem o - mni - a fa - cta sunt.

A ctum, per quem, per quem o - mni - a fa - cta sunt.

T ctum, per quem, per quem o - mni - a fa - cta sunt.

B ctum, per quem, per quem o - mni - a fa - cta sunt.

Org

S ctum, per quem, per quem o - mni - a fa - cta sunt.

A ctum, per quem, per quem o - mni - a fa - cta sunt.

T ctum, per quem, per quem o - mni - a fa - cta sunt.

B ctum, per quem, per quem o - mni - a fa - cta sunt.

G

60 Solo

S Qui pro-pter nos ho - mi - nes,

A

Org

S et pro-pter no - stram sa - lu - -

T

Org

Dúo

S et pro-pter no - stram sa - lu -

A

T

B

Org

S

A

T

B

G

68

S
de-scen - dit de cae - lis.

A
Solo
de - scen - dit de cae - lis, de-scen - dit de cae - lis.

Org

S
tem
de-scen - dit de cae - lis.

T
de-scen - dit de cae - lis.

Org

S
tem
de-scen - dit de cae - lis.

A
de-scen - dit de cae - lis.

T
de-scen - dit de cae - lis.

B
de-scen - dit de cae - lis.

Org

S
de-scen - dit de cae - lis.

A
de-scen - dit de cae - lis.

T
de-scen - dit de cae - lis.

B
de-scen - dit de cae - lis.

G
de-scen - dit de cae - lis.

77

S
A
Org

pro - pter nos ho - mi - nes,
pro - pter nos ho - mi - nes, de Spi - ri - tu

S
T
Org

pro - pter nos ho - mi - nes,
pro - pter nos ho - mi - nes,

S
A
T
B
Org

pro - pter nos ho - mi - nes,
pro - pter nos ho - mi - nes,
Et in - car - na - tus est, pro - pter nos ho - mi - nes,
pro - pter nos ho - mi - nes,
pro - pter nos ho - mi - nes,

S
A
T
B
G

pro - pter nos ho - mi - nes,
pro - pter nos ho - mi - nes,
pro - pter nos ho - mi - nes,
pro - pter nos ho - mi - nes,

87 Solo

S *pro - pter nos ho - mi - nes, ex Ma - ri - a Vir -*

A *San - cto, pro - pter nos ho - mi - nes,*

Org

S *pro - pter nos ho - mi - nes, ex Ma - ri - a*

T *pro - pter nos ho - mi - nes,*

Org

S *pro - pter nos ho - mi - nes,*

A *pro - pter nos ho - mi - nes,*

T *pro - pter nos ho - mi - nes,*

B *pro - pter nos ho - mi - nes,*

Org

S *pro - pter nos ho - mi - nes,*

A *pro - pter nos ho - mi - nes,*

T *pro - pter nos ho - mi - nes,*

B *pro - pter nos ho - mi - nes,*

G *pro - pter nos ho - mi - nes,*

106

S *pro - pter nos ho - mi - nes.*

A *pro - pter nos ho - mi - nes.*

Org

S *pro - pter nos ho - mi - nes. Cru - ci - fi - xus*

T *est. pro - pter nos ho - mi - nes.*

Org

S *pro - pter nos ho - mi - nes.*

A *Solo pro - ter nos ho - mi - nes, pro - ter nos ho - mi - nes.*

T *pro - pter nos ho - mi - nes.*

B *pro - pter nos ho - mi - nes.*

Org

S *pro - pter nos ho - mi - nes.*

A *pro - ter nos ho - mi - nes.*

T *pro - pter nos ho - mi - nes.*

B *pro - pter nos ho - mi - nes.*

G *pro - pter nos ho - mi - nes.*

116

S e - ti - am pro no - bis: sub Pon-ti - o Pi - la - to pas - sus, et se - pul - tus est.

A e - ti - am pro no - bis: sub Pon-ti - o Pi - la - to pas - sus, et se - pul - tus est.

Org

S e - ti - am pro no - bis: sub Pon-ti - o Pi - la - to pas - sus, et se - pul - tus_ est.

T e - ti - am pro no - bis: sub Pon-ti - o Pi - la - to pas - sus, et se - pul - tus est.

Org

S e - ti - am pro no - bis: sub Pon-ti - o Pi - la - to

A e - ti - am pro no - bis: sub Pon-ti - o Pi - la - to

T e - ti - am pro no - bis: sub Pon-ti - o Pi - la - to

B e - ti - am pro no - bis: sub Pon-ti - o Pi - la - to

Org

S e - ti - am pro no - bis: sub Pon-ti - o Pi - la - to

A e - ti - am pro no - bis: sub Pon-ti - o Pi - la - to

T e - ti - am pro no - bis: sub Pon-ti - o Pi - la - to

B e - ti - am pro no - bis: sub Pon-ti - o Pi - la - to

G

124

S et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit ter - ti - a

A et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit ter - ti - a

Org

S et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit ter - ti - a

T et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit ter - ti - a

Org

S Et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit,

A Et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit,

T Et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit,

B Et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit,

Org

S Et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit,

A Et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit,

T Et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit,

B Et re - sur - re - xit, et re - sur - re - xit,

G

131

S di - e, se - cun - dum Scrip - tu - ras.

A di - e, se - cun - dum Scrip - tu - ras.

Org

S di - e, se - cun - dum Scrip - tu - ras.

T di - e, se - cun - dum Scrip - tu - ras.

Org

S Et a - scen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram

A Et a - scen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram

T Et a - scen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram

B Et a - scen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram

Org

S Et a - scen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram

A Et a - scen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram

T Et a - scen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram

B Et a - scen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram

G Et a - scen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram

138

S
A
Org

ven - tu -

Et i - te-rum ven - tu - rus

S
T
Org

Et i - te-rum ven - tu - rus est

Et i - te-rum ven - tu - rus est

S
A
T
B
Org

Pa - tris.

Pa - tris.

Pa - tris.

Pa - tris.

S
A
T
B
G

Pa - tris.

Pa - tris.

Pa - tris.

Pa - tris.

145

S
- rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu -

A
est cum glo - ri - a, glo - ri - a ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu -

Org

S

T

Org

S

A

T

B

Org

S

A

T

B

G

152

S
os: cu - jus reg - ni non e - rit, non e - rit fi - nis.

A
os: cu - jus reg - ni non e - rit, non e - rit fi - nis.

Org

S
cu - jus reg - ni non e - rit, non e - rit fi - nis.

T
cu - jus reg - ni non e - rit, non e - rit fi - nis.

Org

S
cu - jus reg - ni non e - rit, non e - rit fi - nis.

A
cu - jus reg - ni non e - rit, non e - rit fi - nis.

T
cu - jus reg - ni non e - rit, non e - rit fi - nis.

B
cu - jus reg - ni non e - rit, non e - rit fi - nis.

Org

S
cu - jus reg - ni non e - rit, non e - rit fi - nis.

A
cu - jus reg - ni non e - rit, non e - rit fi - nis.

T
cu - jus reg - ni non e - rit, non e - rit fi - nis.

B
cu - jus reg - ni non e - rit, non e - rit fi - nis.

G
cu - jus reg - ni non e - rit, non e - rit fi - nis.

159

S
A
Org
S
T
Org
Solo
S
Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - -
A
T
B
Org
S
A
T
B
G

166 Solo

S 
A 
Org 

S Solo 
A 
T 
Org 

S 
A tem: 
T 
B 
Org 

S 
A 
T 
B 
G 

173

S o, qui cum Pa - tre et Fi - li - o, et Fi - li - o si - mul ad - o -

A qui cum Pa - tre et Fi - li - o, et Fi - li - o si - mul ad - o -

Org

S si - mul ad - o -

T si - mul ad - o -

Org

S si - mul ad - o -

A si - mul ad - o -

T si - mul ad - o -

B si - mul ad - o -

Org

S si - mul ad - o -

A si - mul ad - o -

T si - mul ad - o -

B si - mul ad - o -

G

181

S ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe -

A ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe -

Org

S ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe -

T ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe -

Org

S ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas,

A ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro -

T ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - -

B ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe -

Org

S ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas,

A ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro -

T ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - -

B ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe -

G

190

Solo

S - - - tas. Et u-nam, san-ctam ca-tho-li-cam

A - - - - - tas.

Org

S - - - - - tas. et a pos-to-li-cam Ec-cle-

T - - - - - tas.

Org

S per Pro-phe-tas.

A phe - - - tas.

T - - - phe - - - tas.

B - - - - - tas.

Org

S per Pro-phe-tas.

A phe - - - tas.

T - - - phe - - - tas.

B - - - - - tas.

G

199

S cre - do.

A cre - do.

Org

S - si - am. cre - do.

T cre - do.

Org

S Solo Cre - do, cre do.

A cre - do.

T cre - do. Solo Con-fi - te - or u-num ba - pti - sma in-re-mis-si-

B cre - do.

Org

S cre - do.

A cre - do.

T cre - do.

B cre - do.

G

209

S
Con-fi - te - or, *con-fi - te - or.*

A
Solo
con-fi - te - or. Et ex - spe-cto re-sur - re-cti-o - nem mor-

Org

S
Con-fi - te - or, con-fi - te - or.

T
con-fi - te - or.

Org

S
con-fi - te - or.

A
con-fi - te - or.

T
o - nem pec - ca-to - rum. con-fi - te - or.

B
con-fi - te - or.

Org

S
con-fi - te - or.

A
con-fi - te - or.

T
con-fi - te - or.

B
con-fi - te - or.

G

218

S et ex-spe - cto.

A - tu - o - rum, mor - tu - o - rum. et ex-spe - cto.

Org

S et ex-spe - cto.

T et ex-spe - cto.

Org

S et ex-spe - cto.

A Solo Et ex-spe - cto, et ex-spe - cto.

T et ex-spe - cto.

B et ex-spe - cto.

Org

S et ex-spe - cto.

A et ex-spe - cto.

T et ex-spe - cto.

B et ex-spe - cto.

G et ex-spe - cto.

228

S
Et vi-tam ven-tu - ri, et vi-tam ven-tu - ri sae - cu-li. A - men.

A
Et vi-tam ven-tu - ri, et vi-tam ven-tu - ri sae - cu-li. A - men.

Org

S
Et vi-tam ven-tu - ri, et vi-tam ven-tu - ri sae - cu-li. A - men.

T
Et vi-tam ven-tu - ri, et vi-tam ven-tu - ri sae - cu-li. A - men.

Org

S
Solo
Et vi - tam, et vi-tam ven-tu - ri,

A
et vi-tam ven-tu - ri,

T
et vi-tam ven-tu - ri,

B
et vi-tam ven-tu - ri,

Org

S
et vi-tam ven-tu - ri,

A
et vi-tam ven-tu - ri,

T
et vi-tam ven-tu - ri,

B
et vi-tam ven-tu - ri,

G
et vi-tam ven-tu - ri,

235

S
Et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men. _____

A
Et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men. _____

Org

S
Et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men. _____

T
Et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men. _____

Org

S
Et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. a - men, a - men. _____

A
et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men. _____

T
et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men. _____

B
et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men. _____

Org

S
et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men. _____

A
et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men. _____

T
et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men. _____

B
et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men. _____

G

Missa a 12

Sanctus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 83-3(1)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Solo

S
San - ctus, San - ctus, Do - mi-nus

A
San - ctus, Do - mi-nus

Org

CORO II

S
San - ctus, Do - mi-nus

T
San - ctus, Do - mi-nus

Org

CORO III

Solo

S
San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus

A
San - ctus,

T
San - ctus,

B
San - ctus,

Org

CORO IV

S
San - ctus,

A
San - ctus,

T
San - ctus,

B
San - ctus,

G
San - ctus,

11

S De - us Sa - ba - oth, Do - mi-nus De - us Sa - ba - -

A De-us Sa - - ba - oth, Do - mi-nus De - us Sa - ba - -

Org

S De - us Sa - ba - oth, Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth, Sa - ba -

T De - us Sa - ba - oth, Do - mi-nus De - us Sa - ba - -

Org

S Do - mi-nus De - us Sa - - - ba -

A Do - mi-nus De - us Sa - - - ba -

T Do - mi-nus De - us Sa - - - ba -

B Do - mi-nus De - us Sa - ba - -

Org

S Do - mi-nus De - us Sa - - - ba -

A Do - mi-nus De - us Sa - - - ba -

T Do - mi-nus De - us Sa - - - ba -

B Do - mi-nus De - us Sa - ba - -

G

20

S oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra

A Solo oth. San - ctus, San - ctus, San - ctus Ple - ni sunt cae - li et ter - ra

Org

S oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra

T oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra

Org

S oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri -

A oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri -

T oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri -

B oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri -

Org

S oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri -

A oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri -

T oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri -

B oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri -

G

29

S Ho-san - na, ho-san -

A Ho-san - na, ho-san -

Org

S ho-san -

T Solo
San - ctus, San - ctus, San - ctus. ho-san -

Org

S - a tu - a. ho-san - na,

A a tu - a. ho-san - na,

T - a tu - a. ho-san - na,

B - a tu - a. ho-san - na,

Org

S - a tu - a. ho-san - na,

A a tu - a. ho-san - na,

T - a tu - a. ho-san - na,

B - a tu - a. ho-san - na,

G

38

S
na, ho-san - na in ex-cel - sis, ho-san - na in ex-cel - sis._____

A
na, ho-san - na in ex-cel - sis, ho-san - na in ex-cel - sis._____

Org

S
na, ho-san - na in ex-cel - sis, ho-san - na in ex-cel - sis._____

T
na, ho-san - na in ex-cel - sis, ho-san - na in ex-cel - sis._____

Org

S
ho-san - na ho-san - na in ex-cel - sis._____

A
ho-san - na ho-san - na in ex-cel - sis._____

T
ho-san - na ho-san - na in ex-cel - sis._____

B
ho-san - na ho-san - na in ex-cel - sis._____

Org

S
ho-san - na ho-san - na in ex-cel - sis._____

A
ho-san - na ho-san - na in ex-cel - sis._____

T
ho-san - na ho-san - na in ex-cel - sis._____

B
ho-san - na ho-san - na in ex-cel - sis._____

G

Missa a 12

Agnus Dei

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 83-3(1)

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

S A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

A A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Org

CORO II

S A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

T A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Org

CORO III

S mi - se - re - re no - bis.

A mi - se - re - re no - bis.

T mi - se - re - re no - bis.

B mi - se - re - re no - bis.

Org

CORO IV

S mi - se - re - re no - bis.

A mi - se - re - re no - bis.

T mi - se - re - re no - bis.

B mi - se - re - re no - bis.

G

10

S A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - - di:

A A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Org

S A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - - di:

T A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - - di:

Org

S mi-se-

A mi-se-

T mi-se-

B mi-se-

Org

S mi-se-

A mi-se-

T mi-se-

B mi-se-

G

19

S A-gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

A A-gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Org

S A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

T A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Org

S re-re no - bis. do-na no - bis

A re-re no - bis. do-na no - bis

T re-re no - bis. do-na no - bis

B re-re no - bis. do-na no - bis

Org

S re-re no - bis. do-na no - bis

A re-re no - bis. do-na no - bis

T re-re no - bis. do-na no - bis

B re-re no - bis. do-na no - bis

G

28

S do - na no - bis pa - - - cem, do - na

A do - na no - bis pa - - - - - cem, do - na

Org

S do - na no - bis pa - - - cem, do - na

T do - na no - bis pa - - - cem, do - na

Org

S pa - - - cem, do - na

A pa - - - cem, do - na

T pa - cem. do - na

B pa - - - cem, do - na

Org

S pa - - - cem, do - na

A pa - - - cem, do - na

T pa - cem, do - na

B pa - - - cem, do - na

G

33

The musical score consists of four systems, each with a vocal line (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and an Organ line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are in Latin. The first system shows the Soprano and Alto parts with the lyrics 'no - bis pa - - - - - cem.' and the Organ part. The second system shows the Soprano and Tenor parts with the same lyrics. The third system shows Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The Alto part has the lyrics 'no - bis, do - na no - bis pa - cem.' while the other parts have 'no - bis pa - - - - - cem.'. The fourth system shows Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Organ parts with the same lyrics as the third system.

S
no - bis pa - - - - - cem.

A
no - bis pa - - - - - cem.

Org

S
no - bis pa - - - - - cem.

T
no - bis pa - - - - - cem.

Org

S
no - bis pa - - - - - cem.

A
no - bis, do - na no - bis pa - cem.

T
no - bis pa - - - - - cem.

B
no - bis pa - - - - - cem.

Org

S
no - bis pa - - - - - cem.

A
no - bis, do - na no - bis pa - cem.

T
no - bis pa - - - - - cem.

B
no - bis pa - - - - - cem.

G
no - bis pa - - - - - cem.

Missa Etiam pro nobis

Kyrie

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E - V 5/31

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Tiple 1º
Ky ri e

Tiple 2º
Ky ri e

Órgano
Ky ri e

CORO II

Tiple 1º
Ky ri e

Tiple 2º Corneta
Ky ri e

Alto 1º
Ky ri e

Alto 2º
Ky ri e

Tenor
Ky ri e

Bajo
Ky ri e

Órgano
Ky ri e

[Guion]
Kirie

S
Ky - ri - ee - lei - son,

S
Ky - ri - ee - lei - son,

Org
Ky ri e

S
Ky - ri -

S
Ky - ri -

A
Ky - ri -

A
Ky - ri -

T
Ky - ri -

B
Ky - ri -

Org
Ky ri e

G
Kirie

5

S Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -

S Ky - ri - e e - lei - son,

Órg

S e e - lei - son,

S e e - lei - son, Ky -

A e e - lei - son,

A e e - lei - son, Ky -

T e e - lei - son, Ky - ri - e e -

B e e - lei - son, [Ky - ri - e

Órg

G

13

S
son, Ky - ri - e e - lei -

S
Ky - ri - e e -

Órg

S
Ky - ri - e e - - lei - son,

S
ri - e e - lei - son, e - lei - son,

A
Ky - ri - e e - lei - son,

A
ri - e e - - lei - - son,

T
- lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

B
e - - - lei - - son,

Órg

G

21

S
son, Ky - ri - e e - - - - -

S
- - - lei - son, Ky - ri - e e -

Órg

S
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

S
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - - -

A
Ky - ri - e e - - - - -

A
Ky - ri - e e - - -

T
Ky - ri - e e - - lei - son, e -

B
Ky - ri - e e - - lei -

Órg

G

S - lei - son. Chri - ste e - lei - son,

S - lei - son. Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei -

Órg

S e - lei - son. Chri - ste e -

S lei - son. Chri - ste e - lei -

A - lei - son. Chri - ste e - lei -

A - lei - son. Chri - ste e -

T - lei - son. Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e

B - son. Chri - ste e - lei -

Órg

G

35

S *Chri-ste e - - - - lei - son,*

S *- son, Chri-ste e - - - - lei-son.*

Órg

S *- lei-son,*

S *son, Chri - ste e -*

A *son, Chri*

A *lei - son,*

T *lei - son, Chri - ste e -*

B *son, [Chri-ste e - -*

Órg

G

47

S Chri - ste_ e - - - - - lei - son,

S son, Chri - ste e - - - - - lei-son,

Órg

S Chri - ste_____ e - lei -

S Chri-ste_____ e - lei -

A Chri - ste e - lei - son,

A

T Chri-ste_____ e - - -

B Chri - ste e - lei -

Órg

G

57

S - lei - son, Chri-ste e - - lei-

S son, Chri - ste e - lei-

Órg

S Chri-ste e - - - - lei -

S Chri-ste e - lei-son, Chri-ste e - lei-son, e - lei -

A Chri-ste e - - - - lei - - - -

A e - - - - lei - - son.

T ste e - - lei - son, Chri-ste e - lei -

B - lei - son, Chri - ste e - - lei - -

Órg

G

62

S
son. _____ Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

S
son. _____ Ky - ri - e e - lei - son,

Órg

S
son. _____

S
son. _____

A
son. _____

A
son. _____

T
son. _____

B
son. _____]

Órg

G

67

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of the following parts:

- Soprano (S):** Two staves. The first staff begins with a whole note rest, followed by a melodic line: *son, Ky-ri-e e-lei - son, Ky-ri-e e-lei - son, Ky-ri-e e-lei - son, e - lei -*
- Alto (A):** Two staves. The first staff begins with a whole note rest, followed by a melodic line: *Ky-ri-e e-lei - son, Ky-ri-e e-lei - son, Ky-ri-e e-lei - son, e - lei -*
- Organ (Órg):** One staff. It begins with a whole note G, followed by a half note G, a half note G, and a quarter note G.
- Alto (A):** Two staves. Both staves contain whole note rests for the duration of the piece.
- Tenor (T):** One staff. It contains a whole note rest.
- Bass (B):** One staff. It contains a whole note rest.
- Organ (Órg):** One staff. It contains a whole note rest.
- Guitar (G):** One staff. It begins with a whole note G, followed by a half note G, a half note G, and a quarter note G.

72

S
son,

S
son,

Órg

S
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

S
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

A
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

A

T
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,

B

Órg

G

77

S Ky-ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

Órg

S Ky - ri - e e -

A Ky - ri -

T Ky - ri - e e -

B

Órg

G

Detailed description: This page of a musical score, numbered 14, contains measures 77 through 80. It features a multi-staff arrangement for a choir and organ. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The vocal parts include Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The organ parts are labeled 'Órg' and 'G'. The lyrics are 'Kyrie eleison'. The Soprano part has the most active melody, while the other vocal parts have rests or simple accompaniment. The organ parts provide harmonic support with sustained notes.

86

S Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,

Órg

S Ky - ri - e e - lei -

S

A Ky - ri - e e - lei -

A

T Ky - ri -

B Ky - ri - e e - lei -

Órg

G

Detailed description: This is a page of a musical score for a Kyrie eleison. It features a multi-staff arrangement. At the top left, the page number '16' and the measure number '86' are indicated. The score includes parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Organ (Órg). The Soprano part has two staves, with the first staff containing the lyrics 'Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,' and the second staff containing 'Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,'. The Alto part has two staves, with the first staff containing 'Ky - ri - e e - lei -' and the second staff containing 'Ky - ri - e e - lei -'. The Tenor part has one staff with 'Ky - ri -'. The Bass part has one staff with 'Ky - ri - e e - lei -'. The Organ part has two staves, with the first staff containing 'Ky - ri - e e - lei -'. The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The organ part consists of a simple harmonic accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics are written below the vocal staves.

90

S Ky - ri - e e - lei - son. _____

S e - lei - son. _____

Órg

S son, Ky - ri - e e - lei - son. _____

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son. _____

A son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son. _____

A Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son. _____

T e, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son. _____

B son, Ky - ri - e e - lei - son. _____

Órg

G

Missa Etiam pro nobis

Gloria

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid

E - V 5/31

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

S
Et in ter - ra pax, pax, pax ho - mi - ni - bus

S
Et in ter - ra pax, pax, ho - mi - ni - bus

Org

CORO II

S
pax, pax ho - mi - ni - bus

S
pax, pax ho - mi - ni - bus

A
pax, pax ho - mi - ni - bus

A
pax, pax ho - mi - ni - bus

T
pax, pax ho - mi - ni - bus

B
pax, [pax ho - mi - ni - bus

Org

G

9

S bo-nae vo-lun - ta - - - - - tis,

S bo-nae vo-lun - ta - - - - - tis,

Org

S Lau-da-mus

S Lau-da-mus

A Lau-da-mus

A Lau-da-mus

T Lau-da-mus

B Lau-da-mus

Org

G

14

S bo-nae vo-lun-ta-tis. Ad-o-ra mus te. Bo-nae vo-lun

S bo-nae vo-lun-ta-tis. Ad-o-ra mus te. Bo-nae vo-lun

Org

S te. Be - ne-di - ci-mus te.

S te. Be - ne-di - ci-mus te.

A te. Be - ne-di - ci-mus te.

A te. Be - ne-di - ci-mus te.

T te. Be - ne-di - ci-mus te.

B te. Be - ne-di - ci-mus te.

Org

G

20

S ta - tis. Glo - ri - fi - ca - mus te.

S ta - tis. Glo - ri - fi - ca - mus te.

Org

S Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter

S Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro -

A Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter

A Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

T Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma -

B Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter

Org

G

26

S Do - mi - ne

S Do - mi - ne

Org

S ma - gnam, pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

S pter ma - gnam, *pro - pter* ma - gnam glo - ri - am tu - am.

A ma - gnam, pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

A pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

T - gnam, *pro - pter* ma - gnam glo - ri - am tu - am.

B ma - gnam, ma - gnam glo - ri - am tu - - am.

Org

G

S De-us, Rex cae-le - stis, De-us Pa-ter o - mni - po - tens. Lau-da-mus te.

S De-us, Rex cae-le - stis, De-us Pa-ter o - mni - po - tens. Lau-da-mus te.

Org

S Lau-da-mus

S Lau-da-mus

A Lau-da-mus

A Lau-da-mus

T Lau-da-mus

B Lau-da-mus

Org

G

38

S Be-ne-di - ci-mus te. Do-mi - ne Fi-li u-ni-ge - ni -

S Be-ne-di - ci-mus te. Do - mi - ne

Org

S te. Be-ne-di - ci-mus te.

S te. Be-ne-di - ci-mus te.

A te. Be-ne-di - ci-mus te.

A te. Be-ne-di - ci-mus te.

T te. Be-ne-di - ci-mus te.

B te. Be-ne-di - ci-mus te.

Org

G

te Je - su Chri - ste. Be - ne - di -

Fi-li u-ni-ge-ni - te Je - su Chri - ste. Be - ne - di -

Lau-da-mus te. Be - ne - di - ci -

Lau-da-mus te. Be - ne - di -

Lau-da-mus te. Be - ne - di -

Lau-da-mus te. Be - ne - di - ci -

Lau-da-mus te. Be - ne - di - ci -

Lau-da-mus te. Be - ne - di -

Lau-da-mus te. Be - ne - di -

Lau-da-mus te. Be - ne - di -

Lau-da-mus te. Be - ne - di -

49

S
ci - mus te. Do-mi-ne De-us, A - gnus De - i. Lau-da-mus te. Fi-li-us Pa -

S
ci - mus te. Do-mi-ne De-us, A - gnus De - i. Lau-da-mus te. Fi-li-us Pa -

Org

S
- mus te.

S
ci - mus te.

A
- ci-mus te.

A
mus te.

T
mus te.

B
ci - mus te.

Org

G

55

S tris. Be-ne-di-ci-mus te. Glo-ri-fi-ca-mus te.

S tris. Be-ne-di-ci-mus te. Glo-ri-fi-ca-mus te.

Org

S Qui tol - lis pec-ca - ta mun -

S Qui tol - lis pec - ca -

A Qui tol - lis pec - ca - ta

A Qui tol - lis pec - ca - ta

T Qui tol - lis pec - ca - ta

B Qui tol - lis pec-ca - ta mun - di,

Org

G

66

S mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec

S Qui

Org

S mi - se - re - re no - bis.

S mi - se - re - re no - bis, no - bis.

A mi - se - re - re no - bis, no - bis.

A mi - se - re - re no - bis, no - bis.

T mi - se - re - re no - bis.

B mi - se - re - re no - bis.

Org

G

72

S ca - ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

S tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci -

Org

S Qui tol - lis pec - ca ta mun - di,

S Qui tol - lis pec - ca ta, pec - ca - ta mun - di,

A Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

A sus - ci -

T Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di,

B sus - ci -

Org

G

77

S sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o-nem no - - - stram,

S pe, sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o - nem no - - - stram,

Org

S - di, sus - ci - pe de - pre-ca - ti - o-nem no -

S sus - ci - pe

A sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o -

A pe, sus - ci - pe

T di sus - ci - pe de-pre - ca - ti - o - - - - nem no -

B pe, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram,

Org

G

84

S de - pre-ca - ti - o-nem no - stram. Qui se -

S de - pre-ca - ti - o - nem no - stram.

Org

S stram, de-pre - ca - ti - o - nem no - stram.

S de - pre-ca - ti - o - nem no - - - stram.

A - nem no - - - stram.

A de - pre - ca - ti - o - nem no - - - stram.

T stram, de - pre-ca - ti - o - nem no - - - stram.

B de pre - ca - ti - o - nem no - - - stram.

Org

G

91

S des, Quo-ni-am tu

S Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, Quo-ni-am tu

Org

S mi - se - re-re no - bis.

S mi - se - re-re no - bis.

A mi - se - re-re no - bis.

A mi - se - re-re no - bis.

T mi - se - re-re no - bis.

B mi - se - re-re no - bis.

Org

G

98

S
so - lus San - ctus, Quo - ni - am tu so - lus

S
so - lus San - ctus, Quo - ni - am tu

Org

S
mi - se - re - re no - bis.

S
mi - se - re - re no - bis.

A
mi - se - re - re no - bis.

A
mi - se - re - re no - bis.

T
mi - se - re - re no - bis.

B
mi - se - re - re no - bis.

Org

G

104

S Do - mi - nus, mi - se - re - re no - bis.
 S so - lus Do - mi - nus, mi - se - re - re no - -
 Org
 S mi - se - re - re no - bis, no -
 S mi - se - re - re no - - - -
 A mi - se - re - re no - - -
 A mi - se - re - re no - - -
 T mi - se - re - re no - - - -
 B mi - se - re - re no - - - -
 Org
 G

110

S Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je -

S bis, Je - su Chri - ste, Je -

Org

S bis. Je - - su

S bis. Je -

A bis. Je - su

A bis.

T bis. Je - -

B bis. Je - - su

Org

G

116

S
su Chri - - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu,

S
- su Chri - ste.

Org

S
Chri - - ste. cum San - cto

S
su Chri - ste. cum San - cto

A
Chri - ste. cum San - cto

A
Je - su Chri - ste. cum San - cto

T
- su Chri - ste. cum San - cto

B
Chri - - ste. cum San - cto

Org

G

S in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men, a -

S in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men, a - men, a -

Org

S Spi - ri - tu,

S Spi - ri - tu,

A Spi - ri - tu,

A Spi - ri - tu,

T Spi - ri - tu,

B Spi - ri - tu,

Org

G

127

S
men.

S
men.

Org

S
In glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men, a - men, a - men.

S
In glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men, a - men, a - men.

A

A
In glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men, a - men, a - men.

T
In glo - ri - a De - i Pa - tris, a - men, a - men, a - men.

B
[In glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.]

Org

G

137

S
De - i Pa - tris. A - men, a - men, a -

S
De - i Pa - tris. A -

Org

S
glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a

S
glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a

A
glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a

A
glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a

T
glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a

B
glo - ri - a, in glo - ri - a

Org

G

S *men,* a - men, a - men. De - i Pa - tris.
 S *men,* a - men, a - men, a - men, a - men. De - i Pa - tris.
 Org
 S De - i Pa - tris. A - men.
 S De - i Pa - tris. A - men, a - men, a - men.
 A A - men, a - men, a - men, a - men.
 A De - i Pa - tris. A - men, a - men, a - men.
 T De - i Pa - tris. A - men, a - men.
 B De - i Pa - tris. A - men, a - men.
 Org
 G

147

S A - men, a - - - men.
 S A - men, a - - - men.
 Org
 S De - i Pa - tris. A - - - men, a - - - men.
 S De - i Pa - tris. A - - - men.
 A De - i Pa - tris. A - - - men.
 A De - i Pa - tris. A - - - men.
 T De - i Pa - tris. A - - - men.
 B De - i Pa - tris. A - - - men.
 Org
 G

Missa Etiam pro nobis

Credo

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E - V 5/31

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

S
Pa - trem o - mni - po ten - - -

S
Pa - trem o - mni-po-ten-tem, po - ten -

Org

CORO II

S
Pa - trem o - mni - po - ten - - -

S
Pa - trem o - mni - po - ten - - -

A
Pa - trem o - mni - po - ten - tem, po - ten -

A
Pa - trem, pa - trem o - mni - po -

T
Pa - trem o - mni - po - ten - tem, po -

B
Pa - trem o - mni - po - ten - - -

Org

G

7

S - - tem, fa-cto-rem cae-li et ter - - rae,

S - - tem, fa-cto-rem cae-li et ter - - rae,

Org

S - - tem, vi-si-bi - li -

S - - tem, vi-si-bi - li -

A - - tem, vi-si-bi - li -

A ten - tem, vi-si-bi - li -

T ten - tem, vi-si-bi - li -

B - - tem, [vi-si-bi - li -

Org

G

13

S et in - vi - si-bi-li - um.

S et in - vi - si-bi-li-um.

Org

S um o - mni - um, Et in u - num Do-mi -

S um o - mni - um, Et in u - num Do mi

A um o - mni - um, Et in u - num

A um o - mni - um, Et in u - num Do - mi -

T um o - mni - um, Et in u - num Do-mi -

B um o - mni - um, Et in u - num Do-mi -

Org

G

19

S Fi - li-um De-i u-ni-ge-ni-

S Fi - li-um De-i u-ni-ge-ni-

Org

S nun Je - sum Chri - - - stum,

S nun Je - sum - Chri - - - stum,

A Do - mi - num Je - sum Chri - stum,

A num Je - sum Chri - - stum,

T num Je-sum, Je-sum Chri - - stum,

B num Je - sum Chri - - stum,

Org

G

26

S tum. Et ex Pa-tre na-tum an-te o-mni-a sae-cu - la.

S tum. Et ex Pa-tre na-tum an-te o-mni-a sae-cu - la.

Org

S De-um de De - o, lu - men

S De-um de De - o, lu-men de

A De-um de De - o, lu-men de

A lu - men

T De-um de De - o, lu-men de

B lu-men de

Org

G

32

S
De-um ve-rum de De - o ve -

S
De-um ve-rum de De - o ve -

Org

S
de lu - mi - ne,

S
lu - - - mi - ne,

A
lu - - - mi - ne,

A
de lu - mi - ne,

T
lu - mi - ne,

B
lu - - - mi - ne,

Org

G

37

S ro.

S -ro.

Org

S Ge-ni-tum, non fa-ctum, con-sub-stan-ti-a-lem Pa-

S Ge-ni-tum, non fa-ctum, con-sub-stan-ti-a-lem Pa-

A Ge-ni-tum, non fa-ctum, con-sub-stan-ti-a-lem Pa-

A

T Ge-ni-tum, non fa-ctum, con-sub-stan-ti-a-lem Pa-

B

Org

G

43

S
per quem, *per quem* o - mni-a fa - cta sunt. Qui pro-pter

S
per quem, *per quem* o - mni-a fa - cta sunt. Qui pro-pter

Org

S
tri: per quem, *per quem* o - mni-a fa - cta sunt. Qui

S
tri: per quem, *per quem* o - mni-a fa - cta sunt. Qui

A
tri: per quem, *per quem* o - mni-a fa - cta sunt. Qui

A
per quem, *per quem* o - mni-a fa - cta sunt. Qui

T
tri: per quem, *per quem* o - mni-a fa - cta sunt. Qui

B
per quem, *per quem* o - mni-a fa - cta sunt. Qui

Org

G

49

S
nos, nos ho-mi - nes,

S
nos, nos ho-mi - nes,

Org

S
pro-pter nos, et pro-pter no-stram sa - lu -

S
pro-pter nos, et pro-pter no - stram sa - lu -

A
pro-pter nos, et pro-pter no - - - stram

A
pro-pter nos, et pro-pter no - stram sa - lu -

T
pro-pter nos, et pro-pter no - stram, no -

B
pro-pter nos, et pro-pter no - - - -

Org

G

55

S
de - scen - dit

S
de - scen -

Org

S
- - - - - tem de - scen -

S
- - - - - tem

A
sa - lu - tem de - scen -

A
tem de -

T
stram sa - lu - tem de - scen -

B
tram sa - lu - tem

Org

G

61

S de cae - - lis, de cae -

S - - - - dit de cae -

Org

S - - - dit, de - scen - dit de

S de - scen - dit de cae - lis, de - scen - dit de

A dit, de - scen - - - - dit de

A scen - - - dit, de cae -

T - - dit de cae - - lis, de

B de - scen - - - dit de cae -

Org

G

67

S
- - lis. Et in - car - na - tus est

S
- - lis. de Spi - ri -

Org

S
cae - lis.

S
cae - lis.

A
cae - lis.

A
- - lis.

T
cae - lis.

B
- - lis.

Org

G

75

ex Ma - ri - a Vir - -

- tu San - - cto ex Ma - ri - a Vir -

Soprano (S)

Alto (A)

Tenor (T)

Bass (B)

Organ (Org)

Guitar (G)

82

S
- - - gi - ne:

S
- - - - gi - ne:

Org

S
Et ho - mo fa - ctus est,

S
Et - - ho - mo,

A
Et ho - mo fa - ctus est, et

A
Et ho - mo fa - ctus est,

T
Et ho - mo,

B
Et ho - mo, ho - mo

Org

G

89

S Cru-ci-fi-xus e - ti-am pro no -

S Cru-ci-fi-xus e - ti-am pro no -

Org

S fa - - - ctus est.

S ho - mo fa - ctus est.

A ho - mo fa - ctus est.

A et ho - mo - fa - ctus est.

T ho - mo fa - ctus est.

B fa - - - ctus est.

Org

G

96

S bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, et

S bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas

Org

S e - ti - am pro no - bis:

S e - ti - am pro no - bis:

A e - ti - am pro no - bis.

A e - ti - am pro no - bis:

T e - ti - am pro no - bis:

B e - ti - am pro no - bis.

Org

G

102

S se - pul-tus est. Et re-sur

S - sus, et se - pul-tus est. Et re-sur-re-xit ter -

Org

S E - ti - am pro no - bis:

S E - ti - am pro no - bis.

A E - ti - am pro no - bis:

A E - ti - am pro no - bis:

T E - ti - am pro no - bis:

B E - ti - am pro no - bis:

Org

G

107

S re-xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - ras.

S ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - ras.

Org

S E - ti - am pro

S E - ti - am pro

A E - ti - am pro

A E - ti - am pro

T E - ti - am pro

B E - ti - am pro

Org

G

112

S Et a-scen-dit in cae - lum:

S Et a-scen-dit in cae - lum:

Org

S no - bis: E - ti - am pro no - bis:

S no - bis: E - ti - am pro no - bis:

A no - bis: E - ti - am pro no - bis:

A no - bis: E - ti - am pro no - bis:

T no - bis: E - ti - am pro no - bis:

B no - bis: E - ti - am pro no - bis:

Org

G

118

se - det ad dex-te-ram Pa - tris. Et

se - det ad dex-te-ram Pa - tris. Et

Org

S E - ti - am pro no - bis:

S E - ti - am pro no - bis:

A E - ti - am pro no - bis:

A E - ti - am pro no - bis:

T E - ti - am pro no - bis:

B E - ti - am pro no - bis:

Org

G

Detailed description: This is a musical score for a SATB choir and organ. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of eight staves. The first two staves are for Soprano (S) and Alto (A) voices, both with lyrics. The third staff is for Organ (Org). The next four staves are for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices, all with the lyrics 'E - ti - am pro no - bis:'. The seventh staff is for Organ (Org) and the eighth for Guitar (G). The organ part features a simple harmonic accompaniment. The vocal parts have various rhythmic patterns, including quarter and eighth notes, and rests.

125

S i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os:

S i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os:

Org

S E - ti -

S E - ti -

A E - ti -

A E - ti -

T E - ti -

B E - ti -

Org

G

130

S
cu-jus reg-ni non e-rit fi - -

S
cu-jus reg-ni non e-rit fi - - nis.

Org

S
am pro no - bis:

S
am pro no - bis:

A
am pro no - bis:

A
am pro no - bis:

T
am pro no - bis:

B
am pro no - bis:

Org

G

135

S
nis.

S
Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi num, - San - ctum, Do - mi

S
En in Spi - ri-tum San-ctum, San - ctum, Do - mi -

A
Et in Spi - ri-tum San-ctum, Do - mi-num, San - ctum, Do-mi -

A
Et in Spi - ri-tum San-ctum, Do - mi -

T
Et in Spi - ri-tum San-ctum, Do - - mi -

B
Et in Spi - ri-tum San-ctum,

Org

G

140 Solo

S et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa-tre Fi - li-o - que

S et vi - vi - fi - can - tem:

Org

S num, et vi - vi - fi - can - tem:

S num, et vi - vi - fi - can - tem:

A num, et vi - vi - fi - can - tem:

A num, et vi - vi - fi - can - tem:

T num, et vi - vi - fi - can - tem:

B et vi - vi - fi - can - tem:

Org

G

146

S pro-ce - - dit. si - mul ad - o - ra -

S Qui cum Pa - tre et Fi - li - o

Org

S si - mul ad - o -

S si - mul ad - o -

A si - mul ad - o -

A si - mul ad - o -

T si - mul ad - o -

B si - mul ad - o -

Org

G

153

S
- tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur:

S
qui lo - cu - tus est per

Org

S
ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus

S
ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est - per Pro

A
ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus est

A
ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui

T
ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - tus

B
ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur:

Org

G

160

S

S

Org

S

S

A

A

T

B

Org

G

Solo

Pro-phe - tas, per Pro-phe - - - tas. Et u-nam, san - ctam ca-

est per Pro - phe - - - tas.

- phe - tas, per Pro- phe - tas.

per Pro-phe - tas.

lo-cu - tus est per Pro - phe - - - tas.

est, qui lo-cu-tus est per Pro - phe - tas.

per Pro - phe - - - - tas.

167

S
Con-fi - te - or,

S
tho - li - cam, Solo et a - pos - to - li - cam Ec-

Org

S
Con-fi - te - or,

S
Con-fi - te - or,

A
Con-fi - te - or,

A
Con-fi - te - or,

T
Con-fi - te - or,

B
Con-fi - te - or,

Org

G

173

S *con-fi - te - or*

S cle - si - am.

Org

S *con-fi - te - or u - num ba-pti - sma in re-mis-si -*

S *con-fi - te - or u - num ba-pti - sma in re-*

A *con-fi - te - or u - num ba-pti - sma*

A *con-fi - te - or u - num ba-pti - sma in re - mis -*

T *con-fi - te - or u - num ba-pti - sma*

B *con-fi - te - or u - num ba-pti - sma in re-mis-si -*

Org

G

S pec - ca - to - - rum. Et ex - spe - cto,
 S pec - ca - to - rum. Et ex - spe - cto,
 Org
 S *nem* pec - ca - to - rum. et ex - spe - cto
 S pec - ca - to - rum. et ex - spe - cto
 A - to - - rum. et ex - spe - cto
 A pec - ca - to - - rum. et ex - spe - cto
 T pec - - ca - to - rum. et ex - spe - cto
 B - to - - rum. et ex - spe - cto
 Org
 G

re-sur-re-cti-o - nem, re-sur-re-cti-o - nem mor - tu -

re-sur-re-cti - o - nem, re-sur-re-cti - o - nem mor - tu - o -

mor - tu - o -

mor -

mor - tu - o -

mor - tu - o - rum,

mor - tu -

mor - tu - o -

S - o - - - - rum.
 S rum. Et vi -
 Org
 S - rum, mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri
 S - tu - - - o - rum. Et vi - tam ven -
 A - - - rum.
 A mor - tu - o - - - rum.
 T o - - - - - rum. Et vi - tam ven -
 B rum, mor - tu - o - - - rum. Et
 Org
 G

S Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li,
 S tam, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -
 Org
 S sae - cu - li.
 S tu - ri sae - cu - li. A - men.
 A Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men.
 A Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -
 T tu - - ri, et vi - tam ven - tu - ri
 B vi - tam ven - tu - - ri,
 Org
 G

Sae - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri
 li. A - men, a - men, a - men. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -
 Et vi - tam ven - tu - ri
 Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men,
 et vi -
 li,
 sae - cu - li, et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li,
 et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

The musical score is arranged for SATB choir and organ. It features a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and organ parts are written on staves with lyrics in Latin. The organ part provides a harmonic accompaniment with sustained chords and melodic lines.

S
sae - cu - li. A - men. Ven - tu - ri

S
li. A - men, a -

Org

S
sae - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu -

S

A
tam ven - tu - ri sae - - - - - cu -

A
sae - cu - li. A -

T
et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li,

B
li, sae - cu - - - - - li. A -

Org

G

S sae - cu - li. A - men.
 S men, a - - - men.
 Org
 S - ri sae - cu - li. A - men.
 S a - - - - - men.
 A li. A - men.
 A men, a - - - - - men.
 T sae - cu - li. A - men.
 B men, a - - - - - men.]
 Org
 G

Missa Etiam pro nobis

Sanctus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E - V 5/31

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Two Soprano (S) parts and an Organ (Org) part. The Soprano parts have lyrics: "San - - ctus, San - ctus". The Organ part provides accompaniment. A sharp sign (#) is placed above the first measure of the Soprano parts.

CORO II

Five vocal parts (Soprano S, Soprano S, Alto A, Alto A, Tenor T) and an Organ (Org) part. The vocal parts have lyrics: "San - - ctus", "San - - - tus", "San - ctus", "San - ctus, San - ctus", and "San - ctus, San - ctus". The Organ part provides accompaniment. Sharp signs (#) are placed above the first measure of the Soprano, Alto, and Tenor parts.

8

S
Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae -

S
Do - mi-nus De-us Sa - - - ba - oth. Ple - ni sunt cae -

Org

S

S

A

A

T

B

Org

G

15

S li,
S li,
Org

S ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo -
S ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo -
A ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo -
A ple - ni sunt cae - li, cae - li et ter - ra glo -
T ple - ni sunt cae - li, et ter - ra glo -
B [ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri -
Org
G

22

S Ho-san-na in ex-cel - sis.

S Ho-san-na in ex-cel -

Org

S - ri - a tu - a.

S ri - a tu - a.

A ri - a tu - a.

A ri - a tu - a.

T - ri - a tu - a.

B a tu - a.

Org

G

Detailed description: This is a page of a musical score for a hymn. It features a system of eight staves. The top two staves are for Soprano (S), the next two for Alto (A), the next two for Tenor (T) and Bass (B), and the bottom two for Organ (Org). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are 'Ho-san-na in ex-cel-sis' and 'ri-a tu-a'. The organ part consists of a single melodic line in the left hand. The page number '84' is in the top left, and '22' is above the first staff. A page number '564' is at the bottom center.

28

S Ho-san - na,

S sis. Ho - san - na,

Org

S Ho-san-na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. Ho-

S Ho-san - na in ex-cel - sis. Ho-san -

A Ho-san-na in ex - cel - sis. Ho-

A Ho-san - na in ex - cel - sis. Ho-san -

T Ho-san-na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. Ho-san -

B Ho-san-na in ex - cel - sis. Ho-

Org

G

33

S
ho - san - na

S
in ex -

Org

S
san - na in ex - cel - sis,

S
na in ex - cel - sis, in ex -

A
san - na in ex - cel - sis,

A
na in ex - cel - sis, in ex -

T
na in ex - cel - sis,

B
san - na in ex - cel - sis, in ex -

Org

G

37

S in ex - cel - sis.

S cel - sis.

Org

S in ex - cel - sis.

S cel - sis.

A in ex - cel - sis.

A cel - sis.

T in ex - cel - sis.

B cel - sis.

Org

G

Missa Etiam pro nobis

Agnus Dei

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid

E - V 5/31

Alfonso Vaz de Acosta (?-1660)

CORO I

Soprano: A - gnus De - i,
Alto: A - gnus De - i,
Organo: A - gnus De - i,

CORO II

Soprano: qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se -
Alto: qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se -
Tenor: qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se -
Bass: qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se -
Organo: qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se -
Organo: qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se -

7

S A - gnus De - i, qui tol - lis,

S A - gnus De - i, qui tol - lis, qui tol - lis,

Org

S re - re no - bis. qui

S re - re no - bis. qui

A re - re no - bis. qui

A re-re no - bis. qui tol -

T re - re no - bis. qui tol -

B re - re no - bis.

Org

G

14

S A - gnus De -

S mi-se - re-re no - - bis.

Org

S tol - lis pec-ca - ta mun - di:

S tol - lis pec-ca - ta mun - di:

A tol - lis pec-ca - ta mun - di:

A lis pec-ca - ta mun - di:

T - lis pec-ca - ta mun - di:

B

Org

G

21

S
i, do-na no - bis pa - cem,

S
qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Org

S
do - na no-bis pa-cem, do - na

S
do-na no - bis

A
do - na

A
do - na no-bis pa - cem,

T
do - na

B
do - na no-bis pa - cem,

Org

G

28

S
do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem,

S
do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem,

Org

S
no - bis pa - cem,

S
pa - cem,

A
no - bis pa - cem,

A
do -

T
no - bis pa - cem, do -

B

Org

G

33

S do - na no - bis pa - - - - -

S do - na no - bis, do - na no - bis pa -

Org

S do - na no - bis pa - - - - - cem, do - na no - bis

S do - na no - - - bis pa - - - - - cem,

A do - na no - bis, do - na no - - - - - bis, do - na

A na no - bis pa - - - - - cem, do -

T na no - bis pa - cem, do - - - na no - - - -

B do - na no - bis pa - - - - - cem, do - na

Org

G

Missa a 12 *Et exultavit spiritus meus*
Kyrie

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 71-6

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

Tiple
Ki ri e

Tiple
Ki ri e

Alto
Ki ri e

Tenor
Ki ri e

Arpa
Ki ri e

S
Ky - ri - e

S
Ky - ri - e, Ky - ri -

A
Ky - ri - e

T
Ky - ri - e e - - -

Arp

CORO II

Tiple
Ki ri e

Alto
Ki ri e

Tenor
Ki ri e

Bajo
Ki ri e

Órgano
Ki ri e

S

A

T

B

Org

CORO III

Tiple
Ki ri e

Alto
Ki ri e

Tenor
Ki ri e

Bajo
Ki ri e

Órgano
Ky ri e

Acompañamiento Genral
Ki ri e

S

A

T

B

Org

AG

3

S e - - - lei - - son,
S e - - e - - lei - - son,
A e - - - lei - - son,
T - - - lei - - son,
Arp
S Ky - ri - e e -
A Ky - ri - e, Ky - ri -
T Ky - - ri - e
B Ky - ri - e e - -
Org
S
A
T
B
Org
AG

7

S
S
A
T
Arp
S
A
T
B
Org
S
A
T
B
Org
AG

lei - son,
e, Ky - ri - e e - lei - son,
e - - - - - lei - son.
- - - - - lei - son,
Ky - ri - e
Ky - ri - e
Ky - ri - e

11

S Ky - ri - e e - - - -

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

A Ky - ri - e

T Ky - ri - e e - - - -

Arp

S

A

T

B

Org

S e - - lei - - son,

A Ky - ri - e,

T e e - lei - son,

B e - - lei - son,

Org

AG

15

Soprano: lei - son,

Soprano: e - lei - son,

Alto: e - lei - son,

Tenor: lei - son,

Arp

Soprano: Ky - ri - e e - - -

Alto: Ky - ri - e e -

Tenor: Ky - ri - e

Bass: Ky - ri - e e - - -

Org

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Org

AG

19

S Ky - ri - e, Ky - ri -

S Ky - ri - e, Ky - ri - e,

A Ky - ri - e, Ky - ri - e,

T Ky - ri - e, Ky - ri -

Arp

S - lei - son,

A - - - lei - son,

T e - - - lei - son,

B - - - lei - son,

Org

S Ky - ri - e,

A Ky - ri - e

T Ky - ri - e,

B Ky - ri - e,

Org

AG

23

S e,

S

A

T e,

Arp

S Ky - ri - e,

A Ky - ri - e,

T Ky - ri - e,

B Ky - ri - e,

Org

S Ky - ri - e, Ky - ri - e e - - -

A e - lei - son, Ky - ri - e e -

T Ky - ri - e, Ky - ri - e e - - -

B Ky - ri - e, Ky - ri - e e - - -

Org

AG

27

S
S
A
T
Arp
S
A
T
B
Org
S
A
T
B
Org
AG

Ky - ri - e e -
Ky - ri - e
Ky - ri - e
Ky - ri - e e - - -

- - - - lei - son,
- - - - lei - son,
- - - - lei - son,
- - - - lei - son,

31

S Ky - ri - e,

S Ky - ri - - - e,

A Ky - ri - - - e,

T Ky - - ri - e

Arp

S - lei - - son,

A e - lei - - son,

T e - - - lei - son,

B - lei - - son,

Org

S Ky - ri - -

A Ky - - ri -

T Ky - ri - - -

B Ky - - ri - e,

Org

AG

34

S Ky - ri - e

S Ky - ri - e

A Ky - ri - e

T Ky - ri - e

Arp

S

A

T

B

Org

S e, Ky - ri - e e - - - lei -

A e, Ky - ri - e e - - - lei -

T e, Ky - ri - e e - lei -

B Ky - ri - e e - - - lei -

Org

AG

38

S
S
A
T
Arp
S
A
T
B
Org
S
A
T
B
Org
AG

Ky - ri - e e - - - - -
Ky - ri - e e - - - - -
Ky - ri - e e - - - - -
Ky - ri - e e - - - - -
son, e - - - - -
son, e - - - - -
son, e - - - - -
son, e - - - - -

41

S - lei - - - son. Chri - ste e - lei - son,

S lei - - - son. Chri - ste e - lei - son,

A lei - - - son. Chri - ste e - lei - son,

T lei - - - son. Chri - ste e - lei - son,

Arp

S lei - - - son. Chri - ste e - lei -

A - - - lei - son. Chri - ste e - lei -

T - - - lei - son. Chri - ste e - lei -

B - lei - - son. Chri - ste e - lei -

Org

S lei - - - son.

A - lei - - son.

T lei - - - son.

B lei - - - son.

Org

AG lei - - - son.

45

Soprano: Chri - ste e - lei - son,
Soprano: Chri - ste e - lei - son,
Alto: Chri - ste e - lei - son,
Tenor: Chri - ste e - lei - son,
Arpeggiator: Chri - ste e - lei - son,

Soprano: son, Chri - ste e - lei - son,
Alto: son, Chri - ste e - lei - son,
Tenor: son, Chri - ste e - lei - son,
Bass: son, Chri - ste e - lei - son,
Organ: Chri - ste e - lei - son,

Soprano: Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -
Alto: Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -
Tenor: Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -
Bass: Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -
Organ: Chri - ste e - lei - son,
Arpeggiator: Chri - ste e - lei - son,

67

S e - lei - son.

S e - lei - son.

A e - lei - son.

T e - lei - son.

Arp

S son, e - lei - son. Ky - - ri - e e - lei -

A son, e - lei - son. Ky - - ri - e e - lei -

T son, e - lei - son. Ky - - ri - e e - lei -

B son, e - lei - son. Ky - ri - e e - lie -

Org

S Chri - ste e - lei - son.

A Chri - ste e - lei - son.

T Chri - ste e - lei - son.

B Chri - ste e - lei - son.

Org

AG

76

S
son, Ky - ri - e

S
son, Ky - ri - e

A
son, Ky - ri - e

T
son, Ky - ri - e

Arp

S
Ky - - ri - e e - lei - - - son,

A
Ky - - ri - e e - lei - - - son,

T
Ky - - ri - e e - - - lei - son,

B
Ky - ri - e e - lei - - - son,

Org

S
Ky - - ri - e

A
Ky - - ri - e

T
Ky - - ri - e

B
Ky - ri - e

Org

AG

79

S e - lei - son, Ky - ri - e

S e - lei - son, Ky - ri - e

A e - lei - son, Ky - ri - e

T e - lei - son, Ky - ri - e

Arp

S Ky - ri - e e - lei - son,

A Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son,

B Ky - ri - e e - lei - son,

Org

S e - lei - - son,

A e - lei - - son,

T e - - lei - son,

B e - lei - - son,

Org

AG

83

S e - lei - son,

S e - lei - son,

A e - lei - son,

T e - lei - son,

Arp

S Ky - - ri - e

A Ky - - ri - e

T Ky - - ri - e

B Ky - ri - e

Org

S Ky - ri - e e - lei - son,

A Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son,

B Ky - ri - e e - lei - son,

Org

AG

87

S Ky - ri - e

S Ky - ri - e

A Ky - ri - e

T Ky - ri - e

Arp

S e - lei - - - son, Ky - ri -

A e - lei - - - son, Ky - ri -

T e - - - lei - son, Ky - ri -

B e - lei - - - son, Ky - ri -

Org

S Ky - ri - e,

A Ky - ri - e,

T Ky - ri - e,

B Ky - ri - e,

Org

AG

90

S e - lei - son,

S e - lei - son,

A e - lei - son,

T e - lei - son,

Arp

S e, Ky - ri -

A e, Ky - ri - e

T e,

B e,

Org

S Ky - ri - e e - lei - son,

A Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son,

B Ky - ri - e e - lei - son,

Org

AG

94

S Ky - - ri - e

S Ky - - ri - e

A Ky - - ri - e

T Ky - ri - e

Arp

S e e - lei - son, e - lei - son,

A — e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son,

B Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,

Org

S

A

T

B

Org

AG

98

S e - lei - son, e - lei - son.

S e - lei - son, e - lei - son.

A e - lei - son, e - lei - son.

T e - lei - son, e - lei - son.

Arp

S e - lei - son.

A e - lei - son.

T e - lei - son.

B e - lei - son.

Org

S Ky - ri - e e - lei - son,

A Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son,

B Ky - ri - e e - lei - son.

Org

AG

Missa a 12 Et exultavit spiritus meus

Gloria

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 71-6

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

S Et in ter - - - ra pax,
S Et in ter - - - ra pax,
A Et in ter - - - ra pax,
T Et in ter - - - ra pax, pax,
Arp

CORO II

S pax ho -
A pax ho -
T pax ho -
B pax ho -
Org

CORO III

S pax
A pax
T pax
B pax
Org
AG

5

S
S
A
T
Arp

pax in
pax in
pax in
pax in

S
A
T
B
Org

mi - - ni - bus pax,
mi - - ni - bus pax,
mi - - ni - bus pax,
mi - ni - - bus pax,
Org

S
A
T
B
Org
AG

bo - nae vo - lun - ta - tis,
bo - nae vo - - lun - ta - tis,
bo - nae vo - lun - ta - tis,
bo - nae vo - lun - ta - tis,
Org
AG

9

S
ter - - - - ra

S
ter - - - - ra

A
ter - - - - ra

T
ter - - - - ra

Arp

S
pax ho - mi - - ni - bus

A
pax ho - mi - - ni - bus

T
pax ho - mi - - ni - bus

B
pax ho - mi - - ni - bus

Org

S
pax bo - nae

A
pax bo - nae

T
pax bo - nae

B
pax bo - nae

Org

AG

13

S Lau - da - mus

S Lau - da - mus

A Lau - da - mus

T Lau - da - mus

Arp

S

A

T

B

Org

S vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te.

A vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te.

T vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te.

B vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te.

Org

AG

17

S
te. Glo - ri - fi - ca - -

S
te. Glo - ri - fi - ca - -

A
te. Glo - ri - fi - ca - -

T
te. Glo - ri - fi - ca - -

Arp

S
Be - ne - di - ci - mus te.

A
Be - ne - di - ci - mus te.

T
Be - ne - di - ci - mus te.

B
Be - ne - di - ci - mus te.

Org

S
Ad - o - ra - mus te.

A
Ad - o - ra - mus te.

T
Ad - o - ra - mus te.

B
Ad - o - ra - mus te.

Org

AG

21

S - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

S mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

A - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

T mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

Arp

S Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

A Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

T Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

B Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

Org

S Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

A Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

T Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

B Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

Org

AG

27

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - - am.

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

32

S Do - mi - ne De - us, Rex cae - le - stis,

S Do - mi - ne De - us, Rex cae - le - stis,

A Do - mi - ne De - us, Rex cae - le - stis,

T Do - mi - ne De - us, Rex cae - le - stis,

Arp

S Do - mi - ne De - us,

A Do - mi - ne De - us,

T Do - mi - ne De - us,

B Do - mi - ne De - us,

Org

S Rex cae - le -

A Rex cae - le -

T Rex cae - le -

B Rex cae - le -

Org

AG

36

S
De - us Pa - ter

S
De - us Pa - ter

A
De - us Pa - ter

T
De - us Pa - ter

Arp

S
o - mni - po - tens. Do - mi - ne Fi -

A
o - mni - po - tens. Do - mi - ne Fi -

T
o - mni - po - tens. Do - mi - ne Fi -

B
o - mni - po - tens. Do - mi - ne Fi -

Org

S
stis, o - mni - po - tens.

A
stis, o - mni - po - tens.

T
stis, o - mni - po - tens.

B
stis, o - mni - po - tens.

Org

AG

40

S Do - mi - ne Fi - li Je - su

S Do - mi - ne Fi - li Je - su

A Do - mi - ne Fi - li Je -

T Do - mi - ne Fi - li Je - su

Arp

S li Je - su

A li Je - su

T li Je - su

B li Je - su

Org

S u - ni - ge - ni - te Je - su

A u - ni - ge - ni - te Je - su

T u - ni - ge - ni - te Je - su

B u - ni - ge - ni - te Je - su

Org

AG

44

S
Chri - - - ste. Do - mi - ne De - us,

S
Chri - - - ste. Do - mi - ne De - us,

A
su - Chri - - - ste. Do - mi - ne De - us,

T
Chri - - - ste. Do - mi - ne De - us,

Arp

S
Chri - - - ste.

A
Chri - - - ste.

T
Chri - - - ste.

B
Chri - - - ste.

Org

S
Chri - - - ste. Do - mi - ne De -

A
Chri - - - ste. Do - mi - ne De -

T
Chri - - - ste. Do - mi - ne De -

B
Chri - - - ste. Do - mi - ne De -

Org

AG

48

S
Fi - li - us Pa - tris.

S
Fi - li - us Pa - tris.

A
Fi - li - us Pa - tris.

T
Fi - li - us Pa - tris.

Arp

S
A - gnus De - i,

A
A - gnus De - i,

T
A - gnus De - i,

B
A - gnus De - i,

Org

S
us, Qui tol - lis pec -

A
us, Qui tol - lis pec -

T
us, Qui tol - -

B
us, Qui tol - lis pec -

Org

AG

52

S
S
A
T
Arp
S
A
T
B
Org
S
A
T
B
Org
AG

Qui tol - lis pec - ca - ta mun -
Qui tol - lis pec - ca - ta mun -
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun -
Qui tol - lis pec - ca - ta mun -
ca - ta mun - di,
ca - ta mun - di,
lis
ca - ta mun - di,
ca - ta mun - di,

57

S
di, mi - se - re - re mi - se - re - re no - -

S
di, mi - se - re - re mi - se - re - re no - -

A
di, mi - se - re - re mi - se - re - re no - -

T
di, mi - se - re - re mi - se - re - re no - -

Arp

S
mi - se - re - re

A
mi - se - re - re

T
mi - se - re - re

B
mi - se - re - re

Org

S

A

T

B

Org

AG
mi - se - re - re

62

S bis.

S bis.

A bis.

T bis.

Arp

S mi - se - re - re no - - bis.

A mi - se - re - re no - - bis.

T mi - se - re - re no - - bis.

B mi - se - re - re no - bis.

Org

S mi - se - re - re no - -

A mi - se - re - re no - -

T mi - se - re - re no - -

B mi - se - re - re no - -

Org

AG

66

S
S
A
T
Arp

S
A
T
B
Org

S
A
T
B
Org
AG

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

bis. pec - ca - ta mun -
bis. pec - ca - ta mun -
bis. pec - ca - ta mun -
bis. pec - ca - ta mun -

71

S
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe

S
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe

A
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe

T
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe

Arp

S
sus - ci - pe

A
sus - ci - pe

T
sus - ci - pe

B
sus - ci - pe

Org

S
di, sus - ci - pe

A
di, sus - ci - pe

T
di, sus - ci - pe

B
di, sus - ci - pe

Org

AG

76

S de - pre - ca - ti - o - nem no - stram, de - pre - ca -

S de - pre - ca - ti - o - nem no - stram, de - pre - ca -

A de - pre - ca - ti - o - nem no - stram, de - pre - ca -

T de - pre - ca - ti - o - nem no - stram, de - pre - ca -

Arp

S de - pre - ca - ti - o - nem sus - ci - pe de - pre - ca -

A de - pre - ca - ti - o - nem sus - ci - pe de - pre - ca -

T de - pre - ca - ti - o - nem sus - ci - pe de - pre - ca -

B de - pre - ca - ti - o - nem sus - ci - pe de - pre - ca -

Org

S de - pre - ca - ti - o - nem sus - ci - pe de - pre - ca -

A de - pre - ca - ti - o - nem sus - ci - pe de - pre - ca -

T de - pre - ca - ti - o - nem sus - ci - pe de - pre - ca -

B de - pre - ca - ti - o - nem sus - ci - pe de - pre - ca -

Org

AG de - pre - ca - ti - o - nem sus - ci - pe de - pre - ca -

81

S
ti - o - nem Qui se - - - des ad

S
ti - o - nem Qui se - - - des ad

A
ti - o - nem Qui se - - - des ad

T
ti - o - nem Qui se - - - des ad

Arp

S
ti - o - nem

A
ti - o - nem

T
ti - o - nem

B
ti - o - nem

Org

S
ti - o - nem no - stram.

A
ti - o - nem no - stram.

T
ti - o - nem no - stram.

B
ti - o - nem no - stram.

Org

AG

90

S mi - se - re - re no - - - bis, no - - -

S mi - se - re - re

A mi - se - re - - re no - - -

T mi - se - re - re no - - - bis,

Arp

S

A

T

B

Org

S tris,

A tris,

T tris,

B tris,

Org

AG

94

S
no - - - - - bis.

S
no - - - - - bis.

A
bis.

T
no - - - - - bis.

Arp

S
Quo - ni - am tu

A
Quo - ni - am tu

T
Quo - ni - am tu

B
Quo - ni - am tu

Org

S
Quo - ni - am

A
Quo - ni - am

T
Quo - ni - am

B
Quo - ni - am

Org

AG

98

S Quo - ni - am tu so - lus San - ctus.

S Quo - ni - am tu so - lus San - ctus.

A Quo - ni - am tu so - lus San - ctus.

T Quo - ni - am tu so - lus San - ctus.

Arp

S San - ctus.

A San - ctus.

T San - ctus.

B San - ctus.

Org

S tu so - lus San - ctus. San - ctus.

A tu so - lus San - ctus. San - ctus.

T tu so - lus San - ctus. San - ctus.

B tu so - lus San - ctus. San - ctus.

Org

AG

103

S Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al -

S Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al -

A Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al -

T Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al -

Arp

S Do - mi - nus.

A Do - mi - nus.

T Do - mi - nus.

B Do - mi - nus.

Org

S Do - mi - nus.

A Do - mi - nus.

T Do - mi - nus.

B Do - mi - nus.

Org

AG

107

S
tis - si - mus, Je - su Chri - - -

S
tis - si - mus, Je - su Chri - - -

A
tis - si - mus, Je - su Chri - -

T
tis - si - mus, Je - - - su Chri - -

Arp
[Musical notation]

S
Al - tis - si - mus,

A
Al - tis - si - mus,

T
Al - tis - si - mus,

B
Al - tis - si - mus,

Org
[Musical notation]

S
Al - tis - si - mus,

A
Al - tis - si - mus,

T
Al - tis - si - mus,

B
Al - tis - si - mus,

Org
[Musical notation]

AG
[Musical notation]

112

S
ste. Cum San - cto Spi - ri - tu, in

S
ste. Cum San - cto Spi - ri - tu, in

A
ste. Cum San - cto Spi - ri - tu, in

T
ste. Cum San - cto Spi - ri - tu, in

Arp

S
Cum San - cto Spi - ri - tu,

A
Cum San - cto Spi - ri - tu,

T
Cum San - cto Spi - ri - tu,

B
Cum San - cto Spi - ri - tu,

Org

S
Cum San - cto Spi - ri - tu,

A
Cum San - cto Spi - ri - tu,

T
Cum San - cto Spi - ri - tu,

B
Cum San - cto Spi - ri - tu,

Org

AG
Cum San - cto Spi - ri - tu,

117

S glo - ri - a De - i Pa - tris.

S glo - ri - a De - i Pa - tris.

A glo - ri - a De - i Pa - tris.

T glo - ri - a De - i Pa - tris.

Arp

S in - glo - ri - a De - i Pa - tris.

A in - glo - ri - a De - i Pa - tris.

T in - glo - ri - a De - i Pa - tris.

B in - glo - ri - a De - i Pa - tris.

Org

S De - i Pa - tris. A -

A De - i Pa - tris. A -

T De - i Pa - tris. A -

B De - i Pa - tris. A -

Org

AG

121

S in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men,
S in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men,
A in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men,
T in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men,
Arp

S A - men.
A A - men.
T A - men.
B A - men.
Org

S men, a -
A men, a -
T men, a -
B men, a -
Org
AG

125

S
a - men. De - i Pa -

S
a - men. De - i Pa -

A
a - men. De - i Pa -

T
a - men. De - i Pa -

Arp

S
De - i Pa - tris. A - men,

A
De - i Pa - tris. A - men,

T
De - i Pa - tris. A - men,

B
De - i Pa - tris. A - men,

Org

S
men, a - men.

A
men, a - men.

T
men, a - men.

B
men, a - men.

Org

AG

129

S
tris. A - - men, a - - -

S
tris. A - - men. De - i Pa -

A
tris. A - - men. De - i Pa -

T
tris. A - - men. De - i Pa -

Arp

S
a - - - men,

A
De - i Pa - tris.

T
De - - i Pa - tris.

B
De - i Pa - tris.

Org

S
De - i Pa - tris. A - -

A
De - i Pa - tris. A - -

T
De - i Pa - tris. A - -

B
De - i Pa - tris. A - -

Org

AG

132

S *men.* in - glo - ri - a De - i

S *tris.* in - glo - ri - a De - i

A *tris.* in - glo - ri - a De - i

T *tris.* in - glo - ri - a De - i

Arp

S *a - men.*

A *A - men.*

T *A - men.*

B *A - men.*

Org

S *men.* Cum San - cto Spi - ri - tu,

A *men.* Cum San - cto Spi - ri - tu,

T *men.* Cum San - cto Spi - ri - tu,

B *men.* Cum San - cto Spi - ri - tu,

Org

AG

136

S Pa - tris, in glo - ri - a

S Pa - tris, De - - i Pa - tris, De -

A Pa - tris, De - i Pa -

T Pa - tris,

Arp

S

A

T

B

Org

S in glo - ri - a De - i Pa - tris.

A in glo - ri - a De - i Pa - tris.

T in glo - ri - a De - i Pa - tris.

B in glo - ri - a De - i Pa - tris.

Org

AG

139

S De - i Pa - tris. A - - men,

S i Pa - tris. A - - - men,

A tris. A - - men,

T in glo - ri - a De - i Pa - tris.

Arp

S De - i Pa - tris. A -

A De - i Pa - tris. A -

T De - i Pa - tris. A -

B De - i Pa - tris. A -

Org

S A -

A A -

T A -

B A -

Org

AG

143

S
a - - men, a -

S
a - - men, a -

A
a - - men, a -

T
a - - men, a -

Arp

S
men, a -

A
men, a -

T
men, a -

B
men, a -

Org

S
men. De - - i Pa - tris. A -

A
men. De - - i Pa - tris. A -

T
men. De - - i Pa - tris. A -

B
men. De - - i Pa - tris. A -

Org

AG

146

S
men, a - - - - - men.

S
men, a - - - - - men.

A
men, a - - - - - men.

T
men, a - - - - - men.

Arp
men, a - - - - - men.

S
men, a - - - - - men.

A
men, a - - - - - men.

T
men, a - - - - - men.

B
men, a - - - - - men.

Org
men, a - - - - - men.

S
men, A - - - - - men.

A
men, A - - - - - men.

T
men, A - - - - - men.

B
men, A - - - - - men.

Org
men, A - - - - - men.

AG
men, A - - - - - men.

Missa a 12 Et exultavit spiritus meus

Credo

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 71-6

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

S Pa - trem o - mni - po - ten - tem,
S Pa - trem o - mni - po - ten - tem,
A Pa - trem o - mni - po - ten - tem,
T Pa - trem o - mni - po - ten - tem,
Arp

CORO II

S fa - cto - rem cae - li et ter -
A fa - cto - rem cae - li et ter -
T fa - cto - rem cae - li et ter -
B fa - cto - rem cae - li et ter -
Org

CORO III

S
A
T
B
Org
AG

5

S
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

S
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

A
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

T
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

Arp
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

S
rae, vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

A
rae, vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

T
rae, vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

B
rae, vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

Org
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

S
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

A
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

T
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

B
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

Org
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

AG
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in -

10

S
vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi -

S
vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi -

A
vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi -

T
vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi -

Arp
vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi -

S
vi - si - bi - li - um.

A
vi - si - bi - li - um.

T
vi - si - bi - li - um.

B
vi - si - bi - li - um.

Org
vi - si - bi - li - um.

S
vi - si - bi - li - um.

A
vi - si - bi - li - um.

T
vi - si - bi - li - um.

B
vi - si - bi - li - um.

Org
vi - si - bi - li - um.

AG
vi - si - bi - li - um.

15

S num Je - sum Chri - stum,

S num Je - sum Chri - stum,

A num Je - sum Chri - - stum,

T num Je - sum Chri - stum,

Arp

S Fi - li - um De - i.

A Fi - li - um De - i.

T Fi - li - um De - i.

B Fi - li - um De - i.

Org

S Fi - li - um De - i

A Fi - li - um De - i

T Fi - li - um De - i

B Fi - li - um De - i

Org

AG

19

S Et ex Pa - tre na - tum

S Et ex Pa - tre na - tum

A Et ex Pa - tre na - tum

T Et ex Pa - tre na - tum

Arp

S an - te

A an - te

T an - te

B an - te

Org

S u - ni - ge - ni - tum.

A u - ni - ge - ni - tum.

T u - ni - ge - ni - tum.

B u - ni - ge - ni - tum.

Org

AG

23

S
lu - men de lu - mi -

S
lu - men de lu - mi -

A
lu - men de lu - mi -

T
lu - men de lu - mi -

Arp

S
o - mni - a sae - cu - la.

A
o - mni - a sae - cu - la.

T
o - mni - a sae - cu - la.

B
o - mni - a sae - cu - la.

Org

S
De - um de De - o,

A
De - um de De - o,

T
De - um de De - o,

B
De - um de De - o,

Org

AG

27

S ne, Ge - ni - tum, non fa -

S ne, Ge - ni - tum, non fa -

A ne, Ge - ni - tum, non fa -

T ne, Ge - ni - tum, non fa -

Arp

S De - um ve - rum de De - o ve - ro.

A De - um ve - rum de De - o ve - ro.

T De - um ve - rum de De - o ve - ro.

B De - um ve - rum de De - o ve - ro.

Org

S

A

T

B

Org

AG

31

S
ctum, per quem o - mni - a

S
ctum, per quem o - mni - a

A
ctum, per quem o - mni - a

T
ctum, per quem o - mni - a

Arp

S
per quem o - mni - a

A
per quem o - mni - a

T
per quem o - mni - a

B
per quem o - mni - a

Org

S
con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

A
con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

T
con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

B
con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

Org

AG

36

S per quem o - mni - a fa - cta sunt.

S per quem o - mni - a fa - cta sunt.

A per quem o - mni - a fa - cta sunt.

T per quem o - mni - a fa - cta sunt.

Arp

S fa - cta sunt.

A fa - cta sunt.

T fa - cta sunt.

B fa - cta sunt.

Org

S per quem o - mni - a, per quem

A per quem o - mni - a, per quem

T per quem o - mni - a, per quem

B per quem o - mni - a, per quem

Org

AG

41

S
S
A
T
Arp
S
A
T
B
Org
S
A
T
B
Org
AG

Qui pro - pter nos ho - mi - nes,
Qui pro - pter nos ho - mi - nes,
Qui pro - pter nos ho - mi - nes,
Qui pro - pter nos ho - mi - nes,
et pro - pter
et pro - pter
et pro - pter
et pro - pter
o - mni - a fa - cta sunt.
o - mni - a fa - cta sunt.
o - mni - a fa - cta sunt.
o - mni - a fa - cta sunt.

46

S de - scen - dit de cae - lis.

S de - scen - dit de cae - lis.

A de - scen - dit de cae - lis.

T de - scen - dit de cae - lis.

Arp

S no - stram sa - lu - - tem

A no - stram sa - lu - - tem

T no - stram sa - lu - - tem

B no - stram sa - lu - - tem

Org

S de - scen -

A de - scen -

T de - scen - dit de

B de - scen -

Org

AG

50

S
S
A
T
Arp
S
A
T
B
Org
S
A
T
B
Org
AG

Et in - car - na -

de - scen - dit de cae - lis.

de - scen - dit de cae - lis.

de - scen - dit de cae - lis.

de - scen - dit de cae - lis.

dit de cae - lis.

dit de cae - lis.

cae - - lis.

dit de cae - lis.

54

S
tus est Et in - car - na - tus est

S
Et in - car - na - - - tus est.

A
Et in - car - na - - - - - tus est.

T
na - - - - tus est.

Arp

S

A

T

B

Org

S

A
de Spi - ri -

T

B

Org

AG

60

S
S
A
T
Arp

S
A
T
B
Org

S
A
T
B
Org
AG

de Spi - ri - tu
tu San - - cto, de Spi - ri - tu
de Spi - ri - tu San - - cto,
de Spi - ri - tu San - - cto

65

Soprano (S):
Soprano (S):
Alto (A):
Tenor (T):
Arp (Arpeggiator):
Soprano (S):
Alto (A):
Tenor (T):
Bass (B):
Org (Organ):
Soprano (S):
Alto (A):
Tenor (T):
Bass (B):
Org (Organ):
AG (Organist):

ex Ma - ri - a Vir - gi - ne,
Ex Ma - ri - a
Ex Ma -
Ex Ma - ri - a Vir - - - - -
San - - - - - cto
San - - - - - cto
San - - - - - cto

70

S Et ho -

S Et ho -

A Et ho -

T Et ho -

Arp

S ex Ma - ri - a Vir - gi - ne:

A Vir - gi - ne:

T ri - a Vir - gi - ne:

B gi - ne:

Org

S

A

T

B

Org

AG

75

S
mo fa - - - ctus est.

S
mo fa - - - ctus est.

A
mo fa - - - ctus est.

T
mo fa - - - ctus est.

Arp
mo fa - - - ctus est.

S
A
T
B

Org

S
Et ho - - - mo

A
Et ho - - - mo

T
Et ho - - - mo

B
Et ho - - - mo

Org

AG
Et ho - - - mo

80

S
Et ho - mo fa - ctus est.

S
Et ho - mo fa - ctus est.

A
Et ho - mo fa - ctus est.

T
fa - ctus est.

Arp
fa - ctus est.

S
fa - ctus est.

A
Et ho - mo fa - ctus est.

T
fa - ctus est.

B
fa - ctus est.

Org
fa - ctus est.

S
fa - ctus est, fa - ctus est.

A
fa - ctus est.

T
fa - ctus est, fa - ctus est.

B
fa - ctus est.

Org
fa - ctus est.

AG
fa - ctus est.

86

S e - - ti - am pro no -

S e - - ti - am pro no -

A e - - ti - am pro no -

T e - ti - am pro no -

Arp

S Cru - ci - fi - xus sub

A Cru - ci - fi - xus sub

T Cru - ci - fi - xus sub

B Cru - ci - fi - xus sub

Org

S Cru - ci - fi - xus

A Cru - ci - fi - xus

T Cru - ci - fi - xus

B Cru - ci - fi - xus

Org

AG

90

S bis: pas - sus, et se - pul - tus

S bis: pas - sus, et se - pul - tus

A bis: pas - sus, et se - pul - tus

T bis: pas - sus, et se - pul - tus

Arp

S Pon - ti - o Pi - la - to

A Pon - ti - o Pi - la - to

T Pon - ti - o Pi - la - to

B Pon - ti - o Pi - la - to

Org

S sub Pon - ti - o Pi - la - to

A sub Pon - ti - o Pi - la - to

T sub Pon - ti - o Pi - la - to

B sub Pon - ti - o Pi - la - to

Org

AG

94

S
est. Et re - sur - re -

S
est. Et re - sur - re -

A
est. Et re - sur - re -

T
est. Et re - sur - re -

Arp

S
pas - sus, et se - pul - tus est.

A
pas - sus, et se - pul - tus est.

T
pas - sus, et se - pul - tus est.

B
pas - sus, et se - pul - tus est.

Org

S

A

T

B

Org

AG

98

S
xit ter - ti - a di - e,

S
xit ter - ti - a di - e,

A
xit ter - ti - a di - e,

T
xit ter - ti - a di - e,

Arp

S
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e,

A
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e,

T
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e,

B
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e,

Org

S
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se -

A
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se -

T
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se -

B
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se -

Org

AG

102

S se - cun - dum Scrip - tu - ras.

S se - cun - dum Scrip - tu - ras.

A se - cun - dum Scrip - tu - ras.

T se - cun - dum Scrip - tu - ras.

Arp

S Et a - scen - dit in cae -

A Et a - scen - dit in cae -

T Et a - scen - dit in cae -

B Et a - scen - dit in cae -

Org

S cun - dum Scrip - tu - ras.

A cun - dum Scrip - tu - ras.

T cun - dum Scrip - tu - ras.

B cun - dum Scrip - tu - ras.

Org

AG

106

S se - - det ad

S se - - det ad

A se - - det ad

T se - det ad

Arp

S lum:

A lum:

T lum:

B lum:

Org

S Et a - scen - dit in cae - lum:

A Et a - scen - dit in cae - lum:

T Et a - scen - dit in cae - lum:

B Et a - scen - dit in cae - lum:

Org

AG

109

S
dex - te - ram Pa - - tris.

S
dex - te - ram Pa - - tris.

A
dex - te - ram Pa - - tris.

T
dex - te - ram Pa - - tris.

Arp

S
Et i - te - rum

A
Et i - te - rum

T
Et i - te - rum

B
Et i - te - rum

Org

S
ven - tu - rus

A
ven - tu - rus

T
ven - tu - rus

B
ven - tu - rus

Org

AG

113

S
cum glo - ri - a,

S
cum glo - ri - a,

A
cum glo - ri - a,

T
cum glo - ri - a,

Arp

S
ju - di - ca - re

A
ju - di - ca - re

T
ju - di - ca - re

B
ju - di - ca - re

Org

S
est vi - vos et mor - tu - -

A
est vi - vos et mor - tu - -

T
est vi - vos et mor - tu - -

B
est vi - vos et mor - tu - -

Org

AG

117

S
cu - jus reg - ni Et in

S
cu - jus reg - ni Et in

A
cu - jus reg - ni Et in

T
cu - jus reg - ni Et in

Arp
cu - jus reg - ni Et in

S
cu - jus reg - ni non e - rit fi nis.

A
cu - jus reg - ni non e - rit fi nis.

T
cu - jus reg - ni non e - rit fi nis.

B
cu - jus reg - ni non e - rit fi nis.

Org
cu - jus reg - ni non e - rit fi nis.

S
os:

A
os:

T
os:

B
os:

Org
os:

AG
os:

122

S Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num,

S Spi - ri - tum San - ctum Do - mi - num,

A Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num,

T Spi - ri - tum San - ctum Do - mi - num,

Arp

S

A

T

B

Org

S et vi - vi - fi - can -

A et vi - vi - fi - can -

T et vi - vi - fi - can -

B et vi - vi - fi - can -

Org

AG

126

S et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre

S et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre

A et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre

T et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre

Arp

S qui ex

A qui ex

T qui ex

B qui ex

Org

S tem, et vi - vi - fi - can - tem:

A tem, et vi - vi - fi - can - tem:

T tem, et vi - vi - fi - can - tem:

B tem, et vi - vi - fi - can - tem:

Org

AG

130

S
S
A
T
Arp

Qui cum
Qui cum
Qui cum
Qui cum

S
A
T
B
Org

Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit.
Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit.
Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit.
Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit.

S
A
T
B
Org
AG

134

S Pa - tre

S Pa - tre

A Pa - tre

T Pa - tre

Arp

S et Fi - li - o

A et Fi - li - o

T et Fi - li - o

B et Fi - li - o

Org

S Qui cum Pa - tre et Fi - li - o

A Qui cum Pa - tre et Fi - li - o

T Qui cum Pa - tre et Fi - li - o

B Qui cum Pa - tre et Fi - li - o

Org

AG

139

S
si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

S
si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

A
si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

T
si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

Arp
si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

S
si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

A
si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

T
si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

B
si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

Org
si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

S
si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

A
si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

T
si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

B
si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

Org
si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

AG
si - mul ad - o - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca -

144

S tur: qui lo - cu - tus est

S tur: qui lo - cu - tus est

A tur: qui lo - cu - tus est

T tur: qui lo - cu - tus est

Arp

S tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe -

A tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe -

T tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe -

B tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe -

Org

S tur:

A tur:

T tur:

B tur:

Org

AG

148

S Et u - nam, san - ctam ca - tho - li - cam

S Et u - nam, san - ctam ca - tho - li - cam

A Et u - nam, san - ctam ca - tho - li - cam

T Et u - nam, san - ctam ca - tho - li - cam

Arp

S tas. et a - pos -

A tas. et a - pos -

T tas. et a - pos -

B tas. et a - pos -

Org

S Et u - nam, San - ctam

A Et u - nam, San - ctam

T Et u - nam, San - ctam

B Et u - nam, San - ctam

Org

AG

153

S Con - fi - te - or

S Con - fi - te - or

A Con - fi - te - or

T Con - fi - te - or

Arp

S to - li - cam Con - fi - te -

A to - li - cam Con - fi - te -

T to - li - cam Con - fi - te -

B to - li - cam Con - fi - te -

Org

S et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

A et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

T et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

B et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

Org

AG

158

S
S
A
T
Arp
S
A
T
B
Org
S
A
T
B
Org
AG

or u - num ba - pti - sma u - num
or u - num ba - pti - sma u - num
or u - num ba - pti - sma u - num
or u - num ba - pti - sma u - num
u - num ba - pti - sma
u - num ba - pti - sma
u - num ba - pti - sma
u - num ba - pti - sma

Detailed description: This is a musical score for a SATB choir and organ. It consists of three systems of staves. The first system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Organ (Org). The second system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Organ (Org), and Arpeggiator (Arp). The third system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Organ (Org), and Agitato (AG). The lyrics are in Latin: 'or u - num ba - pti - sma u - num'. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The organ part features a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

163

S in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

S in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

A in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

T in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

Arp

S ba - pti - sma

A ba - pti - sma

T ba - pti - sma

B ba - pti - sma

Org

S Et ex - spe -

A Et ex - spe -

T Et ex - spe -

B Et ex - spe -

Org

AG

168

S re - sur-re - cti - o - nem, re - sur-re - cti - o -

S re - sur-re - cti - o - nem, re - sur-re - cti - o -

A re - sur-re - cti - o - nem, re - sur-re - cti - o -

T re - sur-re - cti - o - nem, re - sur-re - cti - o -

Arp

S Et ex - spe - cto re - sur-

A Et ex - spe - cto re - sur-

T Et ex - spe - cto re - sur-

B Et ex - spe - cto re - sur-

Org

S cto re - sur-re - cti - o - nem,

A cto re - sur-re - cti - o - nem,

T cto re - sur-re - cti - o - nem,

B cto re - sur-re - cti - o - nem,

Org

AG

176

S
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

S
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

A
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

T
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

Arp
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -

S
mor - tu - o - rum.

A
mor - tu - o - rum.

T
mor - tu - o - rum.

B
mor - tu - o - rum.

Org
mor - tu - o - rum.

S
Et

A
Et

T
Et

B
Et

Org
Et

AG
Et

180

S li.

S li.

A li.

T li.

Arp

S A - men, a -

A A - men, a -

T A - men, a -

B A - men, a -

Org

S Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li.

A vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sae - cu - li.

T Et vi - tam ven - tu - ri

B Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li.

Org

AG

185

S
Et vi - tam ven - tu - ri

S
Et vi - tam ven - tu - ri

A
Et vi - tam ven - tu - ri

T
Et vi - tam ven - tu - ri

Arp

S
men. Et vit - tam ven - tu -

A
men. Et vit - tam ven - tu -

T
men. Et vit - tam ven - tu -

B
men. Et vit - tam ven - tu -

Org

S
A - men, a - men.

A
A - men, a - men.

T
A - men, a - men.

B
A - men, a - men.

Org

AG

190

S
sae - cu - li. A - men, a - men,

S
sae - cu - li. A - men, a - men,

A
sae - cu - li. A - men, a - men,

T
sae - cu - li. A - men, a - men,

Arp

S
ri sae - cu - li. A - -

A
ri sae - cu - li. A - -

T
ri sae - cu - li. A - -

B
ri sae - cu - li. A - -

Org

S
A - men, a - men, a - -

A
A - men, a - men, a - -

T
A - men, a - men, a - -

B
A - men, a - men, a - -

Org

AG

195

S
a - - - - men,

S
a - - - - men,

A
a - - - - men,

T
a - - - - men,

Arp

S
- - - - men, a - men, a -

A
- - - - men, a - men, a -

T
- - - - men, a - men, a -

B
- - - - men, a - men, a -

Org

S
men,

A
- - - - men,

T
- - - - men,

B
- - - - men,

Org

AG
- - - - men,

198

S a - - - - - men.

S a - - - - - men.

A a - - - - - men.

T a - - - - - men.

Arp

S men, a - - - - - men.

A men, a - - - - - men.

T men, a - - - - - men.

B men, a - - - - - men.

Org a - - - - - men.

S a - men, a - men, a - - - - - men.

A a - men, a - men, a - - - - - men.

T a - men, a - men, a - - - - - men.

B a - men, a - men, a - - - - - men.

Org

AG

Missa a 12 *Et exultavit spiritus meus*
Sanctus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 71-6

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

S
S
A
T
Arp

San - -
San - ctus,
San - ctus, San - ctus,
San - ctus,

CORO II

S
A
T
B
Org

San - ctus, San - - - ctus
San - ctus, San - - - ctus,
San - ctus, San - - - - - ctus,
San - ctus, San - - - ctus,
San - ctus, San - - - ctus,

CORO III

S
A
T
B
Org
AG

AG

5

S
S
A
T
Arp
S
A
T
B
Org
S
A
T
B
Org
AG

ctus,
San - ctus,
San - ctus,
San - ctus,
San - ctus, San - ctus,
San - ctus,
San - ctus, San - ctus,
San - ctus,
San - ctus, San - ctus,
San - ctus, San - ctus,
San - ctus, San - ctus,
San - ctus, San - ctus,

9

The musical score is for a SATB choir and organ. It consists of ten staves. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the organ (Org) are in G major (one sharp). The lyrics are 'San - ctus, San - ctus'. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 9. The vocal parts enter with 'San - ctus' in measure 10. The organ provides accompaniment. The second system continues the vocal parts and organ accompaniment.

Soprano (S): *San - ctus, San - ctus,*

Alto (A): *San - ctus,*

Tenor (T): *San - ctus, San - ctus,*

Bass (B): *San - ctus, San - ctus,*

Organ (Org):

AG: *San - ctus,*

12

S Do - mi - nus De - us

S Do - mi - nus De - us

A Do - mi - nus De - us

T Do - mi - nus De - us

Arp

S - - - - ctus,

A San - - - ctus,

T - tus, San - - ctus,

B - - - - ctus,

Org

S Do - mi - nus De - us Sa - ba -

A Do - mi - nus De - us Sa - ba -

T Do - mi - nus De - us Sa - ba -

B Do - mi - nus De - us Sa - ba -

Org

AG

16

S
Ple - ni sunt cae - li

S
Ple - ni sunt cae - li

A
Ple - ni sunt cae - li

T
Ple - ni sunt cae - li

Arp

S
Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li

A
Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li

T
Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li

B
Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li

Org

S
oth. Ple - ni sunt cae - li

A
oth. Ple - ni sunt cae - li

T
oth. Ple - ni sunt cae - li

B
oth. Ple - ni sunt cae - li

Org

AG

21

S et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

S et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

A et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

T et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

Arp et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

S et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

A et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

T et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

B et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

Org et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

S et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

A et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

T et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

B et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

Org et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

AG et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter -

27

S
ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu -

S
ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu -

A
ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu -

T
ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu -

Arp

S
ra glo - ri - a tu - a,

A
ra glo - ri - a tu - a,

T
ra glo - ri - a tu - a,

B
ra glo - ri - a tu - a,

Org

S
ra glo - ri - a tu - a,

A
ra glo - ri - a tu - a,

T
ra glo - ri - a tu - a,

B
ra glo - ri - a tu - a,

Org

AG

31

S a. Ho - san - na, Ho - san - na

S a. Ho - san - na, Ho - san - na

A a. Ho - san - na, Ho - san - na

T a. Ho - san - na, Ho - san - na

Arp

S glo - ri - a tu - a. Ho - san - na,

A glo - ri - a tu - a. Ho - san - na,

T glo - ri - a tu - a. Ho - san - na,

B glo - ri - a tu - a. Ho - san - na,

Org

S glo - ri - a tu - a.

A glo - ri - a tu - a.

T glo - ri - a tu - a.

B glo - ri - a tu - a.

Org

AG

35

S in ex - cel - sis, in ex -

S in ex - cel - sis, in ex -

A in ex - cel - sis, in ex -

T in ex - cel - sis, in ex -

Arp

S Ho - san - na in ex -

A Ho - san - na in ex -

T Ho - san - na in ex -

B Ho - san - na in ex -

Org

S Ho - san - na in ex -

A Ho - san - na in ex - cel -

T Ho - san - na in ex -

B Ho - san - na in ex -

Org

AG

39

S
cel - - - sis.

S
cel - - - sis.

A
cel - - - sis.

T
cel - - - sis.

Arp

S
cel - - - sis. Be - ne - di - ctus qui

A
cel - - - sis. Be - ne - di - ctus qui

T
cel - - - sis. Be - ne - di - ctus qui

B
cel - - - sis. Be - ne - di - ctus qui

Org

S
cel - - - sis. Be - ne - di - ctus

A
cel - - - sis. Be - ne - di - ctus

T
cel - - - sis. Be - ne - di - ctus

B
cel - - - sis. Be - ne - di - ctus

Org

AG

44

S
S
A
T
Arp

S
ve - nit in no - mi - ne Do - mi -

A
ve - nit in no - mi - ne Do - mi -

T
ve - nit in no - mi - ne Do - mi -

B
ve - nit in no - mi - ne Do - mi -

Org

S
qui ve - nit in no - mi - ne

A
qui ve - nit in no - mi - ne

T
qui ve - nit in no - mi - ne

B
qui ve - nit in no - mi - ne

Org

AG

49

S Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis,

S Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis,

A Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis,

T Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis,

Arp

S ni. Ho - san - na in ex-cel -

A ni. Ho - san - na in ex-cel -

T ni. Ho - san - na in ex-cel -

B ni. Ho - san - na in ex-cel -

Org

S Ho san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na

A Ho san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na

T Ho san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na

B Ho san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na

Org

AG

53

S Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in

S Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in

A Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in

T Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in

Arp

S sis, Ho - san - na in ex - cel - sis,

A sis, Ho - san - na in ex - cel - sis,

T sis, Ho - san - na in ex - cel - sis,

B sis, Ho - san - na in ex - cel - sis,

Org

S in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis,

A in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis,

T in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis,

B in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis,

Org

AG

57

S ex - cel - - sis, in ex -

S ex - cel - - sis, Ho -

A ex - cel - - sis, Ho -

T ex - cel - - sis, in ex -

Arp

S Ho - san - na in ex - cel - - -

A Ho - san - na in ex - cel - - -

T Ho - san - na in ex - cel - - -

B Ho - san - na in ex - cel - - -

Org

S

A

T

B

Org

AG

60

S cel - - - - - sis.

S san - na in ex - cel - - - - sis.

A san - na in ex - - cel - - - - sis.

T cel - - - - - sis.

Arp

S sis, in ex - cel - - - sis.

A sis, in ex - - - - cel - - - - sis.

T sis, Ho - san - na in ex - cel - sis.

B sis,

Org

S in ex - - - - cel - - - - sis.

A Ho - san - na in ex - cel - - - sis.

T Ho - san - na in ex - cel - - - sis.

B Ho - san - na in ex - cel - - - sis.

Org

AG

Missa a 12 Et exultavit spiritus meus

Agnus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-E 71-6

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

S A - gnus De - i,

S A - gnus De - i, A - gnus De - i,

A A - gnus De - i,

T A - gnus De - i,

Arp

CORO II

S A - gnus De -

A A - gnus

T

B A - gnus

Org

CORO III

S

A

T

B

Org

AG

5

S
qui tol - - -

S
qui tol - - -

A
A - gnus De -

T
qui tol - - -

Arp

S
- - - i,

A
De - - - i,

T
A - gnus De - i, qui

B
De - - - i,

Org

S
A - gnus De - i, qui tol - - lis,

A
A - gnus De - i,

T
A - gnus De - i,

B
A - gnus De - - - i,

Org

AG

9

S
lis

S
lis

A
i,

T
lis

Arp

S
A - gnus De - i, A - - gnus qui

A
A - gnus De - i, qui - tol - lis qui

T
tol - - - lis A - gnus De - i,

B
A - gnus De - i, qui tol - - - lis, qui

Org

S
qui tol - - -

A
qui tol - - -

T
A - gnus De -

B
qui tol - - -

Org

AG

13

S
qui tol - lis

S
qui tol - lis

A
qui tol - lis

T
qui tol - lis

Arp

S
tol - lis pec - ca - ta mun -

A
tol - lis pec - ca - ta mun -

T
A - gnus De - i, pec - ca - ta mun -

B
tol - lis pec - ca - ta mun -

Org

S
lis pec - ca - ta mun -

A
lis pec - ca - ta mun -

T
i, pec - ca - ta mun -

B
lis pec - ca - ta mun -

Org

AG

16

S pec - ca - ta mun - di: mi - se - re re - no - -

S pec - ca - ta mun - di: mi - se - re re - re - no - -

A pec - ca - ta mun - di: mi - se - re re - no -

T pec - ca - ta mun - di: mi - se - re re - no - -

Arp

S di, pec - ca - ta mun - di:

A di, pec - ca - ta mun - di:

T di, pec - ca - ta mun - di:

B di, pec - ca - ta mun - di:

Org

S di, pec - ca - ta mun - di:

A di, pec - ca - ta mun - di:

T di, pec - ca - ta mun - di:

B di, pec - ca - ta mun - di:

Org

AG

20

S -bis.
S -bis.
A -bis.
T -bis,
Arp

S mi - se - re - re no - bis.
A mi - se - re - re no - bis.
T mi - se - re - re no - bis.
B mi - se - re - re no - bis.
Org

S mi - se - re - re no - -
A mi - se - re - re no - -
T mi - se - re - re no -
B mi - se - re - re no - -
Org
AG

24

S A - gnus De - i,

S A - gnus De - i,

A A - gnus De - i,

T A - gnus De - i,

Arp

S A - gnus De - i, qui -

A A - gnus De - i, qui -

T A - gnus De - i, qui -

B A - gnus De - i, qui -

Org

S bis. A - gnus De - i, qui tol - lis

A bis. A - gnus De - i, qui tol - lis

T bis. A - gnus De - i, qui tol - lis

B bis. A - gnus De - i, qui tol - lis

Org

AG

29

S mi - se - re -

S

A

T mi - se - re -

Arp

S tol - lis pec - ca - ta mun - di:

A tol - lis pec - ca - ta mun - di:

T tol - lis pec - ca - ta mun - di:

B tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Org

S pec - ca - ta mun - - di:

A pec - ca - ta mun - - di:

T pec - ca - ta mun - - di:

B pec - ca - ta mun - - di:

Org

AG

34

S
re no - - bis, no - - -

S
mi - se - re - re no - - -

A
mi - se - re - - re no - - -

T
re no - - - bis, no - - -

Arp

S

A

T

B

Org

S

A

T

B

Org

AG

38

S
S
A
T
Arp
S
A
T
B
Org
S
A
T
B
Org
AG

bis. qui - tol - lis pec-
bis. qui - tol - lis pec-
bis. qui - tol - lis pec-
bis. qui - tol - lis pec-
A - gnus De - i,
A - gnus De - i,
A - gnus De - i,
A - gnus De - i,
A - gnus De - i,
A - gnus De - i,
A - gnus De - i,
A - gnus De - i,

42

S ca - ta mun - di, qui tol - lis

S ca - ta mun - di, qui tol - lis

A ca - ta mun - di, qui tol - lis

T ca - ta mun - di, qui tol - lis

Arp ca - ta mun - di, qui tol - lis

S qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: do - na

A qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: do - na

T qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: do - na

B qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: do - na

Org

S qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

A qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

T qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

B qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Org

AG

46

S do - - na no - bis pa - - -

S do - - na no - bis pa - - -

A do - - na no - bis pa - - -

T do - na no - bis pa - - -

Arp

S no - bis, do - na

A no - bis, do - na

T no - bis, do - na

B no - bis, do - na

Org

S do - na no - bis,

A do - na no - bis,

T do - na no - bis,

B do - na no - bis,

Org

AG

49

S
cem, do - - na no - bis pa -

S
cem, do - - na no - bis pa -

A
cem, do - - na no - bis pa -

T
cem, do - na no - bis pa -

Arp

S
no - bis

A
no - bis

T
no - bis

B
no - bis

Org

S
do - - na no - bis pa - cem, pa - -

A
do - - na no - bis pa - cem, pa - -

T
do - - na no - bis pa - cem, pa - -

B
do - na no - bis pa - cem, pa -

Org

AG

53

Soprano: cem, do - na no -

Alto: cem, do - na no - - bis

Tenor: cem, do - na no -

Bass: do - na no - bis pa - cem,

Organ: accompaniment

AG: accompaniment

57

S bis pa - - - cem, pa -

S do - - na no - bis pa -

A pa - - - cem, pa -

T bis pa - - - cem, pa -

Arp pa - - - cem, pa -

S do - - na no - bis pa -

A do - - na no - bis pa -

T do - - na no - bis pa -

B do - - na no - bis pa -

Org do - - na no - bis pa -

S pa -

A pa -

T pa -

B pa -

Org pa -

AG pa -

60

S
cem, pa - - - - - cem.

S
cem, pa - - - - - cem.

A
cem, pa - - - - - cem.

T
cem, pa - - - - - cem.

Arp

S
cem, pa - - - - - cem.

A
cem, pa - - - - - cem.

T
cem, pa - - - - - cem.

B
cem, pa - - - - - cem.

Org

S
cem, pa - - - - - cem.

A
cem, pa - - - - - cem.

T
cem, pa - - - - - cem.

B
cem, pa - - - - - cem.

Org

AG
cem, pa - - - - - cem.

Missa L'homme armé

Kyrie

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-V 70/328

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

[Tiple]

[Alto]

[Tenor]

[Bajo]

Ki ri e e

CORO II

[Tiple]

[Alto]

[Tenor]

[Bajo]

Ki ri e e

[Acompañamiento]

Ki ri e e

S

Ky - ri - e e - lei - son,

A

Ky - ri - e e - lei - son,

T

Ky - ri - e e - lei - son,

B

Ky - ri - e e - lei - son,

S

Ky - ri - e

A

Ky - ri - e

T

Ky - ri - e

B

Ky - ri - e

Ac

Ky - ri - e

2

4

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

A Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

B Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

S e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e -

A — e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

T — e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

B — e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

Ac

10

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

A Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

B Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

S lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

A Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

T - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

B e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

Ac

16

S
lei-son, Ky - ri - e e - lei-son, Ky - ri - e e-lei - son,

A
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e-lei - son,

T
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky

B
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e-lei - son,

S
lei - son, Ky - ri - e e-lei - son, Ky-ri - e e-lei -

A
lei - son, Ky - ri - e e-lei - son, Ky - ri - e e-lei -

T
- lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

B
lei - son, Ky - ri - e e-lei - son, Ky - ri - e e-lei -

Ac
lei - son, Ky - ri - e e-lei - son, Ky - ri - e e-lei -

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

A Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

T - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

B Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

S son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

A son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

T lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

B son, Ky - ri - e e - lei - son,

Ac

S
son, Ky - ri - e - lei - son, e - lei - - - son.

A
son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

T
son, Ky - ri - e e - lei - - - son.

B
son, e - lei - - - son.

S
son, Ky - ri - e e - - - - lei - son.

A
Ky - - ri - e e - - - lei - son.

T
son, Ky - ri - e e - lei - son.

B
Ky - ri - e e - lei - - - son.

Ac

S Chri - ste e - lei - son,

A Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -

T Chri - ste e - lei - son,

B Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e

S Chri - ste e - - lei - son,

A Chri - ste e - - lei-son,

T Chri - ste e - - lei - son,

B Chri - ste e - - lei - son,

Ac

S Chri - ste e - - lei - son,

A - - - - lei - son,

T Chri - ste e - lei - son,

B lei - son,

S Chri - ste e -

A Chri - ste e - - - -

T Chri - ste e - lei -

B Chri - ste e - - lei -

Ac

47

S Chri - ste e -

A Chri - ste e -

T Chri - ste e -

B Chri - ste e e - lei -

S - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

A - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

T son, Chri - ste e - - lei - son,

B - son, Chri - ste e - lei - son,

Ac

S



A




T




B



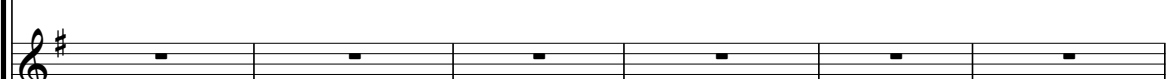
S




A



T



B



Ac



59

S
- lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -

A
- - - - lei - son, Chri -

T
son, Chri - ste e - - - lei - son, Chri -

B
- son, Chri - ste e - lei - son, Chri -

S
Chri - ste e - lei - son,

A
Chri - ste e - lei - son,

T
Chri - ste e - - - lei - son,

B
Chri - ste e - lei - son,

Ac

S - - lei - son, Chri -

A ste e - - lei - son,

T ste e - lei - son,

B ste e - lei - son,

S Chri - ste e - - lei - son, Chri -

A Chri - ste e -

T Chri - ste e - - lei -

B Chri - ste e - - lei - son, _____

Ac Chri - ste e - - lei - son, _____

71

S
ste e - - - lei - son, e - lei - -

A
Chri - ste e - - -

T
Chri - ste e - - -

B
Chri - ste e - - -

S
ste e - - - lei-son,

A
- - - lei - son, Chri - ste e -

T
son, e - lei - son, Chri - ste e -

B
Chri - ste e - - - lei - -

Ac
Chri - ste e - - - lei - -

S
- - son. Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei -

A
- lei - son. Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei -

T
- lei - son. Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei -

B
lei - son. Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei -

S
Ky - ri - e, Ky - ri -

A
- lei - son. Ky - ri - e,

T
- lei - son. Ky - ri - e,

B
- - son. Ky - ri - e,

Ac
- - son. Ky - ri - e,

S
ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

A
ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

T
ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

B
ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

S
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

A
son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

T
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e -

B
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

Ac

94

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

A Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

T Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

B Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

S lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

A lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

T lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

B lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

Ac Ky - ri - e e - lei - son,

The image shows a musical score for a SATB choir and an Acoustic Bass (Ac) part. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts, with lyrics: 'Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -'. The second system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Acoustic Bass (Ac) parts, with lyrics: 'lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,'. The Acoustic Bass part is written in bass clef and provides a harmonic accompaniment for the vocal parts.

100

S e e - lei - son, Ky - ri - e e - - - lei - son,

A son, Ky - ri - e e - - - lei - son,

T son, Ky - ri - e e - lei - son,

B son, Ky - ri - e e - lei - son,

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

A Ky - ri - e e - - - lei - son, Ky - ri - e e -

T Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

B Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

Ac

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

A Ky - ri - e e - lei -

T Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

B Ky - ri - e e - lei - son,

S e, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

A - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

T son, Ky - ri -

B son, e - lei -

Ac

111

S Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e,

A - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e,

T Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e,

B e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e,

S e e - lei - son, Ky - ri - e, Ky - ri -

A - lei - son, Ky - ri - e Ky - ri -

T e e - lei - son, Ky - ri - e Ky - ri - e e -

B son, Ky - ri - e Ky - ri -

Ac

S Ky - ri - e e - lei - son._____

A Ky-ri - e e - - - - lei - son._____

T Ky - ri - e e - lei - son._____

B Ky - ri - e e - lei - son._____

S e e - - - - - lei - son._____

A e e - - - - - lei - son._____

T - - - lei - son, e - lei - son._____

B e e - - - - - lei - - - son._____

Ac

Missa L'homme armé

Gloria

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-V 70/328

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

S
Et in ter - ra pax__ ho-mi - ni - bus bo - nae vo-lun-ta -

A
Et in ter - ra pax__ ho-mi - ni - bus bo - nae vo-lun-ta -

T
Et in ter - ra pax__ ho-mi-ni - bus bo - nae vo-lun -

B
Et in ter - ra pax__ ho-mi - ni - bus bo - nae vo-lun-ta -

CORO II

S
bo - nae vo-lun-ta - tis, bo-nae

A
bo - nae vo-lun-ta - tis, bo - nae

T
bo - nae vo-lun - ta - tis, bo -

B
bo - nae vo-lun-ta - tis, bo - nae

Ac
bo - nae vo-lun-ta - tis, bo - nae

7

S
tis. Lau - da - mus te. Ad-

A
tis. Lau - da - mus te.

T
ta - tis. Lau - da - - - mus te.

B
tis. Lau - - da - mus te.

S
vo-lun-ta - tis. Be - ne - di - ci - - mus

A
vo-lun-ta - tis. Be - ne - di - ci-mus

T
- nae vo-lun - ta - tis. Be - ne - di - ci - mus

B
vo-lun-ta - tis. Be - ne - di - ci - mus

Ac

13

S - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca -

A Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi -

T Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi -

B Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi -

S te. Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi -

A te. Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi -

T te. Ad - o - ra - mus te.

B te. Ad - o - ra - mus te.

Ac

18

S
- mus te, glo - ri - fi - ca mus te. Gra - ti - as a - gi-mus

A
-ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi-mus

T
ca - mus te, glo - ri - fi - ca-mus te. Gra - ti - as a - gi-mus ti -

B
ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi-mus

S
ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi- mus

A
ca - - - mus te. Gra - ti - as a - gi-mus

T
Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi-mus

B
Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi-mus

Ac

24

S ti - - bi glo - ri-am tu - am.

A ti - - bi pro - pter ma - gnam glo - ri-am tu -

T - - bi pro - pter ma - gnam glo - ri-am tu - am.

B ti - - bi pro - pter ma - gnam glo - ri-am tu - am.

S - ti - bi Do -

A ti - - bi Do -

T ti - - bi

B ti - - bi

Ac

S De - us Pa - ter o -

A am. De - us Pa -

T De - us Pa -

B De -

S mi-ne De - us, Rex cae-le - stis,

A mi-ne De - us, Rex cae - le - stis,

T Do - mi-ne De - us, Rex cae-le - stis,

B Do - mi-ne De - us, Rex cae - le - stis,

Ac

36

S
- mni-po - tens, o - mni - po - tens.

A
ter o - mni - po - tens.

T
ter o - mni-po - tens.

B
us Pa - ter o - mni - po - tens.

S
Do - mi-ne Fi - li u - ni-ge -

A
Do - mi - ne Fi - li u-ni-ge - ni -

T
Do - mi-ne Fi - li u -

B
Do - mi - ne Fi - li u-ni-

Ac

S Je - su Chri - - - ste. Do -

A Je - su Chri - ste. Do -

T Je - su Chri - - - ste. Do -

B Je - su Chri - - - te. Do -

S - - - ni - te Do - mi-ne

A te Do - mi-ne De -

T - ni-ge-ni - te Do - mi-ne De -

B ge - ni - te Do - mi-ne De -

Ac

S mi-ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa -

A mi-ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa -

T mi-ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa -

B mi-ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa -

S De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - -

A us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - - -

T us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - - -

B us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - - -

Ac

S tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

A tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

T tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

B tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

S tris. mi - se - re - re no -

A tris. mi - se - re - re no -

T tris. mi - se - re - re no -

B tris. mi - se - re - re no -

Ac

61

S
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

A
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

T
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

B
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

S
bis. sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

A
bis. sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

T
bis. sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

B
bis. sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

Ac
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

68

S
stam. mi - se - re - re no - bis,

A
stam. mi - se - re - re no -

T
stam. mi - se - re - re no -

B
stam. mi - se - re - re no -

S
stam. Qui se - des ad dex-te-ram Pa - tris, mi - se -

A
stam. Qui se - des ad dex-te-ram Pa - tris,

T
stam. Qui se - des ad dex-te-ram Pa - tris, mi-

B
stam. Qui se - des ad dex-te-ram Pa - tris,

Ac
stam. Qui se - des ad dex-te-ram Pa - tris,

74

S mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am tu

A bis, mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am tu

T bis, mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am tu

B bis, mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am tu

S re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

A mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

T - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

B mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

Ac

80

S
so-lus San - ctus. Tu so-lus Do - mi-nus. Tu so - lus

A
so-lus San - ctus. Tu so-lus Do - mi-nus. Tu so - lus

T
so-lus San - ctus. Tu so-lus Do - mi-nus. Tu so - lus

B
so-lus San - ctus. Tu so-lus Do - mi-nus. Tu so - lus

S
Tu so - lus Al -

A
Tu so - lus Al -

T
Tu so - lus Al -

B
Tu so - lus Al -

Ac
so-lus San - ctus. Tu so-lus Do - mi-nus. Tu so - lus

86

S Al - tis - si - mus, Tu so - lus Al - tis - si -

A Al - tis - si - mus, Tu so - lus Al - tis - si -

T Al - tis - si - mus, Tu so - lus Al - tis - si -

B Al - tis - si - mus, Tu so - lus Al - tis - si -


S tis - si - mus, Tu so - lus Al - tis - si - mus,

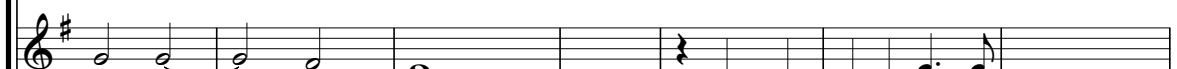
A tis - si - mus, Tu so - lus Al - tis - si - mus,

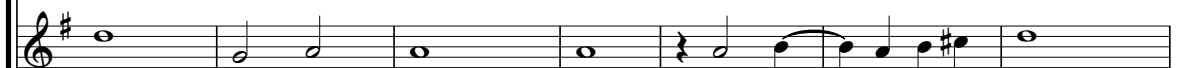
T - tis - si - mus, Tu so - lus Al - tis - si - mus,


B tis - si - mus, Tu so - lus Al - tis - si - mus,

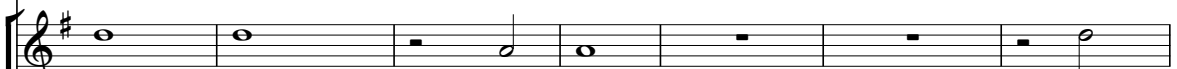
Ac tis - si - mus, Tu so - lus Al - tis - si - mus,

S

 mus, Je - su Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu,

A

 mus, Je - su Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu,


T

 mus, Je - su Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu,

B

 mus, Je - su Chri - ste. Cum San - cto Spi - ri - tu,

S

 Je - su Chri - ste. Cum

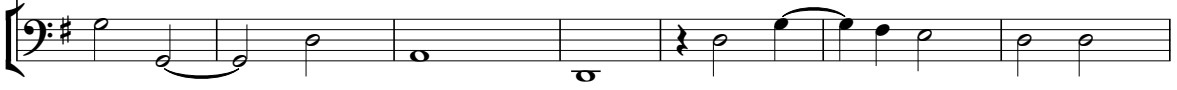
A

 Je - su Chri - ste. Cum

T

 Je - su Chri - ste. Cum

B

 Je - su Chri - ste. Cum

Ac


100

S
in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

A
in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

T
in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

B
in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

S
San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a, in

A
San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a, in

T
San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a, in

B
San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a, in

Ac
San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a, in

S In glo - ri - a, in glo - ri - a

A In glo - ri - a, in glo - ri - a

T In glo - ri - a, in glo - ri -

B In glo - ri - a, in glo - ri - a

S glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men. In

A glo - ri - a De - i Pa - tris. In -

T glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men. In -

B glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men. In

Ac

112

S De - i Pa - tris. A - men, a - men. De -

A De - i Pa - tris. A - men, a - men. De -

T a De - i Pa - tris. A - men, a - men.

B De - i Pa - tris. A - men, a - men. De -

S glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men.

A glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men.

T — glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men.

B glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men.

Ac

S
- i Pa - tris. A - - - - men, a -

A
- i Pa - tris. A - - - men, a -

T
De - i Pa - tris. A - - - men,

B
i Pa - tris. A - - - men,

S
De - - i Pa -

A
De - - i Pa -

T
De - - i

B
De - - i

Ac

123

S
men._____

A
men._____

T
a - - - - - men._____

B
a - - - - - men._____

S
tris. A - - - - - men._____

A
- tris. A - - - - - men._____

T
Pa - tris. A - - - - - men._____

B
Pa - tris. A - - - - - men._____

Ac
Pa - tris. A - - - - - men._____

Missa L'homme armé

Credo

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-V 70/328

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

S
Pa - trem o - mni-po - ten - tem, vi - si-

A
Pa - trem o - mni-po - ten - tem, vi - si-

T
Pa - trem o - mni-po - ten - tem, vi -

B
Pa - trem o - mni-po - ten - tem, vi - si-

CORO II

S
fa-cto-rem cae - li et ter - rae,

A
fa-cto-rem cae - li et ter - rae,

T
fa-cto-rem cae - li et ter - rae,

B
fa-cto-rem cae - li et ter - rae,

Ac
fa-cto-rem cae - li et ter - rae,

8

S
bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um. Et in

A
bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um. Et in

T
- si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do-

B
bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um. Et in

S
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um.

A
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um.

T
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um.

B
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um.

Ac

13

S u-num Do - mi-num Fi - li-um De - i u -

A u-num Do-mi - num Fi - li-um De - i u - ni -

T - mi - num Fi - li-um De - i u - ni -

B u-num Do - mi-num Fi - li-um De - i u - ni -

S Je - sum Chri - stum, Fi - li-um

A Je - sum Chri - - stum, Fi - li-um De -

T Je - sum Chri - stum, Fi - li-um De -

B Je - sum Chri - stum, Fi - li-um De -

Ac

19

S
- ni-ge-ni- tum. Et ex Pa - tre na - tum

A
ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum

T
ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum De-

B
ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na - tum De -

S
De - i u - ni-ge-ni- tum. an - te o - mni-a sae-cu-la.

A
i u - ni - ge - ni - tum. an - te o - mni-a sae-cu-la.

T
i u - ni - ge - ni - tum. an - te o - mni-a sae-cu-la.

B
i u - ni - ge - ni - tum. an - te o - mni-a sae-cu-la.

Ac

S De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,

A De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,

T um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,

B um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,

S De - um ve - rum de

A De - um ve - rum de

T De - um ve -

B De - um ve -

Ac

S
Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti -

A
Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub -

T
Ge - ni - tum, non fa - ctum,

B
Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti -

S
De - o ve - ro.

A
De - o ve - ro.

T
rum de De - o ve - ro.

B
rum de De - o ve - ro.

Ac
rum de De - o ve - ro.

S
a - lem Pa - - - tri: o - mni-a

A
stan - ti - a - lem Pa - - - tri: o - mni-a

T
con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: o - mni-a

B
a - lem Pa - - - tri: o - mni-a

S
per quem o - mni-a

A
per quem o - mni-a

T
per quem o - mni-a

B
per quem o - mni-a

Ac
per quem o - mni-a

44

S
fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi - nes, et pro-pter no -

A
fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi - nes, et pro-pter no -

T
fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi - nes, et pro-pter no -

B
fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi - nes, et pro-pter no -

S
fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi - nes, et

A
fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi - nes, et

T
fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi - nes, et

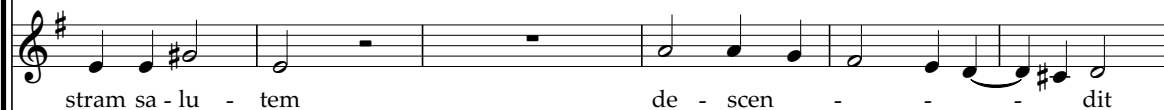
B
fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi - nes, et

Ac
fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi - nes, et

50

S

 stram sa - lu - tem de - scen - dit de cae - lis, de cae - lis,

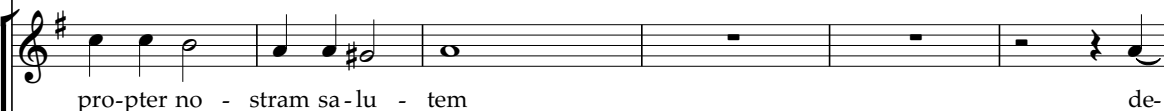
A

 stram sa - lu - tem de - scen - - - dit

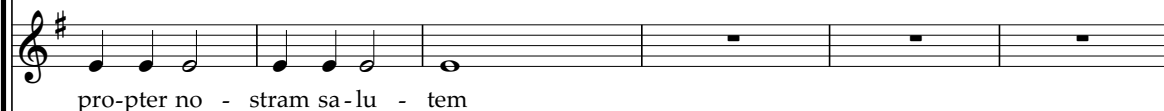
T

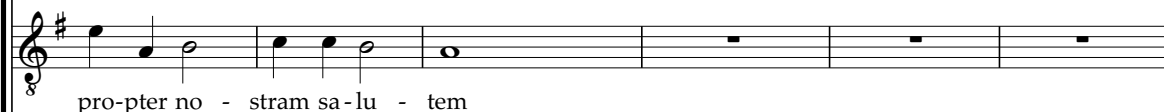
 stram sa - lu - tem de - scen - - - - - dit

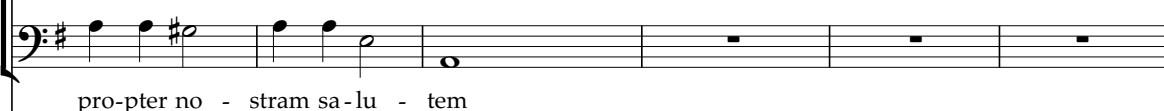
B

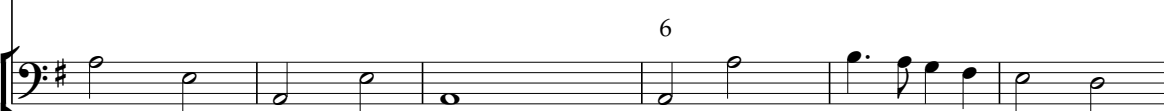
 stram sa - lu - tem de - scen - - - dit

S

 pro-pter no - stram sa-lu - tem de-

A

 pro-pter no - stram sa-lu - tem

T

 pro-pter no - stram sa-lu - tem

B

 pro-pter no - stram sa-lu - tem

Ac

 6

56

S
de - scen - dit de cae - lis. Et

A
de - scen - dit de cae - lis.

T
de - scen - dit de cae - lis, de cae - lis.

B
de cae - lis.

S
- scen - dit de cae - lis, de cae - lis.

A
de - scen - dit de cae - lis, de cae - lis, de cae - lis.

T
de - scen - dit de cae - lis, de cae - lis.

B
de - scen - dit de cae - lis, de cae - lis.

Ac
de - scen - dit de cae - lis, de cae - lis.

64

S in - car - - - - - na - tus est

A Et in - - car - na - - tus est

T Et in - car - na - tus est

B Et in - car - na - tus est

S de Spi - -

A de Spi - - ri - tu

T de Spi - ri - tu

B de Spi -

Ac

S
ex Ma - ri - a Vir - -

A
ex Ma-ri - a Vir - - - -

T
ex Ma - ri - a Vir - gi -

B
ex Ma - ri - a Vir - - - -

S
ri tu San - - - cto

A
San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi -

T
San - - - cto ex Ma -

B
ri - tu San - cto ex Ma -

Ac

S - - gi - ne: Et ho - mo fa - - ctus

A - - gi - ne: Et ho - mo fa -

T ne: Et ho - - mo fa - - -

B - gi - - ne: Et ho - - mo

S ex Ma - ri - a Vir - gi - ne:

A ne: ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et

T ri - a Vir - - gi - - ne:

B ri - a Vir - - - - - gi - ne:

Ac

86

S
est, fa - - - - ctus est. _____

A
- ctus est, fa - ctus est. _____

T
- ctus est, ho - mo fa - ctus est. _____

B
fa - ctus est, fa - ctus _____ est. _____

S
Et ho - mo fa - - - - ctus est. _____ Cru-ci - fi -

A
ho - mo fa - - - - ctus est. _____ Cru-ci - fi -

T
Et _____ ho - mo fa - ctus est. _____ Cru-ci - fi -

B
Et _____ ho - mo fa - ctus est. _____ Cru-ci - fi -

Ac

S e - ti - am pro no - bis: pas - sus, et se-pul-tus est.

A e - ti - am pro no - bis: pas - sus, et se-pul-tus est.

T e - ti - am pro no - bis: pas - sus, et se-pul-tus est.

B e - ti - am pro no - bis: pas - sus, et se-pul-tus est.

S xus sub Pon - ti - o Pi - la - to Et

A xus sub Pon - ti - o Pi - la - to Et

T xus sub Pon - ti - o Pi - la - to Et

B xus sub Pon - ti - o Pi - la - to Et

Ac

101

S Et re-sur-re - xit ter - ti - a di - e,

A Et re-sur-re - xit ter - ti - a di - e,

T Et re-sur-re - xit ter - ti - a di - e,

B Et re-sur-re - xit ter - ti - a di - e,

S re-sur-re - xit ter - ti - a di - e, se-cun-dum Scrip - tu -

A re-sur-re - xit ter - ti - a di - e, se-cun - dum Scrip - tu -

T re-sur-re - xit ter - ti - a di - e, se-cun - dum Scrip-tu -

B re-sur-re - xit ter - ti - a di - e, se-cun - dum Scrip-tu -

Ac

107

S Et a - scen-dit in cae - lum:

A Et a - scen-dit in cae - lum:

T Et a - scen-dit in cae - lum:

B Et a - scen-dit in cae - lum:

S ras. se - det ad dex-te - ram Pa - tris, se - det ad

A ras. se - det ad dex-te-ram Pa - tris, ad - dex-te-ram

T ras. se - det ad dex - te-ram Pa - tris, dex-

B ras. se - det ad

Ac

S
Et i - te - rum cum glo - ri - a, vi - vos

A
Et i - te - rum cum glo - ri - a, vi - vos

T
Et i - te - rum cum glo - ri - a, vi - vos

B
Et i - te - rum cum glo - ri - a,

S
dex - te - ram Pa - tris. ven - tu - rus est ju - di - ca - re

A
Pa - tris. ven - tu - rus est ju - di - ca - re

T
te - ram Pa - tris. ven - tu - rus est ju - di - ca - re

B
dex - te - ram Pa - tris. ven - tu - rus est ju - di - ca - re

Ac

120

S et mor - - tu - os, et mor - - tu - os: cu-jus

A et mor - - tu - os, et mor - - tu - os: cu-jus

T et mor - tu - os, et mor - - tu - os: cu-jus

B vi - vos et mor - - tu - os: cu-jus

S cu-jus reg - ni

A cu-jus reg - ni

T cu-jus reg - ni

B cu-jus reg - ni

Ac

127

S
reg - ni non e - rit _____ fi - nis.

A
reg - ni non e - rit fi - nis.

T
reg - ni non e - rit _____ fi - nis.

B
reg - ni non e - rit fi - nis.

S
Et _____ in Spi - ri - tum San - ctum, Do -


A
Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi -

T
Et _____ in Spi - ri - tum San -


B
Et in Spi - ri - tum San -


Ac
Et in Spi - ri - tum San -

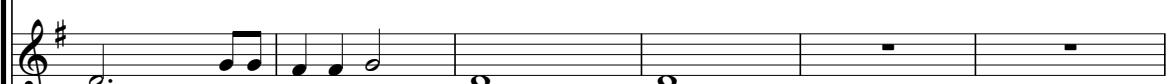
S  qui ex Pa - tre Fi - li - o -

A  qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce -

T  qui ex Pa - tre Fi -

B  qui ex Pa - tre Fi - li - o -

S  mi - nun, et vi - vi - fi - can - tem:

A  num, et vi - vi - fi - can - tem:

T  - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem:

B  ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem:

Ac 

S
que pro-ce - dit. si -

A
dit. si -

T
8 - li-o-que pro - ce - dit. si -

B
que pro-ce - dit. si -

S
Qui___ cum Pa - tre et___ Fi - li - o si -

A
Qui___ cum Pa - tre___ et___ Fi - li - o si -

T
8 Qui___ cum Pa - tre et Fi - li - o___ si -

B
Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si -

Ac

145

S
- mul ad - o - ra - tur, et con-glo-ri - fi - ca - tur: qui

A
- mul ad - o - ra - tur, et con-glo-ri - fi - ca - tur: qui

T
- mul ad - o - ra - tur, et con-glo-ri - fi - ca - tur: qui

B
- mul ad - o - ra - tur, et con-glo-ri - fi - ca - tur: qui

S
- mul ad - o - ra - tur, et con-glo-ri - fi - ca - tur:

A
- mul ad - o - ra - tur, et con-glo-ri - fi - ca - tur:

T
- mul ad - o - ra - tur, et con-glo-ri - fi - ca - tur:

B
- mul ad - o - ra - tur, et con-glo-ri - fi - ca - tur:

Ac
- mul ad - o - ra - tur, et con-glo-ri - fi - ca - tur:

151

S
lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam, san - ctam ca - tho -

A
lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam, san - ctam ca -

T
lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam, san - ctam ca -

B
lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam, san - ctam ca -

S
qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam, san -

A
qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam, san -

T
qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam, san -

B
qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam, san -

Ac
qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam, san -

157

S
li - cam et a - pos-to - li - cam Ec - cle - si - am.

A
tho - li - cam et a - pos-to - li - cam Ec - cle - si - am.

T
tho - li - cam et a - pos-to - li - cam Ec - cle - si - am.

B
tho - li - cam et a - pos-to - li - cam Ec - cle - si - am.

S
ctam ca - tho - li - cam et a - pos-to - li - cam Ec - cle - si -

A
ctam ca - tho - li - cam et a - pos-to - li - cam Ec - cle - si -

T
ctam ca - tho - li - cam et a - pos-to - li - cam Ec - cle - si -

B
ctam ca - tho - li - cam et a - pos-to - li - cam Ec - cle - si -

Ac
ctam ca - tho - li - cam et a - pos-to - li - cam Ec - cle - si -

S
Con - fi - te-or u - num ba-pti - sma pec -

A
Con - fi - te-or u - num ba-pti - sma pec -

T
Con - fi - te-or u - num ba-pti - sma pec -

B
Con - fi - te-or u - num ba-pti - sma pec -

S
am. Con - fi - te-or in re - mis-si - o - nem

A
am. Con - fi - te-or in re - mis-si - o - nem

T
am. Con - fi - te-or in re - mis-si - o - nem

B
am. Con - fi - te-or in re - mis-si - o - nem

Ac
am. Con - fi - te-or in re - mis-si - o - nem

S
- ca - to - rum. Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem

A
ca - to - rum. Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem

T
ca - to - rum. Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem

B
ca - to - rum. Et ex - spe - cto re - sur - re - cti - o - nem

S
Et ex - spe - cto

A
Et ex - spe - cto

T
Et ex - spe - cto

B
Et ex - spe - cto mor-

Ac
Et ex - spe - cto mor-

S

A

T

B

S

A

T

B

Ac

mor - tu - o - - - - -

mor - tu - o - - - - -

mor - tu - o - - - - -

- tu - o - - - - -

184

S
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a -

A
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a -

T
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a -

B
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a -

S
rum. Et vi - tam a - men, a - men, a -

A
rum. Et vi - tam a - men, a - men, a -

T
rum. Et vi - tam a - men, a - men, a -

B
rum. Et vi - tam a - men, a - men, a -

Ac
rum. Et vi - tam a - men, a - men, a -

S
men, a - men, a - men, a - men, a -

A
men, a - men, a - men, a -

T
men. a - men, a - men, a -

B
men, a - men, a - men, a -

S
men, a - men, a - men, a - men, a -

A
men, a - men, a - men, a -

T
- - - men, a - men, a -

B
men, a - men, a - men, a -

Ac
men, a - men, a - men, a -

S
 men, a - - - men, a - - - men.

A
 men, a - - - men, a - - - men.

T
 men, a - - - men, a - - - men, a - - - men.

B
 men, a - - - men, a - - - men.

S
 - - - - - men, a - - - - - - - - - - - men.

A
 men, a - - - - - men, a - - - - - men.

T
 men, a - - - - - men, a - - - - - men.

B
 men, a - - - - - men, a - - - - - men.

Ac
 men, a - - - - - men, a - - - - - men.

Missa L'homme armé

Sanctus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-V 70/328

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

S
San - ctus, San - ctus,

A
San - ctus, San - ctus,

T
San - ctus, San - ctus,

B
San - ctus, San - ctus,

CORO II

S
San - ctus, San - ctus,-

A
San - ctus,

T
San - ctus,

B
San - ctus, San -

Ac
San - ctus, San -

S
San - ctus, San - - - ctus Do - mi - nus De -

A
San - - - ctus Do - mi - nus De -

T
- ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De -

B
- ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De -

S
- ctus, San - - - ctus Do - mi -

A
ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi -

T
- - - ctus, San - - - ctus Do -

B
- - - ctus, San - ctus Do - mi -

Ac
- - - ctus, San - ctus Do - mi -

20

S
us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae -

A
us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae -

T
us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae -

B
us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae -

S
nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae -

A
nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae -

T
- mi-nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae -

B
nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae -

Ac
nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae -

27

S
- li et ter - ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu -

A
- li et ter - ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu -

T
- li et ter - - ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu -

B
- li et ter - ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu -

S
- li et ter - ra glo - ri - a tu - a.

A
- li et ter - - ra glo - ri - a tu - a.

T
- li et ter - ra glo - ri - a tu - a.

B
- li et ter - ra glo - ri - a tu - a.

Ac

40

S san-na in ex-cel - sis, in ex-cel -

A in ex-cel - sis, in ex -

T ho - san - na in ex-cel - sis, in ex -

B san - na in ex - cel - sis, in ex -

S ho - san - na in

A ho - san - na in

T ho - san - na in

B ho - san - na, ho - san - na in ex -

Ac

46

S
- - - sis. Be-ne-di - ctus in no - mi-ne Do - mi-

A
cel - - sis. Be-ne-di - ctus in no - mi-ne Do - mi-

T
cel - - sis. Be-ne-di - ctus in no - mi-ne Do - mi-

B
cel - - sis. Be-ne-di - ctus in no - mi-ne Do - mi-

S
_ ex - cel - sis. qui ve - nit

A
ex - cel - sis. qui ve - nit

T
ex - cel - - sis. qui ve - nit

B
cel - - sis. qui ve - nit

Ac

53

S
ni. Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis,

A
ni. Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis,

T
ni. Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis,

B
ni. Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis,

S
in no - mi-ne Do - mi - ni. Ho - san - na, ho - san-na in ex -

A
in no - mi-ne Do - mi - ni. Ho - san - na, ho - san -

T
in no - mi-ne Do - mi - ni. Ho - san - na, ho -

B
in no - mi-ne Do - mi - ni. Ho - san - na, ho -

Ac

S
ho - san-na in ex - cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san-na

A
ho - san - na, ho - san - na in ex - cel -

T
ho - san-na in ex - cel - sis, ho - san-na in ex - cel -

B
ho - san - na, ho - san - na, ho - san-na

S
cel - sis, ho - san-na in ex - cel - sis, ho-san-na in ex - cel - sis,

A
na_ in ex - cel - sis, ho - san - na,

T
san - na in ex - cel - sis, ho - san-na in ex - cel - sis,

B
san - na in ex - cel - sis, ho - san - na,

Ac

65

S in ex-cel - sis, ho - san - na, ho -

A - sis, ho - san - na, ho - san -

T - sis, ho-san - na in ex - cel - sis, ho -

B in ex-cel - sis, ho - san - na, ho -

S ho - san - na, ho - san - na in ex - cel -

A ho - san - na, ho - san - na in ex - cel -

T ho - san - na, ho - san - na in ex -

B ho - san - na, ho - san - na in ex - cel -

Ac

71

S san - na in ex - cel - sis.

A na in ex - cel - sis.

T san - na in ex - cel - sis.

B san - na in ex - cel - sis.

S - sis, ho - san - na in ex - cel - sis.

A - sis in ex - cel - sis.

T cel - sis, in ex - cel - sis.

B - - - - - sis.

Ac

Missa L'homme armé

Agnus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-V 70/328

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

S
A - gnus De - - - i, A - gnus De -

A
A - gnus De - i, A - gnus De -

T
A - gnus De - - - i, A - gnus

B
A - - - gnus De - - -

CORO II

S

A

T

B

Ac

6

S
i,

A
i,

T
De - i,

B
i,

S
A - gnus De - i, A - gnus De -

A
A - gnus De - i, A - gnus De -

T
A - gnus De - i, A - gnus De -

B
A - gnus De - - -

Ac

12

S
A - gnus De - - i, A - gnus De - -

A
A - gnus De - - - - - i, A - gnus

T
A - gnus De - - - - -

B
A - gnus De - -

S
- - - i,

A
- - - i,

T
- - - i,

B
- - - i,

Ac

17

S
- - - - - i, qui tol - lis

A
_ De - - - - - i, qui tol - lis

T
- - i, qui tol - lis

B
- - i, A - gnus De - i, qui tol - lis

S
A - gnus De - - - - - i, qui tol - lis pec-

A
A - gnus De - - - - - i, qui tol - lis pec-

T
A - gnus De - - - - - i, qui tol - lis pec-

B
A - gnus De - - - - - i, qui tol - lis pec-

Ac
A - gnus De - - - - - i, qui tol - lis pec-

24

S mi - se - re - re - no - bis. A -

A mi - se - re - re no - bis. A -

T mi - se - re - re no - bis. A -

B mi - se - re - re no - bis. A -

S ca - ta mun - di: A - gnus De -

A ca - ta mun - di: A - gnus De -

T ca - ta mun - di: A - gnus De -

B ca - ta mun - di: A - gnus De -

Ac

30

S
gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

A
gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

T
- gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

B
gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

S
i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun -

A
i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

T
i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun -

B
i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun -

Ac
i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

36

S mi - se - re - re no - bis.

A mi - se - re - re no - bis.

T mi - se - re - re no - bis. A - gnus

B mi - se - re - re no - bis.

S di: mi-se - re - re no - bis, mi - se - re - re no -

A mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

T di: mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no -

B di: mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no -

Ac

42

S A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui

A A - gnus De - i, A - gnus De -

T De - - - - i, A - gnus De -

B A - gnus De - i,

S bis. A - gnus De - - - i,

A A - gnus De - i,

T bis. A - gnus De - i,

B bis. A - gnus De - i,

Ac

49

S tol - lis pec - ca - ta mun - di:

A - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

T i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

B qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

S qui tol - lis pec - ca - ta mun -

A qui tol - lis pec - ca - ta

T qui tol - lis pec - ca - ta mun -

B qui tol - lis pec - ca - ta

Ac

55

S do - na no - bis pa - - - cem,

A do - na no - bis pa - - - cem,

T do - na no - bis pa - - - cem,

B do - na no - bis pa - - - cem,

S - di: do - na no - - - bis

A mun - di: do - na no - - - bis

T - di: do - na no - bis pa -

B mun - di: do - na no - bis

Ac

62

S do - na no - bis, do - na no - bis,

A do - na no - - - - bis, do -

T do - na no - bis, do - na no - - -

B do - - na no - - - bis

S pa - cem, do - na no - bis,

A pa - cem, do - na no - bis,

T - cem,

B pa - cem, do - na no - - bis pa -

Ac

Missa sobre la letanía

Kyrie

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-V 1/4

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

Tiple
Ki ri e

Tiple
Ki ri e

Alto
Ki ri e

Tenor
Ki ri e

CORO II

Tiple
Ki ri e

Alto
Ki ri e

Tenor
Ki ri e

Bajo
Ki ri e

Acompañamiento Continuo
Ki ri e

S Ky - ri -

S Ky - ri -

A Ky - ri - e

T Ky - ri -

S Ky - ri - e e - lei - son,

A Ky - ri - e e - lei - son,

T Ky - ri - e e - lei - son,

B Ky - ri - e e - lei - son,

AC Ky - ri - e

16

S *e e-lei - son, Ky - ri - e e-lei - son,*

S *Ky - ri - e, Ky - ri - e,*

A *— e - lei - son, Ky - ri - e e-lei - son,*

T *— Ky - ri - e — e - lei - son,*

S *Ky - ri - e — e-lei - son, e -*

A *Ky - ri - e — e-lei - son, Ky - ri -*

T *Ky - ri - e — e-lei - son, Ky - ri - e —*

B *Ky - ri - e — e-lei - son,*

AC

22 5

S
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

S
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e

A
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

T
Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

S
lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

A
e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

T
e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

B
e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

AC

S lei - - son, e - - lei - son.____
 S son, Ky - ri - e e - lei - son.____
 A son.____ Ky - ri - e____ e - lei - son.____
 T son.____ Ky - ri - e e - lei - son.____
 S Ky - ri - e e - lei - - - - son.____
 A Ki - ri - e____ e - - lei - - son.____
 T lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.____
 B Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.____
 AC Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.____

42

S Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

S Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

A Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

T Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

S Chri - ste e - lei - son, Chri -

A Chri - ste e - lei - son, Chri -

T Chri - ste e - lei - son, Chri -

B Chri - ste e - lei - son, Chri -

AC Chri - ste e - lei - son, Chri - #6

S
ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

S
ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

A
ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

T
ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

S
Chri - ste e - lei - son, Chri -

A
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -

T
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -

B
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -

AC
6

70

S Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

S Chri - ste e - lei - son, Chri - ste, Chri - ste e - lei - son,

A Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

T Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

S son, Chri - ste e - lei - son, Chri -

A son, Chri - ste e - lei - son, Chri -

T son, Chri - ste e - lei - son, Chri -

B son, Chri - ste e - lei - son, e -

AC 6 5 6 5

77

S
- - lei - son. Ky - ri - e e -

S
- - - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son, Ky -

A
e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

T
e - lei - son. Ky - ri - e e - lei -

S
ste e - lei - son.

A
- ste e - - - lei - son.

T
ste e - lei - son.

B
- lei - son.

AC
- lei - son.

96

S e - lei-son, e - lei-son, Ky-ri-

S - ri - e e - lei-son, e - lei-son, Ky - ri-

A e - lei-son, e - lei-son, Ky - ri -

T e - lei-son, e - lei-son, Ky-ri-

S son, e - lei-son, Ky - ri - e e-lei - son, Ky-ri - e e-lei - son,

A e-lei-son, Ky - ri - e e-lei - son, Ky-ri - e e-lei - son,

T lei - son, e-lei-son, Ky - ri - e e-lei - son,

B son, e - lei-son, Ky - ri - e e-lei - son,

AC 6 #6 5 6 4 5 6 4 5

103

S e e-lei - son, Ky - ri - e e-lei - son,

S e e-lei - son, Ky - ri - e e-lei - son,

A e e-lei - son, Ky - ri - e e-lei - son, e -

T e e-lei - son, Ky - ri - e e-lei - son,

S Ky-ri - e e-lei - son, Ky - ri - e e-lei -

A Ky-ri - e e-lei - son, Ky - ri - e e-lei -

T Ky-ri - e e-lei - son, Ky - ri - e e-lei -

B Ky-ri - e e-lei - son, Ky - ri - e e-lei -

AC 6 3 #6

S Ky-ri - e e-lei - son, e - lei - son,
 S e - lei - son, Ky-ri - e e - lei - son,
 A lei - - - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky -
 T Ky-ri - e e-lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,
 S son, e - - - lei - - -
 A son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -
 T son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e - e - lei -
 B son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -
 AC

Musical score for voices S, A, T, B, and AC. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: Ky - ri - e e - lei - son. The score consists of five systems of staves. The first system shows the vocal parts starting with the lyrics. The second system shows the vocal parts continuing the phrase. The third system shows the vocal parts continuing the phrase. The fourth system shows the vocal parts continuing the phrase. The fifth system shows the vocal parts continuing the phrase. The lyrics are: Ky - ri - e e - lei - son. The score is for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Alto/Contralto (AC).

S
Ky - ri - e e - lei - son._____

S
e - - - lei - - - - son._____

A
-ri - e_____ e - - lei - - - son._____

T
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son._____

S
- son, Ky - ri - e e - lei - son._____

A
son, Ky - ri - e_____ e - lei - son._____

T
son, Ky - ri - e e - lei - son._____

B
son, Ky - ri - e e - lei - son._____

AC
son, Ky - ri - e e - lei - son._____

Missa sobre la letanía

Gloria

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-V 1/4

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

S
Et in ter - ra pax ho-mi - ni - bus bo - nae vo-lun - ta -

S
Et in ter - ra pax ho-mi - ni - bus bo - nae vo-lun - ta -

A
Et in ter - ra pax ho-mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta -

T
Et in ter - ra pax ho-mi - ni - bus bo - nae vo-lun - ta -

CORO II

S
Et in ter - ra

A
Et in ter - ra

T
Et in ter - ra

B
Et in ter - ra

AG
Et in ter - ra

6

S
tis. Lau-da-mus te.

S
tis. Lau-da-mus te.

A
-tis. Lau-da-mus te.

T
tis. Lau-da-mus te.

S
bo - nae vo-lun-ta - tis. Lau-da-mus te. Be-ne - di-ci-mus

A
bo - nae vo-lun-ta - tis. Lau-da-mus te. Be-ne - di-ci-mus

T
bo - nae vo - lun-ta - tis. Lau-da-mus te. Be - ne - di - ci-mus

B
bo - nae vo-lun-ta - tis. Lau-da-mus te. Be-ne di - ci-mus

AC

12

S Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - - mus te. Gra -

S Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - - mus te. Gra -

A Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - - mus te. Gra -

T Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - - mus te. Gra -

S te. Glo - ri - fi - ca - - mus te. Gra - ti - as

A te. Glo - ri - fi - ca - - mus te. Gra - ti - as

T te. Glo - ri - fi - ca - - mus te. Gra - ti - as

B te. Glo - ri - fi - ca - - mus te. Gra - ti - as

6

AC

18

S - ti-as a - gi-mus ti - bi Do - mi-ne De - us,

S - ti-as a - gi-mus ti - bi Do - mi-ne De - us,

A - ti-as a - gi-mus ti - bi Do - mi-ne De - us,

T - ti-as a - gi-mus ti - bi Do - mi-ne De - us,

S a - gi-mus pro-pter ma-gnam glo - ri-am tu - am. Do - mi-ne

A a - gi-mus pro-pter ma-gnam glo - ri-am tu - am. Do - mi-ne

T a - gi-mus pro-pter ma-gnam glo - ri-am tu - am. Do - mi-ne

B a - gi-mus pro-pter ma-gnam glo - ri-am tu - am. Do - mi-ne

AC

24

S De-us Pa - ter o-mni - po-tens. Do - mi-ne Fi - li u - ni -

S De-us Pa - ter o-mni - po-tens. Do - mi-ne Fi - li u - ni -

A De-us Pa - ter o-mni - po-tens. Do - mi-ne Fi - li u - ni -

T De-us Pa - ter o-mni - po-tens. Do - mi-ne Fi - li u - ni -

S De-us, Rex cae - le - stis, Do - mi-ne Fi - li

A De-us, Rex cae - le - stis, Do - mi-ne Fi - li

T De-us, Rex cae - le - stis, Do - mi-ne Fi - li

B De-us, Rex cae - le - stis, Do - mi-ne Fi - li

AC De-us, Rex cae - le - stis, Do - mi-ne Fi - li

30

S
ge - ni-te Je - su _____ Chri - ste. Do - mi-ne De-us,

S
ge - ni-te Je - - su _____ Chri - ste. Do - mi-ne De-us,

A
ge - ni-te Je - su Chri - ste. Do - mi-ne De-us,

T
ge - ni-te Je - su Chri - ste. Do - mi-ne De-us,

S
Je - su _____ Chri - - - ste. Do - mi-ne De - us,

A
Je - su _____ Chri - - - - - ste. Do - mi-ne De - us,

T
Je - su Chri - - - - - ste. Do - mi-ne De - us,

B
Je - su _____ Chri - ste. Do - mi-ne De - us,

AC
6 5

36

S A-gnus De - i, Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

S A-gnus De - i, Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

A A-gnus De - i, Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

T A-gnus De - i, Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

S Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis mi - se -

A Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis mi - se -

T Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis mi - se -

B Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis mi - se -

AC ⁶

42

S mi - se - re-re no - bis. Qui tol-lis pec - ca - ta mun - di, sus -

S mi - se - re-re no - bis. Qui tol-lis pec - ca - ta mun - di,

A mi - se - re-re no - bis. Qui tol-lis pec - ca - ta mun - di,

T mi - se - re-re no - bis. Qui tol-lis pec - ca - ta mun - di,

S re-re no - bis. Qui tol-lis, *qui tol-lis* sus - ci -

A re-re no - bis. Qui tol-lis, *qui tol-lis* sus - ci -

T re-re no - bis. Qui tol-lis, *qui tol-lis* sus - ci -

B re-re no - bis. Qui tol-lis, *qui tol-lis* sus - - ci -

AC #6

49

S
- - ci - pe de-pre-ca - ti - o-nem no - stram.

S
sus - - ci - pe de-pre-ca - ti - o-nem no - stram.

A
sus - - ci - pe de-pre-ca - ti - o-nem no - stram.

T
sus - ci - pe de-pre-ca - ti - o-nem no - stram.

S
pe de-pre-ca - ti - o-nem no - stram. Qui

A
pe de-pre-ca - ti - o-nem no - stram. Qui

T
pe de-pre-ca - ti - o-nem no - stram. Qui

B
pe de-pre-ca - ti - o-nem no - stram. Qui

AC
6

56

S
ad dex - te - ram Pa - tris, qui se - -

S
ad dex - te - ram Pa - tris, qui se - -

A
ad dex - te - ram Pa - tris, qui se - -

T
ad dex - te - ram Pa - tris, qui se - -

S
se - - des ad dex - te - ram Pa - tris,

A
se - - des ad dex - te - ram Pa - tris, ad

T
se - - des ad dex - te - ram Pa - tris,

B
se - - des ad dex - te - ram Pa - tris,

AC

63

S
des ad dex - te-ram Pa - tris, mi - se - re - re no -

S
des ad dex - te-ram Pa - tris, mi - se - re - re no -

A
des ad dex - te-ram Pa - tris, mi - se - re - re no -

T
des ad dex - te-ram Pa - tris, mi - se - re - re no -

S
ad dex - te-ram Pa - tris,

A
dex - te - ram Pa - tris,

T
ad dex - te-ram Pa - tris,

B
ad dex - te-ram Pa - tris,

AC

70

S
- bis. tu so-lus San - ctus.

S
bis. tu so - lus San - ctus.

A
bis. tu so - lus - San - - ctus.

T
- bis. tu so - lus San - ctus.

S
Quo - ni - am Tu so - lus Do-

A
Quo - ni - am Tu so-

T
Quo - ni - am Tu so-lus

B
Quo - - ni - am Tu so-

AC

76

S Tu so - lus Al - tis - si - mus,

S Tu so - lus Al - tis - si - mus,

A Tu so - lus Al - tis - si - mus,

T Tu so - lus Al - tis - si - mus,

S - mi - nus.

A - lus Do - mi - nus. Je -

T Do - mi - nus. Je - su

B - lus Do - mi - nus. Je -

AC 6 6

S Cum San-cto Spi - ri-
 S Cum San-cto Spi - ri-
 A Cum San-cto Spi - ri-
 T Cum San-cto Spi - ri-
 S Je - su Chri - - - - ste. Cum San-cto Spi - ri-tu, in
 A su Chri - - - - ste. Cum San-cto Spi - ri-tu, in
 T Chri - - - - ste. Cum San-cto Spi - ri-tu, in
 B su Chri - - - - ste. Cum San-cto Spi - ri-tu, in
 AC su Chri - - - - ste. Cum San-cto Spi - ri-tu, in

S
 tu, in glo-ri-a De-i Pa - tris. A-men, a - men.

S
 tu, in glo-ri-a De-i Pa - tris. A-men, a - men.

A
 tu, in glo-ri-a De-i Pa - tris. A-men, a - men.

T
 tu, in glo-ri-a De-i Pa - tris. A-men, a - men.

S
 glo-ri-a De - i, A-men, a - men. in glo-ri-a De - i Pa -

A
 glo-ri-a De - i, A-men, a - men. in glo-ri-a De - i Pa -

T
 glo-ri-a De - i, A-men, a - men. in glo-ri-a De - i Pa -

B
 glo-ri-a De - i, A-men, a - men. in glo-ri-a De - i Pa -

AC
 #6

95

S
A - men, a - men, a - men, a - men, a -

S
A - men, a - men, a - men, a - men, a -

A
A - men, a - men, a - men, a - men,

T
A - men, a - men, a - men, a - men, a -

S
tris. a - men, a - men,

A
tris. a - men, a - men,

T
tris. a - men, a - men,

B
tris. a - men, a - men,

AC
6 6

musical score for SATB choir with AC (Alto Contralto) part. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of eight staves. The vocal parts are Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Alto Contralto (AC). The lyrics are "men, a - men, a - - men." with various phrasing and melismas. The AC part is in the bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

S
men, a - - men.

S
men, a - men, a - - men.

A
a - - men, a - - men.

T
men, a - men, a - - men.

S
a - - men.

A
a - - men.

T
a - - men.

B
a - - men.

AC

Missa sobre la letanía

Credo

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-V 1/4

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

S
fa - cto-rem cae - li et ter -

S
fa - cto-rem cae - li et ter -

A
fa - cto-rem cae - li et ter -

T
fa - cto-rem cae - li et ter -

CORO II

S
Pa - trem o - mni po - ten - tem,

A
Pa - trem o - mni-po - ten - tem,

T
Pa - trem o - mni po - ten - tem,

B
Pa - trem o - mni po - ten - tem,

AG
Pa - trem o - mni po - ten - tem,

6

S
rae, et in - vi - si - bi - li - um.

S
rae, et in - vi - si - bi - li - um.

A
rae, et in - vi - si - bi - li - um.

T
rae, et in - vi - si - bi - li - um.

S
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in u - num Do - mi -

A
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in u - num Do - mi -

T
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in u - num Do - mi -

B
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in u - num Do - mi -

AC
vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in u - num Do - mi -

12

S Fi - li-um De-i u - ni-ge-ni-

S Fi - li-um De - i u - ni-ge-ni-

A Fi - li-um De-i u - ni-ge-ni-

T Fi - li-um De-i u - ni-ge-ni-

S num Je - - sum Chri - stum,

A num Je - - sum Chri - stum,

T num Je - - - sum Chri - stum,

B num Je - - sum Chri - stum,

AC

S
 tum. an-te o - mni - a sae - cu - la. De - um__ de De -

S
 tum. an-te o - mni - a sae - cu - la. De - um__ de De -

A
 tum. an - te__ o - mni - a sae - cu - la. De - um__ de De -

T
 tum. an - te o - mni - a sae - cu - la. De - um__ de De -

S
 Et ex Pa - tre na - tum

A
 Et ex Pa - tre na - tum

T
 Et ex Pa - tre na - tum

B
 Et ex Pa - tre na - tum

AC
 Et ex Pa - tre na - tum

25

S
o, De - um ve - rum

S
- o, De - um ve - rum

A
o, De - um ve - rum

T
o, De - um ve - rum

S
lu - men de lu - mi - ne, de De - o ve -

A
lu - men de lu - mi - ne, de De - o ve -

T
lu - men de lu - mi - ne, de De - o ve -

B
lu - men de lu - mi - ne, de De - o ve -

AC

31

S
Ge - ni - tum, ___ non fa - ctum, per quem o - mni-a

S
Ge - ni - tum, ___ non fa - ctum, per quem o - mni-a

A
Ge - ni - tum, ___ non fa - ctum, per quem o - mni-a

T
Ge - ni - tum, ___ non fa - ctum, per quem o - mni-a

S
ro. con-sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

A
ro. con-sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

T
ro. con - sub-stan - ti - a - lem Pa-tri:

B
ro. con-sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

AC
ro. con-sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

37

S
fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi -

S
fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi -

A
fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi -

T
fa - cta sunt. Qui pro-pter nos ho - mi -

S
Qui pro-pter nos, *qui pro-pter nos* et pro-pter

A
Qui pro-pter nos, *qui pro-pter nos* et pro-pter

T
Qui pro-pter nos, *qui pro-pter nos* et pro-pter

B
Qui pro-pter nos, *qui pro-pter nos* et pro-pter

AC

43

S nes, et pro-pter no - stram de - scen-dit de cae - lis,

S nes, et pro-pter no - stram de - scen-dit de cae - lis, *de - scen-dit de*

A nes, et pro-pter no - stram de - scen - dit,

T nes, et pro-pter no - stram de - scen - dit_ de_ cae - lis,

S no - stram sa - lu - - - tem de-

A no - stram sa - lu - - - tem de-

T no - stram sa - lu - - - tem de-

B no - stram sa - lu - - - tem de-

AC

de cae - lis, de-scen-dit de cae - lis, de cae - lis, de -

cae - lis, de cae - lis, de-scen-dit de cae - lis, de cae - lis, de -

de - scen-dit, de-cae-lis, de cae - lis, de-scen-dit de

de cae - lis, de-scen-dit de cae - lis, de cae - lis, de -

scen-dit de cae - lis, de - scen-dit, de - scen-dit de cae -

scen-dit de cae - lis, de - scen-dit, de - scen-dit de cae -

scen-dit de cae - lis, de - scen-dit, de - scen-dit de cae -

scen-dit de cae - lis, de - scen-dit, de - scen-dit de cae - lis,

scen-dit de cae - lis, de - scen-dit, de - scen-dit de cae -

S
scen - dit de cae - lis.

S
scen - dit de cae - lis.

A
cae - - - - lis.

T
scen - dit de - cae - lis.

S
lis, de - scen-dit de cae - lis. Et in - car -

A
lis, de-scen - dit de cae - lis. Et in car -

T
lis, de cae - - - lis. Et in - car - na -

B
de-scen - dit de cae - lis. Et in - car -

AC

61

S Et in - car - na - - tus est

S Et in - car - na - tus est_____

A Et in - car - na - tus est

T Et in - car - na - - tus est

S na - - - tus est de Spi -

A na - tus est de Spi -

T - - - tus est de Spi - ri -

B na - tus est de Spi -

AC 6 5

68

S de Spi - ri - tu San - cto

S de Spi - ri - tu San - cto

A de Spi - ri - tu San - cto

T de Spi - ri - tu San - cto

S - ri - tu San - cto ex

A - ri - tu San - cto ex

T tu San - cto ex

B - ri - tu San - cto ex

AC 6 5

75

S ex Ma - ri - a Vir - gi -

S ex Ma - ri - a Vir - gi -

A ex Ma - ri - a Vir - gi -

T ex Ma - ri - a Vir - gi -

S Ma - ri - a Vir - gi - ne:

A Ma - ri - a Vir - gi - ne:

T Ma - ri - a Vir - gi - ne:

B Ma - ri - a Vir - gi - ne:

AC 6 5

ne: Et ho - - - mo

ne: Et ho - mo fa -

ne: Et ho - mo fa -

ne: Et ho - mo fa -

Et ho - mo fa - - - - - ctus

Et ho - mo fa - ctus est.

Et ho - mo fa - - - - - ctus est,

Et ho - mo fa - ctus

6 5

89

S
fa - ctus est. Cru-ci - fi-xus e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi-la -

S
ctus est. Cru-ci - fi-xus e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi-la -

A
- ctus est. Cru-ci - fi-xus e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi-la -

T
- ctus est. Cru-ci - fi-xus e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi-la -

S
— est. Cru-ci - fi-xus e - ti-am

A
— Cru-ci - fi-xus e - ti-am

T
fa - ctus est. Cru-ci - fi-xus e - ti-am

B
— est. Cru-ci - fi-xus e - ti-am

AC
—

96

S
to Et re-sur - re-xit ter - ti - a di -

S
to Et re-sur - re-xit ter - ti - a di -

A
to Et re-sur - re-xit ter - ti - a di -

T
to Et re-sur - re-xit ter - ti - a di -

S
pas - sus, et se - pul - tus est. Et re-sur-re - xit

A
pas - sus, et se - pul - tus est. Et re-sur-re - xit

T
pas - sus, et se - pul - tus est. Et re-sur-re - xit

B
pa - sus, et se - pul - tus est. Et re-sur-re - xit

AC
pa - sus, et se - pul - tus est. Et re-sur-re - xit

S e, se-cun - dum Scrip-tu - ras. se - -

S e, se-cun - dum Scrip-tu - ras. se - -

A - e, se-cun - dum Scrip-tu - ras. se - -

T e, se-cun - dum Scrip-tu - ras. se - -

S Et a - scen - dit in cae - lum: se -

A Et a - scen - dit in cae - lum: se -

T Et a - scen - dit in cae - lum: se -

B Et a - scen - dit in cae - lum: se -

AC 6 6

S det ad dex - te - ram Pa - tris. ven - tu - rus est

S det ad dex - te - ram Pa - tris. ven - tu - rus est

A det ad dex - te - ram Pa - tris. ven - tu - rus est

T det ad dex - te - ram Pa - tris. ven - tu - rus est

S det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum cum glo - ri -

A det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum cum glo - ri -

T det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum cum glo - ri -

B det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum cum glo - ri -

AC det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - rum cum glo - ri -

115

S ju - di - ca - re vi -
 S ju - di - ca - re
 A ju - di - ca - re
 T ju - di - ca - re
 S a, vi - vos et mor - tu -
 A a, vi - vos et mor - tu -
 T a, vi - vos et mor - tu -
 B a, vi - vos et mor - tu -
 AC

121

S
 vos et mor - - - tu - os: cu-jus reg-ni_ non e -

S
 et mor - - - tu - os: cu-jus reg - ni non

A
 vi - vos et mor - tu - os: cu-jus reg - ni non

T
 vi - vos_ et_ mor - tu - os: cu-jus reg - ni non

S
 os: et mor - tu - os: cu-jus reg - ni

A
 os: et mor - tu - os: cu-jus reg - ni

T
 os: et mor - tu - os: cu-jus reg - ni

B
 os: et mor - tu - os: cu-jus reg - ni

AC

S - rit fi - nis. non e - rit fi - nis. Et

S e - rit fi - nis. non e - rit fi - nis. Et

A e - rit fi - nis. non e - rit___ fi - nis. Et in Spi-

T e - rit fi - nis. non e - rit fi - nis. Et

S non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis.

A non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis.

T non e - rit___ fi - nis, non e - rit fi - nis.

B non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis.

AC

The image shows a musical score for SATB and AC voices. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are Latin, likely from the Credo. The SATB parts are in soprano, alto, tenor, and bass staves. The AC part is in a bass staff. The lyrics are: - rit fi - nis. non e - rit fi - nis. Et; e - rit fi - nis. non e - rit fi - nis. Et; e - rit fi - nis. non e - rit___ fi - nis. Et in Spi-; e - rit fi - nis. non e - rit fi - nis. Et; non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis.; non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis.; non e - rit___ fi - nis, non e - rit fi - nis.; non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis. The AC part has no lyrics.

S in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem:

S in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem:

A - ri - tum San - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem:


T in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem:

S qui ex Pa - tre Fi - li - o - que —

A qui ex Pa - tre Fi - li - o -

T qui ex Pa - tre Fi - li - o -

B qui ex Pa - tre Fi - li - o -

AC 

140

S et con-glo-

S et con-glo-

A et con-glo-

T et con-glo-

S — pro-ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si-mul ad - o - ra - tur,

A que pro-ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si-mul ad - o - ra - tur,

T que pro-ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur,

B que pro-ce - dit. Qui cum Pa - tre e Fi - li - o si-mul ad - o - ra - tur,

AC

S
ri - fi - ca - tur: Et u - nam, san -

S
ri - fi - ca - tur: Et u - nam, san -

A
ri - fi - ca - tur: Et u - nam, san -

T
ri - fi - ca - tur: Et u - nam, san -

S
qui lo - cu - tus est per___ Pro - phe - tas.

A
qui lo - cu - tus est_____ per___ Pro - phe - tas.

T
qui lo - cu - tus est per___ Pro - phe - tas.

B
qui lo - cu - tus est per___ Pro - phe - tas.

AC
qui lo - cu - tus est per___ Pro - phe - tas.

S
ctam ca - tho - li - cam Con -

S
ctam ca - tho - li - cam Con -

A
ctam ca - tho - li - cam Con - fi - te -

T
- ctam ca - tho - li - cam Con -

S
et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

A
et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

T
et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

B
et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

AC

158

S
fi - te-or u - num ba - pti - sma Et ex -

S
fi - te-or u - num ba - pti - sma Et ex -

A
or u - num ba - pti - sma Et ex -

T
fi - te-or u - num ba - pti - sma Et ex -

S
in re - mis-si - o - nem pec-ca - to -

A
in re - mis-si - o - nem pec-ca - to -

T
in re - mis-si - o - nem pec - ca - to -

B
in re - mis-si - o - nem pec-ca - to -

AC
in re - mis-si - o - nem pec-ca - to -

S
spe - - cto re-sur-re-cti - o - nem re-sur-re-cti -

S
spe - - cto re-sur-re-cti - o - nem re-sur-

A
spe - - - cto re-sur-

T
spe - - cto re-sur-re-cti - o - nem re-sur-

S
rum. re-sur-re-cti - o - nem Et ex - spe - cto re-sur-

A
rum. re-sur-re-cti - o - nem Et ex - spe - cto re-sur-

T
rum. re-sur-re-cti - o - nem Et ex - spe - cto re-sur-

B
rum. re-sur-re-cti - o - nem Et ex - spe - cto re-sur-

AC
rum. re-sur-re-cti - o - nem Et ex - spe - cto re-sur-

The image shows a musical score for SATB and AC voices. It consists of eight staves, each with a vocal line and Latin lyrics. The lyrics are: 'spe - - cto re-sur-re-cti - o - nem re-sur-re-cti -', 'spe - - cto re-sur-re-cti - o - nem re-sur-', 'spe - - - cto re-sur-', 'spe - - cto re-sur-re-cti - o - nem re-sur-', 'rum. re-sur-re-cti - o - nem Et ex - spe - cto re-sur-', 'rum. re-sur-re-cti - o - nem Et ex - spe - cto re-sur-', 'rum. re-sur-re-cti - o - nem Et ex - spe - cto re-sur-', and 'rum. re-sur-re-cti - o - nem Et ex - spe - cto re-sur-'. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The SATB parts are in treble clef, and the AC part is in bass clef. The lyrics are hyphenated across the staves to indicate syllables.

S
o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, et vi - tam

S
re - cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, et vi - tam

A
re - cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, et vi - tam

T
re - cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li, et vi - tam

S
re - cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri Et

A
re - cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam, Et

T
re - cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri Et

B
re - cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam, et vi - tam Et

AC

177

S
ven - tu - ri A - men, a - men, a -

S
ven - tu - ri A - men, a - men, a -

A
ven - tu - ri A - men, a - men, a -

T
ven - tu - ri A - men, a - men, a -

S
vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. a - men, a - men,

A
vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. a - men, a - men,

T
vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. a - men, a - men,

B
vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. a - men, a - men,

AC
vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. a - men, a - men,

S
men, [a - - - - - men.]

S
men, a - - - - men, a - - - - men.

A
men, a - men, a - - - - men.

T
men, a - men, a - - - - men.

S
a - - - - - men.

A
a - - - - - men.

T
a - - - - - men.

B
a - - - - - men.

AC
a - - - - - men.

Missa sobre la letanía

Sanctus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-V 1/4

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

S
San - ctus, San - - -

S
San - ctus, San - - -

A
San - - - ctus, San - -

T
San - - - -

CORO II

S
San - ctus, San - ctus,

A
San - - - ctus,

T
San - - - ctus,

B
San - ctus, San - ctus,

AG
San - ctus, San - ctus,

12

S
ctus, San - ctus, San - ctus,

S
- ctus, San - - - ctus,

A
- ctus, San - ctus,

T
San - - - - ctus,

S
San - - - ctus, San -

A
San -

T
San - ctus, San -

B
San - - - -

AC

S
 San - ctus

S
 San - ctus

A
 San - ctus

T
 San - tus, San - ctus

S
 - ctus Do - mi-nus De - us

A
 - ctus Do - mi-nus De - us

T
 - ctus Do - mi-nus De - us

B
 - ctus Do - mi-nus De - us

AC

S
Do - mi-nus De - us, Do - mi-nus De-us Sa - ba -

S
Do - mi-nus De - us, Sa - ba-oth, Sa - - ba -

A
Do - mi-nus De - us, Do-mi-nus De - us Sa - ba-

T
Do - mi-nus De - us, Do - mi-nus De - us Sa - ba -

S
Sa - ba - oth,

A
Sa - ba - oth,

T
Sa - ba - oth,

B
Sa - ba - oth,

AC

S oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra
 S oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra
 A oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra
 T oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra
 S Sa - ba - oth. Ple - ni sunt glo -
 A Sa - ba - oth. Ple - ni sunt glo -
 T Sa - ba - oth. Ple - ni sunt glo -
 B Sa - ba - oth. Ple - ni sunt glo -
 AC 6

36

S
glo - ri - a tu - a. Ho-san-na, *Ho-san-na*

S
glo - ri - a tu - a. Ho-san-na, *Ho-san-na*

A
glo - ri - a tu - a. Ho-san-na, *Ho-san-na*

T
glo - ri - a tu - a. Ho-san-na, *Ho-san-na*

S
ri - a tu - a. glo - ri - a tu - a. Ho-san-na,

A
ri - a tu - a. glo - ri - a tu - a. Ho-san-na,

T
ri - a tu - a. glo - ri - a tu - a. Ho-san-na,

B
ri - a tu - a. glo - ri - a tu - a. Ho-san-na,

AC
6

in ex-cel - sis. Ho-san-na, Be - ne-di - ctus qui ve -

in ex-cel - sis. Ho-san-na, Be - ne-di - ctus qui ve -

in ex-cel - sis. Ho-san-na, Be - ne-di - ctus qui ve -

in ex-cel - sis. Ho-san-na, Be - ne-di - ctus qui ve -

Ho-san-na, Ho-san-na in ex-cel - sis.

Ho-san-na, Ho-san-na in ex-cel - sis.

Ho-san-na, Ho-san-na in ex-cel - sis.

Ho-san-na, Ho-san-na in ex-cel - sis.

Ho-san-na, Ho-san-na in ex-cel - sis.

50

S nit in no - mi - ne, in no - mi - ne

S nit in no - mi - ne, in no - mi - ne

A nit in no - mi - ne, in no - mi - ne

T nit in no - mi - ne, in no - mi - ne

S in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi -

A in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi -

T in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi -

B in no - mi - ne Do - mi - ni, Do -

AC

S Do - mi - ni. Ho-san - na in_ ex - cel - sis.

S Do - - - mi - ni. Ho-san - na in ex-cel - sis.

A Do - mi - - - ni.

T Do - - - - mi - ni. Ho-san - na in ex-cel - sis.

S ne Do - - - - mi - ni. Ho-san - na

A ne Do - - - - mi - ni. Ho-san - na

T ne Do - - - - mi - ni. Ho-san - na in_ ex - cel-

B - - mi - - - ni. Ho-san - na

AC - - mi - - - ni. Ho-san - na

in ex - cel - sis.

Ho - san - na in ex - cel - sis,

Ho - san - na in ex - cel - sis,

Ho - san - na in ex - cel - sis,

in ex - cel - sis, Ho -

in ex - cel - sis, Ho - san -

- sis,

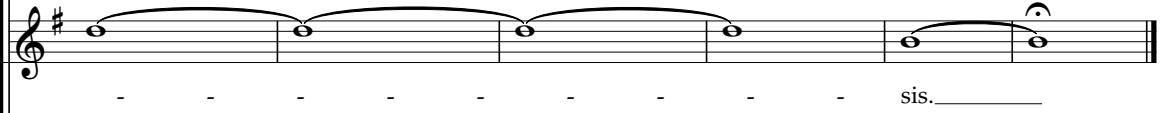
in ex - cel - sis,

in ex - cel - sis,

67

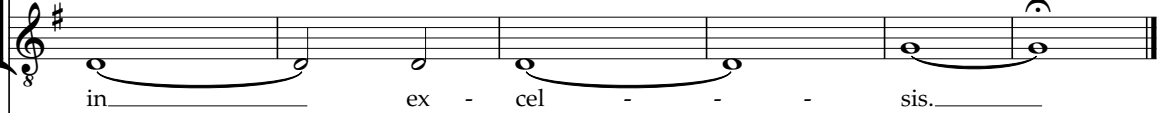
S

 Ho - san - na in ex - cel - sis._____

S

 - - - - - sis._____

A

 Ho - san - - na, in ex - cel - sis._____

T

 in _____ ex - cel - - - sis._____

S

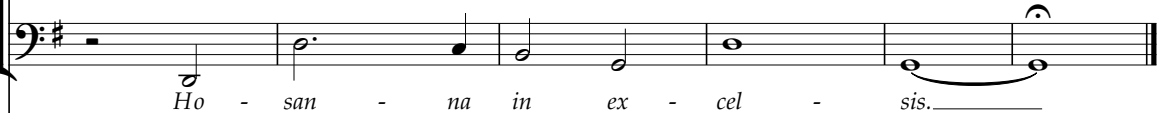
 san - na in _____ ex - cel - sis._____


A

 na in _____ ex - - - cel - - - sis._____

T

 Ho - san - na in _____ ex - cel - sis._____

B

 Ho - san - na in ex - cel - sis._____

AC

 5

Missa sobre la letanía

Agnus

Edición: Pablo Ballesteros Valladolid
E-V 1/4

Carlos Patiño (1600-1675)

CORO I

Soprano: A - gnus De - - i, A -
Alto: A - gnus De - i,
Tenor: A - gnus De -

CORO II

Soprano: A - gnus De - - i,
Alto: A - gnus De - i, A - gnus De -
Tenor: A - gnus De - - - i,
Bass: A - gnus De - - i,
Agitato: A - gnus De - - i,

7

S gnus De - i, qui tol-lis pec-ca - ta mun - di:

S A-gnus De - - i, qui tol-lis, qui tol-lis pec-ca - ta mun - di:

A qui tol-lis pec-ca - ta mun - di:

T - i, qui tol-lis pec-ca - ta mun - di

S A - gnus De - - i, qui tol-lis, qui tol-lis

A - - - i, qui tol-lis, qui tol-lis

T A - gnus De - - i, qui tol-lis, qui tol-lis

B A - gnus De - - - i, qui tol-lis, qui tol-lis

AC A - gnus De - - - i, qui tol-lis, qui tol-lis

13

S mi - se - re - re no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis mi - se -

S mi - se - re - re no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis mi - se -

A mi - se - re - re no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis mi - se -

T mi - se - re - re no - bis. A - gnus De - i, qui tol - lis mi - se -

S A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

A A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

T A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

B A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

AC

19

S re-re no - bis. mi-se - re-re no - bis, qui tol - lis

S re-re no - bis. mi-se - re-re no - bis, qui tol - lis

A re-re no - bis. mi-se - re-re no - bis, qui tol - lis

T re-re no - bis. mi-se - re-re no - bis, qui tol - lis

S mi-se - re-re no - bis, qui tol - lis pec-ca-ta

A mi-se - re-re no - bis, qui tol - lis pec-ca-ta

T mi-se - re-re no - bis, qui tol - lis pec-ca-ta

B mi-se - re-re no - bis, qui tol - lis pec-ca-ta

AC ⁶

S mi se - re re no - bis. qui tol - lis pec - ca - ta

S mi se - re re no - bis. qui tol - lis pec - ca - ta

A mi se - re re no - bis. qui tol - lis pec - ca - ta

T mi - se - re - re no - bis qui tol - lis pec - ca - ta

S mun - di: mi - se - re - re no - bis, qui tol - lis

A mun - di: mi - se - re - re no - bis, qui tol - lis

T mun - di: mi - se - re - re no - bis, qui tol - lis

B mun - di: mi - se - re - re no - bis, qui tol - lis

AC ³

32

S
mun - di: A - gnus De - i, qui tol-lis

S
mun - di: A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui tol-lis

A
mun - di: A - gnus De - i, qui tol-lis

T
mun - di: A - gnus De - i, qui tol-lis

S
mi - se - re-re no - bis. qui tol-lis, qui

A
mi - se - re-re no - bis. qui tol-lis, qui

T
mi - se - re-re no - bis. qui tol-lis, qui

B
mi - se - re-re no - bis. qui tol-lis, qui

AC
#6

S pec-ca-ta mun - di, qui tol-lis, qui tol-lis do - na no-bis pa -

S pec-ca-ta mun - di, qui tol-lis, *qui tol-lis* do - na_ no - bis pa -

A pec-ca-ta mun - di, qui tol-lis, *qui tol-lis* do - na no-bis pa - cem,

T pec-ca-ta mun - di, qui tol-lis, *qui tol-lis* do - na no-bis pa -

S *tol-lis,* *qui tol-lis* pec-ca-ta mun - di: do - na

A *tol-lis,* *qui tol-lis* pec-ca-ta mun - di: do - na

T *tol-lis,* *qui tol-lis* pec-ca-ta mun - di: do - na_ no -

B *tol-lis,* *qui tol-lis* pec-ca-ta mun - di: do - na

AC

44

S
cem, do - na no-bis pa - - - - - cem, - - - - -

S
cem, no - bis pa - - - - - cem, do - na

A
do - na no - bis pa - - - - - cem,

T
cem, do - na no - bis pa - - - - - cem,

S
no-bis pa - cem, do - na no - bis pa -

A
no-bis pa - cem, do - na__ no -

T
- bis pa - cem, do - na__ no - bis pa - cem, do - na

B
no-bis pa - cem, do - na__ no - bis pa -

AC

51

S do - na__ no - bis__ pa

S no - bis, do - na no - - bis pa - - -

A do - na__ no -

T do - na__ no - - -

S cem, do - na

A - bis__ pa - cem,

T no - bis pa - cem,

B - - - - cem,

AC

S
cem, pa - - - - - cem._____

S
- - - - - cem, do - na no - bis pa - - - - - cem._____

A
- bis_____ pa - - - - - cem._____

T
- bis pa - - - - - cem, no - bis pa - - - - - cem._____

S
no - bis, pa - - - - - cem._____

A
do - na no - bis_____ pa - - - - - cem._____

T
do - na no - bis pa - - - - - cem._____

B
do - na no - bis pa - - - - - cem._____

AC
do - na no - bis pa - - - - - cem._____