



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

Doctorado en Arte: Producción e Investigación

La música de Vicente Martín y Soler (1754-1806)  
a través de los ojos de Georg Druschetzky [Jiří  
Družecký] (1745 - 1819). Reconstrucción, registro  
e interpretación, a partir del estudio y análisis  
comparado, del *Cuarteto para oboe y cuerdas*  
sobre el primer acto de la Ópera *Una cosa rara*

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

D. Gonzalo Devesa Valera

Dirigida por:

Dra. Teresa Cháfer Bixquert

Dr. Vicente Llimerá Dús



© 2020, Mercedes Ferris

Valencia, septiembre 2020







UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

**Doctorado en Arte: Producción e Investigación**

***TESIS DOCTORAL***

**La música de Vicente Martín y Soler (1754-1806) a través de los ojos de Georg Druschetzky [Jiří Družecký] (1745 - 1819). Reconstrucción, registro e interpretación, a partir del estudio y análisis comparado, del *Cuarteto para oboe y cuerdas* sobre el primer acto de la Ópera *Una cosa rara***

Autor

**D. Gonzalo Devesa Valera**

Directores

**Dra. Dña. Teresa Cháfer Bixquert y Dr. D. Vicente Llimerá Dús**

Valencia, septiembre, 2020



A Carol y a mi hijo Álvaro a quien le dedico este trabajo



# *Agradecimientos*

Ha llegado la hora de dedicar unas líneas a todas aquellas personas que, de forma directa o indirecta, han formado parte de esta Tesis Doctoral.

A mis directores, la Doctora Doña Teresa Cháfer y el Doctor Don Vicente Llimerá por todo el tiempo que han invertido en ayudarme y motivarme de forma incondicional para que pudiese conseguir todos mis objetivos, ya fuese domingo, festivo o día laboral.

A mis profesores... a Don Tomás Gilabert, quien en su día fue mi profesor de análisis en el Conservatorio Superior de Música de Valencia y que hasta la fecha siempre me ha ayudado a entender mejor la música y los símbolos por los que esta se crea.

Este trabajo no se hubiese podido concluir igual de bien sin la colaboración para realizar el registro sonoro de los profesores Fernando Pascual (violín), Estevan de Almeida (viola) y Jorge Fanjul (violonchelo). Así como también, de nuestro técnico de sonido Fernando Arias, quien a pesar de la distancia entre Oviedo y Alicante se mostró siempre muy receptivo e interesado con el proyecto.

Nuestro agradecimiento a la Doctora Doña Mercedes C. Peris Medina, autora de la imagen que utilizaremos para la publicación del CD, también usada como imagen de la portada de esta Tesis Doctoral.

Asimismo, agradecer la colaboración del ayuntamiento de Beniloba (Alicante) por la cesión gratuita de las instalaciones de su Auditorio Municipal para poder desarrollar la grabación y a Mónica Climent, por hacer posible que todos los músicos durante los días de trabajo nos alojásemos en su casa rural, La Cirera.

A mi familia...





# Índice

|  |      |
|--|------|
| <i>Agradecimientos</i> .....   | V    |
| <i>Índice</i> .....  | VII  |
| <i>Resumen</i> .....   | XIII |
| <i>Resum</i> .....   | XV   |
| <i>Abstract</i> .....  | XVI  |
| <i>Índice de abreviaturas</i> .....                                      | XVII |
| <i>Índice de ilustraciones</i> .....                                     | XIX  |
| <br>   |      |
| <i>Capítulo 1</i> .....  | 1    |
| <b>Introducción</b> .....  | 3    |
| 1.1. Justificación .....   | 4    |
| 1.2. Hipótesis .....   | 4    |
| 1.3. Objetivos .....   | 6    |
| 1.4. Metodología a utilizar .....  | 6    |
| 1.4.1. Sistema de designación de las notas musicales .....               | 8    |
| 1.4.2. Acciones aclaratorias sobre el estudio y análisis comparado ..... | 8    |
| 1.4.3. Para la reconstrucción .....                                      | 10   |
| 1.4.4. Para el análisis musical .....                                    | 10   |
| 1.4.5. Para el registro e interpretación .....                           | 10   |
| 1.4.6. Otras metodologías a utilizar .....                               | 11   |
| 1.5. Medios a utilizar .....   | 13   |
| 1.5.1. Documentales .....  | 16   |

|   |           |
|---|-----------|
| 1.5.2. Grabaciones .....  | 17        |
| 1.5.3. Programa informático para la reconstrucción de la adaptación.....                            | 18        |
| <b>Capítulo 2.....</b>  | <b>19</b> |
| <b>Estado de la cuestión.....</b>   | <b>21</b> |
| 2.1. Antecedentes y estado actual de la cuestión .....  | 21        |
| <b>Capítulo 3.....</b>  | <b>33</b> |
| <b>Marco conceptual.....</b>  | <b>35</b> |
| 3.1. El vocablo oboe .....  | 36        |
| 3.2. Características del oboe actual .....  | 39        |
| 3.3. El oboe en el repertorio del Clasicismo musical .....  | 40        |
| 3.4. La ópera en consecuencia de la adaptación de Druschetzky. Consideraciones<br>generales .....   | 42        |
| Ópera cómica.....   | 42        |
| Christoph Willibald Gluck.....  | 44        |
| 3.5. Música de cámara .....   | 44        |
| 3.5.1. El género camerístico durante el Clasicismo.....   | 45        |
| 3.5.2. Música en la corte y en el ámbito doméstico .....  | 48        |
| <b>Capítulo 4.....</b>  | <b>49</b> |
| <b>Contextualización.....</b>   | <b>51</b> |
| 4.1. La época y su contexto político sociocultural .....  | 51        |
| 4.1.1. Segunda mitad del siglo XVIII en Viena, lugar donde se cultivó <i>Una cosa rara</i><br>..... | 52        |
| 4.2. El estilo del clasicismo musical.....  | 53        |

---

|  |           |
|--|-----------|
| 4.2.1. Aportaciones de los compositores del estilo galante .....                     | 54        |
| 4.2.2. <i>Empfindsamer stil</i> ; estilo sentimental .....                           | 55        |
| 4.2.3. Influencia del movimiento <i>Sturm und Drang</i> .....                        | 55        |
| <br>   |           |
| <b>Capítulo 5.....</b>   | <b>57</b> |
| <b>La Interpretación histórico-informada .....</b>                                   | <b>59</b> |
| 5.1. La transcripción musical y su vinculación con la interpretación histórica ..... | 60        |
| 5.2. Tratados históricos.....  | 67        |
| A) Agógica y carácter.....   | 68        |
| B) Dinámicas.....  | 70        |
| C) Articulación.....   | 71        |
| D) Respiración .....   | 74        |
| E) Ornamentación .....   | 76        |
| <br>   |           |
| <b>Capítulo 6.....</b>   | <b>83</b> |
| <b>Una cosa rara, ópera de Vicente Martín y Soler .....</b>                          | <b>85</b> |
| 6.1. El autor; Vicente Martín y Soler .....  | 85        |
| 6.1.1. El estilo musical de Martín.....  | 91        |
| 6.2. Hechos históricos de la ópera <i>Una cosa rara</i> .....                        | 93        |
| 6.3. El mensaje literario de la música.....  | 95        |
| Argumento de <i>La luna de la sierra</i> .....                                       | 96        |
| El argumento de <i>Una cosa rara</i> .....   | 96        |
| 6.3.1. Letras musicales y su traducción según el número.....                         | 97        |
| N.º 2 <i>Terzetto</i> (N.º 2 Terceto).....   | 98        |
| N.º 3 <i>Cavatina di Lilla</i> (N.º 3 <i>Cavatina de Lilla</i> ) .....               | 99        |
| N.º 4 <i>Cavatina e coro</i> (N.º 4 <i>Cavatina y coro</i> ).....                    | 99        |

|  |            |
|--|------------|
| <i>N.º 5 Aria Principe</i> (N.º 5 Aria del Príncipe).....                        | 100        |
| <i>N.º 6 Duetto</i> (N.º 6 Dúo de Ghita y Tita).....                             | 100        |
| <i>N.º 7 Cavatina di Lubino</i> (N.º 7 Cavatina de Lubino).....                  | 103        |
| <i>N.º 10 Aria di Ghita</i> (Aria de Ghita).....                                 | 104        |
| <i>N.º 11 Aria di Tita</i> (N.º 11 Aria de Tita).....                            | 104        |
| <i>N.º 12 Terzeto</i> (N.º 12 Terceto).....                                      | 105        |
| <i>N.º 13 Cavatina di Lilla</i> (N.º 13 Cavatina de Lilla).....                  | 108        |
| <i>N.º 14 Finale Primo; Allegro</i> (N.º 14 Final Primero; <i>Allegro</i> )..... | 108        |
| <br>   |            |
| <b>Capítulo 7</b> .....  | <b>111</b> |
| <b>Georg Druschetzky; autor de la adaptación</b> .....                           | <b>113</b> |
| 7.1. Circunstancias biográficas .....  | 113        |
| 7.2. La música para oboe de Georg Druschetzky.....                               | 114        |
| 7.3. La adaptación camerística de Druschetzky.....                               | 115        |
| <br>   |            |
| <b>Capítulo 8</b> .....  | <b>121</b> |
| <b>Estudio analítico comparado</b> .....   | <b>123</b> |
| 8.1. Consideraciones previas.....  | 123        |
| 8.2. Correspondencia de escenas y números adaptados .....                        | 126        |
| 8.3. Estudio analítico comparado .....   | 128        |
| <i>Sinfonia</i> (Sinfonía) .....   | 128        |
| Número 2. <i>Terzetto</i> (Terceto) .....  | 195        |
| Número 3. <i>Cavatina di Lilla</i> (Cavatina de Lilla).....                      | 248        |
| Número 4. <i>Cavatina e coro</i> (Cavatina y coro).....                          | 257        |
| Número 5. <i>Aria Principe</i> (Aria del Príncipe).....                          | 295        |
| Número 6. <i>Duetto</i> (Dúo de Ghita y Tita).....                               | 309        |



|  |            |
|--|------------|
| Número 7. <i>Cavatina di Lubino</i> (Cavatina de Lubino).....          | 365        |
| Número 10. <i>Aria di Ghita</i> (Aria de Ghita) .....                  | 384        |
| Número 11. <i>Aria di Tita</i> (Aria de Tita) .....                    | 409        |
| Número 12. <i>Terzeto</i> (Terceto).....                               | 438        |
| Número 13. <i>Cavatina di Lilla</i> (Cavatina de Lilla) .....          | 497        |
| Número 14. <i>Finale Primo</i> (Final Primero) .....                   | 529        |
| <br>   |            |
| <b>Capítulo 9</b> .....  | <b>573</b> |
| <b>Reconstrucción de la adaptación</b> .....                           | <b>575</b> |
| Sinfonía.....  | 576        |
| N.º 2 <i>Terzetto “Perchè mai nel sen”</i> .....                       | 590        |
| N.º 3 <i>Cavatina di Lilla. “Ah, pietà de merce de soccorso”</i> ..... | 597        |
| N.º 4 <i>Cavatina e coro. “Calma l’afanno”</i> .....                   | 600        |
| N.º 5 <i>Aria di Principe. “Più bianca di Giglio”</i> .....            | 606        |
| N.º 6 <i>Duetto. “Un briccone senza core”</i> .....                    | 609        |
| N.º 7 <i>Cavatina di Lubino. “Lilla mia, Dove sei gita?”</i> .....     | 625        |
| N.º 10 <i>Aria di Ghita. “Purchè tu m’ami”</i> .....                   | 628        |
| N.º 11 <i>Aria di Tita. “In quegli anni in cui solea”</i> .....        | 634        |
| N.º 12 <i>Terzetto. “Dirò che perfida”</i> .....                       | 644        |
| N.º 13 <i>Cavatina di Lilla “Dolce mi parve un dì”</i> .....           | 654        |
| N.º 14 <i>Finale I. “O qunato un sì bel giubilo”</i> .....             | 660        |
| <br>   |            |
| <b>Capítulo 10</b> .....   | <b>667</b> |
| <b>Análisis musical de la reconstrucción</b> .....                     | <b>669</b> |
| <i>Sinfonia</i> (Sinfonía) .....                                       | 670        |
| N.º 2 <i>Terzetto</i> (Terceto) .....                                  | 676        |

|  |            |
|--|------------|
| N.º 3 <i>Cavatina di Lilla</i> (Cavatina de Lilla).....        | 683        |
| N.º 4 <i>Cavatina e coro</i> (Cavatina y Coro) .....           | 686        |
| N.º 5 <i>Aria di Principe</i> (Aria del Príncipe) .....        | 691        |
| N.º 6 <i>Duetto</i> (Dúo de Ghita y Tita) .....                | 696        |
| N.º 7 <i>Cavatina di Lubino</i> (Cavatina de Lubino) .....     | 703        |
| N.º 10 <i>Aria di Ghita</i> (Aria de Ghita) .....              | 708        |
| N.º 11 <i>Aria di Tita</i> (Aria de Tita).....                 | 712        |
| N.º 12 <i>Terzeto</i> (Terceto) .....                          | 714        |
| N.º 13 <i>Aria Cavatina di Lilla</i> (Cavatina de Lilla) ..... | 724        |
| N.º 14 <i>Finale Primo</i> (Primer Final).....                 | 726        |
| <br>   |            |
| <b>Capítulo 11</b> .....                                       | <b>733</b> |
| <b>Registro e interpretación</b> .....                         | <b>735</b> |
| <br>   |            |
| <b>Capítulo 12</b> .....                                       | <b>741</b> |
| <b>Conclusiones</b> .....                                      | <b>743</b> |
| <br>   |            |
| <b>Bibliografía</b> .....                                      | <b>749</b> |
| <br>   |            |
| <b>Anexos</b> .....  | <b>759</b> |
| Anexo I .....  | 761        |
| Anexo II .....   | 819        |
| Anexo III.....   | 820        |

## *Resumen*

Debido al gran éxito que cosechó entre el público del siglo XVIII la ópera *Una cosa rara* de Vicente Martín y Soler, a partir de la fecha de su estreno en Viena en 1786, afloraron diversas y numerosas adaptaciones camerísticas. El objetivo era que la sociedad pudiera continuar disfrutando de su música en cualquier ocasión, sin la necesidad de todo el entramado escénico que conlleva la ópera; desde festividades organizadas por la aristocracia, hasta veladas íntimas entre amigos y familiares burgueses. Una de estas adaptaciones fue la que realizó el compositor bohemio G. Druschetzky para oboe, violín, viola y violonchelo, que es sobre la que versa esta investigación.

Esta tesis aporta una reconstrucción original e inédita de la adaptación de esta ópera que incluye nuestra propuesta interpretativa con indicación de articulaciones e indicaciones dinámicas y agógicas. Nuestra propuesta ha sido elaborada a partir del estudio comparado y de la revisión crítica de las fuentes primarias; el manuscrito de la adaptación “druschetzkyana” y la copia manuscrita de la ópera.

Toda esta investigación ha cristalizado en el registro sonoro de la reconstrucción que hemos realizado. Esto ha supuesto la primera grabación mundial de esta adaptación, para oboe y trío de cuerdas, de la ópera *Una cosa rara* del compositor valenciano Vicente Martín y Soler.

Palabras clave: Ópera, *Una cosa rara*, adaptación, cuarteto, oboe, Vicente Martín y Soler, Druschetzky.



## *Resum*

A causa del gran èxit que va collir entre el públic del segle XVIII l'òpera *Una cosa rara* de Vicente Martín i Soler, a partir de la data de la seua estrena a Viena en 1786, van aflorar diverses i nombroses adaptacions camerístiques. L'objectiu era que la societat poguera continuar disfrutant de la seua música en qualsevol ocasió, sense la necessitat de tot l'entramat escènic que comporta l'òpera; des de festivitats organitzades per l'aristocràcia, fins vetlades íntimes entre amics i familiars burgesos. Una d'estes adaptacions va ser la que va realitzar el compositor bohemí G. Druschetzky per a oboé, violí, viola i violoncel, que és sobre la qual versa aquesta investigació.

Aquesta tesi aporta una reconstrucció original i inèdita de l'adaptació d'esta òpera que inclou la nostra proposta interpretativa amb indicació d'articulacions i indicacions dinàmiques i agògiques. La nostra proposta ha sigut elaborada a partir de l'estudi comparat i de la revisió crítica de les fonts primàries; el manuscrit de l'adaptació druschetzkiana; i la còpia manuscrita de l'òpera.

Tota aquesta investigació ha cristal·litzat en el registre sonor de la reconstrucció que hem realitzat. Açò ha suposat la primera gravació mundial d'aquesta adaptació, per a oboé i trio de cordes, de l'òpera *Una cosa rara* del compositor valencià Vicente Martín i Soler.

Paraules clau: Òpera, *Una cosa rara*, adaptació, quartet, oboé, Vicente Martín i Soler, Druschetzky



# *Abstract*

Due to the great success that Vicente Martín y Soler's opera *Una cosa rara* had among the public in the 18th century, from the date of its premiere in Vienna in 1786, various and numerous chamber adaptations appeared. The objective was that society could continue to enjoy his music on any occasion, without the need for all the scenic framework that opera entails; from festivities organized by the aristocracy, to intimate evenings between bourgeois friends and family. One of these adaptations was the one made by the Bohemian composer G. Druschetzky for oboe, violin, viola and cello, which is what this research is about.

This thesis provides an original and unpublished reconstruction of the adaptation of this opera that includes our interpretive proposal with an indication of articulations and dynamic and agogic indications. Our proposal has been elaborated from the comparative study and the critical review of the primary sources; the manuscript of the "druschetzkiana" adaptation and the handwritten copy of the opera.

All this research has crystallized in the sound record of the reconstruction we have carried out. This has been the first worldwide recording of this adaptation, for oboe and string trio, of the opera *Una cosa rara* by the valencian composer Vicente Martín y Soler.

Key words: Opera, *Una cosa rara*, adaptation, quartet, oboe, Vicente Martín y Soler, Druschetzky.

# *Índice de abreviaturas*

|           |   |
|-----------|---|
| Act.      | Acto                                      |
| cb.       | Contrabajo                                |
| cl.       | Clarinete                                 |
| c. / cc.  | compás / compases                         |
| cresc.    | crescendo                                 |
| etc.      | Etcétera                                  |
| fag.      | Fagot                                     |
| fl.       | Flauta                                    |
| <i>f</i>  | <i>Forte</i>                              |
| <i>ff</i> | <i>Fortissimo</i>                         |
| <i>fp</i> | <i>Fortepiano</i>                         |
| IMSLP     | International Music Score Library Project |
| Ms.       | Manuscrito                                |
| <i>mf</i> | <i>Mezzo forte</i>                        |
| <i>mp</i> | <i>Mezzo piano</i>                        |
| mov.      | Movimiento                                |
| ob.       | Oboe                                      |
| <i>p</i>  | <i>Piano</i> (indicación dinámica)        |

|                        |                   |
|------------------------|-------------------|
| <i>pp</i>              | <i>Pianissimo</i> |
| p. / pp.               | Página / páginas  |
| <i>sf</i> / <i>sfz</i> | <i>Sforzando</i>  |
| Tp. / tp.              | Trompa            |
| Tpt. / tpt.            | Trompeta          |
| Vla. / vla.            | Viola             |
| VI. / vl.              | Violín            |
| Vc. / vc.              | Violonchelo       |

# Índice de ilustraciones

|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 1. Quantz, 1752 (figura 1, tabla III, p. 86). .....   | 71  |
| Ilustración 2. Quantz, 1752 (figura 2, tabla III, p. 86). .....   | 72  |
| Ilustración 3. L. Mozart 1756 en Pascual 2015 (p. 559). .....   | 72  |
| Ilustración 4. Quantz 1752 (Tabla III, figuras 3 y 4, p. 86). .....                                       | 72  |
| Ilustración 5. Quantz 1752 (figura 5, p. 87). .....   | 73  |
| Ilustración 6. Quantz 1752 (figura 6, p. 87). .....   | 73  |
| Ilustración 7. Quantz 1752 (figura 7, p. 87). .....   | 73  |
| Ilustración 8. Quantz 1752 (figuras 16 y 17, p. 107). .....   | 75  |
| Ilustración 9. Quantz 1752 (figura 18, p. 107). .....   | 75  |
| Ilustración 10. Quantz 1752 (Tabla VI, figuras 5 y 6, p. 114). .....                                      | 79  |
| Ilustración 11. Quantz 1752 (Tabla VI, figura 8, p. 114). .....   | 80  |
| Ilustración 12. Quantz, 1752 (Tabla VI, figuras 9 y 10, p. 114). .....                                    | 80  |
| Ilustración 13. Quantz, 1752 (Tabla VI, figuras 11 y 12, p. 114). .....                                   | 80  |
| Ilustración 14. Quantz, 1752 (Tabla VI, figuras 13 y 14, p. 115). .....                                   | 81  |
| Ilustración 15. Quantz, 1752 (Tabla VI, figuras 15 y 16, p. 115). .....                                   | 81  |
| Ilustración 16. Quantz, 1752 (Tabla VI, figuras 23 y 24, p. 116). .....                                   | 81  |
| Ilustración 17: Vicente Martín y Soler (imagen de dominio público). .....                                 | 85  |
| Ilustración 18. Lorenzo da Ponte. Imagen de dominio público vía Wikipedia. ....                           | 93  |
| Ilustración 19. (Druschetzky, s.f.: p. 2_vl). .....   | 128 |
| Ilustración 20. (Martín y Soler, 1789 b: p. 3) .....  | 128 |
| Ilustración 21. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 1-17_vl <i>Allegro non molto</i> -) .....                   | 129 |
| Ilustración 22. (Martín y Soler, 1789 b: p. 3 -cc. 1-8_vl 1°_vl 2° <i>Allegro non molto</i> -).<br>.....  | 129 |
| Ilustración 23: (Martín y Soler, 1789 b: p. 4 -cc. 9-17_vl 1°_vl 2° <i>Allegro non molto</i> -).<br>..... | 129 |
| Ilustración 24. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -c. 14_vl <i>Allegro non molto</i> -) .....                      | 130 |
| Ilustración 25. (Martín y Soler, 1789 b: p. 4 -c. 14_vl 2° <i>Allegro non molto</i> -) .....              | 130 |
| Ilustración 26. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -c. 20-21_vl <i>Allegro non molto</i> -) .....                   | 130 |
| Ilustración 27. (Martín y Soler, 1789 b: p. 5 -cc. 20-21_vl 2° <i>Allegro non molto</i> -). ...           | 130 |

|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 28. (Druschetzky, s.f.: 2 -cc. 22-25_vl_ <i>Allegro non molto</i> -).....   | 130 |
| Ilustración 29. (Martín y Soler, 1789 b: p. 5 -cc. 22-25_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro non tanto</i> ).<br>.....                      | 131 |
| Ilustración 30. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 32-35_vl_ <i>Allegro non molto</i> -).....  | 131 |
| Ilustración 31. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 6-7 -cc. 32-35_vl 2º_ <i>Allegro non molto</i> -).<br>.....                        | 131 |
| Ilustración 32. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc.41-43_vl_ <i>Allegro non molto</i> -).....   | 132 |
| Ilustración 33. (Martín y Soler, 1789 b: p. 8 -cc. 41-43_vl 1º_ <i>Allegro non molto</i> -)....                                 | 132 |
| Ilustración 34. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 44-46_vl_ <i>Allegro non molto</i> -).....  | 132 |
| Ilustración 35. (Martín y Soler, 1789 b: p. 8 -cc. 44-46_ <i>Allegro non molto</i> -).....                                      | 132 |
| Ilustración 36. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 47-54_vl_ <i>Allegro non molto</i> -).....  | 133 |
| Ilustración 37. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 8-9 -cc. 47-54_vl 1º_ <i>Allegro non molto</i> -).<br>.....                        | 133 |
| Ilustración 38. (Martín y Soler, 1789 b: p. 9 -c. 54_ob 1º_ob 2º_ <i>Allegro non molto</i> -). 133                              |     |
| Ilustración 39. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -c. 55_vl_ <i>Allegro non molto</i> -).....  | 133 |
| Ilustración 40. (Martín y Soler, 1789 b: p. 9 -c. 55_vl 1º_ <i>Allegro non molto</i> -).....                                    | 133 |
| Ilustración 41. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 56-57_vl_ <i>Allegro non molto</i> - [compases<br>añadidos por Druschetzky])..... | 134 |
| Ilustración 42. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 58-59_vl_ <i>Allegro non molto</i> -).....  | 134 |
| Ilustración 43. (Martín y Soler, 1789 b: p. 10 -cc. 56-57_vl 1º_ <i>Allegro non molto</i> -) . 134                              |     |
| Ilustración 44. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 60-66_vl_ <i>Allegro non molto</i> -).....  | 135 |
| Ilustración 45. (Martín y Soler, 1789 b: p. 10 -cc. 58-61_fl 1ª_ <i>Allegro non molto</i> -).. 135                              |     |
| Ilustración 46. (Martín y Soler, 1789 b: p. 11 -cc. 62-64_fl 1ª_ <i>Allegro non molto</i> -).. 135                              |     |
| Ilustración 47. (Druschetzky, s.f.: pp. 2-3 -cc. 67-69_vl_ <i>Allegro non molto</i> -).....                                     | 135 |
| Ilustración 48. (Martín y Soler, 1789 b: (p. 11 -cc. 65-67_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro non molto</i> -<br>).....                    | 136 |
| Ilustración 49. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 70-73_vl_ <i>Allegro non molto</i> -).....  | 136 |
| Ilustración 50: (Martín y Soler, 1789 b: p. 12 -cc. 68-71_tromba_ <i>Allegro non molto</i> -).<br>.....                         | 136 |
| Ilustración 51. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 74-77_vl_ <i>Allegro non molto</i> -).....  | 136 |
| Ilustración 52. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 12-13 -cc. 72-75_cb_vc_ <i>Allegro non molto</i> -<br>).....                       | 136 |



|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 53. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 78-79_vl_ <i>Allegro non molto</i> -).                | 137 |
| Ilustración 54. (Martín y Soler, 1789 b: p. 13 -cc. 76-77_cl 1º_cl 2º_ <i>Allegro non molto</i> ).  | 137 |
| Ilustración 55: (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 80-81_vl_ <i>Allegro non molto</i> -).                | 137 |
| Ilustración 56. (Martín y Soler, 1789 b: p. 13 -cc. 78-79_ob 1º_ob 2º_ <i>Allegro non molto</i> -). | 137 |
| Ilustración 57. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 82-83_vl_ <i>Allegro non molto</i> -).                | 138 |
| Ilustración 58. (Martín y Soler, 1789 b: p. 13 -cc. 80-81_vl 1º_ <i>Allegro non molto</i> -).       | 138 |
| Ilustración 59. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 84-85_vl_ <i>Allegro non molto</i> -).                | 138 |
| Ilustración 60. (Martín y Soler, 1789 b: p. 14 -cc. 82-83_fl_ <i>Allegro non molto</i> -).          | 138 |
| Ilustración 61. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 86-91_vl_ <i>Allegro non molto</i> -).                | 138 |
| Ilustración 62. (Martín y Soler, 1789 b: p. 15 -cc. 84-89_vl 1º_ <i>Allegro non molto</i> -).       | 139 |
| Ilustración 63. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 92-98_vl_ <i>Allegro non molto</i> -).                | 139 |
| Ilustración 64. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 15-16 -cc. 90-96_vl 1º_ <i>Allegro non molto</i> -).   | 139 |
| Ilustración 65. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -c. 101_vl_ <i>Allegro non molto</i> -).                   | 140 |
| Ilustración 66. (Martín y Soler, 1789 b: p. 16 -c. 99_vl_ <i>Allegro non molto</i> -).              | 140 |
| Ilustración 67. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 117-118_vl_ <i>Allegro non molto</i> -).              | 140 |
| Ilustración 68. (Martín y Soler, 1789 b: p. 18 -cc. 115-116_vl 1º_ <i>Allegro non molto</i> -).     | 140 |
| Ilustración 69. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 120-127_vl_ <i>Allegro non molto</i> -).              | 141 |
| Ilustración 70. (Martín y Soler, 1789 b: p. 19-20 -cc. 118-125_vl 1º_ <i>Allegro non molto</i> -).  | 141 |
| Ilustración 71. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 128-133_vl_ <i>Allegro non molto</i> -).              | 142 |
| Ilustración 72. (Martín y Soler, 1789 b: p. 20 -cc. 126-131_vl 2º_ <i>Allegro non molto</i> -).     | 142 |
| Ilustración 73. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 134-135_vl_ <i>Allegro non molto</i> -).              | 143 |
| Ilustración 74. (Martín y Soler, 1789 b: p. 21 -cc. 132-133_vl 2º_ <i>Allegro non molto</i> -).     | 143 |
| Ilustración 75. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 136-142_vl_ <i>Allegro non molto</i> -).              | 143 |
| Ilustración 76. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 21-22 -cc. 134-140_vl_ <i>Allegro non molto</i> -).    | 143 |

|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 77. (Artaria, 1788: p. 2 _vl 2º <i>Allegro non molto</i> -).....                                  | 144 |
| Ilustración 78. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 143-183_vl <i>Allegro non molto</i> -).....                     | 145 |
| Ilustración 79. (Martín y Soler, 1789 b: p. 22 -cc. 141-145 <i>Allegro molto</i> -).....                      | 146 |
| Ilustración 80. (Martín y Soler, 1789 b: p. 23 -cc. 146-148 <i>Allegro molto</i> -).....                      | 147 |
| Ilustración 81. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 1-8_vla <i>Allegro non molto</i> -).....                        | 148 |
| Ilustración 82. (Martín y Soler, 1789 b: p. 3 -cc. 1-8_vl 2º <i>Allegro molto</i> -).....                     | 148 |
| Ilustración 83. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 9-16_vla <i>Allegro non molto</i> -).....                       | 149 |
| Ilustración 84. (Martín y Soler, 1789 b: p. 4 -cc. 9-16_vla 1ª_vla 2ª <i>Allegro molto</i> -).....            | 149 |
| Ilustración 85. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 17-23_vla <i>Allegro non molto</i> -).....                      | 149 |
| Ilustración 86. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 4-5 -cc. 17-23_vla <i>Allegro molto</i> -).....                  | 149 |
| Ilustración 87. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 24-27_vla <i>Allegro non molto</i> -).....                      | 150 |
| Ilustración 88. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 5-6 -cc.24-27_vl 2º <i>Allegro molto</i> -).....                 | 150 |
| Ilustración 89. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 28-31_vla <i>Allegro non molto</i> -).....                      | 150 |
| Ilustración 90. (Martín y Soler, 1789 b: p. 6 -cc. 28-31_vla 1ª_vla 2ª <i>Allegro molto</i> -).....           | 151 |
| Ilustración 91. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 32-40_vla <i>Allegro non molto</i> -).....                      | 151 |
| Ilustración 92. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 6-7 -cc. 32-36_fl 1ª <i>Allegro molto</i> -).....                | 151 |
| Ilustración 93. (Martín y Soler, 1789 b: p. 7 -cc. 36-40_fl 2ª <i>Allegro molto</i> -).....                   | 151 |
| Ilustración 94. (Martín y Soler, 1789 b: p. 7 -c. 40_vl 1º <i>Allegro molto</i> -).....                       | 151 |
| Ilustración 95. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 41-46_vla.....  | 152 |
| Ilustración 96. (Martín y Soler, 1789 b: p. 8 -cc. 41-46_ob 1º_ob 2º <i>Allegro molto</i> -).....             | 152 |
| Ilustración 97. (Martín y Soler, 1789 b: p. 8 -cc. 41-46_vl 2º <i>Allegro molto</i> -).....                   | 152 |
| Ilustración 98. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 47-54_vla <i>Allegro non molto</i> -).....                      | 152 |
| Ilustración 99. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 8-9 -cc. 47-54_vl 2º <i>Allegro molto</i> -).....                | 153 |
| Ilustración 100. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -c. 55_vla <i>Allegro non molto</i> -).....                         | 153 |
| Ilustración 101. (Martín y Soler, 1789 b: p. 9 -c. 55_vl 1º <i>Allegro molto</i> -).....                      | 153 |
| Ilustración 102. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 54-55_vla <i>Allegro non molto</i> -).....                     | 153 |
| Ilustración 103. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 56-57_vla <i>Allegro non molto</i> - [repetición<br>variada]). | 153 |
| Ilustración 104. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 58-59_vla <i>Allegro non molto</i> -).....                     | 154 |
| Ilustración 105. (Martín y Soler, 1789 b: p. 10 -cc. 56-57_ob 1º_ob 2º <i>Allegro molto</i> -).....           | 154 |

|  |     |
|--|-----|
| Ilustración 106. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -c. 60_vla_ <i>Allegro non molto</i> -).                   | 154 |
| Ilustración 107. (Martín y Soler, 1789 b: p. 10 -c. 58_cb_vc_ <i>Allegro molto</i> -).               | 154 |
| Ilustración 108 (Druschetzky, s.f.: p. 2 -c. 61_vla_ <i>Allegro non molto</i> -).                    | 154 |
| Ilustración 109. (Martín y Soler, 1789 b: p. 10 -c. 59_ob 1º_ob 2º_ <i>Allegro molto</i> -).         | 154 |
| Ilustración 110. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 64-66_vla_ <i>Allegro non molto</i> -).               | 155 |
| Ilustración 111. (Martín y Soler, 1789 b: p. 11 -cc. 62-64_obs_fl 1ª_fl 2ª_ <i>Allegro molto</i> -). | 155 |
| Ilustración 112. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 67-69_vla_ <i>Allegro non molto</i> -).               | 155 |
| Ilustración 113. (Martín y Soler, 1789 b: p. 11 -cc. 65-67_vl 1º_ <i>Allegro molto</i> -).           | 155 |
| Ilustración 114. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 70-73_vla_ <i>Allegro non molto</i> -).               | 156 |
| Ilustración 115. (Martín y Soler, 1789 b: p. 12 -cc. 68-71_vla 1ª_vla 2ª_ <i>Allegro molto</i> -).   | 156 |
| Ilustración 116. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 74-75_vla_ <i>Allegro non molto</i> -).               | 156 |
| Ilustración 117. (Martín y Soler, 1789 b: p. 12 -cc. 72-73_vl 2º_ <i>Allegro molto</i> -).           | 156 |
| Ilustración 118. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 76-77_vla_ <i>Allegro non molto</i> -).               | 156 |
| Ilustración 119. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 12-13 -cc. 74-75_fl 1ª_ <i>Allegro molto</i> -).       | 156 |
| Ilustración 120. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 78-81_vla_ <i>Allegro non molto</i> -).               | 157 |
| Ilustración 121. (Martín y Soler, 1789 b: p. 13 -cc. 76-79_vla 2ª_ <i>Allegro molto</i> -).          | 157 |
| Ilustración 122. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 82-83_vla_ <i>Allegro non molto</i> -).               | 157 |
| Ilustración 123. (Martín y Soler, 1789 b: p. 13 -cc. 80-81_vl 2º_ <i>Allegro molto</i> -).           | 157 |
| Ilustración 124. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 84-85_vla_ <i>Allegro non molto</i> -).               | 158 |
| Ilustración 125. (Martín y Soler, 1789 b: p. 14 -cc. 82-83_fag 2º_ <i>Allegro molto</i> -).          | 158 |
| Ilustración 126. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 86-88_vla_ <i>Allegro non molto</i> -).               | 158 |
| Ilustración 127. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 14-15 -cc. 87-89_fl 1ª_ <i>Allegro molto</i> -).       | 158 |
| Ilustración 128. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 89-91_vla_ <i>Allegro non molto</i> -).               | 158 |
| Ilustración 129. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 92-97_vla_ <i>Allegro non molto</i> -).               | 159 |
| Ilustración 130. (Martín y Soler, 1789 b: p. 15 -cc. 90-95_ob 1º_ob 2º_ <i>Allegro molto</i> -).     | 159 |
| Ilustración 131. (Martín y Soler, 1789 b: p. 15 -cc. 90-95_vla_ <i>Allegro molto</i> -).             | 159 |
| Ilustración 132. (Druschetzky, s.f.: p. 98-101_vla_ <i>Allegro non molto</i> -).                     | 160 |
| Ilustración 133. (Martín y Soler, 1789 b: p. 16 -cc. 96-99_vla_ <i>Allegro molto</i> -).             | 160 |
| Ilustración 134. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 102-107_vla_ <i>Allegro non molto</i> -).             | 160 |

|  |     |
|--|-----|
| Ilustración 135. (Martín y Soler, 1789 b: p. 17 -cc. 103-109_tpt_tp_cl 1º_cl 2º_ob 1º_ob 2º_fl 1ª_fl 2ª_Allegro molto-). | 161 |
| Ilustración 136. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -c. 108_vla_Allegro non molto-).   | 161 |
| Ilustración 137. (Martín y Soler, 1789 b: p. 17 -c. 106_cb_vc_Allegro molto-).   | 161 |
| Ilustración 138. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 109-114_vla_Allegro non molto-).  | 161 |
| Ilustración 139. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 17-18 -cc. 107-112_fag 1º_fag 2º_Allegro molto-).                          | 162 |
| Ilustración 140. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 17-18 -cc. 107-112_ob 1º_ob 2º_Allegro molto-).                            | 162 |
| Ilustración 141. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 114-119_vla_Allegro non molto-).  | 162 |
| Ilustración 142. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 18-19 -cc. 112-117_tp_Allegro molto-).                                     | 162 |
| Ilustración 143. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 120-135_vla_Allegro non molto-).  | 163 |
| Ilustración 144. (Martín y Soler, 1789 b: p. 19 -cc. 118-123_vl 1º_vl 2º_Allegro molto-).                                | 163 |
| Ilustración 145. (Martín y Soler, 1789 b: p. 20 -cc. 124-130_vl 1º_vl 2º_Allegro molto-).                                | 163 |
| Ilustración 146. (Martín y Soler, 1789 b: p. 21 -cc. 131-133_vl 1º_vl 2º_Allegro molto-).                                | 163 |
| Ilustración 147. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 136-143_vla_Allegro non molto-).  | 164 |
| Ilustración 148. (Martín y Soler, 1789 b: p. 21 -cc. 134-138_ob 1º_ob 2º_Allegro non molto-).                            | 164 |
| Ilustración 149. (Martín y Soler, 1789 b: p. 22 -cc. 139-141_ob 1º_ob 2º_Allegro non molto-).                            | 164 |
| Ilustración 150. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 175-183_vla_Allegro non molto-).  | 165 |
| Ilustración 151. (Artaria, 1788: p. 2 -cc. 167-175_vla_Allegro non molto-).  | 165 |
| Ilustración 152. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 36-40_vc_Allegro non molto-).   | 166 |
| Ilustración 153. (Martín y Soler, 1789 b: p. 7 -cc. 36-40_fl 1ª_Allegro molto-).   | 166 |
| Ilustración 154. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 53-54_vc_Allegro non molto-).   | 166 |
| Ilustración 155. (Martín y Soler, 1789 b: p. 9 -cc. 53-54_cb_vc_Allegro molto-).   | 166 |
| Ilustración 156. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 56-57_vc_Allegro non molto- [compases añadidos]).                         | 166 |
| Ilustración 157. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 58-60_vc_Allegro non molto-).   | 167 |

|  |     |
|--|-----|
| Ilustración 158. (Martín y Soler, 1789 b: p. 10 -cc. 56-58_cb_vc_ <i>Allegro molto</i> -).....           | 167 |
| Ilustración 159. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 61-69_vc_ <i>Allegro non molto</i> -).....                | 168 |
| Ilustración 160. (Martín y Soler, 1789 b: p. 10 -cc. 59-61_cb_vc_ <i>Allegro molto</i> -).....           | 168 |
| Ilustración 161. (Martín y Soler, 1789 b: p. 11 -cc. 62-67_cb_vc_ <i>Allegro molto</i> -).....           | 168 |
| Ilustración 162. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 70-73_vc_ <i>Allegro non molto</i> -).....                | 168 |
| Ilustración 163. (Martín y Soler, 1789 b: p. 12 -cc. 68-71_cb_vc_ <i>Allegro molto</i> -).....           | 169 |
| Ilustración 164. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 74-75_vc_ <i>Allegro non molto</i> -).....                | 169 |
| Ilustración 165. (Martín y Soler, 1789 b: p. 12 -cc. 72-73_vl 1º_ <i>Allegro molto</i> -).....           | 169 |
| Ilustración 166. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 76-77_vc_ <i>Allegro non molto</i> -).....                | 169 |
| Ilustración 167. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 12-13 -cc. 74-75_ob 1º_ob 2º_ <i>Allegro molto</i> -)..... | 169 |
| Ilustración 168. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 80-81_vc_ <i>Allegro non molto</i> -).....                | 170 |
| Ilustración 169. (Martín y Soler, 1789 b: p. 13 -cc. 78-79_fag_ <i>Allegro molto</i> -).....             | 170 |
| Ilustración 170. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 89-91_vc_ <i>Allegro non molto</i> -).....                | 170 |
| Ilustración 171. (Martín y Soler, 1789 b: p. 15 -cc. 87-89_cb_vc_ <i>Allegro molto</i> -).....           | 170 |
| Ilustración 172. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 102-107_vc_ <i>Allegro non molto</i> -).....              | 170 |
| Ilustración 173. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 16-17 -cc. 100-105_cb_vc_ <i>Allegro molto</i> -).....     | 171 |
| Ilustración 174. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 108-119_vc_ <i>Allegro non molto</i> -).....              | 171 |
| Ilustración 175. (Martín y Soler, 1789 b: p. 17 -cc. 106-109_cb_vc_ <i>Allegro molto</i> -).....         | 171 |
| Ilustración 176. (Martín y Soler, 1789 b: p. 18 -cc. 110-116_cb_vc_ <i>Allegro molto</i> -).....         | 172 |
| Ilustración 177. (Martín y Soler, 1789 b: p. 19 -c. 117_cb_vc_ <i>Allegro molto</i> -).....              | 172 |
| Ilustración 178. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 134-135_vc_ <i>Allegro non molto</i> -).....              | 172 |
| Ilustración 179. (Martín y Soler, 1789 b: p. 21 -cc. 132-133_cb_vc_ <i>Allegro molto</i> -).....         | 172 |
| Ilustración 180. (Druschetzky, s.f.: p. 3 136-142_vc_ <i>Allegro non molto</i> -).....                   | 173 |
| Ilustración 181. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 21-22 -cc. 134-140_cb_vc_ <i>Allegro molto</i> -).....     | 173 |
| Ilustración 182. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 167-183_vc_ <i>Allegro non molto</i> -).....              | 173 |
| Ilustración 183. (Artaria, 1788: p. 3 -cc. 159-175_vc_ <i>Allegro non molto</i> -).....                  | 174 |
| Ilustración 184. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 1-16_ob_ <i>Allegro</i> -).....                           | 174 |
| Ilustración 185. (Martín y Soler, 1789 b: p. 4 -cc. 9-16_ob 1º_ob 2º_ <i>Allegro molto</i> -).....       | 175 |

|  |     |
|--|-----|
| Ilustración 186: (Martín y Soler, 1789 b: p. 4 -cc. 10-12_vl 1º <i>Allegro molto</i> - [compases a los que hace referencia la imagen anterior]).....       | 175 |
| Ilustración 187. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 17-20_ob <i>Allegro</i> -).....   | 175 |
| Ilustración 188. (Martín y Soler, 1789 b: p. 5 -cc. 18-20_ob 1º_ob 2º <i>Allegro molto</i> -).<br>.....  | 175 |
| Ilustración 189. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 21-24_ob <i>Allegro</i> -).....   | 175 |
| Ilustración 190. (Martín y Soler, 1789 b: p. 5 -cc. 21-24_fl 1ª <i>Allegro molto</i> -).....   | 175 |
| Ilustración 191. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 28-31_ob <i>Allegro</i> -).....   | 176 |
| Ilustración 192. (Martín y Soler, 1789 b: p. 6 -cc. 28-31_vl 1º <i>Allegro molto</i> -).....   | 176 |
| Ilustración 193. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 32-36_ob <i>Allegro</i> -).....   | 176 |
| Ilustración 194. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 6-7 -cc. 32-36_ob 1º_ob 2º <i>Allegro molto</i> -).<br>.....   | 176 |
| Ilustración 195. (Martín y Soler, 1789 b: p. 7 -cc. 37-40_ob 1º_ob 2º_fl 1º_fl 2º <i>Allegro molto</i> -).<br>.....  | 177 |
| Ilustración 196. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -c. 40_ob <i>Allegro</i> -).....   | 177 |
| Ilustración 197. (Martín y Soler, 1789 b: p. 7 -c. 40_vl 1º <i>Allegro molto</i> -).....   | 177 |
| Ilustración 198. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 41-43_ob <i>Allegro</i> -).....   | 177 |
| Ilustración 199. (Martín y Soler, 1789 b: p. 8 -cc. 41-43_fl 1ª <i>Allegro molto</i> -).....   | 178 |
| Ilustración 200. (Martín y Soler, 1789 b: p. 8 -cc. 41-43_vl 2º <i>Allegro molto</i> -).....   | 178 |
| Ilustración 201. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 44-46_ob <i>Allegro</i> -).....   | 178 |
| Ilustración 202. (Martín y Soler, 1789 b: p. 8 -cc. 44-46_vl 1º <i>Allegro molto</i> -).....   | 178 |
| Ilustración 203. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -c. 47-50_ob <i>Allegro</i> - [símbolo relacionado con lo que pensamos que son cuatro compases de espera.])..... | 178 |
| Ilustración 204. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 51-55_ob <i>Allegro</i> -).....   | 179 |
| Ilustración 205. (Martín y Soler, 1789 b: p. 9 -cc. 51-55_vl 1º <i>Allegro molto</i> -).....   | 179 |
| Ilustración 206. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 58-59_ob <i>Allegro</i> -).....   | 180 |
| Ilustración 207. (Martín y Soler, 1789 b: p. 10 -cc. 56-57_vl 1º <i>Allegro molto</i> -).....  | 180 |
| Ilustración 208. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 60-66_ob <i>Allegro</i> -).....   | 180 |
| Ilustración 209. (Martín y Soler, 1789 b: p. 10 -cc. 58-61_ob 1º_ob 2º <i>Allegro molto</i> -).<br>.....   | 181 |
| Ilustración 210. (Martín y Soler, 1789 b: p. 11 -cc. 62-64_ob 1º_ob 2º <i>Allegro molto</i> -).<br>.....   | 181 |

|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 211. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 67-69_ob_ <i>Allegro</i> -).....   | 181 |
| Ilustración 212. (Martín y Soler, 1789 b: p. 11 -cc. 65-67_fl 1 <sup>a</sup> _ <i>Allegro molto</i> -).....                           | 181 |
| Ilustración 213. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 12-13 -cc. 68-75_ob 1 <sup>o</sup> _ob 2 <sup>o</sup> _ <i>Allegro molto</i> -).....    | 182 |
| Ilustración 214. (Druschetzky, s.f.: p. 78-81_ob_ <i>Allegro</i> -). ....   | 182 |
| Ilustración 215. (Martín y Soler, 1789 b: p. 13 -cc. 76-77_fag 1 <sup>o</sup> _fag 2 <sup>o</sup> _ <i>Allegro molto</i> -).<br>..... | 182 |
| Ilustración 216. (Martín y Soler, 1789 b: p. 13 -cc. 78-79_ob 1 <sup>o</sup> _ob 2 <sup>o</sup> _ <i>Allegro molto</i> -).<br>.....   | 182 |
| Ilustración 217. (Martín y Soler, 1789 b: p. 14 -cc. 80-83_ob 1 <sup>o</sup> _ob 2 <sup>o</sup> _ <i>Allegro molto</i> -).<br>.....   | 183 |
| Ilustración 218. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 86-89_ob_ <i>Allegro</i> -).....   | 183 |
| Ilustración 219. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 14-15 -cc. 87-89). ....   | 183 |
| Ilustración 220. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 90-95_ob_ <i>Allegro</i> -).....   | 183 |
| Ilustración 221. (Martín y Soler, 1789 b: p. 15 -cc. 90-95_ob 1 <sup>o</sup> _ob 2 <sup>o</sup> _ <i>Allegro molto</i> -).<br>.....   | 184 |
| Ilustración 222. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 96-98_ob_ <i>Allegro</i> -).....   | 184 |
| Ilustración 223. (Martín y Soler, 1789 b: p. 16 -cc. 97-99_fl 1 <sup>a</sup> _ <i>Allegro molto</i> -).....                           | 184 |
| Ilustración 224. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 99-104.....  | 185 |
| Ilustración 225. (Martín y Soler, 1789 b: p. 16 -cc. 100-102_vl 1 <sup>o</sup> _ <i>Allegro molto</i> -)...                           | 185 |
| Ilustración 226. (Martín y Soler, 1789 b: p. 17 -cc. 103-105_fl 1 <sup>a</sup> _ <i>Allegro molto</i> -)....                          | 185 |
| Ilustración 227. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 105-108_ob_ <i>Allegro</i> -).....   | 185 |
| Ilustración 228. (Martín y Soler, 1789 b: p. 17 -cc. 106-109_fag 2 <sup>o</sup> _ <i>Allegro molto</i> -). 185                        |     |
| Ilustración 229. Martín y Soler, 1789 b: p. 18 -cc. 110-112_fag 2 <sup>o</sup> - <i>Allegro molto</i> -)...                           | 186 |
| Ilustración 230. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 109-111_ob_ <i>Allegro</i> -).....   | 186 |
| Ilustración 231. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 18-19 -cc. 115-117_fl 2 <sup>o</sup> _ <i>Allegro molto</i> -).<br>.....                | 186 |
| Ilustración 232. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 18-19 -cc. 115-117_fl 1 <sup>a</sup> _ <i>Allegro molto</i> -).<br>.....                | 186 |
| Ilustración 233. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 120-124_ob_ <i>Allegro</i> -).....   | 187 |
| Ilustración 234. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 125-127_ob_ <i>Allegro</i> -).....   | 187 |

|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 235. (Martín y Soler, 1789 b: p. 20 -cc. 126-130_vl 1º_vl 2º_fl 1ª_fl 2ª_obs_clts_ <i>Allegro molto</i> -). | 187 |
| Ilustración 236. (Martín y Soler, 1789 b: p. 21 -cc. 131-133_vl 1º_vl 2º_fl 1ª_fl 2ª_obs_clts_ <i>Allegro molto</i> -). | 188 |
| Ilustración 237. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 128-135_ob_ <i>Allegro</i> -).   | 188 |
| Ilustración 238. (Martín y Soler, 1789 b: p. 21 -cc. 134-138_ob 1º_ob 2º_ <i>Allegro molto</i> -).                      | 188 |
| Ilustración 239. (Martín y Soler, 1789 b: p. 22 -cc. 139-141_ob 1º_ob 2º_ <i>Allegro molto</i> -).                      | 188 |
| Ilustración 240. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 1-124_ob_ <i>Allegro</i> -).   | 190 |
| Ilustración 241. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 125-167_ob_ <i>Allegro</i> -).   | 191 |
| Ilustración 242. (Wendt, 1788: p. 1 -cc. 1-77_ob_ <i>Allegro</i> -).  | 192 |
| Ilustración 243. (Wendt, 1788: p. 2 -cc. 78-167_ob_ <i>Allegro</i> -).  | 193 |
| Ilustración 244. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 1-3_vl_ <i>Allegro</i> -).   | 195 |
| Ilustración 245. (Martín y Soler, 1789 a: p. 41 -cc. 1-5_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro</i> -).                                | 196 |
| Ilustración 246. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 4-8_vl_ <i>Allegro</i> -).   | 196 |
| Ilustración 247. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 44-45 -cc. 18-22_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro</i> -).                          | 196 |
| Ilustración 248. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 9-12_vl_ <i>Allegro</i> -).  | 197 |
| Ilustración 249. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 45-46 -cc. 23-26_Corrado_ <i>Allegro</i> -) ....                          | 197 |
| Ilustración 250. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 13-16_vl_ <i>Allegro</i> -).   | 197 |
| Ilustración 251. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 46-47 -cc. 27-30_vl 1º_ <i>Allegro</i> -).                                | 198 |
| Ilustración 252. (Martín y Soler, 1789 a: p. 46 -cc. 27-29_Reina_Principe_Corrado_ <i>Allegro</i> -).                   | 198 |
| Ilustración 253. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 17-27_vl_ <i>Allegro</i> -).   | 198 |
| Ilustración 254. (Martín y Soler, 1789 a: p. 47 -cc. 31-33_ob 1º_ob 2º_ <i>Allegro</i> -).                              | 199 |
| Ilustración 255. (Martín y Soler, 1789 a: p. 48 -cc. 34-38_vl 2º_ob 1º_ob 2º_ <i>Allegro</i> -).                        | 199 |
| Ilustración 256. (Martín y Soler, 1789 a: p. 49 -cc. 39-42_vl 2º_ob 1º_ob 2º_ <i>Allegro</i> -).                        | 199 |
| Ilustración 257. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 28-31_vl_ <i>Larghetto</i> -).   | 200 |
| Ilustración 258. (Martín y Soler, 1789 a: p. 49 -c. 43_Príncipe_ <i>Larghetto</i> -).                                   | 200 |
| Ilustración 259. (Martín y Soler, 1789 a: p. 50 -cc. 44-46_ob 1º_ob 2º_ <i>Larghetto</i> -)...                          | 200 |



|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 260. (Martín y Soler, 1789 a: p. 50 -cc. 44-46_Regina_Príncipe_Corrado_Larghetto-)  | 201 |
| Ilustración 261. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 32-36_vl_Larghetto-)                             | 201 |
| Ilustración 262. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 50-51 -cc. 47-51_vc_cb_Larghetto-)                | 201 |
| Ilustración 263. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 37-38_vl_Larghetto-)                             | 202 |
| Ilustración 264. (Martín y Soler, 1789 a: p. 52 -cc. 52-53_Corrado_Larghetto-)                  | 202 |
| Ilustración 265. (Martín y Soler, 1789 a: p. 53 -c. 53_vl 2º_Larghetto-)                        | 202 |
| Ilustración 266. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 39-40_vl_Larghetto-)                             | 202 |
| Ilustración 267. (Martín y Soler, 1789 a: p. 52 -c. 54_tpa_Larghetto-)                          | 202 |
| Ilustración 268. (Martín y Soler, 1789 a: p. 52 -cc. 54-55_Corrado_vc_cb_Larghetto-)            | 202 |
| Ilustración 269. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 41-43_vl_Larghetto-)                             | 203 |
| Ilustración 270. (Martín y Soler, 1789 a: p. 53 -cc. 56-58_Corrado_vc_cb_Larghetto-)            | 203 |
| Ilustración 271. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -c. 44_vl_Larghetto-)                                 | 204 |
| Ilustración 272. (Martín y Soler, 1789 a: p. 53 -c. 59_vl 2º_Larghetto-)                        | 204 |
| Ilustración 273. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 45-48_vl_Allegro-)                               | 204 |
| Ilustración 274. (Martín y Soler, 1789 a: p. 54 -cc. 60-63_vl 1º_vl 2º_Allegro-)                | 204 |
| Ilustración 275. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 49-52_vl_Allegro-)                               | 205 |
| Ilustración 276. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 54-55 -cc. 64-67_vl 1º_Allegro-)                  | 205 |
| Ilustración 277. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 53-56_vl_Allegro-)                               | 205 |
| Ilustración 278. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 55-56 -cc. 68-71_Corrado_Allegro-)                | 205 |
| Ilustración 279. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 57-60_vl_Allegro-)                               | 206 |
| Ilustración 280. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 56-57 -cc. 72-75_vl 1º_Allegro-)                  | 206 |
| Ilustración 281. (Martín y Soler, 1789 a: p. 56-57 -cc. 72-75_Regina_Príncipe_Corrado_Allegro-) | 206 |
| Ilustración 282. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 61-64_vl_Allegro-)                               | 206 |
| Ilustración 283. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 57-58 -cc. 76-79_ob 2º_Allegro-)                  | 207 |
| Ilustración 284. (Druschetzky, s.f.: p. 5 cc. 65-69_vl_Allegro-)                                | 207 |
| Ilustración 285. (Druschetzky, s.f.: pp. 5-6 -cc. 69-70_vl_Allegro-)                            | 207 |
| Ilustración 286. (Martín y Soler, 1789 a: p. 58 -cc. 80-81_vl 1º_vl 2º_Allegro-)                | 207 |
| Ilustración 287. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 71-83_vl_Allegro-)                               | 208 |

|  |     |
|--|-----|
| Ilustración 288. (Martín y Soler, 1789 a: p. 59 -cc. 82-85_vl 1°_vl 2°_Allegro-).        | 208 |
| Ilustración 289. (Martín y Soler, 1789 a: p. 60 -cc. 86-90_vl 1°_vl 2°_Allegro-).        | 208 |
| Ilustración 290. (Martín y Soler, 1789 a: p. 61 -cc. 91-94_vl 1°_vl 2°_Allegro-).        | 209 |
| Ilustración 291. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 84-87_vl_Allegro-).                       | 209 |
| Ilustración 292. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 61-62 -cc. 95-98_vl 2°_Allegro-).          | 209 |
| Ilustración 293. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 87-89_vl_Allegro-).                       | 209 |
| Ilustración 294. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 62-63 -cc. 98-101_tpa 1°_tpa 2°_Allegro-). | 210 |
| Ilustración 295. (Druschetzky, s.f.: pp. 6 -cc. 90-93_vl_Allegro-).                      | 210 |
| Ilustración 296. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 63 -cc. 101-104_vl 1°_Allegro-).           | 210 |
| Ilustración 297. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 94-97_vl_Allegro-).                       | 210 |
| Ilustración 298. (Martín y Soler, 1789 a: p. 64 -cc. 105-108_ob 1°_ob 2°_Allegro-).      | 211 |
| Ilustración 299. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 1-3_vla_Allegro-).                        | 211 |
| Ilustración 300. (Martín y Soler, 1789 a: p. 41 -cc. 1-5_vl 1°_vl 2°_Allegro-).          | 211 |
| Ilustración 301. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 5-8_vla_Allegro-).                        | 212 |
| Ilustración 302. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 44-45 -cc. 19-22_vl 2°_Allegro-).          | 212 |
| Ilustración 303. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 13-15_vla_Allegro-).                      | 212 |
| Ilustración 304. (Martín y Soler, 1789 a: p. 46 -cc. 27-29_Corrado_Allegro-).            | 212 |
| Ilustración 305. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 16-17_vla_Allegro-).                      | 213 |
| Ilustración 306. (Martín y Soler, 1789 a: p. 47 -cc. 30-31_vla_Allegro-).                | 213 |
| Ilustración 307. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 17-19_vla_Allegro-).                      | 213 |
| Ilustración 308. (Martín y Soler, 1789 a: p. 47 -cc. 31-33_vc_cb_Allegro-).              | 213 |
| Ilustración 309. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 20-23_vla_Allegro-).                      | 213 |
| Ilustración 310. (Martín y Soler, 1789 a: p. 48 -cc. 34-38_vl 1°_Allegro-).              | 213 |
| Ilustración 311. (Martín y Soler, 1789 a: p. 48 -cc. 34-38_Reina_Allegro-).              | 214 |
| Ilustración 312. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 24-27_vla_Allegro-).                      | 214 |
| Ilustración 313. (Martín y Soler, 1789 a: p. 49 -cc. 39-42_vl 1°_Allegro-).              | 214 |
| Ilustración 314. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -c. 28_vla_Larghetto-).                        | 215 |
| Ilustración 315. (Martín y Soler, 1789 a: p. 49 -c. 43_Reina_Principe_Larghetto-).       | 215 |
| Ilustración 316. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 29-31_vla_Larghetto-).                    | 215 |
| Ilustración 317. (Martín y Soler, 1789 a: p. 50 -cc. 44-46_ob 1°_ob 2°_Larghetto-).      | 215 |
| Ilustración 318. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 31-36_vla_Larghetto-).                    | 216 |

|  |     |
|--|-----|
| Ilustración 319. (Martín y Soler, 1789 a: p. 50 -cc. 46-47_vl 2º <i>Larghetto</i> -).          | 216 |
| Ilustración 320. (Martín y Soler, 1789 a: p. 51 -cc. 48-51_vl 2º <i>Larghetto</i> -).          | 216 |
| Ilustración 321. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 37-44_vla <i>Larghetto</i> -).                  | 216 |
| Ilustración 322. (Martín y Soler, 1789 a: p. 52 -cc. 52-55_Reina_Príncipe <i>Larghetto</i> -). | 217 |
| Ilustración 323. (Martín y Soler, 1789 a: p. 53 -cc. 56-59_Reina <i>Larghetto</i> -).          | 217 |
| Ilustración 324. (Martín y Soler, 1789 a: p. 53 -c. 59_vc_cb <i>Larghetto</i> -).              | 217 |
| Ilustración 325. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 49-52_vla <i>Allegro</i> -).                    | 217 |
| Ilustración 326. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 54-55 -cc. 64-67_vl 2º <i>Allegro</i> -).        | 218 |
| Ilustración 327. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 60-61_vla <i>Allegro</i> -).                    | 218 |
| Ilustración 328. (Martín y Soler, 1789 a: p. 57 -cc. 75-76_vla <i>Allegro</i> -).              | 218 |
| Ilustración 329. (Martín y Soler, 1789 a: p. 57 -c. 76_vc_cb <i>Allegro</i> -).                | 218 |
| Ilustración 330. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 62-64_vla <i>Allegro</i> -).                    | 219 |
| Ilustración 331. (Martín y Soler, 1789 a: p. 58 -cc. 77-79_vc_cb <i>Allegro</i> -).            | 219 |
| Ilustración 332. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 65-68_vla <i>Allegro</i> -).                    | 219 |
| Ilustración 333. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 69-70_vla <i>Allegro</i> -).                    | 219 |
| Ilustración 334. (Martín y Soler, 1789 a: p. 58 -cc. 80-81_vl 1º <i>Allegro</i> -).            | 219 |
| Ilustración 335. (Martín y Soler, 1789 a: p. 58 -cc. 80-81_Reina_Príncipe <i>Allegro</i> -).   | 220 |
| Ilustración 336. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 71-74_vla <i>Allegro</i> -).                    | 220 |
| Ilustración 337. (Martín y Soler, 1789 a: p. 59 -cc. 82-85_Reina <i>Allegro</i> -).            | 220 |
| Ilustración 338. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -c. 75_vla <i>Allegro</i> -).                        | 220 |
| Ilustración 339. (Martín y Soler, 1789 a: p. 60 -c. 86_tp 1ª_tp 2ª <i>Allegro</i> -).          | 220 |
| Ilustración 340. (Martín y Soler, 1789 a: p. 60 -c. 86_vl 2º <i>Allegro</i> -).                | 221 |
| Ilustración 341. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 76-78_vla <i>Allegro</i> -).                    | 221 |
| Ilustración 342. (Martín y Soler, 1789 a: p. 60 -c. 87-89_vl 1º <i>Allegro</i> -).             | 221 |
| Ilustración 343. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -c. 83_vla <i>Allegro</i> -).                        | 222 |
| Ilustración 344. (Martín y Soler, 1789 a: p. 61 -c. 94_vl 1º <i>Allegro</i> -).                | 222 |
| Ilustración 345. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -c. 84_vla <i>Allegro</i> -).                        | 222 |
| Ilustración 346. (Martín y Soler, 1789 a: p. 61 -c. 95_vc_cb <i>Allegro</i> -).                | 222 |
| Ilustración 347. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 85-89_vla <i>Allegro</i> -).                    | 222 |
| Ilustración 348. (Martín y Soler, 1789 a: p. 62 -cc. 96-99_vl 1º <i>Allegro</i> -).            | 222 |
| Ilustración 349. (Martín y Soler, 1789 a: p. 63 -c. 100_vl 1º <i>Allegro</i> -).               | 223 |

|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 350. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 90-93_vla_Allegro-)                | 223 |
| Ilustración 351. (Martín y Soler, 1789 a: p. 63 -cc. 101-104_vc_cb_Allegro-)      | 223 |
| Ilustración 352. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -c. 94_vla_Allegro-)                    | 223 |
| Ilustración 353. (Martín y Soler, 1789 a: p. 64 -c. 105_ob 1º_ob 2º_Allegro-)     | 223 |
| Ilustración 354. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 95-97_vla_Allegro-)                | 224 |
| Ilustración 355. (Martín y Soler, 1789 a: p. 64 -cc. 106-108_vl 1º_Allegro-)      | 224 |
| Ilustración 356. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 1-4_vc_Allegro-)                   | 224 |
| Ilustración 357. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 41-42 -cc. 3-6_Príncipe_Allegro-)   | 225 |
| Ilustración 358. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 4-8_vc_Allegro-)                   | 225 |
| Ilustración 359. (Martín y Soler, 1789 a: p. 44 -cc. 18-20_Corrado_Allegro-)      | 225 |
| Ilustración 360. (Martín y Soler, 1789 a: p. 45 -cc. 21-22_Corrado_Allegro-)      | 225 |
| Ilustración 361. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 9-12_vc_Allegro-)                  | 226 |
| Ilustración 362. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 45-46 -cc. 23-26_vc_cb_Allegro-)    | 226 |
| Ilustración 363. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 13-16_vc_Allegro-)                 | 226 |
| Ilustración 364. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 46-47 -cc. 27-30_Príncipe_Allegro-) | 226 |
| Ilustración 365. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 17-19_vc_Allegro-)                 | 227 |
| Ilustración 366. (Martín y Soler, 1789 a: p. 47 -cc. 31-33_vl 1º_Allegro-)        | 227 |
| Ilustración 367. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 20-23_vc_Allegro-)                 | 227 |
| Ilustración 368. (Martín y Soler, 1789 a: p. 48 -cc. 34-38_Corrado_Allegro-)      | 227 |
| Ilustración 369. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 24-27_vc_Allegro-)                 | 228 |
| Ilustración 370. (Martín y Soler, 1789 a: p. 49 -cc. 39-42_vla_Allegro-)          | 228 |
| Ilustración 371. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 28-31_vc_Larghetto-)               | 228 |
| Ilustración 372. (Martín y Soler, 1789 a: p. 49 -c. 43_vc_cb_Larghetto-)          | 228 |
| Ilustración 373. (Martín y Soler 1789 a: p. 50 -cc. 44-46_vc_cb_Larghetto-)       | 229 |
| Ilustración 374. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 31-34_vc_Larghetto-)               | 229 |
| Ilustración 375. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 50-51 -cc. 46-49_Reina_Larghetto-)  | 229 |
| Ilustración 376. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 35-36_vc_Larghetto-)               | 229 |
| Ilustración 377. (Martín y Soler, 1789 a: p. 51 -cc. 50-51_Príncipe_Larghetto-)   | 229 |
| Ilustración 378. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 37-40_vc_Larghetto-)               | 230 |
| Ilustración 379. (Martín y Soler, 1789 a: p. 52 -cc. 52-55_Reina_Larghetto-)      | 230 |
| Ilustración 380. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 40-44_vc_Larghetto-)               | 230 |
| Ilustración 381. (Martín y Soler, 1789 a: p. 52 -c. 55_Príncipe_Larghetto-)       | 230 |

|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 382. (Martín y Soler, 1789 a: p. 53 -c. 56-59_Príncipe_Larghetto-). .....   | 231 |
| Ilustración 383. (Martín y Soler, 1789 a: p. 53 -c. 59_vc_cb_Larghetto-). .....         | 231 |
| Ilustración 384. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 52-56_Allegro-). .....                   | 231 |
| Ilustración 385. (Martín y Soler, 1789 a: p. 55 -cc. 67-68_vc_cb_Allegro-). .....       | 232 |
| Ilustración 386. (Martín y Soler, 1789 a: p. 56 -cc. 69-71_vc_cb_Allegro-). .....       | 232 |
| Ilustración 387. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 57-60_vc_Allegro-). .....                | 232 |
| Ilustración 388. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 56-57 -cc. 72-75_Príncipe_Allegro-). ...  | 232 |
| Ilustración 389. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 61-63_vc_Allegro-). .....                | 232 |
| Ilustración 390. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 57-58 -cc. 76-78_vl 1º_Allegro-). .....   | 233 |
| Ilustración 391. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 64-68_vc_Allegro-). .....                | 233 |
| Ilustración 392. (Martín y Soler, 1789 a: p. 58 -c. 79_vl 1º_Allegro-). .....           | 233 |
| Ilustración 393. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 71-74_vc_Allegro-). .....                | 233 |
| Ilustración 394. (Martín y Soler, 1789 a: p. 59 -cc. 82-85_Corrado_Allegro-). .....     | 233 |
| Ilustración 395. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 75-82_vc_Allegro-). .....                | 234 |
| Ilustración 396. (Martín y Soler, 1789 a: p. 60 -cc. 86-90_Corrado_Allegro-). .....     | 234 |
| Ilustración 397. (Martín y Soler, 1789 a: p. 61 -cc. 91-93_Corrado_Allegro-). .....     | 234 |
| Ilustración 398. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -c. 83_vc_Allegro-). .....                    | 234 |
| Ilustración 399. (Martín y Soler, 1789 a: p. 61 -c. 94_vl 2º_Allegro-). .....           | 234 |
| Ilustración 400. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 84-88_vc_Allegro-). .....                | 235 |
| Ilustración 401- (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 89-97_vc_Allegro-). .....                | 235 |
| Ilustración 402. (Martín y Soler, 1789 a: p. 61 -c. 95_vc_cb_Allegro-). .....           | 235 |
| Ilustración 403. (Martín y Soler, 1789 a: p. 62 -cc. 96-99_vc_cb_Allegro-). .....       | 235 |
| Ilustración 404. (Martín y Soler, 1789 a: p. 63 -cc. 100-104_vc_cb_Allegro-). .....     | 236 |
| Ilustración 405. (Martín y Soler, 1789 a: p. 64 -cc. 105-108_vc_cb_Allegro-). .....     | 236 |
| Ilustración 406. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 5-8_ob_Allegro-). .....                  | 236 |
| Ilustración 407. (Martín y Soler, 1789 a: p. 42 -cc. 7-10_Reina_Allegro-). .....        | 236 |
| Ilustración 408. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 13-16_ob_Allegro-). .....                | 237 |
| Ilustración 409. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 46-47 -cc. 27-30_Reina_Allegro-). .....   | 237 |
| Ilustración 410. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 17-19_ob_Allegro-). .....                | 237 |
| Ilustración 411. (Martín y Soler, 1789 a: p. 47 -cc. 31-33_ob 1º_ob 2º_Allegro-). ..... | 237 |
| Ilustración 412. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 20-27_ob_Allegro-). .....                | 238 |

|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 413. (Martín y Soler, 1789 a: p. 48 -cc. 34-38_vl 1º_vl 2º_ob 1º_ob 2º_Allegro-). | 238 |
| Ilustración 414. (Martín y Soler, 1789 a: p. 49 -cc. 39-42_vl 1º_vl 2º_ob 1º_ob 2º_Allegro-). | 238 |
| Ilustración 415. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 28-31_ob_Larghetto-).                          | 239 |
| Ilustración 416. (Martín y Soler, 1789 a: p. 49 -c. 43_Reina_Larghetto-).                     | 239 |
| Ilustración 417. (Martín y Soler, 1789 a: p. 50 -c. 44-46_Reina_Larghetto-).                  | 239 |
| Ilustración 418. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 37-40_ob_Larghetto-).                          | 239 |
| Ilustración 419. (Martín y Soler, 1789 a: p. 52 -cc. 52-55_ob 1º_ob 2º_Larghetto-).           | 239 |
| Ilustración 420. (Martín y Soler, 1789 a: p. 52 -cc. 52-55_Reina_Larghetto-).                 | 240 |
| Ilustración 421. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 41-44_ob_Larghetto-).                          | 240 |
| Ilustración 422. (Martín y Soler, 1789 a: p. 53 -cc. 56-59_Reina_Larghetto-).                 | 240 |
| Ilustración 423. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 45-48_ob_Allegro-).                            | 240 |
| Ilustración 424. (Martín y Soler, 1789 a: p. 54 -cc. 60-63_ob 1º_ob 2º_Allegro-).             | 241 |
| Ilustración 425. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 49-52_ob_Allegro-).                            | 241 |
| Ilustración 426. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 54-55 -cc. 64-67_Reina_Allegro-).               | 241 |
| Ilustración 427. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 57-60_ob_Allegro-).                            | 241 |
| Ilustración 428. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 56-57 -cc. 72-75_Reina_Allegro-).               | 241 |
| Ilustración 429. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 61-63_ob_Allegro-).                            | 242 |
| Ilustración 430. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 57-58 -cc. 76-78_ob 1º_ob 2º_Allegro-).         | 242 |
| Ilustración 431. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 69-70_ob_Allegro-).                            | 242 |
| Ilustración 432. (Martín y Soler, 1789 a: p. 58 -cc. 80-81_vl 1º_Allegro-).                   | 242 |
| Ilustración 433. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 71-74_ob_Allegro-).                            | 242 |
| Ilustración 434. (Martín y Soler, 1789 a: p. 59 -cc. 82-85_Reina_Allegro-).                   | 243 |
| Ilustración 435. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 75-84_ob_Allegro-).                            | 243 |
| Ilustración 436. (Martín y Soler, 1789 a: p. 60 -cc. 86-90_Reina_Allegro-).                   | 243 |
| Ilustración 437. (Martín y Soler, 1789 a: p. 61 -cc. 91-95_Reina_Allegro-).                   | 243 |
| Ilustración 438. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 85-86_ob_Allegro-).                            | 244 |
| Ilustración 439. (Martín y Soler, 1789 a: p. 62 -cc. 96-97_vl 1º_Allegro-).                   | 244 |
| Ilustración 440. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 87-90_ob_Allegro-).                            | 244 |
| Ilustración 441. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 62-63 -cc. 98-101_Reina_Allegro-).              | 244 |

|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 442. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 90-93_ob_ <i>Allegro</i> -).....                           | 244 |
| Ilustración 443. (Martín y Soler, 1789 a: p. 63 -cc. 101-104_ob 1º_ob 2º_ <i>Allegro</i> -) .             | 245 |
| Ilustración 444. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 94-97_ob_ <i>Allegro</i> -).....                           | 245 |
| Ilustración 445. (Martín y Soler, 1789 a: p. 64 -cc. 105-108_vl 1º_vl 2º_ob 1º_ob 2º_ <i>Allegro</i> -) . | 245 |
| Ilustración 446. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 1-56_ob_ <i>Allegro_Larghetto_Allegro</i> -) .             | 246 |
| Ilustración 447. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 57-97_ob_ <i>Allegro_Larghetto_Allegro</i> -).             | 246 |
| Ilustración 448. (Wendt; 1788: p. 3 -cc. 1-97_ob_ <i>Allegro_Larghetto_Allegro</i> -) .                   | 247 |
| Ilustración 449. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -vl_ <i>Allegro</i> -).....                                     | 248 |
| Ilustración 450. (Martín y Soler, 1789 a: p. 69 - <i>Allegro agitato</i> -) .                             | 248 |
| Ilustración 451. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -c. 7_vl_ <i>Allegro</i> -) .                                   | 249 |
| Ilustración 452. (Martín y Soler, 1789 a: p. 69 -c. 7_vl 2º_ <i>Allegro agitato</i> -).....               | 249 |
| Ilustración 453. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -c. 12_vl_ <i>Allegro</i> -) .                                  | 249 |
| Ilustración 454. (Martín y Soler, 1789 b: p. 71 -c. 12_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro agitato</i> -)...          | 249 |
| Ilustración 455. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -c. 15_vl_ <i>Allegro</i> -) .                                  | 250 |
| Ilustración 456. (Martín y Soler, 1789 a: p. 72 -c. 15_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro agitato</i> -)...          | 250 |
| Ilustración 457. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -c. 16_vl_ <i>Allegro</i> -) .                                  | 250 |
| Ilustración 458. (Martín y Soler, 1789 a: p. 72 -c. 16_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro agitato</i> -)...          | 250 |
| Ilustración 459. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 19-20_vl_ <i>Allegro</i> -).....                           | 250 |
| Ilustración 460. (Martín y Soler, 1789 a: p. 73 -cc. 19-20_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro agitato</i> -) .       | 250 |
| Ilustración 461. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 1-13_vla_ <i>Allegro</i> -).....                           | 252 |
| Ilustración 462. (Martín y Soler, 1789 a: p. 69 -cc. 1-3_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro agitato</i> -).          | 252 |
| Ilustración 463. (Martín y Soler, 1789 a: p. 70 -cc. 4-8_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro agitato</i> -).          | 252 |
| Ilustración 464. (Martín y Soler, 1789 a: p. 71 -cc. 9-12_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro agitato</i> -) .        | 252 |
| Ilustración 465. (Martín y Soler, 1789 a: p. 72 -c. 13_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro agitato</i> -)...          | 253 |
| Ilustración 466. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -c. 14_vla_ <i>Allegro</i> -).....                              | 253 |
| Ilustración 467. (Martín y Soler, 1789 a: p. 72 -c. 14_vla_ <i>Allegro agitato</i> -) .                   | 253 |
| Ilustración 468. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 15-21_vla_ <i>Allegro</i> -).....                          | 254 |
| Ilustración 469. (Martín y Soler, 1789 a: p. 72 -cc. 15-16_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro agitato</i> -) .       | 254 |

|  |     |
|--|-----|
| Ilustración 470. (Martín y Soler, 1789 a: p. 73 -cc. 17-21_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro agitato</i> -).   | 254 |
| Ilustración 471. (Druschetzky, s.f.: p 5 -cc. 22-24_vla_ <i>Allegro</i> -).....  | 254 |
| Ilustración 472. (Martín y Soler, 1789 a: p. 74 -cc. 22-24_vla_ <i>Allegro agitato</i> -). ....  | 255 |
| Ilustración 473. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 1-12_vc_ <i>Allegro</i> -).....   | 255 |
| Ilustración 474. (Martín y Soler, 1789 a: p. 69 -cc. 1-3_cb_vc_ <i>Allegro agitato</i> -).....   | 255 |
| Ilustración 475. (Martín y Soler, 1789 a: p. 70 -cc. 4-8_cb_vc_ <i>Allegro agitato</i> -).....   | 256 |
| Ilustración 476. (Martín y Soler, 1789 a: p. 71 -cc. 9-12_cb_vc_ <i>Allegro agitato</i> -).....  | 256 |
| Ilustración 477. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 13-24_ob_ <i>Allegro</i> -).....  | 256 |
| Ilustración 478. (Martín y Soler, 1789 a: p. 72 -cc. 13-16_cb_vc_ <i>Allegro agitato</i> -)...   | 257 |
| Ilustración 479. (Martín y Soler, 1789 a: p. 73 -cc. 17-21_cb_vc_ <i>Allegro agitato</i> -)...   | 257 |
| Ilustración 480. (Martín y Soler, 1789 a: p. 74 -cc. 22-24_cb_vc_ <i>Allegro agitato</i> -)...   | 257 |
| Ilustración 481. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -ob_ <i>Andante poco moto</i> -).....  | 257 |
| Ilustración 482. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -vla_ <i>Andante poco moto</i> -). ....  | 257 |
| Ilustración 483. (Martín y Soler, 1789 a: p. 93). ....   | 258 |
| Ilustración 484. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 1-4_vl_ <i>Andante poco moto</i> -). ....   | 259 |
| Ilustración 485. (Martín y Soler, 1789 a: p. 84 -cc. 1-4_vl 1º_vl 2º_ <i>Larghetto</i> -). ....  | 260 |
| Ilustración 486. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 5-8_vl_ <i>Andante poco moto</i> -). ....   | 260 |
| Ilustración 487. (Martín y Soler, 1789 a: p. 85 -cc. 5-8_vl 1º_vl 2º_ <i>Larghetto</i> -). ....  | 260 |
| Ilustración 488. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -c. 13_vl_ <i>Andante poco moto</i> -).....  | 261 |
| Ilustración 489. (Martín y Soler, 1789 a: p. 86 -c. 13_vla 1ª_ <i>Larghetto</i> -). ....   | 261 |
| Ilustración 490. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 13-18_vl_ <i>Andante poco moto</i> -). ....   | 261 |
| Ilustración 491. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 86-87 -cc. 13-18_vl 1º_ <i>Larghetto</i> -). ....  | 261 |
| Ilustración 492. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 19-24_vl_ <i>Andante poco moto</i> -). ....   | 262 |
| Ilustración 493. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 87-88 -cc. 19-24_vl 1º_vl 2º_ <i>Larghetto</i> -).   | 262 |
| Ilustración 494. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 31-36_vl_ <i>Andante con moto</i> -). ....  | 263 |
| Ilustración 495. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 90-91 -cc. 31-35_vl 1º_ <i>Larghetto</i> -). ....  | 263 |
| Ilustración 496. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 35-36_vl_ <i>Andante con moto Allegro</i> -<br>[cambio de tiempo]).....   | 263 |
| Ilustración 497. (Martín y Soler, 1789 a: p. 91 -cc. 35-38_vl 1º_ <i>Larghetto</i> _recitativo-<br>[compases 36-37 y 38 del recitativo omitidos en la adaptación]). .... | 264 |



|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 498. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 36-39_vl_ <i>Allegro</i> -).....                               | 265 |
| Ilustración 499. (Martín y Soler, 1789 b: p. 74 -cc. 44 [con anacrusa]-46_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro</i> -)..... | 265 |
| Ilustración 500. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 39-47_vl_ <i>Allegro</i> -).....                               | 265 |
| Ilustración 501. (Martín y Soler, 1789 b: p. 74 -cc. 46-49_ob 1º_ <i>Allegro</i> -).....                      | 266 |
| Ilustración 502. (Martín y Soler, 1789 b: p. 75 -cc. 50-54_ob 1º_ <i>Allegro</i> -).....                      | 266 |
| Ilustración 503. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 48-51_vl_ <i>Allegro</i> -).....                               | 266 |
| Ilustración 504. (Martín y Soler, 1789 b: p. 75 -cc. 55-58_cb_vc_ <i>Allegro</i> -).....                      | 266 |
| Ilustración 505. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 52-53_vl_ <i>Allegro</i> -).....                               | 267 |
| Ilustración 506. (Martín y Soler, 1789 b: p. 76 -cc. 59-60_cl 2º_ <i>Allegro</i> -).....                      | 267 |
| Ilustración 507. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 54-55_vl_ <i>Allegro</i> -).....                               | 267 |
| Ilustración 508. (Martín y Soler, 1789 b: p. 76 -cc. 61-62_cl_ <i>Allegro</i> -).....                         | 267 |
| Ilustración 509. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 55-64_vl_ <i>Allegro</i> -).....                               | 267 |
| Ilustración 510. (Martín y Soler, 1789 b: p. 76 -cc. 62-66_vl 2º_ <i>Allegro</i> -).....                      | 268 |
| Ilustración 511. (Martín y Soler, 1789 b: p. 77 -cc. 67-71_vl 2º_ <i>Allegro</i> -).....                      | 268 |
| Ilustración 512. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 65-71_vl_ <i>Allegro</i> -).....                               | 268 |
| Ilustración 513. (Martín y Soler, 1789 b: p. 78 -cc. 73-78_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro</i> -).....                | 268 |
| Ilustración 514. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 1-8_vla_ <i>Andante poco moto</i> -).....                      | 269 |
| Ilustración 515. (Martín y Soler, 1789 a: p. 84 -cc. 1-4_vl 1º_vl 2º_ <i>Larghetto</i> -).....                | 270 |
| Ilustración 516. (Martín y Soler, 1789 a: p. 85 -cc. 5-8_vl 1º_vl 2º_ <i>Larghetto</i> -).....                | 270 |
| Ilustración 517. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 13-17_vla_ <i>Andante poco moto</i> -).....                    | 270 |
| Ilustración 518. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 86-87 -cc. 13-17_vla 1ª_ <i>Larghetto</i> -).....               | 270 |
| Ilustración 519. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 18-24_vla_ <i>Andante poco moto</i> -).....                    | 271 |
| Ilustración 520. (Martín y Soler, 1789 a: p. 87 -cc. 18-19_vl 1º_vl 2º_ <i>Larghetto</i> -).....              | 271 |
| Ilustración 521. (Martín y Soler, 1789 a: p. 88 -cc. 20-24_vl 1º_vl 2º_ <i>Larghetto</i> -).....              | 272 |
| Ilustración 522. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 31-35_vla_ <i>Andante poco moto</i> -).....                    | 272 |
| Ilustración 523. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 90-91 -cc. 31-35_vl 2º_ <i>Larghetto</i> -).....                | 272 |
| Ilustración 524. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 36-39_vla_ <i>Allegro</i> -).....                              | 273 |
| Ilustración 525. (Martín y Soler, 1789 b: p. 74 -cc. 44 con anacrusa-46_vl 1º_ <i>Allegro</i> -).....         | 273 |
| Ilustración 526. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 39-47_vla_ <i>Allegro</i> -).....                              | 274 |
| Ilustración 527. (Martín y Soler, 1789 b: p. 74 -cc. 46-49_cl 1º_ <i>Allegro</i> -).....                      | 274 |

|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 528. (Martín y Soler, 1789 b: p. 75 -cc. 50-54_cl 1º <i>Allegro</i> -).....         | 274 |
| Ilustración 529. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 47-51_vla <i>Allegro</i> -).....                 | 274 |
| Ilustración 530. (Martín y Soler, 1789 b: p. 75 -cc.54-58_vl 1º_vl 2º <i>Allegro</i> -).....    | 274 |
| Ilustración 531. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 52-55_vla <i>Allegro</i> -).....                 | 275 |
| Ilustración 532. (Martín y Soler, 1789 b: p. 76 -cc. 59-62_fag <i>Allegro</i> -).....           | 275 |
| Ilustración 533. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 55-59_vla <i>Allegro</i> -).....                 | 275 |
| Ilustración 534. (Martín y Soler, 1789 b: p. 76 -cc. 62-66_ob <i>Allegro</i> -).....            | 275 |
| Ilustración 535. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 59-63_vla <i>Allegro</i> -).....                 | 276 |
| Ilustración 536. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 76-77 -cc. 66-70_tim <i>Allegro</i> -).....       | 276 |
| Ilustración 537. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 63-71_vla <i>Allegro</i> -).....                 | 277 |
| Ilustración 538. (Martín y Soler, 1789 b: p. 77 -cc. 70-72_vl 1º_vl 2º <i>Allegro</i> -).....   | 277 |
| Ilustración 539. (Martín y Soler, 1789 b: p. 78 -cc. 73-78_vl 1º_vl 2º <i>Allegro</i> -).....   | 277 |
| Ilustración 540. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 1-24_vc <i>Andante poco moto</i> -).....         | 279 |
| Ilustración 541. (Martín y Soler, 1789 a: p. 84 -cc. 1-4_cb_vc <i>Larghetto</i> -).....         | 279 |
| Ilustración 542. (Martín y Soler, 1789 a: p. 85 -cc. 5-9_cb_vc <i>Larghetto</i> -).....         | 279 |
| Ilustración 543. (Martín y Soler, 1789 a: p. 86 -cc. 10-14_cb_vc <i>Larghetto</i> -).....       | 279 |
| Ilustración 544. (Martín y Soler, 1789 a: p. 87 -cc. 15-19_cb_vc <i>Larghetto</i> -).....       | 279 |
| Ilustración 545. (Martín y Soler, 1789 a: p. 88 -cc. 20-24_cb_vc <i>Larghetto</i> -).....       | 280 |
| Ilustración 546. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 29-35_vc <i>Andante poco moto</i> -).....        | 281 |
| Ilustración 547. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 89-90 -cc. 29-31_cb_vc <i>Larghetto</i> -).....   | 281 |
| Ilustración 548. (Martín y Soler, 1789 a: p. 90 -cc. 32-34_cb_vc <i>Larghetto</i> -).....       | 281 |
| Ilustración 549. (Martín y Soler, 1789 a: p. 90 -cc. 32-34_ob 1º_ob 2º <i>Larghetto</i> -)..... | 281 |
| Ilustración 550. (Martín y Soler, 1789 a: p. 91 -c. 35_cb_vc <i>Larghetto</i> -).....           | 281 |
| Ilustración 551. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 36-46_vc <i>Allegro</i> -).....                  | 282 |
| Ilustración 552. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -c. 47_vc <i>Allegro</i> -).....                      | 282 |
| Ilustración 553. (Martín y Soler, 1789 b: p. 75 -c. 54_Cacciatori <i>Allegro</i> -).....        | 282 |
| Ilustración 554. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 48-51_vc <i>Allegro</i> -).....                  | 283 |
| Ilustración 555. (Martín y Soler, 1789 b: p. 75 -cc. 55-58_vl 1º <i>Allegro</i> -).....         | 283 |
| Ilustración 556. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 52-54_vc <i>Allegro</i> -).....                  | 283 |
| Ilustración 557. (Martín y Soler, 1789 b: p. 76 -cc. 59-61_vl 1º_vl 2º <i>Allegro</i> -).....   | 283 |
| Ilustración 558. (Martín y Soler, 1789 b: p. 76 -cc. 59-61_cb_vc <i>Allegro</i> -).....         | 283 |
| Ilustración 559. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 55-71_vc <i>Allegro</i> -).....                  | 284 |

|  |     |
|--|-----|
| Ilustración 560. (Martín y Soler, 1789 b: p. 76 -cc. 62-66_cb_vc_Allegro-)     | 284 |
| Ilustración 561. (Martín y Soler, 1789 b: p. 77 -cc. 67-72_cb_vc_Allegro-)     | 284 |
| Ilustración 562. (Martín y Soler, 1789 b: p. 78 -cc. 73-78_cb_vc_Allegro-)     | 284 |
| Ilustración 563. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 1-8_ob_Andante poco moto-)      | 285 |
| Ilustración 564. (Martín y Soler, 1789 a: p. 84 -cc. 1-4_Reina_Larghetto-)     | 285 |
| Ilustración 565. (Martín y Soler, 1789 a: p. 85 -cc. 5-8_Reina_Larghetto-)     | 285 |
| Ilustración 566. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 13-18_ob_Andante poco moto-)    | 286 |
| Ilustración 567. (Martín y Soler, 1789 a: p. 86 -cc. 13-14_Reina_Larghetto-)   | 286 |
| Ilustración 568. (Martín y Soler, 1789 a: p. 87 -cc. 15-18_Reina_Larghetto-)   | 286 |
| Ilustración 569. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -c. 19_ob_Andante poco moto-)        | 287 |
| Ilustración 570. (Martín y Soler, 1789 a: p. 87 -c. 19_Reina_Larghetto-)       | 287 |
| Ilustración 571. (Martín y Soler, 1789 a: p. 87 -c. 19_vl 1º_Larghetto-)       | 287 |
| Ilustración 572. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 20-24_ob_Andante poco moto-)    | 287 |
| Ilustración 573. (Martín y Soler, 1789 a: p. 88 -cc. 20-24_Reina_Larghetto-)   | 287 |
| Ilustración 574. (Martín y Soler, 1789 a: p. 88 -c. 20_vl 1º_vl 2º_Larghetto-) | 288 |
| Ilustración 575. (Martín y Soler, 1789 a: p. 88 -c. 24_vl 1º_vl 2º_Larghetto-) | 288 |
| Ilustración 576. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 31-36_ob_Larghetto_Allegro-)    | 288 |
| Ilustración 577. (Martín y Soler, 1789 a: p. 90 -cc. 31-34_Reina_Larghetto-)   | 289 |
| Ilustración 578. (Martín y Soler, 1789 a: p. 90 -cc. 35-36_Reina_Larghetto-)   | 289 |
| Ilustración 579. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 36-39_ob_Allegro-)              | 289 |
| Ilustración 580. (Martín y Soler, 1789 b: p. 74 -cc. 44-46_ob_Allegro-)        | 289 |
| Ilustración 581. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 40-47_ob_Allegro-)              | 290 |
| Ilustración 582. (Martín y Soler, 1789 b: p. 74 -cc. 47-49_ob_Allegro-)        | 290 |
| Ilustración 583. (Martín y Soler, 1789 b: p. 75 -cc. 50-54_ob_Allegro-)        | 290 |
| Ilustración 584. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 75-76 -cc. 55-61_ob_Allegro-)    | 290 |
| Ilustración 585. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 55-58_ob_Allegro-)              | 291 |
| Ilustración 586. (Martín y Soler, 1789 b: p. 76 -cc. 62-65_ob_Allegro-)        | 291 |
| Ilustración 587. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 59-64_ob_Allegro-)              | 292 |
| Ilustración 588. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 65-71_ob_Allegro-)              | 292 |
| Ilustración 589. (Martín y Soler, 1789 b: p. 76 -c. 66_vl 1º_Allegro-)         | 292 |
| Ilustración 590. (Martín y Soler, 1789 b: p. 77 -c. 67-72_vl 1º_Allegro-)      | 292 |
| Ilustración 591. (Martín y Soler, 1789 b: p. 78 -c. 73-78_vl 1º_Allegro-)      | 292 |

|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 592. (Druschetzky, s.f.: pp. 3-4 -cc. 1-71_ob_Andante con moto_Allegro-).                 | 293 |
| Ilustración 593. (Wendt, 1788: p. 4 -cc. 1-71_Andante poco moto_Allegro-).                            | 294 |
| Ilustración 594. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -ob_Andante amoroso-).                                      | 295 |
| Ilustración 595. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -vc_Andante amoroso-).                                      | 295 |
| Ilustración 596. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 1-11_vl_Andante amoroso-).                             | 296 |
| Ilustración 597. (Martín y Soler, 1789 a: p. 103 -cc. 1-5_vl 1º_vl 2º_Andante amoroso-).              | 296 |
| Ilustración 598. (Martín y Soler, 1789 a: p. 104 -cc. 6-11_vl 1º_vl 2º_Andante amoroso-).             | 297 |
| Ilustración 599. (Martín y Soler, 1789 a: p. 105 -cc. 12-17_vl 1º_vl 2º_Andante amoroso-).            | 297 |
| Ilustración 600. (Martín y Soler, 1789 a: p. 106 -cc. 18-22_vl 1º_vl 2º_Andante amoroso-).            | 297 |
| Ilustración 601. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 12-13_vl_Andante amoroso-).                            | 298 |
| Ilustración 602. (Martín y Soler, 1789 a: p. 107 -cc. 23-24_vl 1º_vl 2º_Andante amoroso-).            | 298 |
| Ilustración 603. (Martín y Soler, 1789 a: p. 107 -cc. 23-24_vla_Andante amoroso-).                    | 298 |
| Ilustración 604. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 19_vl_Andante amoroso-).                                | 298 |
| Ilustración 605. (Martín y Soler, 1789 a: p. 108 -c. 30_vl 1º_Andante amoroso-).                      | 298 |
| Ilustración 606. (Martín y Soler, 1789 a: p. 108 -c. 30_ob 1º_ob 2º_Andante amoroso-).                | 298 |
| Ilustración 607. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 25_vl_Andante amoroso-).                                | 298 |
| Ilustración 608. (Martín y Soler, 1789 a: p. 109 -c. 36_vl 1º_Andante amoroso-).                      | 298 |
| Ilustración 609. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 34-35_vl_Andante amoroso-).                            | 299 |
| Ilustración 610. (Martín y Soler, 1789 a: p. 110 -cc. 45-46_vl 1º_Andante amoroso-).                  | 299 |
| Ilustración 611. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 39-43_vl_Andante amoroso., c. 1_vl_Allegro con brio-). | 299 |
| Ilustración 612. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 1-11_vla_Andante amoroso-).                            | 300 |
| Ilustración 613. (Martín y Soler, 1789 a: p. 105 -cc. 12-17_vl 1º_vl 2º_Andante amoroso-).            | 300 |

|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 614. (Martín y Soler, 1789 a: p. 106 -cc. 18-22_vl 1º_vl 2º_ <i>Andante amoroso</i> -).                               | 300 |
| Ilustración 615. (Martín y Soler, 1789 a: p. 103 -cc. 1-5_vla 1ª_vla 2ª_ <i>Andante amoroso</i> [compases iniciales omitidos]).   | 301 |
| Ilustración 616. (Martín y Soler, 1789 a: p. 103 -cc. 6-11_vla 1ª_vla 2ª_ <i>Andante amoroso</i> [compases iniciales omitidos]-). | 301 |
| Ilustración 617. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 12-13_vla_ <i>Andante amoroso</i> -).  | 301 |
| Ilustración 618. (Martín y Soler, 1789 a: p. 107 -cc. 23-24_vl 2º_ <i>Andante amoroso</i> -).                                     | 301 |
| Ilustración 619. (Martín y Soler, 1789 a: p. 107 -cc. 23-24_fag 1º_ <i>Andante amoroso</i> -).                                    | 301 |
| Ilustración 620. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -c. 19_vla_ <i>Andante amoroso</i> -).  | 302 |
| Ilustración 621. (Martín y Soler, 1789 a: p. 108 -c. 30_vl 2º_ob 1º_ob 2º_ <i>Andante amoroso</i> -).                             | 302 |
| Ilustración 622. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 39-43_vla_ <i>Andante amoroso</i> ., c. 1_vla_ <i>Allegro con brio</i> -).         | 302 |
| Ilustración 623. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -c. 19_vc_ <i>Andante amoroso</i> -).   | 303 |
| Ilustración 624. (Martín y Soler, 1789 a: p. 108 -c. 30_cb_vc_ <i>Andante amoroso</i> -).   | 303 |
| Ilustración 625. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -c. 43_vc_ <i>Andante amoroso</i> -).   | 303 |
| Ilustración 626. (Martín y Soler, 1789 a: p. 112 -c. 54_vla 1ª_ <i>Andante amoroso</i> -).  | 303 |
| Ilustración 627. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -c. 54_vc_ <i>Andante amoroso</i> ., c. 1_vc_ <i>Allegro con brio</i> -).               | 303 |
| Ilustración 628. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 1-11_ob_ <i>Andante amoroso</i> -).  | 304 |
| Ilustración 629. (Martín y Soler, 1789 a: p. 103 -cc. 1-5_ob 1º_ob 2º_ <i>Andante amoroso</i> -).                                 | 304 |
| Ilustración 630. (Martín y Soler, 1789 a: p. 104 -cc. 6-11_ob 1º_ob 2º_ <i>Andante amoroso</i> -).                                | 304 |
| Ilustración 631. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 12-19_ob_ <i>Andante amoroso</i> -).   | 305 |
| Ilustración 632. (Martín y Soler, 1789 a: p. 105 -cc. 12-17_ob 1º_ob 2º_ <i>Andante amoroso</i> -).                               | 305 |
| Ilustración 633. (Martín y Soler, 1789 a: p. 106 -cc. 18-19_ob 1º_ob 2º_ <i>Andante amoroso</i> -).                               | 305 |

|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 634. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 20-22_ob <i>Andante amoroso</i> -).....  | 305 |
| Ilustración 635. (Martín y Soler, 1789 a: p. 106 -cc. 20-22_vl 1º <i>Andante amoroso</i> -).<br>.....                                   | 305 |
| Ilustración 636. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 23-28_ob <i>Andante amoroso</i> -).....  | 306 |
| Ilustración 637. (Martín y Soler, 1789 a: p. 107 -cc. 23-28_vla <i>Andante amoroso</i> -)..   | 306 |
| Ilustración 638. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 29-30_ob <i>Andante amoroso</i> -).....  | 306 |
| Ilustración 639. (Martín y Soler, 1789 a: p. 108 -cc. 29-30_ob 1º_ob 2º <i>Andante amoroso</i> -).<br>.....                             | 306 |
| Ilustración 640. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 31-34_ob <i>Andante amoroso</i> -).....  | 307 |
| Ilustración 641. (Martín y Soler, 1789 a: p. 108 -cc. 31-34_ob 1º_ob 2º <i>Andante amoroso</i> -).<br>.....                             | 307 |
| Ilustración 642. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 35-38_ob <i>Andante amoroso</i> -).....  | 307 |
| Ilustración 643. (Martín y Soler, 1789 a: p. 109 -cc. 35-38_fag 1º <i>Andante amoroso</i> -).<br>.....                                  | 307 |
| Ilustración 644. (Martín y Soler, 1789 a: p. 112 -cc. 54-58_ob 1º_ob 2º_cl 1º_cl 2º_vla<br>1ª_vla 2ª_fag <i>Andante amoroso</i> -)..... | 308 |
| Ilustración 645. (Martín y Soler, 1789 a: p. 112 -cc. 59-63_ob 1º_ob 2º_cl 1º_cl 2º_vla<br>1ª_vla 2ª_fag <i>Andante amoroso</i> -)..... | 308 |
| Ilustración 646. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 9_vl <i>Allegro con brio</i> -).....  | 310 |
| Ilustración 647. (Martín y Soler, 1789 a: p. 117 -c. 9_vl 1º_vl 2º <i>Allegro con brio</i> -). 310                                      |     |
| Ilustración 648. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 11_vl <i>Allegro con brio</i> -).....   | 310 |
| Ilustración 649. (Martín y Soler, 1789 a: p. 117 -c. 11_vl 1º_vl 2º <i>Allegro con brio</i> -).<br>.....                                | 310 |
| Ilustración 650. (Druschetzky, s.f.: pp. 8-9 -cc. 12-15_vl <i>Allegro con brio</i> -).....  | 310 |
| Ilustración 651. (Martín y Soler, 1789 a: p. 118 -cc. 12-15_vl 1º_vl 2º <i>Allegro con brio</i> -).<br>.....                            | 310 |
| Ilustración 652. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 16-17_vl <i>Allegro con brio</i> -).....   | 311 |
| Ilustración 653. (Martín y Soler, 1789 a: p. 119 -cc. 16-17_vl 2º <i>Allegro con brio</i> -). 311                                       |     |
| Ilustración 654. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -c. 18_vl <i>Allegro con brio</i> -).....   | 311 |
| Ilustración 655. (Martín y Soler, 1789 a: p. (Martín y Soler, 789 a: p. 119 -c. 18_vl<br>1º <i>Allegro con brio</i> -). .....)          | 311 |
| Ilustración 656. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 19-25_vl <i>Allegro con brio</i> -).....   | 312 |

|  |     |
|--|-----|
| Ilustración 657. (Martín y Soler, 1789 a: p. 119 -c. 19_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro con brio</i> -).<br>.....      | 312 |
| Ilustración 658. (Martín y Soler, 1789 a: p. 120 -c. 20-23_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro con brio</i> -).<br>.....   | 312 |
| Ilustración 659. (Martín y Soler, 1789 a: p. 121 -c. 24-25_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro con brio</i> -).<br>.....   | 313 |
| Ilustración 660. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -c. 26_vl_ <i>Allegro con brio</i> -).....                           | 313 |
| Ilustración 661. (Martín y Soler, 1789 a: p. 121 -c. 26_vla_ <i>Allegro con brio</i> -). ....                  | 313 |
| Ilustración 662. (Druschetzky, s.f.: p. 9 c. 27_vl_ <i>Allegro con brio</i> -).....                            | 313 |
| Ilustración 663. (Martín y Soler, 1789 a: p. 121 -c. 27_vl 2º_ <i>Allegro con brio</i> -). ....                | 313 |
| Ilustración 664. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -c. 32_vl_ <i>Allegro con brio</i> -).....                           | 314 |
| Ilustración 665.(Martín y Soler, 1789 a: p. 123 -c. 32_vl 2º_ <i>Allegro con brio</i> -). ....                 | 314 |
| Ilustración 666. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -c. 38_vl_ <i>Allegro con brio</i> -).....                           | 314 |
| Ilustración 667. (Martín y Soler, 1789 a: p. 124 -c. 38_vl 1º_ <i>Allegro con brio</i> -). ....                | 314 |
| Ilustración 668. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -c. 41_vl_ <i>Allegro con brio</i> -).....                           | 314 |
| Ilustración 669. (Martín y Soler, 1789 a: p. 125 -c. 41_vla_ <i>Allegro con brio</i> -). ....                  | 314 |
| Ilustración 670. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 46-49_vl_ <i>Allegro con brio</i> -).....                       | 315 |
| Ilustración 671. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 129-130 -cc. 56-59_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro con brio</i> -). .... | 315 |
| Ilustración 672. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 50-54_vl_ <i>Allegro con brio</i> -).....                       | 315 |
| Ilustración 673. (Martín y Soler, 1789 a: p. 130 -cc. 60-61_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro con brio</i> -).<br>.....  | 316 |
| Ilustración 674. (Martín y Soler, 1789 a: p. 131 -cc. 62-64_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro con brio</i> -).<br>.....  | 316 |
| Ilustración 675. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -c. 59_vl_ <i>Allegro con brio</i> -).....                           | 316 |
| Ilustración 676. (Martín y Soler, 1789 a: p. 133 -c. 69_cl_ <i>Allegro con brio</i> -). ....                   | 316 |
| Ilustración 677. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 60-61_vl_ <i>Allegro con brio</i> -).....                       | 317 |
| Ilustración 678. (Martín y Soler, 1789 a: p. 133 -cc. 70-71_vl 2º_ <i>Allegro con brio</i> -). ....            | 317 |
| Ilustración 679. (Martín y Soler, 1789 a: p. 133 -c. 71_Titta_ <i>Allegro con brio</i> -).....                 | 317 |
| Ilustración 680. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 74-75_vl_ <i>Allegro con brio</i> -).....                      | 317 |
| Ilustración 681. (Martín y Soler, 1789 a: p. 136 -cc. 84-86_vl 2ª_ <i>Allegro con brio</i> -). ....            | 317 |
| Ilustración 682. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -c. 87_vl_ <i>Allegro con brio</i> -).....                          | 318 |

|  |     |
|--|-----|
| Ilustración 683. (Martín y Soler, 1789 a: p. 139 -c. 98_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro con brio</i> -).       | 318 |
| Ilustración 684. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -c. 88_vl_ <i>Allegro con brio</i> -).....                  | 318 |
| Ilustración 685. (Martín y Soler, 1789 a: p. 139 -c. 99_vl 1º_ <i>Allegro con brio</i> -).....         | 318 |
| Ilustración 686. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 96-98_vl_ <i>Allegro con brio</i> -).....              | 319 |
| Ilustración 687. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 141-142 -cc. 109-111_vl 2º_ <i>Allegro con brio</i> -).  | 319 |
| Ilustración 688. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 102-104_vl_ <i>Allegro con brio</i> -).....            | 319 |
| Ilustración 689. (Martín y Soler, 1789 a: p. 143 -cc. 115-118_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro con brio</i> -). | 319 |
| Ilustración 690. (Martín y Soler, 1789 a: p. 143 -cc. 119-120_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro con brio</i> -). | 320 |
| Ilustración 691. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 108-115_vl_ <i>Allegro con brio</i> -).....            | 320 |
| Ilustración 692. (Martín y Soler, 1789 a: p. 144 -cc. 121-122_vl 2º_ <i>Allegro con brio</i> -).       | 320 |
| Ilustración 693. (Martín y Soler, 1789 a: p. 145 -cc. 123-125_vl 2º_ <i>Allegro con brio</i> -).       | 320 |
| Ilustración 694. (Martín y Soler, 1789 a: p. 146 -cc. 126-128_vl 2º_ <i>Allegro con brio</i> -).       | 320 |
| Ilustración 695. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 116-118_vl_ <i>Allegro con brio</i> -).....            | 321 |
| Ilustración 696. (Martín y Soler, 1789 a: p. 147 -cc. 129-131_vl 2º_ <i>Allegro con brio</i> -).       | 321 |
| Ilustración 697. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 127-135_vl_ <i>Allegro con brio</i> -).....            | 321 |
| Ilustración 698. (Martín y Soler, 1789 a: p. 149 -cc. 140-143_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro con brio</i> -). | 321 |
| Ilustración 699. (Martín y Soler, 1789 a: p. 150 -cc. 144-148_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro con brio</i> -). | 322 |
| Ilustración 700. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 136-137_vl_ <i>Allegro con brio</i> -).....            | 322 |
| Ilustración 701. (Martín y Soler, 1789 a: p. 151 -cc. 149-150_vl 2º_ <i>Allegro con brio</i> -).       | 322 |
| Ilustración 702. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -c. 140_vl_ <i>Allegro con brio</i> -).....                 | 322 |
| Ilustración 703. (Martín y Soler, 1789 a: p. 151 -c. 153_vl 2º_ <i>Allegro con brio</i> -).....        | 322 |



|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 704. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 141-144_vl_ <i>Allegro con brio</i> -).....                     | 323 |
| Ilustración 705. (Martín y Soler, 1789 a: p. 152 -cc. 154-157_vl 2º_ <i>Allegro con brio</i> -).<br>.....       | 323 |
| Ilustración 706. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 145-147_vl_ <i>Allegro con brio</i> -).....                     | 323 |
| Ilustración 707. (Martín y Soler, 1789 a: p. 153 -cc. 158-160_vl 1º_ <i>Allegro con brio</i> -).<br>.....       | 323 |
| Ilustración 708. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 148-149_vl_ <i>Allegro con brio</i> -).....                     | 324 |
| Ilustración 709. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 153-154 -cc. 161-162_vl 1º_ <i>Allegro con brio</i> -).<br>.....  | 324 |
| Ilustración 710. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 150-151_vl_ <i>Allegro con brio</i> -).....                     | 324 |
| Ilustración 711. (Martín y Soler, 1789 a: p. 154 -cc. 163-164_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro con brio</i> -).<br>..... | 324 |
| Ilustración 712. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 1-3_vla_ <i>Allegro con brio</i> -).....                         | 324 |
| Ilustración 713. (Martín y Soler, 1789 a: p. 115 -cc. 1-3_cb_vc_ <i>Allegro con brio</i> -)..                   | 325 |
| Ilustración 714. (Martín y Soler, 1789 a: p. 115 -cc. 1-3_vl 1º_ <i>Allegro con brio</i> -)..                   | 325 |
| Ilustración 715. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 4-8_vla_ <i>Allegro con brio</i> -).....                         | 325 |
| Ilustración 716. (Martín y Soler, 1789 a: p. 116 -cc. 4-8_vl 2º_ <i>Allegro con brio</i> -)....                 | 325 |
| Ilustración 717. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -c. 9_vla_ <i>Allegro con brio</i> -).....                            | 326 |
| Ilustración 718. (Martín y Soler, 1789 a: p. 117 -cc. 9-10_cb_vc_ <i>Allegro con brio</i> -).                   | 326 |
| Ilustración 719. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -c. 10_vla_ <i>Allegro con brio</i> -).....                           | 326 |
| Ilustración 720. (Martín y Soler, 1789 a: p. 117 -cc. 9-10_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro con brio</i> -).<br>.....    | 326 |
| Ilustración 721. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 11-12_vla_ <i>Allegro con brio</i> -).....                       | 326 |
| Ilustración 722. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 117-118 -cc. 11-12_cb_vc_ <i>Allegro con brio</i> -).<br>.....    | 326 |
| Ilustración 723. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -c. 19_vla_ <i>Allegro con brio</i> -).....                           | 327 |
| Ilustración 724. (Martín y Soler, 1789 a: p. 119 -c. 19_vla_ <i>Allegro con brio</i> -). ....                   | 327 |
| Ilustración 725. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 23-24_vla_ <i>Allegro con brio</i> -).....                       | 327 |
| Ilustración 726. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 120-121 -cc. 23-34_vla_ <i>Allegro con brio</i> -).<br>.....      | 327 |
| Ilustración 727. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 25-27_vla_ <i>Allegro con brio</i> -).....                       | 327 |

|  |     |
|--|-----|
| Ilustración 728. (Martín y Soler, 1789 a: p. 121 -cc. 25-27_vla_fag 1º <i>Allegro con brio-</i><br>).....        | 328 |
| Ilustración 729. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -c. 28_vla <i>Allegro con brio-</i> ).....                             | 328 |
| Ilustración 730. (Martín y Soler, 1789 a: p. 122 -c. 28_cla <i>Allegro con brio-</i> ).....                      | 328 |
| Ilustración 731. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 29-30_vla <i>Allegro con brio-</i> ).....                         | 328 |
| Ilustración 732. (Martín y Soler, 1789 a: p. 122 -cc. 29-30_vl 1º <i>Allegro con brio-</i> ).....                | 328 |
| Ilustración 733. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 31-34_vla <i>Allegro con brio-</i> ).....                         | 329 |
| Ilustración 734. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 122-123 -cc. 31-34_cb_vc <i>Allegro con brio-</i><br>).....        | 329 |
| Ilustración 735. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 35-38_vl <i>Allegro con brio-</i> ).....                          | 329 |
| Ilustración 736. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 123-124 -cc. 35-38_vl 1º_vl 2º <i>Allegro con<br/>brio-</i> )..... | 329 |
| Ilustración 737. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 39-42_vla <i>Allegro con brio-</i> ).....                         | 330 |
| Ilustración 738. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 124-125 -cc. 39-42_cb_vc <i>Allegro con brio-</i><br>).....        | 330 |
| Ilustración 739. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 43-44_vla <i>Allegro con brio-</i> ).....                          | 330 |
| Ilustración 740. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 45_vla <i>Allegro con brio-</i> ).....                             | 330 |
| Ilustración 741. (Martín y Soler, 1789 a: p. 126 -c. 45_vl 1º <i>Allegro con brio-</i> ).....                    | 330 |
| Ilustración 742. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 46-47_vla <i>Allegro con brio-</i> ).....                         | 331 |
| Ilustración 743. (Martín y Soler, 1789 a: p. 129 -cc. 56-57_cb_vc <i>Allegro con brio-</i> )<br>.....            | 331 |
| Ilustración 744. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 48-50_vla <i>Allegro con brio-</i> ).....                         | 331 |
| Ilustración 745. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 129-130 -cc. 58-60_vl 2º <i>Allegro con brio-</i><br>).....        | 331 |
| Ilustración 746. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 50-56_vla <i>Allegro con brio-</i> ).....                         | 331 |
| Ilustración 747. (Martín y Soler, 1789 a: p. 130 -cc. 60-61_Titta <i>Allegro con brio-</i> ).....                | 331 |
| Ilustración 748. (Martín y Soler, 1789 a: p. 131 -cc. 62-64_Titta <i>Allegro con brio-</i> ).....                | 331 |
| Ilustración 749. (Martín y Soler, 1789 a: p. 132 -cc. 65-66_Titta <i>Allegro con brio-</i> ).....                | 332 |
| Ilustración 750. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 57-58_vla <i>Allegro con brio-</i> ).....                         | 332 |
| Ilustración 751. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 132-133 -cc. 67-68_vl 1º_vl 2º <i>Allegro con<br/>brio-</i> )..... | 332 |
| Ilustración 752. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 59-61_vla <i>Allegro con brio-</i> ).....                         | 332 |

|  |     |
|--|-----|
| Ilustración 753. (Martín y Soler, 1789 a: p. 133 -cc. 69-71_vl 1º_vl 2º_ob_cl_ <i>Allegro con brio-</i> ). | 333 |
| Ilustración 754. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 62-70_vla_ <i>Allegro con brio-</i> ).                      | 333 |
| Ilustración 755. (Martín y Soler, 1789 a: p. 134 -cc. 72-76_vla_ <i>Allegro con brio-</i> ).               | 333 |
| Ilustración 756. (Martín y Soler, 1789 a: p. 135 -cc. 77-80_vla_ <i>Allegro con brio-</i> ).               | 333 |
| Ilustración 757. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 74-75_vla_ <i>Allegro con brio-</i> ).                      | 334 |
| Ilustración 758. (Martín y Soler, 1789 a: p. 136 -cc. 84-86_vl 1º_ <i>Allegro con brio-</i> ).             | 334 |
| Ilustración 759. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 87-88_vla_ <i>Allegro con brio-</i> ).                      | 334 |
| Ilustración 760. (Martín y Soler, 1789 a: p. 139 -cc. 88-89_vl 1º_ <i>Allegro con brio-</i> ).             | 334 |
| Ilustración 761. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 89-94_vla_ <i>Allegro con brio-</i> ).                      | 335 |
| Ilustración 762. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 95-100_vla_ <i>Allegro con brio-</i> ).                     | 335 |
| Ilustración 763. (Martín y Soler, 1789 a: p. 141 -cc. 108-109_vl 1º_ <i>Allegro con brio-</i> ).           | 335 |
| Ilustración 764. (Martín y Soler, 1789 a: p. 142 -cc. 110-113_vl 1º_ <i>Allegro con brio-</i> ).           | 335 |
| Ilustración 765. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 101_vla_ <i>Allegro con brio-</i> ).                         | 335 |
| Ilustración 766. (Martín y Soler, 1789 a: p. 143 -c. 114_cb_vc_ <i>Allegro con brio-</i> ).                | 335 |
| Ilustración 767. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 102-105_vla_ <i>Allegro con brio-</i> ).                    | 336 |
| Ilustración 768. (Martín y Soler, 1789 a: p. 143 -cc. 115-118_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro con brio-</i> ).     | 336 |
| Ilustración 769. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 106-107_vla_ <i>Allegro con brio-</i> ).                    | 336 |
| Ilustración 770. (Martín y Soler, 1789 a: p. 144 -cc. 119-120_ob_ <i>Allegro con brio-</i> ).              | 336 |
| Ilustración 771. (Druschetzky, s.f.: p. 108-110_vla_ <i>Allegro con brio-</i> ).                           | 337 |
| Ilustración 772. (Martín y Soler, 1789 a: p. 145 -cc. 121-123_ob_ <i>Allegro con brio-</i> ).              | 337 |
| Ilustración 773. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 111-114_vla_ <i>Allegro con brio-</i> ).                    | 337 |
| Ilustración 774. (Martín y Soler, 1789 a: p. 145 -cc. 124-125_vl 1º_ <i>Allegro con brio-</i> ).           | 337 |
| Ilustración 775. (Martín y Soler, 1789 a: p. 146 -cc. 126-128_vl 1º_ <i>Allegro con brio-</i> ).           | 337 |
| Ilustración 776. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 116-118_vla_ <i>Allegro con brio-</i> ).                    | 338 |
| Ilustración 777. (Martín y Soler, 1789 a: p. 147 -cc. 129-131_vl 1º_ <i>Allegro con brio-</i> ).           | 338 |

|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 778. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -c. 136_vla_ <i>Allegro con brio</i> -).....                          | 339 |
| Ilustración 779. (Martín y Soler, 1789 a: p. 151 -c. 149_vl 2º_ <i>Allegro con brio</i> -). ....                | 339 |
| Ilustración 780. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 145-147_vla_ <i>Allegro con brio</i> -). ....                    | 339 |
| Ilustración 781. (Martín y Soler, 1789 a: p. 153 -cc. 158-160_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro con brio</i> -). ....     | 339 |
| Ilustración 782. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 148-151_vla_ <i>Allegro con brio</i> -). ....                    | 339 |
| Ilustración 783. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 153-154 -cc. 161-164_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro con brio</i> -)..... | 340 |
| Ilustración 784. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 11-19_vc_ <i>Allegro con brio</i> -). ....                       | 340 |
| Ilustración 785. (Martín y Soler, 1789 a: p. 117 -c. 11_ <i>Titta Allegro con brio</i> -). ....                 | 341 |
| Ilustración 786. (Martín y Soler, 1789 a: p. 118 -c. 12-15_ <i>Titta Allegro con brio</i> -)...                 | 341 |
| Ilustración 787. (Martín y Soler, 1789 a: p. 119 -c. 16-19_ <i>Titta Allegro con brio</i> -)...                 | 341 |
| Ilustración 788. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 20-23_vc_ <i>Allegro con brio</i> -). ....                       | 341 |
| Ilustración 789. (Martín y Soler, 1789 a: p. 121 -cc. 20-23_vc_cb_ <i>Allegro con brio</i> -). ....             | 341 |
| Ilustración 790. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 23-27_vc_ <i>Allegro con brio</i> -). ....                       | 342 |
| Ilustración 791. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 120-121 -cc. 23-27_vl 1º_ <i>Allegro con brio</i> -).....         | 342 |
| Ilustración 792. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 31-32_vc_ <i>Allegro con brio</i> -). ....                       | 342 |
| Ilustración 793. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 122-123 -cc. 31-32_ <i>Ghitta Allegro con brio</i> -).....        | 342 |
| Ilustración 794. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 33_vc_ <i>Allegro con brio</i> -). ....                           | 343 |
| Ilustración 795. (Martín y Soler, 1789 a: p. 123 -c- 33_vl 1º_ <i>Allegro con brio</i> -).....                  | 343 |
| Ilustración 796. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 34_vc_ <i>Allegro con brio</i> -). ....                           | 343 |
| Ilustración 797. (Martín y Soler, 1789 a: p. 123 -c- 34_ <i>Ghitta Allegro con brio</i> -). ....                | 343 |
| Ilustración 798. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 35_vc_ <i>Allegro con brio</i> -). ....                           | 343 |
| Ilustración 799. (Martín y Soler, 1789 a: p. 123 -c- 35_vc_cb_ <i>Allegro con brio</i> -).....                  | 343 |
| Ilustración 800. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 38-42_vc_ <i>Allegro con brio</i> -). ....                       | 344 |
| Ilustración 801. (Martín y Soler, 1789 a: p. 124 -cc. 38-39_ <i>Titta Allegro con brio</i> -). ....             | 344 |
| Ilustración 802. (Martín y Soler, 1789 a: p. 125 -c. 40-42_ <i>Titta_vc_cb Allegro con brio</i> -).....         | 344 |
| Ilustración 803. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 43_vc_ <i>Allegro con brio</i> -). ....                           | 344 |

|  |     |
|--|-----|
| Ilustración 804. (Martín y Soler, 1789 a: p. 125 -c. 43_vc_cb_ <i>Allegro con brio</i> -).....             | 344 |
| Ilustración 805. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 53-54_vc_ <i>Allegro con brio</i> -).....                   | 345 |
| Ilustración 806. (Martín y Soler, 1789 a: p. 131 -cc. 63-64_vc_cb_ <i>Allegro con brio</i> -).....         | 345 |
| Ilustración 807. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 61_vc_ <i>Allegro con brio</i> -).....                       | 345 |
| Ilustración 808. (Martín y Soler, 1789 a: p. 133 -c.71_vc_cb_ <i>Allegro con brio</i> -).....              | 345 |
| Ilustración 809. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 62-71_vc_ <i>Allegro con brio</i> -).....                   | 345 |
| Ilustración 810. (Martín y Soler, 1789 a: p. 134 -cc. 72-76_Titta_vc_cb_ <i>Allegro con brio</i> -).....   | 346 |
| Ilustración 811. (Martín y Soler, 1789 a: p. 135 -cc. 77-81_Titta_vc_cb_ <i>Allegro con brio</i> -).....   | 346 |
| Ilustración 812. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 72-75_vc_ <i>Allegro con brio</i> -).....                   | 346 |
| Ilustración 813. (Martín y Soler, 1789 a: p. 136 -cc. 82-86_vc_cb_ <i>Allegro con brio</i> -).....         | 346 |
| Ilustración 814. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 87_vc_ <i>Allegro con brio</i> -).....                       | 347 |
| Ilustración 815. (Martín y Soler, 1789 a: p. 139 -c. 98_vc_cb_ <i>Allegro con brio</i> -).....             | 347 |
| Ilustración 816. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 118_vc_ <i>Allegro con brio</i> -).....                      | 347 |
| Ilustración 817. (Martín y Soler, 1789 a: p. 174 -c. 131_vc_cb_ <i>Allegro con brio</i> -)....             | 347 |
| Ilustración 818. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 119-125_vc_ <i>Allegro con brio</i> -).....                 | 347 |
| Ilustración 819. (Martín y Soler, 1789 a: p. 127 -cc. 132-133_Titta_vc_cb_ <i>Allegro con brio</i> -)..... | 348 |
| Ilustración 820. (Martín y Soler, 1789 a: p. 128 -cc. 134-138_Titta_vc_cb_ <i>Allegro con brio</i> -)..... | 348 |
| Ilustración 821. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 127-151_vc_ <i>Allegro con brio</i> -).....                 | 348 |
| Ilustración 822. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 1-3_ob_ <i>Allegro</i> -).....                              | 349 |
| Ilustración 823. (Martín y Soler, 1789 a: p. 115 -cc. 1-3_vl 1º_ <i>Allegro con brio</i> -).....           | 349 |
| Ilustración 824. (Martín y Soler, 1789 a: p. 115 -cc. 1-3_Ghitta_ <i>Allegro con brio</i> -).....          | 349 |
| Ilustración 825. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 4-11_ob_ <i>Allegro</i> -).....                             | 349 |
| Ilustración 826. (Martín y Soler, 1789 a: p. 116 -cc. 4-7_Ghitta_ <i>Allegro con brio</i> -).....          | 350 |
| Ilustración 827. (Martín y Soler, 1789 a: p. 117 -c. 8_Ghitta_ <i>Allegro con brio</i> -).....             | 350 |
| Ilustración 828. (Martín y Soler, 1789 a: p. 117 -c. 9_vl 2º_ <i>Allegro con brio</i> -).....              | 350 |
| Ilustración 829. (Martín y Soler, 1789 a: p. 117 -cc. 10-11_vl 1º_ <i>Allegro con brio</i> -).....         | 350 |

|  |     |
|--|-----|
| Ilustración 830. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 19-27_ob_ <i>Allegro</i> -).....                              | 351 |
| Ilustración 831. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 120-121 -cc. 23-27_vl 1º_ <i>Allegro con brio</i> -)<br>.....  | 351 |
| Ilustración 832. (Martín y Soler, 1789 a: p. 122 -cc. 28-31_vl 1º_ <i>Allegro con brio</i> -).               | 351 |
| Ilustración 833. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 28-29_ob_ <i>Allegro</i> -).....                              | 351 |
| Ilustración 834. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 123-124 -cc. 35-38_ob_ <i>Allegro con brio</i> -).<br>.....    | 352 |
| Ilustración 835. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 30-32_ob_ <i>Allegro</i> -).....                              | 352 |
| Ilustración 836. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 124-125 -cc. 39-41_vl 1º_ <i>Allegro con brio</i> -)<br>.....  | 352 |
| Ilustración 837. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 33-34_ob_ <i>Allegro</i> -).....                              | 352 |
| Ilustración 838. (Martín y Soler, 1789 a: p. 129 -cc. 56-57_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro con brio</i> -)<br>..... | 352 |
| Ilustración 839. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 35-36_ob_ <i>Allegro</i> -).....                              | 353 |
| Ilustración 840. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 129-130 -cc. 58-59_ob_ <i>Allegro con brio</i> -).<br>.....    | 353 |
| Ilustración 841. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 37-40_ob_ <i>Allegro</i> -).....                              | 353 |
| Ilustración 842. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 41-43_ob_ <i>Allegro</i> -).....                              | 353 |
| Ilustración 843. (Martín y Soler, 1789 a: p. 130 -cc. 60-61_ <i>Ghitta Allegro con brio</i> -).<br>.....     | 353 |
| Ilustración 844. (Martín y Soler, 1789 a: p. 131 -cc. 62-64_ <i>Ghitta Allegro con brio</i> -).<br>.....     | 354 |
| Ilustración 845. (Martín y Soler, 1789 a: p. 132 -cc. 65-66_ <i>Ghitta Allegro con brio</i> -).<br>.....     | 354 |
| Ilustración 846. (Druschetzky, s.f.: p. 44-45_ob_ <i>Allegro</i> -). ....                                    | 354 |
| Ilustración 847. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 132-133 -cc. 67-68_vl 1º_ <i>Allegro con brio</i> -)<br>.....  | 354 |
| Ilustración 848. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 46-48_ob_ <i>Allegro</i> -).....                              | 354 |
| Ilustración 849. (Martín y Soler, 1789 a: p. 133 -cc. 69-71_ob_ <i>Allegro con brio</i> -). ...              | 354 |
| Ilustración 850. (Martín y Soler, 1789 a: p. 6 -c. 73_ob_ <i>Allegro</i> -).....                             | 355 |
| Ilustración 851. (Martín y Soler, 1789 a: p. 139 -c. 98_vl 1º_ <i>Allegro con brio</i> -).....               | 355 |
| Ilustración 852. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -c. 74_ob_ <i>Allegro</i> -).....                                  | 355 |

|  |     |
|--|-----|
| Ilustración 853. (Martín y Soler, 1789 a: p. 139 -c. 99_ob_ <i>Allegro con brio</i> -).              | 355 |
| Ilustración 854. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 79-83_ob_ <i>Allegro</i> -).                          | 356 |
| Ilustración 855. (Martín y Soler, 1789 a: p. 141 -cc. 108-109_vl 1º_ <i>Allegro con brio</i> -).     | 356 |
| Ilustración 856. (Martín y Soler, 1789 a: p. 142 -c. 110-112_vl 1º_ <i>Allegro con brio</i> -).      | 356 |
| Ilustración 857. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -c. 84_ob_ <i>Allegro</i> -).                              | 356 |
| Ilustración 858. (Martín y Soler, 1789 a: p. 143 -c. 114_ob_ <i>Allegro con brio</i> -).             | 356 |
| Ilustración 859. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 89-90_ob_ <i>Allegro</i> -).                          | 357 |
| Ilustración 860. (Martín y Soler, 1789 a: p. 144 -cc. 119-120_vl 1º_ <i>Allegro con brio</i> -).     | 357 |
| Ilustración 861.   | 357 |
| Ilustración 862. (Martín y Soler, 1789 a: p. 144 -c. 121_vl 1º_ <i>Allegro con brio</i> -).          | 357 |
| Ilustración 863. (Martín y Soler, 1789 a: p. 144 -c. 121_Titta_ <i>Allegro con brio</i> -).          | 357 |
| Ilustración 864. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 92-94_ob_ <i>Allegro</i> -).                          | 357 |
| Ilustración 865. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 144-145 -c. 122-124_Titta_ <i>Allegro con brio</i> -). | 357 |
| Ilustración 866. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 95-97_ob_ <i>Allegro</i> -).                          | 358 |
| Ilustración 867. (Martín y Soler, 1789 a: p. 145 -c. 125_Ghitta_ <i>Allegro con brio</i> -).         | 358 |
| Ilustración 868. (Martín y Soler, 1789 a: p. 146 -cc. 126-127_Ghitta_ <i>Allegro con brio</i> -).    | 358 |
| Ilustración 869. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -c. 98_ob_ <i>Allegro</i> -).                              | 358 |
| Ilustración 870. (Martín y Soler, 1789 a: p. 146 -c. 128_vl 1º_ <i>Allegro con brio</i> -).          | 358 |
| Ilustración 871. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -c. 99-101_ob_ <i>Allegro</i> -).                          | 359 |
| Ilustración 872. (Martín y Soler, 1789 a: p. 147 -cc. 129-131_cl_ <i>Allegro con brio</i> -).        | 359 |
| Ilustración 873. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 104-113_ob_ <i>Allegro</i> -).                        | 359 |
| Ilustración 874. (Martín y Soler, 1789 a: p. 148 -cc. 134-138_Ghitta_ <i>Allegro con brio</i> -).    | 359 |
| Ilustración 875. Martín y Soler, 1789 a: p. 149 -cc. 139-143_Ghitta_ <i>Allegro con brio</i> -).     | 360 |
| Ilustración 876. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -c. 116_ob_ <i>Allegro</i> -).                             | 360 |
| Ilustración 877. (Martín y Soler, 1789 a: p. 150 -c. 148_vl 1º_ <i>Allegro con brio</i> -).          | 360 |

|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 878.(Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 117-118_ob_ <i>Allegro</i> -).....                                | 360 |
| Ilustración 879. (Martín y Soler, 1789 a: p. 151 -cc. 149-150_vl 1º_ <i>Allegro con brio</i> -).<br>.....       | 360 |
| Ilustración 880. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 122-125_ob_ <i>Allegro</i> -).....                               | 361 |
| Ilustración 881. (Martín y Soler, 1789 a: p. 152 -cc. 154-157_vl 1º_ <i>Allegro con brio</i> -).<br>.....       | 361 |
| Ilustración 882. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 126-131_ob_ <i>Allegro</i> -).....                               | 361 |
| Ilustración 883. (Martín y Soler, 1789 a: p. 153 -cc. 158-161_vl 1º_ <i>Allegro con brio</i> -).<br>.....       | 361 |
| Ilustración 884. (Martín y Soler, 1789 a: p. 154 -cc. 162-164_vl 1º_ <i>Allegro con brio</i> -).<br>.....       | 361 |
| Ilustración 885. (Wendt; 1788: p. 5 -cc. 1-36_ob_ <i>Allegro</i> -).....  | 362 |
| Ilustración 886. (Wendt; 1788: p. 6 -cc. 37-101_ob_ <i>Allegro</i> -).....                                      | 363 |
| Ilustración 887. (Wendt; 1788: p. 7 -cc. 102-131_ob_ <i>Allegro</i> -).....                                     | 364 |
| Ilustración 888. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -vl_ <i>Andantino con moto</i> -).....                               | 365 |
| Ilustración 889. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -ob_ <i>Andantino con moto</i> -).....                                | 365 |
| Ilustración 890. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 1-14_vl_ <i>Andantino con moto</i> -).....                      | 366 |
| Ilustración 891. (Martín y Soler, 1789 a: p. 159 -cc. 1-4_vl 1º_vl 2º_ <i>Andantino con moto</i> -).<br>.....   | 366 |
| Ilustración 892. (Martín y Soler, 1789 a: p. 160 -cc. 5-9_vl 1º_vl 2º_ <i>Andantino con moto</i> -).<br>.....   | 367 |
| Ilustración 893. (Martín y Soler, 1789 a: p. 161 -cc. 10-14_vl 1º_vl 2º_ <i>Andantino con moto</i> -).<br>..... | 367 |
| Ilustración 894. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 15-18_vl_ <i>Andantino con moto</i> -).....                     | 367 |
| Ilustración 895. (Martín y Soler, 1789 a: p. 162 -cc. 15-18_cl 1º_ <i>Andantino con moto</i> -).<br>.....       | 367 |
| Ilustración 896. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 18-26_vl_ <i>Andantino con moto</i> -).....                     | 369 |
| Ilustración 897. (Martín y Soler, 1789 a: p. 162 -cc. 18-19_vl 1º_vl 2º_ <i>Andantino con moto</i> -).<br>..... | 369 |
| Ilustración 898. (Martín y Soler, 1789 a: p. 163 -cc. 20-24_vl 1º_vl 2º_ <i>Andantino con moto</i> -).<br>..... | 369 |



|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 899. (Martín y Soler, 1789 a: p. 164 -cc. 25-27_vl 1º_vl 2º_ <i>Andantino con moto</i> -).....            | 369 |
| Ilustración 900. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 27-30_vl_ <i>Andantino con moto</i> -).....                           | 370 |
| Ilustración 901. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 164-165 -cc. 28-31_vl 1º_vl 2º_cl 1º_ <i>Andantino con moto</i> -)..... | 371 |
| Ilustración 902. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 31-35_vl_ <i>Andantino con moto</i> -).....                           | 371 |
| Ilustración 903. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 165-168 -cc. 32-36_vl 1º_ <i>Andantino con moto</i> -).....             | 371 |
| Ilustración 904. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 1-5_vla_ <i>Andantino con moto</i> -).....                             | 372 |
| Ilustración 905. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 159-160 -cc. 1-5_vla_ <i>Andantino con moto</i> -).....                 | 372 |
| Ilustración 906.(Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 5-14_vla_ <i>Andantino con moto</i> -).....                             | 373 |
| Ilustración 907. (Martín y Soler, 1789 a: p. 160 -cc. 5-9_vl 1º_vl 2º_ <i>Andantino con moto</i> -).....              | 373 |
| Ilustración 908. (Martín y Soler, 1789 a: p. 161 -cc. 10-14_vl 1º_vl 2º_ <i>Andantino con moto</i> -).....            | 373 |
| Ilustración 909. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 15-17_vla_ <i>Andantino con moto</i> -).....                           | 374 |
| Ilustración 910. (Martín y Soler, 1789 a: p. 162 -cc. 15-17_cl 2º_ <i>Andantino con moto</i> -).....                  | 374 |
| Ilustración 911. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 18-19_vla_ <i>Andantino con moto</i> -).....                           | 374 |
| Ilustración 912. (Martín y Soler, 1789 a: p. 162 -cc. 18-19_vl 1º_vl 2º_ <i>Andantino con moto</i> -).....            | 374 |
| Ilustración 913. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 20-24_vla_ <i>Andantino con moto</i> -).....                           | 375 |
| Ilustración 914. (Martín y Soler, 1789 a: p. 163 -cc. 20-24_vl 2º_ <i>Andantino con moto</i> -).....                  | 375 |
| Ilustración 915. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -c. 25_vla_ <i>Andantino con moto</i> -).....                               | 375 |
| Ilustración 916. (Martín y Soler, 1789 a: p. 164 -c. 25_vl 2º_ <i>Andantino con moto</i> -).....                      | 375 |
| Ilustración 917. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -c. 26_vla_ <i>Andantino con moto</i> -).....                               | 376 |
| Ilustración 918. (Martín y Soler, 1789 a: p. 164 -c. 27_tpa_ <i>Andantino con moto</i> -).....                        | 376 |
| Ilustración 919. (Martín y Soler, 1789 a: p. 164 -c. 27_fl 2º_ <i>Andantino con moto</i> -).....                      | 376 |
| Ilustración 920. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -c. 27_vla_ <i>Andantino con moto</i> -).....                               | 376 |

|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 921. (Martín y Soler, 1789 a: p. 164 -c. 28_vl 1º_vl 2º_ <i>Andantino con moto</i> -)         | 376 |
| Ilustración 922. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 26-27_vla_ <i>Andantino con moto</i> -).                   | 377 |
| Ilustración 923. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 28-29_vla_ <i>Andantino con moto</i> -).                   | 377 |
| Ilustración 924. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 30-35_vla_ <i>Andantino con moto</i> -).                   | 377 |
| Ilustración 925. (Martín y Soler, 1789 a: p. 165 -cc. 31-32_cl 1º_cl 2º_ <i>Andantino con moto</i> -).    | 377 |
| Ilustración 926. (Martín y Soler, 1789 a: p. 166 -cc. 33-36_cl 1º_cl 2º_ <i>Andantino con moto</i> -).    | 377 |
| Ilustración 927. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -c. 1_vc_ <i>Andantino con moto</i> -).                         | 378 |
| Ilustración 928. (Martín y Soler, 1789 a: p. 159 -c. 1_cb_vc_ <i>Andantino con moto</i> -).               | 378 |
| Ilustración 929. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 6-9_vc_ <i>Andantino con moto</i> -).                      | 378 |
| Ilustración 930. (Martín y Soler, 1789 a: p. 160 -cc. 6-9_cb_vc_ <i>Andantino con moto</i> -).            | 378 |
| Ilustración 931. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 10-25_vc_ <i>Andantino con moto</i> -).                    | 379 |
| Ilustración 932. (Martín y Soler, 1789 a: p. 9 -cc. 25, 26, 27_vc_ <i>Andantino con moto</i> -).          | 380 |
| Ilustración 933. (Martín y Soler, 1789 a: p. 164 -cc. 25, 26, 27, 28_cb_vc_ <i>Andantino con moto</i> -). | 380 |
| Ilustración 934. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 28-35_vc_ <i>Andantino con moto</i> -).                    | 380 |
| Ilustración 935. (Martín y Soler, 1789 a: p. 165 -cc. 29-32_cb_vc_ <i>Andantino con moto</i> -).          | 380 |
| Ilustración 936. (Martín y Soler, 1789 a: p. 166 -cc. 33-36_cb_vc_ <i>Andantino con moto</i> -).          | 381 |
| Ilustración 937. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -c. 21_ob_ <i>Andantino con moto</i> -).                        | 381 |
| Ilustración 938. (Martín y Soler, 1789 a: p. 163 -c. 21_Lubino_ <i>Andantino con moto</i> -).             | 381 |
| Ilustración 939. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 18-19_ob_ <i>Andantino con moto</i> -).                    | 382 |
| Ilustración 940. (Martín y Soler, 1789 a: p. 162 -cc. 18-19_Lubino_ <i>Andantino con moto</i> -).         | 382 |
| Ilustración 941. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 25-26_ob_ <i>Andantino con moto</i> -).                    | 382 |

|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 942. (Martín y Soler, 1789 a: p. 164 -cc. 25-27_Lubino_ <i>Andantino con moto</i> -)      | 382 |
| Ilustración 943. (Martín y Soler, 1789 a: p. 164 -c. 27_vl 1º_vl 2º_ <i>Andantino con moto</i> -)     | 382 |
| Ilustración 944. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 26-35_ob_ <i>Andantino con moto</i> -)                 | 383 |
| Ilustración 945. (Martín y Soler, 1789 a: p. 164 -cc. 27-28_vl 1º_vl 2º_ <i>Andantino con moto</i> -) | 383 |
| Ilustración 946. (Martín y Soler, 1789 a: p. 165 -cc. 29-32_vl 1º_vl 2º_ <i>Andantino con moto</i> -) | 383 |
| Ilustración 947. (Martín y Soler, 1789 a: p. 166 -cc. 33-36_vl 1º_vl 2º_ <i>Andantino con moto</i> -) | 384 |
| Ilustración 948. (Martín y Soler, 1789 a: p. 164 -cc. 27-28_Lubino_ <i>Andantino con moto</i> -)      | 384 |
| Ilustración 949. (Martín y Soler, 1789 a: p. 165 -cc. 29-31_Lubino_ <i>Andantino con moto</i> -)      | 384 |
| Ilustración 950. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -vl_ <i>Allegretto</i> -)                                  | 385 |
| Ilustración 951. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -ob_ <i>Allegretto</i> -)                                   | 385 |
| Ilustración 952. (Wendt, 1788: p. 8 -ob_ <i>Allegretto</i> -)   | 385 |
| Ilustración 953. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 89-97_vl_ <i>Allegretto</i> -)                        | 385 |
| Ilustración 954. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 256-257 -cc. 96-102_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro</i> -)      | 386 |
| Ilustración 955. (Martín y Soler, 1789 b: p. 198 -cc. 98-105_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro</i> -)           | 386 |
| Ilustración 956. (Martín y Soler, 1789 b: p. 199 -cc. 106-107_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro</i> -)          | 386 |
| Ilustración 957. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 1-24_vl_ <i>Allegretto</i> -)                         | 387 |
| Ilustración 958. (Martín y Soler, 1789 b: p. 188 -c. 9_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro</i> -)                 | 387 |
| Ilustración 959. (Martín y Soler, 1789 b: p. 189 -cc. 10-19_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro</i> -)            | 387 |
| Ilustración 960. (Martín y Soler, 1789 b: p. 189 -cc. 20-29_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro</i> -)            | 388 |
| Ilustración 961. (Martín y Soler, 1789 b: p. 189 -cc. 30-32_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro</i> -)            | 388 |
| Ilustración 962. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 25-32_vl_ <i>Allegretto</i> -)                        | 388 |
| Ilustración 963. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 191-192 -cc. 33-40_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro</i> -)       | 389 |
| Ilustración 964. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 33-40_vla_ <i>Allegretto</i> -)                       | 389 |

|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 965. (Martín y Soler, 1789 b: p. 192 -cc. 41-48_vla 1ª <i>Allegro</i> -).           | 389 |
| Ilustración 966. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 41-44_vl <i>Allegretto</i> -).                  | 389 |
| Ilustración 967. (Martín y Soler, 1789 b: p. 193 -cc. 49-52_vl 2º <i>Allegro</i> -).            | 389 |
| Ilustración 968. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 45-50_vl <i>Allegretto</i> -).                  | 390 |
| Ilustración 969. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 193-194 -cc. 53-58_fl 1ª <i>Allegro</i> -).       | 390 |
| -Ilustración 970. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -c. 66_vl <i>Allegretto</i> -)                      | 390 |
| Ilustración 971. (Martín y Soler, 1789 b: p. 195 -c. 74_vl 1º_vl 2º <i>Allegro</i> -).          | 390 |
| Ilustración 972. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 73-74_vl <i>Allegretto</i> -).                  | 391 |
| Ilustración 973. (Martín y Soler, 1789 b: p. 96 -cc. 81-82_vl 2º <i>Allegro</i> -).             | 391 |
| Ilustración 974. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 75-80_vl <i>Allegretto</i> -).                  | 391 |
| Ilustración 975. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 196-197 -cc. 83-90_vl 1º_vl 2º <i>Allegro</i> -). | 391 |
| Ilustración 976. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -c. 92_vl <i>Allegretto</i> -).                      | 392 |
| Ilustración 977. (Martín y Soler, 1789 b: p. 198 -c. 102_vl 2º <i>Allegro</i> -).               | 392 |
| Ilustración 978. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 102-103_vl <i>Allegretto</i> -).                | 392 |
| Ilustración 979. (Martín y Soler, 1789 b: p. 200 -cc. 119-120_vl 1º_vl 2º <i>Allegro</i> -).    | 392 |
| Ilustración 980. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 1-8_vla <i>Allegretto</i> -).                   | 392 |
| Ilustración 981. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 188-189 -cc. 9-16_vc_cb <i>Allegro</i> -).        | 393 |
| Ilustración 982. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 9-16_vla <i>Allegro</i> -).                     | 393 |
| Ilustración 983. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 189-190 -cc. 17-24_vl 1º <i>Allegro</i> -).       | 393 |
| Ilustración 984. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 17-21_vla <i>Allegretto</i> -).                 | 393 |
| Ilustración 985. (Martín y Soler, 1789 b: p. 190 -cc. 25-29_vla 1ª <i>Allegro</i> -).           | 394 |
| Ilustración 986. (Druschetzky, s.f.: p. 22-24_vla <i>Allegretto</i> -).                         | 394 |
| Ilustración 987. (Martín y Soler, 1789 b: p. 191 -cc. 30-32_vl 1º <i>Allegro</i> -).            | 394 |
| Ilustración 988. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 25-32_vla <i>Allegretto</i> -).                 | 394 |
| Ilustración 989. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 191-192 -cc. 33-40_vc_cb <i>Allegro</i> -).       | 394 |
| Ilustración 990. (Druschetzky, s.f.: p. 33-40_vla <i>Allegretto</i> -).                         | 395 |
| Ilustración 991. (Martín y Soler, 1789 b: p. 192 -cc. 40-48_fag1º_fag 2º <i>Allegro</i> -).     | 395 |
| Ilustración 992. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 41-44_vla <i>Allegretto</i> -).                 | 395 |
| Ilustración 993. (Martín y Soler, 1789 b: p. 193 -cc. 49-52_vla 1ª <i>Allegro</i> -).           | 395 |
| Ilustración 994. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 45-50_vla <i>Allegretto</i> -).                 | 396 |
| Ilustración 995. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 193-194 -cc. 53-58_fl 2ª <i>Allegro</i> -).       | 396 |

|  |     |
|--|-----|
| Ilustración 996. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 51-58_vla_ <i>Allegretto</i> -).....               | 396 |
| Ilustración 997. (Martín y Soler, 1789 b: p. 194 -cc. 59-66_vc_cb_ <i>Allegro</i> -).....          | 396 |
| Ilustración 998. (Druschetzky, s.f.: p. 59-66_vla_ <i>Allegretto</i> -).....                       | 397 |
| Ilustración 999. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 194-195 -cc. 67-74_vl 1º_ <i>Allegro</i> -).....     | 397 |
| Ilustración 1000. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 67-71_vla_ <i>Allegretto</i> -).....              | 397 |
| Ilustración 1001. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 195-196 -cc. 75-79_vla 1ª_ <i>Allegro</i> -).....   | 397 |
| Ilustración 1002. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 72-74_vla_ <i>Allegretto</i> -).....              | 398 |
| Ilustración 1003. (Martín y Soler, 1789 b: p. 196 -cc. 80-82_vl 1º_ <i>Allegro</i> -).....         | 398 |
| Ilustración 1004. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 75-80_vla_ <i>Allegretto</i> -).....              | 398 |
| Ilustración 1005. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 196-197 -cc. 82-90_vla 1ª_ <i>Allegro</i> -).....   | 398 |
| Ilustración 1006. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 81-84_vla_ <i>Allegretto</i> -).....              | 398 |
| Ilustración 1007. (Martín y Soler, 1789 b: p. 197 -cc. 91-94_fag 1º_fag 2º_ <i>Allegro</i> -)..... | 398 |
| Ilustración 1008. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 85-87_vla_ <i>Allegretto</i> -).....              | 399 |
| Ilustración 1009. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -c. 92_vla_ <i>Allegretto</i> -).....                  | 399 |
| Ilustración 1010. (Martín y Soler, 1789 b: p. 198 -c. 102_vl 1º_ <i>Allegro</i> -).....            | 399 |
| Ilustración 1011. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 98-101_vla_ <i>Allegretto</i> -).....             | 399 |
| Ilustración 1012. (Martín y Soler, 1789 b: p. 199 -cc. 108-111_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro</i> -)..... | 399 |
| Ilustración 1013. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 102-103_vla_ <i>Allegretto</i> -).....            | 400 |
| Ilustración 1014. (Martín y Soler, 1789 b: p. 200 -cc. 119-120_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro</i> -)..... | 400 |
| Ilustración 1015. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 9-10_vc_ <i>Allegretto</i> -).....                | 400 |
| Ilustración 1016. (Martín y Soler, 1789 b: p. 189 -cc. 17-18_vc_cb_ <i>Allegro</i> -).....         | 400 |
| Ilustración 1017. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 15-16_vc_ <i>Allegretto</i> -).....               | 401 |
| Ilustración 1018. (Martín y Soler, 1789 b: p. 190 -cc. 23-24_vc_cb_ <i>Allegro</i> -).....         | 401 |
| Ilustración 1019. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 17-21_vc_ <i>Allegretto</i> -).....               | 401 |
| Ilustración 1020. (Martín y Soler, 1789 b: p. 190 -cc. 25-29_vc_cb_ <i>Allegro</i> -).....         | 401 |
| Ilustración 1021. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 41-44_vc_ <i>Allegretto</i> -).....               | 401 |
| Ilustración 1022. (Martín y Soler, 1789 b: p. 193 -cc. 49-52_vc_cb_ <i>Allegro</i> -).....         | 402 |
| Ilustración 1023. (Martín y Soler, 1789 b: p. 194 -cc. 59-66_vc_cb_ <i>Allegro</i> -).....         | 402 |
| Ilustración 1024. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 102-103_vc_ <i>Allegretto</i> -).....             | 402 |
| Ilustración 1025. (Martín y Soler, 1789 b: p. 200 -cc. 119-120_vc_cb_ <i>Allegro</i> -).....       | 402 |
| Ilustración 1026. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 7-8_ob_ <i>Allegretto</i> -).....                  | 403 |
| Ilustración 1027. (Martín y Soler, 1789 b: p. 189 -cc. 15-16_Ghita_ <i>Allegro</i> -).....         | 403 |

|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 1028. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 9-10_ob_ <i>Allegretto</i> -).....                  | 403 |
| Ilustración 1029. (Martín y Soler, 1789 b: p. 189 -cc. 17-18_vl 1º_ <i>Allegro</i> -).....          | 403 |
| Ilustración 1030. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 15-16_ob_ <i>Allegretto</i> -).....                 | 403 |
| Ilustración 1031. (Martín y Soler, 1789 b: p. 190 -cc. 23-24_ Ghita_ <i>Allegro</i> -).....         | 403 |
| Ilustración 1032. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 23-24_ob_ <i>Allegretto</i> -).....                 | 404 |
| Ilustración 1033. (Martín y Soler, 1789 b: p. 191 -cc. 31-32_ Ghita_ <i>Allegro</i> -).....         | 404 |
| Ilustración 1034. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 28-29_ob_ <i>Allegretto</i> -).....                 | 404 |
| Ilustración 1035. (Martín y Soler, 1789 b: p. 191 -cc. 36-37_vl 1º_ <i>Allegro</i> -).....          | 404 |
| Ilustración 1036. (Martín y Soler, 1789 b: p. 191 -cc. 36-37_ Ghita_ <i>Allegro</i> -).....         | 404 |
| Ilustración 1037. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 41-42_ob_ <i>Allegretto</i> -).....                 | 404 |
| Ilustración 1038. (Martín y Soler, 1789 b: p. 193 -cc. 49-50_ Ghita_ <i>Allegro</i> -).....         | 404 |
| Ilustración 1039. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 50_ob_ <i>Allegretto</i> -).....                     | 405 |
| Ilustración 1040. (Martín y Soler, 1789 b: p. 194 -c. 58__ Ghita_ <i>Allegro</i> -).....            | 405 |
| Ilustración 1041. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 67-72_ob_ <i>Allegretto</i> -).....                 | 405 |
| Ilustración 1042. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 196-197 -cc. 83-90_ Ghita_ <i>Allegro</i> -).....    | 405 |
| Ilustración 1043. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 79_ob_ <i>Allegretto</i> -).....                     | 406 |
| Ilustración 1044. (Martín y Soler, 1789 b: p. 197 -c. 97_ Ghita_ <i>Allegro</i> -).....             | 406 |
| Ilustración 1045. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 94-95_ob_ <i>Allegretto</i> -).....                 | 406 |
| Ilustración 1046. (Martín y Soler, 1789 b: p. 200 -cc. 119-120_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegro</i> -).....  | 406 |
| Ilustración 1047. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 1-95_ob_ <i>Allegretto</i> -).....                  | 407 |
| Ilustración 1048. (Wendt, 1788: p. 8 -cc. 1-95_ob_ <i>Allegretto</i> -).....                        | 408 |
| Ilustración 1049. (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 1-2_vl_ <i>Allegretto</i> -).....                  | 410 |
| Ilustración 1050. (Martín y Soler, 1789 a: p. 267 -cc. 14-16_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegretto</i> -)..... | 410 |
| Ilustración 1051. (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 3-4_vl_ <i>Allegretto</i> -).....                  | 410 |
| Ilustración 1052. (Martín y Soler, 1789 a: p. 268 -cc. 17-18_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegretto</i> -)..... | 410 |
| Ilustración 1053. (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 5-7_vl_ <i>Allegretto</i> -).....                  | 411 |
| Ilustración 1054. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 268-269 -cc. 19-21_ob 1º_ <i>Allegretto</i> -).....  | 411 |
| .....   | 411 |
| Ilustración 1055. (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 8-10_vl_ <i>Allegretto</i> -).....                 | 411 |
| Ilustración 1056. (Martín y Soler, 1789 a: p. 269 -cc. 22-24_vl 1º_ <i>Allegretto</i> -).....       | 411 |
| Ilustración 1057. (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 22-23_vl_ <i>Allegretto</i> -).....                | 412 |
| Ilustración 1058. (Martín y Soler, 1789 a: p. 272 -cc. 36-37_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegretto</i> -)..... | 412 |

|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 1059. (Druschetzky, s.f.: p. 13-cc. 26-27_vl_Allegretto-)                             | 412 |
| Ilustración 1060. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 273-274 -cc. 40-41_vl 1º_Allegretto-)              | 412 |
| Ilustración 1061. (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 28-30_vl_Allegretto-)                            | 412 |
| Ilustración 1062. (Martín y Soler, 1789 a: p. 274 -cc. 42-44_vl 1º_vl 2º_Allegretto-)             | 413 |
| Ilustración 1063. (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 33-34_vl_Allegretto-)                            | 413 |
| Ilustración 1064. (Martín y Soler, 1789 a: p. 275 -cc. 47-48_vl 1º_vl 2º_fl 1ª_fl 2ª_Allegretto-) | 413 |
| Ilustración 1065. (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 38-39_vl_Allegretto-)                            | 413 |
| Ilustración 1066. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 276-277 -cc. 52-53_vl 1º_vl 2º_Allegretto-)        | 413 |
| Ilustración 1067. (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 40-42_vl_Allegretto-)                            | 414 |
| Ilustración 1068. (Martín y Soler, 1789 a: p. 277 -cc. 54-56_vla_Allegretto-)                     | 414 |
| Ilustración 1069. (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 44-47_vl_Allegretto-)                            | 414 |
| Ilustración 1070. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 278-279 -cc. 60-63_vl 1º_vl 2º_Allegretto-)        | 414 |
| Ilustración 1071. (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 48-49_vl_Allegretto-)                            | 415 |
| Ilustración 1072. (Martín y Soler, 1789 a: p. 279 -cc. 64-65_fl 1ª_Allegretto-)                   | 415 |
| Ilustración 1073. (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 51-53_vl_Allegretto-)                            | 415 |
| Ilustración 1074. (Martín y Soler, 1789 a: p. 280 -cc. 67-69_vl 1º_vl 2º_fl 1ª_Allegretto-)       | 415 |
| Ilustración 1075. (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 54-55_vl_Allegretto-)                            | 416 |
| Ilustración 1076. (Martín y Soler, 1789 a: p. 281 -cc. 72-73_vl 1º_Allegretto-)                   | 416 |
| Ilustración 1077. (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 56-57_vl_Allegretto-)                            | 416 |
| Ilustración 1078. (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 58-61_vl_Allegretto-)                            | 416 |
| Ilustración 1079. (Martín y Soler, 1789 a: p. 282 -cc. 74-77_vl 2º_Allegretto-)                   | 416 |
| Ilustración 1080. (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 62-69_vl_Allegretto-)                            | 417 |
| Ilustración 1081. (Martín y Soler, 1789 a: p. 283 -c. 81_vl 1º_vl 2º_Allegretto-)                 | 417 |
| Ilustración 1082. (Martín y Soler, 1789 a: p. 284 -cc. 82-85_vl 1º_vl 2º_Allegretto-)             | 417 |
| Ilustración 1083. (Martín y Soler, 1789 a: p. 285 -cc. 86-88_vl 1º_vl 2º_Allegretto-)             | 418 |
| Ilustración 1084. (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 70-73_vl_Allegretto-)                            | 418 |
| Ilustración 1085. (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 74-76_vl_Allegretto-)                            | 418 |
| Ilustración 1086. (Martín y Soler, 1789 a: p. 285 -c. 89_vl 1º_vl 2º_Allegretto-)                 | 418 |

|  |     |
|--|-----|
| Ilustración 1087. (Martín y Soler, 1789 a: p. 286 -cc. 90-93_vl 1°_vl 2°_Allegretto-).         | 419 |
| Ilustración 1088. (Martín y Soler, 1789 a: p. 287 -cc. 94-95_vl 1°_vl 2°_Allegretto-).         | 419 |
| Ilustración 1089. (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 77-89_vl_1°_Allegretto-).                     | 419 |
| Ilustración 1090. (Martín y Soler, 1789 a: p. 290 -c. 109_vl 1°_vl 2°_Allegretto-).            | 420 |
| Ilustración 1091. (Martín y Soler, 1789 a: p. 291 -cc. 110-112_vl 1°_vl 2°_Allegretto-).       | 420 |
| Ilustración 1092. (Martín y Soler, 1789 a: p. 292 -cc. 113-116_vl 1°_vl 2°_Allegretto-).       | 420 |
| Ilustración 1093. (Martín y Soler, 1789 a: p. 293 -cc. 117-120_vl 1°_vl 2°_Allegretto-).       | 420 |
| Ilustración 1094. (Martín y Soler, 1789 a: p. 294 -cc. 121-123_vl 1°_vl 2°_Allegretto-).       | 420 |
| Ilustración 1095. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 1-7_vla_1°_Allegretto-).                      | 421 |
| Ilustración 1096. (Martín y Soler, 1789 a: p. 267 -cc. 15-16_vla_1°_Allegretto-).              | 421 |
| Ilustración 1097. (Martín y Soler, 1789 a: p. 268 -cc. 17-21_vla_1°_Allegretto-).              | 421 |
| Ilustración 1098. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 8-11_vla_1°_Allegretto-).                     | 422 |
| Ilustración 1099. (Martín y Soler, 1789 a: p. 269 -cc. 22-24_vl 1°_vl 2°_Allegretto-).         | 422 |
| Ilustración 1100. (Martín y Soler, 1789 a: p. 269 -c. 25_vla_1°_Allegretto-).                  | 422 |
| Ilustración 1101. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 12-17_vla_1°_Allegretto-).                    | 423 |
| Ilustración 1102. (Martín y Soler, 1789 a: p. 270 -cc. 26-29_vl 1°_Allegretto-).               | 423 |
| Ilustración 1103. (Martín y Soler, 1789 a: p. 271 -cc. 30-31_vl 1°_Allegretto-).               | 423 |
| Ilustración 1104. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 18-20_vla_1°_Allegretto-).                    | 423 |
| Ilustración 1105. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 21-24_vla_1°_Allegretto-).                    | 424 |
| Ilustración 1106. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 272-273 -cc. 35-38_fl 1ª_1°_Allegretto-).       | 424 |
| Ilustración 1107. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 24-32_vla_1°_Allegretto-).                    | 424 |
| Ilustración 1108. (Martín y Soler, 1789 a: p. 273 -cc. 38-40_vc_cb_1°_Allegretto-).            | 424 |
| Ilustración 1109. (Martín y Soler, 1789 a: p. 275 -cc. 45-46_Titta_vc_cb_1°_Allegretto-).      | 425 |
| Ilustración 1110. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 32-34_vla_1°_Allegretto-).                    | 425 |
| Ilustración 1111. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 275-276 -cc. 47-49_vl 2°_fl 1ª_1°_Allegretto-). | 425 |
| Ilustración 1112. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 36-41_vla_1°_Allegretto-).                    | 425 |



|  |     |
|--|-----|
| Ilustración 1113. (Martín y Soler, 1789 a: p. 276 -cc. 50-52_vla_Allegretto-)                | 426 |
| Ilustración 1114. (Martín y Soler, 1789 a: p. 277 -cc. 53-55_vla_Allegretto-)                | 426 |
| Ilustración 1115. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 42-45_vla_Allegretto-)                      | 426 |
| Ilustración 1116. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 278-279 -cc. 58-61_tp_Allegretto-)            | 426 |
| Ilustración 1117. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 46-58_vla_Allegretto-)                      | 427 |
| Ilustración 1118. (Martín y Soler, 1789 a: p. 279 -cc. 62-65_vl 2º_fl 1ª_Allegretto-)        | 427 |
| Ilustración 1119. (Martín y Soler, 1789 a: p. 280 -cc. 66-69_vl 2º_fl 1ª_Allegretto-)        | 427 |
| Ilustración 1120. (Martín y Soler, 1789 a: p. 281 -cc. 70-73_vl 2º_Allegretto-)              | 427 |
| Ilustración 1121. (Martín y Soler, 1789 a: p. 282 -c. 74_vc_cb_Allegretto-)                  | 427 |
| Ilustración 1122. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 59-61_vla_Allegretto-)                      | 428 |
| Ilustración 1123. (Martín y Soler, 1789 a: p. 282 -cc. 75-77_vla_fag_Allegretto-)            | 428 |
| Ilustración 1124. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 62-69_vla_Allegretto-)                      | 428 |
| Ilustración 1125. (Martín y Soler, 1789 a: p. 283 -c. 81_vl 1º_Allegretto-)                  | 429 |
| Ilustración 1126. (Martín y Soler, 1789 a: p. 284 -cc. 82-85_vl 1º_Allegretto-)              | 429 |
| Ilustración 1127. (Martín y Soler, 1789 a: p. 285 -cc. 86-88_vl 1º_Allegretto-)              | 429 |
| Ilustración 1128. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 70-72_vla_Allegretto-)                      | 429 |
| Ilustración 1129. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 285-286 -cc. 89-91_fag 1º_fag 2º_Allegretto-) | 429 |
| Ilustración 1130. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 73-76_vla_Allegretto-)                      | 430 |
| Ilustración 1131. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 286-287 -cc. 92-95_vla_Allegretto-)           | 430 |
| Ilustración 1132. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 77-84_vla_Allegretto-)                      | 431 |
| Ilustración 1133. (Martín y Soler, 1789 a: p. 290 -c. 109_vla_Allegretto-)                   | 431 |
| Ilustración 1134. (Martín y Soler, 1789 a: p. 291 -cc. 110-112_vla_Allegretto-)              | 431 |
| Ilustración 1135. (Martín y Soler, 1789 a: p. 292 -cc. 113-116_vla_Allegretto-)              | 431 |
| Ilustración 1136. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 85-89_vla_Allegretto-)                      | 432 |
| Ilustración 1137. (Martín y Soler, 1789 a: p. 293 -cc. 119-120_vc_cb_Allegro-)               | 432 |
| Ilustración 1138. (Martín y Soler, 1789 a: p. 294 -cc. 121-123_vc_cb_Allegro-)               | 432 |
| Ilustración 1139. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 1-4_vc_Allegretto-)                         | 433 |
| Ilustración 1140. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 267-268 -cc. 15-18_vc_cb_Allegro-)            | 433 |
| Ilustración 1141. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 5-7_vc_Allegretto-)                         | 433 |
| Ilustración 1142. (Martín y Soler, 1789 a: p. 268 -cc. 19-21_fag 1º_fag 2º_Allegro-)         | 433 |
| Ilustración 1143. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -c. 8_vc_Allegretto-)                            | 433 |

|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 1144. (Martín y Soler, 1789 a: p. 269 -c. 22_vc_cb_Allegro-)          | 433 |
| Ilustración 1145. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 26-28_vc_Allegretto-)            | 434 |
| Ilustración 1146. (Martín y Soler, 1789 a: p. 270 -cc. 26-28_vc_cb_Allegro-)      | 434 |
| Ilustración 1147. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 33-34_vc_Allegretto-)            | 434 |
| Ilustración 1148. (Martín y Soler, 1789 a: p. 275 -cc. 47-48_vc_cb_Allegro-)      | 434 |
| Ilustración 1149. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -c. 40_vc_Allegretto-)                | 435 |
| Ilustración 1150. (Martín y Soler, 1789 a: p. 277 -c. 54_vc_cb_Allegro-)          | 435 |
| Ilustración 1151. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 41-42_vc_Allegretto-)            | 435 |
| Ilustración 1152. (Martín y Soler, 1789 a: p. 278 -cc. 57-58_vc_cb_Allegro-)      | 435 |
| Ilustración 1153. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -c. 48_vc_Allegretto-)                | 435 |
| Ilustración 1154. (Martín y Soler, 1789 a: p. 279 -c. 64_vc_cb_Allegro-)          | 435 |
| Ilustración 1155. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -c. 62_vc_Allegretto-)                | 436 |
| Ilustración 1156. (Martín y Soler, 1789 a: p. 283 -c. 81_vc_cb_Allegro-)          | 436 |
| Ilustración 1157. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 65-69_vc_Allegretto-)            | 436 |
| Ilustración 1158. (Martín y Soler, 1789 a: p. 284 -cc. 84-85_vc_cb_Allegro-)      | 436 |
| Ilustración 1159. (Martín y Soler, 1789 a: p. 285 -cc. 86-88_vc_cb_Allegro-)      | 436 |
| Ilustración 1160. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 73-75_vc_Allegretto-)            | 437 |
| Ilustración 1161. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 286-287 -cc. 93-95_vc_cb_Allegro-) | 437 |
| Ilustración 1162. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 77-89_vc_Allegretto-)            | 437 |
| Ilustración 1163. (Martín y Soler, 1789 a: p. 290 -c. 109_vc_cb_Allegro-)         | 438 |
| Ilustración 1164. (Martín y Soler, 1789 a: p. 291 -cc. 110-112_vc_cb_Allegro-)    | 438 |
| Ilustración 1165. (Martín y Soler, 1789 a: p. 292 -cc. 113-116_vc_cb_Allegro-)    | 438 |
| Ilustración 1166. (Martín y Soler, 1789 a: p. 293 -cc. 117-120_vc_cb_Allegro-)    | 438 |
| Ilustración 1167. (Martín y Soler, 1789 a: p. 294 -cc. 121-123_vc_cb_Allegro-)    | 438 |
| Ilustración 1168. (Druschetzky, s.f.: p. 15 -vl_Allegro-)                         | 439 |
| Ilustración 1169. (Druschetzky, s. f.: p. 15 -cc. 1-3_vl_Allegro-)                | 440 |
| Ilustración 1170. (Martín y Soler, 1789a: p. 132 -cc. 1-3_vl_Allegro-)            | 440 |
| Ilustración 1171. (Druschetzky, s. f.: p. 15 -cc. 11-12_vl_Allegro-)              | 440 |
| Ilustración 1172. (Martín y Soler, 1789a: p. 134 -c.c. 11-12_Ghita_Allegro-)      | 440 |
| Ilustración 1173. (Druschetzky, s. f.: p. 15 -c.c. 17-20_vl_Allegro-)             | 441 |
| Ilustración 1174. (Martín y Soler, 1789a: p. 136 -c.c. 17-20_Ghita_Allegro-)      | 441 |
| Ilustración 1175. (Druschetzky, s.f.: p. 15 -c. 36_vl_Allegro-)                   | 441 |

|  |     |
|--|-----|
| Ilustración 1176: (Martín y Soler, 1789a: p. 140 -c. 36_vl_ <i>Allegro</i> -).....                 | 441 |
| Ilustración 1177: (Druschetzky, s.f.: p. 15 _cc. 42-46_vl_ <i>Allegro</i> ). .....                 | 441 |
| Ilustración 1178: (Martín y Soler, 1789a: p. 142 -cc. 42-44_vl_ <i>Allegro</i> ). .....            | 441 |
| Ilustración 1179: (Martín y Soler, 1789a: p. 147 -c.c. 60-61).....                                 | 442 |
| Ilustración 1180: (Druschetzky, s.f.: p. 15 _c.c. 1-2_vl_ <i>Largo</i> ). .....                    | 442 |
| Ilustración 1181: (Martín y Soler: p. 153 -cc. 1-2_vl 1º y 2º <i>Largo</i> ).....                  | 442 |
| Ilustración 1182: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -c. 4_vl_ <i>Largo</i> ). .....                        | 443 |
| Ilustración 1183: (Martín y Soler, 1789a: p. 154 -c. 4_ <i>Largo</i> ). .....                      | 443 |
| Ilustración 1184: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -c. 5_vl_ <i>Largo</i> -).....                         | 443 |
| Ilustración 1185: (Martín y Soler, 1789a: p. 154 -c. 5_vl_ <i>Largo</i> -).....                    | 443 |
| Ilustración 1186: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -cc. 9-12_vl_ <i>Largo</i> -).....                     | 443 |
| Ilustración 1187: (Martín y Soler, 1789a: pp. 155-156 -cc. 9-12_ <i>Ghita Largo</i> -).....        | 443 |
| Ilustración 1188: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -c. 17_vl_ <i>Largo</i> -).....                        | 444 |
| Ilustración 1189: (Martín y Soler, 1789a: p. 157 -c. 17_ <i>Largo</i> -).....                      | 444 |
| Ilustración 1190: (Druschetzky, s.f.: p. 15- cc. 17-20_vl_ <i>Largo</i> -).....                    | 444 |
| Ilustración 1191: (Martín y Soler, 1789a: pp. 157-158 -cc. 17-20_ <i>Largo</i> -).....             | 444 |
| Ilustración 1192: (Druschetzky, s.f.: p.15 -cc. 21-24_vl_ <i>Largo</i> -).....                     | 445 |
| Ilustración 1193: (Martín y Soler, 1789a: pp. 326 -cc. 21-24_ <i>Lilla Largo</i> -).....           | 445 |
| Ilustración 1194: (Druschetzky, s.f.: p.16 -cc. 1-4_vl_ <i>Allegretto</i> -).....                  | 445 |
| Ilustración 1195: (Martín y Soler, 1789a: p. 331 -cc. 21-24_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegretto</i> -). 445 |     |
| Ilustración 1196: (Druschetzky, s.f.: p. 16 -c.c. 5-8_vl_ <i>Allegretto</i> -).....                | 446 |
| Ilustración 1197: (Martín y Soler, 1789a: p. 332 -c.c. 21-24_ <i>Allegretto</i> -). .....          | 446 |
| Ilustración 1198: (Martín y Soler, 1789a: p. 333 -cc. 9-12_ <i>Ghita Allegretto</i> -).....        | 447 |
| Ilustración 1199: (Martín y Soler, 1789a: p. 333 -cc. 13-16_ <i>Ghita Allegretto</i> -).....       | 447 |
| Ilustración 1200: (Druschetzky, s.f.: p. 16 -cc. 9-16_vl_ <i>Allegretto</i> -).....                | 447 |
| Ilustración 1201: (Martín y Soler 1789 a: pp. 334 -cc. 16-17_vl 2º_ <i>Allegretto</i> -). .....    | 448 |
| Ilustración 1202: (Martín y Soler 1789 a: p. 335 -c.c. 18_vl 2º_ <i>Allegretto</i> ).....          | 448 |
| Ilustración 1203: (Martín y Soler 1789 a: p. 334 -cc. 17-18_ <i>Reina Allegretto</i> -). .....     | 448 |
| Ilustración 1204: (Druschetzky, s.f.: p. 16 -cc. 16-18_vl_ <i>Allegretto</i> -).....               | 448 |
| Ilustración 1205: (Druschetzky, s.f.: p. 16 -cc. 19-24_vl_ <i>Allegretto</i> -).....               | 448 |
| Ilustración 1206: (Martín y Soler, 1789 a: p. 335 -c. 19_ <i>Reina Allegretto</i> -). .....        | 449 |
| Ilustración 1207: (Martín y Soler, 1789 a: p. 336 -cc. 20-22_ <i>Reina Allegretto</i> -). .....    | 449 |

|  |     |
|--|-----|
| Ilustración 1208: (Martín y Soler, 1789 a: p. 336 -c. 20_vl 2º <i>Allegretto</i> -).....                         | 449 |
| Ilustración 1209: (Martín y Soler, 1789 a: p. 336 -c. 22_vl 2º <i>Allegretto</i> -).....                         | 449 |
| Ilustración 1210: (Martín y Soler, 1789 a: p. 337 -cc.23-24_Reina <i>Allegretto</i> -).....                      | 449 |
| Ilustración 1211: (Martín y Soler 1789 a: p. 337 -c. 24_vl 2º <i>Allegretto</i> -).....                          | 449 |
| Ilustración 1212: (Druschetzky, s.f.: p. 16 -c. 24_vl <i>Allegretto</i> -).....                                  | 450 |
| Ilustración 1213: (Martín y Soler, 1789 a: p. 337 -c. 24_fl 1ª <i>Allegretto</i> -).....                         | 450 |
| Ilustración 1214: (Druschetzky, s.f.: p. 16 -cc.25-28_vl <i>Allegretto</i> -).....                               | 450 |
| Ilustración 1215: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 337-338 -cc. 25-28_obs <i>Allegretto</i> -).....                  | 450 |
| Ilustración 1216: (Druschetzky, s.f.: p. 16 -cc. 28-38_vl <i>Allegretto</i> -).....                              | 451 |
| Ilustración 1217: (Martín y Soler, 1879 a: p. 345 -cc. 52-53_Reina <i>Allegretto</i> -).....                     | 451 |
| Ilustración 1218: (Martín y Soler, 1789 a: p. 343 -cc. 54-56_Reina [inf] y Ghita (sup) <i>Allegretto</i> -)..... | 451 |
| Ilustración 1219: (Martín y Soler, 1789 a: p. 344 -cc. 57-59_Reina (inf) y Ghita (sup) <i>Allegretto</i> -)..... | 451 |
| Ilustración 1220: (Martín y Soler, 1789 a: p. 345 -c. 60_Reina (inf) y Ghita (sup) <i>Allegretto</i> -).....     | 452 |
| Ilustración 1221: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 349-350 -cc. 66-68_Tpt <i>Allegretto</i> -).....                  | 452 |
| Ilustración 1222: (Druschetzky, s.f.: p. 16 -cc.36-38_vl <i>Allegretto</i> -).....                               | 452 |
| Ilustración 1223: (Druschetzky, s.f.: p. 12_vla).....  | 452 |
| Ilustración 1224: (Martín y Soler, 1789 a: p. 300 -cc. 1-3_vla <i>Allegro</i> -).....                            | 453 |
| Ilustración 1225: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 1-2_vla <i>Allegro</i> -).....                                  | 453 |
| Ilustración 1226: (Martín y Soler, 1789 a: p. 300 -cc. 1-2_vl <i>Allegro</i> -).....                             | 453 |
| Ilustración 1227: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. -3-6_vla <i>Allegro</i> -).....                                 | 454 |
| Ilustración 1228: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 300-301 -cc. 3-6_ob_cl <i>Allegro</i> -).....                     | 454 |
| Ilustración 1229: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -c. 7_vla <i>Allegro</i> -).....                                     | 454 |
| Ilustración 1230: (Martín y Soler, 1789 a: p. 301 -c. 7_fag <i>Allegro</i> -).....                               | 454 |
| Ilustración 1231: (Martín y Soler, 1789 b: p. 231 -cc. 1-6_vla_tp_tpt_cl_ob <i>Allegro</i> -).....               | 454 |
| Ilustración 1232: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -c.8_vla <i>Allegro</i> -).....                                      | 455 |
| Ilustración 1233: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -c. 9_vla <i>Allegro</i> -).....                                     | 455 |
| Ilustración 1234: (Martín y Soler, 1789 a: p. 302 -c. 9_vl 2º <i>Allegro</i> -).....                             | 455 |
| Ilustración 1235: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -c. 11-12_vla <i>Allegro</i> -).....                                 | 456 |

|  |     |
|--|-----|
| Ilustración 1236: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 302-303 -cc. 11-12_vl 2º <i>Allegro</i> -)....        | 456 |
| Ilustración 1237: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc.13-14_vla <i>Allegro</i> -).....                     | 456 |
| Ilustración 1238: (Martín y Soler, 1789 a: p. 303 -cc. 13-14_Ghita <i>Allegro</i> -).....            | 456 |
| Ilustración 1239: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -c. 15_vla <i>Allegro</i> -).....                        | 456 |
| Ilustración 1240: (Martín y Soler, 1789 a: p. 303 -c. 15_fag <i>Allegro</i> -).....                  | 456 |
| Ilustración 1241: (Martín y Soler, 1789 a: p. 303 -c. 15_vla <i>Allegro</i> -).....                  | 456 |
| Ilustración 1242: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -c.16_vla <i>Allegro</i> -).....                         | 457 |
| Ilustración 1243: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 17-18_vla <i>Allegro</i> -).....                    | 457 |
| Ilustración 1244: (Martín y Soler, 1789 a: p. 304 -cc.17-18_vl 2º <i>Allegro</i> -).....             | 457 |
| Ilustración 1245: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 19-24_vla <i>Allegro</i> -).....                    | 457 |
| Ilustración 1246: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 304-305 -cc. 19-24_vla <i>Allegro</i> -).....         | 458 |
| Ilustración 1247: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 25-26_vla <i>Allegro</i> -).....                    | 458 |
| Ilustración 1248: (Martín y Soler, 1789 a: p. 306 -cc. 25-26_vc_cb <i>Allegro</i> -).....            | 458 |
| Ilustración 1249: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 27-29_vla <i>Allegro</i> -).....                    | 458 |
| Ilustración 1250: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 306-307 -cc.27-29_tp_tpt_cl_ob <i>Allegro</i> -)..... | 458 |
| Ilustración 1251: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 30-32_vla <i>Allegro</i> -).....                    | 459 |
| Ilustración 1252: (Martín y Soler, 1789 a: p. 307 -cc. 30-32_Lilla <i>Allegro</i> -).....            | 459 |
| Ilustración 1253: (Martín y Soler, 1789 a: p. 307 -cc. 30-32_vl 1º <i>Allegro</i> -).....            | 459 |
| Ilustración 1254: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 33-36_vla <i>Allegro</i> -).....                    | 460 |
| Ilustración 1255: (Martín y Soler, 1789 a: p. 308 -cc. 33-36_Ghita <i>Allegro</i> -).....            | 460 |
| Ilustración 1256: (Martín y Soler, 1789 a: p. 308 -cc. 33-36_vl 1º <i>Allegro</i> -).....            | 460 |
| Ilustración 1257: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 37-40_vla <i>Allegro</i> -).....                    | 461 |
| Ilustración 1258: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 41-44_vla <i>Allegro</i> -).....                    | 461 |
| Ilustración 1259: (Martín y Soler, 1789 a: p. 309 -cc.37-40_vc_cb <i>Allegro</i> -).....             | 461 |
| Ilustración 1260: (Martín y Soler, 1789 a: p. 310 -cc. 41-44_vc_cb <i>Allegro</i> -).....            | 461 |
| Ilustración 1261: (Martín y Soler, 1789 a: p. 309 -cc. 37-40_Reina_Ghita <i>Allegro</i> -).....      | 461 |
| Ilustración 1262: (Martín y Soler, 1789 a: p. 310 -cc. 41-44_Reina_Ghita <i>Allegro</i> -).....      | 462 |
| Ilustración 1263: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 44-46_vla <i>Allegro</i> -).....                    | 462 |
| Ilustración 1264: (Martín y Soler, 1789 a: p. 315 -cc. 60-61_tp_tp <i>Allegro</i> -).....            | 462 |
| Ilustración 1265(Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 1-4_vla <i>Largo</i> -).....                          | 463 |

|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 1266: (Martín y Soler, 1789 a: p. 321 -cc. 1-4_vla_Largo-). .....             | 463 |
| Ilustración 1267: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 5-6_vla_Largo-). .....                   | 463 |
| Ilustración 1268: (Martín y Soler, 1789 a: p. 322 -cc. 5-6_vl 1º_vl 2º_Largo-). .....     | 463 |
| Ilustración 1269: (Druschetzky, s.f.: pp. 12-13 cc. 7-12_vla_Largo-). .....               | 463 |
| Ilustración 1270: (Martín y Soler, 1789 a: p. 323 -cc. 7-10_vla_Largo-). .....            | 464 |
| Ilustración 1271: (Martín y Soler, 1789 a: p. 324 -cc. 11-12_vla_Largo-). .....           | 464 |
| Ilustración 1272: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 13-14_vla_Largo-). .....                 | 464 |
| Ilustración 1273: (Martín y Soler, 1789 a: p. 324 -cc. 13-14_Ghita_Largo-). .....         | 464 |
| Ilustración 1274: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 15-16_vla_Largo-). .....                 | 465 |
| Ilustración 1275: (Martín y Soler, 1789 a: p. 325 -cc. 15-16_Ghita_Largo-). .....         | 465 |
| Ilustración 1276: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc.17-23_vla_Largo-). .....                  | 466 |
| Ilustración 1277: (Martín y Soler, 1789 a: p. 325 -cc. 17-19_Reina_Largo-). .....         | 466 |
| Ilustración 1278: (Martín y Soler, 1789 a: p. 326 -cc. 20-23_Reina_Largo-). .....         | 466 |
| Ilustración 1279: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -c. 24_vla_Largo-). .....                     | 466 |
| Ilustración 1280: (Martín y Soler, 1789 a: p. 327 -c. 24_Reina_Ghita_Lilla_Largo-). ..... | 466 |
| Ilustración 1281: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 1-8_vla_Allegretto-). .....              | 467 |
| Ilustración 1282: (Martín y Soler, 1789 a: p. 331 -cc. 1-4_vla_Allegretto-). .....        | 467 |
| Ilustración 1283: (Martín y Soler, 1789 a: p. 331 -cc. 5-8_vla_Allegretto-). .....        | 467 |
| Ilustración 1284: (Martín y Soler, 1789 a: p. 332 -c. 8_Reina_Ghita_Allegretto-). .....   | 468 |
| Ilustración 1285: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 9-16_vla_Allegretto-). .....             | 468 |
| Ilustración 1286: (Martín y Soler, 1789 a: p. 333 -cc. 9-12_vl 1º_Allegretto-). .....     | 468 |
| Ilustración 1287: (Martín y Soler, 1789 a: p.334 -cc. 13-16_vl 1º_Allegretto-). .....     | 469 |
| Ilustración 1288: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 17-27_vla_Allegretto-). .....            | 469 |
| Ilustración 1289. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 335 -cc. 17-19_vla_Allegretto-). .....     | 469 |
| Ilustración 1290. (Martín y Soler, 1789 a: p. 336 -cc. 20-22_vla_Allegretto-). .....      | 470 |
| Ilustración 1291. (Martín y Soler, 1789 a: p. 337 -cc. 23-25_vla_Allegretto-). .....      | 470 |
| Ilustración 1292. (Martín y Soler, 1789 a: p. 338 -cc. 26-27_vla_Allegretto-). .....      | 470 |
| Ilustración 1293: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -c.28_vla_Allegretto-). .....                 | 470 |
| Ilustración 1294: (Martín y Soler, 1789 a: p. 345 -c. 52_Lilla_Allegretto-). .....        | 470 |
| Ilustración 1295: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 34-38_vla_Allegretto-). .....            | 471 |
| Ilustración 1296: (Martín y Soler, 1789 a: p. 349 -cc. 63-66_vl_Allegretto-). .....       | 471 |
| Ilustración 1297: (Martín y Soler, 1789 a: p. 350 -cc. 67-68_vl_Allegretto-). .....       | 471 |

|  |     |
|--|-----|
| Ilustración 1298: (Martín y Soler, 1789 a: p. 349 -cc. 63-65_fag_Allegretto-). .....       | 471 |
| Ilustración 1299: (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 13-14_vc_Allegro-). .....                 | 472 |
| Ilustración 1300: (Martín y Soler, 1789 a: p. 303 -cc. 13-14_vc_cb_Allegro-). .....        | 472 |
| Ilustración 1301: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 33-36_vc_Allegro-). .....                 | 472 |
| Ilustración 1302: (Martín y Soler, 1789 a: p. 308 -cc. 33-36_vc_cb_Allegro-). .....        | 472 |
| Ilustración 1303: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc.37-40_vc_Allegro-). .....                  | 473 |
| Ilustración 1304: (Martín y Soler, 1789 a: p. 309 -cc. 37-40_vc_cb_Ghita_Allegro-). .....  | 473 |
| Ilustración 1305: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 41-43_vc_Allegro-). .....                 | 473 |
| Ilustración 1306: (Martín y Soler, 1789 a: p. 310 -cc. 41-43_vc_cb_Allegro-). .....        | 473 |
| Ilustración 1307: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 41-43). .....                             | 474 |
| Ilustración 1308: (Martín y Soler, 1789 a: p. 315 -cc. 60-61_ob_cl_tp_tpt_Allegro-). ..... | 474 |
| Ilustración 1309: (Druschetzky, s.f.: p. 12 .....  | 474 |
| Ilustración 1310: (Martín y Soler, 1789 a: 323 -c. 8_vc_cb_Largo-). .....                  | 474 |
| Ilustración 1311: (Druschetzky, s.f.: p. 12 c. 13-14_vc_Largo-). .....                     | 475 |
| Ilustración 1312: (Martín y Soler, 1789 a: 324 -cc. 13-14_vc_cb_Largo-). .....             | 475 |
| Ilustración 1313: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 15-16_vc_Largo-). .....                   | 475 |
| Ilustración 1314: (Martín y Soler, 1789 a: p. 325 -cc. 15-16_vc_cb_Largo-). .....          | 475 |
| Ilustración 1315: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 21-24_vc_Largo-). .....                   | 475 |
| Ilustración 1316: (Martín y Soler, 1789 a: p. 330 -cc. 21-24_vc_cb_Largo-). .....          | 476 |
| Ilustración 1317. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 1-10_vc_Allegretto-). .....               | 476 |
| Ilustración 1318. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 331 -cc. 1-4_vc_cb_Allegretto-). .....      | 476 |
| Ilustración 1319. (Martín y Soler, 1789 a: p. 332 -cc. 5-8_vc_cb_Allegretto-). .....       | 476 |
| Ilustración 1320: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 9-12_vc_Allegretto-). .....               | 477 |
| Ilustración 1321: (Martín y Soler, 1789 a: p. 333 -cc. 9-12_vc_cb_Allegretto-). .....      | 477 |
| Ilustración 1322: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -c. 15_vc_Allegretto-). .....                  | 477 |
| Ilustración 1323: (Martín y Soler, 1789 a: p. 334 -c. 15_vc_cb_Allegretto-). .....         | 477 |
| Ilustración 1324: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 18-19_vc_Allegretto-). .....              | 477 |
| Ilustración 1325: (Martín y Soler, 1789 a: p. 335 -cc. 18-19_Lilla_Allegretto-). .....     | 478 |
| Ilustración 1326: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 20-21_vc_Allegretto-). .....              | 478 |
| Ilustración 1327: (Martín y Soler, 1789 a: p. 336 -cc. 20-21_Lilla_Allegretto-). .....     | 478 |
| Ilustración 1328: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 22-23_vc_Allegretto-). .....              | 478 |
| Ilustración 1329: (Martín y Soler, 1789 a: p. 337 -cc. 22-23_Lilla_Allegretto-). .....     | 478 |

|  |     |
|--|-----|
| Ilustración 1330: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -c. 24_vc <i>Allegretto</i> -).....                          | 478 |
| Ilustración 1331: (Martín y Soler, 1789 a: p. 337 -c. 24_vc_cb <i>Allegretto</i> -).....                 | 478 |
| Ilustración 1332: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 26-28_vc <i>Allegretto</i> -).....                      | 479 |
| Ilustración 1333: (Martín y Soler, 1789 a: p. 338 -cc. 26-28_vc-cb <i>Allegretto</i> -).....             | 479 |
| Ilustración 1334: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 30-34_vc <i>Allegretto</i> -).....                      | 479 |
| Ilustración 1335: (Martín y Soler, 1789 a: p. 346 -cc. 54-56_vc_cb <i>Allegretto</i> -).....             | 479 |
| Ilustración 1336: (Martín y Soler, 1789 a: p. 347 -cc. 57-58_vc_cb <i>Allegretto</i> -).....             | 480 |
| Ilustración 1337: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 35-38_vc <i>Allegretto</i> -).....                      | 480 |
| Ilustración 1338: (Martín y Soler, 1789 a: p. 349-cc. 65-66_vc_cb <i>Allegretto</i> -).....              | 480 |
| Ilustración 1339: (Martín y Soler, 1789 a: p. 350 -cc. 67-68_vc_cb <i>Allegretto</i> -).....             | 480 |
| Ilustración 1340: (Druschetzky, s.f.: p. 8 -ob <i>Largo</i> -).....                                      | 481 |
| Ilustración 1341: (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 1-25_ob <i>Largo</i> -).....                             | 481 |
| Ilustración 1342: (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 26-32_ob <i>Largo</i> -).....                            | 481 |
| Ilustración 1343: (Wendt, 1788: p. 9 -cc. 1-32_ob <i>Largo</i> -).....                                   | 482 |
| Ilustración 1344: (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 6_ob <i>Largo</i> -).....                                 | 482 |
| Ilustración 1345: (Martín y Soler, 1789 a: p. 322 -c. 6_Lilla <i>Largo</i> -).....                       | 482 |
| Ilustración 1346: (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 7_oboe <i>Largo</i> -).....                               | 483 |
| Ilustración 1347: (Martín y Soler, 1789 a: p. 327 -c. 7_Lilla <i>Largo</i> -).....                       | 483 |
| Ilustración 1348: (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 15_ob <i>Largo</i> -).....                                | 483 |
| Ilustración 1349: (Martín y Soler, 1789 a: p. 325 -c. 15_Lilla <i>Largo</i> -).....                      | 483 |
| Ilustración 1350: (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 17-25_ob <i>Largo</i> -).....                             | 483 |
| Ilustración 1351: (Martín y Soler, 1789 a: p. 325 -cc. 17-19_ob_cl <i>Largo</i> -).....                  | 484 |
| Ilustración 1352: (Martín y Soler, 1789 a: p. 325 -cc. 17-19_Reina_Ghita_Lilla <i>Largo</i> -).<br>..... | 484 |
| Ilustración 1353: (Druschetzky, s.f.: p. 8-9 -cc. 25-32_ob <i>Largo</i> -).....                          | 484 |
| Ilustración 1354: (Martín y Soler, 1789 a: p. 329 -cc. 33-36_Ghita <i>Largo</i> -).....                  | 485 |
| Ilustración 1355: (Martín y Soler, 1789 a: p. 330 -cc. 37-40_Ghita <i>Largo</i> -).....                  | 485 |
| Ilustración 1356: (Druschetzky, s.f.: p. 9_ob <i>Allegretto</i> -).....                                  | 486 |
| Ilustración 1357: (Wendt, 1788: p. 9_ob <i>Allegretto</i> -).....  | 487 |
| Ilustración 1358: (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 1-8_ob <i>Allegretto</i> -).....                         | 488 |
| Ilustración 1359: (Martín y Soler, 1789 a: p. 331 -cc. 1-4_Reina <i>Allegretto</i> -).....               | 488 |
| Ilustración 1360: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 332 -cc. 5-8_Reina <i>Allegretto</i> -).....              | 488 |



|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 1361: (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 9-15_ob_ <i>Allegretto</i> -).....                        | 488 |
| Ilustración 1362. (Martín y Soler, 1789 a: p. 333 -cc. 9-12_ <i>Lilla Allegretto</i> -).....              | 489 |
| Ilustración 1363. (Martín y Soler, 1789 a: p. 334 -cc. 13-16_ <i>Lilla Allegretto</i> -).....             | 489 |
| Ilustración 1364: (Druschetzky, s.f.: p. 9 -c. 16_ob_ <i>Allegretto</i> -).....                           | 489 |
| Ilustración 1365: (Martín y Soler, 1789 a: p. 334 -c. 16_vl 1º_ <i>Allegretto</i> -).....                 | 489 |
| Ilustración 1366: (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 17-24_ob_ <i>Allegretto</i> -).....                       | 489 |
| Ilustración 1367. (Martín y Soler, 1789 a: p. 335 -cc. 17-19_ <i>Ghita Allegretto</i> -).....             | 490 |
| Ilustración 1368. (Martín y Soler, 1789 a: p. 336 -cc. 20-22_ <i>Ghita Allegretto</i> -).....             | 490 |
| Ilustración 1369. (Martín y Soler, 1789 a: p. 337 -cc. 23-24_ <i>Ghita Allegretto</i> -).....             | 490 |
| Ilustración 1370: (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 25-27_ob_ <i>Allegretto</i> -).....                       | 490 |
| Ilustración 1371: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 337-338 -cc. 25-27_cl_ob_tp_tpt_ <i>Allegretto</i> -)..... | 490 |
| Ilustración 1372: (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 28-30_ob_ <i>Allegretto</i> -).....                       | 491 |
| Ilustración 1373: (Martín y Soler, 1789 a: p. 338-339 -cc. 29-31_ <i>Lilla Allegretto</i> -).....         | 491 |
| Ilustración 1374: (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 31-32_ob_ <i>Allegretto</i> -).....                       | 491 |
| Ilustración 1375: (Martín y Soler, 1789 a: p. 339 -cc. 32-33_vl 1º_vl 2º_ <i>Allegretto</i> -).....       | 492 |
| Ilustración 1376: (Martín y Soler, 1789 a: p. 340 -c. 34_ <i>Lilla Allegretto</i> -).....                 | 492 |
| Ilustración 1377: (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 33-40_ob_ <i>Allegretto</i> -).....                       | 492 |
| Ilustración 1378. (Martín y Soler, 1789 a: p. 340 -cc. 35-36_ <i>Lilla Allegretto</i> -).....             | 492 |
| Ilustración 1379. (Martín y Soler, 1789 a: p. 341 -cc. 37-40_ <i>Lilla Allegretto</i> -).....             | 493 |
| Ilustración 1380: (Martín y Soler, 1789 a: p. 342 -cc. 41-42_ <i>Lilla Allegretto</i> -).....             | 493 |
| Ilustración 1381: (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 41-46_ob_ <i>Allegretto</i> -).....                       | 493 |
| Ilustración 1382. (Martín y Soler, 1789 a: p. 342 -cc. 43-44_ <i>Ghita Allegretto</i> -).....             | 493 |
| Ilustración 1383. (Martín y Soler, 1789 a: p. 343 -cc. 45-47_ <i>Ghita Allegretto</i> -).....             | 494 |
| Ilustración 1384. (Martín y Soler, 1789 a: p. 344 -c. 48_ <i>Ghita Allegretto</i> -).....                 | 494 |
| Ilustración 1385: (Druschetzky, s.f.: p. 9 -c. 47_ob_ <i>Allegretto</i> -).....                           | 494 |
| Ilustración 1386: (Martín y Soler, 1789 a: p. 344 -c. 49_ <i>Ghita Allegretto</i> -).....                 | 494 |
| Ilustración 1387: (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 48-49_ob_ <i>Allegretto</i> -).....                       | 494 |
| Ilustración 1388: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 344-345 -cc. 50-51_ <i>Lilla Allegretto</i> -).....        | 494 |
| Ilustración 1389: (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 50-51_ob_ <i>Allegretto</i> -).....                       | 495 |
| Ilustración 1390: (Martín y Soler, 1789 a: p. 345 -cc. 52-53_ <i>Lilla Allegretto</i> -).....             | 495 |
| Ilustración 1391: (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 52-57_ob_ <i>Allegretto</i> -).....                       | 495 |

|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 1392. (Martín y Soler, 1789 a: p. 346 -cc. 54-56_Lilla_Allegretto-).                          | 495 |
| Ilustración 1393. (Martín y Soler, 1789 a: p. 347 -cc. 57-59_Lilla_Allegretto-).                          | 496 |
| Ilustración 1394: (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 58-60_ob_Allegretto-).                                    | 496 |
| Ilustración 1395: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 349-350 -cc. 66-68_vl 1º_Allegretto-).                     | 496 |
| Ilustración 1396: (Wendt, 1788: p. 9 -cc. 1-18_ob 2º_Andante sostenuto-).                                 | 498 |
| Ilustración 1397: (Druschetzky, s.f.: p. 17 -cc. 1-18_vl_Andante sostenuto-).                             | 499 |
| Ilustración 1398: (Wendt, 1788: p. 10 -cc. 1-18_fag_Andante sostenuto-).                                  | 499 |
| Ilustración 1399: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 1-18_vc_Andante sostenuto-).                             | 500 |
| Ilustración 1400: (Druschetzky, s.f.: p. 17 -cc. 1-3_vl_Andante sostenuto-).                              | 501 |
| Ilustración 1401: (Martín y Soler, 1789 a: p. 357 -cc. 1-3_ob_vl_Andante sostenuto-)                      | 501 |
| Ilustración 1402: (Druschetzky, s.f.: p. 17 -cc. 4-8_vl_Andante sostenuto-).                              | 502 |
| Ilustración 1403: (Martín y Soler, 1789 a: p. 358 -cc. 4-7_ob 1º y 2º_vl 1º y 2º_Andante sostenuto-).     | 502 |
| Ilustración 1404: (Druschetzky, s.f.: p. 17 -cc. 9-11_ob_Andante sostenuto-).                             | 503 |
| Ilustración 1405: (Martín y Soler, 1789 a: p. 359 -cc. 9-11_ob 1º_Andante sostenuto-).                    | 503 |
| Ilustración 1406: (Druschetzky, s.f.: p. 17 -cc. 12-16_vl_Andante sostenuto-).                            | 503 |
| Ilustración 1407: (Martín y Soler, 1789 a: p. 360 -cc. 12-16_vl 1º_vl 2º_Andante sostenuto-).             | 504 |
| Ilustración 1408: (Druschetzky, s.f.: p. 17 -cc. 17-20_vl_Andante sostenuto-).                            | 504 |
| Ilustración 1409: (Martín y Soler, 1789 a: p. 361 -cc. 17-20_ob 1º y 2º_vl 1º y 2º_Andante sostenuto-).   | 504 |
| Ilustración 1410: (Druschetzky, s.f.: p. 17 -cc. 21-25_vl_Andante sostenuto-).                            | 505 |
| Ilustración 1411: (Martín y Soler, 1789 a: p. 362 -cc. 21-25_ob 1º_ob 2º_vl 1º_vl 2º_Andante sostenuto-). | 505 |
| Ilustración 1412: (Druschetzky, s.f.: p. 17 -cc. 26-29_vl_Andante sostenuto-).                            | 505 |
| Ilustración 1413: (Martín y Soler, 1789 a: p. 363 -cc. 26-29_vl 1º_Andante sostenuto-).                   | 506 |
| Ilustración 1414: (Druschetzky, s.f.: p. 17 -cc. 30-32_vl_Andante sostenuto-).                            | 506 |
| Ilustración 1415: (Martín y Soler, 1789 a: p. 364 -cc. 30-32_ob 1º_ob 2º_Andante sostenuto-).             | 506 |

|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 1416: (Druschetzky, s.f.: p. 17 -cc. 33-39_vl_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                     | 507 |
| Ilustración 1417: (Martín y Soler, 1789: p. 364 -cc.33-34_vl 1º_vl 2º_ <i>Andante sostenuto</i> -).....         | 507 |
| Ilustración 1418 (Martín y Soler, 1789 a: p. 365 -cc. 35-39_vl 1º_vl 2º_ <i>Andante sostenuto</i> -).....       | 507 |
| Ilustración 1419: (Druschetzky, s.f.: p. 17 -cc. 40-41_vl_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                     | 507 |
| Ilustración 1420: (Martín y Soler, 1789 a: p. 366 -cc. 40-41_tp 1ª_ <i>Andante sostenuto</i> -).....            | 508 |
| Ilustración 1421: (Druschetzky, s.f.: p. 17 -cc. 42-44_vl_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                     | 508 |
| Ilustración 1422: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 366-367 -cc. 42-44_ob 1º_vl 2º_ <i>Andante sostenuto</i> -)..... | 508 |
| Ilustración 1423: (Druschetzky, s.f.: p. 17 -cc. 50-51_vl_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                     | 509 |
| Ilustración 1424: (Martín y Soler, 1789 a: p. 369 -cc. 50-51_vl 1º_ <i>Andante sostenuto</i> -).....            | 509 |
| Ilustración 1425: (Druschetzky, s.f.: p. 17 -c. 52_vl_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                         | 509 |
| Ilustración 1426: (Martín y Soler, 1789 a: p. 371 -c. 55_vl 1º_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                | 509 |
| Ilustración 1427: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 1-3_vla_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                      | 510 |
| Ilustración 1428: (Martín y Soler, 1789 a: p. 357 -cc. 1-3_vl 1º_vl 2º_ <i>Andante sostenuto</i> -).....        | 510 |
| Ilustración 1429: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 4-6_vla_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                      | 511 |
| Ilustración 1430: (Martín y Soler, 1789 a: p. 358 -cc. 4-6_vla_fag_ <i>Andante sostenuto</i> -).....            | 511 |
| Ilustración 1431: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 7-11_vla_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                     | 511 |
| Ilustración 1432: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 358-359 -cc. 7-11_vla_ <i>Andante sostenuto</i> -).....          | 512 |
| Ilustración 1433: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 12-13_vla_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                    | 512 |
| Ilustración 1434: (Martín y Soler, 1789 a: p. 360 -cc. 12-13_.....)   | 512 |
| Ilustración 1435: (Druschetzky s.f.: p. 14 -cc. 14-15_vla_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                     | 512 |
| Ilustración 1436: (Martín y Soler, 1789 a: p. 360 -cc. 14-15_vc_ <i>Andante sostenuto</i> -).....               | 512 |
| Ilustración 1437: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -c. 16_vla_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                        | 513 |
| Ilustración 1438: (Martín y Soler, 1789 a: p. 360 -c. 16_tp_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                   | 513 |

|  |     |
|--|-----|
| Ilustración 1439: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 18-19_vla_ <i>Andante sostenuto</i> -).                       | 513 |
| Ilustración 1440: (Martín y Soler, 1789 a: p. 361 -cc. 18-19_ob 2º_ <i>Andante sostenuto</i> -).               | 513 |
| Ilustración 1441: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 19-24_vla_ <i>Andante sostenuto</i> -).                       | 514 |
| Ilustración 1442. (Martín y Soler, 1789 a: p. 361 -cc. 19-20_vla_ <i>Andante sostenuto</i> -).                 | 514 |
| Ilustración 1443: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 362 -cc. 21-24_vla_ <i>Andante sostenuto</i> -).                | 514 |
| Ilustración 1444: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -c. 25_vla_ <i>Andante sostenuto</i> -).                           | 515 |
| Ilustración 1445: (Martín y Soler, 1789 a: p. 362 -c- 25_fag_ <i>Andante sostenuto</i> -).                     | 515 |
| Ilustración 1446: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 26-32_vla_ <i>Andante sostenuto</i> -).                       | 515 |
| Ilustración 1447: (Martín y Soler, 1789 a: p. 363 -c. 26_vla_ <i>Andante sostenuto</i> -).                     | 515 |
| Ilustración 1448: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 363-364 -cc. 27-30_vc_ <i>Andante sostenuto</i> -).             | 516 |
| Ilustración 1449: (Martín y Soler, 1789 a: p. 364 -cc. 30-32_ob 2º_ <i>Andante sostenuto</i> -).               | 516 |
| Ilustración 1450: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 33-34_vla_ <i>Andante sostenuto</i> -).                       | 516 |
| Ilustración 1451: (Martín y Soler, 1789 a: p. 364 -cc. 33-34_vla_ <i>Andante sostenuto</i> -).                 | 516 |
| Ilustración 1452: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 35-40_vla_ <i>Andante sostenuto</i> -).                       | 517 |
| Ilustración 1453: (Martín y Soler, 1789 a: p. 365 -cc. 35-36_vc_ <i>Andante sostenuto</i> -).                  | 517 |
| Ilustración 1454: (Martín y Soler, 1789 a: p. 365 -cc. 37-38_tp_ <i>Andante sostenuto</i> -).                  | 517 |
| Ilustración 1455: (Martín y Soler, 1789 a: p. 365-366 -cc. 39 y 40_ob 2º_ <i>Andante sostenuto</i> -).         | 517 |
| Ilustración 1456: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 40-49_vla_ <i>Andante sostenuto</i> -).                       | 518 |
| Ilustración 1457. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 366, 367, 368, 369 -cc. 40-49_vla_ <i>Andante sostenuto</i> -). | 518 |
| Ilustración 1458. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 366, 367, 368, 369 -cc. 40-49_vla_ <i>Andante sostenuto</i> -). | 518 |
| Ilustración 1459. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 366, 367, 368, 369 -cc. 40-49_vla_ <i>Andante sostenuto</i> -). | 518 |

|  |     |
|--|-----|
| Ilustración 1460: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 366, 367, 368, 369 -cc. 40-49_vla_ <i>Andante sostenuto</i> -)..... | 519 |
| Ilustración 1461: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -c. 49_vla_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                           | 519 |
| Ilustración 1462: (Martín y Soler, 1789 a: p. 369 -c. 49_fag_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                     | 519 |
| Ilustración 1463: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 50-51_vla_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                       | 520 |
| Ilustración 1464: (Martín y Soler, 1789 a: p. 369 -cc. 50-51_cb_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                  | 520 |
| Ilustración 1465: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -c. 52_vla_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                           | 520 |
| Ilustración 1466: (Martín y Soler, 1789 a: p. 371 -c. 55_cb_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                      | 520 |
| Ilustración 1467: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 1-4_vc_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                          | 521 |
| Ilustración 1468: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 357-358 -cc. 1-4_vc_ <i>Andante sostenuto</i> -).....               | 521 |
| Ilustración 1469: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -c. 5_vc_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                             | 521 |
| Ilustración 1470: (Martín y Soler, 1789 a: p. 358 -c. 5_vc_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                       | 521 |
| Ilustración 1471: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 7-9_vc_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                          | 522 |
| Ilustración 1472: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 358-359 -cc. 7-9_cb_ <i>Andante sostenuto</i> -).....               | 522 |
| Ilustración 1473: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 10-13_vc_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                        | 522 |
| Ilustración 1474: (Martín y Soler, 1789 a: p. 359 -cc. 10-11_vla_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                 | 522 |
| Ilustración 1475: (Martín y Soler, 1789 a: p. 360 -cc. 12-13_fag_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                 | 523 |
| Ilustración 1476: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 16-18_vc_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                        | 523 |
| Ilustración 1477: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 360-361 -cc. 16-18_fag_ <i>Andante sostenuto</i> -).....            | 523 |
| Ilustración 1478: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 19-20_vc_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                        | 524 |
| Ilustración 1479: (Martín y Soler, 1789 a: p. 361 -cc. 19-20_vla_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                 | 524 |
| Ilustración 1480: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 21-23_vc_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                        | 524 |
| Ilustración 1481: (Martín y Soler, 1789 a: p. 362 -cc. 21-23_cb_vc_ <i>Andante sostenuto</i> -).....               | 524 |
| Ilustración 1482: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 27-29_vc_ <i>Andante sostenuto</i> -).....                        | 525 |

|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 1483: (Martín y Soler, 1789 a: p. 363 -cc. 27-29_vl 1º <i>Andante sostenuto</i> -). | 525 |
| Ilustración 1484: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 30-34_vc <i>Andante sostenuto</i> -).          | 525 |
| Ilustración 1485: (Martín y Soler, 1789 a: p. 364 -cc. 30-34_cb_vc <i>Andante sostenuto</i> -). | 525 |
| Ilustración 1486: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 35-36_vc <i>Andante sostenuto</i> -).          | 526 |
| Ilustración 1487: (Martín y Soler, 1789 a: p. 365 -cc. 35-36_cb_vc <i>Andante sostenuto</i> -). | 526 |
| Ilustración 1488: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 37-39_vc <i>Andante sostenuto</i> -).          | 526 |
| Ilustración 1489: (Martín y Soler, 1789 a: p. 365 -cc. 37-39_fag <i>Andante sostenuto</i> -).   | 526 |
| Ilustración 1490: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 40-51_vc <i>Andante sostenuto</i> -).          | 527 |
| Ilustración 1491. (Martín y Soler, 1789 a: p. 366-cc. 40-42_cb <i>Andante sostenuto</i> -).     | 527 |
| Ilustración 1492. (Martín y Soler, 1789 a: p. 367-cc. 43-45_cb <i>Andante sostenuto</i> -).     | 527 |
| Ilustración 1493. (Martín y Soler, 1789 a: p. 368-cc. 46-48_cb <i>Andante sostenuto</i> -).     | 527 |
| Ilustración 1494: (Martín y Soler, 1789 a: p. 369 -cc. 49-51_cb <i>Andante sostenuto</i> -).    | 527 |
| Ilustración 1495: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -c. 52_vc <i>Andante sostenuto</i> -).              | 528 |
| Ilustración 1496: (Martín y Soler, 1789 a: 371 -c. 55_cb_vc <i>Andante sostenuto</i> -).        | 528 |
| Ilustración 1497: (Druschetzky, s.f.: p. 10 -ob <i>Allegro</i> -).                              | 530 |
| Ilustración 1498: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -vc <i>Allegro</i> -).                              | 530 |
| Ilustración 1499: (Druschetzky, s.f.: p. 10 -ob <i>Allegro</i> -).                              | 531 |
| Ilustración 1500. (Wendt; 1788: p. 11 -cc. 1-83_ob <i>Allegro</i> -).                           | 532 |
| Ilustración 1501: (Druschetzky, s.f.: p. 18 -cc. 1-5_vl <i>Allegro</i> -).                      | 533 |
| Ilustración 1502: (Martín y Soler, 1789 a: p. 485-486 -cc. 1-5_vl 1º_vl 2º <i>Allegro</i> -).   | 533 |
| Ilustración 1503: (Martín y Soler, 1789 a: p. 486 -cc. 4-5_Reina <i>Allegro</i> -).             | 534 |
| Ilustración 1504: (Druschetzky, s.f.: p. 18 -cc. 14-19_vl <i>Allegro</i> -).                    | 534 |
| Ilustración 1505. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 488-489 -cc. 15-19_vl <i>Allegro</i> -).         | 534 |
| Ilustración 1506: (Druschetzky, s.f.: p. 18 -cc. 21-25_vl <i>Allegro</i> -).                    | 535 |

|  |     |
|--|-----|
| Ilustración 1507: (Martín y Soler, 1789 a: p. 491-492 -cc. 29-33_vl 2º <i>Allegro</i> -).....            | 535 |
| Ilustración 1508: (Druschetzky, s.f.: p. 18 -c. 26_vl <i>Allegro</i> -).....                             | 535 |
| Ilustración 1509: (Martín y Soler, 1789 a: p. 492 -c. 33_vl 2º <i>Allegro</i> -).....                    | 535 |
| Ilustración 1510: (Martín y Soler, 1789 a: p. 492 -c. 33_Lilla_Ghita_ <i>Allegro</i> -).....             | 535 |
| Ilustración 1511: (Druschetzky, s.f.: p. 18 -cc. 27-38_vl <i>Allegro</i> -).....                         | 536 |
| Ilustración 1512: (Martín y Soler, 1789 a: p. 493 -cc. 35-38_vl 1º_vl 2º <i>Allegro</i> -)....           | 536 |
| Ilustración 1513: (Martín y Soler, 1789 a: p. 494 -cc. 39-42_vl 1º_vl 2º <i>Allegro</i> -)....           | 536 |
| Ilustración 1514: (Martín y Soler, 1789 a: p. 495 -cc. 43-46_vl 1º_vl 2º <i>Allegro</i> -)....           | 537 |
| Ilustración 1515: (Martín y Soler, 1789 a: p. 495 -c. 46_Lilla_Ghita_ <i>Allegro</i> -).....             | 537 |
| Ilustración 1516: (Druschetzky, s.f.: p. 18 -cc. 39-44_vl <i>Allegro</i> -).....                         | 537 |
| Ilustración 1517: (Martín y Soler, 1789 a: p. 496 -cc. 47-50_vl 2º <i>Allegro</i> -).....                | 538 |
| Ilustración 1518: (Martín y Soler, 1789 a: p. 496 -cc. 47-50_ob 1º_ob 2º <i>Allegro</i> -)..             | 538 |
| Ilustración 1519: (Martín y Soler, 1789 a: p. 497 -cc. 51-54_vl 2º <i>Allegro</i> -).....                | 538 |
| Ilustración 1520: (Druschetzky, s.f.: p. 18 -cc. 45-46_vl <i>Allegro</i> -).....                         | 538 |
| Ilustración 1521: (Druschetzky, s.f.: p. 18 -cc. 47-54_vl <i>Allegro</i> -).....                         | 538 |
| Ilustración 1522: (Martín y Soler, 1789 a: p. 498 -cc. 55-58_vl 1º_vl 2º <i>Allegro</i> -)....           | 539 |
| Ilustración 1523: (Martín y Soler, 1789 a: p. 498 -cc. 55-58_Reina_ <i>Allegro</i> -).....               | 539 |
| Ilustración 1524: (Martín y Soler, 1789 a: p. 499 -cc. 59-63_vl 1º_vl 2º <i>Allegro</i> -)....           | 539 |
| Ilustración 1525: (Martín y Soler, 1789 a: p. 500 -c. 64_vl 1º_vl 2º <i>Allegro</i> -).....              | 539 |
| Ilustración 1526: (Druschetzky, s.f.: p. 18 -cc. 105-118_vl <i>Allegro</i> -).....                       | 540 |
| Ilustración 1527: (Martín y Soler, 1789 a: p. 513 -cc. 117-119_vl 1º <i>Allegro</i> -).....              | 540 |
| Ilustración 1528: (Martín y Soler, 1780 a: p. 514 -cc. 120-123_vl 1º <i>Allegro</i> -).....              | 540 |
| Ilustración 1529: (Martín y Soler, 1789 a: p. 515 -cc. 124-127_vl 1º <i>Allegro</i> -).....              | 540 |
| Ilustración 1530: (Martín y Soler, 1789 a: p. 516 -cc. 128-130_vl 1º <i>Allegro</i> -).....              | 540 |
| Ilustración 1531: (Martín y Soler, 1789 a: p. 485 -cb_vc_Tita_Podestá_ <i>Allegro</i> -)....             | 541 |
| Ilustración 1532: (Martín y Soler, 1789 b: p. 369 -cb_vc_Tita_Podestá_ <i>Allegro</i> -).....            | 541 |
| Ilustración 1533: (Druschetzky, s.f.: p. 18 -cc. 119-120_vl <i>Allegro</i> -).....                       | 541 |
| Ilustración 1534: (Martín y Soler, 1789 a: p. 516 -cc. 131-132_Podestá_Tita_ <i>Allegro</i> -).<br>..... | 541 |
| Ilustración 1535: (Druschetzky, s.f.: p. 18 -cc. 121-122_vl <i>Allegro</i> -).....                       | 542 |
| Ilustración 1536: (Martín y Soler, 1789 a: p. 517 -cc. 133-134_ob 1º_ob 2º <i>Allegro</i> -).<br>.....   | 542 |

|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 1537: (Druschetzky, s.f.: p. 18 -cc. 123-127_vl_ <i>Allegro</i> -).....                         | 542 |
| Ilustración 1538: (Wendt, 1788: p. 10 -cc. 65-69_ob 2º_ <i>Allegro</i> -).....                              | 542 |
| Ilustración 1539: (Druschetzky, s.f.: p. 18 -cc. 128-141_vl_ <i>Allegro</i> -).....                         | 543 |
| Ilustración 1540: (Martín y Soler, 1789 a: p. 520 -cc. 144-147_vl 1º_ <i>Allegro</i> -).....                | 543 |
| Ilustración 1541: (Martín y Soler, 1789 a: p. 521 -cc. 148-151_vl 1º_ <i>Allegro</i> -).....                | 543 |
| Ilustración 1542: (Martín y Soler, 1789 a: p. 522 -cc. 152-156_vl 1º_ <i>Allegro</i> -).....                | 544 |
| Ilustración 1543: (Martín y Soler, 1789 a: p. 523 -c. 157_vl 1º_ <i>Allegro</i> -).....                     | 544 |
| Ilustración 1544: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 1-4_vla_ <i>Allegro</i> -).....                            | 544 |
| Ilustración 1545: (Martín y Soler, 1789 a: p. 485 -c. 1_vl 1º_ <i>Allegro</i> -).....                       | 544 |
| Ilustración 1546: (Martín y Soler, 1789 a: p. 486 -cc. 2-4_fag_ <i>Allegro</i> -).....                      | 545 |
| Ilustración 1547: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 5-12_vla_ <i>Allegro</i> -).....                           | 545 |
| Ilustración 1548: (Martín y Soler, 1789 a: p. 486 -c. 5_vla_ <i>Allegro</i> -).....                         | 545 |
| Ilustración 1549: (Martín y Soler, 1789 a: p. 487 -cc. 6-9_vla_ <i>Allegro</i> -).....                      | 545 |
| Ilustración 1550: (Martín y Soler, 1789 a: p. 488 -cc. 10-12_vla_ <i>Allegro</i> -).....                    | 545 |
| Ilustración 1551: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -c. 13_vla_ <i>Allegro</i> -).....                              | 546 |
| Ilustración 1552: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -cc. 14-18_vla_ <i>Allegro</i> -).....                          | 546 |
| Ilustración 1553: (Martín y Soler, 1789 a: p. 488 -cc. 13-14_vla_ <i>Allegro</i> -).....                    | 546 |
| Ilustración 1554: (Martín y Soler, 1789 a: p. 489 -cc. 15-18_vla_ <i>Allegro</i> -).....                    | 546 |
| Ilustración 1555: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -cc. 19-20_vla_ <i>Allegro</i> -).....                          | 547 |
| Ilustración 1556: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 489-490 -cc. 19-20_vl 1º_ <i>Allegro</i> -)....              | 547 |
| Ilustración 1557: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -cc. 21-26_vla_ <i>Allegro</i> -).....                          | 547 |
| Ilustración 1558: (Martín y Soler, 1789 a: p. 491 -c. 29_vl 1º_ <i>Allegro</i> -).....                      | 547 |
| Ilustración 1559: (Martín y Soler, 1789 a: p. 492 -c. 30-34_vl 1º_ <i>Allegro</i> -).....                   | 547 |
| Ilustración 1560: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -cc. 27-34_vla_ <i>Allegro</i> -).....                          | 548 |
| Ilustración 1561: (Martín y Soler, 1789 a: p. 493 -cc. 35-38_vla_fag 1º_fag 2º_ <i>Allegro</i> -).<br>..... | 548 |
| Ilustración 1562: (Martín y Soler, 1789 a: p. 494 -cc. 39-42_vla_fag 1º_fag 2º_ <i>Allegro</i> -).<br>..... | 548 |
| Ilustración 1563: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -cc. 34-38_vla_ <i>Allegro</i> -).....                          | 549 |
| Ilustración 1564: (Martín y Soler, 1789 a: p. 494-495 -cc. 42-46_vl 2º_ <i>Allegro</i> -).....              | 549 |
| Ilustración 1565: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -cc. 39-44_vla_ <i>Allegro</i> -).....                          | 549 |
| Ilustración 1566: (Martín y Soler, 1789 a: p. 496 -cc. 47-50_ob 1º_ob 2º_ <i>Allegro</i> -).....            | 549 |



|  |     |
|--|-----|
| Ilustración 1567: (Martín y Soler, 1789 a: p. 497 -cc. 51-54_ob 1°_ob 2°_Allegro-).  | 549 |
| Ilustración 1568: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -cc. 45-54_vla_Allegro-).                | 550 |
| Ilustración 1569: (Martín y Soler, 1789 a: p. 500 -cc. 55-58_Lilla_Ghita_Allegro-).  | 550 |
| Ilustración 1570: (Martín y Soler, 1789 a: p. 501 -cc. 59-63_Lilla_Ghita_Allegro-).  | 550 |
| Ilustración 1571: (Martín y Soler, 1789 a: p. 502 -c. 64_Lilla_Ghita_Allegro-).      | 550 |
| Ilustración 1572: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -cc. 105-112_vla_Allegro-).              | 551 |
| Ilustración 1573: (Martín y Soler, 1789 a: p. 513 -cc. 117-119_vla_Allegro-).        | 551 |
| Ilustración 1574: (Martín y Soler, 1789 a: p. 514 -cc. 120-123_vla_Allegro-).        | 551 |
| Ilustración 1575: (Martín y Soler, 1789 a: p. 515 -c. 124_vla_Allegro-).             | 551 |
| Ilustración 1576: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -cc. 113-118_vla_Allegro-).              | 552 |
| Ilustración 1577: (Martín y Soler, 1789 a: p. 515 -cc. 125-127_vla_Allegro-).        | 552 |
| Ilustración 1578: (Martín y Soler, 1789 a: p. 516 -cc. 128-130_vla_Allegro-).        | 552 |
| Ilustración 1579: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -cc. 119-120_Allegro-).                  | 553 |
| Ilustración 1580: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 516-517 -cc. 131-132_vl 1°_Allegro-). | 553 |
| Ilustración 1581: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -cc. 121-122_vla_Allegro-).              | 553 |
| Ilustración 1582: (Manuscrito de Madrid, 1789 a: p. 517 -cc. 133-134_vla_Allegro-).  | 553 |
| Ilustración 1583: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -cc. 123-127_vla_Allegro-).              | 553 |
| Ilustración 1584: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 518-519 -cc. 139-143_cb_vc_Allegro-). | 553 |
| Ilustración 1585: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -cc. 128-134_vla_Allegro-).              | 554 |
| Ilustración 1586: (Martín y Soler, 1789 a: p. 520 -cc. 144-147_vla_Allegro-).        | 554 |
| Ilustración 1587: (Martín y Soler, 1789 a: p. 521 -cc. 148-150_vla_Allegro-).        | 554 |
| Ilustración 1588: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -cc. 135-141_vla_Allegro-).              | 554 |
| Ilustración 1589: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 522 -cc. 151-153_faf_Allegro-).       | 555 |
| Ilustración 1590: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 522-523 -cc. 154-157_vl 1°_Allegro-). | 555 |
| Ilustración 1591: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 1-4_vc_Allegro-).                   | 555 |
| Ilustración 1592: (Martín y Soler, 1789 a: p. 485 -c. 1_fl_Allegro-).                | 555 |
| Ilustración 1593: (Martín y Soler, 1789 a: p. 486 -cc. 2-4_cb_vc_Allegro-).          | 555 |
| Ilustración 1594: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 5-20_vc_Allegro-).                  | 556 |
| Ilustración 1595: (Martín y Soler, 1789 a: p. 486-487 -cc. 5-9_cb_vc_Allegro-).      | 556 |
| Ilustración 1596: (Martín y Soler, 1789 a: p. 488 -cc. 10-14_cb_vc_Allegro-).        | 556 |

|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 1597: (Martín y Soler, 1789 a: p. 489 -cc. 15-19_cb_vc_Allegro-)            | 556 |
| Ilustración 1598: (Martín y Soler, 1789 a: p. 490 -c. 20_cb_vc_Allegro-)                | 556 |
| Ilustración 1599: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 21-38_vc_Allegro-)                     | 557 |
| Ilustración 1600: (Martín y Soler, 1789 a: p. 491 -c. 29_cb_vc_Allegro-)                | 557 |
| Ilustración 1601: (Martín y Soler, 1789 a: p. 492 -cc. 30-34_cb_vc_Allegro-)            | 557 |
| Ilustración 1602: (Martín y Soler, 1789 a: p. 493 -cc. 35-38_cb_vc_Allegro-)            | 557 |
| Ilustración 1603: (Martín y Soler, 1789 a: p. 494 -cc. 39-42_cb_vc_Allegro-)            | 558 |
| Ilustración 1604: (Martín y Soler, 1789 a: p. 495 -cc. 43-46_cb_vc_Allegro-)            | 558 |
| Ilustración 1605: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 39-44_vc_Allegro-)                     | 558 |
| Ilustración 1606: (Martín y Soler, 1789 a: p. 496 -cc. 47-50_cb_vc_Corregidor_Allegro-) | 558 |
| Ilustración 1607: (Martín y Soler, 1789 a: p. 497 -cc. 51-54_cb_vc_Corregidor_Allegro-) | 558 |
| Ilustración 1608: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 45-54_vc_Allegro-)                     | 559 |
| Ilustración 1609: (Martín y Soler, 1789 a: p. 498 -cc. 55-58_cb_vc_Allegro-)            | 559 |
| Ilustración 1610: (Martín y Soler, 1789 a: p. 499 -cc. 59-63_cb_vc_Allegro-)            | 559 |
| Ilustración 1611: (Martín y Soler, 1789 a: p. 500 -c. 64_cb_vc_Allegro-)                | 560 |
| Ilustración 1612: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 105-112_vc_Allegro-)                   | 560 |
| Ilustración 1613: (Martín y Soler, 1789 a: p. 514 -cc. 117-119_cb_vc_Allegro-)          | 560 |
| Ilustración 1614: (Martín y Soler, 1789 a: p. 515 -cc. 120-123_cb_cv_Allegro-)          | 560 |
| Ilustración 1615: (Martín y Soler, 1789 a: p. 516 -c. 124_cb_vc_Allegro-)               | 560 |
| Ilustración 1616: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 113-120_vc_Allegro-)                   | 561 |
| Ilustración 1617: (Martín y Soler, 1789 a: p. 515 -cc. 125-127_cb_vc_Allegro-)          | 561 |
| Ilustración 1618: (Martín y Soler, 1789 a: p. 516 -cc. 128-131_cb_vc_Allegro-)          | 561 |
| Ilustración 1619: (Martín y Soler, 1789 a: p. 517 -c. 132_cb_vc_Allegro-)               | 561 |
| Ilustración 1620: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 121-141_vc_Allegro-)                   | 562 |
| Ilustración 1621: (Martín y Soler, 1789 a: p. 518 -cc. 137-139_cb_vc_Allegro-)          | 562 |
| Ilustración 1622: (Martín y Soler, 1789 a: p. 519 -cc. 140-143_cb_vc_Allegro-)          | 562 |
| Ilustración 1623: (Martín y Soler, 1789 a: p. 520 -cc. 144-147_cb_vc_Allegro-)          | 562 |
| Ilustración 1624: (Martín y Soler, 1789 a: p. 521 -cc. 148-151_cb_vc_Allegro-)          | 562 |
| Ilustración 1625: (Martín y Soler, 1789 a: p. 522 -cc. 152-156_cb_vc_Allegro-)          | 563 |
| Ilustración 1626: (Martín y Soler, 1789 a: p. 523 -c. 157_cb_vc_Allegro-)               | 563 |

|  |     |
|--|-----|
| Ilustración 1627: (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 1-20_ob_ <i>Allegro</i> -).....               | 563 |
| Ilustración 1628: (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 20-26_ob_ <i>Allegro</i> -).....              | 564 |
| Ilustración 1629: (Martín y Soler, 1789 a: p. 491 -cc. 28-29_vl 1º_ <i>Allegro</i> -).....     | 564 |
| Ilustración 1630: (Martín y Soler, 1789 a: p. 492 -cc. 30-34_vl 1º_ <i>Allegro</i> -).....     | 564 |
| Ilustración 1631: (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 27-38_ob_ <i>Allegro</i> -).....              | 565 |
| Ilustración 1632: (Martín y Soler, 1789 a: p. 493 -cc. 35-38_vl 1º_ <i>Allegro</i> -).....     | 565 |
| Ilustración 1633: (Martín y Soler, 1789 a: p. 494 -cc. 39-42_vl 1º_ <i>Allegro</i> -).....     | 566 |
| Ilustración 1634: (Martín y Soler, 1789 a: p. 495 -cc. 43-46_vl 1º_ <i>Allegro</i> -).....     | 566 |
| Ilustración 1635: (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 39-45_ob_ <i>Allegro</i> -).....              | 566 |
| Ilustración 1636: (Martín y Soler, 1789 a: p. 496 -cc. 47-50_ob 1º_ob 2º_ <i>Allegro</i> -) .. | 567 |
| Ilustración 1637: (Martín y Soler, 1789 a: p. 496 -cc. 47-50_Corregidor_ <i>Allegro</i> -) ..  | 567 |
| Ilustración 1638: (Martín y Soler, 1789 a: p. 497 -cc. 51-53_Corregidor_ <i>Allegro</i> -) ..  | 567 |
| Ilustración 1639: (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 49-54_ob_ <i>Allegro</i> -).....              | 568 |
| Ilustración 1640: (Martín y Soler, 1789 a: p. 499 -cc. 59-63_vl 1º_ <i>Allegro</i> -).....     | 568 |
| Ilustración 1641: (Martín y Soler, 1789 a: p. 500 -c. 64_vl 1º_ <i>Allegro</i> -).....         | 568 |
| Ilustración 1642: (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 105-112_ob_ <i>Allegro</i> -).....            | 569 |
| Ilustración 1643: (Martín y Soler, 1789 a: p. 513 -cc. 117-119_vl 1º_ <i>Allegro</i> -).....   | 569 |
| Ilustración 1644: (Martín y Soler, 1789 a: p. 514 -cc. 120-123_vl 1º_ <i>Allegro</i> -).....   | 569 |
| Ilustración 1645: (Martín y Soler, 1789 a: p. 515 -c. 124_vl 1º_ <i>Allegro</i> -).....        | 569 |
| Ilustración 1646: (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 113-114_ob_ <i>Allegro</i> -).....            | 570 |
| Ilustración 1647: (Martín y Soler, 1789 a: p. 517 -cc. 133-134_ob_ <i>Allegro</i> -).....      | 570 |
| Ilustración 1648: (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 115-120_ob_ <i>Allegro</i> -).....            | 570 |
| Ilustración 1649: (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 121-133_ob_ <i>Allegro</i> -).....            | 571 |
| Ilustración 1650: (Martín y Soler, 1789 a: p. 520 -cc. 144-147_vl 1º_ <i>Allegro</i> -).....   | 571 |
| Ilustración 1651: (Martín y Soler, 1789 a: p. 521 -cc. 148-151_vl 1º_ <i>Allegro</i> -).....   | 571 |
| Ilustración 1652: (Martín y Soler, 1789 a: p. 522 -cc. 152-156_vl 1º_ <i>Allegro</i> -).....   | 571 |
| Ilustración 1653. (Martín y Soler, 1789 a: p. 523 -c. 157_vl 1º_ <i>Allegro</i> -).....        | 572 |
| Ilustración 1654. -cc. 1-5. Tema a en do mayor-.....   | 670 |
| Ilustración 1655. -cc. 17-23. Contraste melódico-.....   | 671 |
| Ilustración 1656. -cc. 24-26. Nuevo contraste-. ....   | 671 |
| Ilustración 1657. -cc. 27-29. Nuevo contraste e inicio de la repetición-. ....                 | 672 |
| Ilustración 1658. -cc. 70-73. Tema B.....  | 672 |

|   |     |
|---|-----|
| Ilustración 1659. -cc. 92-96. Relación con el tema inicial. ....  | 673 |
| Ilustración 1660. -cc. 101-104. Tonalidad de re menor. ....   | 674 |
| Ilustración 1661. -cc. 108-110. Tonalidad de la menor. ....   | 674 |
| Ilustración 1662. -cc. 1-4. Melodía inicial que se repite en el oboe y en el violín. ....                   | 676 |
| Ilustración 1663. -cc. 28-31. Primera frase (parte B). ....   | 677 |
| Ilustración 1664. -cc. 32-35. Tercera frase (parte B). ....   | 677 |
| Ilustración 1665. -cc. 37-39. Tercera frase (parte B). ....   | 678 |
| Ilustración 1666. -c. 4. Ejemplo rítmico (corchea con puntillo-semicolon). ....                             | 679 |
| Ilustración 1667. -cc. 29-30. Parte B. ....   | 679 |
| Ilustración 1668. -cc. 30-31 (parte B). ....  | 680 |
| Ilustración 1669. -cc. 13-16 (parte A). ....  | 680 |
| Ilustración 1670. -c. 16. Soldadura. ....   | 680 |
| Ilustración 1671. -cc. 13-16. Ejemplo textura homofónica (segunda frase de la parte A).<br>.....            | 681 |
| Ilustración 1672. -cc. 90-91. Ejemplo textura unisonal. ....  | 681 |
| Ilustración 1673. -cc. 9-10. Ejemplo de patrón de acompañamiento. ....                                      | 682 |
| Ilustración 1674. -cc. 22-24. Coda final. ....  | 683 |
| Ilustración 1675. -cc. 1-3. Intervalos de cuarta y quinta iniciales. ....                                   | 684 |
| Ilustración 1676. -cc. 9-10. Ejemplo segunda menor descendente (la b <sup>3</sup> -sol <sup>3</sup> ). .... | 684 |
| Ilustración 1677. -cc. 1-2. Elemento temático básico. ....  | 685 |
| Ilustración 1678. -cc. 12-15. Inicio de la segunda sección. Textura unisonal disimulada.<br>.....           | 686 |
| Ilustración 1679. -cc. 1-4. Inicio de la primera frase (a). Sección A. ....                                 | 687 |
| Ilustración 1680. -cc. 12-16. Fragmento de la frase b; cambio tonal. ....                                   | 687 |
| Ilustración 1681. -cc. 24-26. Reexposición dentro de A. ....  | 687 |
| Ilustración 1682. Inicio de fanfarria. Coro de los cazadores. Inicio sección B. ....                        | 688 |
| Ilustración 1683. -cc. 47-48. Silencio dramático. ....  | 688 |
| Ilustración 1684. -cc. 7-9. Semicadencia compás 8. ....   | 689 |
| Ilustración 1685. -cc. 18-20. Desplazamiento rítmico del compás 19. ....                                    | 690 |
| Ilustración 1686. -cc. 41-43. Carácter anacrúsico de los temas. ....  | 690 |
| Ilustración 1687. -cc. 12-14. Inicio de frase a. ....   | 692 |

|  |     |
|--|-----|
| Ilustración 1688. -cc. 22-28. Cadencia de la frase a e inicio de la frase b (c. 25 anacrusa).<br>..... | 692 |
| Ilustración 1689. -cc. 38-42. Inicio de a' .   | 693 |
| Ilustración 1690. -cc. 29-35. Fa# en el oboe y en la viola (c. 31 y 33).                               | 694 |
| Ilustración 1691. -cc. 20-22. Frase ascendente.  | 694 |
| Ilustración 1692. -cc. 25-27. Intervalo de séptima.  | 694 |
| Ilustración 1693. -cc. 12-14. Patrón de acompañamiento en pizzicato.                                   | 695 |
| Ilustración 1694. -cc. 1-3. Inicio de la primera frase en el compás 2.                                 | 696 |
| Ilustración 1695. -cc. 10-12. Inicio del consecuente paralelo (c. 11).                                 | 696 |
| Ilustración 1696. -cc. 23-26. Segunda melodía. Inicio puente modulante.                                | 697 |
| Ilustración 1697. -cc. 30-32. Inicio de la modulación a do mayor (c. 31).                              | 697 |
| Ilustración 1698. -cc. 39-41. Inicio primer tema b contrastante en do mayor (b <sup>1</sup> ).         | 698 |
| Ilustración 1699. -cc. 99-102. Reexposición tonal (c. 100).  | 698 |
| Ilustración 1700. -cc. 156-159. Inicio de la coda final (a partir del 158).                            | 699 |
| Ilustración 1701. -cc. 45-47. Cadencia perfecta V-I e inicio de la pedal de tónica.                    | 700 |
| Ilustración 1702. -cc. 30-32. Ejemplo de síncopas.   | 700 |
| Ilustración 1703. -cc. 39-41. Ejemplo de silencios dramáticos.   | 701 |
| Ilustración 1704. -cc. 36-38. Ejemplo de textura unisonal.   | 701 |
| Ilustración 1705. Ejemplo de hoquetus.   | 702 |
| Ilustración 1706. -cc. 1-4. Cuatro primeros compases. Motivo principal.                                | 704 |
| Ilustración 1707. -cc. 11-15. Final del primer periodo y comienzo del segundo.                         | 705 |
| Ilustración 1708. -cc. 16-20. Silencio estructural y comienzo de A' (c. 17).                           | 705 |
| Ilustración 1709. -cc. 30-35. Reexposición abreviada con forma de coda.                                | 706 |
| Ilustración 1710. -cc. 1-4. Ritmo de pastoral (negra-corchea).   | 707 |
| Ilustración 1711. -cc. 13-15. Ritmo de siciliana.  | 707 |
| Ilustración 1712. -cc. 1-8. <i>Ritornello</i> .  | 709 |
| Ilustración 1713. -cc. 79-85. Anticipación del acompañamiento (c. 82).                                 | 710 |
| Ilustración 1714. Esquema minueto clásico.   | 711 |
| Ilustración 1715. -cc. 1-2. <i>Ritornello</i> inicial.   | 715 |
| Ilustración 1716. -cc. 44-46. Tres últimos compases de la primera sección (A).                         | 715 |
| Ilustración 1717. -cc. 2-4. Inicio de la frase a de la primera sección (A).                            | 716 |
| Ilustración 1718. -cc. 11-14. Inicio de la frase b de la primera sección (A).                          | 716 |

|  |            |
|--|------------|
| Ilustración 1719. -cc. 26-28. Frase a' de la primera sección (A). .....                                    | 717        |
| Ilustración 1720. -cc. 33-38. Frase c de la primera sección (A).....                                       | 717        |
| Ilustración 1721. -cc. 47-54. Inicio de la parte B; primera semifrase de ocho compases.<br>.....           | 718        |
| Ilustración 1722. -cc. 79-80. Inicio de la tercera sección (A'). .....                                     | 719        |
| Ilustración 1723. -c. 95. Inicio del segundo periodo de A'. .....  | 720        |
| Ilustración 1724. -cc. 104-106. Motivo descendente que va a la tónica. ....                                | 720        |
| Ilustración 1725. -c. 21. Elemento de suspiro. Segunda menor descendente.....                              | 721        |
| Ilustración 1726. -cc. 63-66. Síncopas con función de acompañamiento. ....                                 | 722        |
| Ilustración 1727. -cc. 79-80. Síncopas con función melódica. ....  | 722        |
| Ilustración 1728. -cc. 1-3. Acompañamiento por corcheas. ....  | 722        |
| Ilustración 1729. -cc. 55-60. Acompañamiento de la sección central por blancas y negras.<br>.....          | 722        |
| Ilustración 1730. -cc. 114-116. Textura homorrítmica. ....   | 723        |
| Ilustración 1731. -cc. 21-23. Final de la primera sección (A) e inicio de la segunda (B).<br>.....         | 724        |
| Ilustración 1732. -cc. 28-29. Ejemplo de elementos cromáticos descendentes.....                            | 725        |
| Ilustración 1733. -cc. 11-14. Células rítmicas de pastoral (negra-corchea). ....                           | 725        |
| Ilustración 1734. -cc. 12-16. Inicio de la melodía en la primera sección (A). ....                         | 726        |
| Ilustración 1735. -c. 5. Tema principal (a); primer compás. ....   | 726        |
| Ilustración 1736. -cc. 6-10. Tema principal (a). ....  | 727        |
| Ilustración 1737. -cc. 11-14. Final primera semifrase e inicio de la segunda. Tema (a)<br>.....            | 727        |
| Ilustración 1738. -cc. 21-26. Tema b. ....   | 727        |
| Ilustración 1739. -cc. 46-49. Inicio del tercer segmento en fa menor. Textura unisonal.<br>.....           | 728        |
| Ilustración 1740. -cc. 55-57. Reexposición temática en modo menor. ....                                    | 729        |
| Ilustración 1741. -cc. 26-27. Efecto sorpresa. ....  | 730        |
| Ilustración 1742. -cc. 1-4. Introducción. Textura unisonal. ....   | 730        |
| <i>Ilustración 1743. Sesión de grabación. Auditorio Municipal de Benilloba,.....</i>                       | <i>735</i> |
| <i>Ilustración 1744. Instantánea del registro audiovisual. Auditorio Municipal de Benilloba.<br/>.....</i> | <i>736</i> |

*Ilustración 1745. Ensayo. Auditorio Municipal de Benilloba..... 736*  
*Ilustración 1746. Final de la grabación. De izquierda a derecha: Gonzalo Devesa (oboe),  
Fernando Pascual (violín), Fernando Arias (técnico de sonido), Estevan De Almeida  
(viola), Jorge Fanjul (violonchelo)..... 737*





# *Capítulo 1*



# Introducción

Esta investigación recoge, a través de una propuesta performativa, un estudio comparado y analítico de la adaptación de la ópera *Una cosa rara*, de Vicente Martín y Soler (1754-1806), para cuarteto (oboe, violín, viola y violonchelo) realizada por parte del compositor bohemio G. Druschetzky [Jiří Družecký] (1745 - 1819).

Esta ópera data de 1786 por lo que se enmarca dentro del periodo musical del Clasicismo maduro. Fue compuesta en italiano por Vicente Martín y Soler, siendo el libretista Lorenzo da Ponte. Sin embargo, y a pesar de que disponemos del manuscrito de la adaptación para oboe y trío de cuerdas del propio compositor; G. Druschetzky, no se conoce la fecha concreta de la realización de esta.

Para abordar esta investigación, se realizará un estudio comparado de ambos manuscritos; el de la ópera<sup>1</sup> y el de la adaptación para oboe y trío de cuerdas. Para ello, se empleará una metodología analítica documental y cualitativa, las cuales serán desarrolladas a lo largo de la fase investigadora.

La elección de realizar el estudio sobre esta obra tiene que ver con el interés por recuperar el repertorio para oboe, así como a su vez, el patrimonio histórico artístico-cultural material e inmaterial de la música valenciana, nacional e internacional.

Lo que se pretende con este proyecto es; permitir al intérprete utilizar este estudio como guía útil de consulta para conseguir una interpretación histórico-informada acorde a las necesidades de esta obra del siglo XVIII y, paralelamente, despertar el interés en el músico para abordar repertorio escrito para oboe a partir de la adaptación de una de las obras más representativas de Vicente Martín y Soler.

---

<sup>1</sup> Se utilizarán dos manuscritos de copistas desconocidos. Uno de procedencia española y otro italiano, que más adelante referenciaremos.

### **1.1. Justificación**

El hecho de que la música de uno de los compositores españoles más aplaudidos por el público, de las principales salas de teatro europeas del siglo XVIII; Vicente Martín y Soler, haya caído hoy a excepción de algunos estudios en el olvido, es la razón por la que se ha llevado a cabo esta investigación. Quizá este olvido vine precedido, en la actualidad, por la escasa música puramente instrumental que escribió el autor, ya que se ciñó principalmente al género operístico. Esto ha dificultado la difusión de su música, ya que para ello es necesaria una consistente inversión económica, dadas las características del entramado escénico que conlleva una ópera. Por ello, la adaptación druschetzkyana nos ofrece la oportunidad de poder difundir las melodías de la Ópera más afamada de Soler, de una forma sencilla y rápida, prescindiendo de toda esa grandiosa complejidad que conlleva la escenificación del género lírico por excelencia, la ópera.

### **1.2. Hipótesis**

A simple vista el material del manuscrito de la adaptación parece estar incompleto, ya que la música de algunos números de la *particella* del oboe no coincide con la que poseen las cuerdas, estando incluso, en ocasiones, escrita en tonalidades distintas y con una extensión por compases diferente. Esto nos indica que posiblemente se trate de un tipo de encargo realizado por parte de algún noble o miembro de uno de los principales escalones sociales de la época del siglo XVIII, para el cual el compositor arreglista; G. Druschetzky no disponía del tiempo necesario para poder hacer frente al encargo con la calidad que requería. No obstante, es posible que aceptase el mismo por una cuestión de índole económica, ya que, en el aquel periodo de la historia los músicos dependían del sustento salarial, principalmente por parte de miembros adinerados o de la aristocracia. Un ejemplo muy conocido de esto, lo tenemos con la afamada figura del compositor F. J. Haydn, quien vivió gran parte de su vida al servicio de la corte de los Esterházy; familia adinerada de Hungría.

No existe ninguna edición impresa de la adaptación de Druschetzky, sobre la ópera *Una cosa rara* de Vicente Martín y Soler, que recoja el manuscrito que contiene las partes instrumentales para oboe y trio de cuerdas. Por lo tanto, es un material desconocido y no referenciado, hasta el momento. No existen ni ediciones de la obra ni registros sonoros

de la misma. No obstante, sí que hemos encontrado diversas adaptaciones de la ópera para otro tipo de agrupaciones que sí están editadas, aunque según diversos estudios se estima que hay más de ochenta adaptaciones camerísticas de esta ópera.

En este contexto, la razón por la que encontramos varias adaptaciones o arreglos de esta ópera estriba en el enorme éxito que tuvo la música de esta y las sensaciones agradables que causó en toda Europa. De hecho, el mismo Mozart empleó extractos de *Una cosa rara* en su ópera *Don Giovanni*, reflejando la admiración que este tenía por el compositor español. «La pieza en cuestión es una transcripción del fragmento “O quanto un sí bel giubilo”, del *finale* del primer acto de *Una cosa rara*» (Alier, 1991: 40).<sup>2</sup>

Por todo ello, se cree que la adaptación de Druschetzky, al no estar fechada, tuvo que ser realizada a finales del siglo XVIII por una razón fundamental, que tiene que ver con la popularidad que el compositor valenciano adquirió durante los años que vivió en Viena, pues llegó a ser incluso mucho más popular que W. A. Mozart en su tiempo. Sin embargo, esta popularidad desapareció enseguida; en cuanto se marchó de la ciudad vienesa. De hecho, a partir del 1800 cuando vivía en San Petersburgo dando clases particulares ya no era tan conocido, con lo cual estimamos que Druschetzky tuvo que hacer su arreglo en los últimos años del siglo XVIII.

---

<sup>2</sup> Roger Alier, *Una cosa rara, ossia bellezza ed onestà: “UNA COSA RARA, DE VICENTE MARTÍN I SOLER”*, p. 40. CD. Jordi Savall, grabado en Barcelona en marzo de 1991, CD.

### 1.3. Objetivos

A modo de síntesis los objetivos a conseguir son:

1. Recuperar y difundir a través de la música de cámara una de las obras más importantes del patrimonio musical valenciano, nacional e internacional; el *Cuarteto para oboe y trío de cuerdas* sobre la ópera *Una cosa rara* de Vicente Martín y Soler, realizado por Georg Druschetzky.
2. Reconstruir la adaptación para cuarteto de oboe y cuerdas, a partir del análisis comparado del manuscrito de Druschetzky con los de la ópera *Una cosa rara* de Madrid y Nápoles.
3. Analizar musicalmente la reconstrucción de la adaptación.
4. Conocer que función protagonista asume cada instrumento de la reconstrucción, para determinar cuál es el contenido y el contexto del mensaje musical que se está interpretando, a través del añadido de la letra vocal.
5. Realizar un registro sonoro de la reconstrucción según las exigencias estético-musicales de la época.

### 1.4. Metodología a utilizar

El conjunto de estrategias que vamos a emplear para conseguir los objetivos anteriormente señalados responde, principalmente, a un tipo de metodología analítico-comparativa entre los manuscritos de Madrid y Nápoles (1789) de la Ópera *Una cosa rara*, la edición crítica de Irina Kriajeva (2001) y el facsímil de la adaptación camerística de G. Druschetzky (s.f.) con el fin de determinar los siguientes aspectos:

- Qué partes musicales se han omitido en las diferentes *particellas* de la adaptación.
- A qué voz o voces de la partitura general de los manuscritos pertenecen los materiales musicales utilizados en la adaptación escrita por Druschetzky.
- Cuál es la extensión de compases que presenta cada número de la ópera, tanto de los manuscritos de Madrid y Nápoles, la adaptación druschetzkiana como de la edición crítica de Kriajeva.

- Delimitar cuales son los periodos o fragmentos de la ópera omitidos en la adaptación druschetzkiana.
- Determinar si coinciden entre sí las indicaciones de agógica, dinámica y de articulación de los diferentes documentos musicales, así como la tonalidad en la que están escritos los diferentes números.

En este sentido, es importante destacar que este estudio y análisis comparado entre la adaptación de Druschetzky y los manuscritos de la ópera se realizará, principalmente, utilizando el **manuscrito madrileño**, ya que es el de procedencia española y el que hemos tenido la oportunidad de cotejar de forma física y presencial en la Biblioteca Municipal Histórica de Madrid. Sin embargo, debido al deterioro parcial del material musical que este alberga, según el número a estudiar y siempre que sea necesario, el análisis comparado se realizará empleando el de procedencia napolitana. Por esta razón, y a causa de que ambos documentos musicales datan del mismo año; 1789, nos referimos a estos de la siguiente forma:

- Manuscrito de Madrid: (Martín y Soler, 1789 a).
- Manuscrito de Nápoles: (Martín y Soler, 1789 b).

Por otra parte, el facsímil de la adaptación de Druschetzky será citado incluyendo su apellido y la indicación abreviada sin fechar:

- (Druschetzky, s.f.).

Además, para poder localizar de forma precisa los elementos musicales estudiados se incluyen ilustraciones con título, los cuales hacen referencia al número de página, compás, parte instrumental y agógica de forma abreviada. Algunos ejemplos de esto son:

- (Martín y Soler, 1789 a: p. 41 -cc. 1-5\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegro*-).<sup>3</sup>
- (Martín y Soler, 1789 b: p. 8 -cc. 41-46\_ob 1º\_ob 2º\_ *Allegro molto*-).<sup>4</sup>
- (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 4-8\_vl\_ *Allegro*-).<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Manuscrito de Madrid, página 41, compases del 1 al 5, violín primero y segundo, *Allegro*.

<sup>4</sup> Manuscrito de Nápoles, página 8, compases del 41 al 46, oboe primero y segundo, *Allegro molto*.

<sup>5</sup> Adaptación de Druschetzky, página 5, compases del 4 al 8, violín, *Allegro*.

Para cumplir con este propósito, se han enumerado manualmente **todas** las páginas y compases de cada *particella* de la adaptación druschetzkiana, de forma correlativa y sobre papel impreso. En cambio, para los manuscritos de la partitura general de Madrid y Nápoles solo se han enumerado los compases. Si bien, para estos dos últimos al haber contado con un material digital se ha tomado como referencia la numeración que dotaba el PDF, restando del conjunto total de páginas, las páginas que no son originales de los documentos. En este término para el manuscrito de Madrid se ha empezado a contar a partir de la página 3 y para el de Nápoles a partir de la 4. Es decir; se han restado 2 y 3 páginas a cada documento, respectivamente.

#### **1.4.1. Sistema de designación de las notas musicales**

Para poder identificar la altura concreta de las notas a las que nos referimos en algunas explicaciones se utiliza el índice acústico Franco-belga<sup>6</sup>, para ello se añade detrás del nombre de cada nota un superíndice con el número que indica la frecuencia sonora a la que nos queremos referir.

#### **1.4.2. Acciones aclaratorias sobre el estudio y análisis comparado**

Con el fin de ordenar y plasmar la información extraída en el análisis comparado entre la adaptación y la parte orquestal de la ópera se emprenden las siguientes acciones:

- El análisis se realiza por números claramente diferenciados, de la misma forma en la que la música se presenta y ordena en la ópera y en la adaptación.
- El estudio se aborda a través de las diferentes *particellas* del arreglo por separado. El fin es poder contrastar cada una ellas de forma detallada con el manuscrito de la ópera que se utilice; (Martín y Soler, 1789 a) o (Martín y Soler, 1789 b). Por

---

<sup>6</sup> Dioniso de Pedro: «Índices acústicos. - Son los diversos sistemas que nos permiten fijar la altura absoluta de los sonidos sin recurrir a la notación musical convencional. Consisten en ordenar todos los sonidos en orden ascendente y atribuir a cada Do un subíndice (o cualquier otro signo convencional) que se conserva para todas las notas que le siguen. De los sistemas utilizados el de mayor difusión entre los países latinos es el Francobelga.». *Toería completa de la música en dos volúmenes*. vol. 1º (Madrid: 1997). [de Pedro ilustra la ubicación del do<sup>3</sup> en su libro, este está en la primera línea adicional inferior del pentagrama en clave de sol en segunda línea].



ello, la información se ha dividido y ordenado en cuatro subsecciones, las cuales se refieren a cada parte instrumental de la adaptación: A) La del violín, B) La de la viola, C) La del violonchelo y D) La del oboe.<sup>7</sup> Además, así se evita repetir continuamente el nombre del instrumento en cuestión a lo largo de la explicación.

- Se utilizan los vocablos arreglo, adaptación y *particella* como sinónimos para evitar repetir continuamente la misma palabra al referirnos al trabajo realizado por Druschetzky. Del mismo modo, para aludir a los manuscritos de la ópera, además de este, se emplean: partitura general, parte orquestal o el nombre del instrumento al que nos referimos seguido de la palabra orquestal. Por ejemplo: **el violín orquestal**.
- Cuando se den desigualdades entre la numeración de compases, a la hora de relacionar la procedencia de los extractos musicales de las *particellas* de la adaptación con las diferentes partes orquestales, se citarán los números de compases que difieran de la partitura general entre paréntesis.<sup>8</sup> Por ejemplo: **El diseño de los compases 12 y 13 está extraído del violín de la parte orquestal (cc. 23-24)**.
- Cuando se explican fragmentos de gran extensión solamente se ilustran los compases que poseen diferencias.
- Siempre que un extracto no se ilustre será debido a que se trata de un fragmento que ya ha sido ejemplificado con anterioridad. En este caso se citará la página y compás donde se localiza.
- El título de las ilustraciones, para este estudio comparado, se ubicará en la parte inferior de las imágenes. El fin es diferenciar este análisis del musical que recoge el capítulo 10, donde el título de las ilustraciones se ubica en la parte superior de las mismas.

---

<sup>7</sup> La parte del oboe se ha dejado para realizar el último análisis debido a que las *particellas* de las cuerdas, de forma general, coinciden en aspectos formales entre sí. En cambio, la del oboe, dependiendo del número analizado presenta diferencias sustanciales. Esta acción nos permite determinar las partes musicales omitidas del aerófono a completar, para poder así reconstruir la adaptación en consonancia.

<sup>8</sup> En el caso de que las numeraciones de los compases de los fragmentos a los que se refiera coincidan en ambas partes; adaptación y manuscrito de la ópera, solamente se nombrarán los de la adaptación.

### **1.4.3. Para la reconstrucción**

La reconstrucción se ha realizado gracias a la información que nos ha proporcionado el estudio y análisis comparado entre manuscritos. Así como también, utilizando la edición orquestal de Kriajeva y la de las adaptaciones para cuerdas de Artaria y vientos de J. N. Wendt, las cuales nos han aportado datos útiles en cuanto al tratamiento de articulación, dinámicas y agógica se refiere, ya que en las copias manuscritas de la ópera estas cuestiones, sobre todo la articulación y la dinámica, resultaban ser intermitentes y dispares entre sí. Si bien, el hecho de realizar este trabajo ha sido fundamental para el correcto desarrollo de nuestra investigación, pues ha generado un material en forma de partitura general. Esta era muy necesaria para el correcto estudio de la música, ya que, de la adaptación druschetzkiana, únicamente disponíamos de las *particellas*.

Por otra parte, en la reconstrucción, hemos añadido la letra vocal a las diferentes partes instrumentales con el fin de poder ofrecer más información sobre la temática que se esté desarrollando según qué número. Además, esto nos ha resultado de gran utilidad a la hora de someter nuestra reconstrucción al análisis musical posterior.

### **1.4.4. Para el análisis musical**

El análisis musical, que se recoge en el capítulo 10, se ha realizado utilizando las partituras generales confeccionadas en el capítulo 9 por dos razones fundamentales: la primera porque es el material que vamos a utilizar para registrar e interpretar la música, y la segunda porque el material druchetzkiano no contaba con las partes generales.

Asimismo, tal y como se explica en el capítulo 10, su contenido será ordenado en cuatro a partados claramente diferenciadas: I. Formal., II. Armónico., III. Rítmico y IV. Textural y melódico.

### **1.4.5. Para el registro e interpretación**

En primer lugar, para poder realizar el registro de la interpretación, de la adaptación de Druschetzky reconstruida, nos pusimos en contacto con Fernando Arias (técnico de sonido) quién nos orientó sobre la tipología del espacio que necesitábamos (un auditorio) y sobre

todo el protocolo a seguir durante la grabación para poder realizar varias tomas para su maquetación final. Para ello, era necesario interpretar el número a grabar una primera vez de forma completa; sin pausas (con el fin de conseguir naturalidad musical) y repetir únicamente los fragmentos o partes susceptibles de mejoras. Además, con el objetivo de garantizar el desarrollo óptimo del registro había que guardar unos segundos de silencio antes de empezar a “tocar” y al finalizar.

En cuanto a la consecución de las instalaciones, nos pusimos en contacto con el ayuntamiento de Benilloba, concretamente con el alcalde D. Saul Jordà Ferrer, a través de una carta expedida por la Doctora Doña Teresa Chafer en calidad de directora de la presente tesis y catedrática de la Universidad Politécnica de Valencia, en la que se le solicitaba la posibilidad de utilizar las instalaciones de su Auditorio Municipal.

En este contexto, el ayuntamiento de Benilloba nos concedió el permiso por el cual nos cedían su auditorio de forma gratuita.

Finalmente, la grabación se desarrolló, con el sello discográfico Aria Classisc, en la citada localidad alicantina los días 24 y 25 de agosto de 2020, para la cual fueron necesarios ensayos previos con el cuarteto formado por Gonzalo Devesa (oboe), Fernando Pascual (violín), Estevan De Almeida (viola) y Jorge Fanjul (violonchelo).

#### **1.4.6. Otras metodologías a utilizar**

Por otra parte, debido a que nuestro campo de estudio se centra en un cuarteto para oboe y cuerdas, concretamente de una adaptación operística, se realizará un revisión documental sobre el género camerístico dentro del siglo XVIII, ya que en esta época el cuarteto fue el principal medio de expresión (generalmente formado por dos violines, viola y violonchelo) por parte de los grandes compositores del periodo como W. A. Mozart (1756-1791) y su predecesor F. J. Haydn (1732-1809) considerado este último como el padre del cuarteto. Además, se estudiarán las diferentes corrientes preclásicas, las características del Clasicismo musical y la reforma de la ópera de Gluck.

Asimismo, de forma paralela se empleará una metodología etnográfica<sup>9</sup> con el fin de revelar la relación y el conocimiento existente entre la música de Martín y Soler y el público.

Por todo ello, podemos afirmar que, a lo largo de todo el proceso de indagación, dados los medios o instrumentos utilizados para obtener la información, aplicaremos:

- a) La técnica documental; encargada de obtener datos e información a partir de documentos escritos o no escritos.
- b) La técnica de campo; al permitirnos observar el objeto de estudio y recoger así la información de forma empírica, complementando de esta forma la información documental.

El análisis comparativo, entre los facsímiles que presentamos, se complementa con los conocimientos adquiridos, a lo largo de nuestra carrera musical como intérpretes, para descifrar los símbolos por los que se agrupan los diferentes sonidos musicales a través de la notación musical. Con esto tratamos, tal y como señala Zaldívar:

De romper el tabú de una actividad práctica artística, creativa o “performativa”, entendida como poético misterio, magia anticientífica o romántico rincón de lo inexplicable –inefable-, en suma, como todo lo contrario a la investigación en su sentido científico más amplio y positivo. Para ello, obviamente, es imprescindible ser capaces de dotar, con pleno rigor científico, de transparencia a los procesos y comunicabilidad a los resultados: frente al prejuicio intuitivo de un arte que se escapa a toda explicación, de una actividad inspirada y por tanto imposible de transmitir o criticar con una metodología exigente, debemos encontrar vías adecuadas para que la creación y la “recreación” artísticas puedan ser críticamente analizadas, haciendo accesibles sus procesos y proponiendo así conclusiones eficaces para la comunidad científica.<sup>10</sup>

Por todo lo anteriormente mencionado y con el fin de proporcionar una guía útil de consulta al lector, aplicaremos los elementos de la realidad científica:

---

<sup>9</sup> “La etnografía es un método de estudio utilizado por los antropólogos para describir las costumbres y tradiciones de un grupo humano. Este estudio ayuda a conocer la identidad de una comunidad humana que se desenvuelve en un ámbito sociocultural concreto”. Julián Pérez Porto y Ana Gardey, «Definición de etnografía», Definición.de, última modificación actualización 2009, acceso el 27 de enero de 2019, <https://definicion.de/etnografia/>

<sup>10</sup> Zaldívar Gracia, Álvaro. "El reto de la investigación creativa y performativa". *Eufonía*, n.º 38 (2006): 1-8. [www.esmuc.cat](http://www.esmuc.cat) > content > download > file

1. Contar con instrumentos de recolección de datos, que respondan a los criterios de precisión, validez y fiabilidad, como los ya citados manuscritos.
2. Ser objetiva, concreta y novedosa, al aportar repertorio olvidado para la literatura de la música de cámara en general y del oboe en particular.
3. Ofrecer resultados comprobables y verificarlos.

Dada la temática que nos ocupa surge la necesidad de hablar de conceptos de transcripción, adaptación e interpretación. En cuanto a los dos primeros encontramos su justificación debido a la importancia que tiene para los arreglistas, a la hora de realizar una escritura fiel a la partitura original, y en referencia al último; la interpretación, por ser de vital relevancia para los instrumentistas en el momento de llevar a cabo una interpretación, que se aproxime a las sensaciones que el compositor originario quiso transmitir al público de aquel periodo.

En definitiva, esta investigación parte del estudio comparado y análisis de las copias manuscritas de la ópera *Una cosa rara* con la adaptación druschetzkiiana. Así como también, de forma complementaria con otras adaptaciones existentes como las citadas de J. N. Wendt o de Artaria. Esto nos ha permitido observar los distintos tratamientos que se han dado tanto al oboe como a las cuerdas.

### 1.5. Medios a utilizar

En primer lugar, hay que destacar la fuente principal sobre la que se nutre esta investigación; el **manuscrito de la adaptación camerística**, para oboe, violín, viola y violonchelo, realizada por **G. Druschetzky**. Esta copia del facsímil fue obtenida gracias a la cesión de este por parte de una de las dos bibliotecas nacionales de Hungría, concretamente la Biblioteca Nacional Szechenyi, ubicada en Budapest. Los Datos del manuscrito de la adaptación de Druschetzky son:

- FM4 / 10932. Ms. Mus. 1.577. Druschetzky, Giorgio: *Una cosa rara*. Quartetto. Oboa 1., Vl., Vla., Vlc., -. Másolt szólaok. [51] lev. – 31x22 cm. Budapest: Biblioteca Nacional Széchenyi.

En segundo lugar, destacamos las dos copias manuscritas de la ópera *Una cosa rara* con las que hemos trabajado a la hora de realizar el análisis comparado con la adaptación para cuarteto de Druschetzky:

- *Una cosa rara o sia bellezza ed onestá* [Música manuscrita] / *Musica del Sigr. Vincenzo Martin*; [libreto de Lorenzo Da Ponte]. [1789]. Madrid: Biblioteca Histórica Municipal. Signatura Mus 306-2, Mus 307, Mus 308.
- *La cosa rara* | *Op.a buffa in due atti* | *Poesia dell'Ab.e D'Aponte* | *Musica del M.o Vincenzo Martini "Spagnuolo"* | *Rappresentata nella Real Villa di Portici* | *Nel Teatro di Corte* | *L'anno 1789* |. Manuscript, n.d. (ca.1790). Nápoles: Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella (I-Nc): 28.3.23

El manuscrito de Madrid, como dijimos, fue obtenido gracias a la cesión de una copia digitalizada del documento por parte de la Biblioteca Municipal Histórica. Sin embargo, la segunda copia; la de Nápoles<sup>11</sup> fue obtenida, gracias a la plataforma informática de libre acceso *International Music Score Library Project* (IMSLP).

Asimismo, también hay que resaltar el empleo del de la edición crítica realizada por Irina Kriajeva.<sup>12</sup> Esta para el ejercicio de nuestra investigación resultó ser de vital importancia, ya que nos permitió contrastar con los manuscritos anteriores aspectos referidos a la articulación, la agógica, la dinámica y a diversas anotaciones de la partitura, desde la perspectiva de la importancia que representa una edición crítica.

En la edición de Kriajeva vienen recogidas las referencias de cuatro manuscritos, de los cuales, tal y como afirma ella, tres están conservados en Rusia con el texto del libreto en ruso y uno en Madrid en italiano (manuscrito citado con anterioridad). De los que ubicamos en la Federación rusa, uno de ellos se conserva en Moscú, concretamente en el

---

<sup>11</sup>Recuperado de *IMSLP*: [https://imslp.org/wiki/Una\\_cosa\\_rara\\_\(Mart%C3%ADn\\_y\\_Soler%2C\\_Vicente\)](https://imslp.org/wiki/Una_cosa_rara_(Mart%C3%ADn_y_Soler%2C_Vicente)).

<sup>12</sup> Irina Kriajeva; doctora encargada de realizar la edición crítica de la ópera *Una cosa rara* de Vicente Martín y Soler, a partir de los manuscritos originales del propio compositor, amablemente cedidos por la Biblioteca Central Musical del Teatro Mariinsky y el Museo Estatal de Cultura Musical de M. I. Glinka. Fruto de la colaboración entre el Instituto Valenciano de la Música y el Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Museo Estatal de Cultura Musical Glinka y los otros dos en la Biblioteca Central Musical del Teatro Mariinsky de San Petersburgo. Kriajeva detalla los datos de estos:<sup>13</sup>

1. Redkaya vestsh/Una cosa rara. Partitura en dos volúmenes copiada en 1789. Biblioteca Central Musical del Teatro Mariinsky. Signatura 4036.
2. Redkaya vestsh. Partitura en dos volúmenes, copiada en 1789. Biblioteca Central Musical del Teatro Mariinsky. Signatura 4058.
3. Redkaya vestsh. Drama giocoso en dos actos. Partitura manuscrita. Museo Estatal de Cultura Musical Glinka de Moscú. Signatura F187 9.
4. Una cosa rara/o sia/Belleza, ed Onestá/ Musica/ Del sig: Vinzenzo Martín. Madrid, Biblioteca Histórica Municipal. Mús. 306-2. 307.

En referencia al del Teatro Mariinsky, nos pusimos en contacto con la directora de su biblioteca; Maria N. Scherbakova, con la intención de poder acceder a una copia de sus manuscritos, derivándonos ella misma al texto histórico de la ópera, ubicado en la Biblioteca del Real Conservatorio de Nápoles que se encuentra disponible online en *IMSLP*, argumentando que sus manuscritos, únicamente, son posibles de consultar de forma física en San Petersburgo.

En este contexto, y dado nuestro interés por encontrar el manuscrito original que se utilizó en su primera representación encontramos la siguiente afirmación por parte de Kriajeva (2001: XIV) «hoy se supone que no existe el autógrafo, ni el manuscrito que se utilizó en el proceso del trabajo para el estreno del espectáculo».<sup>14</sup>

También sabemos por Kriajeva (2001), ya que las consultó para su estudio crítico, de la existencia de dos ediciones de la ópera. Una es la partitura editada por G. Allroggen, que utiliza el manuscrito original, *Una cosa rara, Ossia Belleza ed Onestá*, G. Henle verlag Munchen 1990 y la segunda es la referida a la transcripción para voz y piano de la editorial Simrock en Bonn<sup>15</sup> publicada en 1814.

Además, en su estudio se observa una tabla con las correspondencias de las fuentes principales donde se aprecia como dependiendo de que manuscritos, se utilizaban u omitían ciertas partes de la ópera. Esto nos indica que convivían diferentes versiones de

<sup>13</sup> Irina Kriajeva, «Vicente Martín y Soler. UNA COSA RARA» (2001): XIV.

<sup>14</sup> Kriajeva extrae la información de la siguiente fuente: D. E. Link.: *The Da Ponte Operas of Vicente Martín y Soler*. University of Toronto (1991), 69.

<sup>15</sup> Ciudad del este de Alemania, conocida por ser la ciudad en la que nació el conocido compositor, Ludwig van Beethoven (1770-1827).

una misma obra según el gusto o el parecer de los copistas o arreglistas<sup>16</sup>. Y es que esto mismo ocurre con la transcripción instrumental que realizó Druschetzky sobre la que versa nuestro estudio, pues como abordaremos en su capítulo correspondiente de forma más visual, prescindió de ciertas partes, aunque transcribió casi en su totalidad el primer acto de la ópera del compositor español, en cuanto al estudio análogo con los manuscritos de Madrid y Nápoles y la edición crítica del Instituto Complutense de Ciencias Musicales se refiere.

Además, y de forma paralela, con el fin de obtener un mayor grado de concreción, se han consultado las adaptaciones para octeto de vientos del arreglista Johann Wendt<sup>17</sup> y la adaptación para cuarteto de cuerdas de Artaria.<sup>18</sup>

### 1.5.1. Documentales

- *La historia d'un oblit*. Documental sobre la vida del compositor valenciano Vicente Martín y Soler ofrecido por el espacio televisivo *Dossiers* en su capítulo 502 dentro de la programación de Canal 9.
- *Martini il valenciano*. Película sobre la vida del compositor.
  - Año: 2007.
  - Duración: 129'.
  - Nacionalidad: España.
  - Género: Biografía.
  - Reparto: Toni Agustí, María Albiñana, Jorge Bosch, Ariadna Cabrol, Toni Cantó, Jacqueline del Arco, Emmanuel Esparza, Cristina Fernández, Maximiliano Fernández, Paula Garber, Emilio Mencheta, Juli Mira, Juan Navarro Teniente Paterson y Manuel Puchades.

---

<sup>16</sup> Irina Kriajeva. «Hay que señalar que la música y la estructura de la composición de las diferentes fuentes difieren, hecho bastante frecuente en la ópera italiana de aquel período, con los consiguientes problemas de índole textual, y que lleva a la coexistencia de diferentes versiones similares de la misma obra». *Una cosa rara. Ossia Belleza ed Onestà* (Madrid, 2001), p. XIV.

<sup>17</sup> Martín y Soler, Vicente. *Una cosa rara, ossia Bellezza ed Onestà: Drame giocoso*. Ed. Johann Wendt. Viena: Musikverlag Mersich & Kiess, 1788.

<sup>18</sup> Martín y Soler, Vicente. *UNA COSA RARA, ridotta in QUARTETTI*. Viena: Artaria, 1788.



- Dirección: Miguel Perelló.

### 1.5.2. Grabaciones

- **Adaptación para cuarteto de cuerdas**
  - Grabación realizada entre el 10 y 13 de enero de 2003 en la Sala Cultural La Torre de Guadarrama (Madrid).
    - Intérpretes: Cuarteto de cuerda Manuel Canales. Juan Llinares, violín. Roberto Mendoza, violín. Luis Llácer, viola. Iagoba Fanlo, violoncello.
    - Duración: 53 Minutos.
    - Editorial: Institut Valencià de la Música.
    - Núm. CDs: 1.
    - Año de edición: 2003.
  
- **Adaptación para octeto de vientos**
  - Martín y Soler. *Una cosa rara*.
    - Intérpretes: Moonwinds - dir.: Joan Enric Lluna.
    - Duración: 58'.
    - Editorial: Harmonia Mundi.
    - Núm. CDs: 1.
    - Año de edición: 2008.
    - Año de publicación: 2008.
    - ISBN: 794881891221.
  
- **Ópera en dos actos**
  - Vicent Martin i Soler. *Una Cosa rara. Ossia Belleza ed onestà*. (Primera grabación mundial).
    - Intérpretes: M.-A. Peters- M. Figueras – G. Fabuel – E. Palacio – I. Fresán – F. Belaza-Leon – S. Palatchi – F. Garrigosa. La Capella Reial de Catalunya. Le Concert des Nations. dir.: Jordi Savall.
    - Duración: 2h 53'.

- Cordinación editorial: AUVIDIS IBÈRICA.
  - Núm. CDs: 1.
  - Año de registro: marzo 1991 en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona.
  - Año de publicación: 1991.
- **Otros registros sonoros consultados**
    - V. Martín y Soler: *Una Cosa Rara (1786) / Ouverture for orchestra* / Josep Vicent. *OSSIA BELLEZZA ED ONESTA. Damma giocoso* Libretto: Lorenzo Da Ponte Vienna, 1786 Act I, Scene 1 *Ouverture for orchestra*.
      - Intérpretes: The World Orchestra of Jeunesse Musicales. Dir.: Josep Vicent.
      - Duración: 4'42''.
      - Publicado el 14 jun. 2011, en la plataforma informática Youtube.
      - Recuperado de:  
[https://www.youtube.com/watch?v=v7Y5zGbwPUg&list=RDv7Y5zGbwPUg&start\\_radio=1&t=86](https://www.youtube.com/watch?v=v7Y5zGbwPUg&list=RDv7Y5zGbwPUg&start_radio=1&t=86)

### 1.5.3. Programa informático para la reconstrucción de la adaptación

- *Sibelius music notation software* (Para la edición del manuscrito).
  - Última versión estable: 25, de 2013.
  - Autor original: Phil Farrand.
  - Sistema operativo: Microsoft Windows.

## *Capítulo 2*



# Estado de la cuestión

## 2.1. Antecedentes y estado actual de la cuestión

Vicente Martín y Soler estrenó su ópera *Una cosa rara, ossia bellezza ed onestá* en Viena el 17 de noviembre de 1786, más de seis meses después del estreno mozartiano de *Le nozze di Fígaro* (Alier 1990: 79). El compositor español quiso esperar a la disponibilidad de Lorenzo da Ponte, el libretista de ambos, para construir tan lograda obra de arte.<sup>19</sup> Posteriormente, y dada la gran fama que alcanzó la ópera de Martín, afloraron numerosas adaptaciones de la misma para poder ser interpretada por un grupo reducido de músicos y hacer así extensible, a un público mayor, sus divertidas, frescas y vivas melodías. Una de estas adaptaciones es en la que se centra nuestro objeto de estudio; la realizada por el compositor y oboísta bohemio G. Druschetzky para oboe, violín, viola y violonchelo.

Del operismo español del siglo XVIII, tan sepultado por el olvido, surge en ocasiones un nombre: Vicente Martín y Soler. El que una obra suya, *Una cosa rara*, tuviese en época de su estreno más éxito que *Las bodas de Fígaro* y que un fragmento de la misma ópera aparezca citado en la escena final de *Don Giovanni* nos habla del aprecio de los contemporáneos por el compositor valenciano y del respeto del propio Mozart.<sup>20</sup>

Muy pocas óperas cómicas del siglo XVIII lograron un éxito tan impresionante como *Una Cosa rara*. En su primera representación, que tuvo lugar en el Burgtheater de Viena el día 17 de noviembre de 1786, la obra obtuvo un éxito rotundo, que sobrepasó los límites locales y perduró durante mucho tiempo.<sup>21</sup>

Debido al gran éxito e impacto, en la sociedad de aquella época, la composición del valenciano, como hemos dicho en al inicio de este capítulo, estuvo sujeta a diversas adaptaciones y transcripciones como las que citamos en el apartado de metodología. No obstante, ninguna de ellas tiene en cuenta los aspectos fundamentales sobre los que trata esta investigación; el trato del oboe como solista, llevando la línea melódica y los

<sup>19</sup> Da ponte cita en sus memorias: Martini fue el único que conoció por mí aquel hermoso arcano, y muy liberalmente, por la estimación que por Mozart sentía, accedió a que me retrasase escribiendo para él, hasta que hubiese terminado el drama de Fígaro (2006, p. 105).

<sup>20</sup> Roger Alier et al., “Vicente Martín y Soler”. *Revista de música Scherzo*, nº79 (1990), p. 75.

<sup>21</sup> Gerhard Allroggen, “Consideraciones sobre *Una cosa rara*”. *Revista de música Scherzo*, nº79 (1990), p. 90.

principales temas de la ópera como protagonista del discurso musical que comparte con las cuerdas de G. Druschetzky.

Hay que destacar que la adaptación, sobre la que se centra esta investigación, estaba olvidada en los archivos de la Biblioteca Nacional de Hungría hasta que el Dr. Vicente Llímerá, nos dio a conocer la existencia de esta y la sugerencia de realizar este proceso de investigación, con el fin de rescatar y aportar repertorio nuevo a la literatura existente del oboe.

Las adaptaciones camerísticas, para ciertas óperas, en aquella época eran una necesidad fundamental si se quería conseguir un conocimiento y una popularidad generalizada dentro de la sociedad, pues los teatros, como sabemos, al igual que hoy, solo disponen de un número limitado de localidades y que no siempre están, o mejor dicho, estaban al alcance de todos los bolsillos, sino que únicamente a los de los escalones sociales más altos o a sectores muy específicos dentro de la burguesía adinerada de aquella época. De hecho:

En el siglo XVIII tardío, la ópera representada en el teatro podía lograr éxito, pero no popularidad [...]. En la década de 1780 el Teatro de Ópera de la Corte Imperial en Viena, el Burgtheater, llegaba a aproximadamente 1000 a 1350 personas.<sup>22</sup>

Por lo tanto, el ámbito que ofrecía popularidad a tal género no era ni mucho menos el teatral, por su aforo y límites económicos, sino el género estrella por el que se caracterizó este periodo del Clasicismo musical; la música de cámara, destinada en aquellos años principalmente para el uso y disfrute de los músicos aficionados, en ambientes íntimos y familiares, ofreciendo veladas que tenían lugar en las mismas casas de los intérpretes. De hecho, tal y como afirma Burkholder et al.: “La interpretación de cuartetos era una actividad tan social en la segunda mitad del siglo XVIII como lo fue jugar a las cartas en el XX”.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Biba, O.: «La *ópera buffa* en Viena más allá de los teatros de ópera, con énfasis especial en los tres *drammi giocosi* compuestos por Martín y Soler para Viena». En: *ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL: Los siete mundos de VICENTE MARTÍN y SOLER*. Valencia, 14-18 de noviembre de 2006. Institut Valencià de la Música, Generalitat Valenciana (año de edición: 2010), p. 239

<sup>23</sup> J. Peter Burkholder et al., *Historia de la música occidental* (Madrid: Alianza, 2008), p. 578.

En esta misma dirección, tal y como dice Biba:

Cuando estos arreglos o adaptaciones habían conseguido familiarizar a un público amplio con los temas más importantes de una ópera, estos se utilizaban como piezas de baile y se incorporaban al repertorio de los músicos de taberna. [De hecho,] Mozart se sintió halagado cuando escuchó en Praga melodías de Fígaro transformadas en piezas de baile.<sup>24</sup>

En definitiva, el grado de popularidad de una ópera en cuestión en aquel periodo de la historia, en este caso *Una cosa rara*, no se puede definir únicamente por los datos que disponemos en cuanto al número determinado de representaciones que se dieron lugar en un mismo teatro o a los niveles elevados de recaudación de estos, sino que principalmente, por el alcance que tuvo la música de la ópera fuera del espacio del teatro. Tal y como mantiene Biba:

El factor primero y más importante era la reducción manuscrita para canto y piano, de la ópera completa o de arias y conjuntos sueltos, que se realizaba lo más inmediatamente posible después del estreno: realmente, tan pronto como resultaba evidente que la ópera iba a ser un éxito y que el público tendría interés en conocer su música. Pronto le seguían los arreglos para conjuntos.<sup>25</sup>

Uno de los datos relevantes al respecto y que nos dan testimonio del importante grado de fama que adquirió la música de Vicente Martín y Soler, son los que nos aporta el citado autor al revelar que la música de este llegó, a diferencia de la de Mozart, a ser adaptada a circunstancias locales muy concretas para interpretarse en teatros suburbanos especializados en dramas populares. En ejemplo de esto nombra el *Theater in der Leopoldstadt*, donde se interpretaron las adaptaciones de *Una cosa rara* y de *L'arbore di Diana* en 1787 y 1788 respectivamente.

En esta época había en Viena editoriales que se especializaban en música impresa, y otras que solo vendían música manuscrita. Los segundos podían reaccionar mucho más de prisa a las demandas del público. Grabar e imprimir música era un proceso lento, mientras que la copia manual era mucho más rápida. Por eso los primeros arreglos (ya fueran estas

---

<sup>24</sup>Biba, O.: *Ibíd.*

<sup>25</sup> *Ibíd.*, 239.

deducciones para piano y canto o arreglos para conjuntos de cámara) casi siempre aparecían en las editoriales de música manuscrita [...].<sup>26</sup>

Una cosa rara, [...] atrajo a la escena a Laurenz Lausch, Johann Traeg y Wenzel Sukowaty (en ese momento, los principales editores de música manuscrita en Viena) entre otros. Pocas semanas después del estreno, los tres comercializaban reducciones manuscritas para canto y piano, tanto de números sueltos como de la ópera completa.<sup>27</sup>

Como sabemos el estreno de la ópera en cuestión se produjo el 17 de noviembre de 1786. Y para hacernos una idea de la celeridad con la que los arreglistas se sumergían para realizar sus trabajos de adaptación, citamos:

Ya en el *Wiener Zeitung*<sup>28</sup> del 29 de noviembre, Wenzel Sukowaty ofrecía por suscripción un extracto manuscrito de la ópera, que estaría disponible el día 28 de diciembre de 1786; se prometía el primer acto para el 14 de diciembre. El 13 de enero de 1787, algo más tarde que la reducción completa para piano de Sukowaty, Laurenz Lausch ofrecía la obertura y diecinueve números sueltos de la ópera en arreglo para voz y piano de Joseph Haydenreich. Johann Traeg no participó en esta carrera para proveer al público de versiones para piano, sino que se concentró en los arreglos para conjunto de cámara. [...]. Había una seria competencia en cuanto a quién podía trabajar más velozmente.<sup>29</sup>

Los arreglos de ópera para conjuntos de cámara más difundidos, y por consiguiente más importantes, eran aquellos para cuartetos de cuerda o tríos de cuerdas y flauta.<sup>30</sup>

Estos arreglos, tal y como apunta Biba en su artículo, solían ser publicitados por parte de sus creadores a través del, ya citado, diario vienés *Wiener Zeitung* acompañados de una fecha de lanzamiento y del precio, de los mismos, expresados en florines. La finalidad era pues la de enriquecerse gracias a la demanda del público, para interpretar de forma

---

<sup>26</sup> *Ibíd.*, 240.

<sup>27</sup> *Ibíd.*, 241.

<sup>28</sup> Fundado en 1703, el *Wiener Zeitung* es el periódico más antiguo de Austria. Todavía es propiedad de la República Federal de Austria hoy y, por lo tanto, actúa como el órgano oficial del gobierno. Desde 2004 ha elevado su perfil periodístico al proporcionar una cobertura integral de todas las áreas. Aspira a ser un periódico de calidad liberal. La cantidad de influencia política que se ejerza sobre el papel depende de la afiliación a los partidos políticos del Secretario de Estado de Artes y Medios de Comunicación. Recuperado de: <https://www.eurotopics.net/en/148862/wiener-zeitung>. Acceso el 22 de septiembre de 2019.

<sup>29</sup> *Ibíd.*

<sup>30</sup> *Ibíd.*, 242.



particular y por gusto los motivos y frases, de tan afamada ópera. Esto creó un movimiento cultural en la ciudad en la que solían escucharse sus melodías en combinaciones diferentes, en cualquier tipo de acto social y festivo. Esto llevó incluso, y según como afirma Biba:

En los casos en que resultaba necesario para la danza, las melodías de la ópera fueron adaptadas de compases de 4/4 al compás de 3/4: tanto en bailes públicos como en reuniones privadas.<sup>31</sup>

Volviendo a los datos de su artículo, es conveniente citar los cuartetos de cuerda y flauta que nombra con el fin de diferenciarlos de nuestra aportación druschetzkiana. Estos, a los que nos referimos, son los cuartetos de cuerda elaborados por Wenzel Sukowaty disponible a partir del 10 de enero de 1787, Laurenz Lausch disponible a partir del 15 de febrero del mismo año y el de Johann Traeg anunciado el 28 de febrero. Paralelamente, Traeg prometió a través del diario la publicación de un arreglo para flauta y trío de cuerdas. Asimismo, el artículo Otto hace referencia a otro arreglo más para cuarteto de cuerdas sobre *la Cosa rara*, el cual estaba a la venta en una tienda femenina situada en la *Himmelfortgasse*.

A este contexto de numerosa elaboración de cuartetos de cuerda por diferentes arreglistas a partir de la ópera del compositor valenciano, se sumó la editorial de Viena Artaria, que según como afirma Biba: «comercializó la obertura y once números de la ópera suplementándola con una versión impresa para cuarteto de cuerdas».<sup>32</sup>

Es importante destacar estos aspectos ya que complementan de manera acertada el objeto de estudio de nuestra investigación, al encontrar aquí la principal razón que pudo motivar a Druschetzky a realizar tal trabajo para oboe y trío de cuerdas. Proporcionando, en consecuencia, con este proceso de indagación el hecho de recuperar una de estas adaptaciones, ofreciendo un arreglo novedoso y de gran valor, en el cual el oboe asume el material melódico y solista de la ópera, además de ofrecer no solamente partes sueltas de la ópera, como ya se conocen, sino de ofrecer *Una cosa rara* casi en su totalidad y dividida en sus dos actos correspondientes. Si bien es cierto, en el material que

---

<sup>31</sup> *Ibíd.*, 244.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

disponemos el primer acto es el más completo y el que mejor estado conserva. En cambio, el segundo tiene extraviadas casi todos los números de la *particella* del oboe.

Es importante, también en estos términos, citar otras combinaciones diferentes al cuarteto; los quintetos de cuerda. Estos eran poco populares en la época. Por ello, ofrecer un arreglo para tal formación atraería menos compradores. En esta línea, las transcripciones operísticas para trío de cuerdas o para conjuntos con piano, no eran tampoco una opción factible ya que estaban eclipsadas por el peso que tenía el cuarteto de cuerda en aquel momento para los compositores.

Todo esto no quiere decir que los tríos con piano no fuesen una opción camerística del periodo clásico, pues sí que lo era. De hecho, los tríos de Haydn, para violín, violonchelo y piano, eran en esencia una sonata para piano con acompañamiento de cuerdas, con el objetivo de realzar la figura del pianista, o mejor dicho de la pianista, puesto que las mujeres de clases acomodadas, en aquella época, la destreza pianística era una de las habilidades que, por rol social, debían desarrollar.<sup>33</sup>No obstante:

Hay otras prácticas que aún hoy son conocidas como forma de distribución: los arreglos para el conjunto llamado *Harmoniemusik*, que Mozart convirtió en memorables con el final de su *Don Giovanni*. La Tafelmusik<sup>34</sup> (música para acompañar la cena) cita melodías populares de tres óperas, una de las cuales es *Una cosa rara*. Se ha sugerido que Mozart no citó directamente de la ópera, sino de un arreglo de Johann Wendt para *Harmoniemusik*. Esto por supuesto, era especialmente ingenioso: Mozart quería representar sobre el escenario lo que verdaderamente sucedía en la vida real. [...].

Los conjuntos de *Harmoniemusik* se habían puesto de moda muy recientemente. *Don Giovanni* está al día. En su casa encontramos todo lo que es de última moda, inclusive la música. La *Harmoniemusik* [...] se usaba dondequiera que se necesitara música más sonora que un cuarteto de cuerda, especialmente al aire libre [...]. *Don Giovanni* vive en una casa de grandes dimensiones, en la que un cuarteto de cuerdas no alcanzaría a llenar el comedor.

---

<sup>33</sup> Cfr. J. Peter Burkholder, Donald J. Grout y Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental*, 7<sup>ma</sup> ed. (Madrid: Alianza Música, 2008), pp. 579-580.

<sup>34</sup> Para evitar o prevenir las malas interpretaciones: debe entenderse que *Harmoniemusik* no es de por sí equivalente a *Tafelmusik*. La *Harmoniemusik* (en esa época era algo nuevo, una especie de moda) servía para el aire libre y para grandes salas; la *Tafelmusik* generalmente consistía en música para cuerdas, o para un conjunto mixto. (Cfr. Biba, 2006, Op. Cit., p. 250).

De ahí la elección de Mozart de este tipo de agrupación. Ya que quería hacer ver que «Don Giovanni, dueño de una casa de grandes dimensiones, no seguía las tradiciones comunes sino las nuevas modas».

Pasamos ahora a ahondar, más detalladamente, a G. Druschetzky, autor de la adaptación camerística sobre *Una cosa rara*, ya que lo que se pretende es rescatar la obra adaptada para oboe y cuerdas de este compositor, sobre una de las óperas más afamadas del periodo clásico. Por ello, se ha realizado un amplio estudio sobre el estado de la cuestión de los arreglos para conjuntos instrumentales reducidos de la citada ópera, dada la importancia que ello supone para desarrollar nuestra investigación con éxito.

No se poseen muchos datos sobre la vida y obra de G. Druschetzky, ya que era un compositor menor del siglo XVIII. No obstante, sí que encontramos algunos estudios musicológicos que aportan información de gran interés que merecen nuestra atención en estos términos. El de mayor relevancia y el que más información nos ha aportado, en primera instancia, ha sido el de Alexander Weinmann, a través del diccionario *The New Grove for music and musicians*.

Otra fuente de referencia, que también ha resultado sustancial para recabar información sobre este compositor bohemio, ha sido la encontrada en la plataforma informática de JSTOR, a través del artículo de Ágnes Sas *Cronología de las obras de Georg Druschetzki conservadas en su patrimonio*.<sup>35</sup> Así como la información que se localiza por mediación de la enciclopedia online MGG-ONLINE<sup>36</sup>

Como información complementaria recurrimos al material de referencias bibliográficas que nos aporta Wikipedia<sup>37</sup> al buscar el nombre del compositor con la siguiente grafía; Jiří Družecký<sup>38</sup>, puesto que al buscarlo escrito como Georg Druschetzky nos aparece,

---

<sup>35</sup> Sas, Ágnes. "Chronology of Georg Druschetzki's Works Preserved in His Estate." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 31, no. 1/4 (1989): 161-215. Accessed June 10, 2020. doi:10.2307/902331

<sup>36</sup> Publicado en su edición impresa en 2001 y en su versión digital en 2016. Acceso el 2 de febrero de 2019: <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg03871&v=1.0&rs=id-edfb06b5-0c36-4e71-1a6e-5c98586e658a>

<sup>37</sup> Disponible en: [https://de.wikipedia.org/wiki/Ji%C5%99%C3%AD\\_Dru%C5%BEeck%C3%BD](https://de.wikipedia.org/wiki/Ji%C5%99%C3%AD_Dru%C5%BEeck%C3%BD)

<sup>38</sup> Esto se debe a que el nombre de este compositor aparecía con diferentes grafías como las que recoge el diccionario *The New Grove*: Druschetzky, Družecký, Druzechi, Držecky, Druzecky, etc (p. 651).

únicamente, la fuente referente al diccionario *The New Grove*. El fin es conocer que otros estudios existen y sobre cuales se apoyó esta enciclopedia libre para redactar su artículo, estos son:

- Ágnes Sas: *Georg Druschetzki, Batthyány József hercegprímás zenésze*.<sup>39</sup>
- Alexander Weinmann: *Georg Druschetzky. Ein vergessener Musiker aus dem alten Österreich. Biographisch-bibliographische Materialsammlung*. [*Georg Druschetzky. Un músico olvidado de la antigua Austria*. Colección de material biográfico-bibliográfico].<sup>40</sup>
- Othmar Wessely: *Georg Druschetzky, der letzte Vertreter der heroischen Pauerkunst in Linz*. [*Georg Druschetzky, el último representante del "heroico" Pauerkunst en Linz*].<sup>41</sup>
- Constantin von Wurzbach: *Druschetzky, auch Druzechi, Georg*. [*Druschetzky, también Druzechi, Georg*].<sup>42</sup>

También nos ha resultado útil el estudio de Borja Llimerá<sup>43</sup> sobre el *Concierto para ocho timbales, oboe y orquesta* del mismo compositor, realizado para su trabajo de máster, el cual nos ha proporcionado contenido transversal sobre el mismo compositor, así como, al mismo tiempo, otras fuentes para su consulta como son la tesis doctoral de G. David (2009)<sup>44</sup> sobre la música de circunstancia para vientos en Viena entre 1760 y 1820, y el trabajo de D. Frame sobre la música para instrumentos de viento (*Harmoniemusik*) de G. Druschetzky (1992).

Por otra parte, destacamos la existencia de diversos trabajos complementarios sobre diversos ámbitos de la vida personal y musical de Vicente Martín y Soler, que no solamente nos han aportado datos relevantes sobre el compositor y su obra, sino que nos

---

<sup>39</sup> En: *Zenetudományi dolgozatok* 1987, [ISSN 0139-0732](#) , pp. 53-73.

<sup>40</sup> En: Krenn, Viena, 1986, (*Wiener Archivstudien* 9, [ZDB- ID 575760-5](#)).

<sup>41</sup> En: *Heimatland. Wort und Bild aus Oberösterreich* 4, 1956, S. 30–31. [*La patria, Palabra e imagen de Alta Austria* 4, 1956, p. 30-31].

<sup>42</sup> [Enciclopedia biográfica del Imperio de Austria](#) . 24a parte. Corte Real Imperial e Impresión del Estado, Viena 1872, p. 394.

<sup>43</sup> Galduf Llimerá, Borja (2019). El tratamiento melódico en los timbales. Estudio, análisis y propuesta interpretativa del concierto para 8 timbales, oboe y orquesta de George Druschetzky (1745-1819). (Trabajo final de Máster). Conservatorio Superior de Música “Oscar Esplá” de Alicante.

<sup>44</sup> Disponible en: [http://othes.univie.ac.at/7870/1/2009-12-02\\_0408051.pdf](http://othes.univie.ac.at/7870/1/2009-12-02_0408051.pdf). Acceso el 29 de octubre de 2019.

han ayudado a comprender mejor todo el entramado y la importancia, en aquel tiempo, del mundo de la adaptación camerística para la difusión de ciertas operas. Destacan los estudios del musicólogo argentino Leonardo J. Weisman (2007): *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo europeo*.<sup>45</sup>

También destaca el estudio de Giuseppe de Matteis y Gianni Marata (2001)<sup>46</sup>, quienes ofrecen la primera biografía completa de Martín y Soler, narrada como una novela escrita en base a investigaciones muy precisas, las cuales se encuentran recogidas y reflejadas en una extensa bibliografía localizada entre las páginas 307 y 311 de esta fuente.

Otro de los trabajos fundamentales, para nuestra investigación, ha sido la recopilación que hace el libro de *Los siete mundos de Vicente Martín y Soler* sobre las actas del congreso internacional<sup>47</sup> que se celebró en Valencia entre los días 14 y 18 de noviembre de 2006. En este nos encontramos con diversos textos, realizados por diferentes autores, que abordan en profundidad distintos aspectos sobre Martín y Soler de gran relevancia. De entre los cuales nos hemos nutrido, principalmente, de los elaborados por:

- Otto Biba.<sup>48</sup> *La ópera buffa en Viena, fuera de los teatros de ópera, con énfasis especial en los tres drammi giocosi compuestos por Martín y Soler para Viena.*
- Ingrid Fuchs.<sup>49</sup> *Nuevas fuentes para la recepción de las óperas de Martín y Soler en Viena, y en particular, de Una cosa rara.*
- Dinko Fabris.<sup>50</sup> *Il Signor Martini: Una cosa rara en Italia.*
- Y el de Stephanie Klauk.<sup>51</sup> *Sobre la génesis de la ópera Una cosa rara de Vicente Martín y Soler según la comedia La luna de la sierra de Luis Vélez de Guevara.*

---

<sup>45</sup> El cual «pretende re-examinar los valores de su música, situándola en el contexto de la vida itinerante del compositor y de las prácticas musicales de su época, donde los datos conocidos sobre su biografía, sumados a algunos nuevos aportes documentales, son reunidos y evaluados, centrandó la discusión analítica sobre la ópera buffa».

<sup>46</sup> De Matteis, Giuseppe., Marata, Gianni. (2001). Vicente Martín y Soler. Valencia: Institució Alfons el Màgnanim. Diputació de València.

<sup>47</sup> Congreso *Los mundos de Vicente Martín y Soler*, organizado por la Generalitat Valenciana (a través del Institut Valencià de la Música), el Instituto Complutense de Ciencias Musicales, la Fundación (SGAE) y la Universitat de València en noviembre de 2006, con motivo del segundo centenario de su muerte.

<sup>48</sup> pp. 239-254.

<sup>49</sup> pp. 255-264.

<sup>50</sup> pp. 167-183.

<sup>51</sup> pp. 91-99.

Además, hemos analizado los artículos que recoge la revista de música *Scherzo*, dentro del dossier destinado a Vicente Martín y Soler, en su número 47 de septiembre de 1990.

Estos son:

- *Operistas españoles en la Europa del XVIII entre la crítica y el olvido* de Juan José Carreras<sup>52</sup>.
- *Una cosa rara en la vida musical europea* de Roger Alier<sup>53</sup>.
- *Martini, lo spagnuolo, selección de las Memorias de Da Ponte* por Pilar Tomás<sup>54</sup>., *La afortunada “metamorfosis” de un texto teatral* de Víctor Pagán<sup>55</sup>.
- *Y Consideraciones sobre “Una cosa rara”* de Gerhard Allroggen<sup>56</sup> con traducción de Florentino Gracia Utrillas.

Por otra parte, la edición crítica de Irina Kriajeva (2001), de la ópera completa, recoge una introducción que nos aporta datos útiles en referencia a la vida del compositor, la historia de la obra relacionada con su libretista y un apartado que narra los criterios de edición.

Los registros sonoros de las adaptaciones camerísticas para cuarteto de cuerdas sobre *Una cosa rara* y la del octeto de vientos sobre *L'arbore di Diana*, a cargo del *Cuarteto Canales* y de *Els sonadors*, respectivamente, nos ofrecen, en sus notas de texto del álbum discográfico, datos importantes tanto del contexto del porqué de estas adaptaciones, como del autor de la ópera. Estas notas están escritas por los profesores Leonardo Weisman para el álbum de vientos y por José Carlos Gosálvez Lara para el de cuerda.

Asimismo, hemos consultado los siguientes estudios que recogen datos transversales en relación con nuestro objeto de investigación, estos son:

---

<sup>52</sup> p. 76.

<sup>53</sup> p. 78.

<sup>54</sup> p. 80.

<sup>55</sup> p. 82.

<sup>56</sup> p. 90.

- *Crónica de la ópera italiana en Madrid. Desde 1738 hasta nuestros días*. Luis Carmena y Millán (1878).<sup>57</sup>
- Dorothea Link: *The Da Ponte Operas of Vicente Martín y Soler*, tesis doctoral, University of Toronto, 1991.
- *Y la estancia en Rusia del compositor Vicente Martín y Soler (1754-1806). Nuevas aportaciones musicológicas*. Tesis doctoral inédita. Vera, Fouter. Universidad de Oviedo 2014.<sup>58</sup>

Además de los diccionarios y enciclopedias citadas con anterioridad, también destacamos los artículos sobre V. Martín y Soler y G. Druschetzky que aparecen en otra enciclopedia de referencia; el Diccionario de la música española e hispanoamericana, cuyo trabajo fue realizado gracias a la colaboración del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Educación y Cultura de España en su edición del año 2000.<sup>59</sup>

En cuanto a los parámetros interpretativos musicales de la época, que se deben tener en consideración a la hora de interpretar una pieza musical, como la del objeto de estudio, nos resultan relevantes los tratados sobre interpretación de autores como L. Mozart (2013)<sup>60</sup>, el de J. Quantz (1985)<sup>61</sup> y el de C. P. E. Bach (1985).<sup>62</sup> En este término, también consultaremos algunos estudios actuales, con el fin de contrastar sus parámetros con los del estilo clásico como el de *Un Barroco posible; claves para la interpretación musical* de los autores Sergio Siminovich y Rodrigo de Caso (2013)<sup>63</sup> y otros estudios más recientes sobre la música del siglo XVIII, que aportan información sobre el ámbito de la interpretación y de la música de aquella época como el *Estudio y análisis comparado del Concierto para oboe y orquesta KV314 (285d) de W. A. Mozart* (tesis doctoral)<sup>64</sup>.

<sup>57</sup> Consultado a través del catálogo de la página web oficial de la Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000061193&page=1> [Recuperado el 2 de febrero de 2019].

<sup>58</sup> Disponible en: [http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/31048/1/TD\\_VeraFouter.pdf](http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/31048/1/TD_VeraFouter.pdf)

<sup>59</sup> Consultada en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada.

<sup>60</sup> La primera edición de la obra aparece en Augsburg, 1756.

<sup>61</sup> La edición original está publicada en Berlín, 1752.

<sup>62</sup> La edición *princeps* está publicada en Berlín, 1778.

<sup>63</sup> Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/33724>.

<sup>64</sup> Llimerá, 2017. Recuperado de <https://riunet.upv.es/handle/10251/91848>.

Por último, disponemos de monografías y artículos de referencia que tratan aspectos transversales de esta investigación: *Conceptos de la técnica y la mecánica*, de R. Coll (1996), *Estudio sobre diversos aspectos de la interpretación musical*, de Rink (2002) y el trabajo de G. Mantel, *Interpretación, del texto al sonido* (2010).



## *Capítulo 3*



# Marco conceptual

Esta tesis está centrada en la música para oboe como instrumento solista durante el Clasicismo, concretamente a través del *Cuarteto para oboe y cuerdas* de Georg Druschetzky, sobre la ópera *Una cosa rara* de Vicente Martín y Soler. La participación del oboe como solista en un cuarteto resulta bastante común durante el clasicismo.<sup>65</sup> De hecho, Druschetzky, el compositor de la transcripción de la ópera martiniana, tiene cuatro cuartetos escritos para oboe y cuerdas.<sup>66</sup>

Nos interesa destacar en primer lugar las posibilidades técnicas del oboe, instrumento solista al que está dirigido el cuarteto. En cualquier caso, lo que se presenta es la original adaptación para oboe y cuerdas, por parte de G. Druschetzky, de una de las óperas más exitosas en su momento y que era obra de un autor valenciano; Vicente Martín y Soler.

Por todo ello, a continuación, se recogen una serie de subapartados que muestran la importancia de la relación entre ellos, debido a la temática de nuestra investigación en la que conocer las características del oboe, la función de este dentro del repertorio clásico y la función de la ópera y la música de cámara en el Clasicismo, poseen un papel determinante para entender mejor el conjunto global de nuestra investigación.

---

<sup>65</sup> Un ejemplo ampliamente conocido es el *Cuarteto para oboe y cuerdas* en fa mayor, K. 370 de W. A. Mozart.

<sup>66</sup> Cuartetos para oboe, violín, viola y violonchelo en do mayor, sol menor, fa mayor y mi bemol mayor. Estos están grabados por el oboísta Lajos Lencses. Se pueden consultar extractos sonoros de dicha grabación, a través del siguiente enlace: <https://www.allmusic.com/album/georg-druschetzky-oboe-quartets-mw0001579240>

### 3.1. El vocablo oboe

Este subapartado pretende plasmar de forma breve y sintetizada las características del oboe desde su nacimiento como tal en el Barroco, pasando por su proceso evolutivo desde el Clasicismo hasta el oboe actual. El objetivo es interpretar la adaptación druschetzkiana desde el conocimiento originario, pero con el oboe moderno, con la intención de acercarnos en la mayor medida posible a lo que fue su sonoridad dieciochesca.

Para explicar este instrumento, en primera instancia, se hará referencia a su descripción:

Oboe: aerófono de doble lengüeta y tubo cónico. Del fr. Hautbois, compuesto por haut, “alto”, y bois “madera”. El vocablo hautbois fue, inicialmente, genérico y, todavía en el siglo XVII, estaba referido a las chirimías, mientras que las bombardas y sus descendientes, los dulcianes; aerófonos de doble lengüeta de registro grave y superior tamaño eran llamados gros bois. La voz pasó al castellano en el siglo XVIII como ubué, obué y oboe.<sup>67</sup>

Por lo tanto, «el oboe es un instrumento de viento madera, excitado acústicamente mediante el paso del aire a través de una caña de doble lengüeta» (Standley 2000: 54).

Realmente según la clasificación de Michael Praetorius (1619), el verdadero antecesor del oboe en do es una chirimía denominada *Discant Schalmey*. Pero el oboe, propiamente dicho, fue una creación Barroca. De hecho, fue en Francia en la corte de Luis XIV, hacia 1650 cuando apareció el nuevo y estilizado oboe, formando parte de la *Grand Ecurie du Roi*, integrada por ilustres músicos. [Uno de ellos], J. Hotteterre, compositor, intérprete y fabricante de instrumentos, es a quien se le atribuye la invención del oboe con las siguientes características, que difieren del modelo de Praetorius por la posesión de llaves, el menor diámetro de los orificios de digitación, su lengüeta más larga y estrecha, aunque más ancha que la actual, su tímido pabellón y, estar constituido en tres piezas, dos en casos excepcionales, al contrario de la chirimía elaborada en un solo bloque y porque sus dos llaves iniciales producían el do<sup>3</sup> y el mi<sup>3</sup>.<sup>68</sup>

En este contexto, «es importante la fecha de 1651 cuando Philidor fue propuesto a la *Grand Écurie du Roy* de la Corte Francesa como virtuoso de varios instrumentos, iniciándose así una importante colaboración con Hotteterre. A este proceso hay que añadir la colaboración del compositor Lully, ya que propició el nacimiento del oboe al poder ser

---

<sup>67</sup> Ramón Andrés, *Diccionario de instrumentos musicales* (Barcelona: Vox, 1995).

<sup>68</sup> *Ibidem*.

puesto en práctica en sus ballets antes de 1660. De hecho, su introducción en la música tuvo lugar en *L'amour malade* (1657) de Lully» (Andrés 1995).

A partir del siglo XVIII, el instrumento fue objeto de importantes mejoras, concretamente, durante en el último periodo Barroco y durante el Clasicismo. Casi siempre a manos de artesanos franceses, aunque también alcanzó un gran predicamento en Italia, Alemania e Inglaterra. [...].

A diferencia del oboe moderno poseía una sección cónica más ancha tanto en la embocadura como en el pabellón, siendo la parte exterior más acampanada. Su cuerpo tenía un contorno notablemente orlado, estaba fabricado con madera de boj, arce, ciruelo, peral, y, más modernamente, de ébano, y las medidas de su cuerpo oscilaban entre 57 y 63 cm. El oboe barroco de dos o tres (2-3) llaves, se usó durante todo el siglo XVIII con poca variación, porque la introducción de estas era aceptada con reservas. No obstante, a partir de 1730 el oboe sufrió una serie de cambios técnicos, siendo el más relevante el estrechamiento del canal con respecto a los modelos plenamente barrocos. En la construcción de este oboe destacó el parisino C. Délusse. [...].

[Todo ello, junto con] la adquisición de una lengüeta más estrecha originó una sonoridad más dulce, con una tesitura de dos octavas cromáticas (de do3 a do5), siendo producida la escala superior, al presionar la caña junto con una técnica de sobresoplado.<sup>69</sup>

Ya en el siglo XIX, la Revolución Industrial transformó la economía, desplazó las poblaciones de los campos a las ciudades y se creó una sociedad basada en la producción y distribución en serie. El resultado fue una clase media grande e influyente, que vivió también transformaciones en la vida musical.<sup>70</sup>

Con la citada Revolución industrial y las exigencias musicales del Romanticismo, el oboe experimentó un vertiginoso cambio en su construcción caracterizado por una mecanización del sistema de digitaciones aumentando sus posibilidades técnicas y expresivas, para facilitar la ejecución. De hecho, se mejoraron las prestaciones de muchos de los instrumentos, principalmente los de viento. En los de madera aplicándose el famoso sistema de mecanismo del flautista Boëhm y en los de metal el de válvulas.<sup>71</sup>

<sup>69</sup> *Ibíd.*

<sup>70</sup> J. Peter Burkholder, Donald H. Grout y Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental* (Madrid: Alianza Música, 2008), p. 641.

<sup>71</sup> La Revolución Industrial [...] cambió radicalmente la manera de fabricar los productos. La fabricación de instrumentos musicales fue una de las muchas industrias revolucionadas. [...] Los fabricantes de instrumentos de metal aplicaban la tecnología de válvulas de motor de vapor al diseño de trompas y trompetas. [...] Los instrumentos de madera se beneficiaron también de una combinación de nuevas tecnologías. Theobald Boehm experimentó con una serie de diseños para mecanismos que pudiesen

Para este proceso de mecanización del oboe, fue muy importante la familia Triebert;

Un dato relevante es la fecha de 1881 cuando el Conservatorio de París adoptó el diseño del sistema seis de Triebert de oboe como instrumento oficial. Para muchos, el respaldo por parte del Conservatorio de París, hacia el mencionado sistema, marca la llegada del oboe en la era moderna. Aunque, tomó algunas décadas para que este modelo ganase aceptación internacional.<sup>72</sup>

En el siglo XIX se distinguen dos modelos básicos de sistemas de oboe. Uno es el “francés”, que tiene un calibre más estrecho y otro el “alemán” con un interior mucho más grande y más robusto en su aspecto, más parecido al oboe clásico, pero con un número mayor de llaves, de 9 a 13. El sistema alemán se utilizó principalmente en Austria, Alemania, Italia y en países del este de Europa, principalmente en Rusia. El sistema francés fue utilizado en Francia, Inglaterra y España.<sup>73</sup>

Aun así, en la hegemonía alemana, el oboe retuvo distintos estilos nacionales. Por otra parte, no fue el oboe alemán, sino el modelo francés el instrumento más utilizado en el período modernista y aún lo es hasta el presente.<sup>74</sup>

---

conseguir una producción uniforme de los tonos, un volumen mayor y un mejor control de afinación. [...] En 1849 había creado la moderna flauta con Sistema Boehm. (Cfr. *Ibíd.*).

<sup>72</sup> Burgess & Haynes, «The adoption of Triebert's system 6 oboe design as the official instrument of the Paris conservatoire in 1881. [...] For many, the endorsement of system 6 by the Paris conservatoire marks the arrival of the oboe in the modern age. It would take some decades, however, for this model to gain international acceptance». *The oboe* (Yale: Yale University, 2004), p. 170.

<sup>73</sup> Llimerá, 2006, pp. 506-508, citado en: Aitor Llimerá Galduf "Estudio y análisis comparado del *Concierto para oboe y orquesta* KV314 (285d) de W. A. Mozart" (Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2017) p. 42.

<sup>74</sup> Burgess & Haynes, «Still, in spite of the German hegemony, oboe playing retained distinct national styles. Moreover, it was not the German oboe, but the French model that was the most widely used instrument in the Modernist period –and still is up to the present». *The oboe* (Yale: Yale University, 2004).

### 3.2. Características del oboe actual

Este mismo proceso de adaptación mecánica del instrumento a las necesidades de un repertorio determinado, que venimos desarrollando desde el subapartado anterior, es el que se sigue experimentando hoy en día, de forma constante, eficaz y más rápida que antaño, gracias a la tecnología y al sistema de comunicaciones del siglo XXI, donde se elaboran nuevas estructuras como, por ejemplo, las que proporciona el modelo M2 de Marigaux (París), con dos tipos de cuerpos superiores adaptables según las necesidades de cada intérprete, dividiendo el cuerpo del oboe en tres partes, sin incluir la lengüeta, pero en contraste a la disposición que posee el sistema convencional, este nuevo modelo divide su segmento central con una mayor longitud. Otra de las innovaciones donde podemos observar el continuo proceso evolutivo, lo encontramos en el empleo del plástico y materiales sintéticos para la elaboración tanto de los instrumentos como de las cañas, proporcionando al intérprete un gran abanico de posibilidades sonoras.

Actualmente, existen diferentes tipos de oboe el soprano; afinado en do, el pÍcolo; afinado en mi bemol, el de amor; afinado en la, el corno inglés; afinado en fa, y el oboe barÍtono; en do una octava abajo del soprano. No obstante, nos centramos en el oboe soprano afinado en do, ya que es para el que está enfocado nuestra adaptación camerística.

Características constructivas del oboe:<sup>75</sup>

- Tiene forma de tubo cónico y mide aproximadamente 60 centímetros de largo.
- Tiene 23 orificios que se tapan y destapan con un sistema de llaves, hechas de metal de alpaca que pueden estar bañadas en níquel, oro o plata.
- Dicho sistema de llaves está compuesto por seis platillos y una serie de espátulas que tapan directamente los orificios.

El oboe se compone de cuatro partes. Estas encajan unas con otras mediante espigas recubiertas de corcho. A continuación, son mencionadas en el orden de su montaje:<sup>76</sup>

<sup>75</sup> Catherine Surace et al., “Guía de iniciación al oboe”, *Plan Nacional de Música para la Convivencia*, n°1 (2012): 8-9,

<https://www.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Documentos%20Publicaciones/Guia%20Oboe%20dic.pdf>

<sup>76</sup> *Ibíd.*, 8.

1. La campana: parte fundamental para el sonido del instrumento, funciona como una caja de resonancia e incide acústicamente en la redondez del registro grave y en la nitidez de las notas agudas.
2. El cuerpo inferior de tubo cónico posee diez orificios, tres platillos y diez llaves, esta parte del instrumento es la que nos sirve para sostenerlo.
3. El cuerpo superior también de tubo cónico de madera tiene once orificios, tres platillos, nueve llaves y se acciona con la mano izquierda.
4. La caña del oboe está compuesta por una madera llamada *Arundo donax*, un tudel y un hilo de nylon. Estas dos láminas de madera están cortadas muy finamente y se unen al tubo para luego ser raspadas y poder dar vibración al instrumento. La longitud de la caña que oscila entre 7,1 y 7,5 cm.

El oboe se construye de madera. Antiguamente, como dijimos, de diferentes tipos de madera, entre las que destacaba, la de Boj, pero en la actualidad por cuestiones sonoras se emplea la de ébano que es más espesa y pesada.

### **3.3. El oboe en el repertorio del Clasicismo musical**

El oboe en este periodo ocupó un lugar importante dentro de las producciones y trabajos realizados por los compositores, dentro de cualquier género musical; de cámara, de concierto o solista. De hecho, por ejemplo, el concierto de W. A. Mozart en do mayor es uno de los más importantes dentro de la literatura básica existente para todo oboísta. Esto es debido a la gran exigencia y control que requiere sobre el fraseo, la articulación, la afinación y los contrastes dinámicos. Es música muy viva y fácil de escuchar, tanto para el músico profesional como para el oyente o músico aficionado. Esta es la razón por la que es comúnmente demandada en procesos selectivos, porque dentro de esta sencillez, está inserta cierta complejidad técnica para poder efectuar con frescura los motivos de su música. Y del mismo modo pasa con otras composiciones musicales destinadas a nuestro instrumento de diferentes autorías. Es decir; este tipo de repertorio clásico requiere una interpretación ágil, fresca y viva. Este es un aspecto muy importante que todo oboísta debería tener en consideración, ya que nuestro instrumento suele asumir gran protagonismo independientemente del género que se aborde; operístico, orquestal, camerístico o de solista, como ya dijimos.



En este sentido,

La sonata clásica se caracteriza por ser la base estructural de casi toda la música instrumental de este periodo: llevan esta forma la sinfonía, el concierto, la música de cámara (trío, cuarteto, quinteto...) y la sonata para instrumentos de tecla. Todas estas estarán estructuradas no sobre la sonata antigua o suite, [...] sino sobre el nuevo «tipo sonata» que se consagrará en la música instrumental de este período y que tendrá vigencia hasta muy cerca de nuestros días.

Su creador fue Felipe Manuel Bach. Este se dio cuenta de que al oyente después de escuchar algunos temas, necesitaba cambiar o variarlos para evitar la monotonía; pero enseguida le agradaba escuchar de nuevo lo ya oído al principio. De este modo se crea la sonata ternaria a tres partes. Un segundo paso sería el añadido de un segundo tema o grupo de temas al primero de la exposición para darle contraste y variedad, con lo que surge la sonata clásica de dos temas que se vislumbrarán con toda claridad desde Mozart y sobre todo desde Beethoven.<sup>77</sup>

Esta estructura, de forma general, consta de:<sup>78</sup>

- 1) Exposición: aparece el primer tema, puente modulante, segundo tema en diferente tonalidad, generalmente la dominante, y breve cadencia.
- 2) Desarrollo: manejo libre del material precedente imitando, contrastando, ampliando, etc.
- 3) Reexposición: repetición en parte o variada de la exposición (con el segundo tema en el tono del primero).

En cuanto a los conciertos, dentro del género solista para el oboe, destacamos, el ya mencionado en do mayor de Mozart y el de J. Haydn, ambos para orquesta y solista. De estos dos, el más relevante es el de Mozart. «Fue escrito para el oboísta italiano Giuseppe Ferlendis durante su estancia en Salzburgo». <sup>79</sup>

Otros trabajos dentro de este género se conocen por parte de nombres como, entre otros, los de Le Brun, Krommer, Carl Stamitz y Dittersdorf.

<sup>77</sup> Mariano Pérez, *El universo de la música*, (Madrid: Musicalis, 2000), p. 370.

<sup>78</sup> *Ibidem.*, 371.

<sup>79</sup> Llimerá, 2017, p. 30.

### 3.4. La ópera en consecuencia de la adaptación de Druschetzky. Consideraciones generales

En cuanto al género operístico que abarca esta investigación a través de la adaptación de Druschetzky, hay que destacar sus características más significativas para entender mejor su función durante el Clasicismo musical: <sup>80</sup>

- Para el espectador del siglo XVIII una ópera o un ballet eran solo una parte de un acontecimiento total que involucraba a organizadores, artistas, técnicos y espectadores durante meses de preparación y largas horas de desarrollo.
- El poder político determinaba, aunque en grado variable según el tiempo, el lugar y la personalidad del líder, una política cultural.
- La figura del libretista era una parte fundamental.

Sin embargo, ya a mediados del siglo XVIII los compositores de óperas que habían logrado algún renombre subsistían como agentes independientes dentro de un amplio mercado de ámbito europeo, en el que teatros y compañías competían por las novedades de los más afamados autores y muchos de estos se trasladaban de ciudad en ciudad, firmando contratos por una o varias óperas o por una o varias temporadas con las autoridades de los teatros respectivos.<sup>81</sup>

### Ópera cómica

Muchos rasgos estilísticos típicos de la música de la época clásica se originaron en la ópera italiana de las décadas de 1720 y 1730. Puesto que la tradición tenía menos peso en la ópera cómica, ésta era más permeable a las innovaciones de la ópera seria.<sup>82</sup>

La terminología usada en el siglo XVIII para referirse a la ópera cómica abarcaba distintas nomenclaturas «la *opera buffa* (ópera cómica), el *dramma giocoso* (drama jocoso), el *dramma cómico* y la *commedia per musica*». Sin embargo, actualmente se emplea

---

<sup>80</sup> Dorothea Link y Leonardo J. Waisman. En: *ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL: Los siete mundos de VICENTE MARTÍN y SOLER*. Valencia, 14-18 de noviembre de 2006. Institut Valencià de la Música, Generalitat Valenciana (año de edición: 2010), p. 10.

<sup>81</sup> Leonardo J. Waisman, *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo europeo*. (Madrid: Música Hispana, 2007), pp. 16-17.

<sup>82</sup> Burkholder, Grout y Palisca, *Historia de la música occidental* (Madrid: Alianza), p. 553.

asiduamente *opera buffa* para abarcar todos estos tipos.<sup>83</sup> En este sentido, hay que señalar que Una cosa rara está catalogada como *dramma giocoso*.

Una ópera buffa era una broma de grandes dimensiones con seis o más personajes. Entretenía y servía a un propósito moral al caricaturizar las flaquezas de aristócratas y personas comunes. El reparto cómico se complementaba a menudo con personajes serios en torno a los cuales giraba el argumento principal y que interactuaban con los personajes cómicos, en particular dentro de intrigas amorosas.

Las arias de las óperas cómicas están por lo general en estilo galante, compuestas de breves frases melódicas, a menudo repetidas o variadas, organizadas en periodos y acompañadas con armonías y figuraciones simples. [...] Muchas de las arias tienen un peso considerable, en forma da capo.

Por lo tanto, «el género de la ópera abarcaba diferentes tipologías. Si bien, la ópera italiana diferenciaba claramente entre ópera seria y *buffa*, siendo la segunda la que ganase en protagonismo. No obstante, este último proceso era poco notorio antes de las últimas décadas del siglo; cuando Martín y Soler decidió lanzarse a la palestra, las exigencias de los teatros estaban equilibrados para los dos tipos» (Waisman, 2007: 17).

Ahora bien, el que la *buffa* ganase, como se ha dicho, terreno a la seria, se puede entender debido a que «las escenas cómicas venían introduciéndose dentro de la ópera seria casi desde principios del siglo XVIII» (Pérez, 2000: 349).

A principios del siglo XVIII se reducirían a intermedios burlescos dentro de la ópera seria para dos o tres personas, obritas que con el tiempo se hacen independientes. Por esto, en su origen recibió el nombre de «Intermedio». El apelativo de *opera buffa* nació quizá del papel grotesco del “bufón”, encomendado con frecuencia a una voz grave.<sup>84</sup>

Las características que distinguen este género de la ópera seria son su mayor gracia, ligereza, frivolidad y humor en los motivos, melodía popular y espontánea, en lugar de las pesadas arias dramáticas y un mayor papel del coro, especialmente en los finales, que reunían a los personajes dentro de una mayor viveza y agilidad de acción.

<sup>83</sup> Cfr. *Ibidem.*, 553

<sup>84</sup> (Pérez, 2000), p. 349.

### **Christoph Willibald Gluck**

Es importante en estos términos de la ópera cómica hablar de las características de la reforma de la ópera de Gluck, ya que tuvo cierta influencia en la obra de Martín y Soler, tal y como se puede observar en la información extraída a través de los análisis musicales que se han realizado de la reconstrucción de la adaptación sobre *Una cosa rara*, y que veremos más adelante en su capítulo correspondiente.

Por ello, a continuación, enumeramos de forma sintetizada los principios más significativos de la reforma de Gluck que podamos comprobar a través de la adaptación, según (Pérez, 2000: 353-354). Estos son, entre otros:

- Terminar con los abusos exhibicionistas de los cantantes supeditando la música al texto y a la acción dramática.
- Obertura estrechamente ligada al drama.
- Evitar los convencionalismos y la rigidez de formas en la estructura de arias, etc.
- Evitar la disparidad entre aria y recitativo, buscando la claridad y simplicidad.

En cuanto a la música perteneciente al género camerístico y sus agrupaciones usuales durante el periodo clásico, por la importancia que ello supone para nuestra investigación, al girar esta sobre una adaptación operística para una formación camerística, abordaremos su contenido en el siguiente apartado.

### **3.5. Música de cámara**

Antes explicar las características identitarias de la música de cámara del Clasicismo es importante definir correctamente su concepto.

El término «música de cámara» propiamente dicho aparece por primera vez en el periodo Barroco para referirse a la música que se interpretaba por parte de un grupo reducido de instrumentos en un salón o cámara de pequeñas dimensiones de los palacios aristócratas.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> El concepto de música de cámara, por una parte, se basa simplemente sobre el lugar de ejecución. Pero, por otra, y en general, durante el Barroco, la música se clasificó también en términos de su función social. Así se estableció la música de iglesia (*da Chiesa*), la música teatral y la de cámara (*da camera*). Por cámara se entendía como la habitación de las residencias y palacios reales, reservada para su uso exclusivo. Vicente Salas Merino, *La historia de la música de cámara y sus combinaciones*, (Madrid: Vision Net, 2005), pp. 18-19.

Hoy son consideradas como obras de música de cámara las escritas para conjuntos cuya plantilla no sobrepasa los diez instrumentos y presenta al menos dos. Queda pues excluida toda la música de piano, aunque no, sin embargo, la destinada al violín o al violonchelo solos, por ejemplo, o incluso a algún otro instrumento solista de cuerda o viento.<sup>86</sup>

El término «música de cámara» ha tenido múltiples significados a lo largo de la historia de la música, aunque en la actualidad se refiere a la música escrita de acuerdo con alguna de las siguientes características:<sup>87</sup>

- Música escrita para 2 o más intérpretes: de dúos a nonetos, puede incluir instrumentos de la misma familia o de familias distintas.
- Cuando la agrupación tiene más de nueve intérpretes se denomina conjunto instrumental, en estas ocasiones puede ser necesaria la presencia de un director para la simultaneidad del grupo.
- Música para interpretarse en un entorno íntimo y de público reducido.
- Música escrita para tocar en conjunto sin necesidad de una orquesta.

### 3.5.1. El género camerístico durante el Clasicismo

Uno de los acontecimientos más importantes referentes a la instrumentación es la consolidación de grupos camerísticos más o menos estables que ya venían funcionando desde finales del Barroco y que ahora van a tener unas características propias, dando lugar a su vez a la orquesta clásica. La música para conjunto, en esta época, se escribía para diversas combinaciones, de «dos a cinco instrumentos de cuerda y en ocasiones con la participación de un instrumento de viento», como podría ser el caso del oboe.

La mayoría de las formas de cámara que hoy conocemos se concibieron durante este periodo. En lugar de las sonatas *da chiesa* y *da cámara* aparecieron las sonatas a dúo, el trío, el cuarteto y el quinteto, con y sin piano.<sup>88</sup>

La agrupación más destacada era el cuarteto de cuerda compuesta para dos violines, viola y violonchelo. Fue originada a partir de la sonata en trío barroca, al caer el bajo continuo

<sup>86</sup> François-René Tranchefort, *Guía de la música de cámara*, (Madrid: Alianza, 2010), p. 7.

<sup>87</sup> Marta Torres del Rincón, *Al unísono: Guía esencial para la práctica de la música de cámara*, (Madrid: Alpuerto, 2015).

<sup>88</sup> *Ibíd.*, 27.

en desuso con las corrientes preclásicas, siendo necesario componer la voz intermedia en lugar de la mano derecha del clavecinista.<sup>89</sup>

En estas obras el primer violín exponía con frecuencia la mayor parte del material melódico, mientras que el violonchelo suministraba el bajo y las voces intermedias [el violín segundo y la viola] rellenaban la textura. No obstante, sabiendo que a los intérpretes les gustaba escucharse a sí mismos en extensos solos de varios compases, los compositores escribieron también cuartetos concertantes, en los que todas las voces tenían la misma importancia, así como cuartetos en los que los intérpretes intercambiaban breves motivos como en una conversación musical.<sup>90</sup>

Este tipo de composiciones más contrapuntísticas, contrastan con las de estilo Galante en las que estaba muy definida la melodía del acompañamiento.

Por otro lado, nos encontramos con agrupaciones con instrumento de teclado, que se caracterizaban por llevar la iniciativa siendo acompañados por los demás instrumentos. La razón de esto radicaba en el rol desempeñado en la práctica instrumental doméstica de familias de clase media y alta, pues las hijas eran con frecuencia hábiles intérpretes de teclado, puesto que la música era una de las destrezas que debían cultivar, mientras que los hijos (por lo general violinistas y violonchelistas) dedicaban menos tiempo a la práctica. Por ello, este entretenimiento exigía obras que realzasen la habilidad de las mujeres, aunque permitiesen la participación de todos. De hecho, los tríos de Haydn con teclado era en esencia una sonata acompañada por cuerdas donde el chelo doblaba el bajo y el violín hacía el acompañamiento de fondo.<sup>91</sup>

En cuanto a los vientos, aun no existían conjuntos formados por aficionados pues no tocaban instrumentos de viento distintos a la flauta, habían tenido una presencia regular en las cortes e instituciones militares desde la época de Luis XIV. Estos conjuntos

---

<sup>89</sup> Mariano Pérez, en este contexto dice que «La combinación más usual entre las de cámara quizá sea el cuarteto de cuerda: dos violines, viola y violonchelo. Fue éste como el sucesor de la sonata-trío del Barroco. [...] En esta combinación dejaron obras que inmortalizaron el género Haydn (83 cuartetos), Mozart (26) y Beethoven (16)». *El universo de la música*. (Madrid: Musicalis, 2000), p. 375.

<sup>90</sup> J. Peter Burkholder, Donald J. Grout y Clade V. Palisca, *Historia de la música occidental* (Madrid: Alianza Música, 2008), p. 580.

<sup>91</sup> (Cfr.) *Ibidem.*, 577-581.

franceses comprendían solamente instrumentos de doble lengüeta como oboes y fagotes, e instrumentos de metal como las trompetas.<sup>92</sup>

Ahora bien, a mediados del siglo XVIII bajo el patrocinio del archiduque Austriaco José II de Habsburgo surgió un grupo que empezó a ser usual en combinación de dos oboes, dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes, del que más tarde nacería el quinteto de viento en el s. XIX (oboe, flauta, clarinete, fagot y trompa). Este grupo es conocido como *Harmoniemusik*. En este sentido Leonardo Waisman dice que:

Las pequeñas bandas o *Harmoniemusik* de tres pares de instrumentos fueron jerarquizados por José con el establecimiento, para sus citas y eventos sociales de carácter lúdico, de un octeto de viento estable –la Kaiserliche-Königliche Harmonie- formado por ocho de los mejores músicos de la ciudad. El amplio repertorio para esta agrupación estaba constituido por composiciones originales (serenatas, divertimentos, etcétera; entre ellos varios compuestos por Mozart) y **arreglos de óperas favoritas del público de la época.**<sup>93</sup>

Un ejemplo de esto es el arreglo para octeto de vientos de J. N. Wendt sobre *Una cosa rara*. De hecho, «una buena cantidad de los arreglos fueron realizados por el bohemio Johann Nepomuk Wendt (1745-1801), director, compositor y segundo oboe del conjunto» (Waisman, 2007: 7).

En este sentido, «Los arreglos de éxitos operísticos de la época para conjuntos de viento fueron immortalizados por Wolfgang Amadeus Mozart en la célebre escena de su *Don Giovanni*» (Waisman, 20087: 7).

Esta escena la explica bien Roger Alier:

El libertino se hace servir a la mesa por su criado Leporello, mientras una pequeña orquesta situada en la misma escena (y formada solo por instrumentos de viento) toca piezas de moda. Cuando escucha la primera, Leporello la reconoce enseguida y grita: “¡Bravo! ¡Cosa rara!”. La pieza en cuestión es una transcripción del fragmento “O quanto un sí bel giubilo”, del *finale* del primer acto de *Una cosa rara*.<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> *Ibíd.*

<sup>93</sup> Leonardo Waisman. “L’arbore di Diana. Martín y Soler visto por Wendt”, CD-ROM *Els sonadors*, notas de texto. Patrimonio musical valenciano 009, (2007), p. 7.

<sup>94</sup> Roger Alier, “Una cosa rara, de Vicent Martin i Soler”, CD-ROM, *Le Concert des Nations*. Astrée Auvidis, (1991), p. 40.

### 3.5.2. Música en la corte y en el ámbito doméstico

La música de cámara instrumental de aquella época era una forma de entretenimiento, pensada principalmente para el disfrute de los intérpretes y de sus acompañantes, donde los aficionados tocaban a menudo para la familia y amigos dentro del ámbito doméstico. Esta desempeñaba una pluralidad de papeles sociales a mediados y finales del siglo XVIII.

Sin embargo, gran cantidad de las piezas que se componían, tal y como afirman Burkholder, Grout y Palisca (2008: 596)

No eran en absoluto música de concierto, sino que muchas fueron escritas como música de fondo para ser interpretada durante una comida, una fiesta u otra ocasión social en hogar aristocrático o adinerado, o en escenarios informales en los hogares o al aire libre. Los géneros de esta categoría son el divertimento, la casación y la serenata, piezas en varios movimientos para orquesta y otras combinaciones de instrumento de viento y cuerdas.

Un claro ejemplo de esto lo tenemos con J. Haydn (1732-1809) quien pasó la mayor parte de su carrera como músico al servicio de la corte de Esterházy (familia más poderosa de Hungría) para los que tuvo que componer cualquier tipo de música solicitada por el príncipe. «Haydn gracias a las posibilidades económicas de esta familia formó una orquesta de aproximadamente veinticinco músicos con la que ofrecía conciertos, así como numerosas sesiones de música de cámara en los apartamentos privados del príncipe» (Burkholder, Grout y Palisca, 2008).

En este contexto,

el octeto de viento que ameniza la cena de *Don Giovanni*, entonces, era uno de los tantos conjuntos permanentes establecidos por las grandes casas nobiliarias (Esterházy, Lichstenstein), o contratados para eventos especiales por la nobleza menor, emulando así la magnificencia del soberano. De este modo, la buena sociedad vienesa pudo animar sus banquetes y fiestas con versiones de la música de moda, y los compositores de ópera vieron incrementada su capacidad de hacer llegar sus momentos musicales más populares, de forma reiterada, a un amplio público. Esta forma inédita de difusión musical, juntamente con otros procesos contemporáneos a ella, constituye, ni más ni menos, el origen de lo que hoy llamamos «música popular».<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Waisman, 2007, “Els sonadors”, 8.



## *Capítulo 4*



# Contextualización

La notación musical aparentemente estándar tiene significados sutilmente diferentes dependiendo de dónde y cuándo fue escrita. De hecho, siempre requiere de una contextualización como parte de este proceso de interpretación (Rink, 2006: 36).

## 4.1. La época y su contexto político sociocultural

El Clasicismo es una época que se da, principalmente, en el siglo XVIII. Se extiende, aproximadamente, desde 1735 hasta 1820, solapándose con los periodos Barroco y Romántico.<sup>96</sup>

La doctrina no es pacífica en cuanto a la delimitación exacta de las fechas en las que se dio el Clasicismo musical, pues son muchos los autores los que ofrecen datos dispares. No obstante, sí que coinciden en que se trató de un espacio en el tiempo caracterizado por ser una corriente en continua evolución con la transición del Barroco al Clasicismo, con las corrientes preclásicas, y del Clasicismo al Romanticismo, con el estilo de Beethoven y las influencias del Sturm und Drang.

En música, el Clasicismo presentó algunas variantes respecto al resto de artes. Así, mientras en pintura, escultura, arquitectura y poesía el artista pudo tomar sus modelos de la antigua grecolatina, en la música, en cambio, esto no fue posible, ya que los fragmentos [...] escasamente llegaban a la docena. Ahora bien, sus virtudes de proporción, equilibrio y belleza inspiraron a la música. Por esto el nombre de Clasicismo se toma en música no en el sentido de resurrección o imitación de los modelos grecolatinos, sino como traducción comparativa de los cánones e ideales de la época clásica griega [...] Lo clásico, pues, en arte es como el símbolo de la perfección, de la armonía, de la pulcritud, [...] que en música representarán la pureza y la transparencia.<sup>97</sup>

Política y socialmente, durante el Clasicismo, se produce una serie de acontecimientos como la Revolución francesa, que desplazaron a la aristocracia por una clase media en

<sup>96</sup> Cfr. Vicente Salas Merino. *La historia de la música de cámara y sus combinaciones*, (Madrid: Vision net, 2005), p. 24.

<sup>97</sup> Pérez. *El Universo de la música*. (Madrid: Musicalis, 2000), p. 367.

auge favorecida por el comercio, las mejoras en la agricultura, los nuevos ideales (con el triunfo de la razón) marcados por el movimiento de la ilustración de Voltaire, Roseau y Montesquieu, y por corrientes como la francmasonería (movimiento humanista en busca de la verdad) de la que eran adeptos Mozart y Haydn.<sup>98</sup>

En cuanto a la música, mientras las cortes, gobiernos, y la iglesia seguían subvencionando esta rama del arte, los músicos dependieron de manera creciente del apoyo del público, pues el fenómeno de los primeros conciertos públicos de Londres del siglo pasado había ido en aumento dándose ahora en las principales ciudades de Europa. Esto, junto con una economía en expansión, y una clase media en crecimiento, provocó el aumento del número de aficionados a la música, lo que despertó, a su vez, la afición por la práctica instrumental en ámbitos no profesionales, por parte de oyentes especializados. Esta nueva corriente cultural, en música destacó por:<sup>99</sup>

- 1) La búsqueda de una música universal, más fácil y dirigida a todos los públicos, la cual debía ser expresiva, y capaz de agradar a todo oyente.
- 2) La creación nuevos géneros musicales, como: la sonata, el cuarteto y la sinfonía.

#### **4.1.1. Segunda mitad del siglo XVIII en Viena, lugar donde se cultivó *Una cosa rara***

En la segunda mitad del siglo XVIII el eclecticismo cosmopolita de la corte imperial de José II hizo coincidir en sus teatros diferentes tradiciones del mundo de la música y del espectáculo de la época, lo cual dio a Viena una dimensión internacional y destacada en toda Europa. Coexistían, entre otros, el *dramma* italiano, tanto cómico como serio, la ópera *comique* francesa y el todavía *singspiel* alemán. Pero el dueño absoluto de los escenarios, de San Petersburgo a Londres, de Dresde a Nápoles y en particular en la ciudad imperial, fue el *dramma giocoso* (Pagán, 1990: 82).

---

<sup>98</sup> Cfr. Burkholder, Grout, Palisca, (2008), pp. 539-543.

<sup>99</sup> Cfr. Ibíd.

## 4.2. El estilo del clasicismo musical

La música de Haydn (1732-1809) y Mozart (1756-1791) se ha convertido en ejemplo estilístico del periodo clásico, pues crearon mediante una síntesis de estilos y tradiciones música con un atractivo inmediato tanto para intérpretes como para oyentes.

Esto se entiende, debido a que ambos compositores pertenecientes a la primera escuela de Viena emplearon elementos heredados del Barroco al redescubrir la música de J. S. Bach (1658-1750) introduciendo su contrapunto en combinación de elementos característicos del estilo galante, del sentimental y del *Sturm und Drang*.

En definitiva, crearon nuevo estilo clásico en el que aunaron la complejidad contrapuntística del Barroco con la simplicidad de los estilos preclásicos y del *Sturm und drang*, explicados para un mejor entendimiento, respectivamente, en los subapartados siguientes (4.2.1., 4.2.2., 4.2.3.). Esto cristalizó en la forma estrella del periodo clásico que representa el triunfo de la música instrumental sobre la vocal, la sonata clásica, donde se desplazó la tensión al centro de la obra como clímax, en lugar de situarla al final como en el Barroco, siendo el cuarteto de cuerdas su principal campo de pruebas.

Entre las características más relevantes que definen este estilo Clásico, enumeramos (Pérez, 2000: 368-369):

- En general, la música es objetiva, cortesana, refinada y elegante.
- Estructura formal clara y transparente, mostrando a su vez un interés por el dialogo entre todas las voces.
- Claridad y simplicidad melódicas. Frases melódicas nítidas y más cortas, regulares y cuadradas que en época precedente (es corriente la frase de ocho compases), las cuales se abren y cierran con ciertos reposos cadenciales. Estas melodías incorporan en parte los característicos adornos del Barroco.
- Estilo homofónico o vertical. El conjunto aparece como acompañamiento armónico de una melodía o tema, al que las restantes voces están subordinadas.
  - Desaparece el antiguo bajo continuo,
  - Abandono de las formas contrapuntísticas que utiliza solo esporádicamente, especialmente en los desarrollos temáticos.

- Armonía transparente, no cromatizante; menos compleja que en Bach. Los cambios armónicos relacionan gradualmente temas y secciones en las formas más variadas (=modulaciones). Las disonancias resuelven satisfactoriamente sin dejar sensación de aspereza. De sentido tonal muy transparente, sin marcados cromatismos en sus melodías ni armonías.
- Dinámica. Atención especial a los contrastes expresivos (nunca bruscos) a base de fuerte y piano y al uso del crescendo y diminuendo.
- El ritmo es sencillo y regular, con silencios intercalados como descansos contrastantes entre temas y melodías.
- Uso de la repetición motívica.

#### **4.2.1. Aportaciones de los compositores del estilo galante**

«El estilo galante, es un estilo francés preclásico acuñado durante el reinado de Luis XIV, pero que se generalizó más como sinónimo del Rococó (rocaille, material decorativo). Nació como reacción contraria al estilo anterior, el Barroco, oponiéndose a la complejidad contrapuntística de la música sacra y al virtuosismo de los estilos vinculados con el bajo continuo» (Gil, 2012).<sup>100</sup>

Se centraba principalmente en ese gusto hacia la sencillez, buscando satisfacer las necesidades del aficionado burgués con música compuesta para el ámbito doméstico. Sus características más relevantes son: <sup>101</sup>

- La línea melódica era el centro de interés.
- Melodías y temas diminutivos que se repiten mucho.
- Armonía muy pobre, gravitando en exceso sobre la sucesión de I-V.
- Empleo del bajo Alberti (formula de acompañamiento).

---

<sup>100</sup> Cfr. Jesús Gil Corral. *Cuerpo de Profesores de Enseñanza Secundaria. Música, Temario volumen II*. Sevilla: MAD, (2007), 2012. p. 107.

<sup>101</sup> Cfr. *Ibidem*. p. 108.

#### 4.2.2. *Empfindsamer stil*; estilo sentimental

«Constituye el núcleo pasional del estilo galante. Los hijos de Bach son considerados como los mejores representantes de esta tendencia. El más destacado: Carl Philipp Emanuel Bach, principal figura en la creación del *empfindsamer stil* de la Alemania del norte. Su principal preocupación fue la expresividad. Donde lo más importante era la transmisión de una emoción intensa y definible». <sup>102</sup>En su repertorio para oboe, podemos señalar la Sonata en sol menor para oboe y bajo continuo Wq 135.

Son característicos los arranques de fantasía, la exaltación emocional y el uso de elementos sorpresa como desplazamientos bruscos de la armonía, giros melódicos, constituyendo así, un vocabulario fuertemente expresivo. Esto le aproxima a la corriente del *Sturm und Drang*, que explicamos a continuación.

#### 4.2.3. Influencia del movimiento *Sturm und Drang*

«El *Sturm und Drang* (tormenta e ímpetu) fue en realidad un movimiento literario de gran dramatismo, cuyo máximo representante era Goethe, que tuvo influencia en música y en las artes visuales, se inició en la década de los 70 en Alemania y puede considerarse como el prólogo al Romanticismo. Esta corriente concibe a la música como: un movimiento del alma, un desahogo del corazón que encuentra en la música instrumental su mejor vehículo de expresión, pues los sonidos expresan mejor que las palabras la ambigüedad del mensaje». <sup>103</sup>

Sus características en música son:

- Expresar estados de ánimo intensos y tormentosos a través del uso del modo menor (Mozart: Sinfonía en sol menor, Haydn: Sinfonía *Lamentaciones*, Fúnebre).
- Elección de tonalidades sombrías a menudo cargadas de bemoles.
- Contrastes dinámicos muy marcados.
- Empleo con finalidades expresivas del silencio, desplazamientos abruptos de la armonía, modulaciones extrañas, giros melódicos, súbitos acentos en *sforzando*, etc.

<sup>102</sup> Cfr. Vicente Salas Merino. *La historia de la música de cámara y sus combinaciones*. Madrid: Vision net, 2005, p. 26.

<sup>103</sup> Cfr. *Ibíd.* pp. 112-114.

- Indicaciones expresivas en las partituras: *amoroso espressivo*, *agitato*, etc.

Referentes a los estilos pertinentes a las naciones Waisman (2007) afirma que:

Fuera de España, musicalmente hablando, solamente se reconocían, desde el siglo XVII, dos estilos nacionales en Europa; el francés y el italiano. Algunos tratadistas, añadían casi pidiendo disculpas un estilo alemán, pero el español no llegaba a ser mencionado por teóricos de otros países. Esto es solo un reflejo de la posición periférica de la cultura española. La música era solo un aspecto más de la otredad española [...]. El desplazamiento de la actitud racionalista por una sensibilidad más romántica que valoraba lo original, lo irregular, lo característico, es responsable de este cambio. La transformación de la imagen de España de “inaceptablemente bárbara” a “atractivamente exótica” se deja ver ya en 1787.<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> Leonardo J. Waisman, *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo europeo*. (Madrid: Música Hispana), p. 556.



# *Capítulo 5*



# La Interpretación histórico-informada

Nuestro espíritu de vida no es idéntico al de nuestros antepasados y, por tanto, su música, aun cuando se restaure con una completa perfección técnica, no puede tener nunca para nosotros justamente el mismo significado que tuvo para ellos (Paul Hindemith, 1952).<sup>105</sup>

Lo que quiere reflejar el nombre de este capítulo es, en primer lugar, la importancia de conocer los aspectos básicos para la interpretación de transcripciones musicales, eje troncal de esta investigación a través de la adaptación camerística de Druschetzky y, en segundo lugar, saber hacer un uso efectivo de los principales tratados teóricos de la época al que corresponda el material musical, para asegurar un desarrollo óptimo del proceso de montaje de la pieza o fragmento musical, tanto para intérpretes de ámbito profesional como para discentes de Enseñanzas Superiores o Profesionales.

La motivación de destacar este apartado viene dada por la actitud asidua de, en muchos casos, querer disociar la actividad de la investigación con la de interpretación, asumiendo el rol de que para ser un buen intérprete solo basta con dominar técnicamente un instrumento, sea cual sea la especialidad. Cuando, en realidad, investigación e interpretación son dos conceptos que, aunque expresen ideas diferentes, en música, van intrínsecamente unidos, ya que es necesario documentarse para poder ofrecer un producto sonoro próximo al que se perseguía o persigue de forma general en cualquier corriente cultural y particularmente, siendo consonantes con la del objeto de estudio que nos ocupa; el Clasicismo musical.

---

<sup>105</sup> Paul Hindemith, *A Composer's World*. (Cambridge: Mass, 1952). Cit. en: Colin Lawson, *La interpretación histórica de la música*, (Madrid: Alianza, 2019), p. 25.

### 5.1. La transcripción musical y su vinculación con la interpretación histórica

Antes de ahondar en la temática de este apartado, en primer lugar, para su correcta comprensión y por la importancia que tienen para este, definiremos los conceptos de grafía musical, interpretar y transcripción.

La grafía musical: «conjunto de signos con los cuales se escribe la música. Son necesarios para la lectura y la interpretación musical; de estos se guía el intérprete» (Quevedo, 2016).<sup>106</sup>

Interpretar: «explicar o declarar el sentido de algo, y principalmente de un texto».<sup>107</sup>

Transcripción: «representar elementos fonéticos, fonológicos, léxicos o morfológicos de una lengua mediante un sistema de escritura». Y en su tratamiento referido a la música, expone lo siguiente «Arreglar para un instrumento la música escrita para otro u otros».<sup>108</sup>

Por lo tanto, “la transcripción” musicalmente hablando no es un concepto unívoco, sino que aglutina diversas posibilidades prácticas dentro de la jerga musical como la composición, la adaptación de repertorio, la reconstrucción de una obra o la investigación.

En cuanto a los antecedentes históricos de la transcripción en música, el más directo lo encontramos lógicamente con la invención de la notación musical, al surgir la necesidad de representar mediante un lenguaje escrito los cantos litúrgicos. De hecho, la notación nació dentro del ámbito eclesiástico a mediados del siglo IX.<sup>109</sup>

La historia de la música en la Europa medieval está unida a la historia de la Iglesia Cristiana, la institución dominante durante casi toda la Edad Media. Los oficios religiosos eran más bien cantados o entonados en lugar de enunciados. Numeros aspectos de la música de Occidente, de la

---

<sup>106</sup> Maxilia Quevedo, “Historia de las grafías musicales” (2016). Power point. Recuperado de: <https://es.slideshare.net/MaxiliaQuevedo/historia-de-las-grafas-musicales>.

<sup>107</sup> Recuperado de: <https://dle.rae.es/interpretar>.

<sup>108</sup> Recuperado de: <https://dle.rae.es/transcribir>.

<sup>109</sup> «La invención de la notación neumática tuvo por finalidad favorecer una mejor transmisión del repertorio, [...]. Era una ayuda para la memoria de los cantores: el «notador» trató de reflejar en el pergamino el gesto quironómico (*chironimia* es el movimiento de la mano que indica la melodía en sus dos líneas esenciales de ascenso y descenso), sirviéndose de los acentos y signos de puntuación, que asumieron un significado y fueron denominados neumas. Esto se produjo a mediados del siglo IX, cuando se anotaron ciertas obras de ejecución poco frecuente y que por tanto corrían peligro de ser olvidadas». Giulio Cattin, *Historia de la música, 2: El Medievo primera parte*. (Madrid: Turner, 1979), p. 61.

notación a la polifonía, comenzaron a desarrollarse en el seno de la Iglesia occidental.<sup>110</sup>

A lo largo de la historia han surgido distintos sistemas de notación influidos principalmente por aspectos políticos, sociales y religiosos. Desde la antigua Grecia, se tiene constancia de la existencia de formas de notación musical.<sup>111</sup> Empero, es a partir de la música de la Edad Media, cuando se comienza a emplear un sistema de notación musical que evolucionaría durante siglos hasta llegar al convencional.

Por otra parte, la transcripción también se antecede a la necesidad de adaptar textos musicales a las características específicas de un instrumento determinado o de un grupo de instrumentos; como es el caso de nuestro objeto de estudio, al tratarse este de una transcripción realizada por el compositor bohemio G. Druschetzky, a partir de la ópera *Una cosa rara* de Vicente Martín y Soler, para adaptarla a un grupo reducido de instrumentos; oboe, violín, viola y violonchelo.

En este sentido, otros ejemplos son la elaboración de repertorio nuevo a partir de uno anterior, para agrupaciones instrumentales como puedan ser las bandas de música; en la que se han adaptado piezas originarias del repertorio orquestal para poder ser interpretadas sin la necesidad de una orquesta sinfónica. O para poder desarrollar la actividad pedagógica, abordando los diferentes estilos de la historia de la música, en instrumentos como por ejemplo el saxofón, que debido a la fecha de su creación (s. XIX) no poseen bibliografía propia de periodos como el Barroco o el Clasicismo.

Por ello, la interpretación histórica es un ámbito estrechamente vinculado con la interpretación instrumental y que, a su vez, se vincula al mundo de la adaptación y de la transcripción. Desde una perspectiva pedagógica, estos aspectos deben de ser tratados con el alumnado de conservatorio, especialmente con el que se encuentre finalizando las Enseñanzas profesionales o esté cursando las Superiores. El objetivo es dotar, a este perfil, de unas herramientas de estudio e investigación que le permitan construir de forma

---

<sup>110</sup> Burkholder, Grout y Palisca, *Historia de la música occidental*, 7<sup>ma</sup> ed. (Madrid: Alianza, 2008), p. 41.

<sup>111</sup> «Han sobrevivido unas cuarenta y cinco piezas o fragmentos de música griega antigua, los cuales abarcan desde el siglo v a.C. hasta el siglo IV d.C. Ibídem., p. 36.

autónoma y con un criterio fundamentado en las principales fuentes de cada campo, su propia idea musical; respetando siempre los estándares interpretativos de cada estética musical.

Por todo ello, «en el curso de poco más de una generación, la interpretación histórica se ha convertido en una parte de la vida musical cotidiana en muchos lugares del mundo» (Lawson, Stowell, 2019: 11).

«La preocupación de cada intérprete cuando se enfrenta a una partitura es común; descifrar todo aquello escrito por el compositor, la reproducción adecuada de la partitura y transmitir el sentido de la obra».

De hecho, la interpretación musical es posible gracias a un conjunto de parámetros que intervienen en el fraseo y que están intrínsecamente relacionados; el tiempo, el ritmo, la articulación, la dinámica, la agógica, el carácter y el timbre.

Interpretar como decíamos a través de la RAE significa explicar el sentido de algo. Por ello, para poder cumplir con este propósito con seguridad, tenemos que estudiar su contexto no solamente musical, sino también político y social, ya que todas las corrientes culturales nacen en consonancia con el mundo en que nos ha tocado vivir, o que les ha tocado vivir a otras personas en diferentes momentos de la historia. Por lo tanto:

con objeto de hacer justicia a la pieza que está a punto de tocar, el intérprete debe familiarizarse en primer lugar con las condiciones en que nació, pues una obra de Bach exige un estilo diferente que una de Mendelssohn. Este consejo clarividente apareció en los inicios mismos del siglo XX (Lawson, Stowell, 2005: 15).

Por ello, uno de los extraordinarios logros de los próximos 100 años ha sido la penetrante investigación de los estilos musicales de las diversas épocas, donde la tradición y la intuición se han visto cada vez más complementadas por el valor práctico de las fuentes primarias. Esto ha emergido como un complemento necesario de la mera técnica y el arte. Para que los alumnos aprendan principios y no únicamente piezas, para desarrollar así sus reflexiones personales (Lawson, Stowell, 2005).

Para todo ello, hay que tomar en consideración el clima musical actual (Lawson, Stowell, 2005):<sup>112</sup>

- La interpretación histórica en la teoría y en la práctica ha pasado a formar parte, realmente, de la vida musical tradicional. Los instrumentos de época se encuentran rutinariamente en las salas de concierto (p. 16).
- La música antigua se ha convertido en parte de la vida musical, su espíritu pionero original se ha visto eclipsado con excesiva facilidad por una nueva competencia técnica (p. 28).
- En el último cuarto de siglo la interpretación histórica ha desarrollado una gran parte de su perfil en el estudio de grabación (p. 29)
- Las expectativas originales de los compositores en términos de sonido y estilo se han convertido en un animado debate (p. 16).
- La partitura misma es un mecanismo impreciso, que ofrece al intérprete más consciente, en sus deberes, una rica variedad de posibilidades (p. 16).
- Al menos un estudioso cree que hemos perdido la naturalidad necesaria para utilizar el presente como el estándar fundamental; la intención del compositor ha pasado a ser para nosotros la máxima autoridad (p. 18).

Por lo tanto, «la interpretación musical podría ser considerada como la actividad dirigida a la puesta en valor del sentido o significado de la obra desde su elemento histórico legaticio como es la partitura o documento musical heredado».<sup>113</sup> Esta se diferencia de la improvisación musical al ser:

una actividad proyectiva que puede definirse como toda ejecución musical instantánea producida por un individuo o grupo. [...] Su metodología es amplia y abarca desde la libertad total, hasta la sujeción a pautas o reglas estrictas.<sup>114</sup>

Por ello, la palabra "interpretación" es equívoca.

El intérprete dramático y el intérprete musical son intermediarios en la comunicación intelectual o estética, que se produce entre el autor y el público destinatario de su obra. Sin embargo, en esta función de intermediación, el intérprete lleva a cabo su propia obra, que es la obra interpretativa. No se limita a repetir algo que estaba ya hecho, sino que de algún modo lo recoge y lo modifica o lo significa. A su vez, el autor ha sido también, él mismo, un intérprete, puesto que, de algún modo, al llevar a cabo la obra original, ha interpretado en ella una realidad histórica o un

<sup>112</sup> Lawson, Stowell, *La interpretación histórica de la música*, (Madrid: Alianza, 2019).

<sup>113</sup> José Carlos Carmona, "criterios de interpretación musical", (blog), acceso el 17 de mayo de 2019, <http://ensayosjcc.blogspot.com/2011/02/criterios-de-interpretacion-musical.html>.

<sup>114</sup> Violeta Hemsy de Gainza, 1983. *Op. cit.* p. 7. Citado en: Ana López García, "Aplicación de la metodología IEM para el desarrollo de la creatividad musical a través de la improvisación y composición" (Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos, 2018). Recuperado de : <https://ciencia.urjc.es/>.

mundo de sensaciones y de fantasía. Por último, el receptor final en el proceso de comunicación lleva a cabo, sin duda, su propia interpretación.<sup>115</sup>

En consecuencia, de lo anteriormente expuesto, surge la necesidad de establecer unos estándares de actuación que marquen al intérprete el camino en estos términos. En este contexto, José Carlos Carmona dice:

El intérprete, para llevar a cabo su tarea, debe valerse de unos medios o instrumentos intelectuales, los criterios hermenéuticos. Estos criterios serán el objetivo hacia el que apunte su trabajo.<sup>116</sup>

Para determinar estos, Carmona analiza el artículo 3º.1 del código civil español, citando textualmente lo que dice el mismo:

Las normas se interpretarán según el sentido propio de sus palabras, en relación con el contexto, los antecedentes históricos y legislativos, y en la realidad social del tiempo en que han de ser aplicadas, atendiendo fundamentalmente al espíritu y finalidad de aquellas.

Carmona, según su reflexión mantiene que «en música no deberíamos aplicar *a priori* ninguna regla estricta tal como la del código civil», pero que su lectura invita a la reflexión. Por ello, desde su punto de vista define «seis líneas claramente diferenciadas».

Estas son:<sup>117</sup>

- Interpretación literal. El sentido propio de los signos musicales.
- Interpretación subjetiva (búsqueda de la voluntad del compositor).
- Interpretación histórica (la reconstrucción de cómo se tocó y oyó en la época).
- Interpretación objetiva (búsqueda de la voluntad de la propia obra). El espíritu y finalidad de las obras.
- Interpretación libre. Libertad interpretativa (la voluntad del intérprete).
- Interpretación adaptativa o popular. (Interpretación de la obra adaptándose al gusto del público).

---

<sup>115</sup> José Carlos Carmona, “criterios de interpretación musical”, (blog), acceso el 17 de mayo de 2019, <http://ensayosjcc.blogspot.com/2011/02/criterios-de-interpretacion-musical.html>.

<sup>116</sup> José Carlos Carmona, “Criterios hermenéuticos y elementos diferenciadores en la interpretación musical, Estudio comparativo de distintas interpretaciones de la Misa en si menor de J. S. Bach” (Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2006), p. 65. Recuperado de: <https://idus.us.es/handle/11441/15007>.

<sup>117</sup> *Ibidem*, pp. 66, 67, 68, 69, 71.



Ravel llegó a afirmar “no pido que mi música sea interpretada, sino solamente ejecutada” o Stravinsky quien escribió “la música debe ser transmitida y no interpretada...” Por lo tanto, en un espacio de controversia como es este, es necesario determinar una serie de principios que orienten y guíen en el proceso de construcción de una interpretación histórica, basándose en la medida de lo posible, en criterios objetivos y científicos.

Por ello, para la interpretación histórico-informada, además de conocer el contexto político-social y cultural de la época en la que la obra se creó es importante conocer las características físico-sonoras del instrumento o instrumentos para la que fue compuesta la composición, así como conocer las principales características técnico-interpretativas de la época. Para esto es conveniente utilizar diferentes fuentes y contrastarlas (tratados históricos de la época, diferentes ediciones actuales, el manuscrito original o en su caso copias manuscritas del periodo en cuestión); el objetivo es extraer sus similitudes y diferencias para poder aplicar nuestras propias conclusiones y construir así un producto sonoro con criterio.

La notación convencional no capta toda la complejidad de la música, como todo intérprete sabe. Las sutilezas rítmicas son especialmente difíciles de plasmar, al igual que los matices dinámicos, las pequeñas variaciones de altura y la amplia gama de articulaciones que emplean los músicos (Lawson, Stowell, 2005).

«Indudablemente la interpretación musical requiere la toma de decisiones» (Rink, 2019: 55). «No existe una sola y única decisión interpretativa que puede ser dictada por una observación analítica» (Rink, 2019: 56) en (Schmalfeldt, 1985: 28), ya que toda interpretación válida representa una decisión.

En este sentido, existe una escuela doctrinaria que exige, prácticamente, a los intérpretes basar su interpretación en los resultados de un análisis riguroso. Uno de los representantes Eugene Narmour, insistió en que los intérpretes como cocreadores deben adquirir capacidad teórica y analítica para saber cómo interpretar y que se producen muchas consecuencias negativas si las relaciones formales no son analizadas correctamente por el intérprete. Sin embargo, según Dunsby, entender y tratar de explicar una forma musical no constituye el mismo proceso que entender y comunicar la música. Por esto él mantiene que un enfoque analítico puede ayudar a los intérpretes a enfrentarse a los pasajes

difíciles, pero sus enfoques, generalmente pragmáticos, excluyen el rigor metodológico asociado al análisis (Cfr. Rink, 2019: 56-57).

Los intérpretes emplean continuamente un proceso de “análisis”, solo que es diferente del que se emplea en los análisis escritos. Este tipo de “análisis” no es un procedimiento independiente que se aplica al acto de interpretar, sino más bien un componente del proceso interpretativo. [...] Es decir; el estudio esmerado de la partitura, prestando especial atención a las funciones contextuales y a la manera de proyectarlas (Rink, 2019: 56).

Por todo ello, el análisis relacionado con la interpretación puede dividirse en dos categorías, según Rink (2019: 57):

1. Análisis previo a la interpretación, que servirá como base para esta y
2. Análisis de la interpretación misma.

En este contexto, «los ejercicios basados en lectura de notas o intervalos sin sentido no tienen el menor interés pedagógico» ni musical (Molina, 2003: 7). Por ello, para crear música es importante conocer el sistema por el que estas se agrupan. En esta dirección, Molina (2003) mantiene que es conveniente, para facilitar la lectura de una partitura, conocer sus aspectos formales, melódicos, armónicos y rítmicos.

En este sentido, Emilio Molina mantiene que:<sup>118</sup>

Es difícil leer con rapidez un lenguaje que no se comprende y viceversa, porque el lector integra las letras en palabras y éstas en frases de modo que la lectura va siendo guiada e incluso antecedida por la comprensión del sentido de lo que se lee. Un lenguaje no es el producto de la asociación de letras al azar; las letras forman palabras que a su vez se disponen de acuerdo a reglas sintácticas formando frases con sentido. Del mismo modo, la música no se lee como una yuxtaposición aleatoria de letras (sonidos, notas), sino como agrupaciones verticales y/o horizontales de acuerdo a ciertas reglas.

En definitiva, cuanto mayor sea el grado de comprensión del texto, en este caso de una partitura, mejor y más fluida será su lectura. Esto permitirá al intérprete ofrecer un mensaje musical más claro y coherente a las intenciones y estética del compositor en

---

<sup>118</sup> Emilio Molina, *La lectura a primera vista y el análisis*. Vol. 16, 2, Núm. 54, p. 73-90, (Madrid: Música y Educación, 2003). Recuperado de: <https://emiliomolina.com/articulos/> [Fecha de consulta: 18/10/2019].

cuestión. Esto nos conduce al ya citado análisis musical. Para ello se propone lo siguiente (Molina, 2003):

- 1) Observar la partitura para ubicarla dentro de su estilo y periodo histórico-musical de origen.
- 2) Determinar la forma, la tonalidad y alteraciones que sugieran modulaciones en la composición.
- 3) Agrupa las notas en unidades con sentido musical, en lugar de ver las notas por separado.

## 5.2. Tratados históricos

Una música VIVA debe sonar como si naciese en el momento de escucharla. (Siminovich., de Caso, 2013: 27).

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, la música llegó a difundirse regularmente a través de las ediciones publicadas. Incluso los textos fiables sólo ofrecen una idea parcial de lo que se interpretaba originalmente, ya que los instrumentistas y cantantes seguían aportando una parte importante. Sin embargo, los principales tratados de Quantz, Leopold Mozart y C. P. E. Bach abarcan muchos aspectos de la práctica contemporánea. En ellos se establece un paralelismo cercano entre la música y el lenguaje, y se valora especialmente la habilidad del intérprete para emocionar al público (Rink, 2019: 26).

Los tratados mencionados no dejan de ser la visión particular vivida en aquel periodo de quien los escribió. Pero, el estudio y la comprensión de su contenido nos permitirá adquirir una visión próxima de sus parámetros interpretativos que nos ayudarán a construir, con criterio, nuestra interpretación de la obra, del objeto de estudio que nos ocupa.

En este subapartado, vamos a plasmar las directrices interpretativas de los diferentes parámetros que intervienen en el fraseo, que se han considerado más relevantes, para tener en consideración a la hora del estudio y montaje interpretativo de la adaptación camerística druschetzkiiana. Estas han sido extraídas de los tratados de flauta de Quantz y de violín de Leopold Mozart. Por ello, aunque abordaremos sus conceptos de forma general, se aconseja, por su extensión, consultar directamente dichos tratados para

ahondar en aspectos concretos. Por todo ello, con el fin de ordenar su contenido, lo dividiremos en cinco apartados bien diferenciados consistentes en: A) Agógica, B) Dinámicas, C) Articulación, D) Respiración y E) Ornamentación.

A continuación, recogemos las indicaciones aportadas por Leopold Mozart (1756: 48-50) y que han sido traducidas por Pascual (2015), referentes al trato que debemos dar a los diferentes términos, que tal y como apunta en su tratado para violín «son indispensables para interpretar una obra en el tiempo correcto y para expresar emociones de acuerdo a las intenciones del compositor». Para ello, empezaremos con la referidas a la agógica, ya que la música al estar escrita en el tiempo es, el que consideramos, el factor más importante. Y, seguidamente, con las pertinentes a la dinámica.

### A) Agógica y carácter

El tiempo crea la melodía y es por ello el alma de la música

(Mozart, 1756) citado en (Pascual, 2015: 523).

Las indicaciones agógicas y de carácter que a continuación se recogen han sido extraídas de la traducción del tratado de Leopold Mozart (1756) por parte de Pascual (2015: 565-569).

- ***Prestissimo*** (*Prestissimo.*) indica el tiempo más rápido y ***Presto assai*** (*Presto assai.*), casi lo mismo. En este tiempo muy rápido se requiere un arco ligero y corto.
- ***Presto*** (*Presto.*) significa rápido y se diferencia poco del ***Allegro assai*** (*Allegro assai.*).
- ***Molto Allegro*** (*Molto Allegro.*) es ligeramente menos que *Allegro assai*, pero más rápido que el ***Allegro*** (*Allegro.*), que indica un tiempo alegre pero no apresurado, especialmente si se modera mediante adjetivos y adverbios como: ***Allegro, ma non tanto***, o ***non troppo***, o ***moderato*** (*Allegro, ma non tanto*, o *non troppo*, o *moderato.*), que significa que no hay que exagerarlo [es decir, no tomar una velocidad muy rápida]. Para ello se exige un arco ligero y vivo, aunque más firme y no tan corto como en un tiempo más rápido.
- ***Allegretto*** (*Allegretto.*), algo más lento que ***Allegro*** (*Allegro.*), es frecuentemente cómodo, agradable y gracioso, y tiene mucho en común con el ***Andante*** (*Andante*). Por ello debe interpretarse de forma agradable, entretenida y graciosa, rasgos éstos que describe en éste y en otros tiempos la palabra ***Gustoso*** (*Gustoso.*).
- ***Vivace*** (*Vivace.*) significa **vivo**, y ***Spiritoso*** (*Spiritoso.*) quiere decir que se debe tocar con consciencia y espíritu; ***Animoso*** (*Animoso*) es casi esto

[mismo]. Estos tres estilos son un término medio entre lo rápido y lo lento, lo cual mostrará la pieza musical en que figuren estos términos.

- **Moderato, comedido** (*Moderato.*), tranquilo, ni demasiado rápido ni demasiado lento. Hace referencia a la pieza misma, durante el curso de la cual debemos de percibir su comedimiento.
- **Tempo commodo, y Tempo giusto** (*Tempo commodo y Tempo giusto.*) de nuevo nos remiten a la misma pieza. Nos dicen que no debemos tocar la pieza ni demasiado rápido ni demasiado lento, sino en el tiempo natural adecuado. Por ello, debemos buscar el verdadero tiempo de una pieza en sí misma, como ya se ha dicho antes, en la segunda sección de este capítulo.
- **Sostenuto** (*Sostenuto.*) significa **frenado** o incluso **retenido**, para no acelerar la melodía. Por ello, en este caso debemos usar arcos largos, mantenidos y firmes, y sostener bien la melodía.
- **Maestoso** (*Maestoso.*), **con majestuosidad**, controlado, no acelerado.
- **Staccato** o **Staccato** (*Staccato o Staccato*), **golpeado**; indica que las notas deben estar bien separadas entre sí, siendo interpretadas con un arco corto y sin arrastrarlo.
- **Andante** (*Andante.*), **caminando**. Esta palabra ya nos indica por sí misma que se le debe dejar a la pieza su tiempo, sobre todo si aparece junto a **ma un poco Allegretto** (*ma un poco Allegretto*).
- **Lento** o **Lentamente** (*Lente, Lentemente.*), **muy pausado**.
- **Adagio** (*Adagio*): **lento**.
- **Adagio pesante** (*Adagio pesante*): es **un Adagio pesado** y debe tocarse más lenta y pausadamente.
- **Largo** (*Largo*): **un tiempo todavía más lento**; debe interpretarse con arcos largos y gran tranquilidad.
- **Grave** (*Grave*): **pesante y serio** y, por ello, muy lento. En la práctica se expresará este **carácter** de la obra expresado por la palabra **Grave** (*Grave*) mediante arcos largos, algo pesados y solemnes, y prolongando y manteniendo las notas conforme van cambiando.
- En las piezas lentas se añaden otras palabras a las explicadas arriba para hacer más clara la intención del compositor, como: **Cantabile, cantable** (*Cantabile*). Es decir, debemos esforzarnos por conseguir una interpretación cantable; se deberá tocar de forma natural, de modo no excesivamente adornado y de tal forma que con el instrumento se imite, en la medida de lo posible, el arte del canto. Y esto es lo más bello de la música(p).
- **Arioso** (*Arioso*): similar a una **Aria**. Quiere decir lo mismo que **Cantabile**.
- **Amabile, Dolce, Soave** (*Amabile, Dolce, Soave*) requieren un estilo placentero, dulce, encantador y suave en el que la parte debe ser moderada y no se debe rascar con el arco, sino que se le debe dar a la pieza el encanto apropiado, variando los débiles y fuertes.
- **Mesto** (*Mesto*), triste. Esta palabra nos recuerda que al interpretar la pieza debemos sumergirnos en un afecto de tristeza para poder despertar en los oyentes la melancolía que el compositor pretende expresar en la pieza.
- **Affetuoso** (*Affetuoso*), con **afecto**; pretende que debemos buscar la emoción que reside en la obra y, así, tocar de modo emocionante y conmovedor.

## B) Dinámicas

El sonido nace, se desarrolla y muere; ésta es su natural expansión dinámica. Una sola nota, con suficiente dinámica, ya es Música: “El crescendo y disminuyendo de una nota es el Fundamento de la Pasión.”<sup>119</sup>

Los términos que se enumeran, seguidamente, han sido extraídos del mismo modo que los anteriores, de la traducción de Pascual (2015: 569-571). Los relacionados con la dinámica son:

- **Piano** (*Piano*) significa **silencioso** y **Forte** (*Forte*), **sonoro o fuerte**.
- **Mezzo** (*Mezzo*) significa *medio* y se utiliza para comedir el *forte* y el *piano*. Así, **Mezzo forte** (*Mezzo forte*) significa *medianamente sonoro o fuerte*; **Mezzo piano** (*Mezzo piano*) significa *medianamente débil o silencioso*.
- **Piu** (*Piu*) significa *más, de modo que* **Piu forte** (*Piu forte*) indica *más fuerza*, **Piu piano** (*Piu piano*), *más delicadeza*.
- **Crescendo** (*Crescendo*), *creciendo, nos informa de que debemos aumentar la intensidad del sonido según transcurran las notas en que aparezca este término*.
- **Decrescendo** (*Decrescendo*) indica, *por el contrario, que la intensidad de sonido debe ir desapareciendo poco a poco*.

Otros términos que puedan aparecer en las partituras a tener en consideración son los siguientes, si bien los dos primeros son específicos para las cuerdas (Pascual, 2015: 571):

- Si aparece **Pizzicato** (*Pizzicato*) al inicio de la obra o en algunas notas, la pieza o esas notas se tocarán sin usar el arco. Las cuerdas son punzadas o, como algunos dicen, pellizcadas, con el índice o incluso con el pulgar de la mano derecha. Las cuerdas nunca deberán pellizcarse hacia abajo, sino siempre hacia un lado, pues si no golpearía el diapasón en el movimiento de retorno, crujiendo y desapareciendo el sonido al instante. El pulgar debe colocarse contra el puente al final del diapasón, pulsándose las cuerdas con la punta del índice, utilizando el pulgar sólo cuando se tienen acordes completos que se tocan juntos. Hay muchos que pellizcan siempre con el pulgar, pero el índice es mejor para ello, pues el pulgar, al ser carnoso, apaga el sonido. Hágase sólo la prueba.
- **Col Arco** (*Col Arco*) significa **con el arco**. Recuerda que debe usarse de nuevo el arco.
- **Da Capo** (*Da Capo*), **desde el principio**, indica que hay que repetir la pieza desde el principio. Pero si estuviera escrito:
- **Dal Segno** (*Dal Segno*), es decir, **desde la señal**; encontrará también otro signo que nos guíe al lugar desde el que hay que repetir.

---

<sup>119</sup> G. Caccini, *Le nuove musiche*. (Florenca: Marescotti, 1602), citado en: Sergio Siminovich y Rodrigo de Caso, *Un Barroco posible: Claves para la interpretación musical*. (La plata: edulp, 2013), p. 14.

- Las dos letras V. S. *Vertatur Subito* (*Vertatur Subito*), o sólo la palabra *Volti* (*Volti*), aparecen frecuentemente al final de la página e indican *girar la página rápidamente*.

### C) Articulación

La Articulación es el arte de manejar sutiles y variados espacios de separación entre las notas (Siminovich., de Caso, 2013: 17).

Sobre el uso de la lengua con las sílabas *ti* o *di* Quantz (1752: 83-86) afirma que:

Como algunas notas deben articularse con severidad y otras con delicadeza, hay que observar que se debe emplear la sílaba *ti* para atacar notas breves, iguales, vivaces y rápidas. Al contrario, se usa la sílaba *di* con las melodías lentas, o aunque sean alegres, si estas son agradables y sostenidas. En el adagio se utiliza siempre la sílaba *di*, excepto en notas con puntillo, para las que se necesita la sílaba *ti*.

La articulación con sílaba *ti* se llama ataque con golpe de lengua (p. 83).

Para ejecutar las notas muy brevemente, se utiliza la sílaba *ti*, en la cual la punta de la lengua rebota rápidamente contra el paladar conteniendo el aire una y otra vez. Se puede observar perfectamente lo que estoy diciendo si, sin tocar, se pronuncia rápidamente, repetida y sucesivamente *ti ti ti ti*.

Para tocar notas lentas y sostenidas, el ataque no debe ser severo, por lo tanto, hay que atacar con *di*, en vez de *ti*. Nótese que con la sílaba *ti*, la punta de la lengua vuelve a apoyarse inmediatamente contra el paladar; con la sílaba *di*, al contrario, la lengua debe permanecer libre en el centro de la boca.

Cuando hay corcheas que avanzan por saltos en movimiento *Allegro*, es necesario usar la sílaba *ti*. Pero si las notas siguientes ascienden o descienden por grados, se usa la sílaba *di*, ya sean corcheas, negras o blancas (p. 85).

Ilustración 1. Quantz, 1752 (figura 1, tabla III, p. 86).



Si hay líneas verticales sobre las negras se continúa usando la sílaba *ti*:

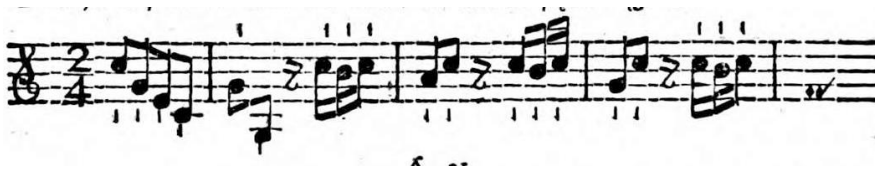
Ilustración 2. Quantz, 1752 (figura 2, tabla III, p. 86).



L. Mozart para estas líneas verticales, refiriéndose a la técnica para el violín, dice lo siguiente (Mozart, 1756: 45) traducido en (Pascual, 2015: 559):

El compositor escribe en ocasiones algunas notas que desea se interpreten cada una con un arco acentuado y diferenciándolas bien entre sí. En este caso anota su idea de interpretación mediante el tipo de arco mediante pequeñas **rayas** que escriben encima o debajo de las notas: por ejemplo.

Ilustración 3. L. Mozart 1756 en Pascual 2015 (p. 559).



«Si una apoyatura se encuentra junto a una nota, esta será atacada con el mismo tipo de golpe de lengua que las notas anteriores, ya sean éstas de carácter severo o delicado» (Quantz, 1752: 85).

Ilustración 4. Quantz 1752 (Tabla III, figuras 3 y 4, p. 86).



Como regla general hay que hacer una breve separación entre la apoyatura y la nota anterior para poder escuchar claramente la apoyatura, sobre todo si las dos notas son del mismo tono [...]. Esto hace que la apoyatura sea más clara. (p. 86).



En cuanto a las ligaduras, Quantz señala:

Cuando aparece una ligadura sobre dos o más notas, hay que tocarlas todas con una sola articulación. Solamente debe atacarse la primera nota donde empieza la ligadura [...]. Para estas notas ligadas, se usa la sílaba *di* en vez de *ti*. (p. 87).

Ilustración 5. Quantz 1752 (figura 5, p. 87).



«Si, al contrario, hay una nota que precede la ligadura, hay que usar la sílaba *ti*, tanto para ésta como para las siguientes».

Ilustración 6. Quantz 1752 (figura 6, p. 87).



Si la ligadura comienza en la segunda nota, y el alzar del tiempo está ligado al bajar, hay que tocar como se muestra en la siguiente figura 7.

Ilustración 7. Quantz 1752 (figura 7, p. 87).



«Sin embargo, si esto sucede en un movimiento rápido, se usa la sílaba *ti*, en vez de *di*».

En este contexto, Quantz (1752: 88) señala que:

En un lugar grande, donde hay mucha resonancia, y los que escuchan se encuentran muy alejados, hay que marcar las notas, en general, más claramente y con más fuerza que en un lugar pequeño; sobre todo si hay varias notas de un mismo tono.

En cuanto a los grupos de notas, «ya sean de tres, cuatro o seis notas, hay que apoyarse siempre un poco sobre la primera nota de cada grupo, para mantener la lengua moviéndose justamente con los dedos, y así cada nota reciba el tiempo correspondiente» (Quantz 1752: 101).

#### **D) Respiración**

Del mismo modo que en la cuerda se nutren de las arcadas y de los diferentes tipos de movimientos del arco. Para el oboe, o los instrumentos de viento en general, nuestra principal fuente de energía es el aire. Por ello, saber cómo emplearlo para lograr un buen producto sonoro es uno de los principales retos de todo instrumentista. En este sentido, la respiración, función del cuerpo humano involuntaria sobre la que tenemos un control consciente, es la principal acción responsable que tenemos para conseguir nuestro objetivo con calidad, es decir; “tocar” de forma adecuada y consonante a las exigencias de un texto musical determinado.

El hecho de realizar una buena respiración nos permitirá tener un mayor índice de oxígeno en nuestro cuerpo, factor indispensable para poder desarrollar las funciones psicomotoras con control consciente y ejecutarlas correctamente, pues el control físico y psíquico de nuestro cuerpo depende, en gran medida de la respiración. Y, por lo tanto, nos ayudará a pensar mejor sobre el producto sonoro que queremos emitir, no solamente, en cuanto a aspectos de afinación, sino que también de todos los elementos que intervienen en el fraseo que nos permiten realizar la interpretación acorde a la estética estilística de cada repertorio.

Quantz (1752: 106-107) en su tratado recoge:

- Hay que tomar la respiración entre una nota larga y otra corta. No se debe respirar nunca después de una corta, ni mucho menos después de la última nota del compás, ya que, aunque uno articule la nota muy brevemente, resultará larga debido a la respiración. A menudo sucede que, por necesidad, hay que respirar

después de la última nota del compás, pero si se encuentra solamente un intervalo de tercera, u otro similar, se podrá respirar entre las notas de este salto.

- Cuando una pieza comienza en anacrusa o cuando se ha llegado a una cadencia y sigue el principio de una nueva idea o la repetición de la principal.
- Cuando una nota larga deba sostenerse uno o más compases, es posible respirar antes de dicha nota, aun cuando la nota precedente sea corta.
- Si la nota larga está ligada a una corchea seguida de dos semicorcheas y estas son seguidas por otra nota larga ligada, se puede hacer, de la primera corchea, dos semicorcheas del mismo tono y tomar la respiración entre ellas. Esto, siempre que sea necesario también se puede hacer con notas de otros valores (negras, corcheas o semicorcheas).

Ilustración 8. Quantz 1752 (figuras 16 y 17, p. 107).



- Pero, si después de esta ligadura con la media nota, no hay otra nota ligada que siga, se podrá tomar la respiración después de la nota ligada a la nota larga sin que haya necesidad de dividirla en dos.

Ilustración 9. Quantz 1752 (figura 18, p. 107).



- Para respirar, en caso de necesidad, entre notas rápidas, hay que tocar muy corta la nota anterior a la respiración, inhalar con rapidez el aire solamente hasta la garganta, y apresurar un poco las dos o tres notas siguientes, de manera que el compás no sea afectado ni que se pierda una nota.

Son numerosos los casos en los que se pueden presentar problemas a solucionar en cuanto a la respiración como se ha tratado con los ejemplos anteriores, para casos de necesidad. Ahora bien, como regla general Quantz (1752: 110) afirma:

Hay que evitar separar lo que está unido con el mismo cuidado que hay que evitar unir dos ideas distintas y que, por lo tanto, deben ir separadas, ya que la verdadera expresión despende en gran parte de esto.

En este contexto de la respiración, hay que señalar la gran importancia que esta posee para tocar dentro de una formación carente de director de forma coordinada, pues la respiración y su gesto, es decir; la comunicación no verbal es esencial para el entendimiento entre todos los integrantes de una agrupación.

En este sentido, Leopold Mozart (1756), citado en Pascual (2015: 559), mantiene para la interpretación del calderón que «todos los músicos que intervengan juntos en la interpretación deben mirarse, tanto para acabar la nota mantenida juntos como para empezar de nuevo a la vez».

### **E) Ornamentación**

La ornamentación sirve para embellecer la música y no para quitarle sentido ni frescura, por eso siempre hay que tener cierta prudencia en su empleo, para no desvirtuar el texto original escrito por el compositor. En este sentido, como antecedente, en el periodo anterior; en el Barroco existían dos escuelas que imprimían su sello en estos términos: la francesa, constituida por adornos diminutos, puntuales y obligados, y la italiana, que consiste en variar las melodías con mucha libertad, basándose en la armazón armónica. En este periodo del Clasicismo esa libertad inventiva sobre lo escrito quedó relegada a partes muy específicas de las obras en las que el instrumentista resumía el material motivico precedente, como ya explicamos.

En esta dirección los adornos más frecuentes durante el clasicismo fue el trino. Por regla general suele presentar las siguientes características (Siminovich., de caso, 2013: 27):

- «Su función es estructural: cierra frases y semifrases, como signo de puntuación».
- «La velocidad no es estable; se incrementa, hasta suspender el movimiento con su correspondiente resolución, donde la dinámica acompaña este proceso con reguladores análogos».

**El Trino** tiene tres perfiles:

- «El más frecuente es el armónico (en cadencias y semicadencias)».
- «El melódico, generalmente con una terminación de enlace elegante».
- «Finalmente, el trino en función dinámica, como un acento pirotécnico».

Veamos ahora que dicen al respecto los tratadistas:

- «El trino solo debe abarcar un tono entero o medio tono, dependiendo de la tonalidad y del tono en que se origine» (Quantz, 1752: 123).
- «El **trino** es la alternancia ordenada y agradable de dos notas cercanas, con una distancia entre sí de un tono o semitono» (Mozart, 1756 en Pascual, 2015: 217).

Se ha comprobado que hay consonancia entre ambas descripciones. Y del mismo modo sucede con las características que enumeran para los trinos, algunas de ellas son:

Para Mozart (1756) en Pascual (2015: 911-917):

- Para saber si el **trino** se bate con la **segunda mayor** o **menor**, habrá que observar exactamente la tonalidad de la pieza (p. 911).
- Dependiendo de la velocidad, el trino puede dividirse en cuatro categorías: lento, intermedio, rápido y acelerado. El lento se usa en piezas tristes y lentas; el intermedio, en piezas que tienen un tiempo comedido, aunque alegre; el rápido, en piezas muy vivas, llenas de espíritu y movimiento; y, por último, el trino acelerado, se usa sobre todo en cadencias (p. 915).
- El trino no debe batirse demasiado rápido, pues, si no, sería incomprensible, berreante o, como se suele llamar, un trino de cabra (p. 917).
- En un lugar pequeño que, además, esté tapizado o donde los oyentes estén demasiado cerca, producirá mejor efecto un trino rápido. Si, por el contrario, se toca en una sala grande donde resuene mucho o donde los oyentes estén bastante alejados, será mejor hacer un trino lento (p. 917).

Para Quantz (1752: 122-126):

- No solo hay que adaptar su velocidad a la pieza misma que se toca, sino también al lugar en que se hallan. Si el lugar donde se está tocando es grande y hay mucha resonancia, un trino lento producirá un mejor efecto que uno rápido [...]. Si, al contrario, se está tocando en una habitación pequeña o tapizada, donde los oyentes están situados muy cerca del ejecutante, un trino rápido es preferible a uno lento (p. 122).
- Los trinos se ejecutan lentamente en las piezas tristes, pero deben ser rápidos en las alegres.
- Hay que evitar excesos de lentitud o rapidez en los trinos (p. 123).
- Cada trino empieza con una apoyatura que se coloca delante de su nota y que se toma desde arriba o desde abajo (p. 125).
- El final de cada trino consiste en dos notas pequeñas que vienen después de la nota del trino y que se ejecutan a la misma velocidad. A menudo, las notas pequeñas son indicadas en la escritura; pero cuando la nota aparece sola, hay que sobreentender que hay que agregar la apoyatura y la terminación porque sin ellas el trino sería imperfecto (p. 125).
- Ya sea la apoyatura larga o corta, esta debe articularse siempre con un ataque con golpe de lengua y el trino y la terminación deben ir ligados (p. 126).

### Las apoyaturas, tal y como indica Quantz (1752: 111):

además de ser ornamentos son muy necesarias. Sin ellas la melodía sería a menudo muy seca y simple. Para que la melodía sea galante, es necesario que tenga siempre más consonancias que disonancias. Sin embargo, el oído se cansa fácilmente al escuchar muchas consonancias consecutivas y también cuando después de varias notas rápidas sigue una consonancia larga. Por lo tanto, las apoyaturas deben excitar y alertar el oído de vez en cuando. En este respecto las apoyaturas contribuyen mucho, porque cuando están delante de una tercera y una sexta con relación a un bajo, resultan cuartas y séptimas que son disonantes y resuelven con la nota siguiente.

Hay dos tipos de apoyaturas (Quantz, 1752: 113):

1) las que se deben atacar en tiempo fuerte y 2) las que se deben de anticipar, siendo ejecutadas en el alzar del tiempo. «A unas se les puede llamar apoyaturas en el tiempo y a las otras apoyaturas pasajeras».

Las pasajeras se encuentran cuando hay varias notas del mismo valor que descienden en terceras (véase la tabla VI, figura 5) y se ejecutan como aparecen en la figura 6.

Ilustración 10. Quantz 1752 (Tabla VI, figuras 5 y 6, p. 114).



No obstante,<sup>120</sup>

Si uno quisiera alargar la nota pequeña de la figura 5 y articularla en el tiempo de la nota principal que sigue, cambiaría completamente la melodía y resultaría como se muestra en la figura 8.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

Ilustración 11. Quantz 1752 (Tabla VI, figura 8, p. 114).



Para el siguiente caso, nos encontramos con dos apoyaturas delante de una nota:<sup>121</sup>

De éstas la primera está indicada por una pequeña nota y la segunda por una nota que se encuentra como parte del compás (vease la figura 9). Entonces la nota pequeña se articula con un pequeño ataque y en el tiempo de la nota precedente que ocurre en el alzar. Las notas de la figura 9 se tocan de la manera que aparecen en la figura 10.

Ilustración 12. Quantz, 1752 (Tabla VI, figuras 9 y 10, p. 114).



Para los casos en los que las apoyaturas se encuentran justo de lante una nota larga que coincide con el primer tiempo, o parte forte, del compás y que está seguida por una nota corta en la parte debil (figura 11), hay que sostener la apoyatura la mitad del valor de la nota principal que la sigue. Tal y como se aprecia en la figura 12.<sup>122</sup>

Ilustración 13. Quantz, 1752 (Tabla VI, figuras 11 y 12, p. 114).



Si la apoyatura oramenta un puntillo (figura 13), esta, para su interpretación, se divide en tres partes; dos para la apoyatura y solo una para la nota misma (figura 14).<sup>123</sup>

<sup>121</sup> *Ibíd.*

<sup>122</sup> *Ibíd.* (p. 114).

<sup>123</sup> *Ibíd.*



Ilustración 14. Quantz, 1752 (Tabla VI, figuras 13 y 14, p. 115).



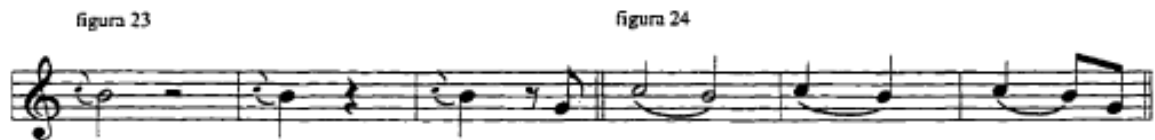
Cuando en un compás de 6/4 o 6/8 hay dos notas ligadas, de las cuales la primera tiene un puntillo, hay que sostener la apoyatura todo el valor de la nota con puntillo (véase Tabla VI, figura 15 y 16).

Ilustración 15. Quantz, 1752 (Tabla VI, figuras 15 y 16, p. 115).



Cuando la apoyatura se encuentra delante de una nota seguida por un silencio, se da a la apoyatura la misma duración que la nota y esta última abarca la duración del silencio. «Los tres casos de la figura 23 se deben ejecutar como aparecen en la figura 24».

Ilustración 16. Quantz, 1752 (Tabla VI, figuras 23 y 24, p. 116).





## *Capítulo 6*



# Una cosa rara, ópera de Vicente Martín y Soler

## 6.1. El autor; Vicente Martín y Soler

«jueves a dos de mayo de mil setecientos cincuenta y cuatro. Yo, el Dr. José Moreno, vicario, bauticé, según rito de la santa iglesia, a un hijo de Francisco Martín, músico, y de Magdalena Soler, consortes. Fueron padrinos Ignacio Soler y Josefa María Ramos, soltera. Se le pusieron los nombres de Anastasio Martín Ignacio Vicente Tadeo Francisco y Pelegrín. Nació en dicho día del corriente» (Waisman, 2007: 19).<sup>124</sup>



Ilustración 17: Vicente Martín y Soler (imagen de dominio público).

<sup>124</sup> Documento de la Parroquia de San Martín, Libro de bautismos N° 19, f. 15v, ítem N° 168. Estos datos pertenecientes al libro de bautismos que fue destruido durante la guerra civil. No obstante, el único retrato del conocido compositor los apoya. Se trata del grabado de Jacob Adam (1748-1811) sobre un dibujo de Josef Kreutzinger (1757-1829), en la Biblioteca Nacional de Austria. (Waisman, 2007, p. 577).

Anastasio Martín Ignacio Vicente Tadeo Francisco Pelegrín y Soler, más conocido como Vicente Martín y Soler nació en 1754 en Valencia, en la calle de la Abadía de San Martín, hijo del cantante Francisco Javier Martín y de Magdalena Soler.<sup>125</sup>

En cuanto a la fecha de nacimiento, la doctrina no es pacífica puesto que hay otras fuentes que la ubican en 1756, así como también, existen discrepancias en el día y mes, pues dos de las fuentes principales, en este término, aunque nombran ambos datos, se apoyan cada una de ellas en uno diferente. Estos son los estudios de investigación realizados por J. Waisman, y por G. Matteis & G. Marata, quienes aportan, respectivamente, las fechas correspondientes al dos de mayo y al dieciocho de junio de 1754. No obstante, en cuanto al año, creemos más fidedigno el de 1754, por la misma razón que expone Matteis & Marata en su libro; gracias a un dato de archivo proporcionado por la Catedral de Valencia sobre el compositor que se refiere, concretamente, al uno de agosto de 1760; año en el que empezó a cantar como niño cantor de la catedral. Por ello, se llega a la conclusión de que es más razonable pensar que empezase con esta actividad a la edad de seis años, en lugar de a los cuatro.

Tal y como apunta Waisman, los datos referentes a su fallecimiento también han estado confusos. Las bibliografías más antiguas (la de Fétis) hablan de su muerte en mayo de 1810 y según los datos que proporciona Saldoni, el compositor valenciano murió el 30 de enero de 1806. Asimismo, Kriajeva en los datos bibliográficos que recoge en su estudio de la edición crítica de la ópera, ubica la fecha de su fallecimiento el dos de noviembre de 1806.

La vida de Vicente Martín y Soler la podemos dividir en cinco etapas bien diferenciadas: **la primera** que abarca desde su nacimiento hasta 1775, en el que ubicamos sus inicios en la música y trabajos poco relevantes desde una perspectiva profesional, **la segunda** de unos tres años de duración aproximadamente, es la que enmarcamos en su etapa como

---

<sup>125</sup> La información que recoge este apartado 6.1. ha sido elaborada, principalmente, a partir del estudio de los textos elaborados por Giuseppe de Matteis & Gianni Marata: *Vicente Martín y Soler*; y Leonardo J. Weisman: *Un músico español en el clasicismo*. Así como también, a través de dos artículos de acceso online. Uno de Assumpta Montserrat Rull y otro de María Salud Álvarez Martínez. El primero; *Vicente Martín y Soler: Una aproximación a su figura*, recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1958127.pdf> [Fecha de consulta: 18-09-2019]; y el segundo; *Vicente Martín y Soler*, recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1958127.pdf> [Fecha de consulta: 18-09-2019]

compositor en Madrid hasta su partida hacia Nápoles, **la tercera** localizada en Italia entre 1777 y 1785 considerada como una de las fases más determinantes en su camino como músico en vistas a su futuro profesional, **la cuarta** desarrollada en Viena donde da vida a sus composiciones más afamadas desde un ámbito internacional, **la quinta** ubicada en Rusia donde permaneció hasta su muerte en San Petersburgo, a excepción de su estancia en Londres desde 1794 a 1796 donde estrenó dos óperas.

Martín y Soler inicio su formación musical en la Catedral de Valencia influenciado, seguramente, por su padre ya que como dijimos era cantante en la misma catedral como tenor. En cuanto al principio de su andadura como músico profesional, lo podemos ubicar, aproximadamente, entre 1775 y 1778 en Madrid, donde ostentó el cargo de Maestro de capilla al servicio de S.M.R. el príncipe de Asturias. Allí, fue donde se estrenó su primera ópera conocida "*Il tutore burlato*", concretamente en la Granja de San Idelfonso en 1777, la cual fue transformada, posteriormente, a zarzuela bajo el nombre del Tutor burlado o la madrileña. No obstante, también hay estudios que ubican la figura del valenciano como organista en Alicante, antes de su etapa en la capital de España, cargo que abandonó para probar suerte dentro del mundo de la composición.

En noviembre de 1777, ubicamos a Martín en Nápoles. No hemos conseguido definir con exactitud las razones que llevaron hasta allí a nuestro compositor, no obstante, creemos que se debió a un cumulo de circunstancias. Estas pueden girar en torno a la necesidad de querer evolucionar como compositor dentro del género lírico en la cuna de la ópera; Italia, ya que en España no encontró el ambiente idóneo para desarrollar sus pretensiones, quizá por la carencia de un sustento económico estable procedente de la precaria actividad como mecenas del monarca Carlos III, como por el escaso gusto y acogida del público por tal género. Ahora bien, sabemos que se dirigió a los dominios de un hijo del mencionado rey; Fernando, rey de Nápoles (hermano del príncipe de Asturias) quien fue el protector de Vicente en la misma ciudad, sobre todo, después del estreno de su sinfonía escrita para artillería y conjunto instrumental, de gran espíritu valenciano, en la que el mismo rey participó disparando un cañonazo.

El periodo italiano puede ser entendido como una etapa de formación y de creación de un número considerable de composiciones que dieron fama a Martín y Soler dentro de las altas esferas sociales, pues su estilo, siempre desde su propia personalidad, se impregno

de la esencia napolitana. Por ello, para diferenciarlo del Padre Martini de Bologna y de Martini Schwarzenhof, nuestro compositor fue conocido como «Martín lo Spagnolo». En este contexto, la vida y trabajo desempeñado en Venecia fueron determinantes para la evolución de su carrera. Se sabe que el conde Durazzo, embajador vienes en la ciudad de las góndolas, recomendaba con asiduidad al emperador José II la música del valenciano.

Más tarde, a finales de 1785 Martín y Soler llegó a Viena donde tuvo un éxito inmediato, en cierto modo porque ya venía avalado por el prestigio logrado en Italia con sus óperas. En la capital austriaca jugó un papel fundamental Isabella, Marquesa de Llano, mujer del embajador español en Viena, quien se encargó de patrocinar a Vicente durante su estancia. En esta ciudad fue donde el compositor español conoció a Lorenzo da Ponte, libretista que colaboró de manera simultánea con él y con Mozart. El primer trabajo de ambos fue la ópera *Il burbero di buon cuore* estrenada el 4 de enero de 1786. Este trabajo tuvo una gran aceptación por el emperador hasta el punto de hacerles un nuevo encargo, del que nació *Una cosa rara*, ópera objeto de estudio de esta investigación, estrenada el 17 de noviembre de 1786 y con la que se ganó el reconocimiento europeo. Fruto de este éxito nació otra nueva ópera, encargada para las bodas de la sobrina del emperador, *L'arbore di Diana*, representada el 1 de octubre de 1787. Esta obra se convirtió en una de las más populares representadas en el teatro de la ciudad, el Burgtheater desde 1783 hasta 1792.

Como hemos dicho durante su estancia en Viena, Martín coincidió con Mozart compartiendo no solo a da Ponte como libretista, sino también al público, pero con aceptaciones diferentes. Así mientras la audiencia vienesa aplaudía sin parar durante meses la obra operística del valenciano, Mozart tuvo un éxito más modesto con sus de *Le nozze di Figaro* o el *Don Giovanni*.

A pesar de todo este éxito y fama que cosechó en Viena, nuestro autor aceptó, hacia 1788, la invitación de la emperatriz Catalina II la Grande para trabajar para la corte rusa en San Petersburgo, lugar donde vivió, como dijimos, hasta su muerte.

En aquel entonces del siglo XVIII, Rusia hizo enormes esfuerzos económicos para abrir su nación hacia las corrientes culturales de más peso en Europa. De ahí el interés de promulgar el gusto, dentro del ámbito musical, hacia las óperas italianas y en este caso en particular, de los trabajos de Vicente Martín y Soler por toda la popularidad que adquirió



tanto en Italia como en Austria sobrepasando con su música todas las fronteras. Por ello, *Una cosa rara* y *L'arbore di Diana* fueron puestas en escena poco tiempo después de su llegada, en el Teatro del Ermitage de San Petersburgo, pero en su adaptación rusa. En este tiempo comprendido, aproximadamente, entre 1788 a 1790, compuso tres óperas: *El valiente Kossometovich* “*Gore bogatyr Kosométovich*”, *Melomanía* y *Fedul et ses enfants*. Los textos del libreto para estas tres óperas los escribió Catalina, apoyándose en narraciones tradicionales. La primera era una sátira contra Gustavo III, monarca de Suecia, quien emprendió una campaña militar contra Rusia en 1788. Esta ópera tuvo gran aceptación entre la audiencia rusa, en la cual se insertan elementos folclóricos pertenecientes al canto ruso.

Más adelante, desde de octubre 1790 hasta septiembre de 1794, mediante contrato, Martín se hizo cargo, durante cuatro años, de la dirección de la orquesta de la corte de Catalina II, cuyas labores entre otras consistían en componer la música para las óperas rusas, cantatas y coros, incluidas, también, la música para eventos festivos de la corte, arreglar las óperas traducidas adaptándolas para ser interpretadas por cantantes rusos y enseñar música en la escuela teatral. En esta última década de los 1700, su actividad compositiva estuvo destinada, principalmente, a los ballets, donde volvió a colaborar con el conocido bailarín francés Charles LePicq, con quien ya trabajó durante sus primeros meses en Nápoles con los ballets que realizó de *Li novelli sposi persiani* y *Il viaggio del Gran Signore alla Mecca*. Para esta ocasión, situada en Rusia, nuestro compositor escribió tres ballets: *Didon abandonée*, *L'Oracle* y *Amor et Psyche*.

Después del final de su contrato en la corte de Catalina II, el valenciano volvió a trabajar con Lorenzo da Ponte, que se encontraba en Londres trabajando, motivado quizá por su amistad y por los grandes éxitos logrados conjuntamente en Viena. Allí, en la capital británica crearon dos obras *La capricciosa corretta* y *L'isola del piacere*. La primera fue muy aplaudida y cosechó éxito, pero la segunda fracasó, quizá por un malentendido que se produjo entre ambos, creándose así un contexto de trabajo, tal y como señala da Ponte en sus memorias, poco apropiado para la creación artística. Puede ser que sea esta la razón por la que Martín decidió volver a Rusia en 1796.

Así, con su regreso, al conservar su prestigio, siguió al servicio de la corte rusa y se hizo cargo del puesto de maestro de capilla del Instituto Smolny.<sup>126</sup> Fue en este periodo cuando escribió su última ópera; *La festa del villaggio*, estrenada en 1798 por encargo del zar Pablo I, sucesor e hijo de Catalina II quien falleció en 1796, así como también dos ballets; *Trancréde* (1799) y *Le retour de Poliorcète* (1800). Más adelante, con la muerte del nuevo zar en 1801, asumió este título su hijo, Alejandro I, quien se posicionó de forma desinteresada hacia la ópera italiana. Por ello, a casusa de esta desidia por la música del zar Alejandro, el compositor español, a partir de esta fecha, impartió clases a miembros de las familias aristócratas, ejerció labores administrativas. Pocos años después, en 1806, falleció en San Petersburgo de calentura pituitosa catarral.

Vicente fue un hombre que, para su época, viajó mucho, por lo que creemos, intentando buscar cierta estabilidad laboral y económica, ya que su trabajo giraba en torno a los caprichos determinados de la sociedad, concretamente de la burguesía acomodada y de la aristocracia, lo que le proporcionó importantes fuentes de ingresos, pero de forma discontinua. Waisman (2007) conjetura que era una persona que se dejaba tentar por las nuevas oportunidades y que no adquiría fácilmente raíces ni compromisos a largo plazo, a excepción de su estancia en Rusia y su único puesto que ocupó antes de trasladarse al país rojo; el de maestro de capilla del príncipe de Asturias, el cual no llegó a proporcionarle un salario estable.

Quando Vicente apareció en Italia y en Austria, entonces, su marca como español le proporcionó la oportunidad de insertarse en la escena internacional de una manera muy específica: como periférico en el centro. Él y su música eran un trozo de exotismo transportado a la civilización. Para maximizar las oportunidades, el compositor debió construir su imagen enfatizando ciertos rasgos y modificando otros para adaptarlos a lo que Europa quería que fuera España.

---

<sup>126</sup> Es un edificio situado en [San Petersburgo](#) y que ha sido testigo de importantes acontecimientos de la historia de [Rusia](#). Construido entre 1806 y 1808 para ser la sede del Instituto Smolny para Nobles Doncellas, fundado por [Iván Betskói](#) en 1764 y que tomó su nombre del cercano [convento Smolny](#). Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Instituto\\_Smolny](https://es.wikipedia.org/wiki/Instituto_Smolny). [Última consulta: 10-04-2019].

Para finalizar este apartado, queremos reflejar, en cierto modo, la vida sentimental y amorosa de Vicente Martín y Soler<sup>127</sup>, pues hay que admitir que no debió de ser tarea fácil con tanta actividad artística internacional, en aquella época, en la que no existían buenos ni fluidos medios de transporte, ni de comunicación. Se casó en 1774, tres años antes de su partida hacia Nápoles, con una bailarina Estela Olivia Musini. En 1780 nació su hijo Federico. En 1788, durante su periodo ruso en el que volvió a colaborar, como ya se dijo, con el famoso bailarín Lepicq, se casó con la hija de este; Carolina en 1788. Más adelante, durante su estancia de dos años en Londres, tuvo una relación amorosa con una cantante de primer nivel con la que trabajaron él y Da Ponte, Ana Morichelli, a quien Martín escribió arias expresamente para ella. También, se conocen datos de 1800, del nacimiento de su hija María y de 1806, coincidiendo con el año de su muerte del alumbramiento de su segunda hija Elizaveta Carolina.

### **6.1.1. El estilo musical de Martín**

El estilo de Martín lo podemos entender como una síntesis de estilos, que pasan desde sus conocimientos corales y sacros (al educarse musicalmente en la catedral de Valencia como infantillo del coro e influido por las enseñanzas musicales de su padre), el gusto por la música española con la tan presente zarzuela en el panorama nacional, el empleo de estructuras simétricas, el uso de la variación y la repetición característicos de la época clásica, así como la búsqueda en ocasiones de contrastes anímicos en la música por la influencia del *Sturm und Drang*, y su gusto y afán por la ópera italiana. Esta combinación junto con sus ganas de hacer ópera y su facilidad inventiva melódica fue lo que le convirtió en un compositor internacional de gran relevancia.

En este sentido:

El ser visto antes que nada como español condicionó bastante el tipo de encargos musicales que Martín recibió a lo largo de su vida. De las diez *opere buffe* que compuso dos estaban basadas en libretos de ambiente aldeano español (*Una cosa rara* y *La festa del villaggio*), y otras tres tienen personajes o episodios españoles (*Il tuturo burlato*, *In amor ci vuol*

---

<sup>127</sup> Para ello, nos referimos a los datos aportados por el libro de *Los siete mundos de Vicente Martín y Soler*. Concretamente en la tabla que recoge la cronología y vida de Vicente Martín y Soler, situada en las páginas 14 y 15.

*destrezza y La vedova spiritosa*) [...]. No sabemos hasta qué punto la inclusión del tema español provino de mecenas, libretistas, impresari, o de su propio criterio. Lo cierto es que Martín y Soler se tomó muy a conciencia este aspecto [...]. Para ello no parece haber recurrido a melodías folklóricas preexistentes, sino seguido la práctica de los compositores de zarzuelas y especialmente tonadillas escénicas del Madrid contemporáneo: escribir música nueva utilizando estilemas de la tradición popular urbana (Waisman, 2007, pp. 537-539).

En este sentido algunos de los recursos compositivos que Martín emplea, en fragmentos de sus obras, son característicos de rasgos musicales típicamente españoles como (Waisman, 2007: 539-541):

- La tradicional rítmica española con alternancia o superposición de 6/8 y 3/4.
- La característica variante del octosílabo dividido en dos hemistiquios, observable aun hoy en introducciones de jota.
- La rítmica ternaria moderada o rápida, con puntillo en el segundo tiempo o ausencia de ataques en el tercero.
- Algunos tipos de adornos que desde el siglo XVIII aparecen repetidamente en distintos repertorios de la música española. La forma más simple es el mordente invertido en ritmo de tresillo”.
- [...] comienzo enfático con acordes reiterados (a menudo a cuatro); declamación generalmente en semicorcheas con algunos melismas en la penúltima o última sílaba del verso, frecuentes repeticiones y permutaciones de los versos, [...], frases anacrústicas [*sic.*] con el primer acento en el segundo o tercer tiempo del compás, y el acento principal del verso generalmente en tiempo fuerte.

Más adelante, con el análisis musical del manuscrito de la adaptación del cuarteto de Druschetzky, veremos cómo estas características musicales, típicamente españolas, están insertas, también, en el arreglo camerístico. Para ello, ejemplificaremos los mismos, de forma clara, mediante ilustraciones de los fragmentos determinados donde esto suceda, dando así coherencia a lo que afirma Waisman, pero de forma concreta aplicado, únicamente, a la adaptación de druschetzkyana de *Una cosa rara*.

## 6.2. Hechos históricos de la ópera *Una cosa rara*

*Salva, salva, o Dea de' boschi, lo splendor della Castiglia, salva lei, che a te somiglia in bellezza, ed onestà. Tu la madre al figlio rendi, e ad un Re la sua metà.* (Acto primero. Texto del libreto)<sup>128</sup>

*Una cosa Rara, ossia Belleza ed Onestà* se representó en el Teatro de la Corte de Viena el día 17 de noviembre de 1786.

La ópera realmente obtuvo un éxito arrollador. Por ello, las damas de Viena empezaron a vestirse y peinarse a la moda de *Una cosa rara*.

*Una cosa rara* es la ópera más conocida de Vicente Martín y Soler y de su libretista Lorenzo da Ponte. La información referente al contexto en el que nació esta ópera, en cuanto a la historia de su producción y a sus primeras representaciones la hemos extraído de las memorias del propio libretista.



Ilustración 18. Lorenzo da Ponte. Imagen de dominio público vía Wikipedia.

<sup>128</sup> El texto pertenece al coro y su traducción al castellano es la siguiente: Salva, salva, oh diosa de los bosques, esplendor de Castilla, sálvala, que se asemeja a ti en honestidad y belleza. Restituye la madre al hijo, y a un rey su amistad (Kriajeva, 2001, p. XXVII).

Y así da Ponte<sup>129</sup>, en sus memorias, escribe:

Son varios los compositores que recurrieron a mí para sus libretos. Pero no había en Viena sino dos que mereciesen mi estima. Martini, el compositor entonces favorito de José<sup>130</sup>, y Wolfgang Mozart, a quien por esa época tuve ocasión de conocer en casa del barón de Wetzlar. [...]. Conque me puse a pensar serenamente en los dramas que debía hacer para mis dos queridos amigos Mozart y Martini. [...]. Martini [...] muy liberalmente, por la estimación que por Mozart sentía, accedió a que me retrasase escribiendo para él, hasta que hubiese terminado *Fígaro*.

Y así fue; cuando recién terminado el *Fígaro* de Mozart, según como relata da Ponte, fue a ver a Martini para darle las letras para su música: «Fui a ver a Martini y le hice prometer que nadie en el mundo sabría que tenía que escribir un drama para él» (p. 117). Esta promesa fue debido a que, a Lorenzo da Ponte, se le ocurrió la idea de hacer, según como dice él, una burlilla a sus detractores, a quienes, afirma, tenía ganas de castigar por las desafortunadas e injustas críticas que había recibido por otras óperas.

En este contexto el libretista narra:

El buen español me secundó excelentemente y, para abordar mejor la cosa, fingió estar encolerizado con mi retraso y dio a entender a todos que un poeta al que le había hecho otra ópera en Venecia le había mandado ya un drama al que estaba poniendo música. Entre tanto, por agradar tanto a él como a la embajadora de España, su protectora, pensé en escoger un tema español, lo cual agradó sumamente a Martini y al emperador mismo, a quien confíe mi secreto que aprobó sumamente.

Más adelante, en sus memorias, da Ponte apunta que para escribir el libreto para Martín se basó en una comedia de Calderón; *La luna de la Sierra*. Este dato es erróneo<sup>131</sup>, ya que

---

<sup>129</sup> Memorias de Lorenzo da Ponte. (Madrid: Siruela, 2006) [Traducción de Esther Benítez, primera edición española 1991], p. 103-104.

<sup>130</sup> José II de Habsburgo fue hijo y sucesor de Francisco I como emperador de Alemania, además de convertirse con corregente de los territorios austríacos por parte de su madre, María Teresa, quien se encargó de la regencia hasta su fallecimiento en el año 1780.

<sup>131</sup> «extraño y poco conocido es el hecho de que el libreto de la misma se base en una obra teatral de Luis Vélez de Guevara, titulada *La Luna de la sierra*. Además, dicho libreto no provenía de la mano de ningún poeta menor, sino de uno de los más renombrados libretistas de la historia de la ópera: Lorenzo da Ponte». Luís Ballesteros Pastor, «Una cosa rara: ópera basada en «*La luna de la sierra*» de Vélez Guevara, compuesta por Martín y Soler», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas artes y Buenas letras «Vélez de Guevara»*, n.º 1 (s.f.), p. 195.

realmente se trata de una obra de Don Luis Vélez de Guevara. Y lo hace de la siguiente forma:

Tras haber leído unas comedias españolas, para conocer un poco el carácter de aquella nación, me agradó muchísimo una comedia de Calderón titulada *La luna de la Sierra*; y, tomando de ella la parte histórica y cierta pintura de los caracteres, tracé mi plan, en el cual tuve ocasión de hacer brillar a todos los mejores cantantes de la compañía de aquel teatro.

Y es aquí donde explica el argumento del drama y, en consecuencia, del mismo, como le da el título a la ópera:

El infante de España se enamora de una bellísima serrana. Ella, enamorada de un serrano y de carácter virtuosísimo, se resiste a todos los asaltos del príncipe, antes y después de las bodas. Tituló, pues, la ópera *Una cosa rara*, o sea belleza y honestidad.

La ópera se realizó, en treinta días. Lo justifica de la siguiente forma, alagando al mismo tiempo el buen arte de nuestro compositor español:

Puse manos a la obra y he de confesar que nunca en mi vida escribí unos versos con tanta celeridad ni tanto deleite. Ya fuera por sentimiento de tierna parcialidad hacia un compositor de quien se me habían derivado los primeros rayos de paz y de gloria teatral, fuese por el deseo de abatir de un golpe mortal a mis injustos perseguidores o fuera, en fin, por la índole del argumento, en sí poético y deleitoso, acabé la ópera en treinta días y el buen maestro acabó al mismo tiempo la música.

### **6.3. El mensaje literario de la música**

*La luna de la sierra* de Vélez Guevara es por tanto la obra en la que se inspiró Lorenzo da Ponte para escribir el libreto de *Una cosa rara* y un buen ejemplo de una de las tramas de El Siglo de Oro en las artes y las letras en España.

#### **Luis Vélez de Guevara**

(Écija, provincia de Sevilla, 1 de agosto de 1579-Madrid, 10 de noviembre de 1644), dramaturgo y novelista español del Siglo de Oro. Se ubica dentro

de la estética del Barroco conocida como conceptismo y fue padre del también dramaturgo Juan Vélez de Guevara.<sup>132</sup>

### **Argumento de *La luna de la sierra***

Pascuala, una joven campesina a la que por su belleza llaman La Luna de la Sierra, está prometida por su hermano a un rico labriego de su aldea, cercana a Adamuz (Córdoba). Tras implorar la mediación de Isabel la Católica, de paso para las guerras de Granada consigue que ésta trueque los planes de su hermano y le otorgue la mano de su amado Antón. Pero el maestre de Calatrava y el príncipe Don Juan se han prendado de su belleza. Con múltiples añagazas el maestre intenta conseguir sus lujuriosos propósitos, mientras que el príncipe, con un amor más sincero, se debate entre sus sentimientos y las diferencias que lo separan de su amada. Tras una serie de equívocos, será finalmente la reina quien magnánimamente, restablezca el orden e imparta justicia. Junto a esta trama principal existen una serie de personajes secundarios, en particular el hermano de Pascuala y la hermana de Antón que suponen el contrapunto gracioso y rústico de la pareja principal.<sup>133</sup>

### **El argumento de *Una cosa rara***<sup>134</sup>

Al comenzar la acción, la Reina viene de una cacería y saluda a los campesinos. Muestra inquietud por su hijo, el Príncipe, que llega en ese momento (“Perchè mai nel sen”). Irrumpe una joven que pide socorro a la Reina. Explica también que se llama Lilla y que ama al pastor Lubino, pero que su hermano, Tita, la quiere casar con el Comendador del pueblo. Por esta razón ha huido de su casa. La Reina la tranquiliza (“Calma l’affano”), la confía a su escudero Corrado y se retira, acompañada por la gente del pueblo. El Príncipe, seducido por la belleza de Lilla, siente envidia del encargo que su madre ha hecho a Corrado y tantea la disposición de la joven. Esta resiste el asedio e insiste en su amor por Lubino. Al salir, escoltada por Corrado, el Príncipe pondera la belleza de Lilla (“Più bianca di Giglio”).

Entra Tita, el hermano de Lilla; viene peleándose con su prometida Ghita (“Un briccone senza core”). Los interrumpe Lisargo, el Comendador, hermano de Ghita y candidato a la mano de Lilla. De repente, aparece

---

<sup>132</sup> Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/portales/velez\\_de\\_guevara/autor\\_biografia/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/velez_de_guevara/autor_biografia/). Acceso el 7 de octubre de 2019.

<sup>133</sup> Luís Ballesteros Pastor, “Una cosa rara: ópera basada en «La luna de la sierra» de Vélez Guevara, compuesta por Martín y Soler”, *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas artes y Buenas letras «Vélez de Guevara»*, n.º 1 (s.f.), p. 198.

<sup>134</sup> El argumento ha sido extraído del libreto de notas al programa del CD-ROM que realizaron Roger Alier y Jordi Savall en ocasión de la primera grabación mundial de la ópera *Una cosa rara*, la cual fue grabada por la *orchestre d’ instruments d’ époque* y *La Capella Reial de Catalunya*. Todo esto bajo el nombre de Le Concert des Nations, bajo la dirección de Jordi Savall en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona en 1991.



Lubino, que viene en busca de su amada (“Lilla bella dove sei”). Al ver a los presentes, pregunta dónde está Lilla. Tita reconoce que la ha encerrado y Lubino fuerza la puerta de la casa para rescatarla. Ante esta violencia, el Comendador hace esconder a Tita y a Ghita y va a buscar ayuda (“Or se pericolo”). Lubino, que no ha encontrado a su amada en la casa, se pregunta extrañado por lo que ha podido suceder. Al ver el velo de Lilla cerca del balcón, comprende que ésta ha huido y se inquieta por ella. Promete vengarse, si le ha sucedido algún mal (“Vo’da l’imfami viscere”). Descubre a Titta escondido y arremete contra él, pero Ghita intenta calmarlo, en el momento en que llegan el Comendador y sus hombres, que se lo llevan detenido. De nuevo solos, Tita y Ghita, ésta le recrimina por no permitir la boda de Lilla y de Lubino e intenta enternecerlo (“Purchè tu m’ami”). Tita reconoce que, a pesar de las apariencias, las mujeres consiguen todo lo que se proponen (“In quegli anni in cui solea”).

Ghita llega a la residencia de la Reina donde se ha refugiado Lilla. Esta la recibe con hostilidad y la acusa de ser cómplice de Tita y del Comendador. Discuten (“Dirò che perfida”), hasta que son interrumpidas por la Reina, que las ha observado escondida (“Cosa veggio, cosa sento”). La soberana consigue la reconciliación y envía a Ghita a buscar a Tita y al Comendador. Lilla, sola, piensa en su amor (“Dolce mi parve un di”) pero aparece Corrado, que le habla del amor del Príncipe. Este llega e insiste en sus pretensiones, le ofrece presentes y le hace todo tipo de promesas. Lubino, que se ha escapado, los interrumpe (“Traidori invan sperate”), pero Lilla se esconde. Lubino, que ignora las intenciones del Príncipe, le pide ayuda y acusa al Comendador de todos sus males. La aparición de la Reina (“Che fa il caro figlio”) hace que el enamorado renueve su petición. Llegan también Ghita y Tita, que reconoce su error. La Reina ordena que dejen libre a Lubino. Y Lilla, saliendo de su escondite, pide liberarlo ella misma. Lubino teme que Lilla lo haya traicionado. Corrado certifica la honestidad de la joven. Finalmente, la Reina decide que las dos parejas se casen, perdona al Comendador e invita a todos a compartir la alegría (“Oh quanto un si bel giubilo”).

### 6.3.1. Letras musicales y su traducción según el número

En este subapartado se plasman únicamente y siguiendo el orden natural de la ópera los números que fueron adaptados por Druschetzky y que nosotros hemos reconstruido. Para ello, nos hemos apoyado en la edición de Irina Kriajeva (2001) ya que recoge muy acertadamente la traducción del texto italiano al español. El fin es que los músicos que interpreten la reconstrucción sobre *Una cosa rara* puedan consultar la traducción del mensaje, que hemos ubicado en cada *particella* debajo de la música. Por esta razón, solo se recoge el texto de los números que Druschetzky adaptó para el género camerístico.

**Atto primo (Primer acto)**

**N.º 2 Terzetto (N.º 2 Terceto)**

*Perchè mai nel sen perchè.* (¿Por qué en el pecho, por qué?).

**Principe**

*Perchè mai nel sen, perchè cara madre, ognor per te palpitarmi il cor  
dovrà?*

Príncipe

¿Por qué en el pecho, por qué, querida madre en honor a ti debe palpitarme  
el corazón?

**Regina**

*Perchè mai nel sen, perchè, caro figlio, ognor per me palpitarmi il cor  
dovrà?*

Reina

¿Por qué en el pecho, por qué, querido hijo, en honor a mí debe palpitarte  
el corazón?

**Corrado**

*Perchè mai nel sen, perchè, gran Regina, ognor per te palpitarmi il cor  
dovrà?*

Corrado

¿Por qué en el pecho, por qué, gran reina a ti debe palpitarnos el corazón?

**In tre**

*Deh, conserva a chi t'adora una vita al ciel sì cara.*

Los tres

Dios, conserva para quien te adora una grata vida en el cielo.

*Regina*

*Meco godi, amato figlio, e discaccia il tuo timor.*

Reina

Disfrutemos, amado hijo, y aleja tu temor.

**N.º 3 Cavatina di Lilla (N.º 3 Cavatina de Lilla)**

*Ah pietà de merce de soccorso!* (¡Ah, piedad, merced, socorro!)

*Lilla*

*Ah, pietà de merce de soccorso! Dal timor... dal tormen... to dal... corso... son sì stanca... che il fiato... mi manca... ed... ho... Iena... d'appena... parlar.*

**Lilla**

¡Ah, piedad, merced, socorro! Del temor... del tormento... de la carrera...

Estoy tan cansada... que me falta el aliento... me falta... y apenas puedo... hablar.

**N.º 4 Cavatina e coro (N.º 4 Cavatina y coro)**

*Calma l'afanno* (Calma tu afán)

*Regina*

*Calma l'afanno, Lilla vezzosa, sarai sua sposa, fidate in me. Bella ti vedo, saggia ti credo, sarà, se l'ami, degno di te. Figlio, vo a riposarmi; or voi, Corrado, voi che siete sua guida al nostro tetto, allá vostra prudenza io la sommetto.*

**Coro**

*Suoni pur di grati evviva.*

**Reina**

Calma tu afán, graciosa Lilla, serás su esposa, confía en mí. Eres hermosa, sabia también, será, si le amas, digno de ti. Hijo, voy a descansar; a vos Corrado, vos que sois mi guía, en nuestro techo y a vuestra prudencia la confío.

**Coro**

¡Resuenen, pues leales vítores!

**N.º 5 Aria Principe (N.º 5 Aria del Príncipe)**

*Più bianca di Giglio* (Más blanca que la azucena).

**Principe**

*Più bianca di Giglio, più fresca di rosa, bell' occhio, bel ciglio, vivaze, graciosa, la mano a un villano la Lilla dará? Almen crude stelle, non fossi chi sono... ma val più d' un trono sì rara beltà.*

**Príncipe**

Más blanca que la azucena, más fresca que la rosa, ojos bellos, pestañas hermosas, vivaz graciosa, ¿La mano a un campesino Lilla dará? Si al menos crueles estrellas, no fuese quien soy... pero vale más que un trono tan extraña belleza.

**N.º 6 Duetto (N.º 6 Dúo de Ghita y Tita)**

*Un briccone senza quore, no, io non voglio più sposar* (Con un bribón sin corazón, no, yo no me quiero casar)

**Ghita**

*Un briccone senza core no, io non voglio più sposar.*

Ghita

Con un bribón sin corazón, no, yo no me quiero casar.

**Tita**

*Un ingrata senza amore no, non voglio maritar.*

Tita

Con una ingrata sin amor, no, yo no me quiero casar.

**Ghita**

*Far d' occhietto a tutte quante.*

Ghita

Le guiñas el ojo a todas.

**Tita**

*Far con tutti la galante.*

Tita

Con todos coqueteas.

**Ghita**

*Ir girando tutta notte.*

Ghita

Todas las noches sales.

**Tita**

*Ir con Mengo in quelle grotte.*

Tita

Ir con Mengo a esas grutas.

**Ghita**

*Dar a Berta il mio cappello.*

Ghita

Dar a Berta mi sombrero.

**Tita**

*Dir a Cecco ch' è più bello.*

Tita

Decirle a Cecco que era más apuesto.

**In Due**

*Son azioni da birboni e non s' hanno a soportar.*

Los dos

Son actos de bribón que no se deben soportar.

**Tita**

*Non dir più ch' io sono Tita se non cavo a te quegli occhi.*

Tita

Como me llamo Titat que te saco los ojos.

**Ghita**

*Non dir più che io son la Ghita se non graffio a te il mostaccio*

Ghita

Como me llamo Ghita, que te arañe el bigote.

**Tita**

*Villanaccia!*

Tita

¡Granuja!

**Ghita**

*Villanaccio!*

Ghita

¡Granuja!

**Tita**

*Zitto brutta, malandrina!*

Tita

¡Calla, descarada!

**Ghita**

*Zitto brutto, assasino!*

Ghita

¡Calla, asesiono!

**In due**

*Esser vuol la mia ruina mi vuol far precipitar.*

Los dos

¡Quieres ser mi ruina, conmigo quieres acabar!

**N.º 7 Cavatina di Lubino (N.º 7 Cavatina de Lubino)**

*Lilla mia, dove sei gita? (Lilla mía, ¿dónde te has ido?)*

**Lubino**

*Lilla mia, Dove sei gita. Lilla bella Dove sei. Non t'asconder, o mia vita, o bel sol degli occhi miei. Senza tè non posso vivere, morirò moriò Senza di tè. Dove sei mia bella Lilla. Lilla cara vieni a mè. Non t'asconder o mia vita o bel sol degli occhi miei. Senza di tè non posso vivere. Morirò Senza di tè morirò Senza di tè.*

Lubino

Lilla mía, ¿dónde te has ido? Lilla hermosa, ¿dónde estás? No te escondas, oh mi vida, oh hermoso sol de mis ojos. Sin ti no puedo vivir, moriré sin ti. ¿Dónde estás mi bella Lilla? Lilla querida ven a mí.

### **N.º 10 Aria di Ghita (Aria de Ghita)**

*Perchè tu m' ami* (Porque me amas)

**Ghita**

Perchè tu m' ami, perchè sia mio, sempre vogl'io te solo amar. Se un po' di rabia teco mi viene, le fo per bene, lo puoi pensar. Ma è poi di paglia tutto il mio foco, e poco, poco mi suol durar. In un momento di mele io torno, e in questo giorno l' hai da provar. Dammi l'anello, Tita mio bello dammelo caro, non indugiar. Allor conoscere portai la Ghita, che bella vita vogliam passar.

Ghita

Porque me amas, porque eres mío, quiero amarte siempre y sólo a ti. Si algo de rabia me provocas, que lo hago por tu bien debes pensar. Es de paja todo mi fuego, y poco, poco me suele durar. En un momento me vuelvo dulce, y en este día la has de probar. Dame el anillo, Tita, mi amor, dámelo cariño no te demores. Entonces podrás conocer a Ghita ¿Qué hermosa vida podemos pasar!

### **N.º 11 Aria di Tita (N.º 11 Aria de Tita)**

*In quegli anni in cui solea* (Durante aquellos años).

**Tita**

*In quegli anni in cui sole air le capre a pascolar, mio bisnonno mi dicea, ch' era un uomo d' altro affar: figlio mio, la donna è foco, guarda ben, non t' accostar. Io ripien de' detti suoi per paura d' abbrucciarmi, donne mie, lontan da voi procurava di restar. Ma l' istinto naturale superò l' educación, e trovai che male, male predicava quel buffon. Qual farfalla, pian pianino, pria cercai girarvi intorno poi mi feci più vicino ed osai toearvi un giorno, e sentendo eche la pelle delle dita tenerelle no abbruccia, ma diletta, volli far per voi vendetta, con amarvi e rispettarvi e con darvi questo cor. Non credete? Non credete. Alle prove, o donne care, tutto, tutto io voglio fare pero provarvi un vero amor.*



Tita

Durante aquellos años en que solía llevar las cabras a pastar mi bisabuelo me decía, que aquello no era para mí; Hijo mío, la mujer es fuego, ten cuidado no te acerques. Yo que escuchaba sus consejos, por miedo de quemarme, mujeres lejos de vosotras procuraba estar. Pero mi instinto natural superó la educación, me di cuenta de lo mal que predicaba aquel bromista. Como mariposa, poco a poco, intenté primero revolotear, después me acerqué más y osé tocar un día y sintiendo que la piel de dedos suaves no quemaba, sino que deleitaba, por vos me quise vengar, amándoos y respetándoos y dándoos mi corazón. ¿No me creéis? No me creáis. Con pruebas queridas mujeres, todo, todo quiero hacer para probarnos un verdadero amor.

**N.º 12 Terzeto (N.º 12 Terceto)**

*Dirè che perfida, che falsa sei* (Te diré qué pérfida, qué falsa eres).

**Lilla**

*Dirò che perfida, che falsa sei, che da te nascono gli affani miei, che per uccidermi figi d' amarmi, per farmi perdere il mio tesor.*

Lilla

Te diré qué pérfida, qué falsa eres, que de ti esconderé todos mis asuntos, que para matarme finges amarme, para que yo pierda mi tesoro.

**Ghita**

*Io che in giardino fatta ho la spia, quando Lubino teco venia, che nel mio forno l' ascosi un giorno, ho questo premio del mio bon cor.*

Ghita

Yo que en el jardín hice de espía, cuando Lubino a ti venía, que en mi horno lo escondí un día, así pagas a mi buen corazón.

**Lilla**

*Dal dì che han detto ch'io son più bella, tu con dispetto mi vedi ognor.*

Lilla

Desde el día que se dijo que soy más hermosa, tú con despecho me miras.

**Ghita**

*Oh per bellezza chi può eguagliarti? Dovrian chiamarti madre d' amor!*

Ghita

¡Oh! ¿quién te supera en belleza? ¡deberían llamarte la Reina del amor!

**Lilla**

*Via brutta stolidi non fa schiamazzi.*

Lilla

¡Vete, fea atontada! No alborotes.

**Ghita (Piangendo)**

*A me, pettegola, questi strapazzi!*

Ghita (Llorando)

¡Llamarme a mí, cotilla, estos ultrajes...!

**Le Due**

*In altro loco t'insegnerei come tu dei meco tratar.*

Las dos

En otro lugar te he de enseñar, cómo conmigo has de tratar.

**Ghita**

*Chiamarmi stolidi!*

Ghita

¡Llamarme atontada!

**Lilla**

*Dirmi pettegola!*

Lilla

¡Llamarme cotilla!

**Le due**

*Son proprio titoli da far crepar.*

Las dos

¡Son palabras que hacen estallar!

**Le Due**

*Per pietà non vi sdegnate, ascoltate per pietà. Vi commova quel lamento, che tormento al cor mi dà.*

Las dos

Piedad, no os indignéis, escuchad, por piedad. Que os conmueva este lamento que me atormenta el corazón.

**Regina**

*Mi commove il lor lamento, e tormento al cor mi dà. Sorgete, sorgete, mie care innocent, se amiche sarete saprovvi premiar.*

Reina

Me conmueve vuestro lamento y atormenta mi corazón. Alzaos, alzaos, mis queridas inocentes, si seguís siendo amigas os sabré premiar.

**Le due**

*Di core t'abbraccio, ti nació di core, la pace, e l'amore tra noi dee regnar.*

Las dos

Te abrazo de corazón, te beso de corazón; la paz y el amor entre nosotras ha de reinar.

**Le tre**

*Chi avrebbe mai detto che ul nostro timore in tanto diletto che il nostro timore in tanto diletto s'avesse a cangiar? Godiamo, godiamo di gioia innocenti. Se amiche noi siamo, sapranne premiar.*

Las tres

¿Quién nos habría dicho que nuestro temor en tanto gozo se convertiría? Gocemos, gocemos, de alegría inocente. Si somos amigas, se sabrá premiar.

**N.º 13 Cavatina di Lilla (N.º 13 Cavatina de Lilla)**

*Dolce mi parve un dì* (Dulce fue para mí un día).

**Lilla**

*Dolce mi parve un dì, un dì mi piacque amor, ma non mi par' così, ma non mi piace ancor. Finchè vicino a te vivea mio caro ben, ch' io ti vedea per me languir d'amor ripien.*

Lilla

Dulce fue para mí un día, una vez gocé el amor, pero ahora no es así, no, no, ya no gozo del amor. Mientras cerca de ti vivía mi querido bien, te veía languidecer por mí de amor.

**N.º 14 Finale Primo; Allegro (N.º 14 Final Primero; Allegro)**

*O quanto un sì bel giubilo* (¡Oh qué hermoso júbilo!).

**Regina**

*O quanto un sì bel giubilo, o quanto alletta, e piace! Di pura gioia, e pace sorgente ognor sarà.*

Reina

¡Oh qué hermoso júbilo, cuánto atrae y gusta! De alegría y paz será siempre manantial.

***I cinque***

*Godiamo, su godiamo e con sincero amore rendiamo grazie al core di vostra Maestà.*

Los cinco

Gocemos, gocemos y con sincero amor demos gracias al gran corazón de su majestad.

***Regina***

*E il figlio mio non parla?*

Reina

¿Y mi hijo no dice nada?

***Lilla, Ghita***

*E voi non dite niente?*

Lilla, Ghita

¿Y vos no decís nada?

***Lilla (Al principe)***

*Guardate il mio Lubino.*

Lilla (dirigiéndose al Príncipe)

Mirad mi Lubino.

***Principe***

*Andate, ho visto, ho visto...*

Príncipe

Iros, le he visto, le he visto...

***Ghita (A Corrado)***

*Guardate Tita mio.*

Ghita (A corrado)

Mirad este es mi Tita.

***Corrado***

*Andate, addio, addio*

Corrado

Partid, adiós, adiós.

***I sei***

*Corrado muto resta, L'Infante mi par mesto. Non so che storia è questa, non so cosa pensar. Ma quell ch'è fatto è fatto e non si può cangiar.*

Los seis

Corrado se queda callado, el infante parece triste, no sé qué historia es ésta, no sé qué pensar. Pero a lo hecho pecho, ya no se puede cambiar.

# *Capítulo 7*





# Georg Druschetzky; autor de la adaptación

## 7.1. Circunstancias biográficas<sup>135</sup>

George Druschetzky, también conocido como Jiří Družecký, nació en Pchery, Bohemia Occidental, el 7 de abril de 1745 y falleció en Buda, parte occidental de la actual capital de Hungría, Budapest, el 6 de septiembre de 1819.

Fue un compositor bohemio. Estudió oboe con C. Besozzi, y más tarde formó parte del 50º Regimiento de la Infantería. Aparentemente se unió a ella en Eger en 1762. Más tarde estuvo con el regimiento en las siguientes localizaciones: Viena en 1763, Enns en 1764, Linz en 1771 y Braunau en 1775. Desde 1768 a 1774, Druschetzky fue músico de regimiento y hacia el final de su servicio, maestro de capilla.

Su primera composición conocida es una Sinfonía en sol. La realizó en 1770 en Linz, donde también publicó un concertino en sol para clavecín de F. X. Dusek.

Después de su dimisión del ejército a mediados de 1775, se convirtió en un experto timbalero del servicio público de la Alta Austria, donde dirigía las actuaciones musicales en actos oficiales. Alrededor de 1783 se mudó a Viena y, a petición suya, fue nombrado miembro de la Sociedad de los Músicos (Tonkünstler-Sozietät). Incapaz de establecerse allí de forma adecuada, aceptó una oferta para ingresar al servicio del Conde Grassalkovicz en Pressburg (Bratislava) en 1786 o 1787. El 29 de mayo de 1795 Druschetzky aparentemente estuvo en Pest, donde estableció una conexión con la familia del Archiduque Joseph Anton Johann; por lo que a raíz de ahí se convirtió en compositor al servicio del Archiduque desde 1807, y director musical de su conjunto de ocho vientos de 1813, también conocido en aquella época como *harmoniemusik*.

---

<sup>135</sup> Este apartado ha sido elaborado a partir de la información albergada en la enciclopedia *The New Grove*. A. Weinmann y D. A. Frame *G. Druschetzky*, ed. 2ª (2001) pp. 651- 652.

El trabajo de Druschetzky tuvo lugar en el área relativamente pequeña acotada entre Linz, Pressburg y Buda, la misma área en la que trabajó Joseph Haydn. Su gran producción sigue sin estar reconocida al completo, ya que solo se han examinado trabajos en Austria, Bohemia, Moravia, Suiza y Hungría, pero no en Eslovaquia y Alemania. Su estilo se adhiere estrechamente al alto clasicismo, aunque las formas y texturas son bastante cortas, simples y poco desarrolladas. Sus composiciones están principalmente orientadas hacia instrumentos de viento, para lo cual escribió particularmente bien, quizá influenciado por sus conocimientos en cuanto a las posibilidades sonoras del oboe, instrumento que estudió.

## **7.2. La música para oboe de Georg Druschetzky**

El conjunto de su obra se puede consultar a través de la Biblioteca Nacional de Hungría (Országos Széchenyi Könyvtár)<sup>136</sup>. Institución pública que nos permitió disponer de una copia del manuscrito de la adaptación camerística. A través de esta plataforma digital comprobamos como el catálogo de composiciones, en la que participa el oboe, abarca géneros como: la ópera, música para orquesta, misas, música de cámara y adaptaciones como la de nuestro objeto de estudio sobre Vicente Martín y Soler, y de compositores como Mozart y Haydn.

La citada base de datos nos proporciona una gran cantidad de información relevante sobre las características particulares de cada texto musical. No obstante, también, el artículo de A. Sas (1989) nos proporciona datos cronológicos en cuanto a la fecha de elaboración de sus composiciones.

A través del estudio sobre el estado de la cuestión, hemos comprobado de forma empírica como existe un creciente interés por la música de este compositor menor, ya que su música posee una gran riqueza en cuanto al trato armónico, melódico y textural se refiere. Además, su obra ofrece formaciones novedosas para la época de mediados del siglo XVIII, como lo es con su concierto para ocho timbales, oboe y orquesta. Este último dato lo hemos podido verificar con el trabajo académico de Borja Llimerá (2019) centrado en

---

<sup>136</sup>Por medio de este enlace: [http://nektar2.oszk.hu/librivation\\_eng.html](http://nektar2.oszk.hu/librivation_eng.html)

el citado concierto para timbales. Asimismo, dentro del interés por la música de G. Druschetzky hay que destacar la labor del oboísta Lajos Lencsés, por la grabación de sus cuartetos originales y del concierto para oboe y timbales.

Las obras publicadas se reducen al opus 1 publicado en Linz, por su parte, y una docena de composiciones publicadas en Viena entre 1784 y 1812 (Llimerá, 2019: 46).

### Catálogo

Como hemos dicho, los datos de las composiciones musicales de G. Druschetzky aparecen en el catálogo de la Biblioteca Nacional Húngara-Országos Széchényi Könyvtár (OSZK) y que se puede consultar en línea a través de su plataforma informática.<sup>137</sup> Dentro de la base de datos de nuestro compositor bohemio aparece un listado compuesto por 135 referencias. Entre estas se aloja la correspondiente a nuestro objeto de estudio de la siguiente forma:

|                                    |  |
|------------------------------------|--|
| <b>36/135</b>                      |  |
| <i>Author:</i>                     | Druschetzky, Georg (1745-1819)   |
| <i>Title (and responsibility):</i> | Una cosa rara [zenemű kézirat]: quartetto: Oboe I-mo, Violino, Viola e Violoncello / Giorgio Druschetzky |
| <i>Musical presentation:</i>       | [Másolt szólamok]  |
| <i>Physical description:</i>       | 51 fol.  |
| <i>Note:</i>                       | Lavotta Rezső: A Magyar Nemzeti Múzeum Könyvtárának címjegyzéke ... Kéziratos hangjegyek (1940) alapján. |
| <i>Holding institution:</i>        | B1   |
| <i>Call number:</i>                | Ms. Mus. 1577  |

### 7.3. La adaptación camerística de Druschetzky

Ya sabemos que esta adaptación camerística, al igual que para otras combinaciones, se realizó, principalmente, porque *Una cosa rara* fue una de las óperas más afamadas de aquel periodo dentro del género *buffo*. Lo que desconocemos es la razón que llevó a Druschetzky a realizar tal transcripción. Es decir, no sabemos si se trató de un encargo o fue por propia iniciativa. Parece que se tratase de un encargo como ya explicamos en la

<sup>137</sup> [http://nektar2.oszk.hu/LVbin/LibriVision/lv\\_view\\_records.html](http://nektar2.oszk.hu/LVbin/LibriVision/lv_view_records.html). Acceso el 27 de noviembre de 2019.

hipótesis inicial. Pero ya decimos que solamente se trata de una suposición, pues carecemos de datos objetivos que arrojen luz en estas líneas. No obstante, existe un estudio realizado por Ingrid Fuchs, que nos orienta sobre cual pudo ser el contexto en el que se elaboró este arreglo para oboe y cuerdas y, sobre todo, de la curiosa relación que a continuación explicaremos entre Viena, ciudad en la que se escribió y se estrenó la ópera, y Hungría, país donde G. Druschetzky falleció.

Se trata de un material perteneciente al periodo dado entre 1780 y 1790, años que coinciden con la estancia de Vicente Martín y Soler en Viena, el cual recoge todos los datos referentes a la vida cultural de la capital de la música, de aquel entonces, y por lo tanto de las óperas martinianas.

Estos documentos incluyen la correspondencia entre Emerich Horváth-Stansith y Amand Wilhem Smith.

Emerich era un hombre que mantenía contactos con personas de su confianza en Viena para poder recibir noticias sobre la vida musical de la ciudad. En su residencia en el castillo de Strázky, cerca de Levoca, se interpretaban las obras más actuales originarias de Viena. Por ello, mantuvo correspondencia con el agente comercial Johann Samuel Liedemann, con su sobrino Gregor von Berzeviczy y, principalmente, con su amigo Amand Wilhem Smith.

Nos centraremos en las cartas que mandó Amand Wilhem Smith a Emerich desde Viena. Estas estaban escritas, con pocas excepciones en latín. Si bien, el estudio de Ingrid Fuchs<sup>138</sup>, que es sobre el que nos estamos fundamentando, ha extraído los pasajes que hacen referencia a las óperas de Martín y Soler.

Las composiciones que se enviaban a Hungría incluían, por un lado, música de cámara para conjuntos diversos y obras para tecla, así como también arreglos sobre algunos números de óperas. Esta música, como ya dijimos procedente de Viena, se interpretaba

---

<sup>138</sup> Autora del estudio Nuevas fuentes para la recepción de las óperas de Martín y Soler en Viena, y en particular, de Una cosa rara. Esta investigación se realizó a través de unos documentos que se conservan en los archivos Státny oblastný en Lecvoca (Eslovaquia). Tal y como señala ella, estos documentos previamente desconocidos incluyen la correspondencia, parcialmente en latín, dirigida al Vizebezirkshauptmann (comisario del distrito) del condado administrativo de Spies en la Alta Hungría (actualmente en el estado de Eslovaquia), Emerich Horvath-Stansith de Gradecz (1741-1801).

en los salones aristócratas, pero también en los salones de las clases medias altas. Incluían una gran cantidad de arias y de reducciones para cuarteto de las óperas de Viena de Martín y Soler, reflejan su recepción en el repertorio musical de una familia aristócrata en una parte remota de la monarquía Austro Húngara. Demostrando, así, una vez más, la popularidad que tenía la música de nuestro compositor español en aquella época (Fuchs, 2010).

En definitiva, Emerich Horvath-Stansith estaba al día de la actualidad musical de Viena, gracias a las cartas de Smith. De hecho, en estas, Smith le cuenta qué óperas y de qué compositores son las que más relevancia adquieren dentro de la ciudad y, en consecuencia, de los arreglos o adaptaciones que se realizan de las mismas, aconsejándole, en este sentido, cuáles son las que a su parecer le encajarían más dado su estatus social. En ellas aparecen nombres como los de Dittersdorf y su ópera alemana *Doktor und Apotheker*<sup>139</sup>, o como el de Antonio Salieri cuando hace referencia a él al nombrar su ópera *La grotta di Trofonio*, la cual también tuvo una buena acogida por parte del público en el Burgtheater<sup>140</sup>.

En una carta del 21 de noviembre de 1786, se encuentra la primera referencia a la ópera del español *Una cosa rara*, la cual llama a la atención, al haber sido escrita tan solo unos días después de su estreno, dando a conocer a Emerich el éxito de esta ópera de Martín, que superó en popularidad a las que ya hemos citado de Salieri y Dittersdorf<sup>141</sup>.

Otra de las cartas posteriores que escribió Smith a Emerich, concretamente la del 3 de febrero de 1787, refleja que el éxito de la ópera martiniana aún seguía en auge y muy

---

<sup>139</sup> En una carta fechada el 6 de agosto de 1786: “Se ha hablado mucho sobre la ópera alemana *Doktor und Apotheker*. El tema es de carácter pueblerino, pero la música fue elogiada. Es de Dittersdorf. Está a la venta, pero como contiene pocas arias y su fuerza reside en la orquestación completa, creo que no es adecuada para los fines de Su señoría, incluso a pesar de que hay tanto un arreglo para piano como cuartetos basados en ella. Righini no tuvo éxito con su ópera. Estuvo a un paso de ser abuchado. A decir verdad, aunque la composición no es buena, muchas cosas son en todo caso el resultado de intrigas”. En: Fuchs (2010) *Nuevas fuentes para la recepción de las óperas de Martín y Soler en Viena, y en particular, de Una cosa rara*. p. 257.

<sup>140</sup> En Fuchs (2010) “De todas las óperas, *La Grotta di Trofonio* es muy popular” p. 259.

<sup>141</sup> “La música de Dittersdorf se encuentra ahora disponible en cuartetos. Hace dos días se estrenó la ópera titulada *Onestà e Belleza* en el Teatro Nacional [Burgtheater]. La música es del Sr. Martini, maestro de capilla del Príncipe de Asturias, en España. No he podido escucharla ya que compromisos de todo tipo no me lo han permitido. Pero se dice que supera a todas las óperas que se han escuchado hasta la fecha, *Re Teodoro, Grotta di Trefonio* [sic], etc”

presente dentro de la vida musical y social vienesa. Esto nos aporta un dato objetivo sobre la veracidad de la información, en cuanto a que *Una cosa rara* se convirtió, como decíamos en capítulos precedentes, en una moda social que alcanzó una gran fama<sup>142</sup>.

Para subrayar este éxito, Smith en otra carta posterior, que data del 23 de febrero del mismo año, afirma que la ópera de Vicente Martín y Soler cuanto más se escucha más gusta, posicionándola como la mejor de las óperas destinadas al público más elitista.<sup>143</sup> Además, en el mismo texto recoge información acerca de los arreglos que se realizaron sobre algunos números y melodías de la ópera. Destacamos, por encima de todos los que menciona, la adaptación para cuarteto de cuerda que realizó la editorial Artaria, ya que Smith afirma que recoge la música de la ópera al completo. Esto llama poderosamente la atención pues, por lo general, las adaptaciones solían contar, únicamente, con una selección de los números más afamados<sup>144</sup>. No obstante, hemos comprobado, en contraste con la afirmación de Smith, que esta versión de cuerda recoge únicamente ocho de los catorce números del acto primero y cinco de los dieciocho que comprende el segundo. Esta aportación está verificada, además, por la aportación encontrada en el estudio realizado por Gosálvez Lara, en su texto de notas al álbum publicado con la música de dicha adaptación, realizado por el cuarteto Canales, citado anteriormente.

«La cantidad y número de adaptaciones camerísticas de una ópera, en definitiva, son la mejor prueba que tenemos, en nuestros días, sobre el índice de popularidad alcanzado por una ópera en aquella época. Estas adaptaciones, escritas para distintas combinaciones instrumentales, estaban destinadas principalmente para el uso y disfrute doméstico, tanto de la burguesía como de la aristocracia. Es decir; eran composiciones más fáciles de poner en práctica, en el sentido de evitar todo el entramado escénico que con lleva la representación de una ópera. Estos arreglos solían ser elaborados por músicos

---

<sup>142</sup> Finalmente, el 3 de enero de 1787, Smith informó una vez más que “había aparecido una ópera extraordinaria bajo el título una Cosa rara, la Beltà et onestà, y lamentó que aún no había podido escucharla. Esto significa que Una cosa rara realmente era uno de los temas principales del día, y que evidentemente uno tenía que haberla visto. p. 259.

<sup>143</sup> La ópera más reciente y la más estimada por el público es Cosa rara la Belezza et onestà. Tanta es la admirable unidad y simplicidad, en imitación de la noble naturaleza, que la ópera más deleita cuanto más se la escucha. De las óperas existentes es, como mucho, la primera de la primera clase. Ha ensombrecido tanto a las hermosas óperas de Dittersdorf que ahora yace un profundo silencio sobre ellas.

<sup>144</sup> Las arias para clavecín extraídas de esta ópera famosa y universalmente aplaudida están disponibles en Artaria, al igual que los cuartetos que contienen la música completa. pp 259-260.

especializados en este tipo de actividades, y a veces por los propios compositores de la obra original» (Gosálvez, 2003).





# *Capítulo 8*



# Estudio analítico comparado

El lenguaje es siempre una mera aproximación, un intento de representar con palabras lo que dicho en sonidos no es posible abstraer completamente en la palabra. Y el gran arte no admite lo definitivo; se mantiene como un problema permanente, rico en extractos de significación, que, por principio, nunca agota las posibilidades de comprensión (Kühn, 2003: 13).

## 8.1. Consideraciones previas

En este estudio analítico-comparado, además de los aspectos de articulación, tesituras y de los roles asumidos por cada instrumento respecto al papel de los protagonistas de la ópera, nos centraremos en comprobar si coinciden los números de compases entre las *particellas* de la propia adaptación de Druschetzky. Parece que el hecho de que coincidan las partes viniendo de un mismo arreglo sea un aspecto obvio, pero nos preocupa en cierto grado pues son muchos los números que han presentado este problema. De hecho, el número de compases entre las partes de cuerdas suele ser mayor que el del oboe. Esto nos ha llevado a querer comprobar los números y secciones de cada *particella*, para estudiar el aspecto y viabilidad del conjunto.

Asimismo, a través de este estudio se ha comprobado que los números señalados por Druschetzky para las partes de oboe, en su gran mayoría, no coinciden con los indicados para las cuerdas. Un dato curioso al respecto, por poner un ejemplo, es la coincidencia del número de compases de los que se compone el arreglo para cuarteto de cuerdas de Artaria, en el *Allegro* Sinfonía, con la parte de las cuerdas de la adaptación de Druschetzky. Para agravar este dato y lo que es más curioso, es que la parte de oboe (inferior al número de compases de las cuerdas) suele coincidir en extensión con el arreglo para octeto de vientos de J. N. Wendt.

Todos estos datos nos indican que Druschetzky se apoyó, para realizar su adaptación camerística, no solamente en la edición o manuscrito de la ópera con su parte orquestal, sino que parece que, principalmente, en otros arreglos ya existentes, como son en este caso, los ya citados de Artaria para cuerdas y de Wendt para vientos. Esto nos indica que,

posiblemente, nos encontramos delante de una adaptación camerística que no se ha interpretado nunca, por todos los problemas de conjunto que se nos han presentado.

Por otro lado, al haber comparado a su vez la extensión en número de compases de cada sección del arreglo de Druschetzky con la parte orquestal de la ópera, se ha comprobado que en la mayor parte de las ocasiones no coinciden, constando, generalmente, la adaptación de menos compases.

Para realizar este análisis comparado, como dijimos, nos hemos apoyado en dos manuscritos diferentes de la ópera. El ubicado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid y el de dominio público a través de *IMSLP*, de la Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Nápoles. Si bien, la principal fuente de contraste ha sido la de Madrid; la de Nápoles nos ha servido como apoyo necesario para analizar partes parcialmente deterioradas o incompletas. Asimismo, también se han empleado la edición de las adaptaciones de Wendt y Artaria y la edición crítica de la ópera de Irina Kriajeva.

En este contexto, hay que destacar fehacientemente que el contenido de estas fuentes difiere bastante entre ellas, no presentando un único material musical, sino diferentes tratos de este. «Hecho bastante frecuente en la ópera italiana de aquel periodo, con los consiguientes problemas de índole textual, y que lleva a la coexistencia de diferentes versiones similares de la obra» (Kriajeva, 2001: XIV).

Otro aspecto muy importante a tener en consideración, dadas las características de nuestro análisis, es la voz humana y las claves que se empleaban en aquella época para escribir música vocal. Según Salvador Seguí (1990: 35-37):

Los distintos tipos de voces, en su conjunto, abarcan una extensión aproximada de cuatro octavas, gama sonora que va desde el Mi<sup>1</sup> hasta el Mi<sup>5</sup> y que se encuentra situada en el centro de la escala general de los sonidos

En una primera clasificación de las voces, cabe distinguir entre las voces de mujer y de niño, que son las voces agudas, y las voces de hombre, que son las voces graves. Cada uno de estos dos grupos se divide a su vez en voces agudas, medias y graves, dando lugar a seis tipos diferentes:

Voces agudas (mujeres y niños): Agudas: soprano., Medias: mezzosoprano., Graves: contralto.

Voces graves (hombres): Agudas: tenor., Medias: barítono., Graves: bajo.

Actualmente, las claves empleadas en la escritura para voces son exclusivamente las de Sol en segunda y Fa en cuarta, [...] pero antiguamente eran otras las claves utilizadas, las cuales se consideraban como «naturales» para cada tipo de voz, ya que abarcaban en el ámbito del pentagrama el registro más «natural» de dicha voz. Tales claves eran:

Soprano: Do en primera., Mezzosoprano: Do en segunda., Contralto Do en tercera., Tenor: Do en cuarta., Barítono: Fa en tercera., Bajo: Fa en cuarta.

Pasamos ahora a su estudio comparado entre la adaptación druschetzkiana y las copias manuscritas de la ópera (Martín y Soler, 1789 a & b) por números, empero únicamente de los escritos por Druschetzky.

## 8.2. Correspondencia de escenas y números adaptados

A continuación, se presenta un esquema general que engloba la distribución de escenas, recitativos y el seguimiento de los números de la ópera, según la copia manuscrita de *Una cosa rara* de Vicente Martín y Soler, que encontramos en la Biblioteca Municipal Histórica de Madrid (Mus 306-2, Mus 307, Mus 308). Este esquema ofrece una guía útil de consulta para el correcto seguimiento de los diferentes números de los que se compone la adaptación camerística de Druschetzky<sup>145</sup>. Los objetivos son dos. Por un lado, poder ubicar dichos números de forma correcta en su espacio correspondiente dentro de la ópera y conocer, así, que números son los que faltan. Y, por otro, averiguar cuál es el texto verbal que acompaña a la música de la ópera, ya que en la transcripción druschetzkiiana no aparece.

### *Atto primo (Primer acto)*<sup>146</sup>

- **Sinfonía**
- N.º 1 *Introduzione* (Introducción) \*
- *Scena seconda* (Escena segunda). Recitativo \*
- **N.º 2 *Terzetto* (Terceto)**
- *Scena 3. ra* (Tercera escena). Recitativo \*
- *Scena 4 ta* (Cuarta escena). Recitativo \*
- **N.º 3 *Cavatina di Lilla* (Cavatina de Lilla)**
- Recitativo \*
- Recitativo \*
- **N.º 4 *Cavatina* (Cavatina)**
- *Scena 5. Ta* (Escena quinta). Recitativo \*
- **N.º 5 *Aria* (Aria del Príncipe)**
- **N.º 6 *Duetto* (Dúo)**
- Recitativo \*
- *Scena 7 ma* (Escena séptima). Recitativo \*

---

<sup>145</sup> Los nombres de los números destacados en negrita son, únicamente, los que Druschetzky transcribió para realizar la adaptación camerística y que, por tanto, ocupa nuestro estudio. Por ello, solo estos serán los que sometamos al análisis comparado.

<sup>146</sup> Todos los números, escenas y recitativos que no aparezcan en negrita y que además posean un asterisco (\*) no aparecen en la adaptación druschetzkiiana y, por tanto, no son objeto de análisis.

- **N.º 7 Cavatina di Lubino (Cavatina de Lubino)**
- Recitativo *di Lubino* (de Lubino) \*
- *Scena 8 va. Tita, il Podestà e Ghita.* (Escena octava. Tita el Alcalde y Ghita). Recitativo \*
- N.º8. *Aria il Podestà* (Aria del alcalde) \*
- N.º9. *Recitativo ed aria* (Recitativo y aria) \*
- *Scena 10. ma Lubino, Tita poi il Podestà.* (Escena decima. Lubino, Tita después el Alcalde). Recitativo \*
- *Scena 11 ma. Tita e Ghita.* (Escena onceava. Tita y Ghita). Recitativo \*
- **N.º10. Aria Ghita (Aria de Ghita)**
- *Scena 12. ma Tita* (Escena doceava. Tita). Recitativo \*
- **N.º11. Aria Tita (Aria Tita)**
- *Scena 13. ma. Ghita e Lilla e poi La Regina.* (Escena decimotercera. Ghita y Tita, y después la Reina). Recitativo \*
- **N.º12. Terzetto (Terceto)**
- *Dopo il terceto* (después del terceto). Recitativo \*
- **N.º13. Aria cavatina di Lilla (Aria cavatina de Lilla). Andante sostenuto**
- *Scena 14. a. Lilla poi Corrado indi il Principe* (Escena decimocuarta. Lilla después Corrado y del príncipe) \*
- **Finale Primo (Final Primero)**
  - *Allegro* \*
  - Recitativo. *Scena 16. a. Il príncipe Corrado, Podestà e Duetti.* (El Príncipe, Corrado, el Alcalde y Dueto). Recitativo \*
  - *Largo* \*
  - *Allegretto* \*
  - *Andante con moto* \*
  - *Allegro moderato* \*
  - *Larghetto* \*
  - *Allegro* \*
  - *Piu allegro* \*
  - ***Allegro***

### 8.3. Estudio analítico comparado

#### *Sinfonia* (Sinfonía)

Este movimiento presenta grandes problemas de cohesión entre las *particellas* de las cuerdas y la de oboe, debido a que la de los cordófonos presentan 183 compases y la de oboe 160. Este dato llama todavía más la atención al realizar la comparativa entre los manuscritos de las partituras generales de la Ópera. El de Madrid, curiosamente, recoge únicamente 35 compases, el de Nápoles 148<sup>147</sup> y la versión crítica de Kriajeva 158. Entre la italiana y la de Kriajeva, hemos comprobado que el desfase se encuentra en dos compases repetidos que posee esta última, con respecto a la versión de Italia.

En consecuencia, a pesar de que el manuscrito de Madrid sea nuestra fuente principal para realizar el análisis comparativo, para este movimiento nos apoyaremos sobre el manuscrito napolitano, ya que está más próximo a la extensión de compases que presentan las *particellas* de la adaptación druschetzkiana.

Antes de realizar el estudio analítico diferenciado por partes instrumentales, es importante desatacar que, en la cuestión agógica, la adaptación druschetzkiana imprime en todas sus *particellas* *Allegro non molto*. Sin embargo, el manuscrito de Nápoles *Allegro molto*.

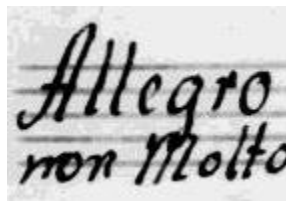


Ilustración 19. (Druschetzky, s.f.: p. 2\_vl).

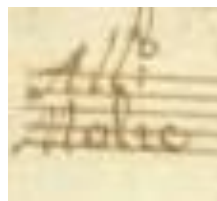


Ilustración 20. (Martín y Soler, 1789 b: p. 3)

---

<sup>147</sup> Contando la repetición de los ocho compases iniciales 156.



Estudio análogo por partes instrumentales:

### A) El violín:

- Empieza la transcripción siguiendo la parte de violín primero de la orquesta sin realizar la repetición de los ocho primeros compases que sí aparece en el manuscrito de Nápoles. Después, en el compás 9 de la adaptación asume el papel de violín segundo.



Ilustración 21. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 1-17\_vl\_Allegro non molto-)

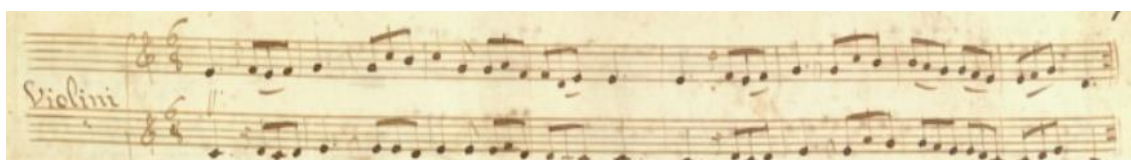


Ilustración 22. (Martín y Soler, 1789 b: p. 3 -cc. 1-8\_vl 1º\_vl 2º\_Allegro non molto-).



Ilustración 23. (Martín y Soler, 1789 b: p. 4 -cc. 9-17\_vl 1º\_vl 2º\_Allegro non molto-).

- En el compás 14 Druschetzky realiza una simplificación rítmica dejando el  $la^4$  y el  $sol^4$  como corcheas en lugar de las cuatro semicorcheas que figuran en la parte orquestal.



Ilustración 24. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -c. 14\_vl\_ *Allegro non molto*-).



Ilustración 25. (Martín y Soler, 1789 b: p. 4 -c. 14\_vl 2º\_ *Allegro non molto*-).

- Entre los compases 15 y 19, la adaptación sigue fielmente el contenido musical de la parte orquestal tanto en articulación, dinámicas, figuración y altura de las notas. Sin embargo, en el compás 20 el arreglo cambia la altura de la primera negra a un  $mi^3$  mientras que la partitura general tiene impreso un  $do^4$ .



Ilustración 26. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -c. 20-21\_vl\_ *Allegro non molto*-).

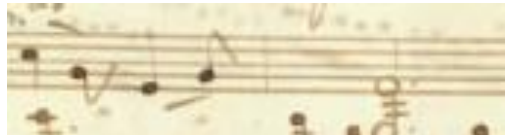


Ilustración 27. (Martín y Soler, 1789 b: p. 5 -cc. 20-21\_vl 2º\_ *Allegro non molto*-).

- En la siguiente imagen, que acota entre los compases 22 y 25, se aprecia como desde el c. 22 el violín del arreglo asume el rol de segundo mientras que en la parte *forte* del c. 24 fusiona ambas funciones, es decir; la de violín primero y segundo, para pasar a la de primero nuevamente en el c. 25.



Ilustración 28. (Druschetzky, s.f.: 2 -cc. 22-25\_vl\_ *Allegro non molto*-).



Ilustración 29. (Martín y Soler, 1789 b: p. 5 -cc. 22-25\_vl 1º\_vl 2º *Allegro non tanto*).

- Desde el compás 26 al 31 la adaptación recoge fielmente el material del manuscrito napolitano.
- En los compases 32, 34 y 35, el ritmo está simplificado en relación con el manuscrito, ya que en este se observan corcheas en lugar de semicorcheas. Además, en la adaptación se aprecia un uso sobre la articulación con el empleo de las ligaduras y los puntos que no aparecen en la parte orquestal.



Ilustración 30. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 32-35\_vl *Allegro non molto*-).



Ilustración 31. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 6-7 -cc. 32-35\_vl 2º *Allegro non molto*-).

- Los compases comprendidos entre el 36 y 40 coinciden en todos los parámetros que ofrece el violín segundo de la parte orquestal.
- En los compases 41, 42 y 43 la adaptación extrae el material del violín primero orquestal. Además, la adaptación a diferencia de la partitura general realiza una articulación con la que liga las dos primeras semicorcheas de cada sistema de seis, dejando las cuatro restantes con un punto sobre cada nota. Sin embargo, coinciden el aspecto dinámico con el uso de los *sforzandos* (*sf*) situados debajo de las semicorcheas.

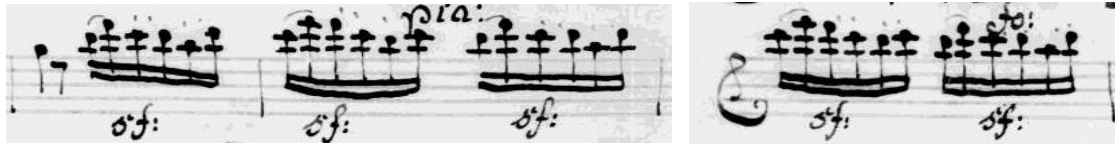


Ilustración 32. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc.41-43\_vl\_ *Allegro non molto*-).



Ilustración 33. (Martín y Soler, 1789 b: p. 8 -cc. 41-43\_vl 1º *Allegro non molto*-).

- En el compás 44 pasa a desempeñar función de violín segundo, aunque el do<sup>5</sup> de la primera semicorchea proviene de la voz de primero.

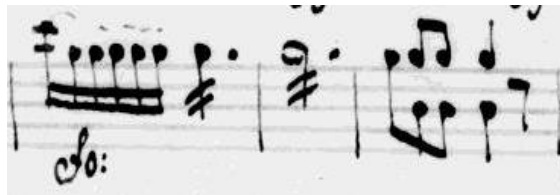


Ilustración 34. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 44-46\_vl\_ *Allegro non molto*-).



Ilustración 35. (Martín y Soler, 1789 b: p. 8 -cc. 44-46\_ *Allegro non molto*-).

- El contenido musical ubicado entre los compases 47 y primera corchea del 54 coincide con el del violín primero orquestal. Sin embargo, la articulación en la adaptación es ligeramente dispar. Las diferencias son:
  - En el segundo tiempo del c. 48 la segunda y tercera corcheas están ligadas.
  - En el primer tiempo del c. 49 la célula negra-corchea de la primera pulsación está ligada.
  - Las tres corcheas del c. 50 están ligadas. Empero el manuscrito napolitano liga solo dos.
  - La tercera corchea de la segunda pulsación del c. 51 está separada de las anteriores, además posee un punto, lo que indica que debe interpretarse con un picado más corto.
  - Las dos últimas corcheas del c. 52 aparecen ligadas.
  - En el compás 53 las dos células rítmicas ternarias poseen dos corcheas ligadas y una suelta con punto.

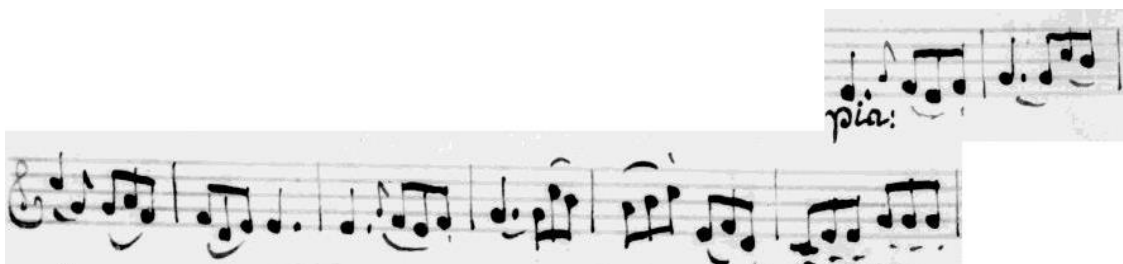


Ilustración 36. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 47-54\_vl *Allegro non molto*-).



Ilustración 37. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 8-9 -cc. 47-54\_vl 1° *Allegro non molto*-).

- Asimismo, en las imágenes anteriores se aprecia como los compases 54 son distintos entre sí. Esto es porque la adaptación rellena la textura con material procedente del oboe segundo de la parte orquestal. El material es el siguiente:

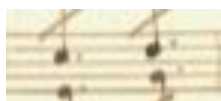


Ilustración 38. (Martín y Soler, 1789 b: p. 9 -c. 54\_ob 1°\_ob 2° *Allegro non molto*-).

- El diseño del compás 55 vuelve a corresponderse con el del violín primero del manuscrito, pero a la octava inferior.



Ilustración 39. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -c. 55\_vl *Allegro non molto*-).



Ilustración 40. (Martín y Soler, 1789 b: p. 9 -c. 55\_vl 1° *Allegro non molto*-).

- Los compases 56 y 57 de la adaptación no corresponden con los del manuscrito de Nápoles. Creemos que es un añadido de compases que hizo Druschetzky, pues el que es el compás 58 de la adaptación corresponde con el c. 56 del manuscrito, siguiendo los siguientes coherentes con el material del texto napolitano.





Ilustración 41. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 56-57\_vl\_ *Allegro non molto*- [compases añadidos por Druschetzky]).

- Como hemos dicho, los compases 58 y 59 de la adaptación se corresponden con el 56 y 57 de la parte orquestal, concretamente con la voz de violín primero. No obstante, en el arreglo encontramos las siguientes diferencias:
  - La primera corchea (do<sup>3</sup>) es una simplificación sobre las dos semicorcheas (do<sup>4</sup>-mi<sup>4</sup>) del manuscrito de Nápoles.
  - La adaptación agrupa de dos en dos las semicorcheas por mediación de la ligadura, mientras que en la parte orquestal figuran sueltas.

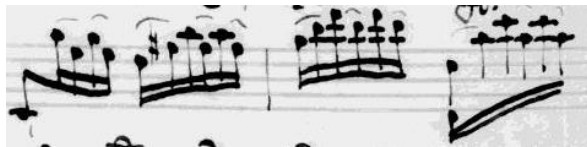


Ilustración 42. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 58-59\_vl\_ *Allegro non molto*-).



Ilustración 43. (Martín y Soler, 1789 b: p. 10 -cc. 56-57\_vl 1º\_ *Allegro non molto*-).

- El material que contienen el arreglo entre los compases 60 y 66 se corresponde con el que alberga la flauta primera de la parte orquestal entre los compases 58 y 61. No obstante, la adaptación a diferencia de la partitura general:
  - Cambia la altura de la primera corchea del compás 60 a si<sup>4</sup>, en lugar del sol<sup>4</sup> que imprime el c. 58 del manuscrito napolitano.
  - Liga las dos corcheas centrales, entre la primera y segunda pulsación, de los compases 60 y 62 (cc. 58 y 60 del manuscrito de Nápoles).
  - Convierte las blancas con puntillo de la flauta orquestal (cc. 61-64) en semicorcheas, pero respetando la misma altura y nombre de las notas (cc. 63-66).

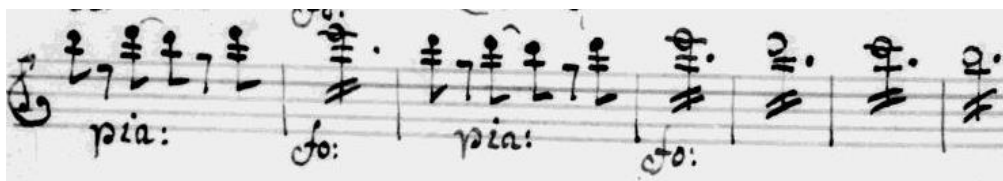


Ilustración 44. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 60-66\_v1\_ *Allegro non molto*-).

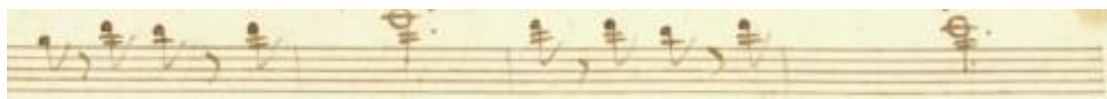


Ilustración 45. (Martín y Soler, 1789 b: p. 10 -cc. 58-61\_fl 1ª\_ *Allegro non molto*-).

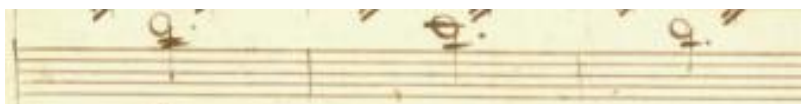


Ilustración 46. (Martín y Soler, 1789 b: p. 11 -cc. 62-64\_fl 1ª\_ *Allegro non molto*-).

- El material que alberga los compases 67, 68 y 69 de la adaptación se corresponde con el que desarrolla el violín segundo de la parte orquesta. No obstante, la primera corchea del arreglo, la<sup>4</sup> (c. 67) procede de la primera corchea de la voz superior del violín primero orquestal (c. 65). Asimismo, la adaptación, a diferencia de la partitura general, desarrolla articulación a través del empleo de punto sobre la primera corchea y de ligadura sobre las dos corcheas siguientes de los diseños de tres corcheas que compone estos tres compases.

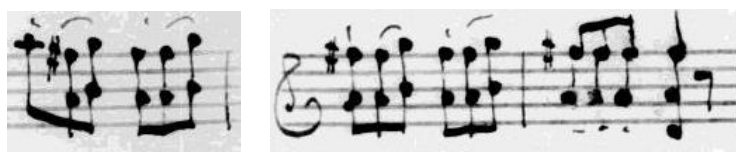


Ilustración 47. (Druschetzky, s.f.: pp. 2-3 -cc. 67-69\_v1\_ *Allegro non molto*-).



Ilustración 48. (Martín y Soler, 1789 b: (p. 11 -cc. 65-67\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegro non molto*-).

- El diseño, de tres blancas con puntillo más negra con puntillo y corchea, que Druschetzky atribuye al violín del arreglo entre los compases 70 y 73, se corresponde con el de la voz de tromba orquestal (cc. 68-71). Si bien, en la adaptación todos los valores aparecen unidos por ligaduras, pero en el manuscrito de Nápoles sueltos.



Ilustración 49. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 70-73\_vl\_ *Allegro non molto*-).

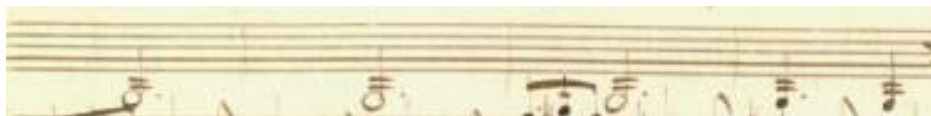


Ilustración 50: (Martín y Soler, 1789 b: p. 12 -cc. 68-71\_tromba\_ *Allegro non molto*-).

- El diseño de los compases comprendidos entre el 74 y el 77 de la adaptación está extraído de los bajos de la parte orquestal; contrabajos y violonchelos (cc. 72-75).

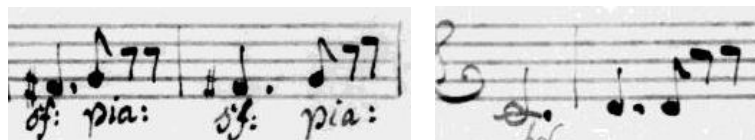


Ilustración 51. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 74-77\_vl\_ *Allegro non molto*-).

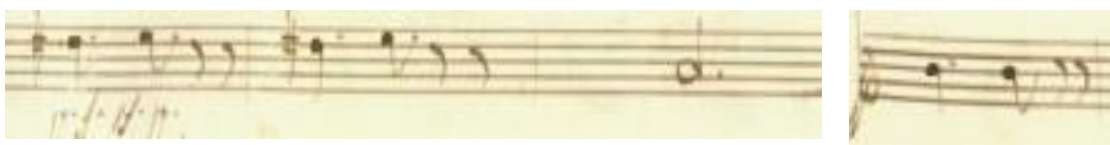


Ilustración 52. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 12-13 -cc. 72-75\_cb\_vc\_ *Allegro non molto*-).



- El material de los compases 78 y 79 de la adaptación se corresponde con la parte de clarinete primero de la partitura general (cc. 76-77). La *particella* a diferencia de la parte orquestal posee ligaduras para unir los valores del primer compás en tiempo fuerte (corchea con puntillo-semicorchea-corchea) y del segundo (negra-corchea + negra-corchea).



Ilustración 53. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 78-79\_vl\_ *Allegro non molto*-).



Ilustración 54. (Martín y Soler, 1789 b: p. 13 -cc. 76-77\_cl 1º\_cl 2º\_ *Allegro non molto*)<sup>148</sup>.

- Los compases 80 y 81 de la adaptación coinciden con el diseño escrito para el oboe primero de la parte orquestal (cc. 78-79). No obstante, el arreglo imprime algunas diferencias:
  - El material está escrito a la octava inferior.
  - La célula rítmica de la primera parte del compás 80 se compone por corchea con puntillo, semicorchea y corchea. Sin embargo, el manuscrito napolitano presenta tres corcheas (c. 78).
  - En la primera pulsación del compás 81, la adaptación liga las figuras de negra-corchea, mientras que la partitura general las representa sueltas (c. 79).



Ilustración 55: (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 80-81\_vl\_ *Allegro non molto*-).



Ilustración 56. (Martín y Soler, 1789 b: p. 13 -cc. 78-79\_ob 1º\_ob 2º\_ *Allegro non molto*-)<sup>149</sup>.

<sup>148</sup> Clarinete en do. Todos los ejemplos musicales procedentes del clarinete que no tienen indicación de clave, en este movimiento (sinfonía, *Allegro non molto*), están escritos en la clave de do en cuarta línea.

<sup>149</sup> Todos los ejemplos musicales pertenecientes al oboe que no tengan indicación de clave están escritos en clave de sol en segunda línea.

- El material empleado en el compás 82 y 83 de la adaptación pertenece al del violín primero orquestal (cc. 80-81), pero una octava por debajo.

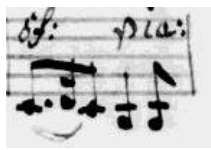


Ilustración 57. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 82-83\_vl\_ *Allegro non molto*-).



Ilustración 58. (Martín y Soler, 1789 b: p. 13 -cc. 80-81\_vl 1º *Allegro non molto*-).

- El arreglo, en los compases 84 y 85, extrae el diseño musical de la flauta de la parte orquestal (cc. 82-83). La única diferencia aparece en el tiempo débil del compás 84 de la adaptación al ligar las dos primeras corcheas y añadir un punto a la tercera (c. 82 del manuscrito de Nápoles).



Ilustración 59. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 84-85\_vl\_ *Allegro non molto*-).

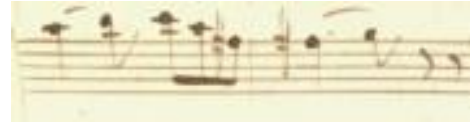


Ilustración 60. (Martín y Soler, 1789 b: p. 14 -cc. 82-83\_fl\_ *Allegro non molto*-).<sup>150</sup>

- La forma de representar las semicorcheas del siguiente fragmento de seis compases comprendido entre el c. 86 y el 91 para el arreglo y entre el c. 84 y el c. 89 para la parte orquestal es diferente, pero coinciden en la altura y en el nombre de las notas. Así como también, en la articulación y en la dinámica.



Ilustración 61. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 86-91\_vl\_ *Allegro non molto*-).

<sup>150</sup> Todos los ejemplos musicales de la flauta de la parte orquestal, que no contengan indicación de clave, están escritos sobre la clave de sol en segunda línea.

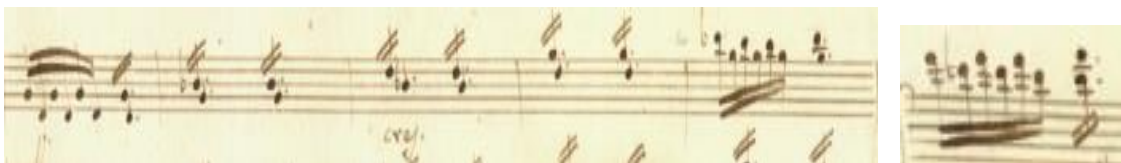


Ilustración 62. (Martín y Soler, 1789 b: p. 15 -cc. 84-89\_vl 1º *Allegro non molto*-).

- El material que se alberga desde el compás 92 en la *particella* hasta la primera corchea del 98 se corresponde con el que se recoge en la parte orquestal entre los compases 90 y 96, pero con diferencias. Estas son:
  - En el tercer compás de este fragmento la adaptación realiza  $do\#^5-re^5$  (c. 94), mientras que la parte orquestal  $mi^5-re^5$  (c. 92).
  - En ambos casos, el pasaje se interpreta a dobles cuerdas del violín, pero la adaptación en la línea inferior se mantiene de forma constante sobre el  $la^3$ , mientras que la partitura general se mueve por grados conjuntos [registro 4]  $mi-fa, sol-fa, sol-fa, sol-fa, mi-fa, sol-fa, mi$ .
  - Presencia dinámica únicamente en la *particella*; *forte* (c. 92).



Ilustración 63. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 92-98\_vl *Allegro non molto*-).



Ilustración 64. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 15-16 -cc. 90-96\_vl 1º *Allegro non molto*-).

- El contenido musical, desde el compás 99 hasta el 119 de la adaptación, es el mismo que el que se alberga en la parte orquestal (cc. 97-117). No obstante, se han encontrado las siguientes diferencias:
  - La segunda y tercera corchea del diseño de tres están ligadas (c. 99 parte orquestal), pero en la adaptación aparecen sueltas (c. 101).

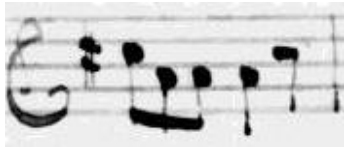


Ilustración 65. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -c. 101\_vl\_ *Allegro non molto*-).



Ilustración 66. (Martín y Soler, 1789 b: p. 16 - c. 99\_vl\_ *Allegro non molto*-).

- Entre los compases 103-108 de la adaptación el contenido musical es el mismo que en la partitura general (cc. 101-106). Lo que cambia es la manera de simplificar la escritura para el diseño de semicorcheas que caracteriza este fragmento. Ahora bien, la forma de hacerlo es la misma que la que plasmamos para explicar los compases 86-91 de la adaptación (cc. 84-89 orquestales).
- La siguiente diferencia la ubicamos entre los compases 117 y 118 de la particella de violín (cc. 115-116 orquestales).



Ilustración 67. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 117-118\_vl\_ *Allegro non molto*-).

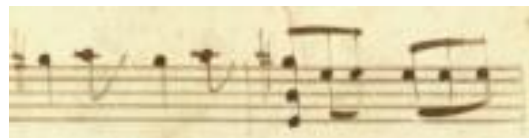


Ilustración 68. (Martín y Soler, 1789 b: p. 18 -cc. 115-116\_vl 1º\_ *Allegro non molto*-).

- El contenido musical de la adaptación ubicado entre los compases 120 y 135 se corresponde con el que se aloja en la parte de violines entre el c. 118 y 133 del manuscrito de Nápoles; de una parte, para el primero y de otra para el segundo. Las diferencias y el material proceden de la siguiente forma:
  - El material del arreglo entre el c. 120 y 127 se corresponde con el que desarrolla el violín primero de la parte orquestal entre los compases 118-125. Si bien, la articulación que presenta la adaptación es diferente a la de la partitura general en algunos casos. Estos son:
    - C. 121 y 125: uso de la ligadura entre las dos últimas corcheas.
    - C. 122: uso de la ligadura en la célula rítmica negra-corchea y en las dos primeras corcheas del grupo de tres de la parte débil, ya que la tercera posee un punto debajo del fa<sup>3</sup>.

- C. 123: empleo de la ligadura para el diseño de tres corcheas sobre la parte fuerte del compás.
- C. 124: ligadura para la célula de tres corcheas de la parte débil.
- C. 126: en lugar de ligar las seis corcheas en dos grupos de tres como hace la parte orquestal (c. 124), el arreglo, para cada grupo de tres, liga las dos primeras corcheas y separa la tercera con un punto debajo de la nota.



Ilustración 69. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 120-127\_vl\_ *Allegro non molto*-).

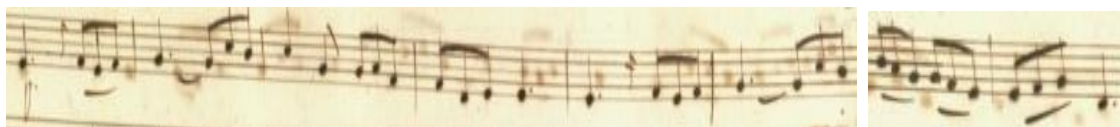


Ilustración 70. (Martín y Soler, 1789 b: p. 19-20 -cc. 118-125\_vl 1º *Allegro non molto*-).

- El contenido entre los compases 128 y 133 de la *particella* se corresponde con el que realiza el violín segundo orquestal (cc. 126-131). Las diferencias que presenta la adaptación con respecto a la parte orquestal son:
  - Toda la materia musical, para este fragmento de ocho compases a excepción de la última corchea, está escrita a la octava superior.
  - Presencia de elementos de ornamentación con el uso del trino (*tr*) en los compases 128 y 132. Estos son inexistentes en la partitura general (cc. 126-130), si bien ambos textos musicales usan el mordente.
  - C. 128 y 132: uso de triples cuerdas en la parte fuerte del compás y puntos sobre las dos últimas corcheas del grupo de tres de la parte débil.

- C. 129: uso de la ligadura para las dos últimas corcheas del grupo de tres.
- Sobre la célula de tres corcheas del compás 130 se emplea la ligadura para unir las dos primeras y un punto para separar la última.
- C. 131 y 133: uso de la ligadura sobre la segunda y tercera corcheas.



Ilustración 71. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 128-133\_vl\_ *Allegro non molto*-).



Ilustración 72. (Martín y Soler, 1789 b: p. 20 -cc. 126-131\_vl 2º\_ *Allegro non molto*-).

- En los compases 134 y 135, el violín de la adaptación varía con respecto al manuscrito napolitano (cc. 132-133). Esto es:
  - En el tiempo fuerte del compás 134 cambia el nombre de las notas, respetando solo, en este término, la primera. Sin embargo, en la parte débil se respeta el nombre de las notas (do-re-si). Asimismo, este compás está escrito a la octava superior y con semicorcheas.
  - El compás 135 presenta el mismo diseño, pero a la octava superior y ligando la negra con puntillo a la corchea. Además, se añade una corchea más (do<sup>3</sup>) en la última parte del segundo pulso.



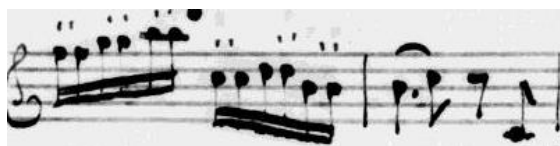


Ilustración 73. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 134-135\_vl\_*Allegro non molto*-).

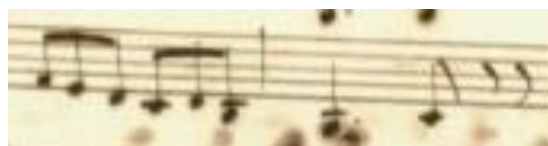


Ilustración 74. (Martín y Soler, 1789 b: p. 21 -cc. 132-133\_vl 2º\_*Allegro non molto*-).

- El contenido que se recoge en la adaptación entre los compases 136 y 142 se corresponde con el que se aloja en los oboes de la parte orquestal (cc. 134-140). Generalmente el material está extraído del oboe segundo, aunque en determinadas ocasiones se nutre también de elementos procedentes del primero.



Ilustración 75. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 136-142\_vl\_*Allegro non molto*-).

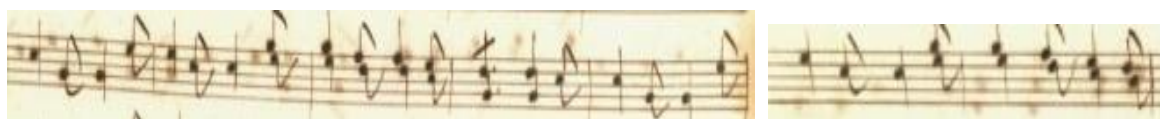


Ilustración 76. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 21-22 -cc. 134-140\_vl\_*Allegro non molto*-).

- El contenido musical que se recoge en la adaptación a partir del compás 143 y hasta el final (c. 183) no se corresponde con el que se presenta en el manuscrito de Madrid. Es más, al arreglo para concluir este movimiento aún le faltan cuarenta y un compases. Sin embargo, a la parte orquestal tan solo ocho. Tal y como se puede observar en las imágenes siguientes, el contenido que albergan estos compases ha sido escrito utilizando células y motivos musicales precedentes.

En este contexto, hemos comprobado que la versión para cuarteto de cuerda de Artaria también posee una extensión mayor que el manuscrito de Nápoles. Concretamente de 183 (contando la repetición de ocho compases del inicio), es decir; coincide en número de compases con el arreglo de Druschetzky. Asimismo, se ha determinado que el diseño de los últimos veinticuatro compases, de la parte de violín segundo de Artaria, coincide con el de los últimos veinticuatro de nuestra adaptación.

Además, a diferencia del manuscrito de Nápoles las dos adaptaciones [la de Druschetzky y la de Artaria] poseen un carácter conclusivo. Esto se debe a que el siguiente número que tienen escrito es el *Terzetto* nº2 y no la *Introduzione* nº1 como correspondería con el transcurso normal de la Ópera.



Ilustración 77. (Artaria, 1788: p. 2 \_v1 2º *Allegro non molto*-).



A handwritten musical score for violin, consisting of ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff has a dynamic marking of *pia:*. The second staff starts with *mp:*. The third staff has a *pp* marking. The fourth staff has a *pia:* marking. The fifth staff has a *pp* marking. The sixth staff has a *mf:* marking. The seventh staff has a *cres:* marking. The eighth staff has a *forte* marking. The ninth staff has a *f* marking. The tenth staff has a *f* marking. The score concludes with a double bar line and a fermata.

Ilustración 78. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 143-183\_v1 *Allegro non molto*-).



Ilustración 79. (Martín y Soler, 1789 b: p. 22 -cc. 141-145 *Allegro molto*-).



Ilustración 80. (Martín y Soler, 1789 b: p. 23 -cc. 146-148\_ *Allegro molto*-).

**B) Viola:**<sup>151</sup>

- Al inicio asume la función que desempeña el violín segundo en la parte orquestal (cc. 1-8).



Ilustración 81. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 1-8\_vla\_ *Allegro non molto*-).

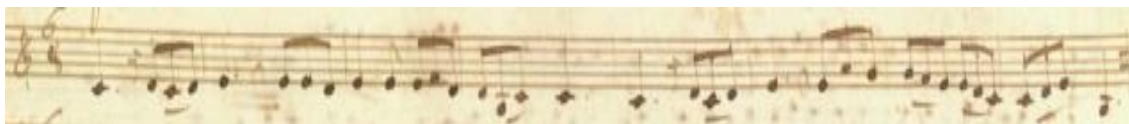


Ilustración 82. (Martín y Soler, 1789 b: p. 3 -cc. 1-8\_vl 2º\_ *Allegro molto*-).

- El material comprendido entre los compases 9 y 16 coincide con el que se recoge en la parte de la viola primera orquestal. Las diferencias que se presentan en la adaptación son las siguientes:
  - Uso de elementos decorativos como los trinos (*tr*) de los compases 9 y 13.
  - Uso diferenciado de la articulación en los compases 11, 12, 13 y 14 al tratar el diseño de tres corcheas en el arreglo con ligadura.
  - El compás 15 presenta una simplificación rítmica; pasa de las semicorcheas de la parte orquestal a las corcheas, manteniendo la altura y nombre de las notas.

<sup>151</sup> Todas las ilustraciones de la viola con contenido musical que aparezcan sin indicación de clave, tanto de la adaptación como de la parte orquestal, están escritas en clave de do en la tercera línea.



Ilustración 83. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 9-16\_vla\_ *Allegro non molto*-)

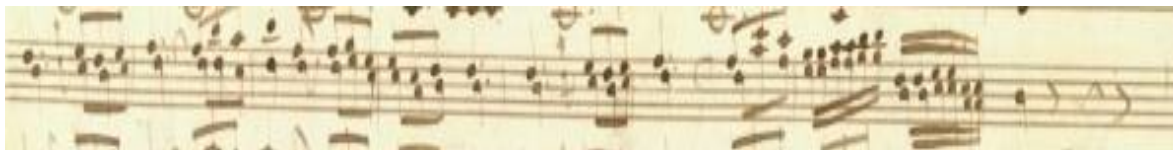


Ilustración 84. (Martín y Soler, 1789 b: p. 4 -cc. 9-16\_vla 1ª\_vla 2ª\_ *Allegro molto*-).

- El material que se aloja entre los compases 17 y 23 es semejante al que realiza la viola de la parte orquestal. Sin embargo, la adaptación cambia la figuración rítmica de negra con puntillo por blancas con puntillo en los compases 18, 20 y 22. En cuanto a la dinámica se aprecia su uso únicamente en la adaptación mediante los *forte-piano* (*fp*).

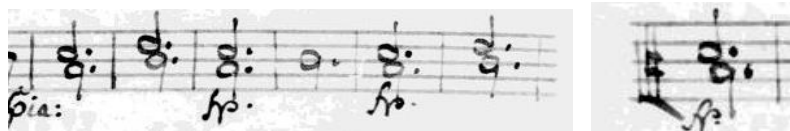


Ilustración 85. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 17-23\_vla\_ *Allegro non molto*-).

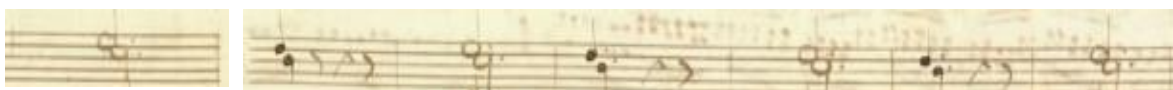


Ilustración 86. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 4-5 -cc. 17-23\_vla\_ *Allegro molto*-).

- El diseño de semicorcheas que se recoge en la adaptación en los compases 24, 25, 26 y 27 está extraído de la parte de violín segundo de la partitura general. Si bien, la primera corchea de la adaptación (do<sup>3</sup>) no coincide con la de la parte orquestal (mi<sup>3</sup>).



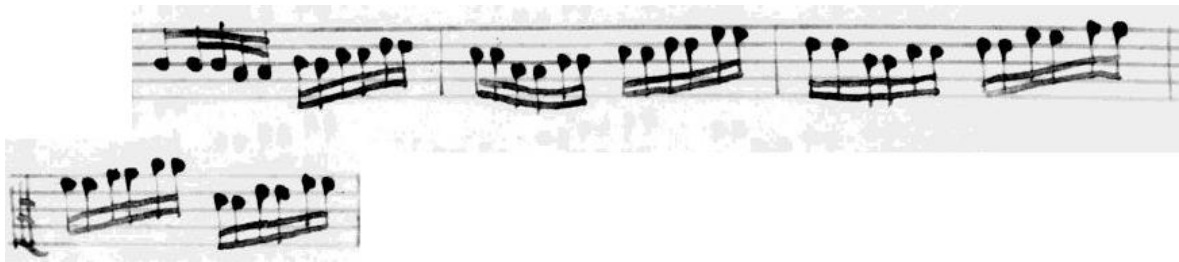


Ilustración 87. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 24-27\_vla\_ *Allegro non molto*-).

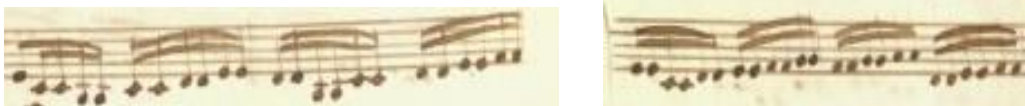


Ilustración 88. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 5-6 -cc.24-27\_vl 2º\_ *Allegro molto*-)<sup>152</sup>.

- Los cuatro compases siguientes, del 28 al 31 se corresponden con el material que desarrolla la viola primera de la parte orquestal. No obstante, este contenido en la adaptación se escribe con algunas modificaciones:
  - El primer tiempo del compás 28 presenta un grupo de seis semicorcheas. Sin embargo, en la parte orquestal son cuatro. El contenido de la adaptación coincide con el de la partitura general, únicamente, a partir de las dos últimas semicorcheas del primer tiempo del c. 28.
  - En la primera pulsación del último compás de este fragmento, la viola primera de la parte orquestal tiene escritas las siguientes notas: si<sup>3</sup>-si<sup>3</sup>-si<sup>3</sup>-si<sup>3</sup>-do<sup>4</sup>-do<sup>4</sup>. Y en la particella del arreglo aparecen: la<sup>3</sup>-la<sup>3</sup>-si becuadro<sup>3</sup>-si<sup>3</sup>-do<sup>4</sup>-do<sup>4</sup>.



Ilustración 89. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 28-31\_vla\_ *Allegro non molto*-).

<sup>152</sup> Todos los ejemplos de violín que no tengan indicación de clave están escritos en clave de sol en segunda línea.



Ilustración 90. (Martín y Soler, 1789 b: p. 6 -cc. 28-31\_vla 1ª\_vla 2ª *Allegro molto*-).

- El diseño de blanca con puntillo que aparece en la adaptación en los compases 32, 33, 34 y 35, ligada a la negra del 36, procede de la flauta primera de la partitura general. Asimismo, el diseño de la segunda parte del compás 36, 37, 38, 39 y primera corchea del 40 procede de la flauta segunda. Después de esta primera corchea, las semicorcheas que vemos en el c. 40 son de la parte de violín primero orquestal.



Ilustración 91. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 32-40\_vla *Allegro non molto*-).

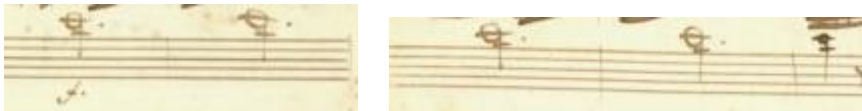


Ilustración 92. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 6-7 -cc. 32-36\_fl 1ª *Allegro molto*-).

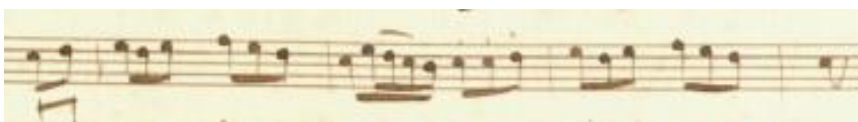


Ilustración 93. (Martín y Soler, 1789 b: p. 7 -cc. 36-40\_fl 2ª *Allegro molto*-).

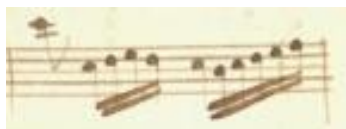


Ilustración 94. (Martín y Soler, 1789 b: p. 7 -c. 40\_vl 1º *Allegro molto*-).

- El diseño de la voz superior de los compases 41 a 46 pertenece a la voz de oboe primero de la partitura general. La línea inferior, con el pedal sobre sol<sup>2</sup> que realiza

la viola, parece ser extraída de la voz de violín segundo orquestal, aunque no coincide ni en rítmica ni en altura, pero sí en el nombre de las notas.



Ilustración 95. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 41-46\_vla\_



Ilustración 96. (Martín y Soler, 1789 b: p. 8 -cc. 41-46\_ob 1º\_ob 2º\_ *Allegro molto*-).

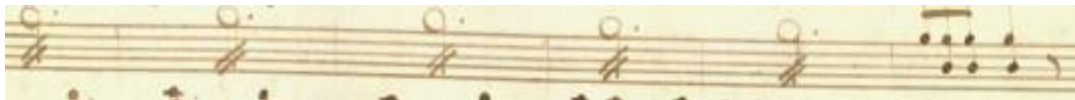


Ilustración 97. (Martín y Soler, 1789 b: p. 8 -cc. 41-46\_vl 2º- *Allegro molto*-).

- El contenido que se alberga entre los compases 47 y 54 de la adaptación se corresponde con el que se desarrolla en la voz de violín segundo de la parte orquestal. Si bien, el arreglo presenta pequeñas diferencias con el uso de la articulación.
  - C. 49: la célula rítmica negra-corchea sobre mi<sup>3</sup> aparece sin ligadura. Empero, la parte orquestal posee ligadura.
  - La célula de tres corcheas de la parte débil del compás 51 posee una ligadura. Mas esta no aparece en la partitura general.
  - Las dos últimas corcheas del compás 52 aparecen ligadas en la adaptación, pese a que en la parte orquestal no.



Ilustración 98. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 47-54\_vla\_ *Allegro non molto*-).





Ilustración 99. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 8-9 -cc. 47-54\_vl 2º *Allegro molto*-).

- El diseño del compás 55 es consonante con el que protagoniza el violín primero de la parte orquestal. La única diferencia se encuentra en que la adaptación posee, sobre la cascada de notas descendente de la parte débil del compás, una ligadura.



Ilustración 100. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -c. 55\_vla *Allegro non molto*-).



Ilustración 101. (Martín y Soler, 1789 b: p. 9 -c. 55\_vl 1º *Allegro molto*-).

- En la adaptación, el material que se encuentra en los compases 56 y 57 es una repetición variada de los dos compases precedentes añadida por Druschetzky. Esta repetición es inexistente en el manuscrito de Nápoles.



Ilustración 102. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 54-55\_vla *Allegro non molto*-).



Ilustración 103. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 56-57\_vla *Allegro non molto*- [repetición variada]).

- El material de los compases 58 y 59 procede de la voz de los oboes de la parte orquestal (cc. 56-57); la primera negra del arreglo (do<sup>3</sup>) pertenece al oboe segundo (do<sup>4</sup>) y el resto al primero. Si bien, la viola las efectúa dentro del registro 3 y el oboe en el 4.

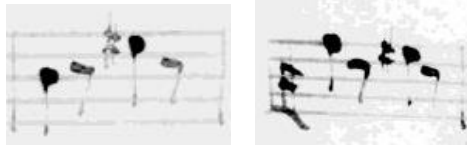


Ilustración 104. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 58-59\_vla\_ *Allegro non molto*-).

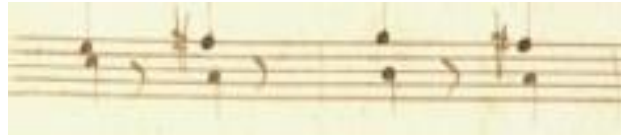


Ilustración 105. (Martín y Soler, 1789 b: p. 10 -cc. 56-57\_ob 1º\_ob 2º\_ *Allegro molto*-).

- El contenido que se dispone en el compás 60 es equivalente al que desempeñan los bajos de la orquesta<sup>153</sup> (c. 58). Si bien, la adaptación a diferencia de la parte orquestal tiene escrita una indicación dinámica; *piano* (*p*) y una ligadura que une la segunda y tercera corchea. También hay que indicar que los saltos de octava están escritos en registros diferentes; en la adaptación van del sol<sup>3</sup> al sol<sup>2</sup> y en la parte orquestal del sol<sup>2</sup> al sol<sup>1</sup>.

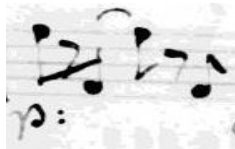


Ilustración 106. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -c. 60\_vla\_ *Allegro non molto*-).

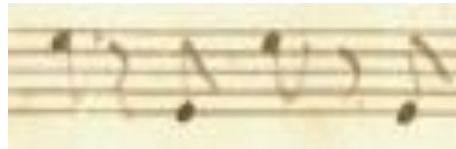


Ilustración 107. (Martín y Soler, 1789 b: p. 10 -c. 58\_cb\_vc\_ *Allegro molto*-).

- La blanca con puntillo del compás 61 es propia de la sección de vientos de la parte orquestal. Si bien, no se corresponde en cuanto al nombre de las notas con ninguna especialidad instrumental. Para su contraste, a modo ejemplo, ilustramos la voz de los oboes.

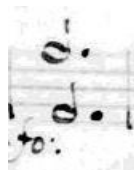


Ilustración 108 (Druschetzky, s.f.: p. 2 -c. 61\_vla\_ *Allegro non molto*-).

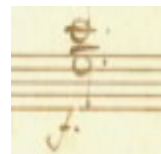


Ilustración 109. (Martín y Soler, 1789 b: p. 10 -c. 59\_ob 1º\_ob 2º\_ *Allegro molto*-).

- Los compases 62 y 63 de la adaptación son una repetición exacta de sus dos compases anteriores (cc. 60-61).

<sup>153</sup> Todos los ejemplos que se ilustren, pertenecientes a los bajos de la orquesta; contrabajo y violonchelo, que no posean indicación de clave están escritos en la clave de fa en cuarta línea.

- Las blancas con puntillo ubicadas en la adaptación, entre el compás 64 y el 66, se corresponden con las que se desarrollan en las voces de oboes y flautas de la partitura general (cc. 62-64). No obstante, a pesar de que la figuración rítmica es la misma, el nombre de las notas es diferente.

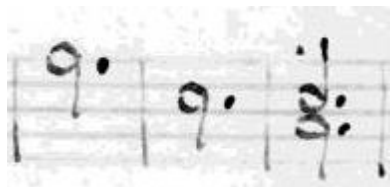


Ilustración 110. (Druschetzky, s.f.: p. 2 - cc. 64-66\_vla\_*Allegro non molto*-).



Ilustración 111. (Martín y Soler, 1789 b: p. 11 -cc. 62-64\_obs\_fl 1ª\_fl 2ª\_*Allegro molto*-).<sup>154</sup>

- El diseño que se dispone entre los compases 67 y 69 del arreglo se relaciona con el que desarrolla el violín<sup>155</sup> primero de la partitura general (cc. 65-67). En las imágenes siguientes se observa como la línea superior de la viola del arreglo, construida solamente con el re<sup>3</sup>, concuerda con la línea inferior de la parte orquestal y, por el contrario; la inferior del arreglo se ajusta con la superior orquestal, pero en lugar de la<sup>4</sup>-la<sup>4</sup>-si<sup>4</sup>, la *particella* realiza la<sup>2</sup>-la<sup>2</sup>-sol<sup>2</sup>.



Ilustración 112. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 67-69\_vla\_*Allegro non molto*-).



Ilustración 113. (Martín y Soler, 1789 b: p. 11 -cc. 65-67\_vl 1º\_*Allegro molto*-).

- El material musical que contiene los compases comprendidos entre el 70 y el 73 se corresponde con el propio de la viola segunda de la parte orquestal (cc. 68-71).

<sup>154</sup> Todos los ejemplos pertenecientes a flautas y oboes, que carezcan de indicación de clave, están escritos en clave de sol en segunda línea.

<sup>155</sup> Todos los ejemplos relativos al violín están escritos en clave de sol en segunda línea.

A pesar de que la altura y la rítmica de la notación es idéntica, la adaptación a diferencia de la partitura general presenta indicaciones dinámicas y articulación.



Ilustración 114. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 70-73\_vla *Allegro non molto*-).



Ilustración 115. (Martín y Soler, 1789 b: p. 12 -cc. 68-71\_vla 1ª\_vla 2ª *Allegro molto*-).

- El material de los compases 74 y 75 es respectivo al violín segundo de la parte orquestal (cc.72 y 73). La única diferencia es que, en el primer compás de estos dos, en la adaptación el diseño rítmico del tiempo fuerte aparece ligado.

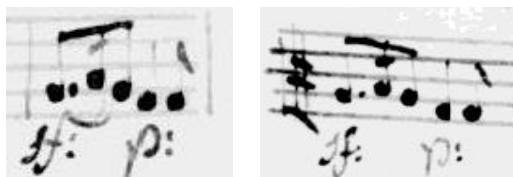


Ilustración 116. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc- 74-75\_vla *Allegro non molto*-).



Ilustración 117. (Martín y Soler, 1789 b: p. 12 -cc. 72-73\_vl 2º *Allegro molto*-).

- El diseño que se alberga en los compases 76 y 77 pertenece a la flauta primera orquestal (cc. 74-75).



Ilustración 118. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 76-77\_vla *Allegro non molto*-).



Ilustración 119. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 12-13 -cc.74-75\_fl 1ª *Allegro molto*-).

- El contenido de los compases comprendidos entre el 78 y el 81 es el propio que realiza la viola de la parte orquestal (cc. 76-79). No obstante, la adaptación recoge indicaciones dinámicas y articulación inexistente en el manuscrito de Nápoles.

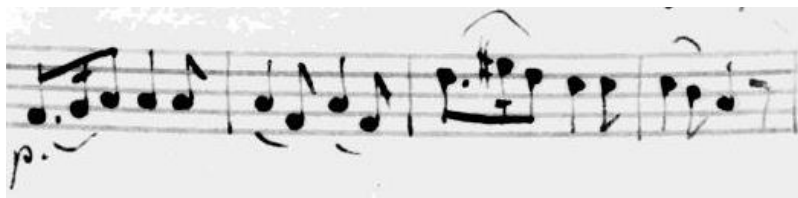


Ilustración 120. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 78-81\_vla *Allegro non molto*-).

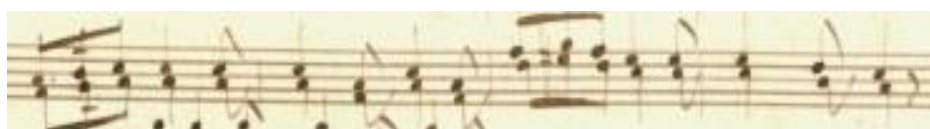


Ilustración 121. (Martín y Soler, 1789 b: p. 13 -cc. 76-79\_vla 2ª *Allegro molto*-).

- Los compases 82 y 83 están extraídos del violín segundo (cc. 80-81). La diferencia se encuentra en que la adaptación utiliza ligaduras para los tiempos fuertes de cada compás.

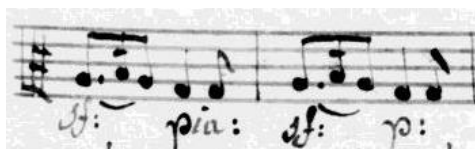


Ilustración 122. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 82-83\_vla *Allegro non molto*-).

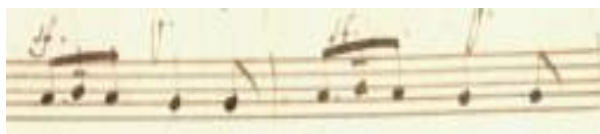


Ilustración 123. (Martín y Soler, 1789 b: p. 13 -cc. 80-81\_vl 2ª *Allegro molto*-).

- El material utilizado en los compases 84 y 85, mirando únicamente la voz inferior de la viola del arreglo, se identifica con el que desarrolla el fagot segundo<sup>156</sup> de la partitura general (cc. 82-83), a pesar de que la figuración rítmica de la adaptación es distinta. Esto es:
  - Para el primer compás: negra-corchea + negra-corchea, siendo en la parte orquestal negra con puntillo ligada a negra-corchea.

<sup>156</sup> Todos los ejemplos pertenecientes al fagot, que aparezcan ilustrados sin indicación de clave, están escritos en clave de fa en cuarta línea.

- Y para el segundo compás: negra con puntillo + negra y silencio de corchea, frente a la figuración de la partitura general; negra con puntillo + corchea y dos silencios de corchea.



Ilustración 124. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 84-85\_vla\_ *Allegro non molto*-).



Ilustración 125. (Martín y Soler, 1789 b: p. 14 -cc. 82-83\_fag 2º\_ *Allegro molto*-).

- El diseño de blanca con puntillo que encontramos en los compases 86, 87 y 88 se corresponde con el que se desarrolla en la flauta primera de la parte orquestal, curiosamente, entre los compases 87, 88 y 89. Es como si Druschetzky hubiera omitido tres compases.

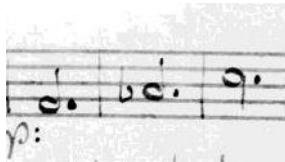


Ilustración 126. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 86-88\_vla\_ *Allegro non molto*-).

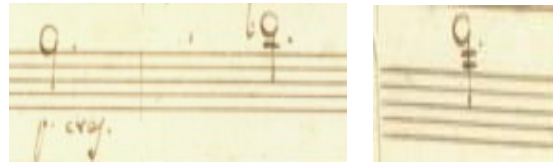


Ilustración 127. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 14-15 -cc. 87-89\_fl 1ª\_ *Allegro molto*-).

- Estos tres compases, que comentábamos aparentemente omitidos, los encontramos en la adaptación entre el compás 89 y el 91. Si bien, el contenido que albergan no se corresponde con ninguna de las voces del manuscrito de Nápoles.

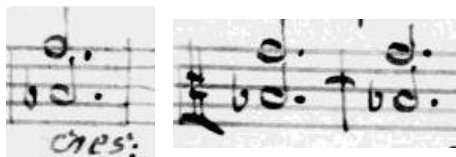


Ilustración 128. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 89-91\_vla\_ *Allegro non molto*-).

- Una vez en el compás 92 y hasta el 97 se recupera nuevamente la diferencia de dos compases con la parte orquestal. El contenido musical que se aloja en los compases mencionados concuerda con el que ofrecen el oboe primero y la viola orquestal entre los compases 90 y 95. Esto es:
  - La viola de la adaptación, tal y como se observa, posee dos líneas musicales. Para construir su línea superior (mi<sup>3</sup>-fa<sup>3</sup>, sol<sup>3</sup>-fa<sup>3</sup>, mi<sup>3</sup>-fa<sup>3</sup>, sol<sup>3</sup>-



fa<sup>3</sup>, mi<sup>3</sup>-fa<sup>3</sup>, sol<sup>3</sup>-fa<sup>3</sup>) toma el material del oboe primero orquestal (que posee el mismo nombre de notas, pero escritas sobre el registro 4).

- Sin embargo, para construir su línea inferior (la<sup>2</sup>-la<sup>2</sup>, la<sup>2</sup>-la<sup>2</sup>, etc.) utiliza la parte de la viola orquestal, aunque en lugar de imprimiremicorcheas, la adaptación realiza negras con puntillo coincidiendo el nombre de las notas (la), pero a la octava inferior.



Ilustración 129. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 92-97\_vla\_ *Allegro non molto*-).



Ilustración 130. (Martín y Soler, 1789 b: p. 15 -cc. 90-95\_ob 1°\_ob 2°\_ *Allegro molto*-).

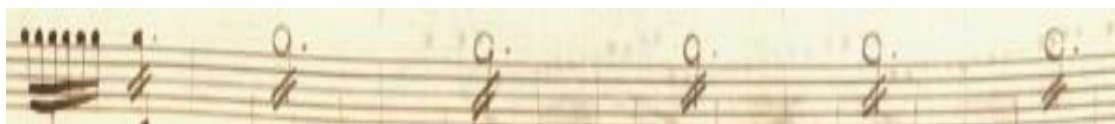


Ilustración 131. (Martín y Soler, 1789 b: p. 15 -cc. 90-95\_vla\_ *Allegro molto*-).

- El contenido musical que se aloja entre los compases 98 y 101 se corresponde con el que desarrolla la viola de la parte orquestal (cc. 96-99). Ahora bien, la adaptación ha aplicado una reducción rítmica, es decir; ha pasado de semicorcheas a corcheas, respetando el nombre de las notas, aunque imprimiendo una nueva

articulación. Asimismo, las dos últimas corcheas y la negra están escritas a la octava superior.



Ilustración 132. (Druschetzky, s.f.: p. 98-101\_vla\_ *Allegro non molto*-).



Ilustración 133. (Martín y Soler, 1789 b: p. 16 -cc. 96-99\_vla\_ *Allegro molto*-).

- Entre los compases 102 y 107 del arreglo, Druschetzky escribe dobles cuerdas blancas con puntillo para la viola. Si bien, esto no lo encontramos en el manuscrito napolitano en ninguna de las voces, al menos no en los compases que deberían corresponder (cc. 100-105), pues el resto a excepción de violines y bajos, que desarrollan un diseño diferente al que nos ocupa, tienen compases de espera. Ahora bien, aunque con diferentes notas, este diseño de blancas con puntillo lo encontramos en los vientos de la parte orquestal entre los compases 103 y 109. Es decir; en la adaptación solo hay un resto de tres compases con respecto al manuscrito de Nápoles que no coincide con el diseño de blancas. Esto nos da a pensar que Druschetzky rellenó estos tres compases del 102 al 104 de la adaptación (cc. 100-103 orquestales) con el diseño que se encontraba en compases siguientes.

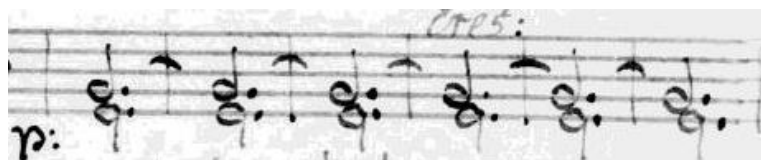


Ilustración 134. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 102-107\_vla\_ *Allegro non molto*-).





Ilustración 135. (Martín y Soler, 1789 b: p. 17 -cc. 103-109\_tpt\_tp\_cl 1º\_cl 2º\_ob 1º\_ob 2º\_fl 1ª\_fl 2ª\_Allegro molto-).

- El diseño rítmico del compás 108 se corresponde con el que desarrollan los bajos de la parte orquestal<sup>157</sup> (c. 106). Si bien, en cuanto al nombre de las notas solo coinciden las dos primeras.



Ilustración 136. (Druschetzky, s.f.: p. 3 - c. 108\_vla\_Allegro non molto-).

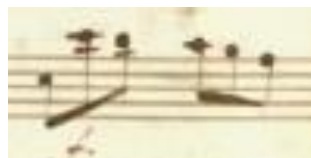


Ilustración 137. (Martín y Soler, 1789 b: p. 17 -c. 106\_cb\_vc\_Allegro molto-).

- El contenido musical de la viola de la adaptación se presenta a dobles cuerdas entre los compases 109 y el primer tiempo del 114. El diseño de la línea superior, escrito en el registro 3, se corresponde con el que protagoniza el fagot segundo de la parte orquestal sobre el registro 2 (cc. 107-112). Y la línea inferior, caracterizada por la nota pedal sobre mi<sup>3</sup>, ha sido extraída de la armonía que imprime la voz de los oboes, aunque con figuración rítmica diferente (cc. 107-112).



Ilustración 138. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 109-114\_vla\_Allegro non molto-).

<sup>157</sup> Todos los ejemplos precedentes de la voz de los bajos orquestales, que no posean indicación de clave, están escritos en clave de fa en cuarta línea.

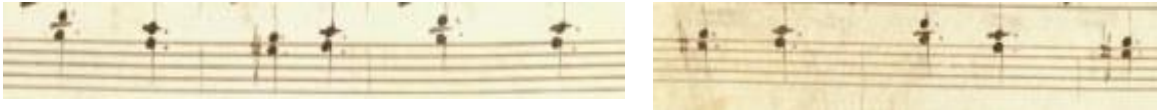


Ilustración 139. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 17-18 -cc. 107-112\_fag 1º\_fag 2º *Allegro molto*-).

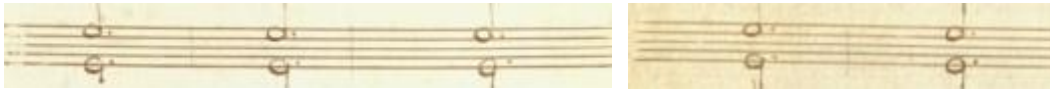


Ilustración 140. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 17-18 -cc. 107-112\_ob 1º\_ob 2º *Allegro molto*-).

- El diseño que se encuentra entre la segunda parte del compás 114 y el compás 119 concuerda con el que desarrolla la trompa de la parte orquestal (cc. 112-117). Aun así, la adaptación presenta algunas diferencias:
  - En el cuarto compás de este fragmento, el arreglo recoge seis corcheas representadas mediante signo abreviado (c. 117). Empero, la parte orquestal tiene escrita el diseño de negra-corchea + negra-corchea (c. 115).
  - En el último compás, la adaptación presenta una negra (c. 119) y la partitura orquestal una negra con puntillo (c. 117).



Ilustración 141. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 114-119\_vla *Allegro non molto*-).



Ilustración 142. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 18-19 -cc. 112-117\_tp *Allegro molto*-).

- El contenido musical que se ubica entre los compases 120 y 135 de la *particella* es equivalente con el que se desenvuelve en la parte de los violines del manuscrito de Nápoles (cc. 118-123). Concretamente en este extracto, los ocho primeros compases de la adaptación (cc. 120-127) se corresponden con los que realiza el

violín segundo orquestal (cc. 118-125). Y los ocho siguientes (cc. 128-135) con los que protagoniza el violín primero (cc. 126-133).



Ilustración 143. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 120-135\_vla\_ *Allegro non molto*-).



Ilustración 144. (Martín y Soler, 1789 b: p. 19 -cc. 118-123\_vl 1°\_vl 2°\_ *Allegro molto*-).



Ilustración 145. (Martín y Soler, 1789 b: p. 20 -cc. 124-130\_vl 1°\_vl 2°\_ *Allegro molto*-).



Ilustración 146. (Martín y Soler, 1789 b: p. 21 -cc. 131-133\_vl 1°\_vl 2°\_ *Allegro molto*-).

- El diseño adoptado en los compases comprendidos entre el 136 y el 143 de la *particella* proceden del diseño que llevan los oboes en la parte orquestal. Si bien, lo que se dispone en la adaptación es el resultado de la fusión de la voz de primero y de segundo. Las diferencias y su disposición es la siguiente:

- Los compases 136, 137 y 138 de la adaptación se ajustan al material del oboe segundo (cc. 134-136). En cambio, el arreglo en el compás 138 posee ligaduras sobre las células rítmicas de negra-corcha + negra-corchea e indicaciones dinámicas de *forte-piano* (*fp*) para cada una de ellas.
- El compás 139 del arreglo es semejante al compás 137 orquestal por la figuración rítmica empleada. Aun así, la *particella* presenta notas diferentes, además de la indicación al inicio de este compás de *piano* (*p*).
- Los cuatro últimos compases; 140, 141, 142 y 143 concuerdan con el diseño que ofrece el oboe primero orquestal en los compases 138, 139, 140 y primer tiempo del 141. A pesar de ello, la adaptación en contraste con la partitura general utiliza ligaduras en el compás 142 e indicaciones dinámicas a través del uso del *piano* del c. 140 y los *forte-piano* del 142.



Ilustración 147. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 136-143\_vla *Allegro non molto*-).



Ilustración 148. (Martín y Soler, 1789 b: p. 21 -cc. 134-138\_ob 1º\_ob 2º *Allegro non molto*-).

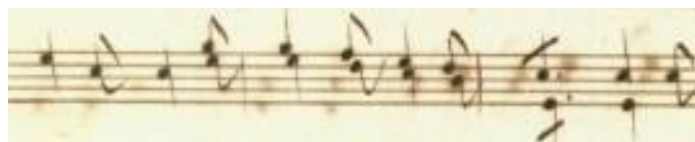


Ilustración 149. (Martín y Soler, 1789 b: p. 22 -cc. 139-141\_ob 1º\_ob 2º *Allegro non molto*-).

- Del mismo modo que en sucedió con el violín, el contenido musical que se recoge en la *particella* de la viola a partir del compás 144 y hasta el final (c. 183) no se

corresponde con el que se presenta en el manuscrito de Nápoles. Además, este solo llega hasta el compás 148.

La adaptación para cuarteto de cuerda de Artaria, como dijimos, también posee una extensión mayor que el manuscrito de Nápoles. El diseño de los últimos nueve compases, de la parte de viola de Artaria, es similar con en el de los últimos nueve compases de nuestra adaptación. Además, a diferencia del manuscrito de Nápoles las dos adaptaciones [la de Druschetzky y la de Artaria] poseen carácter conclusivo.



Ilustración 150. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 175-183\_vla\_ *Allegro non molto*-).



Ilustración 151. (Artaria, 1788: p. 2 -cc. 167-175\_vla\_ *Allegro non molto*-).

### **Violonchelo:**

La parte de violonchelo se muestra en un alto grado fiel a lo que recoge el manuscrito de la ópera. No obstante, hay algunas diferencias con respecto al mismo que seguidamente enumeraremos:

- Desde el inicio hasta el primer tiempo del compás 36, el violonchelo de la adaptación es un calco de la parte de los bajos del manuscrito napolitano; no hay diferencias.
- Desde la segunda parte del compás 36, al quedarse los bajos sin material musical en la parte orquestal, Druschetzky nutre al violonchelo con material procedente



de la flauta primera hasta el compás 40. Para ello, en este fragmento, cambia de clave; de fa en cuarta línea a do en cuarta.



Ilustración 152. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 36-40\_vc *Allegro non molto*-) <sup>158</sup>.

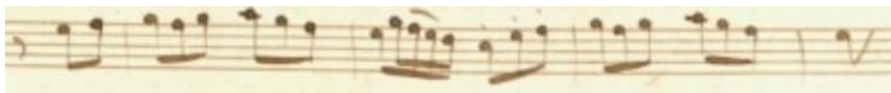


Ilustración 153. (Martín y Soler, 1789 b: p. 7 -cc. 36-40\_fl 1ª *Allegro molto*-). <sup>159</sup>

- Desde el compás 40 hasta el 68, el violonchelo de la adaptación se mantiene fiel al papel que desempeña este en la parte orquestal de la ópera. No obstante, se han percibido las siguientes diferencias:
  - El material de los compases 53 y 54 es el mismo, pero una octava por debajo respecto a la altura original del manuscrito de la ópera.



Ilustración 154. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 53-54\_vc *Allegro non molto*-).

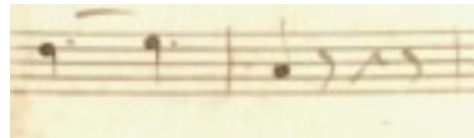


Ilustración 155. (Martín y Soler, 1789 b: p. 9 -cc. 53-54\_cb\_vc *Allegro molto*-).

- El contenido de los compases 56 y 57 no se corresponde con el manuscrito de Nápoles. Es un añadido del mismo modo que sucedió con el violín y la viola.

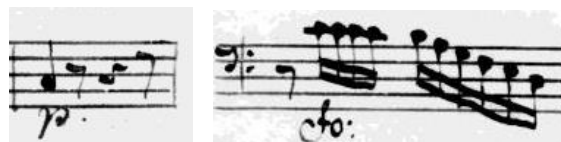


Ilustración 156. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 56-57\_vc *Allegro non molto*- [compases añadidos]).

<sup>158</sup> Salvo esta excepción, todos los ejemplos del violonchelo, que no tengan indicación de clave, están escritos en clave de fa en cuarta línea.

<sup>159</sup> Todos los ejemplos de la flauta, que no posean indicación de clave, están escritos en clave de sol en segunda línea.

- El material de los compases 58, 59 y 60 se corresponde con el que se recoge en la voz de los bajos orquestales, pero entre los compases 56, 57 y 58. En el último de estos tres la adaptación solamente realiza una negra (c. 60), mientras que la parte orquestal cuatro corcheas en saltos interválicos de octava sobre sol (c. 58).



Ilustración 157. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 58-60\_vc\_ *Allegro non molto*-).



Ilustración 158. (Martín y Soler, 1789 b: p. 10 -cc. 56-58\_cb\_vc\_ *Allegro molto*-).

- El contenido musical de los compases comprendidos entre el 61 y el 69 se corresponde con el que se desenvuelve en la parte de los bajos del manuscrito de Nápoles (cc. 59-67). No obstante, encontramos algunas diferencias:
  - Todos los grupos de seis semicorcheas en la adaptación aparecen con ligadura y en la parte orquestal sin.
  - La particella (cc. 61, 62 y 63) a diferencia de la parte orquestal (cc. 59, 60 y 61) imprime indicaciones dinámicas; *forte*, *piano*, *piano*, respectivamente.
  - La adaptación en el compás 62 realiza solo una negra. Empero, la partitura general (c. 60) cuatro corcheas por saltos interválicos de octava.
  - Los grupos de tres corcheas, que se alojan en los últimos tres compases de este extracto, en la particella aparecen con un punto encima (cc. 67-69).



Ilustración 159. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 61-69\_vc *Allegro non molto*-).

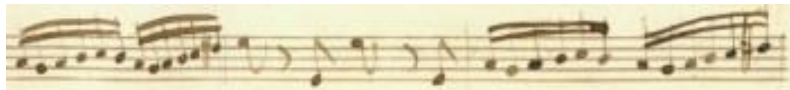


Ilustración 160. (Martín y Soler, 1789 b: p. 10 -cc. 59-61\_cb\_vc *Allegro molto*-).



Ilustración 161. (Martín y Soler, 1789 b: p. 11 -cc. 62-67\_cb\_vc *Allegro molto*-).

- El diseño ubicado entre los compases 70 y 73 se corresponde con el que realizan los clarinetes, fagotes y viola de la partitura general (cc. 68-71). Si bien, ilustraremos como ejemplo la voz de la viola orquestal. Para ello, como referencia tenemos que fijarnos en la voz superior. La adaptación, a diferencia del manuscrito napolitano, emplea ligaduras para unir las células rítmicas compuestas por corchea con puntillo-semicolona-corchea de los compases 70 y 72 y, de negra-corchea, de los compases 71 y 73. Asimismo, encontramos indicaciones dinámicas con el *piano* del c. 70.

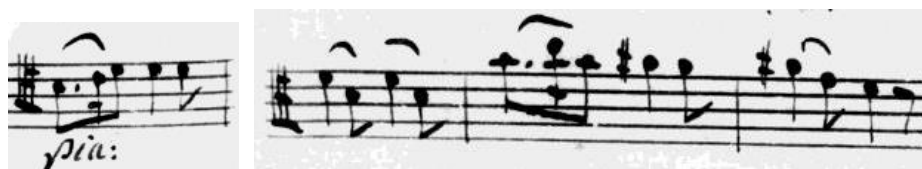


Ilustración 162. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 70-73\_vc *Allegro non molto*-).





Ilustración 163. (Martín y Soler, 1789 b: p. 12 -cc. 68-71\_cb\_vc\_ *Allegro molto*-).

- El diseño anterior sigue originándose en los compases 74 y 75 de la adaptación, pero ahora el material es relativo al violín primero orquestal (cc. 72-73). Esta vez, coinciden las indicaciones dinámicas entre la *particella* y la partitura general. Empero, la articulación no, ya que el arreglo presenta ligaduras en las células rítmicas de los tiempos fuertes de cada compás.



Ilustración 164. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 74-75\_vc\_ *Allegro non molto*-).



Ilustración 165. (Martín y Soler, 1789 b: p. 12 -cc. 72-73\_vl 1º\_ *Allegro molto*-).

- El contenido de los compases 76 y 77 de la adaptación se identifica con el que realizan los oboes de la parte orquestal (cc. 74-75). La única diferencia que se aprecia es el empleo de las ligaduras en ambos compases por parte en la *particella*.



Ilustración 166. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 76-77\_vc\_ *Allegro non molto*-).

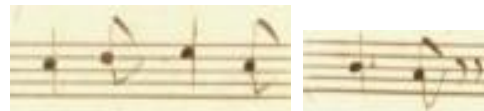


Ilustración 167. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 12-13 -cc. 74-75\_ob 1º\_ob 2º\_ *Allegro molto*-).

- En la adaptación, en los compases 78 y 79, encontramos dos blancas con puntillo sobre la nota sol. Este diseño no aparece en ninguna parte del manuscrito italiano. Ahora bien, el diseño de blanca con puntillo del compás 80 y negra con puntillo y negra del 81 se corresponde con el que realiza el fagot orquestal (cc. 78-79).



Ilustración 168. (Druschetzky, s.f.: p. 2 - cc. 80-81\_vc *Allegro non molto*-).



Ilustración 169. (Martín y Soler, 1789 b: p. 13 -cc. 78-79\_fag\_ *Allegro molto*-).

- El contenido de la adaptación, desde el compás 82 hasta el 134, es fiel al que posee el manuscrito de Nápoles en la parte de los bajos (cc. 80-132). Por ello, a continuación, solo ilustraremos las diferencias que se presentan en la *particella* con respecto a la parte orquestal.
  - Las corcheas que tienen lugar en los compases 89, 90 y 91 de la adaptación, están escritas con figuración simplificada en ambos textos musicales. Así y todo, en la *particella* están escritas a la octava inferior; sol<sup>1</sup> y con indicación de *crescendo* respecto de la partitura general; sol<sup>2</sup> (cc. 87-89)

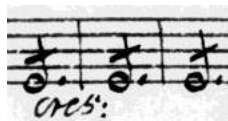


Ilustración 170. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 89-91\_vc *Allegro non molto*-).

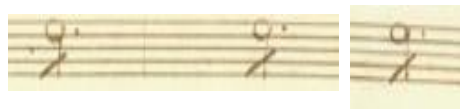


Ilustración 171. (Martín y Soler, 1789 b: p. 15 -cc. 87-89\_cb\_vc *Allegro molto*-).

- Lo mismo que con el intervalo de compases anterior, sucede ahora con las corcheas ubicadas entre los compases 102 y 107 de la adaptación (cc. 100-105 orquestales), pero esta vez sobre re. Es decir; el arreglo tiene escrito un re<sup>1</sup>, mientras que la parte orquestal un re<sup>2</sup>.



Ilustración 172. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 102-107\_vc *Allegro non molto*-).

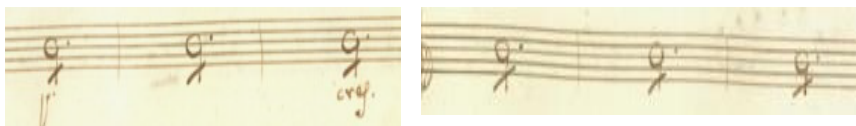


Ilustración 173. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 16-17 -cc. 100-105\_cb\_vc\_ *Allegro molto*-).

- El contenido musical que se recoge entre los compases 108 y 119 de la *particella*, en analogía con el de la partitura general (cc. 106-117), presenta:
  - El diseño al completo de los primeros 9 compases (cc. 108-116) escrito a la octava inferior. De los tres compases restantes, solo se mantienen en la altura original las dos negras ( $mi^2$ - $mi^2$ ) del c. 117 y la primera corchea del c. 118 ( $mi^2$ ).
  - Una articulación más marcada con el uso de 1) puntos sobre las corcheas de grupo ternario de los compases 108, 110, 112, 114, 115, 116 y 118, y 2) ligaduras sobre las células rítmicas de negra-corchea del compás 117.
  - Dinámicas con la indicación de *forte* al inicio del compás 108.
  - Un cambio en el nombre de algunas notas. En el compás octavo de este fragmento, la adaptación (c. 115) tiene un  $mi^1$  y la parte orquestal (c. 113) un  $sol\#^2$ .



Ilustración 174. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 108-119\_vc\_ *Allegro non molto*-).



Ilustración 175. (Martín y Soler, 1789 b: p. 17 -cc. 106-109\_cb\_vc\_ *Allegro molto*-).



Ilustración 176. (Martín y Soler, 1789 b: p. 18 -cc. 110-116\_cb\_vc *Allegro molto*-).

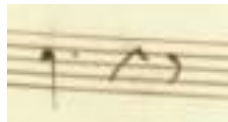


Ilustración 177. (Martín y Soler, 1789 b: p. 19 -c. 117\_cb\_vc *Allegro molto*-).

- El contenido de los compases 134 y 135 del arreglo se relaciona con el que se presenta en los bajos orquestales (cc. 132-133). Si bien, la adaptación imprime las siguientes diferencias:
  - En el primer compás de estos dos, el arreglo respeta el nombre de las notas que se dan en la parte orquestal, pero divide las negras con puntillo en tres corcheas cada una, escribiendo estas a la octava inferior.
  - En el segundo compás la adaptación respeta la figuración de negra con puntillo del tiempo fuerte, pero con diferente altura, es decir; en vez de sol<sup>1</sup> tiene escrito un do<sup>2</sup>. Por el contrario, en la parte débil respeta la altura de la nota (do<sup>2</sup>), pero cambia la figuración rítmica; de corchea a negra. Además, el arreglo une estas dos notas con una ligadura.



Ilustración 178. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 134-135\_vc *Allegro non molto*-).

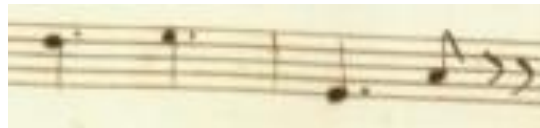


Ilustración 179. (Martín y Soler, 1789 b: p. 21 -cc. 132-133\_cb\_vc *Allegro molto*-).

- El material musical ubicado entre los compases 136 y 142 se identifica con el que realiza el fagot de la parte orquestal (cc. 134-140). Sin embargo, la adaptación muestra algunas diferencias:

- Utiliza elementos dinámicos a través del *piano*, *forte* y *forte-piano*.
- El diseño del compás 138 está escrito a la octava inferior en analogía con el manuscrito napolitano (c. 136).
- Las tres corcheas y la negra del compás 139 están escritas sobre la misma nota (sol<sup>1</sup>). Sin embargo, las corcheas en la partitura general (c. 137) poseen un diseño ascendente (sol<sup>2</sup>-si<sup>2</sup>-re<sup>3</sup>) y la negra en la octava superior (sol<sup>2</sup>).

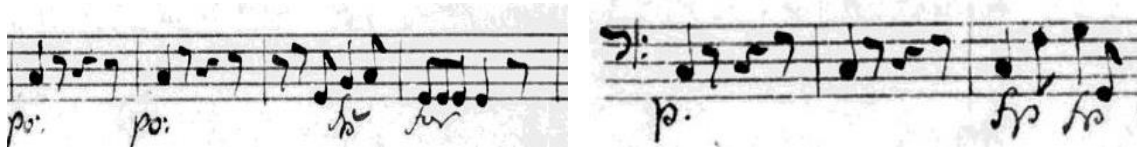


Ilustración 180. (Druschetzky, s.f.: p. 3 136-142\_vc\_ *Allegro non molto*-).

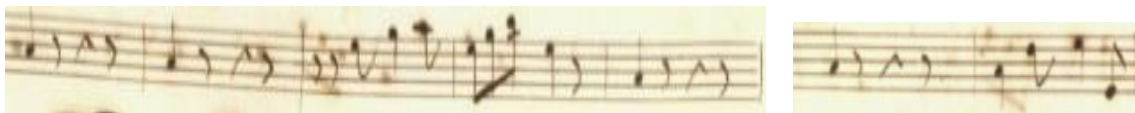


Ilustración 181. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 21-22 -cc. 134-140\_cb\_vc\_ *Allegro molto*-).

- Del mismo modo que sucedió con las particellas de violín y de la viola, en esta el contenido musical que se aloja desde el compás 143 hasta el final en el c. 183 no se corresponde con el que se ubica en la partitura general, ya que esta finaliza en el compás 148. Sin embargo, la parte de violonchelo del arreglo para cuerdas de Artaria coincide en sus últimos diecisiete compases con el nuestro.



Ilustración 182. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 167-183\_vc\_ *Allegro non molto*-).



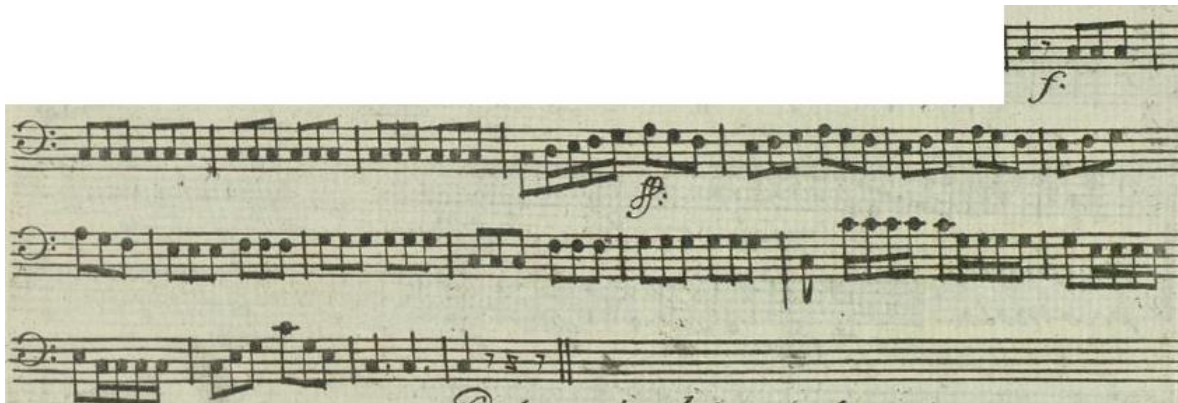


Ilustración 183. (Artaria, 1788: p. 3 -cc. 159-175 \_vc\_ *Allegro non molto*-).

### Oboe:

La parte de oboe, como ya dijimos, presenta grandes diferencias no solo con el manuscrito de Nápoles, sino, también, con las propias *particellas* de las cuerdas del mismo arreglo del que forma parte.

- Los primeros ocho compases son de espera tanto en la adaptación como en la parte orquestal.
- El material ubicado en el arreglo entre el compás 9 y el 16 se corresponde con el que realiza el oboe primero de la parte orquestal. Asimismo, se han ilustrado tres compases pertenecientes al violín (cc. 10-12) que completan el contenido de la parte de oboe orquestal. En este fragmento se aprecia como la figuración rítmica y la altura de las notas coincide en ambos textos musicales. No obstante, la adaptación, en contraste con la parte orquestal, presenta:
  - Un mayor empleo de elementos de articulación con el uso de las ligaduras.
  - Indicación dinámica de *forte* al inicio del compás 9.



Ilustración 184. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 1-16\_ob\_ *Allegro*-).



Ilustración 185. (Martín y Soler, 1789 b: p. 4 -cc. 9-16\_ob 1º\_ob 2º\_ *Allegro molto*-).



Ilustración 186: (Martín y Soler, 1789 b: p. 4 -cc. 10-12\_vl 1º\_ *Allegro molto*- [compases a los que hace referencia la imagen anterior]).

- El compás diecisiete es de espera tanto para el oboe de la adaptación como de la parte orquestal.
- Los compases 18, 19 y 20 de la parte orquestal posee música para el oboe, empero la adaptación no.

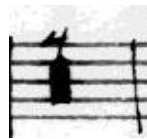


Ilustración 187.  
(Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 17-20\_ob\_ *Allegro*-).

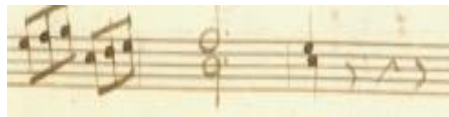


Ilustración 188. (Martín y Soler, 1789 b: p. 5 -cc. 18-20\_ob 1º\_ob 2º\_ *Allegro molto*-).

- En el diseño de los compases que van del 21 al 24, el oboe de la adaptación desarrolla el mismo material que la flauta primera de la parte orquestal. Si bien, en la adaptación, a diferencia del manuscrito de Nápoles, observamos el uso dinámico con el *piano* del c. 21 y una ligadura de más, en la segunda parte del citado compás, sobre la figuración de negra-corchea.



Ilustración 189. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 21-24\_ob\_ *Allegro*-).



Ilustración 190. (Martín y Soler, 1789 b: p. 5 -cc. 21-24\_fl 1ª\_ *Allegro molto*-).

- Los compases 25, 26 y 27 son de espera en el oboe tanto en la *particella* como en la partitura general.
- El contenido de corcheas de los compases comprendidos entre el 28 y 31 ha sido extraído de las semicorcheas del violín primero de la parte orquestal, por medio de simplificación rítmica.



Ilustración 191. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 28-31\_ob\_ *Allegro*-).



Ilustración 192. (Martín y Soler, 1789 b: p. 6 -cc. 28-31\_vl 1º *Allegro molto*-).

- La adaptación desarrolla el mismo diseño que desempeña el oboe primero de la parte orquestal entre los compases 32 y primer tiempo del 36.



Ilustración 193. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 32-36\_ob\_ *Allegro*-).

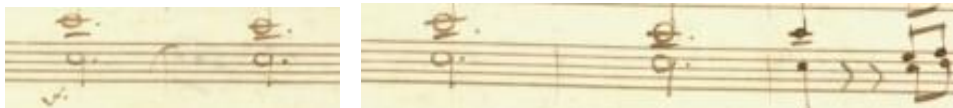


Ilustración 194. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 6-7 -cc. 32-36\_ob 1º\_ob 2º *Allegro molto*-).

- En el manuscrito de Nápoles se aprecia como el oboe lleva música al unísono con la flauta, entre los compases 37 con anacrusa y 40. Sin embargo, la adaptación posee tres compases de espera para el oboe.





Ilustración 195. (Martín y Soler, 1789 b: p. 7 -cc. 37-40\_ob 1°\_ob 2°\_fl 1°\_fl 2°\_Allegro molto-).

- En el compás 40 el oboe de la adaptación desarrolla el mismo contenido que posee el violín primero. Las diferencias se aprecian, en el arreglo, a través del uso dinámico con el *forte* y de la articulación escribiendo una ligadura sobre las dos primeras semicorcheas de cada grupo y un punto sobre el resto.



Ilustración 196. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -c. 40\_ob\_Allegro-).



Ilustración 197. (Martín y Soler, 1789 b: p. 7 -c. 40\_vl 1°\_Allegro molto-).

- El diseño de negras con puntillo sobre sol<sup>4</sup> de los compases 41, 42 y 43 está construido tomando elementos de diferentes instrumentos orquestales. Para la figuración rítmica se ha nutrido del material que proporciona la flauta primera y para la altura y nombre de las notas (sol<sup>4</sup>) de la parte de violín segundo orquestal.



Ilustración 198. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 41-43\_ob\_Allegro-).



Ilustración 199. (Martín y Soler, 1789 b: p. 8 -cc. 41-43\_fl 1ª *Allegro molto*-).



Ilustración 200. (Martín y Soler, 1789 b: p. 8 -cc. 41-43\_vl 2º *Allegro molto*-).

- El contenido de los compases 44, 45 y 46 se identifica con la voz superior que realiza el violín primero de la parte orquestal. Sin embargo, en la adaptación encontramos dos diferencias en contraste con la partitura general:
  - La primera negra del compás 44 figura como sol<sup>4</sup>, mientras que en la parte orquestal es un do<sup>5</sup>.
  - Emplea indicaciones dinámicas mediante el *forte* ubicado en el compás 44.



Ilustración 201. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 44-46\_ob *Allegro*-).



Ilustración 202. (Martín y Soler, 1789 b: p. 8 -cc. 44-46\_vl 1º *Allegro molto*-).

- En el compás 47 nos encontramos con un símbolo que parece indicar cuatro compases de silencio, ya que el contenido musical de los compases siguientes a estos supuestos cuatro, es decir; a partir del c. 51 concuerda con el manuscrito napolitano.



Ilustración 203. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -c. 47-50\_ob *Allegro*- [símbolo relacionado con lo que pensamos que son cuatro compases de espera.]).

- El contenido ubicado entre los compases 51 y 55 se relaciona con el que desarrolla el violín primero de la parte orquestal. Si bien, la *particella* del oboe presenta desigualdades:

- La línea musical, de los primeros cuatro compases de este fragmento, está escrita para el oboe en la octava superior.
- La articulación es distinta: las tres corcheas de la parte débil del compás 51 no llevan ligadura y, en lugar de ligar las tres corcheas de la segunda parte del compás 53, liga las dos primeras y separa la tercera con un punto sobre la corchea.
- En el primer compás utiliza el *piano*.
- En lugar de la negra (do<sup>3</sup>) que lleva el violín en el c. 54, completa el compás hasta la primera corchea del 55 con material procedente del oboe primero orquestal (siete corcheas; tres sobre do<sup>4</sup>, tres sobre re<sup>4</sup> y una sobre mi<sup>4</sup>).
- En el tiempo fuerte del compás c. 55 reduce las cinco semicorcheas del violín (do<sup>4</sup>) a dos corcheas (do<sup>4</sup>).



Ilustración 204. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 51-55\_ob *Allegro*-).

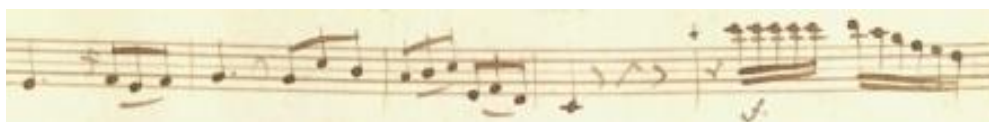


Ilustración 205. (Martín y Soler, 1789 b: p. 9 -cc. 51-55\_vl 1º *Allegro molto*-).

- En los compases 56 y 57 encontramos repetidos los dos compases precedentes (cc. 54-55). Si bien, esta repetición no aparece en el manuscrito napolitano.
- El diseño de semicorcheas de los compases 58 y 59 de la adaptación se corresponde con el que realiza el violín primero orquestal entre los compases 56 y 57. Sin embargo, el oboe de la adaptación, en analogía con el violín orquestal, presenta las siguientes diferencias:

- En el primer compás, de este fragmento de dos, el oboe liga en grupos de dos las doce semicorcheas (c. 58). Empero, en el violín están sueltas (c. 56).
- En el segundo compás es donde más contraste se percibe. Ya que:
  - Cambian por completo las notas de la primera parte del compás. El oboe realiza  $re^4-sol^4-si^4-sol^4-si^4-sol^4$  (c. 58), mientras que el violín  $sol^4-si^4-re^5-si^4-re^5-si^4$  (c. 57)



Ilustración 206. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 58-59\_ob *Allegro*-).



Ilustración 207. (Martín y Soler, 1789 b: p. 10 -cc. 56-57\_vl 1º *Allegro molto*-).

- El material musical empleado, entre los compases 60 y 66, está extraído de la voz de los oboes de la parte orquestal (cc. 58-64), aunque con algunas modificaciones:
  - El arreglo en el compás 60 utiliza únicamente la primera corchea ( $sol^4$ ) del oboe primero de la parte orquestal (c.58).
  - En el segundo compás de este fragmento de seis, el arreglo (c.61) utiliza la blanca con puntillo sobre  $mi^4$  del oboe segundo orquestal (c. 59).
  - La primera corchea del compás 62 del arreglo,  $re^4$ , está extraída del oboe segundo de la parte orquestal (c. 60).
  - Las cuatro blancas con puntillo, ubicadas en la adaptación en los últimos cuatro compases de este fragmento (cc. 63-66), se corresponden con las que realiza el oboe segundo orquestal (c. 61-64). No obstante, las dos últimas; do y si en la adaptación están escritas a la octava superior.

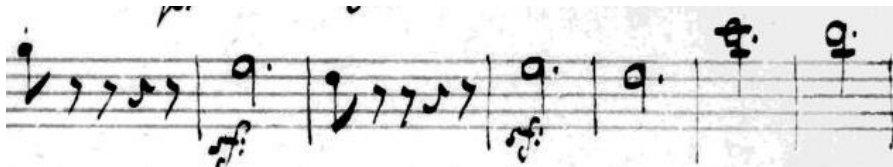


Ilustración 208. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 60-66\_ob *Allegro*-).



Ilustración 209. (Martín y Soler, 1789 b: p. 10 -cc. 58-61\_ob 1º\_ob 2º\_ *Allegro molto*-).

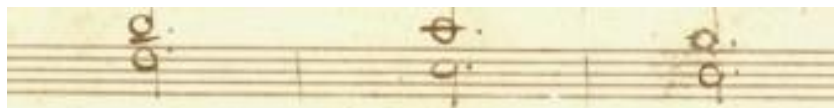


Ilustración 210. (Martín y Soler, 1789 b: p. 11 -cc. 62-64\_ob 1º\_ob 2º\_ *Allegro molto*-).

- El contenido de los compases 67, 68 y 69 se identifica con el que realiza la flauta primera de la partitura general (cc. 65-67). No obstante, *la particella* unifica en una negra las dos corcheas sobre la<sup>4</sup> de la parte orquestal, que se ubican en las dos pulsaciones del primer compás de este extracto.



Ilustración 211. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 67-69\_ob\_ *Allegro*-).



Ilustración 212. (Martín y Soler, 1789 b: p. 11 -cc. 65-67\_fl 1ª\_ *Allegro molto*-).

- Los ocho compases comprendidos entre el 70 y el 77 de la adaptación son de espera para el oboe. En cambio, los oboes de la parte orquestal tienen material musical en algunos de los compases de este intervalo de ocho. Concretamente en el 70, 71, 74 y 75 (esto se corresponderían con los cc. 72, 73, 76 y 77 de la adaptación).

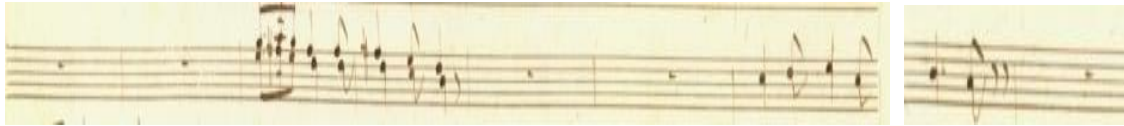


Ilustración 213. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 12-13 -cc. 68-75\_ob 1°\_ob 2°\_Allegro molto-).

- El contenido musical del arreglo, que albergan los cuatro compases ubicados entre el 78 y el 81, ha sido construido utilizando el diseño de las voces de la parte orquestal de fagot y oboe. Concretamente, los dos primeros compases del arreglo (cc. 78-79) se ajustan a lo que ofrece el fagot primero orquestal (cc. 76-77) y los otros dos restantes a lo que ofrece el oboe primero (cc. 78-79). Si bien, la *particella* a diferencia de la partitura general utiliza ligaduras para las células rítmicas de negra-corchea de los compases 79 y 81, y una indicación de *piano* al inicio del compás 78.



Ilustración 214. (Druschetzky, s.f.: p. 78-81\_ob\_Allegro-).

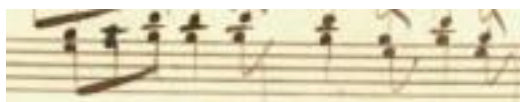


Ilustración 215. (Martín y Soler, 1789 b: p. 13 -cc. 76-77\_fag 1°\_fag 2°\_Allegro molto-).

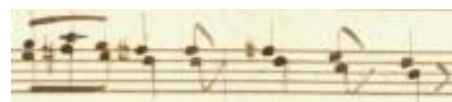


Ilustración 216. (Martín y Soler, 1789 b: p. 13 -cc. 78-79\_ob 1°\_ob 2°\_Allegro molto-).

- Los compases 82, 83, 84 y 85 son de espera para el oboe de la adaptación. Estos en la parte orquestal se corresponden con los compases 80, 81, 82 y 83. Sin embargo, el oboe orquestal posee música escrita en los dos últimos compases de este intervalo de cuatro.



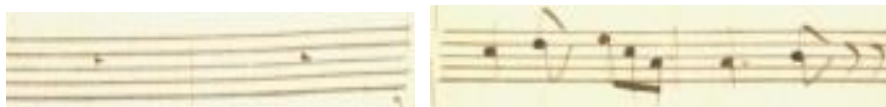


Ilustración 217. (Martín y Soler, 1789 b; p. 14 -cc. 80-83\_ob 1°\_ob 2°\_Allegro molto-).

- El diseño de blancas con puntillo de la adaptación, alojado entre los compases 86 y 89, se relaciona con el que se desarrolla en del manuscrito de Madrid en los compases 87, 88 y 89, es decir; que la *particella* para enmarcar las blancas utiliza cuatro compases y la partitura general tres. Las dos primeras blancas de la adaptación (cc. 86-87) coinciden con las del oboe segundo de la parte orquestal (cc. 87-88). Curiosamente, la tercera blanca del arreglo; re<sup>4</sup> (c. 88), coincide con la del oboe primero orquestal del (c. 88), es decir; que la adaptación se ha nutrido, para realizar dos compases, del material que alberga solo uno en la parte orquestal. Asimismo, la última blanca con puntillo de la *particella* (c. 89) se corresponde con la última del oboe primero de la partitura general (c. 89). Por otra parte, el aspecto dinámico se utiliza, únicamente, en la adaptación por medio del *piano* y del *crescendo*.

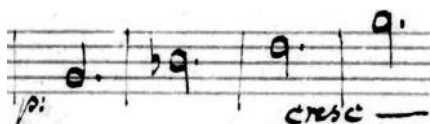


Ilustración 218. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 86-89\_ob\_Allegro-).

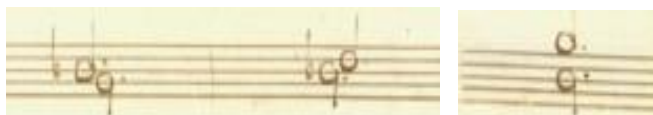


Ilustración 219. (Martín y Soler, 1789 b; pp. 14-15 -cc. 87-89).

- El diseño de negras con puntillo de la adaptación de los compases comprendidos entre el 90 y el 95 coincide con el que se origina en la parte de oboe primero orquestal en los mismos compases (cc. 90-95). Empero, la *particella* a diferencia de la partitura general posee una indicación dinámica al inicio del compás 90; *forte*.



Ilustración 220. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 90-95\_ob\_Allegro-).



Ilustración 221. (Martín y Soler, 1789 b: p. 15 -cc. 90-95\_ob 1º\_ob 2º\_ *Allegro molto*-).

- El diseño de los compases 96, 97 y 98 del oboe de la adaptación se relacionada con el que se da en la flauta primera de la parte orquestal en los compases 97, 98 y 99. El arreglo escribe la primera corchea del c. 96 como mi<sup>4</sup>. Sin embargo, en su correspondiente en la partitura general tiene un do#<sup>4</sup> (c. 97).



Ilustración 222. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 96-98\_ob\_ *Allegro*-).

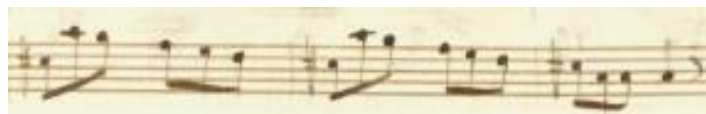


Ilustración 223. (Martín y Soler, 1789 b: p .16 -cc. 97-99\_fl 1ª\_ *Allegro molto*-).

- El siguiente fragmento de seis compases (cc. 99-104) se caracteriza por estar compuesto por blancas con puntillo. Está extraído de las voces de violín y flauta primeros de la parte orquestal, de entre los compases 100 y 105. Esto es:
  - Los tres primeros compases del arreglo (cc. 99, 100 y 101) se corresponden con el material que ofrece el violín primero orquestal (cc. 100, 101 y 102). Ahora bien, para su construcción se ha tenido en consideración la primera semicorchea de cada dos, del diseño de doce que ofrece cada compás, es decir; re<sup>3</sup>, fa<sup>3</sup> y la<sup>3</sup>.
  - Los tres compases restantes; el 102, 103 y 104 concuerdan con el diseño de la flauta primera (cc. 103-105).



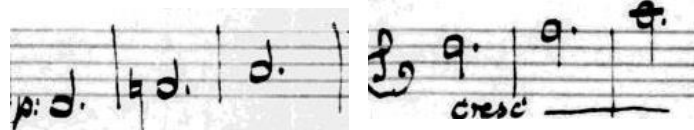
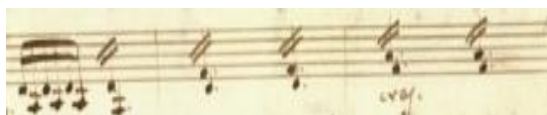
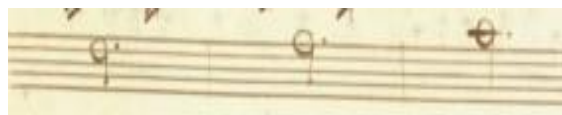
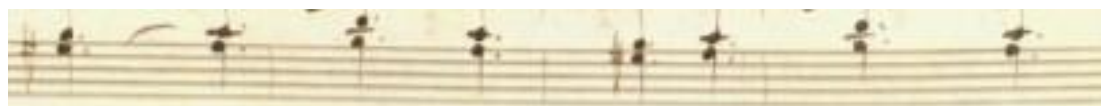


Ilustración 224. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 99-104.

Ilustración 225. (Martín y Soler, 1789 b: p. 16 -cc. 100-102\_vl 1º *Allegro molto*-).Ilustración 226. (Martín y Soler, 1789 b: p. 17 -cc. 103-105\_fl 1ª *Allegro molto*-).

- El diseño de negras con puntillo de la *particella* (cc. 105-108) es propio de la voz de fagot segundo de la partitura general (cc. 106-109). Así y todo, la adaptación a diferencia de la parte orquestal posee un *forte* al inicio del compás 105. En cambio, el manuscrito napolitano utiliza una ligadura entre las dos primeras negras (c. 106), que no aparece en el arreglo. Llama la atención que la parte orquestal solamente utilice una ligadura cuando todas las negras se mueven por grados conjuntos. Quizá la intención del copista era reflejarlas todas, pero en favor de realizar una escritura rápida y ágil omitió el resto de las ligaduras.

Ilustración 227. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 105-108\_ob *Allegro*-).Ilustración 228. (Martín y Soler, 1789 b: p. 17 -cc. 106-109\_fag 2º *Allegro molto*-).

Hay que señalar que el fagot sigue desarrollando el mismo patrón y dibujo musical con las negras con puntillo, durante dos compases y medio más.

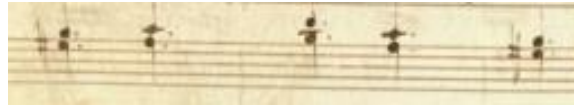


Ilustración 229. Martín y Soler, 1789 b: p. 18 -cc. 110-112\_fag 2º-Allegro molto-).

Sin embargo, el oboe de la adaptación en sus tres compases siguientes (cc. 109, 110 y 111) ubica material procedente de la segunda flauta de la parte orquestal, pero de los compases 115, 116 y 117. Es decir; omite seis compases de la partitura general. En cuanto a las diferencias existentes entre ambos textos musicales, cabe señalar la negra con puntillo de la parte débil del c. 116 de la flauta orquestal, ya que la adaptación (c. 110) posee tres corcheas. Pensamos que esta negra con puntillo pueda estar incompleta. Ya que, si nos fijamos en la escritura de la flauta primera (c. 116), se aprecia como tiene escrito un  $mi^5$  negra con puntillo, pero con una raya partida indicando que se fracciona en corcheas. Asimismo, el  $mi^4$  del oboe de la adaptación está extraído del  $mi^5$  de la flauta primera orquestal.



Ilustración 230. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 109-111\_ob\_Allegro-).

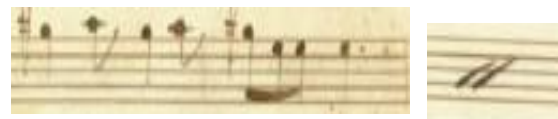


Ilustración 231. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 18-19 -cc. 115-117\_fl 2º\_Allegro molto-).



Ilustración 232. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 18-19 -cc. 115-117\_fl 1ª\_Allegro molto-).

- Los compases comprendidos entre el 112 y el 119 de la adaptación son de espera. El contenido melódico lo volvemos a encontrar entre los compases 120 y 127 (cc. 126-133 orquestales). Estos se corresponden con el contenido musical que protagonizan los violines y los vientos (flautas, oboes y clarinetes). Si bien, en la adaptación se ve un uso más detallado de la articulación con el uso de la ligadura, imitando la misma forma que detallamos al inicio del movimiento cuando aparecía por primera vez este diseño melódico. Si bien, la parte débil del último compás cambia por completo, pues el oboe de la adaptación realiza  $do^4$ corchea-

silencio de corchea-do<sup>4</sup> corchea, mientras que la parte orquestal o bien ejecuta únicamente una corchea o bien dos, pero con salto interválico de quinta ascendente.



Ilustración 233. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 120-124\_ob\_Allegro-).



Ilustración 234. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 125-127\_ob\_Allegro-).



Ilustración 235. (Martín y Soler, 1789 b: p. 20 -cc. 126-130\_vl 1°\_vl 2°\_fl 1ª\_fl 2ª\_obs\_clts\_Allegro molto-).



Ilustración 236. (Martín y Soler, 1789 b: p. 21 -cc. 131-133\_vl 1º\_vl 2º\_fl 1ª\_fl 2ª\_obs\_clts\_ *Allegro molto*-).

- El diseño del arreglo localizado entre los compases 128 y primer tiempo del 135 se vincula con el que realiza el oboe primero de la parte orquestal (cc. 134-141). Las diferencias que se perciben son dos:
  - El empleo dinámico en la *particella* con el *forte* inicial del compás 128.
  - Y el cambio en el primer tiempo del arreglo a una negra sobre do<sup>4</sup> (c. 135), en lugar de las tres corcheas que aparecen en la parte orquestal (c. 141).



Ilustración 237. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 128-135\_ob\_ *Allegro*-).



Ilustración 238. (Martín y Soler, 1789 b: p. 21 -cc. 134-138\_ob 1º\_ob 2º\_ *Allegro molto*-).



Ilustración 239. (Martín y Soler, 1789 b: p. 22 -cc. 139-141\_ob 1º\_ob 2º\_ *Allegro molto*-).

- Una vez situados en el compás 135 y siguientes de nuestra adaptación, se aprecia como el material musical no coincide con el que recoge el manuscrito napolitano. Además, la *particella* de oboe cuenta todavía con treinta y dos compases más para finalizar el movimiento. En cambio, al manuscrito de Nápoles tan solo le restan siete. Estas diferencias de extensión hasta el final medida en compases, ya las vimos con las cuerdas. Sin embargo, la resta era diferente: cuarenta y un compases para las partes de los cordófonos y ocho para la orquestal.

En las *particellas* de las cuerdas, recordemos que, parte del contenido final (alrededor de una veintena de compases) coincidía con el que se recogía en el arreglo para cuarteto de cuerdas de la editorial Artaria. Si bien, no coincidía en su totalidad, porque la extensión de compases era distinta entre la adaptación druschetzkiana y la de Artaria. En cambio, la *particella* de oboe coincide en su totalidad, a excepción de articulación y dinámicas, con la que ofrece la adaptación para octeto de vientos de J. N. Wendt. De hecho, ambas *particellas* coinciden en número de compases; 167, altura, nombre de las notas y compases de espera.

The image shows a page of handwritten musical notation for Oboe I. The title is "Oboe I.<sup>ma</sup>" and the tempo is "Allegro". The piece is titled "Sinfonia". The music is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a 6/8 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *mf*, *pp*, *cresc*, and *f* are used throughout the score. The handwriting is in a cursive style, characteristic of 19th-century manuscript notation.

Ilustración 240. (Druschetzky, s.f.: p. 2 -cc. 1-124\_ob\_Allegro-).



Ilustración 241. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 125-167\_ob\_ *Allegro*-).



Oboe I

**Una cosa rara  
ossia  
Bellezza ed Onestà**

Vicente Martín y Soler/ Harmoniemusik von J.N. Wendt  
herausgegeben von Peter Schreiber

**Erster Akt  
Nr. 1 Sinfonia**

**Allegro**

8 *f*

15 *p*

25 *f*

34 *f sfz sfz sfz*

43 *sfz sfz f p*

53 *f p f*

58 *sf sf*

64 *8*

© 1999 Musikverlag Mersich & Kiess, Wien  
Vervielfältigung jeder Art gesetzlich verboten

Ilustración 242. (Wendt, 1788: p. 1 -cc. 1-77\_ob\_Allegro-).



2 Oboe 1

78 *p* *p*

88 *f*

96 (tr) (tr) *p*

103 *f*

110 8 *f*

123 *f*

129 [*p*]

135 *f*

141 7 *f*

154 (tr)

162 (tr)

Ilustración 243. (Wendt, 1788: p. 2 -cc. 78-167\_ob\_Allegro-).

A continuación, se presenta un cuadro comparativo que recoge el diferente uso agógico según la partitura utilizada.

| <b>Partituras</b>   | <b>Agógica</b>            |
|---|---------------------------|
| Manuscrito de Nápoles                                     | <i>Allegro molto</i>      |
| Adaptación de Artaria ( <i>particellas</i> -cuerdas)      | <i>Allegro non molto</i>  |
| Adaptación de Druschetzky ( <i>particellas</i> -cuerdas). | <i>Allegro non molto.</i> |
| Adaptación de Druschetzky ( <i>particella</i> -oboe).     | <i>Allegro</i>            |
| Adaptación de Wendt ( <i>particellas</i> -vientos)        | <i>Allegro</i>            |

## Número 2. *Terzetto* (Terceto)

Este número cuenta con una extensión de 108 compases tanto en el manuscrito de Madrid (Martín y Soler, 1789 a: pp. 41-64) como en el de Nápoles (Martín y Soler, 1789 b: pp. 40-55). Sin embargo, la edición de Kriajeva (Martín y Soler, 2001: pp. 47-54) cuenta con 106.

La adaptación posee una extensión de 97 compases para todas sus *particellas* (Druschetzky, s.f.: violín: pp. 5-6., viola pp. 4-5., violonchelo pp. 4-5., oboe pp. 3-4).

Este número está formado por tres tiempos diferentes; *Allegro*, *Larghetto* y *Allegro*. Es importante destacar que estas terminaciones agógicas se emplean con el mismo nombre en el manuscrito de Madrid, en la edición de Kriajeva y en la *particella* de oboe druschetzkiiana<sup>160</sup>. En cambio, el manuscrito napolitano recoge *Allegro*, *Largo* y *Allegretto*.

A continuación, se aborda el estudio comparado entre las diferentes partes instrumentales de la adaptación y el manuscrito de Madrid.

### A) La del violín:

#### *Allegro*:

- Omite los dos primeros compases del manuscrito madrileño. Por ello, el diseño de los tres primeros compases de la adaptación se corresponde con el que desarrollan los violines de la parte orquestal entre los compases 3, 4 y 5.

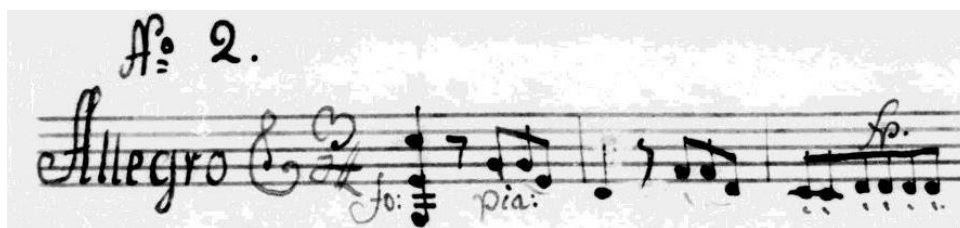


Ilustración 244. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 1-3\_vl\_ *Allegro*-).

<sup>160</sup> En el resto de *particellas* del arreglo las indicaciones agógicas, exceptuando la primera de *Allegro*, se encuentran omitidas.



Ilustración 245. (Martín y Soler, 1789 a: p. 41 -cc. 1-5\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegro*-).

- El arreglo omite doce compases más. Esto quiere decir; que el contenido que se alberga entre los compases 4 y 8 se relaciona con el que se ubica en el manuscrito de Madrid entre los compases 18 y 22. En la adaptación el diseño del primer compás de este extracto (c.4) se relaciona con el violín segundo orquestal (c.18). Empero, el resto con el violín primero. Las diferencias que se encuentran en el arreglo tienen que ver con el uso diferenciado de la articulación. Por ejemplo, las figuras corchea-negra de los compases 5 y 6 están escritas con puntos. En cambio, en la parte orquestal con ligadura (cc. 19-20).

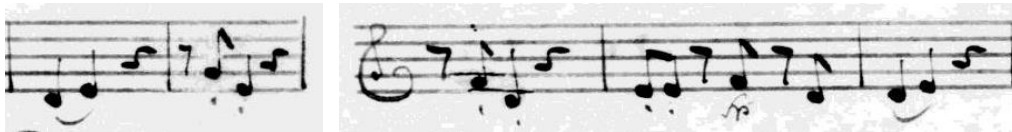


Ilustración 246. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 4-8\_vl\_ *Allegro*-).



Ilustración 247. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 44-45 -cc. 18-22\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegro*-)<sup>161</sup>

- El material que se recoge entre los compases 9 y 12 se identifica con el que protagoniza la voz de Corrado (cc. 23-26). Si bien, la *particella*:

<sup>161</sup> Todos los ejemplos de los violines están escritos en clave de sol en segunda línea.

- En el compás 10 escribe negra-blanca, modificando así la figuración original de negra-negra con puntillo-corchea del manuscrito de Madrid (c. 24).
- Utiliza una articulación ligeramente desigual comparándola con la parte orquestal.
- Emplea elementos de ornamentación por medio de los trinos (cc. 9, 10 y 11).



Ilustración 248. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 9-12\_vl\_Allegro-).

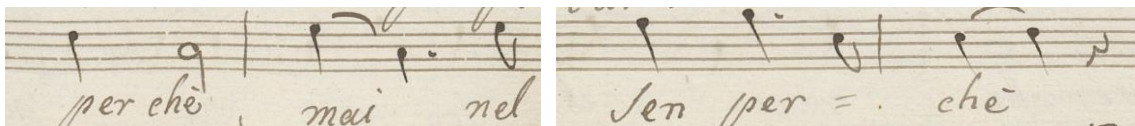


Ilustración 249. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 45-46 -cc. 23-26\_Corrado\_Allegro-)<sup>162</sup>

- El diseño que va del compás 13 al 16 ha sido extraído de entre los compases 27 y 30 de la parte orquestal. Ahora bien, para su construcción se han fusionado el nombre de las notas que emplea el violín primero, pero a la octava inferior (do<sup>4</sup>-re<sup>4</sup>) a través de la figuración de negra que poseen las partes vocales.

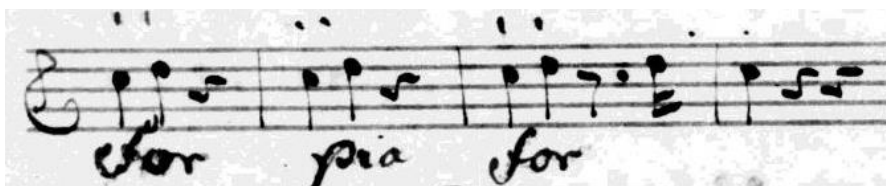


Ilustración 250. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 13-16\_vl\_Allegro-).

<sup>162</sup> Todos los ejemplos de Corrado están escritos en clave de do en cuarta línea.

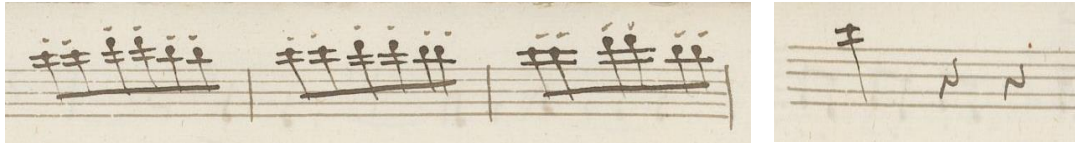


Ilustración 251. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 46-47 -cc. 27-30\_vl 1º *Allegro*-).

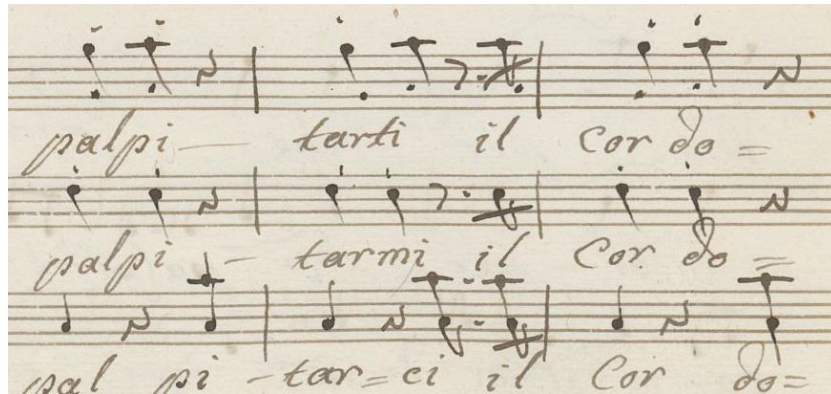


Ilustración 252. (Martín y Soler, 1789 a: p. 46 -cc. 27-29\_Reina\_Principe\_Corrado *Allegro*-)<sup>163</sup>.

- El contenido ubicado entre los compases 17 y 27 concuerda con el que se desarrolla en el oboe segundo de la parte orquestal (cc. 31-42). Sin embargo, *la particella*:
  - Utiliza elementos de ornamentación con los trinos (tres primeros compases del extracto).
  - Omite el compás 37 de la parte orquestal.
  - Posee mayor número de indicaciones dinámicas.



Ilustración 253. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 17-27\_vl *Allegro*-).

<sup>163</sup> Todos los ejemplos del Príncipe y Corrado están escritos en clave de do en cuarta línea y los de la Reina en do en primera línea.

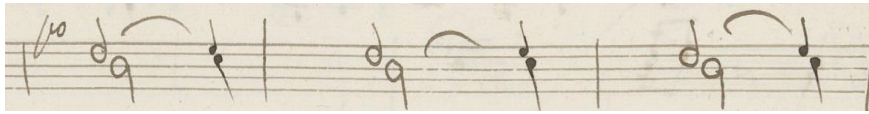


Ilustración 254. (Martín y Soler, 1789 a: p. 47 -cc. 31-33\_ob 1°\_ob 2°\_Allegro-).

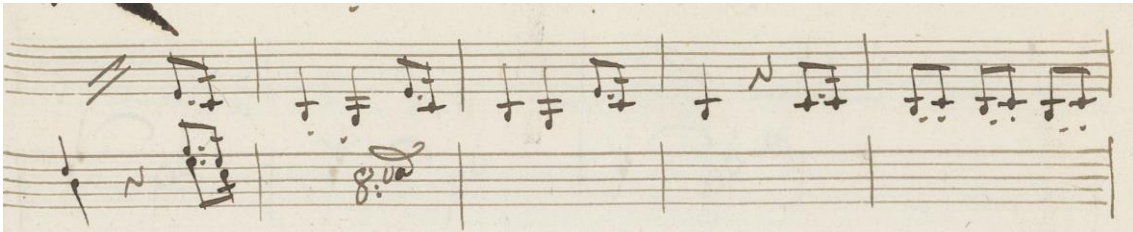


Ilustración 255. (Martín y Soler, 1789 a: p. 48 -cc. 34-38\_vl 2°\_ob 1°\_ob 2°\_Allegro-).

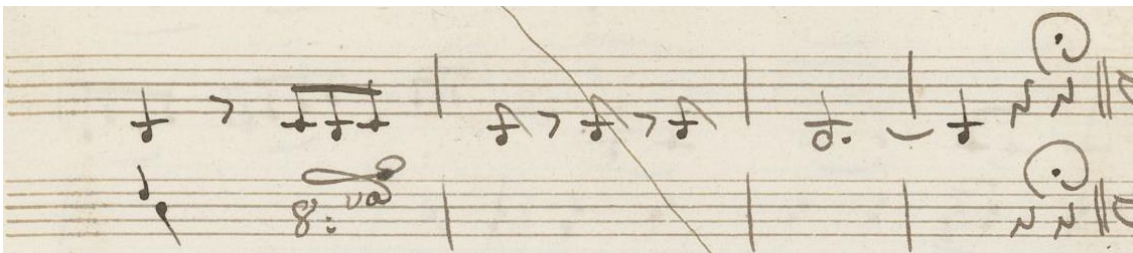


Ilustración 256. (Martín y Soler, 1789 a: p. 49 -cc. 39-42\_vl 2°\_ob 1°\_ob 2°\_Allegro-).



**Larghetto:**

- El contenido de los compases 28 a 31 se corresponde con el que se origina en la parte orquestal (cc. 43-46). Si bien, el primer compás de este extracto con anacrusa ha sido extraído de la voz del Príncipe, empero el resto pertenecen al material que desarrolla el oboe segundo orquestal, aunque este coincide con el que realizan las partes cantadas, pero no de forma idéntica. Asimismo, la *particella* en contraste con la partitura general presenta:
  - Indicaciones de matices dinámicos.
  - Elementos de ornamentación.
  - Articulación diferente al hacer uso de la ligadura, principalmente entre las células rítmicas de corchea con puntillo-semicorchea.



Ilustración 257. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 28-31\_vl\_Larghetto-).

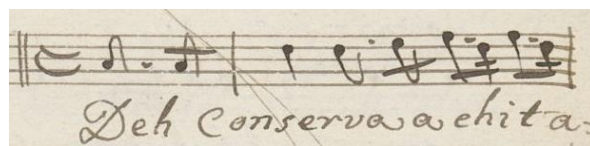


Ilustración 258. (Martín y Soler, 1789 a: p. 49 -c. 43\_Príncipe\_Larghetto-).



Ilustración 259. (Martín y Soler, 1789 a: p. 50 -cc. 44-46\_ob 1º\_ob 2º\_Larghetto-).



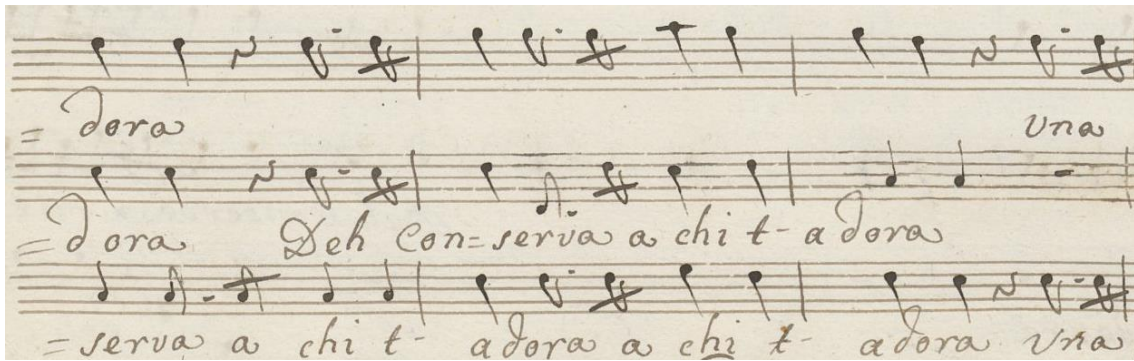


Ilustración 260. (Martín y Soler, 1789 a: p. 50 -cc. 44-46\_Regina\_Príncipe\_Corrado\_Larghetto-).

- El diseño de los compases 32 a 36 se corresponde con el que se origina en la parte de los bajos orquestales. Si bien, aunque ya es un registro grave el que hay escrito en la adaptación, el diseño sigue estando una octava por encima del material de la partitura general. Por ejemplo, los dos primeros compases del arreglo (cc. 32-33) poseen  $re^3-re^3-sol^2$ . En cambio, los de la parte orquestal (cc. 47-48) poseen  $re^2-re^2-sol^1$ .



Ilustración 261. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 32-36\_vl\_Larghetto-).

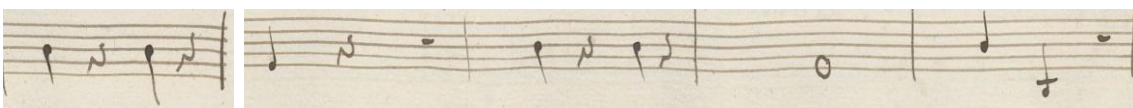


Ilustración 262. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 50-51 -cc. 47-51\_vc\_cb\_Larghetto-).

- El contenido del compás 37 y de las dos primeras pulsaciones del 38 se identifica con el que realiza la voz de Corrado (cc. 52-53). Y la tercera y cuarta pulsación del 38 se ajusta a lo que posee el violín segundo orquestal (c. 53). Si bien, la articulación empleada es desigual, ya que la adaptación liga las corcheas de dos en dos y la partitura general en un solo grupo de cuatro.



Ilustración 263. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 37-38\_v1\_Larghetto-).

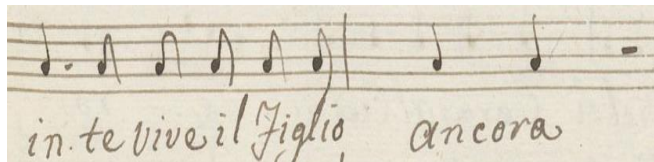


Ilustración 264. (Martín y Soler, 1789 a: p. 52 -cc. 52-53\_Corrado\_Larghetto-).

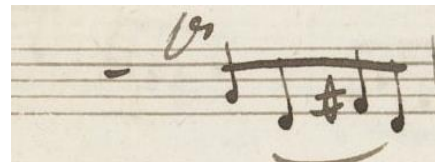


Ilustración 265. (Martín y Soler, 1789 a: p. 53 -c. 53\_v1 2º\_Larghetto-).

- Los compases 39 y 40 se han construido utilizando las voces de trompa, Corrado y bajos orquestales (cc. 54-55). La primera pulsación del compás 39 se ha extraído de las trompas (c. 54) y el resto de las corcheas que completan este compás y la primera negra del siguiente pertenecen a la voz de Corrado (cc. 54-55). Asimismo, las dos últimas negras (c. 40) se identifican con las que realizan los bajos orquestales (c. 55).



Ilustración 266. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 39-40\_v1\_Larghetto-).

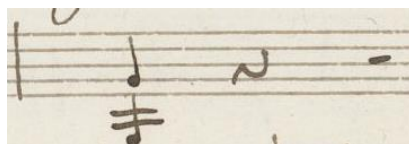


Ilustración 267. (Martín y Soler, 1789 a: p. 52 -c. 54\_tpa\_Larghetto-).

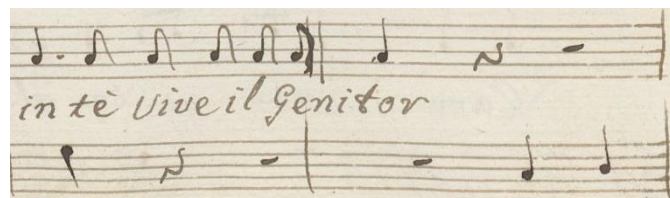


Ilustración 268. (Martín y Soler, 1789 a: p. 52 -cc. 54-55\_Corrado\_vc\_cb\_Larghetto-).

- El diseño de los compases 41, 42 y 43 ha sido construido utilizando las voces de los bajos orquestales, la cual tiene cierta relación con el material que expone Corrado, aunque con algunas diferencias.
  - El primer sol<sup>2</sup> de los compases 41 y 43 realiza un salto interválico horizontal de cuarta ascendente. Empero, en la parte orquestal el salto es de quinta descendente. Esto se explica debido a que el registro 2 del sol coincide con el de los bajos, pero el del resto de notas no. En el arreglo son (do<sup>3</sup>-re<sup>3</sup>-re<sup>3</sup>), mientras que en la partitura general (do<sup>2</sup>-re<sup>2</sup>-re<sup>2</sup>).
  - La adaptación en el compás 42 realiza blanca y dos negras. En cambio, la parte orquestal cuatro negras (c. 57).



Ilustración 269. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 41-43\_vl\_Larghetto-).



Ilustración 270. (Martín y Soler, 1789 a: p. 53 -cc. 56-58\_Corrado\_vc\_cb\_Larghetto-).

- El diseño del compás 44 se identifica con el que realiza el violín segundo orquestal (c. 59). Si bien, en el arreglo la primera negra es un sol<sup>2</sup>, mientras que en el manuscrito madrileño aparece un sol<sup>3</sup>. Asimismo, también se aprecia desigualdad en el trato de la articulación sobre las cuatro semicorcheas, pues la particella las agrupa de dos en dos y la partitura general en un solo grupo de cuatro.

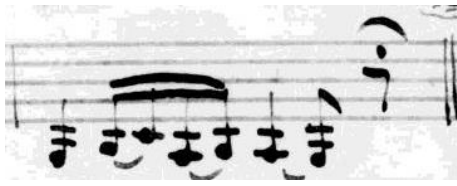


Ilustración 271. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -c. 44\_vl\_Larghetto-).



Ilustración 272. (Martín y Soler, 1789 a: p. 53 -c. 59\_vl 2º\_Larghetto-).

**Allegro:**

- El contenido que se recoge del compás 45 al 68 es una repetición idéntica de lo que Druschetzky escribió para los 24 primeros compases de este número. De hecho, los primeros cuatro compases de este nuevo *Allegro* en la parte orquestal (cc. 60-63) poseen un diseño diferente al que se recoge en la adaptación (cc. 45-48).

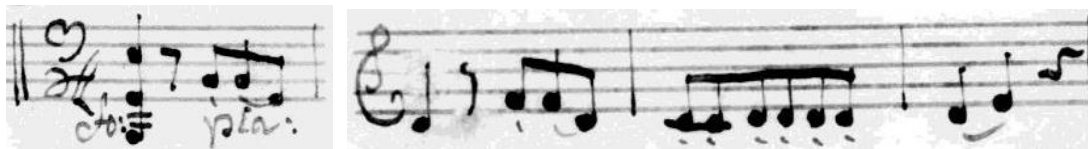


Ilustración 273. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 45-48\_vl\_Allegro-).



Ilustración 274. (Martín y Soler, 1789 a: p. 54 -cc. 60-63\_vl 1º\_vl 2º\_Allegro-).

- Sin embargo, a pesar de la repetición, encontramos relación entre la adaptación y la parte orquestal a partir del compás 49 del arreglo. En este caso, el diseño de los compases 49 al 52 se ajusta al del violín primero orquestal (cc. 64-67).

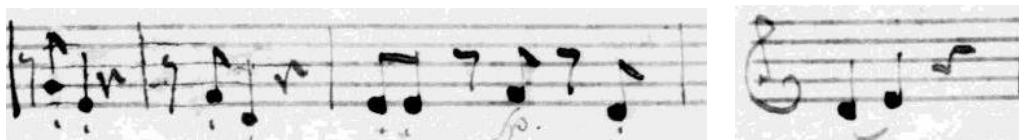


Ilustración 275. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 49-52\_v1\_Allegro-).

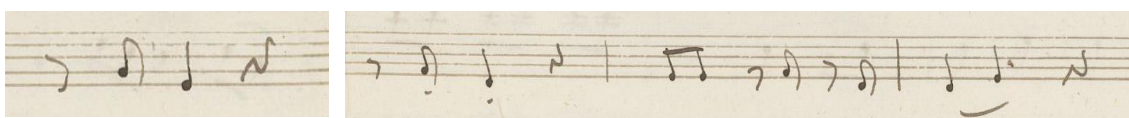


Ilustración 276. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 54-55 -cc. 64-67\_v1 1º\_Allegro-).

- El material de los compases 53 a 56 concuerda con el que desarrolla la voz protagonista de Corrado (cc. 68-71). Si bien, la adaptación en el segundo compás de este fragmento modifica la figuración rítmica original. Es decir; en lugar de escribir la figuración de negra-negra con puntillo-corchea, escribe negra-blanca. Asimismo, posee elementos dinámicos y de ornamentación que no aparecen en la partitura general.



Ilustración 277. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 53-56\_v1\_Allegro-).

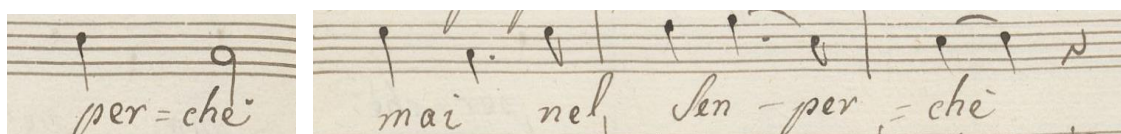


Ilustración 278. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 55-56 -cc. 68-71\_Corrado\_Allegro-).

- El diseño de los compases 57 a 60 se ha construido utilizando el nombre de las notas que llevan las corcheas del violín de la parte orquestal (cc. 72-75), pero utilizando una figuración rítmica de negras, que podría haber sido extraída de la parte de los cantantes.



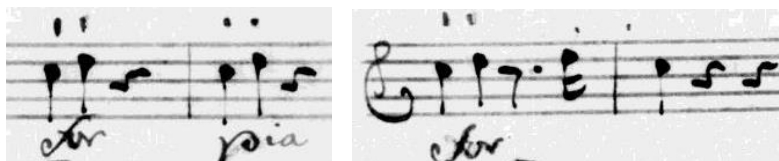


Ilustración 279. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 57-60\_vl\_Allegro-).



Ilustración 280. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 56-57 -cc. 72-75\_vl 1º\_Allegro-).

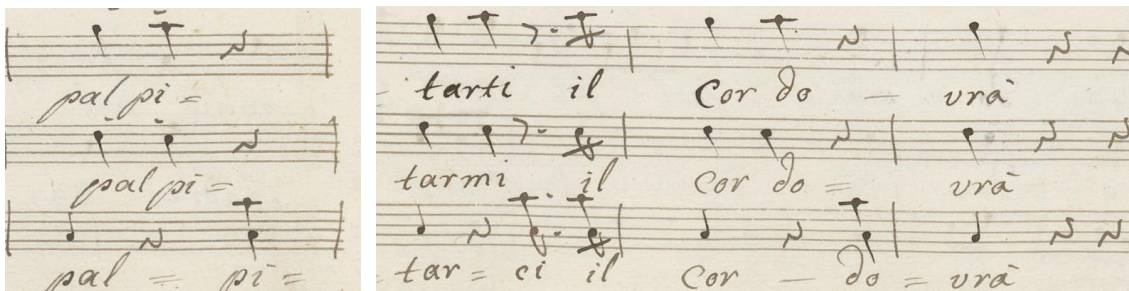


Ilustración 281. (Martín y Soler, 1789 a: p. 56-57 -cc. 72-75\_Regina\_Principe\_Corrado\_Allegro-).

- El diseño de los compases 61 a 64 se relaciona con el que realiza el oboe segundo orquestal (cc. 76-79). Si bien, la particella, a diferencia del manuscrito de Madrid, emplea elementos de ornamentación.



Ilustración 282. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 61-64\_vl\_Allegro-).



Ilustración 283. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 57-58 -cc. 76-79\_ob 2º *Allegro*-).

- El contenido que nos encontramos entre los compases 65 con anacrusa y 68 de la adaptación es un añadido por parte de Druschetzky.



Ilustración 284. (Druschetzky, s.f.: p. 5 cc. 65-69\_vl *Allegro*-).

Este diseño no se haya en el manuscrito de Madrid. Esto se sabe bebido a que el diseño de los compases 69 y 70 de la adaptación se corresponde con el que se da en los violines de la parte orquestal (cc. 80-81).



Ilustración 285. (Druschetzky, s.f.: pp. 5-6 -cc. 69-70\_vl *Allegro*-).



Ilustración 286. (Martín y Soler, 1789 a: p. 58 -cc. 80-81\_vl 1º\_vl 2º *Allegro*-).

- El contenido ubicado entre los compases 71 y primer tiempo del 83 se identifica con el que desarrollan los violines de la parte orquestal (cc. 82-94), principalmente con el violín segundo, aunque hay material en la adaptación que procede del primero (cc. 74 y 75). Si bien, la *particella*:
  - Presenta indicaciones dinámicas.

- Realiza un uso diferenciado de la articulación con los puntos sobre las corcheas y la omisión de las ligaduras entre las células rítmicas compuestas por dos negras.
- Imprime notas diferentes (cc. 82, 84).
- Escribe el diseño de los compases 89 y 93

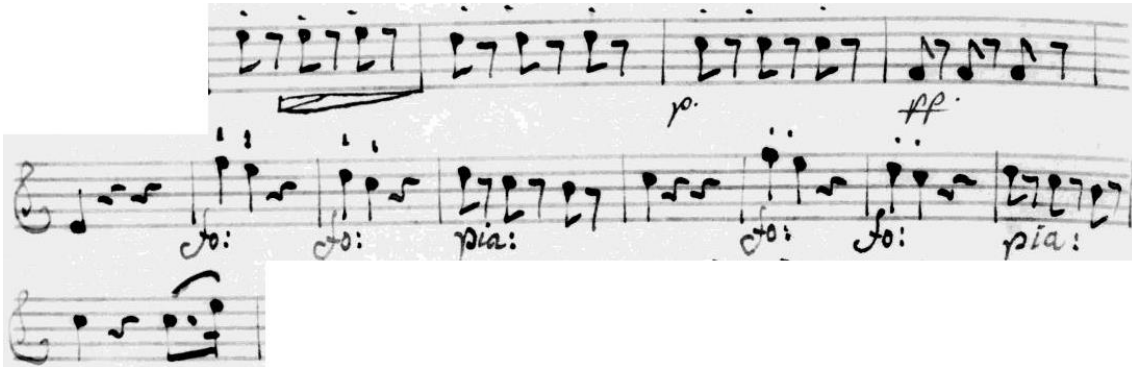


Ilustración 287. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 71-83\_vl\_Allegro-).

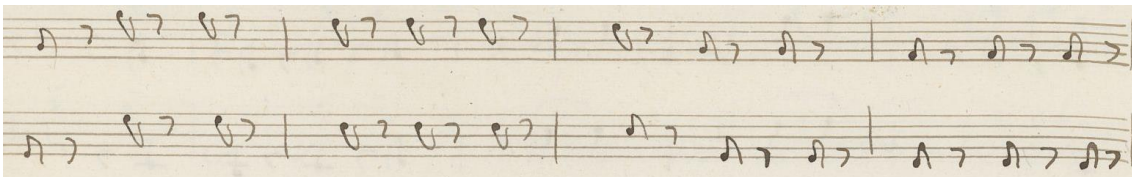


Ilustración 288. (Martín y Soler, 1789 a: p. 59 -cc. 82-85\_vl 1°\_vl 2°\_Allegro-).



Ilustración 289. (Martín y Soler, 1789 a: p. 60 -cc. 86-90\_vl 1°\_vl 2°\_Allegro-).



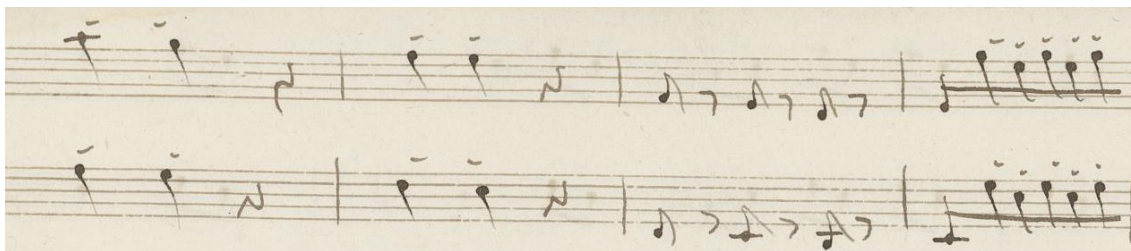


Ilustración 290. (Martín y Soler, 1789 a: p. 61 -cc. 91-94\_vl 1º\_vl 2º Allegro-).

- El diseño que se ubica entre el compás 84 y el primer tiempo del 87 se identifica con el que se origina en el violín segundo orquestal (cc. 95-98). No obstante, la *particella*, a diferencia de la partitura general, presenta indicaciones dinámicas.



Ilustración 291. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 84-87\_vl Allegro-).

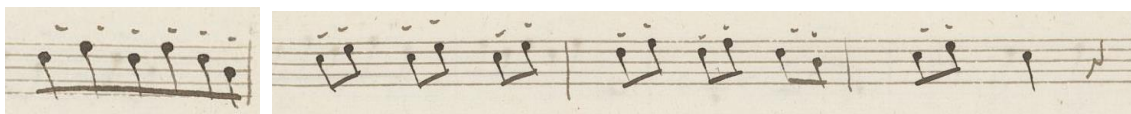


Ilustración 292. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 61-62 -cc. 95-98\_vl 2º Allegro-).

- El material que se aloja desde el segundo tiempo del compás 87 hasta el primero del 89 concuerda con el que se da en la trompa segunda en do (cc. 98-101). En este extracto, la célula rítmica de tres corcheas en la *particella* se compone por do<sup>4</sup>-re<sup>4</sup>-si<sup>3</sup>. En cambio, en la parte orquestal por do<sup>4</sup>-re<sup>4</sup>-sol<sup>3</sup>.



Ilustración 293. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 87-89\_vl Allegro-).



Ilustración 294. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 62-63 -cc. 98-101\_tpa 1°\_tpa 2°\_Allegro-).

- El diseño alojado entre los compases 90 y 93 se corresponde con el del violín primero orquestal (cc. 101-104), a excepción de la primera corchea (do<sup>4</sup>) que pertenece a la trompa. La única diferencia que se aprecia en la adaptación, en analogía con la parte orquestal, es el usual empleo dinámico.



Ilustración 295. (Druschetzky, s.f.: pp. 6 -cc. 90-93\_vl\_Allegro-).

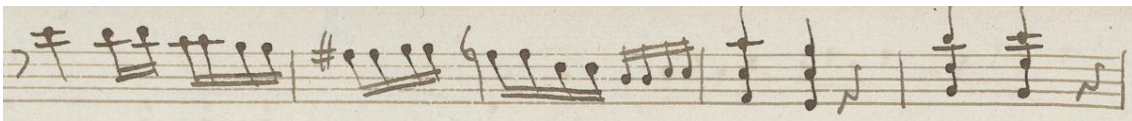


Ilustración 296. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 63 -cc. 101-104\_vl 1°\_Allegro-).

- El diseño de los últimos cuatro compases de la adaptación (cc. 94-97) se ajusta con el que desarrolla el oboe primero orquestal (cc. 105-108). Si bien, los dos primeros compases de este fragmento en el arreglo (cc. 94-95) están escritos a la octava inferior con respecto a la partitura general (cc. 105-106). Asimismo, los dos últimos compases en la adaptación poseen mayor número de notas del acorde.

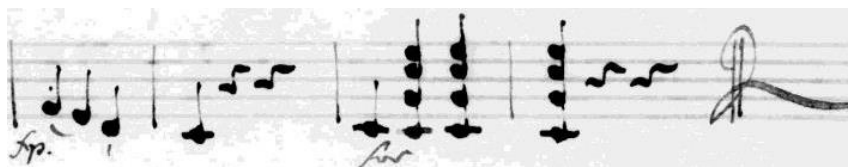


Ilustración 297. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 94-97\_vl\_Allegro-).

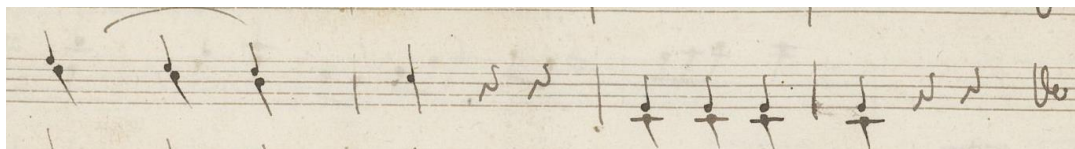


Ilustración 298. (Martín y Soler, 1789 a: p. 64 -cc. 105-108\_ob 1°\_ob 2°\_Allegro-).

## B) La de la viola:

### *Allegro:*

- Del mismo modo que sucedió con la *particella* del violín, omite los dos primeros compases del manuscrito de Madrid. Por ello, el material de los tres primeros compases de la adaptación se corresponde con el que desarrolla el violín segundo de la parte orquestal entre los compases 3, 4 y 5.

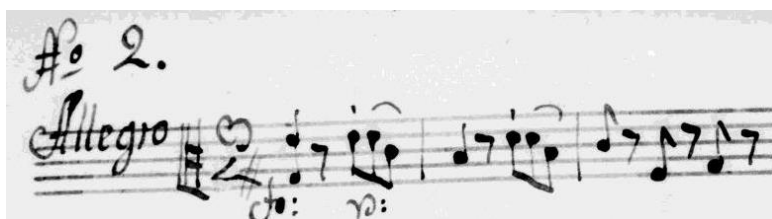


Ilustración 299. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 1-3\_vla\_Allegro-).



Ilustración 300. (Martín y Soler, 1789 a: p. 41 -cc. 1-5\_vl 1°\_vl 2°\_Allegro-).

- La blanca del compás 4 (p. 4) sobre do<sup>2</sup> no posee relación con ninguna voz de la parte orquestal.
- El diseño de los compases entre el 5 y el 8 se identifica con el que realiza el violín segundo de la partitura general (cc. 19-22). Empero, la adaptación, en contraste con la parte orquestal, no utiliza ligaduras, pero sí puntos sobre todas sus notas e indicaciones dinámicas, como el *forte-piano* del c. 7.

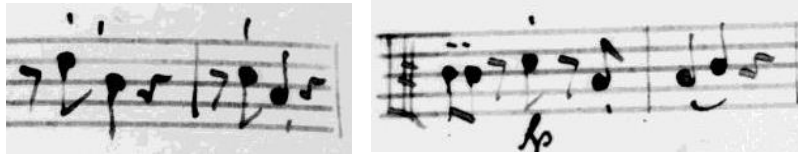


Ilustración 301. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 5-8\_vla\_ *Allegro*-).

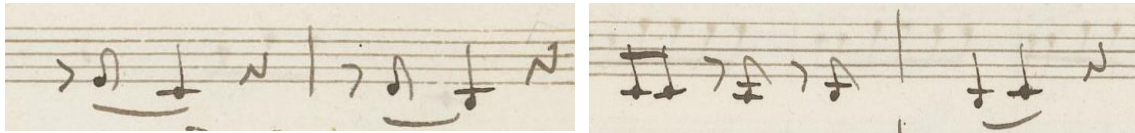


Ilustración 302. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 44-45 -cc. 19-22\_vl 2º\_ *Allegro*-).

- El diseño de la adaptación ubicado entre los compases 9 y 12 (p. 4) no se relaciona con el que se desarrolla en la parte orquestal entre los compases, que le deberían corresponder, del 23 al 26 (pp. 45-46). Empero, el diseño de los compases 13, 14 y 15 se identifica con el que desarrolla la voz de Corrado (cc. 27-29). Si bien, solo se vincula con el material que se recoge en sus terceros tiempos.



Ilustración 303. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 13-15\_vla\_ *Allegro*-).

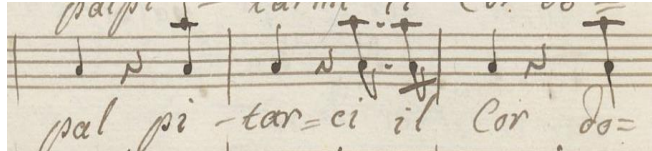


Ilustración 304. (Martín y Soler, 1789 a: p. 46 -cc. 27-29\_ *Corrado Allegro*-).

- El diseño de semicorcheas del compás 16 y la primera negra del 17 se corresponde con el que desarrolla la viola de la parte orquestal (cc. 30-31). Aun así, el arreglo se diferencia del manuscrito madrileño por el uso de matices dinámicos y eliminar el mi<sup>3</sup> corchea del principio del compás.



Ilustración 305. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 16-17\_vla\_Allegro-).

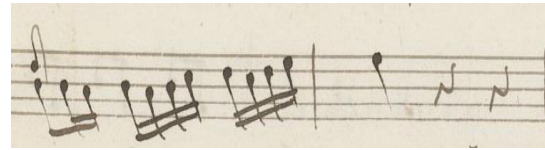


Ilustración 306. (Martín y Soler, 1789 a: p. 47 -cc. 30-31\_vla\_Allegro-).

- El material de los compases 17-19 se relaciona con el que se origina en los bajos del manuscrito de Madrid. Empero, en los dos últimos compases de este fragmento, el dibujo interválico horizontal en la *particella* es ascendente y no descendente como imprime la parte orquestal.



Ilustración 307. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 17-19\_vla\_Allegro-).

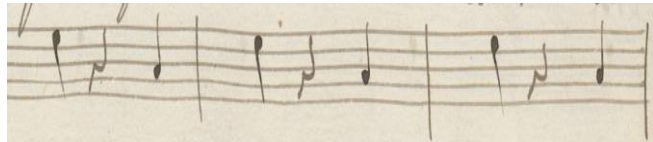


Ilustración 308. (Martín y Soler, 1789 a: p. 47 -cc. 31-33\_vc\_cb\_Allegro-).

- El diseño de los compases 20 a 23 se ajusta al que realiza el violín primero orquestal (cc. 34-38), el cual coincide al mismo tiempo con la voz protagonista de la Reina (cc. 34-38). No obstante, la adaptación omite el compás 37 del manuscrito de Madrid. Asimismo, la *particella* utiliza elementos dinámicos y ligaduras para unir las células rítmicas de corchea con puntillo-semicorchea.

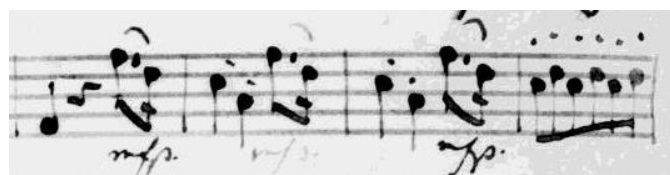


Ilustración 309. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 20-23\_vla\_Allegro-).

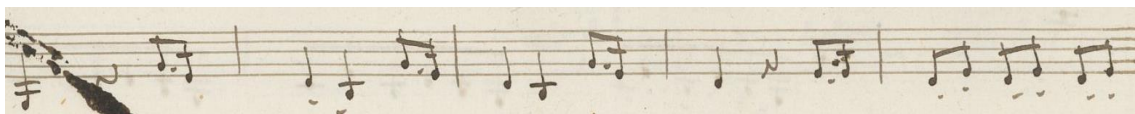


Ilustración 310. (Martín y Soler, 1789 a: p. 48 -cc. 34-38\_vl 1º\_Allegro-).



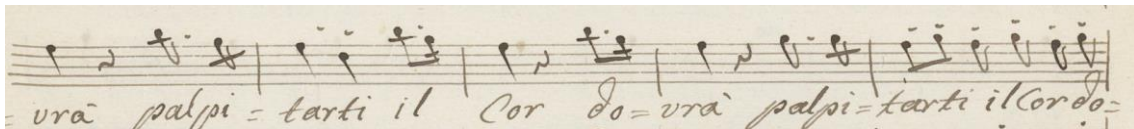


Ilustración 311. (Martín y Soler, 1789 a: p. 48 -cc. 34-38\_Reina\_Allegro-).

- El diseño de entre los compases 24 y 27 coincide con el del violín primero orquestal (cc. 39-42). Si bien, en la *particella* encontramos indicaciones dinámicas que no aparecen en la partitura general. Además, hacia el final se ubica una indicación de carácter, la cual aparece de forma desigual; en el arreglo como *calando* (que cae) y en el manuscrito de Madrid *mancando* (desapareciendo).

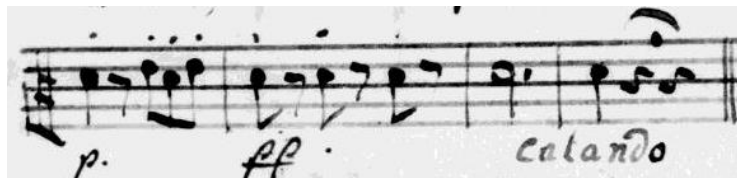


Ilustración 312. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 24-27\_vla\_Allegro-).

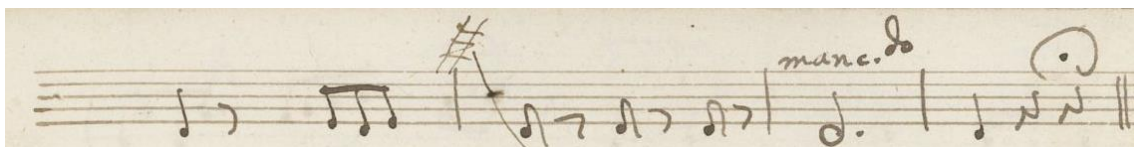


Ilustración 313. (Martín y Soler, 1789 a: p. 49 -cc. 39-42\_vl 1º\_Allegro-).

### **Larghetto:**

- El material inicial del *Larghetto* del compás 28 con anacrusa se corresponde con el que desarrolla la voz de la Reina (c. 43).



Ilustración 314. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -c. 28\_vla\_Larghetto-).



Ilustración 315. (Martín y Soler, 1789 a: p. 49 -c. 43\_Reina\_Principe\_Larghetto-).

- El contenido alojado entre los compases 29 y las tres primeras pulsaciones del 31 se corresponde con el que se origina en el oboe primero orquestal (cc. 44-46). Mas, la adaptación posee elementos de ornamentación, dinámicos y emplea ligaduras.



Ilustración 316. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 29-31\_vla\_Larghetto-).

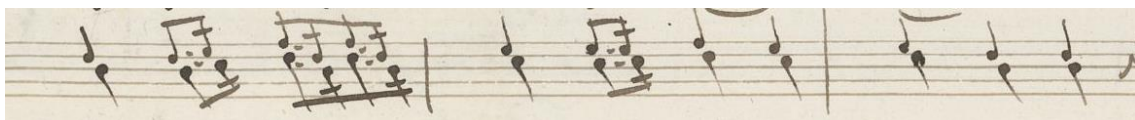


Ilustración 317. (Martín y Soler, 1789 a: p. 50 -cc. 44-46\_ob 1º\_ob 2º\_Larghetto-).

- El contenido ubicado entre el último tiempo del compás 31 y el 36 se ajusta al que realiza el violín segundo de la parte orquestal (cc. 46-51). Si bien, en este extracto la *particella*:
  - En los dos últimos tiempos del segundo y cuarto compás, realiza negras y no corcheas. No obstante, el nombre de las negras coincide con el de las primeras corcheas de esos tiempos del manuscrito.
  - En el tercer compás aúna las dos negras del manuscrito (c. 48) en una blanca (c. 33).

- Utiliza las ligaduras de forma distinta.
- Y emplea elementos de ornamentación a través del uso de los trinos.



Ilustración 318. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 31-36\_vla\_Larghetto-).

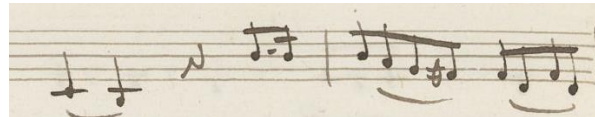


Ilustración 319. (Martín y Soler, 1789 a: p. 50 -cc. 46-47\_vl 2º\_Larghetto-).



Ilustración 320. (Martín y Soler, 1789 a: p. 51 -cc. 48-51\_vl 2º\_Larghetto-).

- El contenido de los compases comprendidos entre el 37 y el 44 ha sido extraído de la parte de los cantantes (cc. 52-59). Concretamente, los tres primeros compases se corresponden con el diseño de la Reina y el resto con el del Príncipe. Si bien, el último compás (c. 44) ha sido completado utilizando la parte de los bajos orquestales (c. 59).



Ilustración 321. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 37-44\_vla\_Larghetto-).



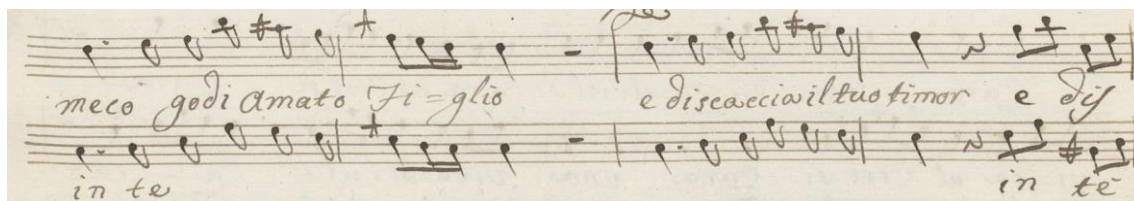


Ilustración 322. (Martín y Soler, 1789 a: p. 52 -cc. 52-55\_Reina\_Príncipe\_Larghetto-).

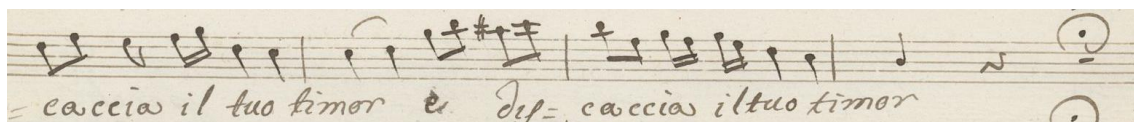


Ilustración 323. (Martín y Soler, 1789 a: p. 53 -cc. 56-59\_Reina\_Larghetto-).

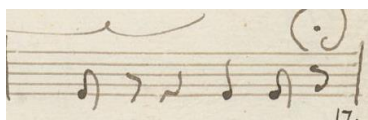


Ilustración 324. (Martín y Soler, 1789 a: p. 53 -c. 59\_vc\_cb\_Larghetto-).

**Allegro:**

- Del mismo modo que sucede con la *particella* del violín, el contenido que se recoge del compás 45 al 68 es una repetición idéntica de lo que Druschetzky escribió para los 24 primeros compases de este número. De hecho, los primeros cuatro compases de este nuevo *Allegro* en la parte orquestal (p. 54 -cc. 60-63-) poseen un diseño diferente al que se recoge en la adaptación (p. 4 -cc. 45-48-).
- Sin embargo, a pesar de la repetición, encontramos relación entre la adaptación y la parte orquestal a partir del compás 49 del arreglo. En este caso, el diseño de los compases 49 al 52 se ajusta al del violín segundo orquestal (cc. 64-67).



Ilustración 325. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 49-52\_vla\_Allegro-).

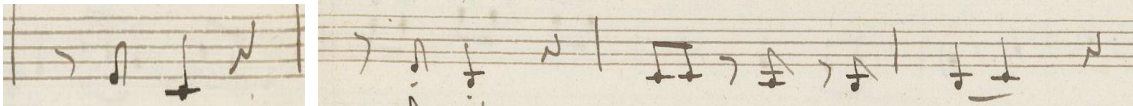


Ilustración 326. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 54-55 -cc. 64-67\_vl 2º *Allegro*-).

- El diseño ubicado entre los compases 53 y 59 (p. 4) de la adaptación no se ajusta a ninguno de los que se presentan en el manuscrito de Madrid entre los compases, que le deberían corresponder, 68 y 74 (pp. 55-57).
- El material de los compases 60 y 61 ha sido extraído del propio de la viola orquestal (cc. 75-76). Si bien, la *particella*:
  - Elimina el mi<sup>3</sup> corchea inicial.
  - Posee indicaciones dinámicas.
  - Realiza una negra más en el tercer tiempo del segundo compás de este extracto, la cual procede de los bajos orquestales.



Ilustración 327. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 60-61\_vla *Allegro*-).



Ilustración 328. (Martín y Soler, 1789 a: p. 57 -cc. 75-76\_vla *Allegro*-).

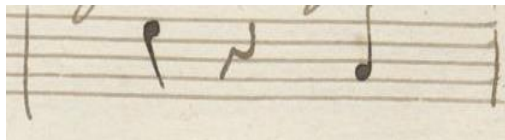


Ilustración 329. (Martín y Soler, 1789 a: p. 57 -c. 76\_vc\_cb *Allegro*-).

- El material utilizado en los compases 62, 63 y primer tiempo del 64 está extraído de la voz de los bajos orquestales. Empero, el sentido interválico horizontal descendente del manuscrito de Madrid, en la adaptación aparece ascendente.



Ilustración 330. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 62-64\_vla\_Allegro-).



Ilustración 331. (Martín y Soler, 1789 a: p. 58 -cc. 77-79\_vc\_cb\_Allegro-).

- El contenido que nos encontramos entre los compases 65 con anacrusa y 68 de la adaptación es un añadido por parte de Druschetzky.

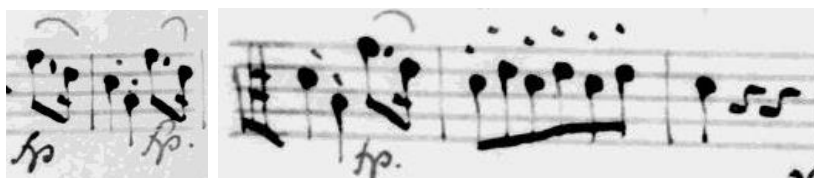


Ilustración 332. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 65-68\_vla\_Allegro-).

- El diseño de corcheas de los compases 69 y 70 es equivalente al que realiza el violín primero orquestal (cc. 80-81). Si bien, este diseño tiene relación, a su vez, con el que desarrollan las voces protagonistas de la Reina y el Príncipe (cc. 80-81).

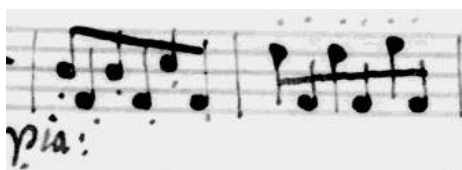


Ilustración 333. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 69-70\_vla\_Allegro-).



Ilustración 334. (Martín y Soler, 1789 a: p. 58 -cc. 80-81\_vl 1º\_Allegro-).

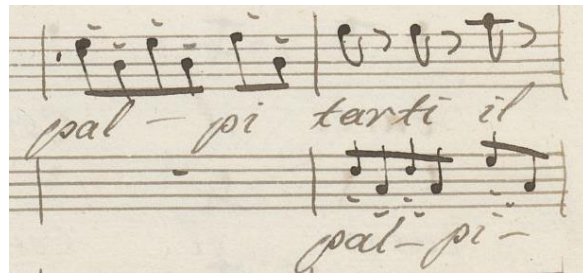


Ilustración 335. (Martín y Soler, 1789 a: p. 58 -cc. 80-81\_Reina\_Príncipe\_Allegro-).

- El material de los compases 71 a 74 se corresponde con el que protagoniza la voz de la Reina (cc. 82-85), aunque en la adaptación está escrito a la octava inferior;  $\text{sol}^3\text{-fa}^3\text{-mi}^3\text{-re}^3$ , mientras que el manuscrito de Madrid escribe sobre  $\text{sol}^4\text{-fa}^4\text{-mi}^4\text{-re}^4$ . Empero, en el último compás de este fragmento la figuración rítmica del arreglo difiere de la del manuscrito madrileño.



Ilustración 336. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 71-74\_vla\_Allegro-).

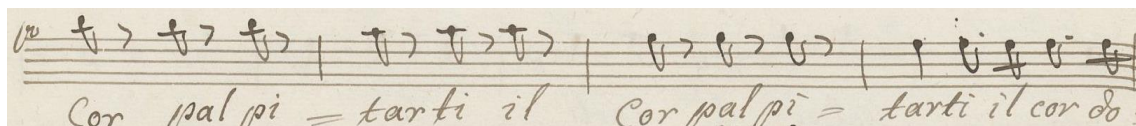


Ilustración 337. (Martín y Soler, 1789 a: p. 59 -cc. 82-85\_Reina\_Allegro-).

- El diseño del compás 75 se identifica con el que realizan las trompas (c. 86). Si bien, la primera corchea de la adaptación ( $\text{do}^3$ ) está extraída del violín segundo orquestal (c. 86).

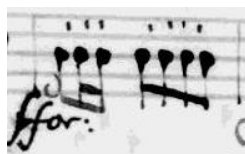


Ilustración 338. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -c. 75\_vla\_Allegro-).

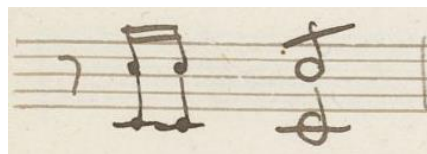


Ilustración 339. (Martín y Soler, 1789 a: p. 60 -c. 86\_tp 1ª\_tp 2ª\_Allegro-).

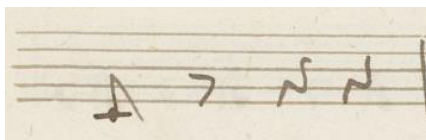


Ilustración 340. (Martín y Soler, 1789 a: p. 60 -c. 86\_vl 2º\_ *Allegro*-).

- El diseño de los compases 76, 77 y 78 se corresponde con el que desarrolla el violín primero de la parte orquestal (cc. 87-89). La diferencia radica en el registro, estando escrito en la viola de la adaptación a la octava inferior. Empero, la adaptación, en el tercer compás de este extracto, en comparación con la parte orquestal se encuentra dos octavas por debajo. Asimismo, se aprecian diferencias también con el uso dinámico y de la articulación.

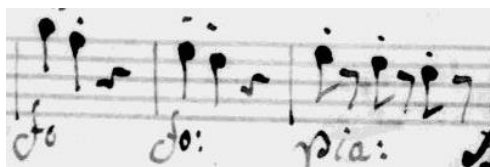


Ilustración 341. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 76-78\_vla\_ *Allegro*-).

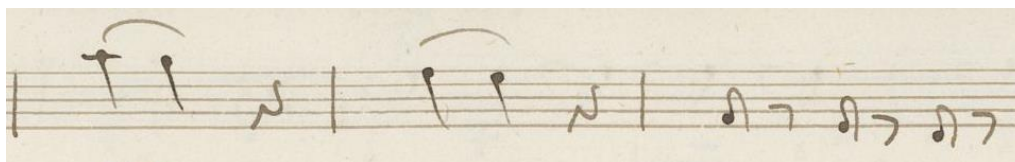


Ilustración 342. (Martín y Soler, 1789 a: p. 60 -c. 87-89\_vl 1º\_ *Allegro*-).

- El material del compás 79 (p.4) se corresponde con el que se alberga en el compás 90 orquestal (p. 60) en las voces de trompa y violín segundo. Y se construye de la misma forma que el compás 75 (p. 4).
- El diseño de los compases 80, 81 y 82 (p. 4) coincide con el que desarrolla el violín primero orquestal (p. 61 -cc. 90-92-). Y se construye del mismo modo que los compases 76, 77 y 78 de la adaptación (p. 4).
- El contenido de los compases 83 y 84 no se ha localizado como tal en la parte orquestal. No obstante, se han encontrado materiales en el manuscrito madrileño que tienen cierta relación con el que se origina en la adaptación. Por ejemplo:



- El material de los dos primeros tiempos del compás 83 se vincula con las tres primeras corcheas que realiza el violín primero orquestal (c. 94).



Ilustración 343. (Druschetzky, s.f.: p. 4 - c. 83\_vla\_*Allegro*-).



Ilustración 344. (Martín y Soler, 1789 a: p. 61 -c. 94\_vl 1° *Allegro*-).

- Y el material del compás 84 se relaciona, por la figuración rítmica, con el que desarrolla la parte de los bajos orquestales (c. 95).



Ilustración 345. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -c. 84\_vla\_*Allegro*-).

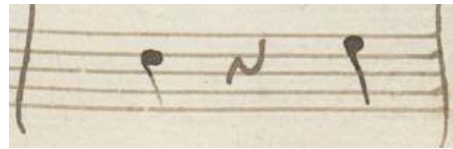


Ilustración 346. (Martín y Soler, 1789 a: p. 61 -c. 95\_vc\_cb\_*Allegro*-).

- El diseño de los compases 85 a 89 se corresponde con el que se origina en el violín primero orquestal (cc. 96-100). Aun así, en la adaptación se observan diferencias en el empleo dinámico y en el trato de la articulación al poseer las negras puntos sobre cada nota.

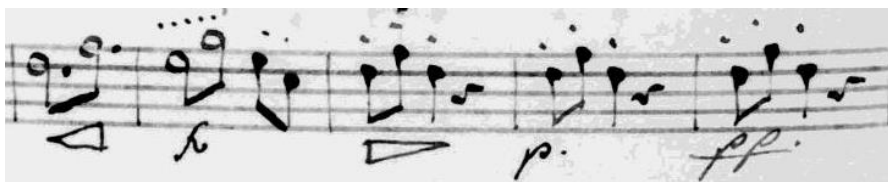


Ilustración 347. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 85-89\_vla\_*Allegro*-).

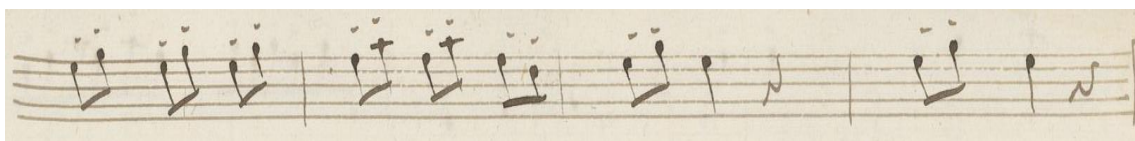


Ilustración 348. (Martín y Soler, 1789 a: p. 62 -cc. 96-99\_vl 1° *Allegro*-).



Ilustración 349. (Martín y Soler, 1789 a: p. 63 -c. 100\_vl 1º *Allegro*-).

- El diseño de los compases 90 a 93 concuerda con el que se presenta en la parte de los bajos orquestales (cc. 101-104). Sin embargo, la articulación de las negras difiere.



Ilustración 350. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 90-93\_vla *Allegro*-).

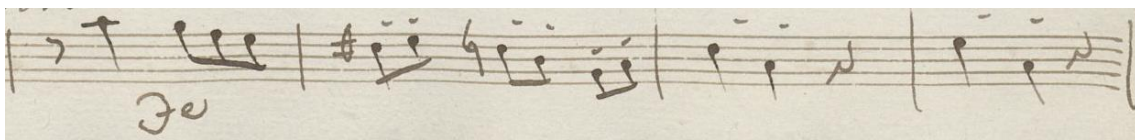


Ilustración 351. (Martín y Soler, 1789 a: p. 63 -cc. 101-104\_vc\_cb *Allegro*-).

- El diseño del compás 94 está extraído del oboe segundo orquestal (c. 105). No obstante, se aprecia un uso desigual con la articulación.



Ilustración 352. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -c. 94\_vla *Allegro*-).



Ilustración 353. (Martín y Soler, 1789 a: p. 64 -c. 105\_ob 1º\_ob 2º *Allegro*-).

- El diseño de los compases 95, 96 y 97 se identifica con el que realiza el violín primero orquestal (cc. 106-108).

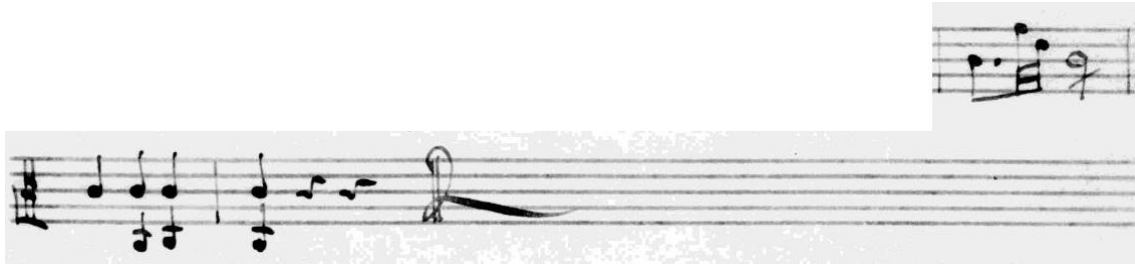


Ilustración 354. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 95-97\_vla\_ *Allegro*-).



Ilustración 355. (Martín y Soler, 1789 a: p. 64 -cc. 106-108\_vl 1º\_ *Allegro*-).

### C) La del violonchelo:

- Omite los dos primeros compases del mismo modo que las *particellas* de violín y viola ya estudiadas.
- El contenido de los tres primeros compases y los dos primeros tiempos del cuarto se corresponde con el que protagoniza la voz del Príncipe (cc. 3-6). Si bien, la *particella*, a diferencia del manuscrito de Madrid, posee indicaciones dinámicas, elementos de ornamentación y articulación diferente.



Ilustración 356. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 1-4\_vc\_ *Allegro*-).





Ilustración 357. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 41-42 -cc. 3-6\_Príncipe\_Allegro-)<sup>164</sup>.

- El contenido que abarca desde el tercer tiempo del compás 4 al compás 8 se corresponde con el que se da en la voz de Corrado entre los compases 18 y 22. Si bien, el movimiento del último compás de este fragmento en la adaptación es ascendente, mientras que en la parte orquestal descendente.



Ilustración 358. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 4-8\_vc\_Allegro-).

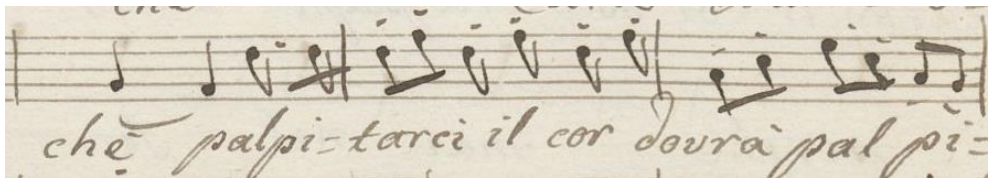


Ilustración 359. (Martín y Soler, 1789 a: p. 44 -cc. 18-20\_Corrado\_Allegro-).

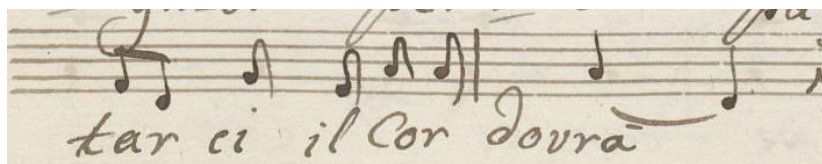


Ilustración 360. (Martín y Soler, 1789 a: p. 45 -cc. 21-22\_Corrado\_Allegro-).

- El diseño de los compases comprendidos entre el 9 y el 12 se corresponde con el que desarrollan los bajos orquestales (cc. 23-26). Si bien, en los dos primero

<sup>164</sup> Todos los ejemplos del Príncipe están escritos en clave de do en cuarta línea.

compases de este fragmento la adaptación posee negras en lugar de corcheas, las cuales coinciden con la primera corchea de cada compás de la parte orquestal.



Ilustración 361. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 9-12\_vc\_Allegro-).

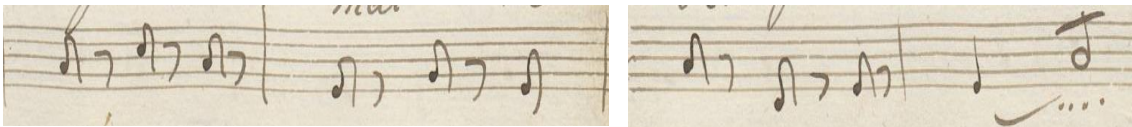


Ilustración 362. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 45-46 -cc. 23-26\_vc\_cb\_Allegro-).

- El diseño de los compases 13 a 16 está extraído de la parte del Príncipe. Empero, la adaptación en el segundo compás de este extracto elimina la semicorchea que aparece en la partitura general.



Ilustración 363. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 13-16\_vc\_Allegro-).

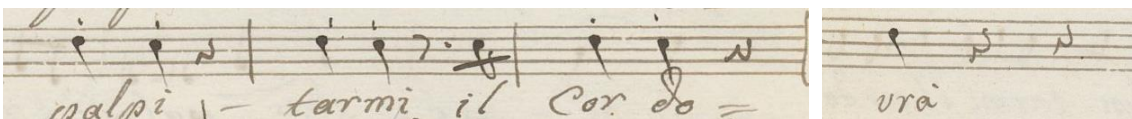
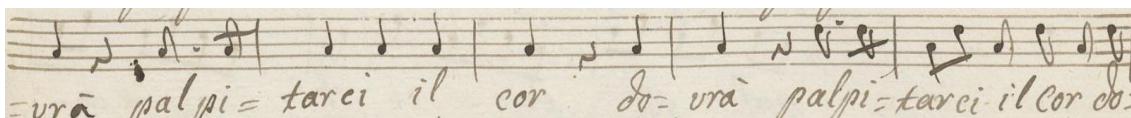


Ilustración 364. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 46-47 -cc. 27-30\_Príncipe\_Allegro-).

- El material de corcheas de los compases 17, 18 y 19 se identifica con el del violín primero orquestal.

Ilustración 365. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 17-19\_vc *Allegro*-).Ilustración 366. (Martín y Soler, 1789 a: p. 47 -cc. 31-33\_vl 1º *Allegro*-)<sup>165</sup>.

- El diseño ubicado entre los compases 20 y 23 está extraído de la voz de Corrado (cc. 34-38). Sin embargo, la adaptación a diferencia de la partitura general:
  - Modifica la figuración rítmica al escribir únicamente negras para cada compás de los tres primeros de este fragmento. Añadiendo a cada tercera pulsación la indicación de forte-piano.
  - Omite el compás 37 de la parte orquestal, coincidiendo el compás 38 con las corcheas del c. 23 de la adaptación.

Ilustración 367. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 20-23\_vc *Allegro*-).Ilustración 368. (Martín y Soler, 1789 a: p. 48 -cc. 34-38\_Corrado *Allegro*-).

- El diseño de los compases 24 a 27 se identifica con el que posee la viola orquestal (cc. 39-42). Sin embargo, no se localizan indicaciones dinámicas en la partitura

<sup>165</sup> Las indicaciones dinámicas de *piano* se encuentran en las voces de los vientos.

general. Ahora bien, la indicación *calando*<sup>166</sup> de la adaptación aparece en la parte orquestal sobre el violín primero como *mancando*<sup>167</sup>.



Ilustración 369. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 24-27\_vc\_Allegro-).

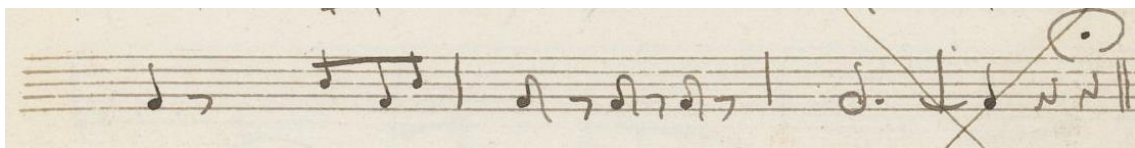


Ilustración 370. (Martín y Soler, 1789 a: p. 49 -cc. 39-42\_vla\_Allegro-).

### **Larghetto:**

- El contenido de los ubicado entre los compases 28 y los dos primeros tiempos del 31 se identifica con el propio de los bajos orquestales. Empero, en la adaptación, en relación con la partitura general, aparecen algunas de las notas escritas a la octava inferior e indicaciones dinámicas.



Ilustración 371. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 28-31\_vc\_Larghetto-).

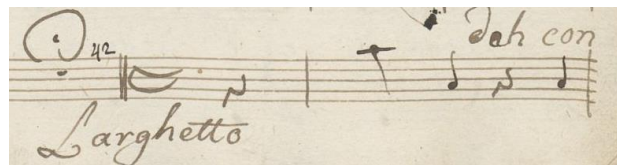


Ilustración 372. (Martín y Soler, 1789 a: p. 49 -c. 43\_vc\_cb\_Larghetto-).

<sup>166</sup> *Calando* palabra italiana que significa que cae.

<sup>167</sup> *Macando* palabra italiana que significa desapareciendo.



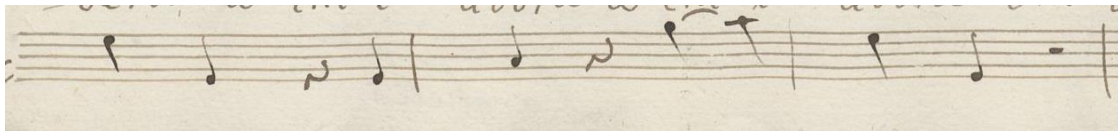


Ilustración 373. (Martín y Soler 1789 a: p. 50 -cc. 44-46\_vc\_cb\_Larghetto-).

- El diseño localizado entre la última pulsación del compás 31 al 34 se identifica a con el que realiza la voz de la Reina (cc. 46-49). Si bien, el arreglo tiene escrito el material a la octava inferior. Además, en el tercer compás de este extracto la adaptación (c. 33) posee una blanca ( $si^2$ ), mientras que la parte orquestal (c. 48) posee dos negras ( $si^3-si^3$ ).



Ilustración 374. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 31-34\_vc\_Larghetto-).



Ilustración 375. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 50-51 -cc. 46-49\_Reina\_Larghetto-).

- El diseño de los compases 35 y 36 se ajusta con el de la voz del Príncipe (cc. 50-51). Empero, en contraste la adaptación utiliza elementos de ornamentación y una articulación desigual.



Ilustración 376. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 35-36\_vc\_Larghetto-).



Ilustración 377. (Martín y Soler, 1789 a: p. 51 -cc. 50-51\_Príncipe\_Larghetto-).

- El contenido alojado entre el compás 37 y el primer tiempo del 40 es equivalente al que se ubica en la voz de la Reina (cc. 52-55). Todos los elementos de articulación, dinámicas y de ornamentación que aparecen en la *particella*, no se encuentran en la partitura general.

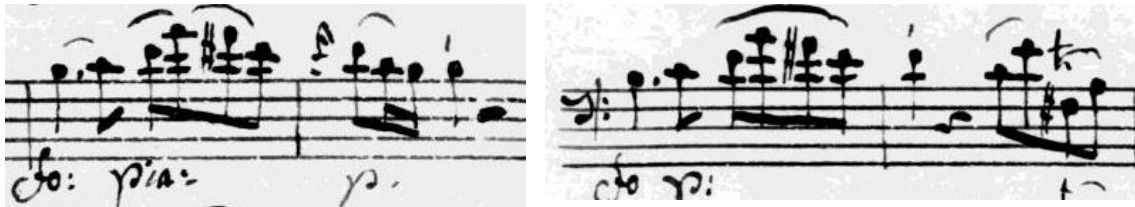


Ilustración 378. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 37-40\_vc\_Larghetto-).

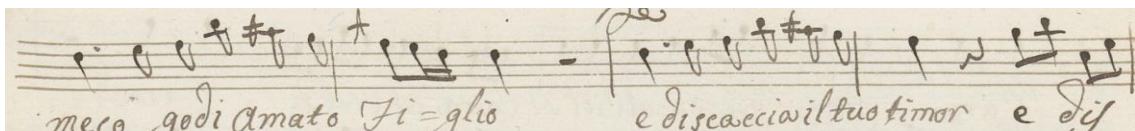


Ilustración 379. (Martín y Soler, 1789 a: p. 52 -cc. 52-55\_Reina\_Larghetto-).

- El contenido ubicado entre las dos últimas pulsaciones del compás 40 y la primera del 44 se identifica con el que realiza la voz del Príncipe (cc. 55-59). Si bien, la adaptación a diferencia de la parte orquestal posee elementos de ornamentación, dinámicos y de articulación.



Ilustración 380. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 40-44\_vc\_Larghetto-).

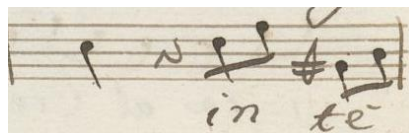


Ilustración 381. (Martín y Soler, 1789 a: p. 52 -c. 55\_Príncipe\_Larghetto-).

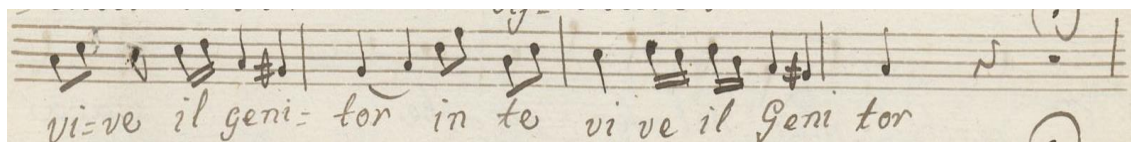


Ilustración 382. (Martín y Soler, 1789 a: p. 53 -c. 56-59\_Príncipe\_Larghetto-).

- Asimismo, el diseño de las dos últimas pulsaciones del compás 44 se identifican con el de los bajos orquestales (c. 59).

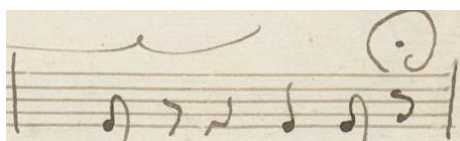


Ilustración 383. (Martín y Soler, 1789 a: p. 53 -c. 59\_vc\_cb\_Larghetto-).

### ***Allegro:***

- El contenido ubicado entre los compases 45 y primera pulsación del 68 (p.4), es una repetición de los primeros 24 compases de este número que se presentan en la adaptación. A pesar de ello, se encuentra relación entre el arreglo y la parte orquestal a partir del compás 52.
- El material de los compases 52 a 56 ha sido extraído de la parte de los bajos orquestales (cc. 67-71). No obstante, la adaptación:
  - Presenta las dos negras del primer compás de este fragmento invertidas.
  - Realiza negras en los compases 53 y 54 nutriendose de las primeras - corcheas de la parte orquestal (cc. 68-69).
  - Cambia la figuración rítmica de corcheas a negras en el cuarto compás de este extracto.
  - Imprime la indicación de *forte-piano* al inicio del último compás.



Ilustración 384. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 52-56\_Allegro-).

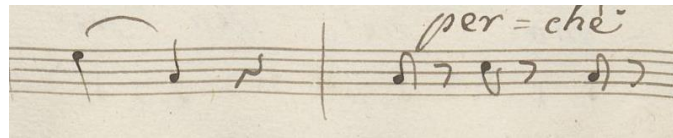


Ilustración 385. (Martín y Soler, 1789 a: p. 55 -cc. 67-68\_vc\_cb\_Allegro-).

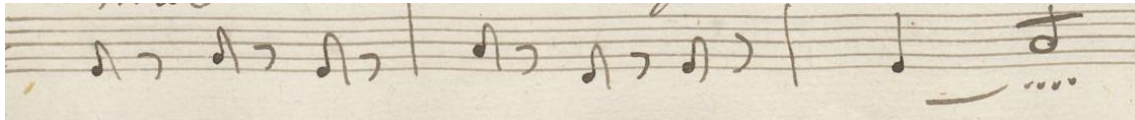


Ilustración 386. (Martín y Soler, 1789 a: p. 56 -cc. 69-71\_vc\_cb\_Allegro-).

- El diseño de los compases 57 a 60 se corresponde con el que desarrolla la voz del Príncipe (cc. 72-75). Empero, la adaptación elimina en su compás 58 la semicorchea de la parte orquestal (c. 73).



Ilustración 387. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 57-60\_vc\_Allegro-).

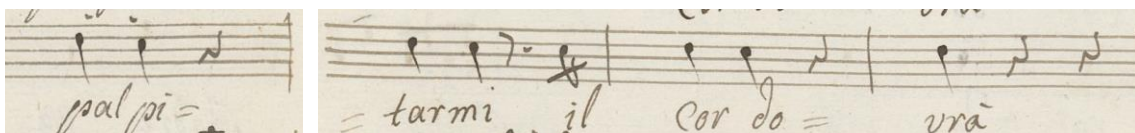


Ilustración 388. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 56-57 -cc. 72-75\_Príncipe\_Allegro-).

- El diseño de corcheas de los compases 61, 62 y 63 concuerda con el que se da en el violín primero orquestal (cc. 76-78).



Ilustración 389. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 61-63\_vc\_Allegro-).





Ilustración 390. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 57-58 -cc. 76-78\_vl 1º *Allegro*-).

- El contenido de los compases comprendidos entre el 64 y el 68 es un añadido de Druschetzky. Si bien, la primera negra del compás 64 (sol<sup>2</sup>) coincide con la negra sobre sol<sup>2</sup> del violín primero orquestal (c. 79).



Ilustración 391. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 64-68\_vc *Allegro*-).



Ilustración 392. (Martín y Soler, 1789 a: p. 58 -c. 79\_vl 1º *Allegro*-).

- Los dos compases de espera que se localizan entre el 69 y 70 (p.4) son equivalentes a los que poseen los bajos orquestales (p. 58 -cc. 80-81-).
- El diseño de corcheas de los compases 71 a 74 se corresponde con la voz de Corrado (cc. 82-85).



Ilustración 393. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 71-74\_vc *Allegro*-).

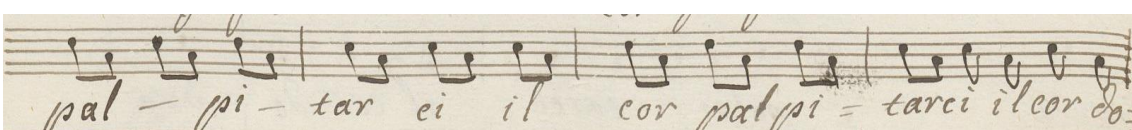


Ilustración 394. (Martín y Soler, 1789 a: p. 59 -cc. 82-85\_Corrado *Allegro*-).

- El contenido de los compases comprendidos entre el 75 y el 82 se corresponde con el que se da en la voz de Corrado (cc. 86-93).



Ilustración 395. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 75-82\_vc *Allegro*-).



Ilustración 396. (Martín y Soler, 1789 a: p. 60 -cc. 86-90\_Corrado *Allegro*-).

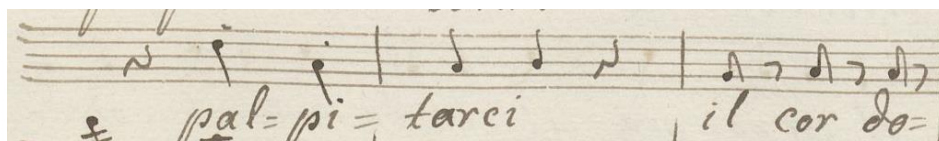


Ilustración 397. (Martín y Soler, 1789 a: p. 61 -cc. 91-93\_Corrado *Allegro*-).

- El material del compás 83 ha sido extraído de las tres primeras corcheas del violín segundo orquestal (c. 94).



Ilustración 398. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -c. 83\_vc *Allegro*-).



Ilustración 399. (Martín y Soler, 1789 a: p. 61 -c. 94\_vl 2º *Allegro*-).

- El contenido ubicado entre los compases 84 y 97 se corresponde con el que desarrollan los bajos orquestales (cc. 95-108). No obstante, la *particella*:
  - Posee indicaciones dinámicas que no aparecen en la partitura general.

- Presenta una articulación desigual.
- Realiza saltos interválicos en las figuraciones de corcheas y negra de los compases 87, 88 y 89. En cambio, la partitura general mantiene la misma altura de forma lineal (cc. 98-100).
- En el primer tiempo del compás 90 añade una corchea (do<sup>2</sup>). Sin embargo, la parte orquestal posee un silencio de corchea (c. 101).



Ilustración 400. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 84-88\_vc *Allegro*-).



Ilustración 401- (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 89-97\_vc *Allegro*-).

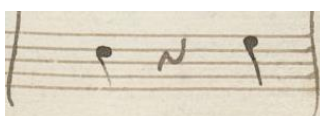


Ilustración 402. (Martín y Soler, 1789 a: p. 61 -c. 95\_vc\_cb *Allegro*-).



Ilustración 403. (Martín y Soler, 1789 a: p. 62 -cc. 96-99\_vc\_cb *Allegro*-).

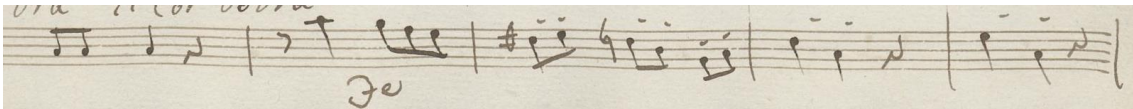


Ilustración 404. (Martín y Soler, 1789 a: p. 63 -cc. 100-104\_vc\_cb\_Allegro-).

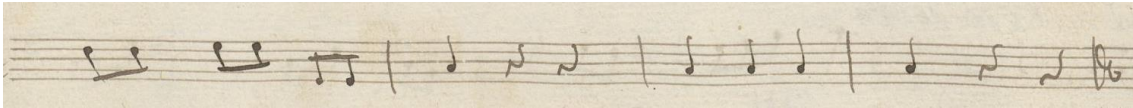


Ilustración 405. (Martín y Soler, 1789 a: p. 64 -cc. 105-108\_vc\_cb\_Allegro-).

#### D) La del oboe:

##### *Allegro:*

- El diseño de los compases 5 a 8 se corresponde con el que protagoniza la voz de la Reina (cc. 7-10). Si bien, la articulación cambia en el penúltimo compás de este fragmento.



Ilustración 406. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 5-8\_ob\_Allegro-).

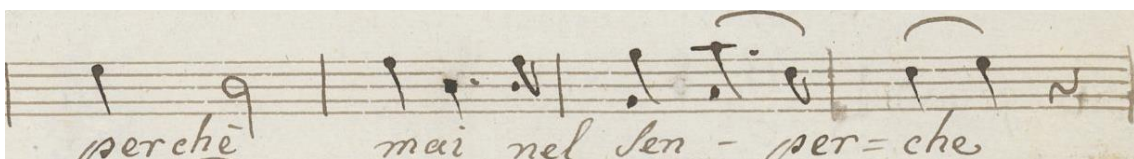


Ilustración 407. (Martín y Soler, 1789 a: p. 42 -cc. 7-10\_Reina\_Allegro-).

- Los compases 9, 10, 11 y 12 (p. 3) son de espera, los cuales coinciden con los que tiene el oboe en la parte orquestal (p. 43 -cc. 11-14-). Si bien, en este mismo fragmento en el manuscrito de Madrid se aprecia como las voces solistas poseen parte protagonista, la cual no ha sido representada por Druschetzky en su adaptación.

- El material ubicado entre los compases 13 y 16 se identifica con el de la voz de la Reina (cc. 27-30). Por lo tanto, el arreglo omite del compás 15 al 26 de la partitura general. Asimismo, la *particella* omite la semicorchea del segundo compás de este extracto de la parte orquestal, añadiéndola en su lugar al siguiente. Además, en este fragmento, en la *particella* figuran indicaciones dinámicas inexistentes en la partitura general.

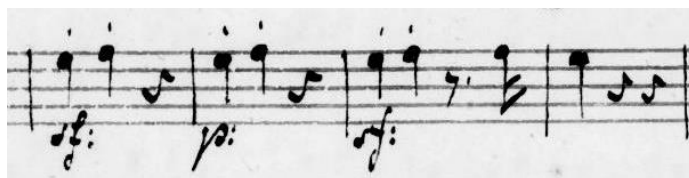


Ilustración 408. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 13-16\_ob\_ *Allegro*-).

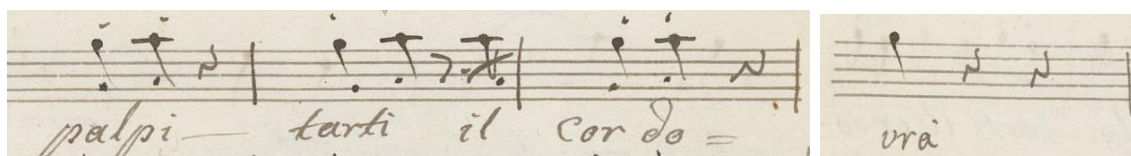


Ilustración 409. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 46-47 -cc. 27-30\_Reina\_ *Allegro*-).

- El diseño de los compases 17, 18 y 19 se corresponde con el que desarrolla el oboe primero orquestal (c c. 31-33).

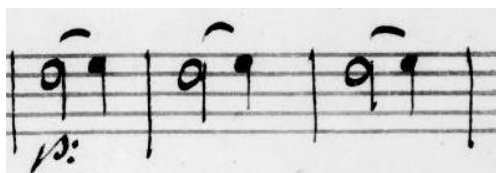


Ilustración 410. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 17-19\_ob\_ *Allegro*-).

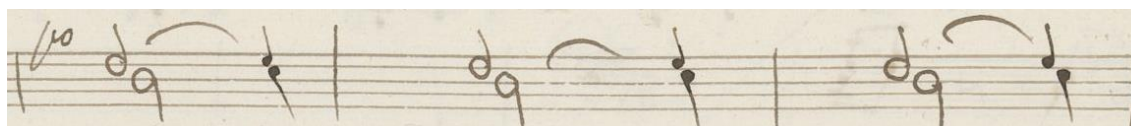


Ilustración 411. (Martín y Soler, 1789 a: p. 47 -cc. 31-33\_ob 1°\_ob 2°\_ *Allegro*-).



- El contenido localizado entre los compases 20 y 27 se corresponde con el que realizan los oboes y violines primeros (cc. 34-42). Si bien, la articulación que se emplea en la adaptación es diferente de la utilizada en el manuscrito de Madrid.



Ilustración 412. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 20-27\_ob\_Allegro-).



Ilustración 413. (Martín y Soler, 1789 a: p. 48 -cc. 34-38\_vl 1º\_vl 2º\_ob 1º\_ob 2º\_Allegro-).

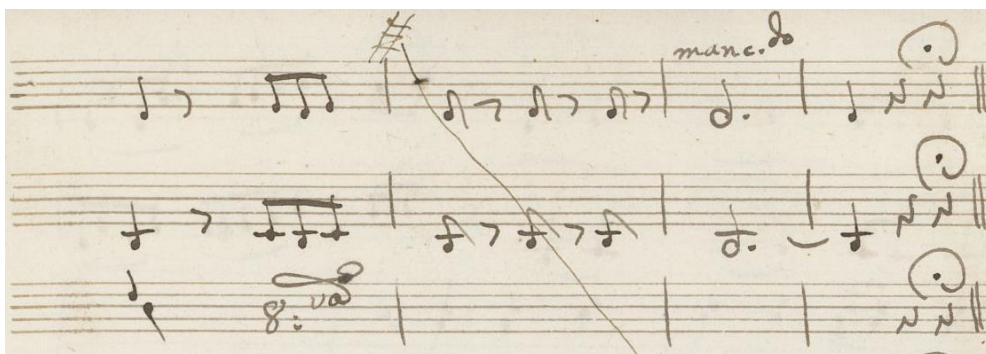


Ilustración 414. (Martín y Soler, 1789 a: p. 49 -cc. 39-42\_vl 1º\_vl 2º\_ob 1º\_ob 2º\_Allegro-).

### **Larghetto:**

- El contenido situado entre los compases 28 y 31 se identifica con el de la voz de la Reina (cc. 43-46). Sin embargo, la adaptación:
  - En su compás 29 solamente escribe el primer tiempo de su correspondiente compás orquestal (c. 44).
  - En el último compás de este fragmento añade, en el tercer tiempo, un re<sup>4</sup> y un silencio de negra para la última pulsación.



Ilustración 415. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 28-31\_ob\_Larghetto-).

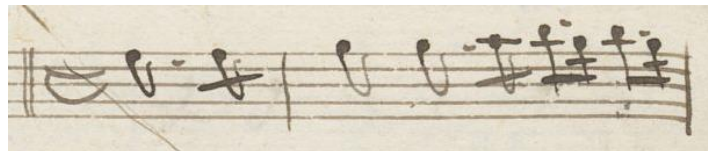


Ilustración 416. (Martín y Soler, 1789 a: p. 49 -c. 43\_Reina\_Larghetto-).

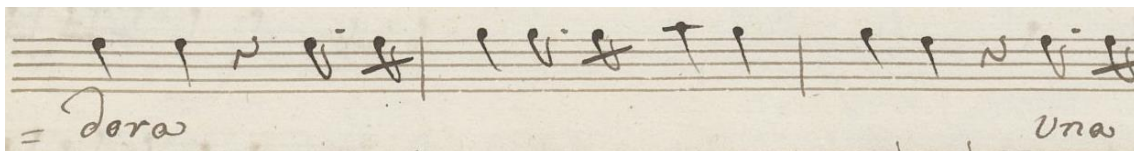


Ilustración 417. (Martín y Soler, 1789 a: p. 50 -c. 44-46\_Reina\_Larghetto-).

- Los compases del 32 al 36 son de espera (p. 3).
- El contenido localizado entre el compás 37 y la primera pulsación del 40 se corresponde con el que se origina en el oboe orquestal (cc. 52-55). Asimismo, tiene relación con el material que protagoniza la Reina (cc. 52-55). Si bien, la articulación y la dinámica empleada en la *particella* es distinta a la de la partitura general.



Ilustración 418. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 37-40\_ob\_Larghetto-).

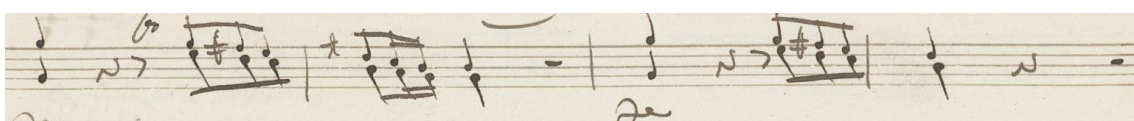


Ilustración 419. (Martín y Soler, 1789 a: p. 52 -cc. 52-55\_ob 1º\_ob 2º\_Larghetto-).

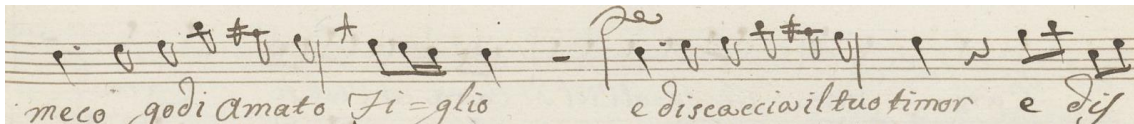


Ilustración 420. (Martín y Soler, 1789 a: p. 52 -cc. 52-55\_Reina\_Larghetto-).

- El diseño de los compases 41 a 44 es equivalente al que desarrolla la Reina (cc. 56-59).

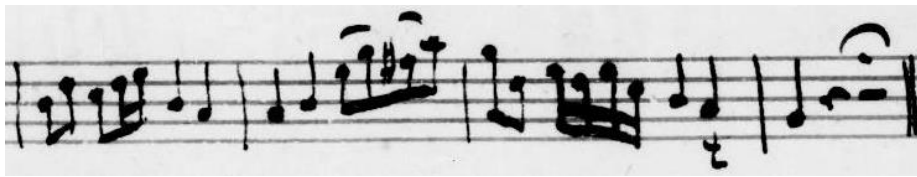


Ilustración 421. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 41-44\_ob\_Larghetto-).

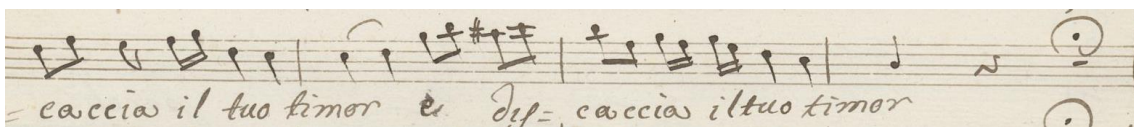


Ilustración 422. (Martín y Soler, 1789 a: p. 53 -cc. 56-59\_Reina\_Larghetto-).

### **Allegro:**

- El material de los compases 45 a 48 ha sido extraído de la parte de oboe primero orquestal (cc. 60-63). La *particella* en los dos primeros compases escribe negras (cc. 45-46) en lugar de corcheas como la parte orquestal (cc. 60-61) y utiliza como compases de espera los dos siguientes.



Ilustración 423. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 45-48\_ob\_Allegro-).



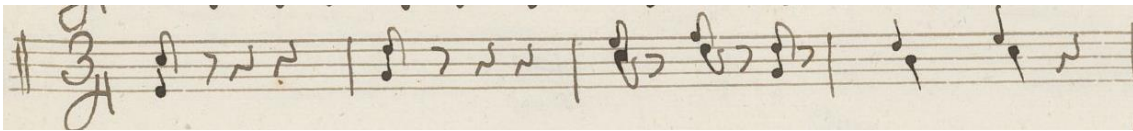


Ilustración 424. (Martín y Soler, 1789 a: p. 54 -cc. 60-63\_ob 1º\_ob 2º *Allegro*-).

- El diseño de los compases 49 a 52 se corresponden con el que desarrolla la Reina (cc. 64-67).

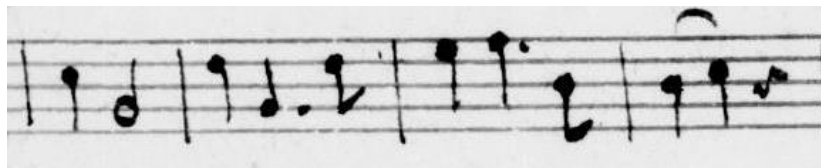


Ilustración 425. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 49-52\_ob *Allegro*-).

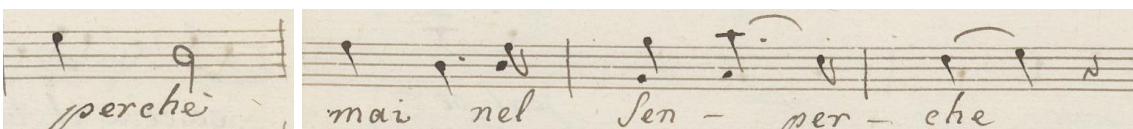


Ilustración 426. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 54-55 -cc. 64-67\_Reina *Allegro*-).

- Los compases del 53 al 56 son de espera.
- El material de los compases 57 a 60 está extraído de la parte de la Reina (cc. 72-75). Si bien, los dos compases centrales del extracto, en la adaptación, están invertidos en cuanto al empleo de la figuración rítmica se refiere.

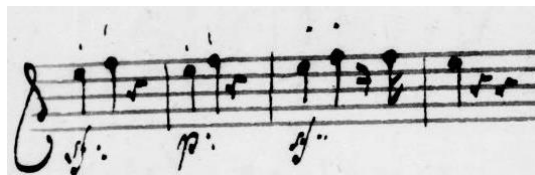


Ilustración 427. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 57-60\_ob *Allegro*-).

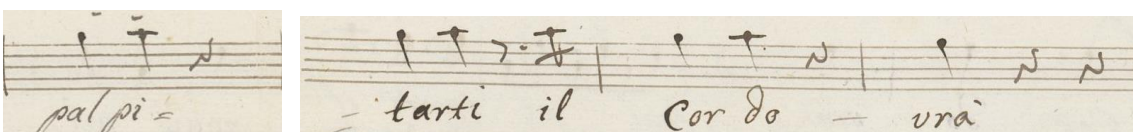


Ilustración 428. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 56-57 -cc. 72-75\_Reina *Allegro*-).

- El diseño de blanca-negra de los compases 61, 62 y 63 coincide con el que realiza el oboe orquestal (cc. 76-78).



Ilustración 429. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 61-63\_ob\_ *Allegro*-).

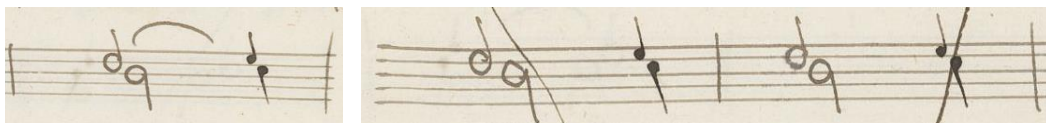


Ilustración 430. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 57-58 -cc. 76-78\_ob 1º\_ob 2º\_ *Allegro*-).

- El contenido de los compases comprendidos entre el 64 y el 68 de la adaptación no se corresponden con ninguna de las voces recogidas en la partitura general. Si bien, a partir del compás 69 se vuelve a encontrar relación con la parte orquestal.
- El diseño de los compases 69 y 70 se identifica con el que realiza el violín primero orquestal (cc. 80-81), empero a la octava superior.



Ilustración 431. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 69-70\_ob\_ *Allegro*-).



Ilustración 432. (Martín y Soler, 1789 a: p. 58 -cc. 80-81\_vl 1º\_ *Allegro*-).

- El diseño de corcheas de los compases 71 a 74 es relativo a la voz de la Reina (cc. 82-85). La única diferencia se origina en el último compás de este extracto, ya que la adaptación mantiene la figuración precedente de corcheas.

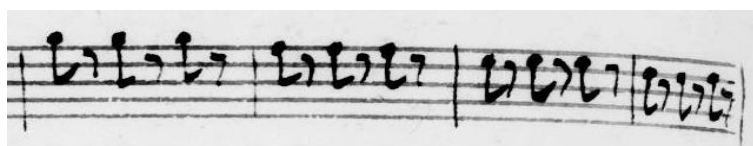


Ilustración 433. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 71-74\_ob\_ *Allegro*-).

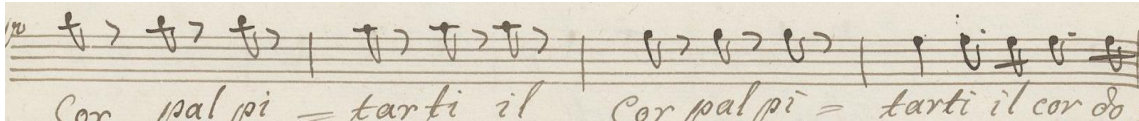


Ilustración 434. (Martín y Soler, 1789 a: p. 59 -cc. 82-85\_Reina\_Allegro-).

- El contenido que se recoge entre los compases 75 y 84 se corresponde con el que desarrolla la Reina (cc. 86-95). Sin embargo, la *particella* a diferencia de la parte orquestal posee indicaciones dinámicas.



Ilustración 435. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 75-84\_ob\_Allegro-).

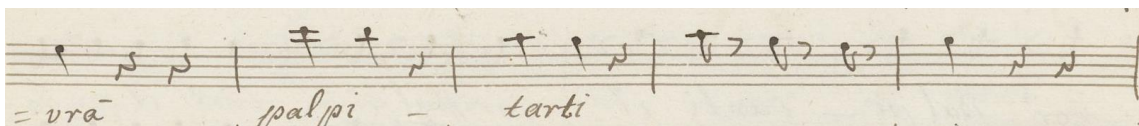


Ilustración 436. (Martín y Soler, 1789 a: p. 60 -cc. 86-90\_Reina\_Allegro-).

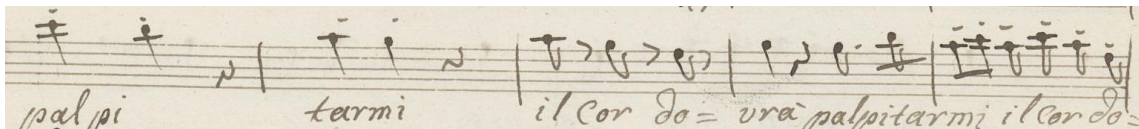


Ilustración 437. (Martín y Soler, 1789 a: p. 61 -cc. 91-95\_Reina\_Allegro-).

- Las corcheas de los compases 85 y 86 se corresponden con las que realiza el violín primero de la parte orquestal (cc. 96-97).



Ilustración 438. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 85-86\_ob *Allegro*-).

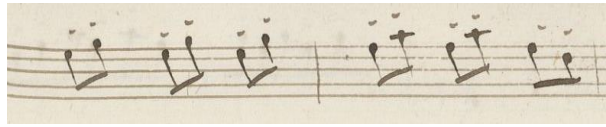


Ilustración 439. (Martín y Soler, 1789 a: p. 62 -cc. 96-97\_vl 1º *Allegro*-).

- El contenido alojado entre el compás 87 y el primer tiempo del 90 se corresponde con el que realiza la Reina (cc. 98-101). No obstante, la adaptación transforma en corchea (c. 90) la última negra de la Reina (c. 101).



Ilustración 440. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 87-90\_ob *Allegro*-).

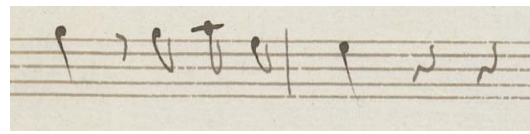
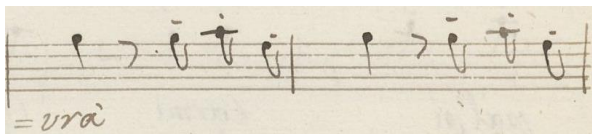


Ilustración 441. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 62-63 -cc. 98-101\_Reina *Allegro*-).

- El material ubicado entre los compases 90 y 93 concuerda con el que desenvuelve el oboe primero orquestal (cc. 101-104). Empero, el arreglo posee indicaciones dinámicas y articulación distinta.



Ilustración 442. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 90-93\_ob *Allegro*-).

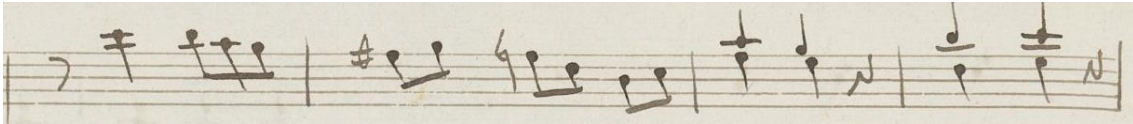


Ilustración 443. (Martín y Soler, 1789 a: p. 63 -cc. 101-104\_ob 1°\_ob 2°\_Allegro-).

- El contenido de los últimos cuatro compases (cc. 94-97) ha sido construido combinando las voces de violines y oboes de la parte orquestal (cc. 105-108).



Ilustración 444. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 94-97\_ob\_Allegro-).

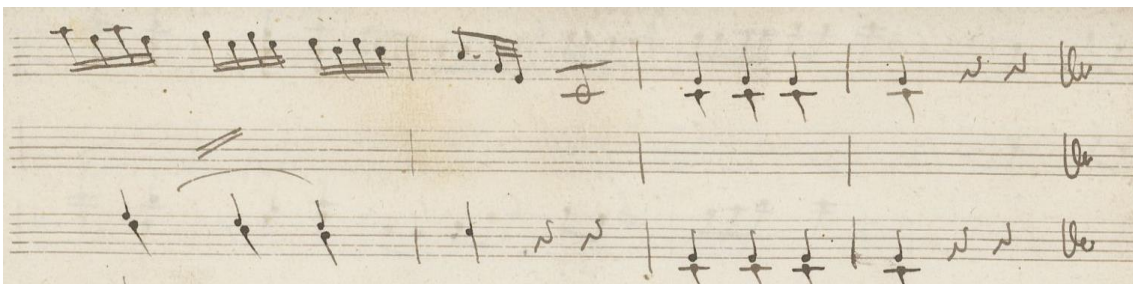


Ilustración 445. (Martín y Soler, 1789 a: p. 64 -cc. 105-108\_vl 1°\_vl 2°\_ob 1°\_ob 2°\_Allegro-).

Se ha observado que la *particella* de oboe, que acabamos de estudiar, se ha nutrido principalmente del contenido que desarrolla la voz de la Reina del manuscrito de Madrid.

Por otra parte, se ha comprobado que la extensión y el contenido de la adaptación de Druschetzky coincide plenamente, a excepción de la articulación, con la parte de oboe del octeto para vientos de J. N. Wendt.





Ilustración 446. (Druschetzky, s.f.: p. 3 -cc. 1-56\_ob\_Allegro\_Larghetto\_Allegro-).



Ilustración 447. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 57-97\_ob\_Allegro\_Larghetto\_Allegro-).

Oboe 1

3

Nr. 2 Perché mai nel sen

Allegro

*p* *mezzo voce* *f*

14 *p* *f* *p*

23 *calando* *p* **Larghetto (tr)**

30 *fp* *fp*

41 *p* **Allegro**

47 *mezzo voce* *f* *p* *f*

60 *p*

69

76 *f* *f* *p* *f* *f* *p*

84

90 *sfz* *tr*

Ilustración 448. (Wendt; 1788: p. 3 -cc. 1-97\_ob\_Allegro\_Larghetto\_Allegro-).

### Número 3. *Cavatina di Lilla* (Cavatina de Lilla)

Este número en el manuscrito de Madrid (Martín y Soler, 1789 a: pp. 69-74) posee una extensión de veinticuatro compases. Se caracteriza por ser un movimiento de voz solista (Lilla) con acompañamiento de cuerdas, fagotes y clarinetes en do.

La adaptación de Druschetzky (s.f.), al igual que de forma originaria en la Ópera, no posee material musical para el oboe, siendo asumido por el violín (p. 6), la viola (p. 5) y el violonchelo (p. 5). Por ello, en el capítulo de la edición propia se aborda la forma en la que completamos este número con la participación del oboe, instrumento que asume la parte solista de Lilla.

Este número, por su extensión de veinticuatro compases, ha resultado fácil de comprobar en cuanto a si las *particellas* de la adaptación han sido o no fieles a lo que recoge el manuscrito de la ópera. Esta pregunta la podemos contestar positivamente, ya que coinciden en número de compases y a que siguen fielmente el mismo patrón rítmico, puramente de acompañamiento, que llevan las cuerdas en la parte orquestal, aunque con alguna diferencia en la altura de las notas. Ahora bien, la parte solista de Lilla no aparece representada en ningún momento.

En consecuencia, nos surge una pregunta; ¿Para quién escribió Druschetzky este número si no hay voz instrumental que lleve la parte solista de Lilla? Es extraño que lo que vaya a escuchar la audiencia sea simplemente un acompañamiento.

Pasamos ahora, a estudiar las diferencias que hemos encontrado entre los textos.

De forma común, la que más nos llama la atención es el empleo de la terminología agógica, pues en la adaptación de Druschetzky vemos la indicación de *Allegro*, mientras que en el manuscrito de Madrid *Allegro Agitato*.

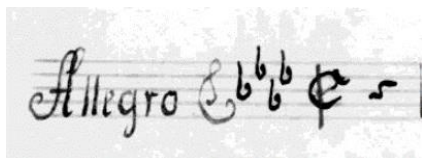


Ilustración 449. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -vl\_ *Allegro*-).

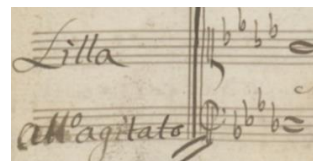


Ilustración 450. (Martín y Soler, 1789 a: p. 69 -*Allegro agitato*-).



Aquí tenemos otro ejemplo claro de que, a pesar de los esfuerzos de muchos por tratar de establecer unos patrones interpretativos estables para cada código agógico, existía mucha diversidad en cuanto al entendimiento de la agógica según la persona.

A continuación, en analogía con el manuscrito de Madrid, se presentan las características y diferencias que presenta el arreglo según su parte instrumental:

#### A) la del violín:

- Está construida tomando como referencia el material musical que presenta el violín segundo, aunque fusionando, en momentos determinados, esta voz con la de violín primero de la parte orquestal.
- Druschetzky mantiene el si<sup>3</sup> para todo el compás 7. Sin embargo, el violín segundo de la parte orquestal en el tiempo fuerte posee un re<sup>4</sup>. Además, la adaptación, a diferencia de la partitura general, tiene escrito un *forte-piano*.



Ilustración 451. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -c. 7\_vl\_Allegro-).

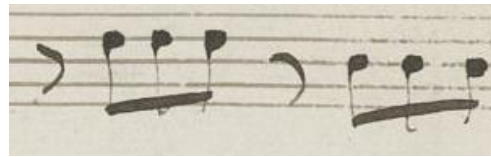


Ilustración 452. (Martín y Soler, 1789 a: p. 69 -c. 7\_vl 2º\_Allegro agitato-).

- En el compás 12 se aprecia esa fusión de voces que citábamos, ya que mantiene el diseño del violín segundo en el primer tiempo, cambiando al del primero en el segundo tiempo.

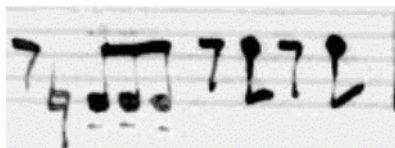


Ilustración 453. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -c. 12\_vl\_Allegro-).

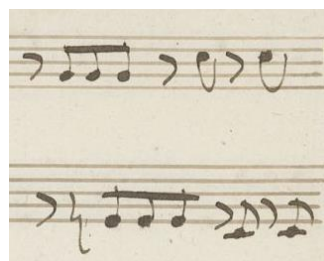


Ilustración 454. (Martín y Soler, 1789 b: p. 71 -c. 12\_vl 1º\_vl 2º\_Allegro agitato-).

- En el compás 15 se aprecia como el material de la parte fuerte corresponde al violín primero y la débil al segundo.



Ilustración 455. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -c. 15\_vl *Allegro*-).



Ilustración 456. (Martín y Soler, 1789 a: p. 72 -c. 15\_vl 1°\_vl 2° *Allegro agitato*-).

- El diseño del segundo tiempo del compás 16 en la adaptación está ligeramente modificado, ya que la primera corchea es un fa<sup>3</sup> y no un si<sup>3</sup>, tal y como recoge la parte orquestal. Asimismo, el arreglo, en contraste con la partitura general, pose un *forte-piano* al inicio del compás.

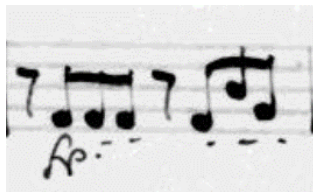


Ilustración 457. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -c. 16\_vl *Allegro*-).

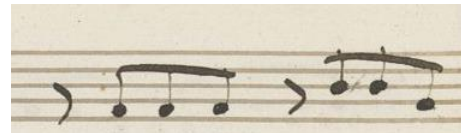


Ilustración 458. (Martín y Soler, 1789 a: p. 72 -c. 16\_vl 1°\_vl 2° *Allegro agitato*-).

- En los compases 19 y 20 también vemos elementos fusionados. En este caso, el tiempo débil del 19 y el *forte* del 20 corresponden al violín primero, mientras que la primera parte del 19 y la segunda parte del 20 corresponden al segundo violín.



Ilustración 459. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 19-20\_vl *Allegro*-).

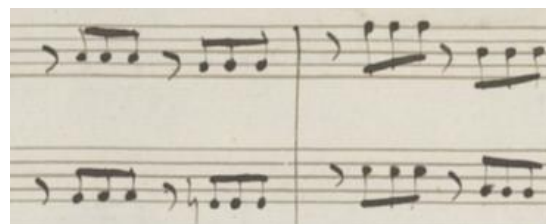


Ilustración 460. (Martín y Soler, 1789 a: p. 73 -cc. 19-20\_vl 1°\_vl 2° *Allegro agitato*-).

- Otra de las diferencias, que se pueden apreciar en todas las imágenes anteriores es el empleo de signos dinámicos en las partes de Druschetzky (*fp*), ya que estos son inexistentes en el manuscrito de Madrid. Asimismo, aunque en menor grado, también se aprecian diferencias en el empleo de puntos sobre los grupos de tres

corcheas, pues el compositor bohemio los emplea siempre, a diferencia del manuscrito de Madrid.

## **B) la de la viola:**

- Está construida, principalmente, a partir del diseño que presentan los violines a lo largo de todo el movimiento, con excepción del compás 14 y de los tres últimos (cc. 22, 23, 24) en los que utiliza el diseño propio de la viola orquestal.
- La adaptación presenta el diseño de los violines de forma ininterrumpida hasta el compás 13. Si bien encontramos las siguientes diferencias:
  - La adaptación posee en todos los compases de este fragmento indicaciones dinámicas, principalmente, con el uso del *forte-piano*.
  - Todas las corcheas agrupadas en tres en un mismo corchete del arreglo poseen un punto sobre cada nota. Sin embargo, en los violines de la parte orquestal esto solo sucede en los dos primeros compases de este fragmento.
  - En cuanto a las diferencias en el nombre y altura de las notas, en el arreglo se localizan las siguientes:
    - Las tres corcheas del tiempo fuerte del primer compás sobre  $do^3$  no se corresponden ni con el violín primero ni con el segundo orquestales, pues estos poseen respectivamente  $fa^4$  y  $la^3$ . Empero, desde la parte débil de este primer compás hasta el quinto, el nombre de las notas utilizadas es propio del primer violín.
    - Los grupos de corcheas localizados entre los compases 6 y 12 no pertenecen a ninguno de los dos violines, a excepción del grupo de tres que se ubica en el tiempo fuerte del compás 7 (sobre  $fa^3$ ), y del débil del compás 12 (sobre  $do^3$ ), pues ambos pertenecen al violín primero. Ahora bien, estas notas para el violín están escritas sobre el registro cuatro.
    - Sin embargo, el compás 13 pertenece en su totalidad al violín primero.



Ilustración 461. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 1-13\_vla\_Allegro-).



Ilustración 462. (Martín y Soler, 1789 a: p. 69 -cc. 1-3\_vl 1°\_vl 2°\_Allegro agitato-).

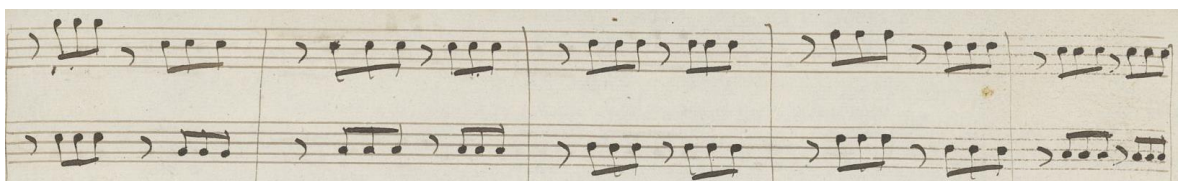


Ilustración 463. (Martín y Soler, 1789 a: p. 70 -cc. 4-8\_vl 1°\_vl 2°\_Allegro agitato-).

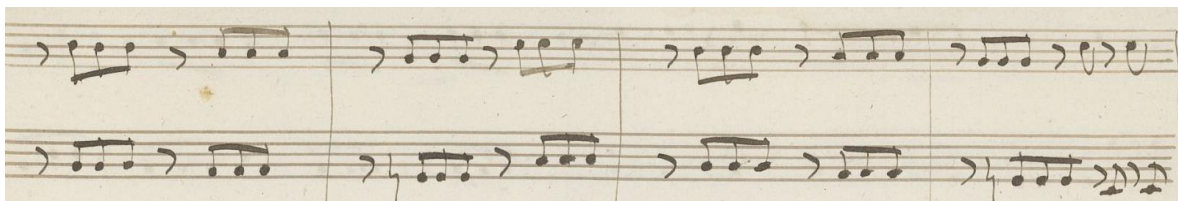


Ilustración 464. (Martín y Soler, 1789 a: p. 71 -cc. 9-12\_vl 1°\_vl 2°\_Allegro agitato-).



Ilustración 465. (Martín y Soler, 1789 a: p. 72 -c. 13\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegro agitato*-).

- El diseño sincopado del compás 14 (negra-blanca-negra) coincide con el propio de la viola de la parte orquestal. No obstante, no encontramos el regulador de *diminuendo* del arreglo en la parte orquestal, ni la ligadura de fa negra de la parte orquestal en el arreglo.

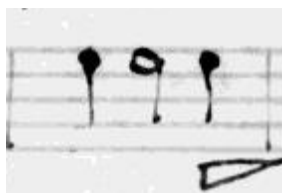


Ilustración 466. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -c. 14\_vla\_ *Allegro*-).

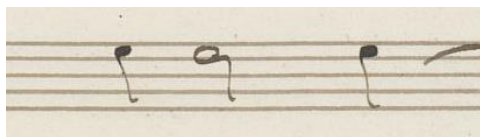


Ilustración 467. (Martín y Soler, 1789 a: p. 72 -c. 14\_vla\_ *Allegro agitato*-).

- En el compás 15 y hasta el 21 la viola del arreglo vuelve a desempeñar el mismo diseño que tienen los violines en la parte orquestal. Se podría decir que la adaptación solamente a conservado la figuración rítmica, ya que solo coinciden las notas que posee escritas el violín primero en la parte débil del compás 15, 16, parte débil del 18 y primer tiempo del 20. Asimismo, se aprecia como la adaptación, en contraste con la partitura general, utiliza indicaciones dinámicas de *forte-piano* y puntos sobre las corcheas.





Ilustración 468. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 15-21\_vla\_*Allegro*-).

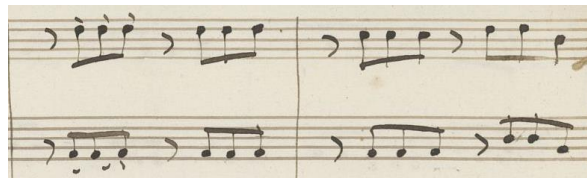


Ilustración 469. (Martín y Soler, 1789 a: p. 72 -cc. 15-16\_vl 1º\_vl 2º\_*Allegro agitato*-).

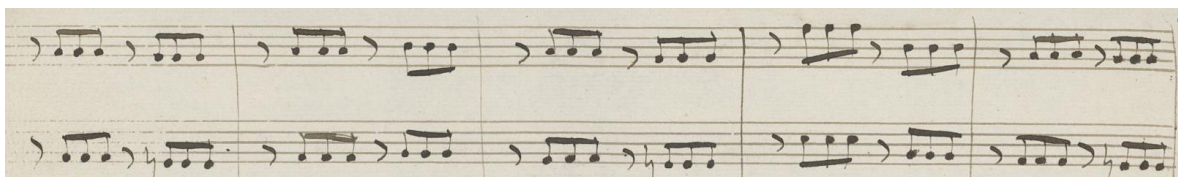


Ilustración 470. (Martín y Soler, 1789 a: p. 73 -cc. 17-21\_vl 1º\_vl 2º\_*Allegro agitato*-).

- El diseño de los tres últimos compases de este movimiento (cc. 22, 23 y 24) coincide con el que desarrolla la propia viola del manuscrito de Madrid, a excepción de las indicaciones dinámicas que vemos en la adaptación, de *piano* y *pianissimo*.

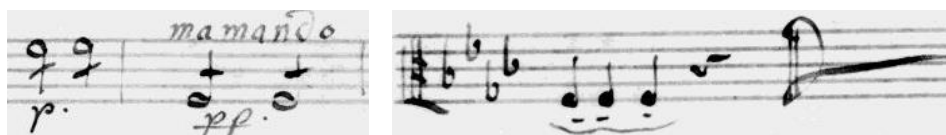


Ilustración 471. (Druschetzky, s.f.: p 5 -cc. 22-24\_vla\_*Allegro*-).

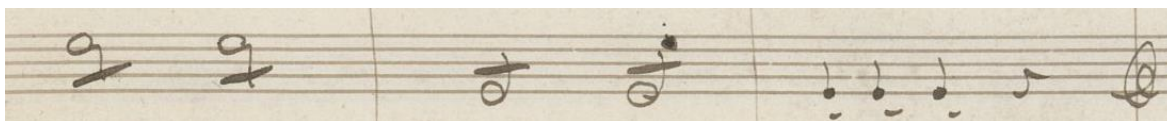


Ilustración 472. (Martín y Soler, 1789 a: p. 74 -cc. 22-24\_vla\_ *Allegro agitato*-).

### C) la del violonchelo:

- Se ha mostrado, en términos generales, coherente con el texto del manuscrito, a excepción de las diferencias por el empleo de elementos de articulación, dinámicas y, principalmente, por el cambio interválico de octava descendente con respecto al manuscrito madrileño.
- Desde el inicio hasta el compás 12 la adaptación a mostrado indicaciones dinámicas de *forte-piano* en cada compás. Sin embargo, la parte orquestal solo presenta el pianísimo inicial (*p<sup>mo</sup>*) del compás 1. Asimismo, los puntos sobre las notas que aparecen de forma constante sobre el arreglo, en el manuscrito .madrileño figuran de forma intermitente. Estos aquí los vemos, únicamente, sobre los compases 2, 3 y 12.



Ilustración 473. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 1-12\_vc\_ *Allegro*-).

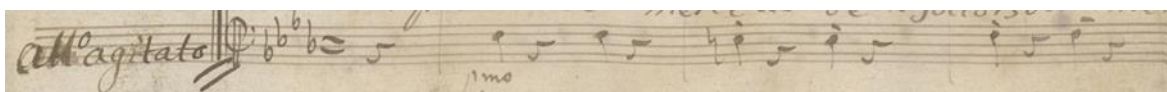


Ilustración 474. (Martín y Soler, 1789 a: p. 69 -cc. 1-3\_cb\_vc\_ *Allegro agitato*-).

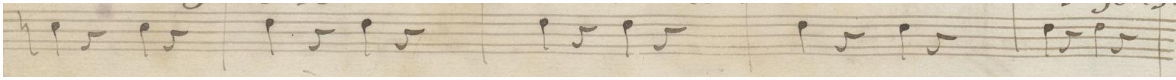


Ilustración 475. (Martín y Soler, 1789 a: p. 70 -cc. 4-8\_cb\_vc\_Allegro agitato-).

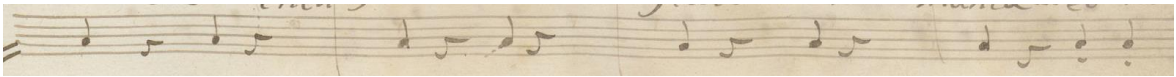


Ilustración 476. (Martín y Soler, 1789 a: p. 71 -cc. 9-12\_cb\_vc\_Allegro agitato-).

- El cambio interválico de octava descendente se ubica desde el segundo tiempo del compás 14 de la adaptación hasta el final del movimiento. Si bien, además de esta, encontramos otras diferencias en el arreglo:
  - Los reguladores de *crescendo* y *diminuendo* (cc. 13, 14 y 15).
  - Las indicaciones de *forte-piano* que aparecen nuevamente de forma continua desde el compás 16 hasta el 21.
  - Las ocho negras de los compases 13 y 14 no poseen punto. Sin embargo, la parte orquestal sí.
  - En los tres últimos compases de este número, el violonchelo de la adaptación realiza dos redondas y tres negras sobre fa<sup>1</sup>, mientras que el del manuscrito de Madrid una redonda ligada a una negra sobre fa<sup>2</sup> y un compás de silencio.



Ilustración 477. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 13-24\_ob\_Allegro-).



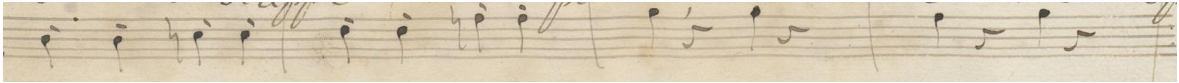


Ilustración 478. (Martín y Soler, 1789 a: p. 72 -cc. 13-16\_cb\_vc *Allegro agitato*-).

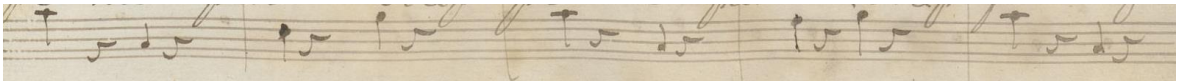


Ilustración 479. (Martín y Soler, 1789 a: p. 73 -cc. 17-21\_cb\_vc *Allegro agitato*-).

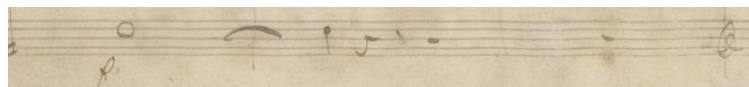


Ilustración 480. (Martín y Soler, 1789 a: p. 74 -cc. 22-24\_cb\_vc *Allegro agitato*-).

#### Número 4. *Cavatina e coro* (Cavatina y coro)

Este número vuelve a incluir a los oboes en la parte orquestal. Esto coincide con que Druschetzky lo vuelva a incorporar en su adaptación.

Las indicaciones de numeración entre las cuatro partes de la adaptación son confusas, pues la *particella* del oboe indica con claridad N°3 *Andante poco moto*, en lugar de N°4, que sería la numeración correcta. De hecho, esta última es la que figura en las *particellas* de las cuerdas. No obstante, coinciden en la agógica.

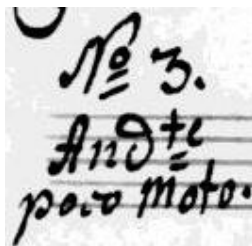


Ilustración 481. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -ob\_ *Andante poco moto*-).

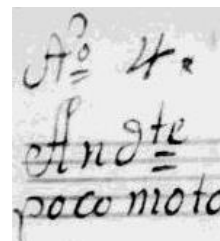


Ilustración 482. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -vla\_ *Andante poco moto*-).<sup>168</sup>

<sup>168</sup> Como ejemplo ilustramos la parte de la viola. No obstante, esta numeración se origina de la misma forma en la parte de violín y violonchelo.

La adaptación de Druschetzky (s.f.) se compone de un **total de 71 compases** para todas las *particellas*; violín (p. 7), viola (p. 6), violonchelo (p. 6) y oboe (pp. 4-5). Este número se divide en dos partes por una doble barra. La primera parte se caracteriza por ser un *Andante poco moto*, estar en la tonalidad de si bemol mayor, tener un compás de tres por cuatro y estar compuesto por 35 compases. Y, la segunda por ser un *Allegro*, estar en la misma tonalidad; si bemol mayor, tener un compás de seis por ocho y poseer 36 compases.

Este número en el manuscrito de Madrid (Martín y Soler, 1789 a: pp. 84-93) posee **43 compases en total**. Estos se dividen en dos partes. La primera se caracteriza por ser un *Larghetto*, estar en fa mayor, tener un compás de tres por cuatro y tener una extensión de 37 compases. Y, la segunda por ser un recitativo, estar en compás de compasillo y tener seis compases.

El manuscrito de Nápoles (Martín y Soler, 1789 b: pp. 69-78) y la edición crítica de Irina Kriajeva (Vicente Martín y Soler, 2001: pp. 62-71) cuentan con un **total de 78 compases**. Ambas partituras se dividen en tres partes. La primera está en fa mayor, su compás es tres por cuatro y cuenta con 37 compases. Sin embargo, para el manuscrito napolitano se indica *Andante poco moto* y para la edición de Kriajeva *Andante*. La segunda parte cuenta con 6 compases y tiene compás de *compasillo*, y la tercera de 35 compases está en do mayor y su compás es seis por ocho.

Esta diferencia entre el manuscrito de Nápoles y el de Madrid, se debe a que en el de Madrid se encuentra extraviada la tercera parte, es decir; el *Allegro* en seis por ocho y con una tonalidad de do mayor. Hemos llegado a esta conclusión debido a que, las dos primeras partes coinciden en ambos manuscritos en todos los aspectos citados y a que al final del recitativo se ha encontrado la indicación de *segue coro*. Este no se encuentra, pues el siguiente fragmento musical en aparecer, comparándolo con la partitura napolitana, es el recitativo posterior al *Allegro*.



Ilustración 483. (Martín y Soler, 1789 a: p. 93).

En cambio, en lo que se refiere a la comparativa con la adaptación camerística, llama la atención que Druschetzky optase por cambiar la tonalidad original de fa mayor a si bemol mayor y de mantenerla también para el *Allegro* sin llegar a modular. Esto puede deberse a querer favorecer el color de la instrumentación y evitar cambiar la tonalidad del tiempo lento al rápido.

En consecuencia, para llevar a cabo nuestro estudio y análisis comparado tomaremos como referencia para la primera parte, con el tiempo lento, el manuscrito de Madrid y para la segunda, con el rápido, el de Nápoles.

A continuación, se recogen las diferencias extraídas según la parte instrumental a la que pertenezcan. Para ello, es muy importante tener en consideración las distintas distancias o relaciones interválicas que se suceden entre la adaptación y la parte orquestal, según qué parte del número se estudie. Esto es:

- Para el tiempo lento [*Andante poco moto* en el arreglo y *Larghetto* en la parte orquestal] la relación o distancia interválica es de cuarta justa ascendente. Ya que la parte orquestal está escrita en fa mayor y la adaptación en si bemol mayor.
- No obstante, una vez situados sobre el *Allegro* la distancia será de segunda mayor descendente, debido a que la parte orquestal modula a do mayor y la adaptación se mantiene en si bemol mayor.

### A) La del violín:

#### *Andante poco moto:*

- El diseño utilizado en los cuatro primero compases se corresponde con el que realiza el violín primero orquestal. La adaptación liga las corcheas de dos en dos. Sin embargo, el manuscrito madrileño une las seis con una sola ligadura. Asimismo, la adaptación a diferencia de la parte orquestal utiliza elementos dinámicos por medio de los reguladores de los compases 2 y 4 y el *piano* del 3.

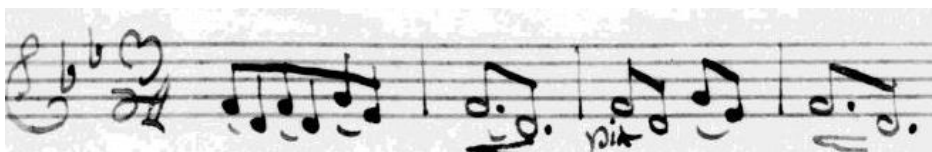


Ilustración 484. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 1-4\_vl\_Andante poco moto-).



Ilustración 485. (Martín y Soler, 1789 a: p. 84 -cc. 1-4\_vl 1°\_vl 2°\_Larghetto-).

- El contenido musical de los compases comprendidos entre el 5 y el 8, teniendo en consideración la relación intervalica de cuarta justa ascendente, coincide con el violín primero orquestal, pero unicamente en el nombre de las notas pues la octava que posee la adaptación es inferior a la que le correspondería. Igualmente, la particella vuelve a presentar indicaciones dinamicas, siendo estas inexistentes en el manuscrito de Madrid.

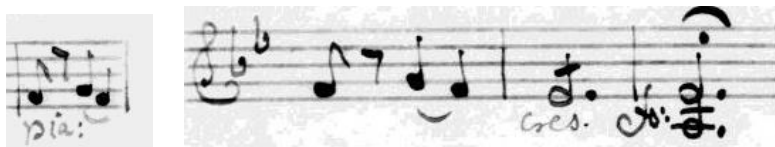


Ilustración 486. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 5-8\_vl\_Andante poco moto-).

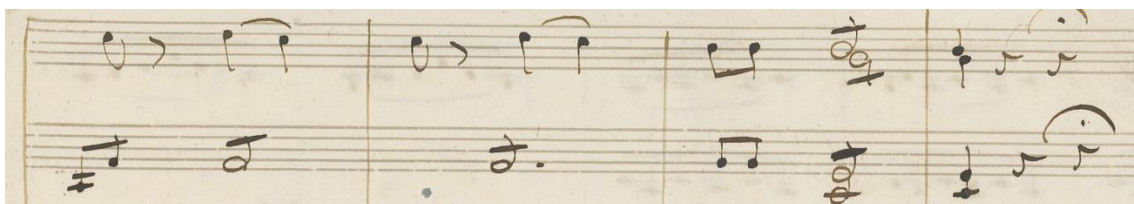


Ilustración 487. (Martín y Soler, 1789 a: p. 85 -cc. 5-8\_vl 1°\_vl 2°\_Larghetto-).<sup>169</sup>

- Los compases 9, 10, 11 y 12 son una repetición de los cuatro primeros, por lo tanto, sus diferencias y relaciones son las mismas que las citadas anteriormente para ese intervalo de compases.

<sup>169</sup> Todos los ejemplos de violín tanto de la parte orquestal como de la adaptación, que no posean indicación de clave, están escritos en clave de sol en segunda línea.

- El compás 13 posee una blanca con puntillo sobre sol<sup>3</sup>. Parece ser extraído de la voz superior de la primera viola orquestal que posee un re<sup>3</sup>.



Ilustración 488. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -c. 13\_vl\_*Andante poco moto*-).

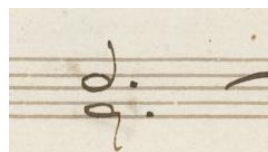


Ilustración 489. (Martín y Soler, 1789 a: p. 86 -c. 13\_vla 1ª\_*Larghetto*-).<sup>170</sup>

- Sin embargo, en el compás 14, la *particella* vuelve a extraer el material del violín primero de la parte orquestal. La adaptación con el empleo de las blancas con puntillo, procedentes de la viola primera (cc. 13, 15 y 16), interrumpe la línea natural de corcheas que posee el violín orquestal desde el compás 13 hasta el 18.



Ilustración 490. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 13-18\_vl\_*Andante poco moto*-).



Ilustración 491. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 86-87 -cc. 13-18\_vl 1º\_*Larghetto*-).

- El diseño de los compases comprendidos entre el 19 y 24 está extraído del violín segundo de la parte orquestal. Si bien, en la adaptación se encuentran las siguientes diferencias:
  - En el tiempo fuerte del primer compás de este fragmento la figuración rítmica es diferente; el arreglo realiza corchea con puntillo ligada a una semicorchea. Empero, la parte orquestal posee dos corcheas, cada una de ellas con un punto sobre la figura.

<sup>170</sup> Todos los ejemplos de la viola, que figuren sin indicación de clave, están escritos en clave de do en tercera línea.

- La relación interválica, de cuarta justa ascendente, se presenta correctamente en todo este extracto de compases, exceptuando la primera corchea del primer compás (la<sup>3</sup>). Esta debería ser un fa<sup>3</sup> en relación con el violín segundo de la parte orquestal.
- En el compás 20, el arreglo posee una negra sobre sol<sup>3</sup>, en lugar de dos corcheas como la partitura general. Ahora bien, esta negra se corresponde con la primera corchea del violín segundo orquestal.
- La articulación también está sujeta a variaciones. Estas las vemos en el primer y quinto compás. Asimismo, las indicaciones dinámicas son empleadas en la adaptación (*forte-piano, piano, crescendo*), pero en la parte orquestal no.
- La *particella* emplea en el compás 24 dos calderones, mientras que la partitura general solo uno.

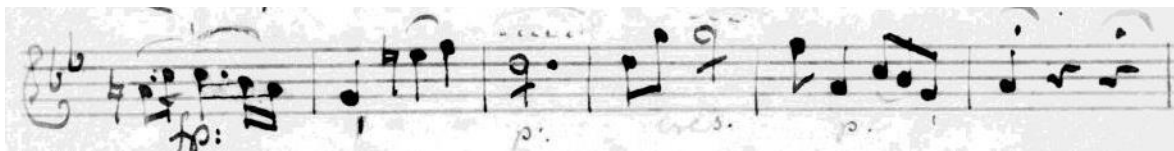


Ilustración 492. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 19-24\_vl\_Andante poco moto-).

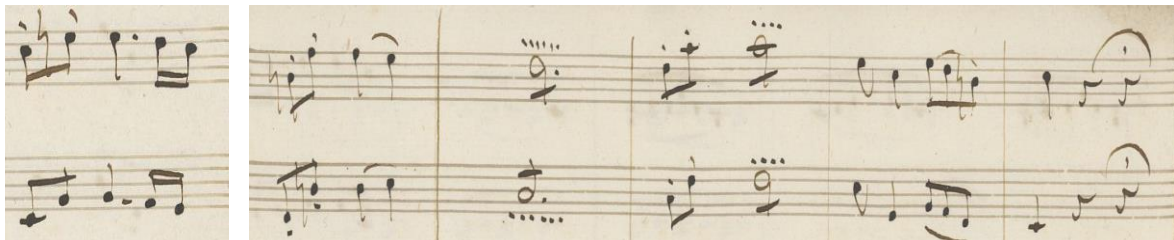


Ilustración 493. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 87-88 -cc. 19-24\_vl 1º\_vl 2º\_Larghetto-).

- Los seis primeros compases de este fragmento (cc. 25-30) son una repetición de los seis primeros compases del movimiento (cc. 1-6). Estos presentan las mismas diferencias que ya citamos anteriormente.
- El diseño de los compases comprendidos entre el 31 y el 35 se identifica con el que realiza el violín primero de la parte orquestal. Ahora bien, la figuración rítmica y el nombre de las notas, en cuanto a la relación interválica, coincide con



el manuscrito de Madrid, pero no en la altura del registro, debido a que la adaptación escribe su contenido musical a la octava inferior de lo que realmente le debería corresponder tras el ejercicio del transporte. Otra de las diferencias, que se aprecia en este intervalo de compases, recae sobre las corcheas del compás 35, ya que en la parte orquestal aparecen con punto y en la adaptación sin.

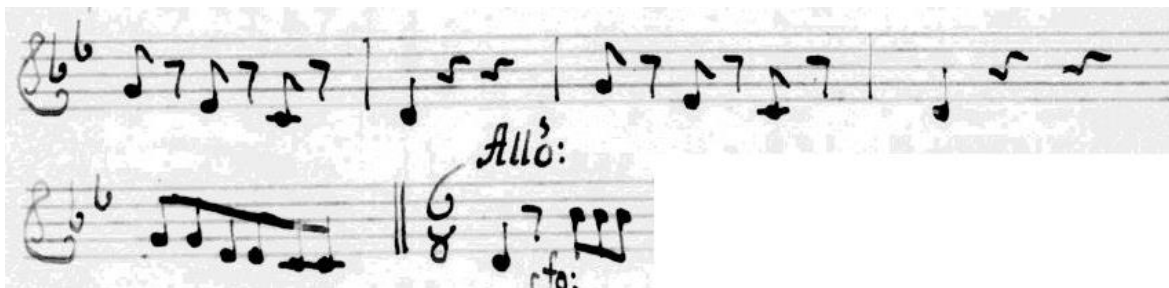


Ilustración 494. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 31-36\_vl\_*Andante con moto*-).

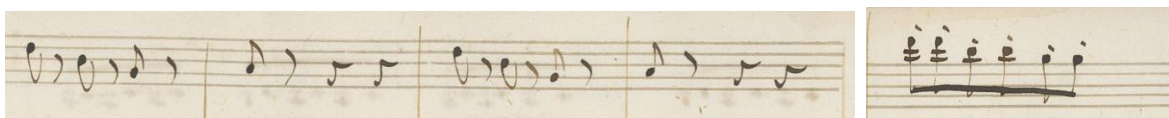


Ilustración 495. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 90-91 -cc. 31-35\_vl 1º *Larghetto*-).

- En la adaptación una vez finalizadas las corcheas del compás 35 nos encontramos con una doble barra que separa el *Andante con moto* del *Allegro*. Este se inicia en el compás 36 del arreglo con un compás de 6/8. Sin embargo, en la parte orquestal todavía faltan dos compases para llegar hasta una doble barra. Esta separa el *Larghetto* orquestal (*Andante con moto* en la adaptación) de un pequeño recitativo de seis compases, en compás de *compasillo* y con acompañamiento instrumental, el cual está omitido en la adaptación.



Ilustración 496. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 35-36\_vl\_*Andante con moto*\_ *Allegro*- [cambio de tiempo]).



Ilustración 497. (Martín y Soler, 1789 a: p. 91 -cc. 35-38\_vl 1º *Larghetto*\_recitativo- [compases 36-37 y 38 del recitativo omitidos en la adaptación]).

### ***Allegro:***

Una vez situados sobre el contenido musical del *Allegro* pasamos a utilizar, como dijimos, el manuscrito de Nápoles, ya que en el de Madrid este tiempo está extraviado.

Para seguir correctamente con el estudio y análisis comparado, es muy importante recordar que en este nuevo tiempo (el *Allegro*) el contenido musical en la adaptación sigue estando escrito en si bemol mayor. Sin embargo, el de la parte orquestal a modulado a do mayor. Esto implica que la relación interválica entre la adaptación y la parte orquestal ahora es de segunda mayor descendente.

- Desde la parte débil del compás 36 hasta el tiempo fuerte del 39 el diseño se identifica con el que desarrolla el violín segundo orquestal (cc. 44 anacrusa y primer tiempo del 46). A pesar de ello, este fragmento en la adaptación presenta las siguientes diferencias:
  - El re<sup>3</sup> del primer tiempo del c. 36 no aparece en la parte orquestal. Esto se entiende debido a que, la partitura general viene de un recitativo, el cual está omitido en la adaptación, y empieza el *Allegro* con un compás incompleto, es decir; en anacrusa. Por ello, el arreglo para dar estabilidad rítmica, al haber omitido el recitativo, escribe un re<sup>3</sup> negra.
    - En la primera parte del compás 37 del arreglo, solo se ubica una negra; si<sup>3</sup>. En cambio, la parte orquestal posee negra-corchea (c. 44).
    - Posee un *forte* sobre el compás 36.





Ilustración 498. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 36-39\_vl *Allegro*-).



Ilustración 499. (Martín y Soler, 1789 b: p. 74 -cc. 44 [con anacrusa]-46\_vl 1°\_vl 2° *Allegro*-).

- El material empleado en la adaptación, desde la parte débil del compás 39 hasta el 47, concuerda con el que desarrolla el oboe de la parte orquestal, entre la parte débil del compás 46 y el 54. Sin embargo, la adaptación presenta algunas diferencias con respecto a la parte orquestal:
  - Emplea ligaduras en las celulas rítmicas de negra-corchea de los compases 40, 41, 42 y primer tiempo del 43 (cc. 46-49 de la parte orquestal).
  - La adaptación en el primer tiempo del compás 43 realiza negra (re<sup>4</sup>)-corchea (si<sup>3</sup>). No obstante, la parte orquestal (c. 50) tiene negra con puntillo (mi<sup>4</sup>).



Ilustración 500. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 39-47\_vl *Allegro*-).

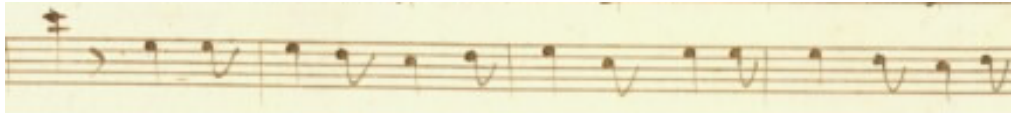


Ilustración 501. (Martín y Soler, 1789 b: p. 74 -cc. 46-49\_ob 1° *Allegro*-).

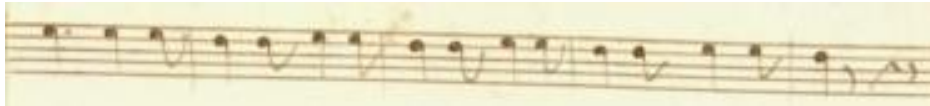


Ilustración 502. (Martín y Soler, 1789 b: p. 75 -cc. 50-54\_ob 1° *Allegro*-).

- El contenido musical que se alberga entre los compases 48-51 se corresponde con el que se desarrolla en la parte de los bajos orquestales entre los compases 55-58. No obstante, la adaptación presenta alguna variación:
  - En la parte débil del primer compás de este fragmento de cuatro, el arreglo posee negra y silencio de corchea (c. 48), mientras que la parte orquestal negra y corchea (c. 55).
  - El contenido en la adaptación en relación con el de la partitura general está escrito a la octava superior.
  - Utiliza el *piano* al inicio del compás 48 como matiz dinámico.

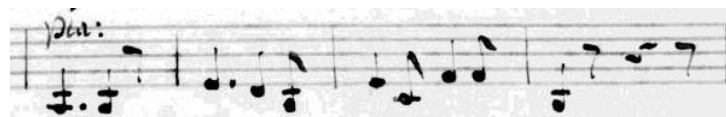


Ilustración 503. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 48-51\_vl *Allegro*-).



Ilustración 504. (Martín y Soler, 1789 b: p. 75 -cc. 55-58\_cb\_vc *Allegro*-).

- El material de la voz superior de los compases 52 y 53 del arreglo está extraído del clarinete segundo de la parte orquestal. Si bien, en el compás 53, solo se

mantiene la figuración rítmica del primer tiempo pues la relación interválica de las notas no se corresponde.



Ilustración 505. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 52-53\_vl\_Allegro-).

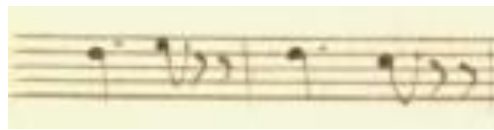


Ilustración 506. (Martín y Soler, 1789 b: p. 76 -cc. 59-60\_cl 2º\_Allegro-).

- El material que se emplea entre el compás 54 y el primer tiempo del 55 es relativo al que desarrolla el clarinete de la parte orquestal. No obstante, aunque las notas del violín se correspondan con las del clarinete, en relación con la distancia de segunda, están escritas a la octava superior.



Ilustración 507. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 54-55\_vl\_Allegro-).

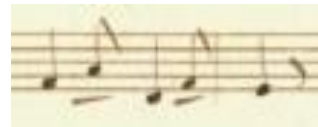


Ilustración 508. (Martín y Soler, 1789 b: p. 76 -cc. 61-62\_cl\_Allegro-).

- El diseño de semicorcheas que se ubica entre la parte débil del compás 55 y el 64 se corresponde con el que realiza el violín segundo de la parte orquestal (cc. 62-71). La única diferencia que se haya es el empleo dinámico en la adaptación con el uso del *forte* del compás 55 y el *crescendo* del 56.



Ilustración 509. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 55-64\_vl\_Allegro-).



Ilustración 510. (Martín y Soler, 1789 b: p. 76 -cc. 62-66\_vl 2º *Allegro*-).



Ilustración 511. (Martín y Soler, 1789 b: p. 77 -cc. 67-71\_vl 2º *Allegro*-).

- El contenido que se ubica en la adaptación entre los compases 66 y 71 se corresponde con el que desarrollan los violines de la partitura general entre los compases 73 y 78. Concretamente, el compás 66 del arreglo pertenece al violín segundo orquestal (c. 73) y el resto al primero. Asimismo, el diseño de la adaptación del compás 65 no se corresponde con el que realizan los violines de la parte orquestal en su equivalente compás 72, sino que es una repetición del 70 (c. 63 en la adaptación).



Ilustración 512. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 65-71\_vl *Allegro*-).

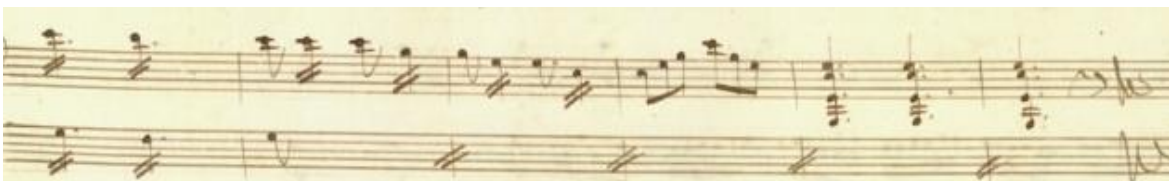


Ilustración 513. (Martín y Soler, 1789 b: p. 78 -cc. 73-78\_vl 1º\_vl 2º *Allegro*-).

## B) La viola:

### *Andante poco moto:*

- En los primeros ocho compases asume la función del violín segundo de la parte orquestal. La relación interválica de la adaptación de cuarta justa ascendente con respecto al manuscrito de Madrid se cumple. Si bien, se han encontrado algunas diferencias en el trato del material musical:
  - El empleo de la ligadura es diferente, ya que la parte orquestal agrupa las corcheas de seis en seis. El arreglo parece que las agrupa de dos en dos, aunque la grafía no aparece tan definida como con la particella del violín.
  - Se utilizan matices dinámicos; *piano*, reguladores ascendentes y *crescendo*.
  - En el quinto compás la adaptación posee seis corcheas sobre la misma nota, si<sup>2</sup>. En cambio, en la parte orquestal la primera de las seis corcheas es un la<sup>2</sup>.
  - En el séptimo compás, teniendo en consideración la relación interválica, solamente coinciden las notas del primer tiempo, ya que en la segunda y tercera pulsación la parte orquestal cambia a corcheas en dobles cuerdas sobre (do<sup>3</sup>-mi<sup>3</sup>), permaneciendo la adaptación estable con corcheas sobre el do<sup>3</sup>.
  - En el último compás de este fragmento de ocho, la relación interválica y la figuración rítmica se pierden. Además, el calderón se ubica de diferente forma: en la adaptación sobre una blanca con puntillo y en la parte orquestal sobre el segundo silencio de negra.

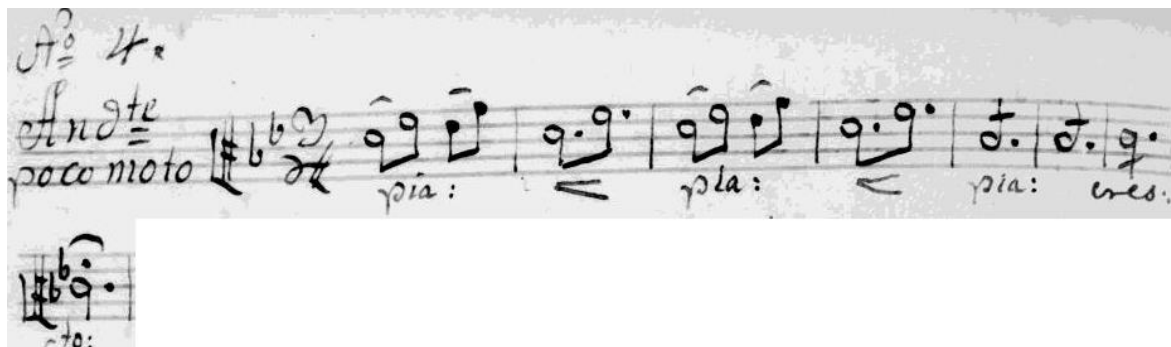


Ilustración 514. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 1-8\_vla\_Andante poco moto-).



Ilustración 515. (Martín y Soler, 1789 a: p. 84 -cc. 1-4\_vl 1º\_vl 2º *Larghetto*-).

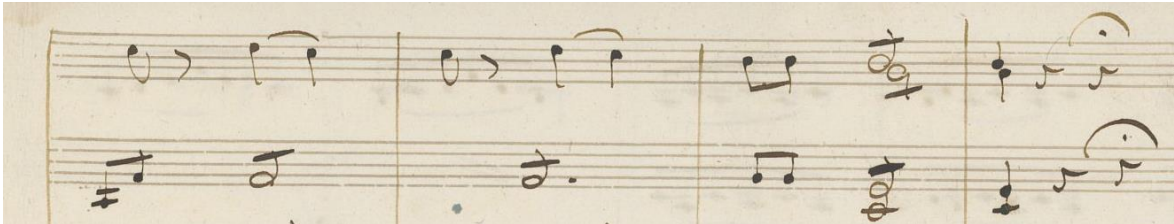


Ilustración 516. (Martín y Soler, 1789 a: p. 85 -cc. 5-8\_vl 1º\_vl 2º *Larghetto*-).

- Los compases 9, 10, 11 y 12 son una repetición de los cuatro primeros compases de este número.
- El diseño de blancas con puntillo de entre los compases 13 y 17 está extraído de la propia viola orquestal. Así y todo, las relaciones interválicas entre las notas utilizadas en la adaptación no se corresponden. Además de esto, en la adaptación no se ve el empleo de las ligaduras entre compases, pero sí indicaciones dinámicas como el piano del compás 13.

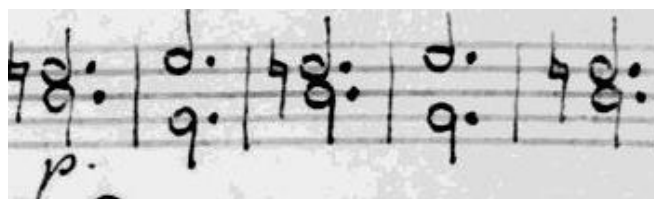


Ilustración 517. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 13-17\_vla *Andante poco moto*-).

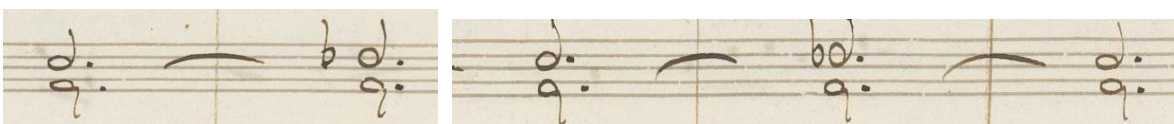


Ilustración 518. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 86-87 -cc. 13-17\_vla 1ª *Larghetto*-).



- Si el diseño de los compases 18 a 24 del violín de la adaptación se correspondía con el que se da entre los mismos compases del violín segundo de la parte orquestal. Ahora, el diseño que se alberga entre estos compases de la viola del arreglo se corresponde con el que desarrolla el violín primero de la parte orquestal. No obstante, la adaptación:
  - Realiza un uso diferente de la articulación.
  - Modifica las figuraciones rítmicas de algunos compases. Estos son:
    - C. 19. En lugar de dos corcheas sobre el primer tiempo, se escribe una corchea con puntillo y una semicorchea.
    - C. 20 en lugar de dos corcheas sobre el primer tiempo, se escribe una negra.
  - Se modifica el sentido de la línea musical:
    - En el compás 22 las dos corcheas bajan en lugar de subir.
    - En el compás 23 el ritmo sincopado asciende. En cambio, en la parte orquestal desciende.
  - Se utilizan indicaciones dinámicas: *forte-piano*, *piano*, *crescendo*, *piano*.
  - Utiliza dos calderones y no solamente uno como en la parte orquestal.



Ilustración 519. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 18-24\_vla\_Andante poco moto-).



Ilustración 520. (Martín y Soler, 1789 a: p. 87 -cc. 18-19\_vl 1º\_vl 2º\_Larghetto-).



Ilustración 521. (Martín y Soler, 1789 a: p. 88 -cc. 20-24\_vl 1º\_vl 2º *Larghetto*-).

- Los compases 25, 26, 27, 28, 29 y 30 repiten el mismo contenido musical que se originó entre los seis primeros compases.
- El diseño de los compases comprendidos entre el 31 y el 35 es equivalente con el que se desenvuelve en el violín segundo de la partitura general. Si bien, los puntos que aparecen sobre las seis corcheas descendentes del c. 35 de la parte orquestal no se ven reflejados en la adaptación.

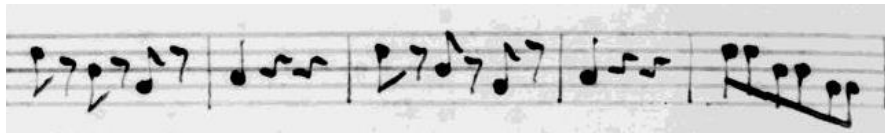


Ilustración 522. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 31-35\_vla *Andante poco moto*-).

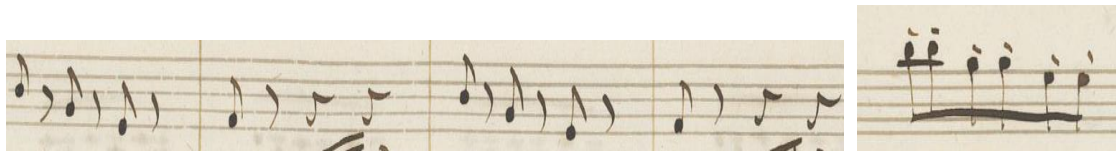


Ilustración 523. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 90-91 -cc. 31-35\_vl 2º *Larghetto*-).

- Del mismo modo que sucedió en la *particella* de violín, en comparación con el manuscrito de Madrid aun faltarían dos compases para completar el movimiento, así como también un pequeño recitativo antes del *Allegro* del coro.



**Allegro:** <sup>171</sup>

- El contenido musical de los compases 36 al tiempo fuerte del 39 se corresponde con el que protagoniza el violín primero de la parte orquestal entre los compases 44 y 46. Sin embargo, la relación interválica solamente se cumple en la segunda parte del compás 36, el tiempo fuerte del 37 (también en su parte débil, pero solo en la voz inferior) y en la voz inferior del tiempo fuerte del 38. Si bien, para la adaptación el primer compás del *Allegro* es completo, pero para el manuscrito de Nápoles incompleto.

Ilustración 524. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 36-39\_vla\_ *Allegro*-).Ilustración 525. (Martín y Soler, 1789 b: p. 74 -cc. 44 con anacrusa-46\_vl 1º *Allegro*-).

- El contenido que se aloja entre los compases 39 y 47 de la adaptación se ajusta con el que desarrolla el clarinete primero de la parte orquestal entre los compases 46 y 54. Hay que tener en consideración que a partir del tiempo débil del compás 43 del arreglo, la línea que es relativa al clarinete orquestal es la superior. Las diferencias que afloran en la adaptación tienen que ver, principalmente, con el uso de la articulación, pues en la partitura general no se aprecia ninguna indicación. Sin embargo, la *particella* hace uso de la ligadura para unir las figuraciones de negra-corchea (cc. 40-42). Además de esta, en el tiempo fuerte del compás 43 la adaptación realiza negra-corchea. En cambio, la parte orquestal negra con puntillo (c. 50).

<sup>171</sup> La relación interválica entre la adaptación y la parte orquestal ahora pasa a ser de segunda mayor descendente.

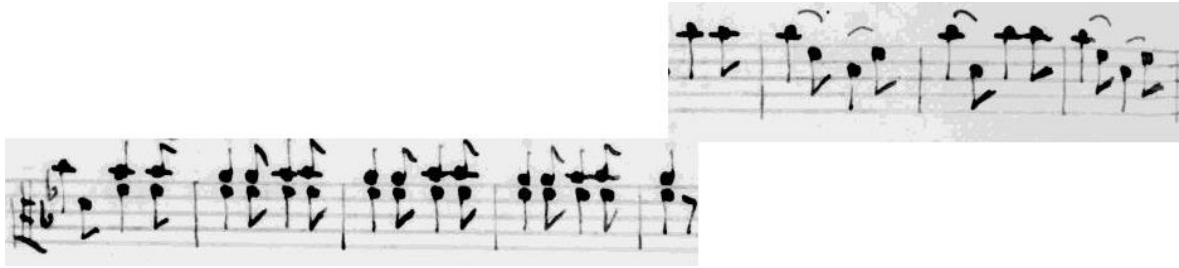


Ilustración 526. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 39-47\_vla\_ *Allegro*-).

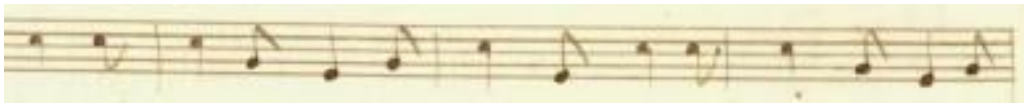


Ilustración 527. (Martín y Soler, 1789 b: p. 74 -cc. 46-49\_cl 1º\_ *Allegro*-).

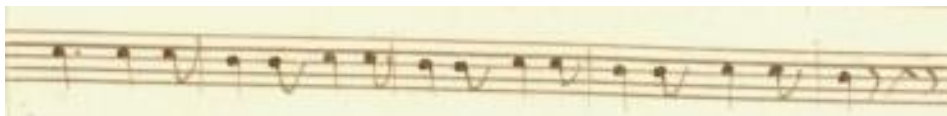


Ilustración 528. (Martín y Soler, 1789 b: p. 75 -cc. 50-54\_cl 1º\_ *Allegro*-).

- El diseño que se recoge entre los compases 47 y 51 se identifica con el que desarrolla el violín segundo de la parte orquesta. Las diferencias radican en el empleo por parte de la adaptación de ligaduras en los compases 48, 49 y 50, y de elementos dinámicos.



Ilustración 529. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 47-51\_vla\_ *Allegro*-).

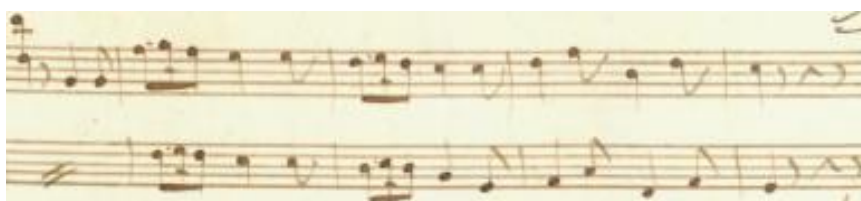


Ilustración 530. (Martín y Soler, 1789 b: p. 75 -cc.54-58\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegro*-).

- El diseño que se utiliza entre los compases 52 y primer tiempo del 55 concuerda con el que tiene escrito el fagot de la parte orquestal (cc. 59-62).



Ilustración 531. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 52-55\_vla\_*Allegro*-).

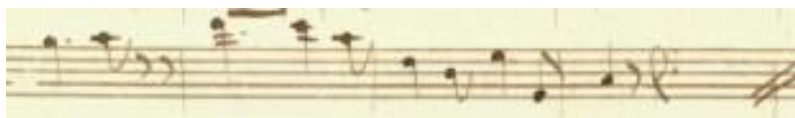


Ilustración 532. (Martín y Soler, 1789 b: p. 76 -cc. 59-62\_fag\_*Allegro*-).

- El contenido de entre la parte débil del compás 55 y la parte fuerte del compás 59 se identifica con el que desarrolla el oboe de la parte orquestal (cc. 62-66). A pesar de ello, la adaptación a diferencia de la partitura general utiliza ligaduras en para unir las células rítmicas de negra-corchea.



Ilustración 533. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 55-59\_vla\_*Allegro*-).



Ilustración 534. (Martín y Soler, 1789 b: p. 76 -cc. 62-66\_ob\_*Allegro*-).

- El contenido ubicado entre la parte débil del compás 59 y el tiempo fuerte del 63 se identifica con el que realizan los timbales de la parte orquestal (cc. 66-70).

Empero, la viola de la adaptación exhibe algunas diferencias, respecto a la parte orquestal:

- Posee seis semicorcheas sobre el tiempo fuerte del compás 73, en cambio el timbal orquestal negra y silencio de corchea.
- Dota a la música de cierto grado de intensidad con el empleo de matices dinámicos (*forte*, *crescendo*, *fortissimo*).

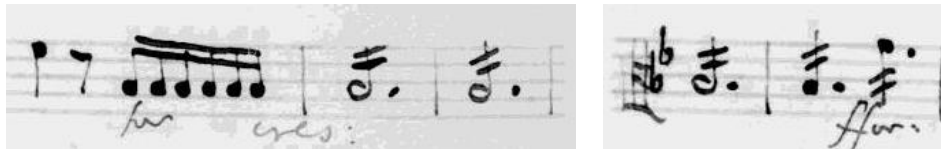


Ilustración 535. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 59-63\_vla\_Allegro-).

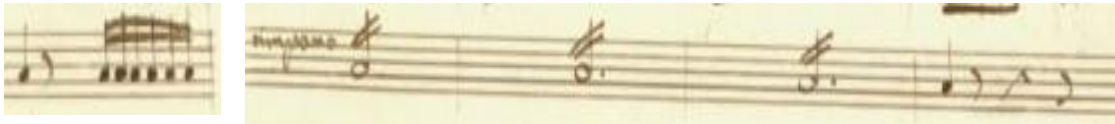


Ilustración 536. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 76-77 -cc. 66-70\_tim\_Allegro-) <sup>172</sup>.

- El contenido que sigue hasta el final (c. 71), a partir de la parte débil del compás 63, se corresponde en cuanto al diseño rítmico con lo que ofrecen los violines de la parte orquestal. Sin embargo, la relación interválica de segunda mayor descendente que debería brindar la adaptación con respecto a la parte orquestal no se cumple en los cuatro primeros compases de este fragmento. En cambio, los

<sup>172</sup> Todos los ejemplos referentes a los timbales, que no posean indicación de clave, están escritos en clave de fa en cuarta línea.

últimos cinco compases sí que respetan esa distancia interválica. A pesar de todo ello, se han localizado variaciones con el uso de algunos elementos:

- La articulación del compás 69 de la *particella* se presenta ligando las dos primeras corcheas de cada tres, dejando separada la última. Por el contrario, en la partitura general aparecen sueltas (c. 76).
- Sobre los dos últimos compases se aprecia menor carga sonora, en cuanto al uso de cantidad de notas dentro de la armonía se refiere. No obstante, las del arreglo coinciden con las dos superiores del manuscrito napolitano.
- En la parte débil del primer compás de este extracto, aparece el matiz dinámico de *fortissimo*.



Ilustración 537. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 63-71\_vla\_ *Allegro*-).



Ilustración 538. (Martín y Soler, 1789 b: p. 77 -cc. 70-72\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegro*-).

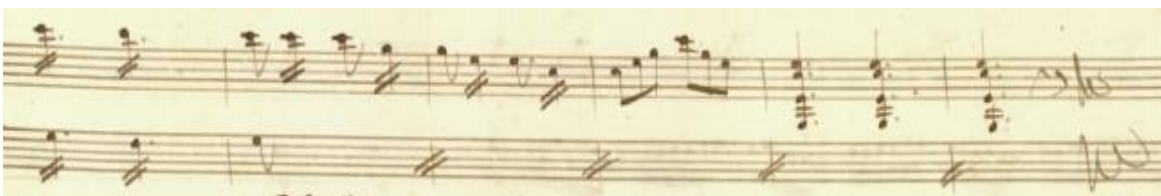


Ilustración 539. (Martín y Soler, 1789 b: p. 78 -cc. 73-78\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegro*-).

### C) El violonchelo:

#### *Andante poco moto:*

- El contenido musical que se recoge en la adaptación entre los compases 1 y 24 se corresponde con el propio de contrabajo y violonchelo orquestales (cc. 1-24). No obstante, el violonchelo de la adaptación presenta algunas alteraciones y diferencias:
  - En los cuatro primeros compases el uso dinámico es muy diferente. El manuscrito madrileño indica; siempre *pianissimo* (*p<sup>mo</sup> sempre*), mientras que en la adaptación vemos variedad de matices; *piano*, *sforzando*, *piano*, *sforzando*.
  - En el sexto compás las dos negras situadas en el segundo y tercer tiempo están escritas sueltas. En cambio, en la parte orquestal juntas.
  - En el séptimo compás se aprecia un uso desigual de la dinámica. La adaptación posee un *crescendo*, mientras que la partitura general un *pianissimo*.
  - En el compás ocho el calderón adquiere ubicaciones diferentes. En el arreglo se sitúa encima de una blanca con puntillo que abarca todo el compás. En cambio, en la parte orquestal se sitúa sobre el silencio de negra.
  - Entre los compases 9 y 12 se dan las mismas diferencias que entre los compases 1 y 4, ya que se trata de una repetición exacta del material precedente.
  - En el compás 17 en el arreglo se alojan tres negras, mientras que en la partitura general solo una.
  - La figuración rítmica del compás 19 en la adaptación está modificada, ya que en el primer tiempo tiene corchea con puntillo-semicolonchea, mientras que la parte orquestal se mantiene estable con el ritmo de corcheas uniformes.
  - Sobre los últimos seis compases la adaptación presenta un uso de elementos dinámicos, mientras que en la parte orquestal son inexistentes.





Ilustración 540. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 1-24\_vc\_Andante poco moto-).

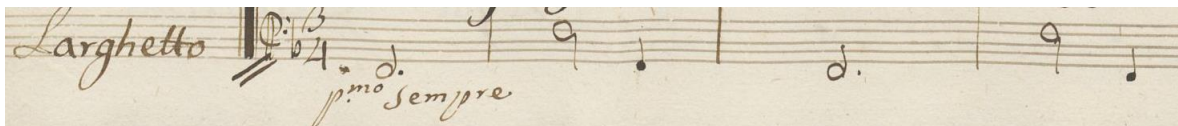


Ilustración 541. (Martín y Soler, 1789 a: p. 84 -cc. 1-4\_cb\_vc\_Larghetto-).

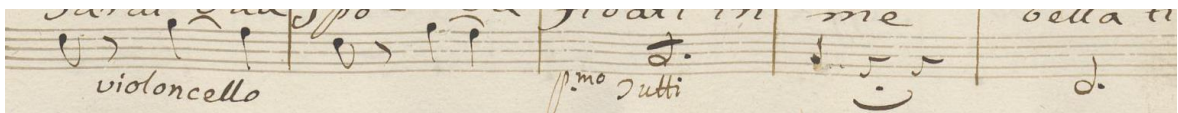


Ilustración 542. (Martín y Soler, 1789 a: p. 85 -cc. 5-9\_cb\_vc\_Larghetto-).



Ilustración 543. (Martín y Soler, 1789 a: p. 86 -cc. 10-14\_cb\_vc\_Larghetto-).

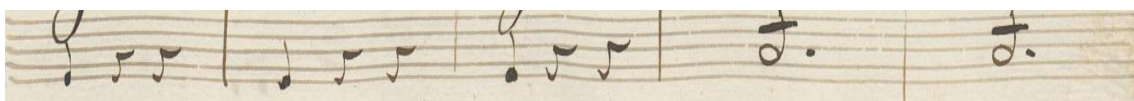


Ilustración 544. (Martín y Soler, 1789 a: p. 87 -cc. 15-19\_cb\_vc\_Larghetto-).

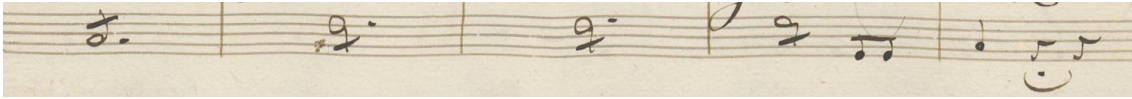


Ilustración 545. (Martín y Soler, 1789 a: p. 88 -cc. 20-24\_cb\_vc\_Larghetto-).

- Los compases 25, 26, 27 y 28 son una repetición fiel del mismo diseño que figura en los cuatro primeros compases, presentado de este modo las mismas diferencias con el manuscrito madrileño.
- El contenido que se alberga entre los compases 29 y 35 se identifica con el que realizan los bajos de la parte orquestal en los mismos compases. Ahora bien, los compases 32 y 34 se han construido fusionando elementos procedentes de la voz de los bajos (la primera semicorchea) y del oboe primero (el resto de las semicorcheas y corchea que aparecen en movimiento ascendente). Las diferencias que se han encontrado en la adaptación, en contraste con el manuscrito de Madrid, son las siguientes:
  - Las dos negras del segundo y tercer tiempo del compás 29 están ligadas, mientras que en la parte orquestal están sueltas. Sin embargo, las del siguiente compás, que son las mismas, están ligadas tanto en la *particella* como en la partitura general.
  - Las tres corcheas del compás 31 aparecen con un punto sobre las mismas. En cambio, en la parte orquestal solo aparecen las corcheas sin ninguna indicación adicional.
  - La primera corchea del compás 32 de la parte orquestal, en el arreglo, aparece escrita como semicorchea para dar funcionalidad así a las semicorcheas restantes procedentes de la voz del oboe primero. Estas semicorcheas en la *particella* poseen tanto ligadura como puntos. Sin embargo, en la parte orquestal solo puntos. Ahora bien, este diseño se construye de la misma forma en el compás 34, pero en este caso las semicorcheas de la parte orquestal no poseen puntos.
  - La articulación del último compás (c. 35) figura de forma distinta. En el manuscrito de Madrid con puntos y en la adaptación sin.





Ilustración 546. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 29-35\_vc *Andante poco moto*-).

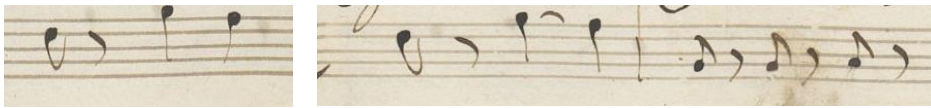


Ilustración 547. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 89-90 -cc. 29-31\_cb\_vc *Larghetto*-).

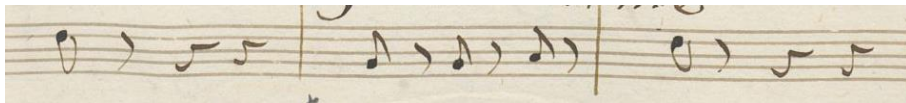


Ilustración 548. (Martín y Soler, 1789 a: p. 90 -cc. 32-34\_cb\_vc *Larghetto*-).

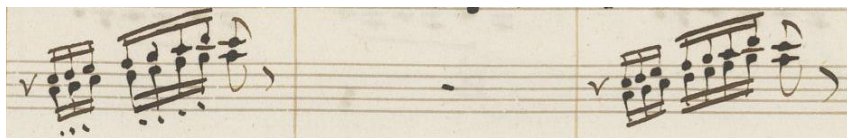


Ilustración 549. (Martín y Soler, 1789 a: p. 90 -cc. 32-34\_ob 1°\_ob 2° *Larghetto*-).



Ilustración 550. (Martín y Soler, 1789 a: p. 91 -c. 35\_cb\_vc *Larghetto*-).

- Los dos últimos compases para finalizar este tiempo lento [*Andante poco moto* de la adaptación y *Larghetto* del manuscrito de Madrid] están omitidos también, en esta *particella* de violonchelo.

**Allegro:**

- El contenido que se ubica entre el compás 36 y 46 de la adaptación coincide en todos los parámetros con el que recoge la parte orquestal (cc. 44-53), teniendo en consideración la nueva distancia interválica de segunda mayor descendente.

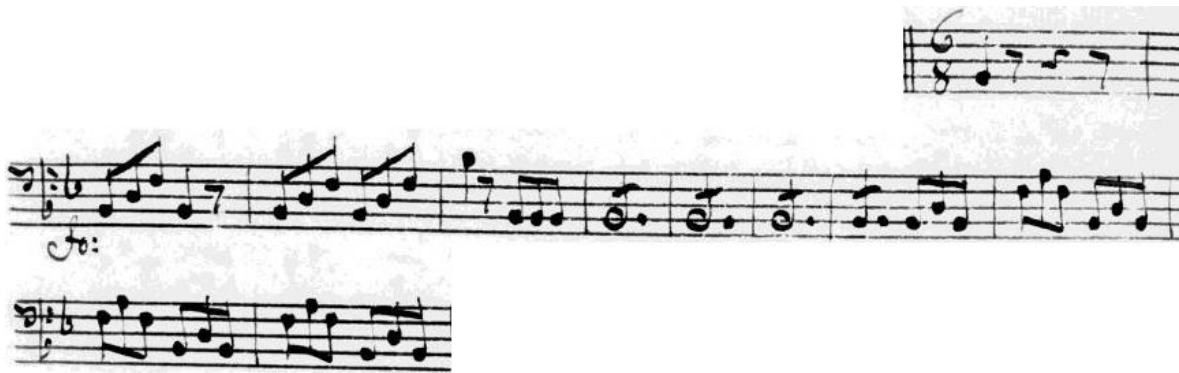


Ilustración 551. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 36-46\_vc *Allegro*-).

- El diseño del compás 47 se corresponde con el que realiza el coro de cazadores de la partitura general (c. 54). La única diferencia es el empleo del *piano* de la adaptación sobre ese compás, ya que no existe indicación alguna en la parte orquestal.



Ilustración 552. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -c. 47\_vc *Allegro*-).

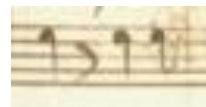


Ilustración 553. (Martín y Soler, 1789 b: p. 75 -c. 54\_ *Cacciatori Allegro*-).

- El contenido musical de los compases comprendidos entre el 48 y el 51 se corresponde con el que se origina en el violín primero de la parte orquestal (cc.

55-58). Pese a ello, todas las ligaduras y puntos sobre las notas que se producen en este fragmento de la adaptación no aparecen en la parte orquestal.



Ilustración 554. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 48-51\_vc *Allegro*-).



Ilustración 555. (Martín y Soler, 1789 b: p. 75 -cc. 55-58\_vl 1º *Allegro*-).

- Los tres compases siguientes para el violonchelo del arreglo son de espera (cc. 52-54), al igual que sucede con los violines de la parte orquestal (cc. 59-61). Sin embargo, el contrabajo y violonchelo de la parte orquestal sí que poseen contenido musical para estos compases.



Ilustración 556. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 52-54\_vc *Allegro*-).

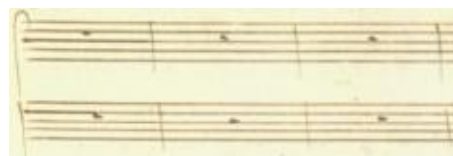


Ilustración 557. (Martín y Soler, 1789 b: p. 76 -cc. 59-61\_vl 1º\_vl 2º *Allegro*-).



Ilustración 558. (Martín y Soler, 1789 b: p. 76 -cc. 59-61\_cb\_vc *Allegro*-).

- El contenido que se aloja entre los compases 55 y 71 de la adaptación se identifica con el que realizan los bajos de la orquesta (cc. 62-78). Las desigualdades, principalmente, se encuentran en el trato diferenciado de articulación y dinámicas, pues todos los elementos que se representan en estos términos en la *particella* del

violonchelo, no se recogen en la partitura general en la voz de los bajos. Asimismo, en el tiempo fuerte del primer compás de este fragmento, la adaptación posee un silencio, mientras la parte orquestal una negra.

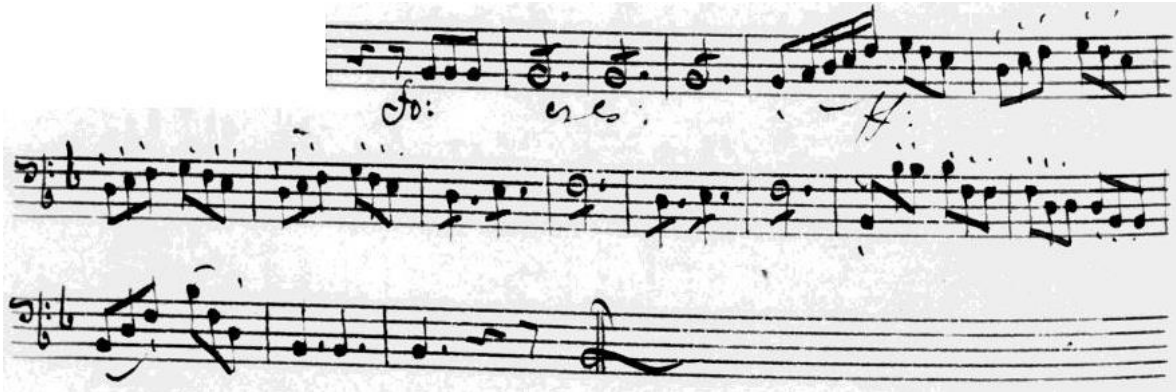


Ilustración 559. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 55-71\_vc\_ *Allegro*-).

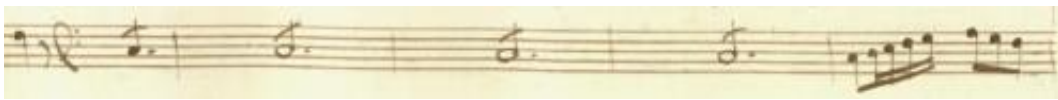


Ilustración 560. (Martín y Soler, 1789 b: p. 76 -cc. 62-66\_cb\_vc\_ *Allegro*-).



Ilustración 561. (Martín y Soler, 1789 b: p. 77 -cc. 67-72\_cb\_vc\_ *Allegro*-).



Ilustración 562. (Martín y Soler, 1789 b: p. 78 -cc. 73-78\_cb\_vc\_ *Allegro*-).

#### **D) Para el oboe:**

##### ***Andante poco moto:***

En términos generales el oboe de la adaptación es instrumento sobre el que recae todo el protagonismo solista de la Reina.

- El contenido de los primero ocho compases se corresponde con el que realiza la Reina en la parte orquestal. La distancia interválica de cuarta justa ascendente se cumple con todas las notas. Si bien, la *particella* se registra algunas desigualdades con respecto a la partitura general:
  - Posee indicaciones dinámicas: *mezzo voce*, *crescendos* y *forte*.
  - Imprime articulación por medio del uso de las ligaduras, para unir las corcheas en grupos de cuatro (cc. 1 y 3) o de dos en dos (cc. 5 y 6), las células rítmicas de blanca-negra (cc. 2 y 4) y las tres negras del c. 7.
  - La adaptación en el compás 8, después del calderón tiene escrito un elemento de ornamentación que no está representado en el manuscrito de Madrid.



Ilustración 563. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 1-8\_ob\_Andante poco moto-).

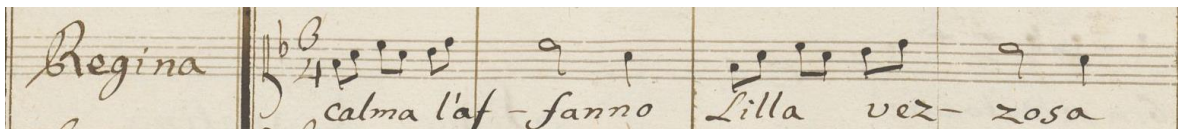


Ilustración 564. (Martín y Soler, 1789 a: p. 84 -cc. 1-4\_Reina\_Larghetto-).

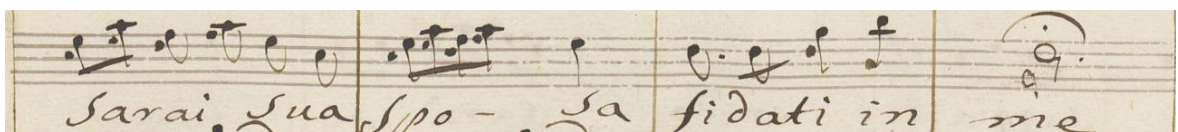


Ilustración 565. (Martín y Soler, 1789 a: p. 85 -cc. 5-8\_Reina\_Larghetto-).<sup>173</sup>

- Los compases 9, 10, 11 y 12 son una repetición de los cuatro primeros.
- El diseño ubicado entre los compases 13 y 18 es respectivo al de la Reina de la parte orquestal. Este extracto en la adaptación refleja:

<sup>173</sup> Todos los fragmentos ilustrados de la Reina, que no posean indicación de clave, están escritos en clave de do en primera línea.



- Alteraciones rítmicas en la figuración empleada en el compás 14, ya que imprime una blanca con puntillo, en lugar de negra y blanca como fija la partitura general.
- El uso de ligaduras, las cuales parecen abarcar las corcheas en grupos de seis (cc. 13, 15, 17).



Ilustración 566. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 13-18\_ob\_Andante poco moto-).

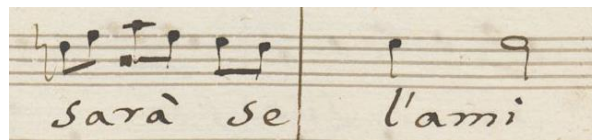


Ilustración 567. (Martín y Soler, 1789 a: p. 86 -cc. 13-14\_Reina\_Larghetto-).

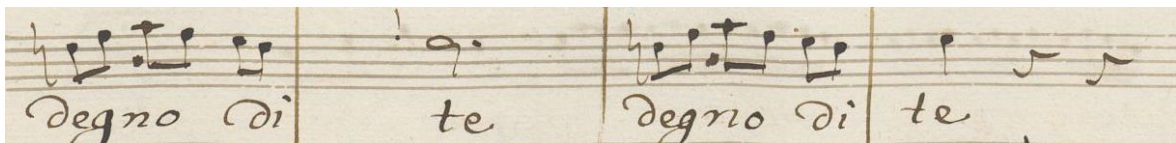


Ilustración 568. (Martín y Soler, 1789 a: p. 87 -cc. 15-18\_Reina\_Larghetto-).

- El diseño que aparece en el compás 19 del arreglo es equivalente al que realiza la Reina en la partitura general. Esto es lo más normal debido a que el oboe asume en la adaptación el protagonismo de la cantante. Sin embargo, este compás concuerda mejor con el que realiza el violín primero por el uso de las dos corcheas sobre el primer tiempo, aunque la función del violín en este momento musical es respaldar a la voz solista de la Reina. Asimismo, en la *particella* se aprecia la aplicación de matices dinámicos por medio del *sforzando* y del *piano*.

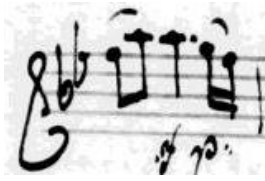


Ilustración 569. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -c. 19\_ob\_Andante poco moto-).

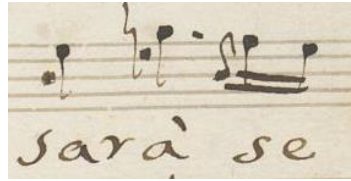


Ilustración 570. (Martín y Soler, 1789 a: p. 87 -c. 19\_Reina\_Larghetto-).



Ilustración 571. (Martín y Soler, 1789 a: p. 87 -c. 19\_vl 1°\_Larghetto-).

- El contenido emplazado entre los compases 20 y 24 se corresponde con el que realiza la Reina en la partitura general. Si bien, se presentan algunas diferencias:
  - La que más salta a la vista es el empleo de la articulación en el arreglo por medio de las ligaduras. Estas inexistentes en la voz de la Reina. Sin embargo, las que aparecen sobre las dos negras del c. 20 y sobre las tres corcheas descendentes del 24, se corresponden con las que realizan los violines, violas y fagotes de la parte orquestal, ya que en esos compases llevan el mismo diseño<sup>174</sup>.
  - La dotación de material escrito para la cadencia del compás 24.



Ilustración 572. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 20-24\_ob\_Andante poco moto-)



Ilustración 573. (Martín y Soler, 1789 a: p. 88 -cc. 20-24\_Reina\_Larghetto-).

<sup>174</sup> A modo ejemplo se ilustran los compases en los que aparece este diseño sobre los violines.



Ilustración 574. (Martín y Soler, 1789 a: p. 88 -c. 20\_vl 1°\_vl 2°\_Larghetto-).



Ilustración 575. (Martín y Soler, 1789 a: p. 88 -c. 24\_vl 1°\_vl 2°\_Larghetto-).

- El diseño de los compases comprendidos entre el 25 y el 30 es una repetición de los seis primeros compases.
- El contenido musical ubicado entre los compases 31 y primer tiempo del 36 es respectivo con el que ofrece la voz de la Reina de la partitura general sobre los mismos compases. Empero, se localizan las siguientes diferencias:
  - El compás 33 está alterado rítmicamente debido a que la adaptación fija corchea seguida de semicorchea, mientras que en la parte orquestal son todo corcheas.
  - El empleo de la ligadura vuelve a ser otra de las desigualdades entre la *particella* y la partitura general.
  - En el último compás del tiempo lento de la adaptación (*Andante poco moto*) se localiza el diseño de semicorcheas. Sin embargo, en la parte orquestal aun faltan dos compases más para concluir este movimiento (*Larghetto*). A pesar de ello, el arreglo se nutre del penúltimo compás de la partitura general (c. 36) para escribir el primer tiempo del nuevo tiempo; *Allegro* en 6/8.



Ilustración 576. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 31-36\_ob\_Larghetto\_Allegro-).





Ilustración 577. (Martín y Soler, 1789 a: p. 90 -cc. 31-34\_Reina\_Larghetto-).



Ilustración 578. (Martín y Soler, 1789 a: p. 90 -cc. 35-36\_Reina\_Larghetto-).

### ***Allegro:***

- Desde el segundo tiempo del compás 36 hasta el primero del 39 se corresponde con el contenido que realiza el propio oboe de la parte orquestal entre la anacrusa del compás 44 hasta el primer tiempo del 46. Las desigualdades, con respecto a la partitura general, se presentan en el uso de las ligaduras en los tiempos fuertes de los compases 37 y 38 de la adaptación y en el uso dinámico (*forte*) del primer compás.



Ilustración 579. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 36-39\_ob\_Allegro-).



Ilustración 580. (Martín y Soler, 1789 b: p. 74 -cc. 44-46\_ob\_Allegro-).

- El diseño que recoge la adaptación no se corresponde con el que se da en la partitura general, principalmente, por el uso de las blancas con puntillo de los compases 44, 45 y 46. Sin embargo, sí que se encuentra relación entre el tiempo débil del compás 41 y el c. 42 de la adaptación aunque a la octava superior, con el diseño que se recoge en el oboe orquestal ubicado entre el tiempo débil del compás 48 y el compás 49. Asimismo, la negra de la particella del compás 47 se identifica con la que se alberga en el c. 54 de la partitura general.

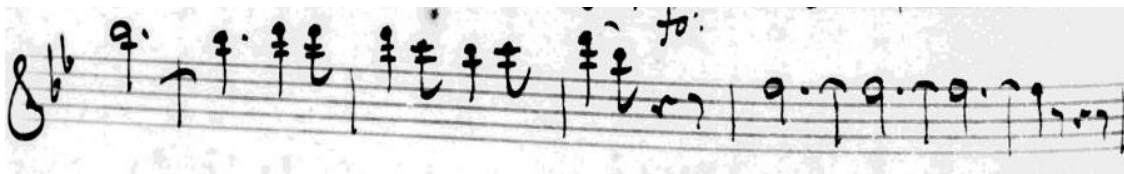


Ilustración 581. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 40-47\_ob\_ *Allegro*-).



Ilustración 582. (Martín y Soler, 1789 b: p. 74 -cc. 47-49\_ob\_ *Allegro*-).

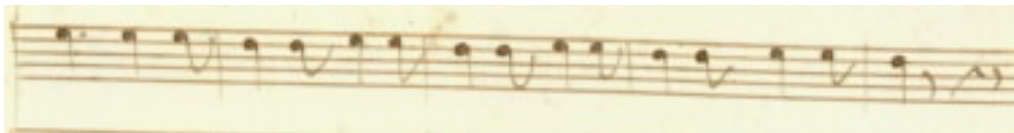


Ilustración 583. (Martín y Soler, 1789 b: p. 75 -cc. 50-54\_ob\_ *Allegro*-).

- Los siete compases entre el 48 y el 54 son de espera para el oboe de la adaptación. En cambio, el oboe orquestal solo presenta tres. Estos son relativos a los tres primeros del intervalo de siete del arreglo y en la parte orquestal se corresponden con el 55, el 56 y el 57.

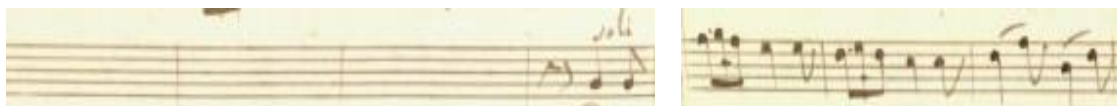


Ilustración 584. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 75-76 -cc. 55-61\_ob\_ *Allegro*-).

- El diseño de la adaptación ubicado entre los compases 55 y 58 se corresponde con el que se origina en el oboe de la parte orquestal (cc. 62-65). Las diferencias que se presentan en la *particella* con respecto a la partitura general se hayan en el empleo de las ligaduras para las células rítmicas de negra-corchea escritas por grados conjuntos y en la presencia del matiz dinámico de *forte* del compás 55.



Ilustración 585. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 55-58\_ob\_Allegro-).



Ilustración 586. (Martín y Soler, 1789 b: p. 76 -cc. 62-65\_ob\_Allegro-).

- El contenido musical que se alberga en la adaptación entre los compases 55 y 71 se identifica con el que desarrolla el violín primero de la parte orquestal. Si bien, se presentan las siguientes diferencias:
  - Las figuraciones de negra, blancas y negras con puntillo que se recogen en entre la parte débil del compás 59 y el compás 66 del arreglo respetan la distancia interválica con respecto al violín primero orquestal (cc. 66-73). Sin embargo, el cordófono realiza semicorcheas.
  - La parte orquestal en los compases 74 y 75 desarrolla cuatro células rítmicas de corchea-cuatro semicorcheas. En cambio, la adaptación realiza cuatro células de tres corcheas (cc. 67-68).
  - La partitura general en el compás 76 realiza seis corcheas; tres en movimiento ascendente y tres en descendente. Sin embargo, la *particella* realiza un salto interválico de octava; la primera corchea sobre si<sup>3</sup> y las cinco restantes sobre si<sup>4</sup>.



Ilustración 587. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 59-64\_ob *Allegro*-).

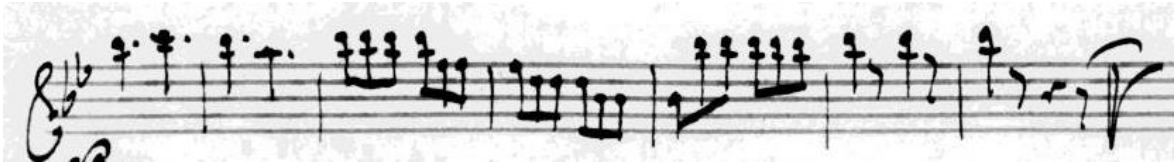


Ilustración 588. (Druschetzky, s.f.: p. 4 -cc. 65-71\_ob *Allegro*-).



Ilustración 589. (Martín y Soler, 1789 b: p. 76 -c. 66\_vl 1º *Allegro*-).

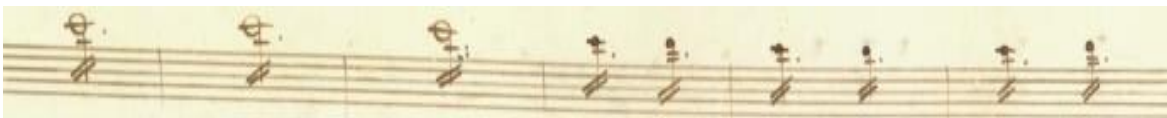


Ilustración 590. (Martín y Soler, 1789 b: p. 77 -c. 67-72\_vl 1º *Allegro*-).



Ilustración 591. (Martín y Soler, 1789 b: p. 78 -c. 73-78\_vl 1º *Allegro*-).

Tras la comparación de esta *particella* de oboe de la adaptación de Druschetzky con la del arreglo de J. N. Wendt para octeto de vientos se ha verificado que es una copia idéntica en cuanto a extensión por compases, nombre y altura de las notas y figuraciones rítmicas utilizadas. Así como también similar en el trato de la articulación. Pero lo que llama poderosamente la atención es que la pequeña cadencia escrita después del calderón del compás 24 es idéntica en ambas *particellas*.

No. 3.  
 Andante poco moto.  
 mezzo voce  
 f.

Ilustración 592. (Druschetzky, s.f.: pp. 3-4 -cc. 1-71\_ob\_Andante con moto\_Allegro-).

4

Oboe 1

Nr. 3 Calma l'affanno/Suoni pur di grati evviva

Andante poco moto

mezza voce

7

*f* [mezza voce]

14

(tr)

*sfp*

21

*ad libitum*

25

a tempo

[mezza voce]

31

36

Allegro

*f*

43

*f*

57

(tr)

65

(tr)

Ilustración 593. (Wendt, 1788: p. 4 -cc. 1-71 *Andante poco moto* *Allegro*-).

## Número 5. *Aria Principe* (Aria del Príncipe)

Este número cuenta con una extensión de 63 compases en el manuscrito de Madrid (Martín y Soler, 1789 a: pp. 103-113), en el de Nápoles (Martín y Soler, 1789 b: pp. 82-90) y en la edición crítica de Kriajeva (Martín y Soler, 2001: pp. 75-77). En cambio, la adaptación ofrece datos dispares entre sus propias *particellas* (Druschetzky, s.f.: violín: p. 8., viola p. 7., violonchelo p. 7., oboe p. 5), no coincidiendo ninguna en la extensión que ofrecen los manuscritos. Concretamente, las cuerdas cuentan con 43 compases, mientras que el oboe con 55.

Otra de las diferencias que más nos llama la atención tiene que ver con el empleo de la tonalidad. En los dos manuscritos, en la edición de Kriajeva y en la *particella* de oboe de la adaptación se emplea do mayor. Sin embargo, las *particellas* de las cuerdas están escritas en fa mayor. Puede ser coherente transportar de la tonalidad original a una nueva para favorecer la funcionalidad de una adaptación para un grupo determinado de instrumentos. Pero resulta muy extraño que dentro del mismo arreglo no exista coherencia para todas sus voces en estos términos. En este caso la parte del oboe está escrita en la tonalidad original, do mayor y la de los cordófonos con una distancia de cuarta justa ascendente, fa mayor.

Además, para la clasificación de este número se emplean cardinales diferentes; para las cuerdas el 5 y para el oboe el 4. En las imágenes siguientes se puede apreciar esta desigualdad a pesar de que la grafía (el tipo de letra) es la misma para ambos casos. Lo cual quiere decir que ha sido escrito por la misma persona.

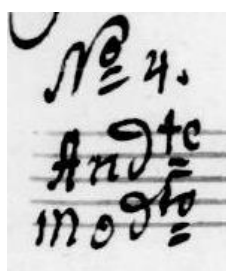


Ilustración 594. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -ob\_Andante amoroso-).

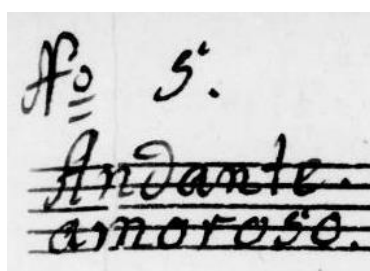


Ilustración 595. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -vc\_Andante amoroso-).



A continuación, se estudian las *particellas* de la adaptación druschetzkyana de forma análoga con el manuscrito de Madrid.

**A) La del violín:**

- Comienza nutriéndose de las corcheas en *pizzicato* que posee el violín orquestal entre los compases 12 y 22, omitiendo así el contenido de los once iniciales. Es cierto que mayormente son compases de espera, pero el oboe, el clarinete, la viola y el fagot poseen material musical. Por ello, la adaptación debería de recoger, al menos, compases en silencio.

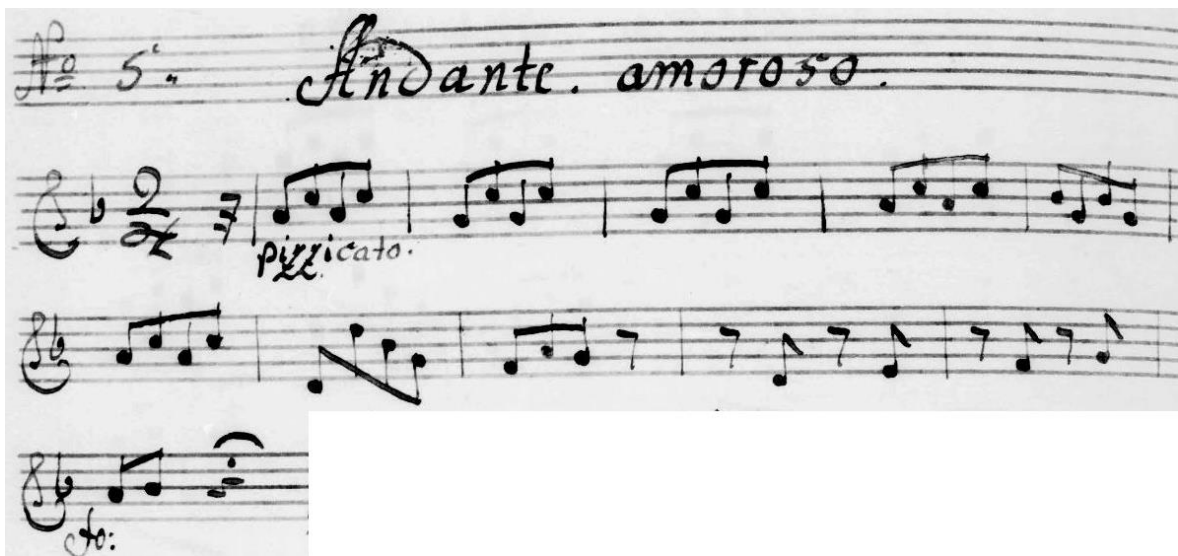


Ilustración 596. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 1-11\_vl \_Andante amoroso-).

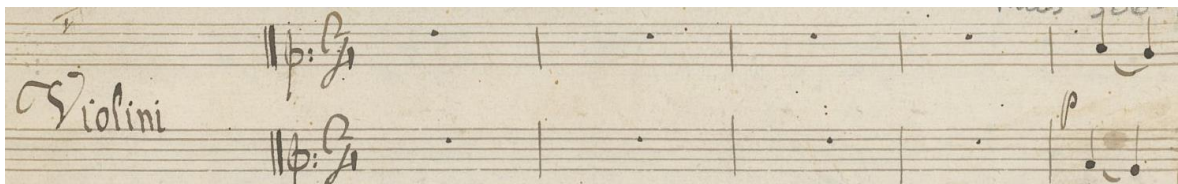


Ilustración 597. (Martín y Soler, 1789 a: p. 103 -cc. 1-5\_vl 1°\_vl 2°\_Andante amoroso-).





Ilustración 598. (Martín y Soler, 1789 a: p. 104 -cc. 6-11\_vl 1°\_vl 2°\_Andante amoroso-).<sup>175</sup>



Ilustración 599. (Martín y Soler, 1789 a: p. 105 -cc. 12-17\_vl 1°\_vl 2°\_Andante amoroso-).

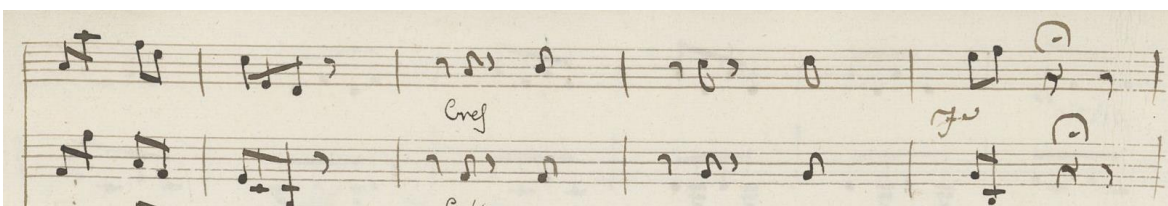


Ilustración 600. (Martín y Soler, 1789 a: p. 106 -cc. 18-22\_vl 1°\_vl 2°\_Andante amoroso-).

- El diseño de los compases 12 y 13 está extraído de la parte orquestal (cc. 23-24). Si bien, para su construcción se han fusionado las voces de viola y violín. Esto es: la voz superior de la adaptación se corresponde con la voz de la viola orquestal. Pero las notas de la voz inferior están extraídas de los violines. Concretamente, las de los dos tiempos fuertes (fa<sup>3</sup>-fa<sup>3</sup>) se relacionan con el violín segundo (do<sup>3</sup>-do<sup>3</sup>) y el sol<sup>3</sup> del tiempo débil con el violín primero (re<sup>3</sup>).

<sup>175</sup> Todos los ejemplos de violín, que no posean indicación de clave, están escritos en clave de sol en segunda línea.



Ilustración 601. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 12-13\_vl\_Andante amoroso-).



Ilustración 602. (Martín y Soler, 1789 a: p. 107 -cc. 23-24\_vl 1°\_vl 2°\_Andante amoroso-).

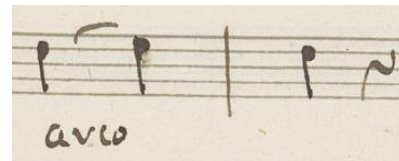


Ilustración 603. (Martín y Soler, 1789 a: p. 107 -cc. 23-24\_vla\_Andante amoroso-).<sup>176</sup>

- El diseño en *pizzicato* de la adaptación ubicado entre los compases 14 y 27 se corresponde en todos los parámetros con el que realiza el violín primero orquestal (cc. 25-38), a excepción de los siguientes compases:
  - C. 19 (c. 30 orquestal), debido a que la adaptación posee una corchea más que el violín primero. Esta se ubicada en la segunda parte del compás 19 y parece ser extraída del oboe primero orquestal (c. 30).

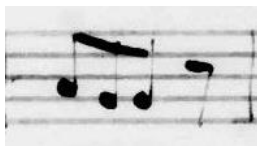


Ilustración 604. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 19\_vl\_Andante amoroso-).

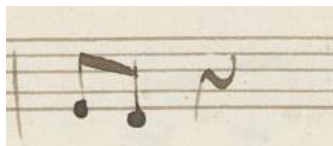


Ilustración 605. (Martín y Soler, 1789 a: p. 108 -c. 30\_vl 1°\_Andante amoroso-).

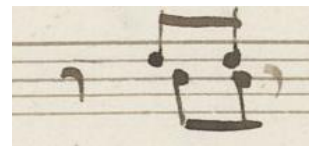


Ilustración 606. (Martín y Soler, 1789 a: p. 108 -c. 30\_ob 1°\_ob 2°\_Andante amoroso-).

- C. 25. En el primer tiempo la adaptación no realiza ningún salto interválico de octava. En cambio, el violín primero orquestal sí (c. 36).



Ilustración 607. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 25\_vl\_Andante amoroso-).

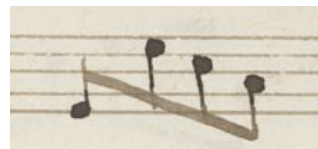


Ilustración 608. (Martín y Soler, 1789 a: p. 109 -c. 36\_vl 1°\_Andante amoroso-).

<sup>176</sup> Todos los ejemplos de la viola, que no posean indicación de clave, están escritos en clave de do en tercera línea.

- El diseño de *pizzicatos* alojado entre los compases 28 y 38 es equivalente al que se origina en el violín primero orquestal (cc. 39-49). A pesar de ello, se observan diferencias en el compás 35 del arreglo, al no realizar este el mismo dibujo descendente que se da en el manuscrito de Madrid.



Ilustración 609. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 34-35\_vl\_*Andante amoroso*-).



Ilustración 610. (Martín y Soler, 1789 a: p. 110 -cc. 45-46\_vl 1º\_*Andante amoroso*-).

- El contenido de los últimos cinco compases de este número (cc. 39-43) se corresponde con el que se desarrolla entre los compases 50 y 54 de la partitura general<sup>177</sup>. Concretamente con la parte de violines y viola (cc. 50 y 53) y con la voz de los oboes (c. 54). Es importante señalar que, a pesar de que la adaptación finalice en el que correspondería compás 54 orquestal, la partitura general aún contiene música escrita durante nueve compases más.

La doble barra que se ubica en el compás 54 separa el número 5 (*Andante amoroso*) del número 6 (*Allegro con brio*). Tal y como se observa en la imagen. Sin embargo, el cambio de número con indicación cardinal no se presenta en esta *particella*.

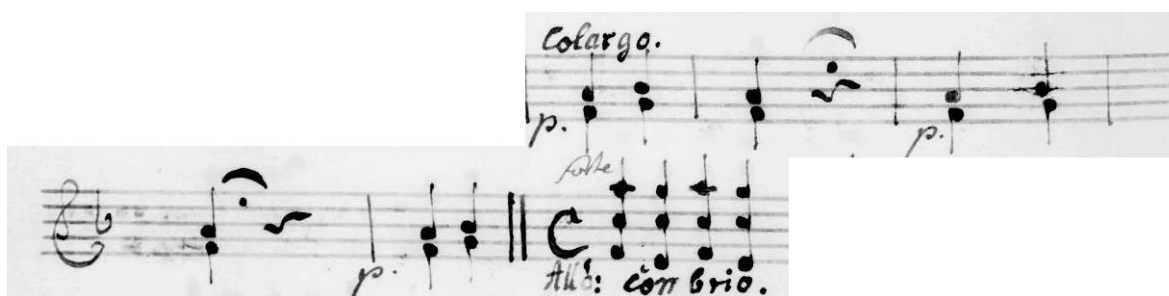


Ilustración 611. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 39-43\_vl\_*Andante amoroso*., c. 1\_vl\_*Allegro con brio*-).

<sup>177</sup> El diseño de estos compases son una repetición del mismo diseño que se desarrolla en los compases 12 y 13 de la adaptación. Diseño construido, tal y como explicamos anteriormente, fusionando las voces de viola y violín orquestales.

**B) La de la viola:**

- El contenido en *pizzicato* que posee el arreglo en sus primeros once compases se corresponde con el del violín segundo de la parte orquestal (cc. 12-22). Esto quiere decir que la música que posee la viola en la partitura general en compases precedentes ha sido omitida en la adaptación.

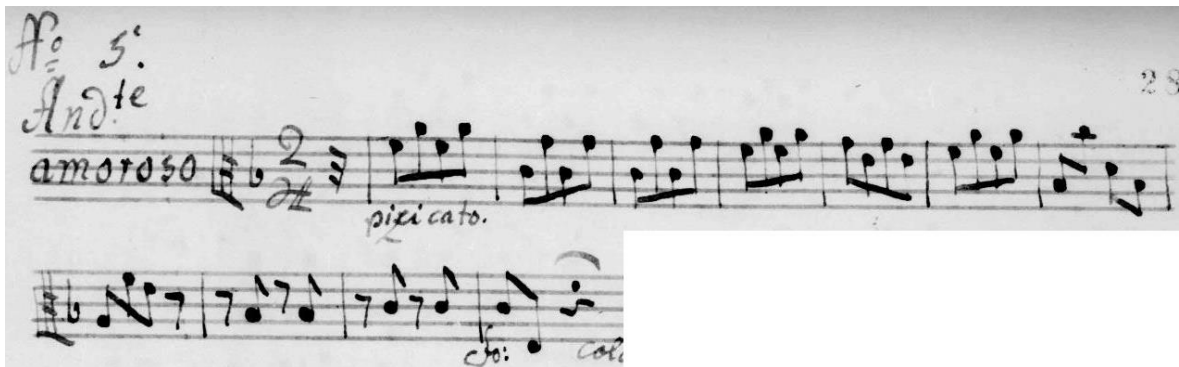


Ilustración 612. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 1-11\_vla\_Andante amoroso-).



Ilustración 613. (Martín y Soler, 1789 a: p. 105 -cc. 12-17\_vl 1º\_vl 2º\_Andante amoroso-).

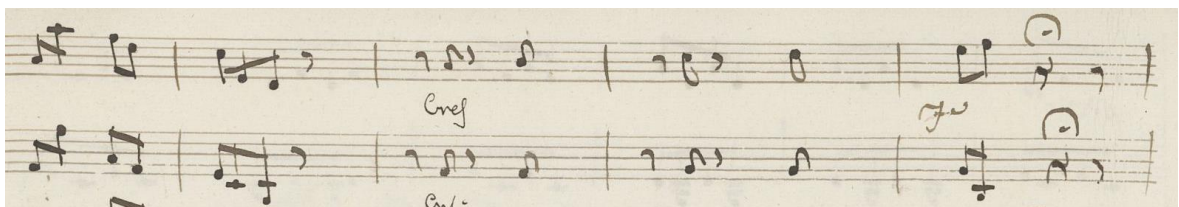


Ilustración 614. (Martín y Soler, 1789 a: p. 106 -cc. 18-22\_vl 1º\_vl 2º\_Andante amoroso-).

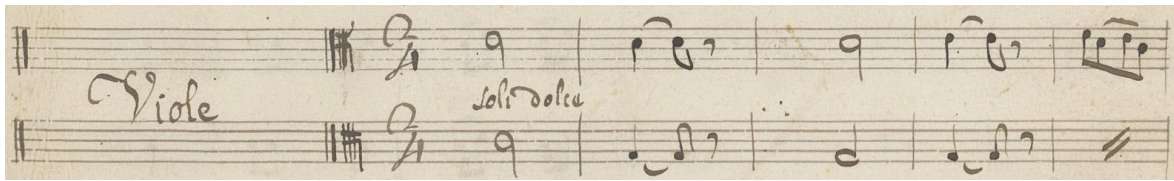


Ilustración 615. (Martín y Soler, 1789 a: p. 103 -cc. 1-5\_vla 1ª\_vla 2ª\_ *Andante amoroso* [compases iniciales omitidos]).

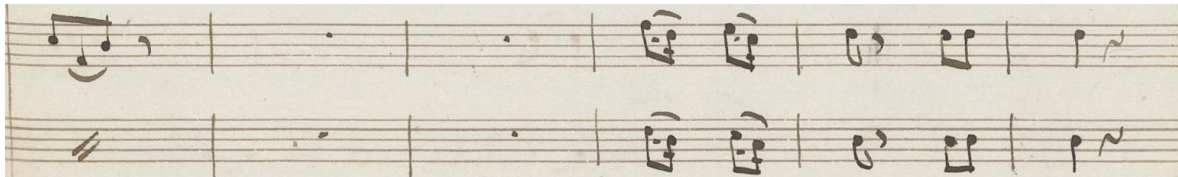


Ilustración 616. (Martín y Soler, 1789 a: p. 103 -cc. 6-11\_vla 1ª\_vla 2ª\_ *Andante amoroso* [compases iniciales omitidos]-).

- El contenido en dobles cuerdas que posee la viola del arreglo, entre los compases 12 y 13, se corresponde con el del violín segundo para la voz superior y para la inferior con el del fagot primero orquestales (cc. 23-24).



Ilustración 617. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 12-13\_vla\_ *Andante amoroso*-).<sup>178</sup>

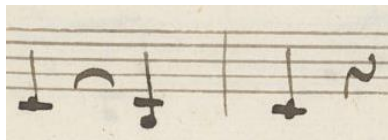


Ilustración 618. (Martín y Soler, 1789 a: p. 107 -cc. 23-24\_vl 2º\_ *Andante amoroso*-).<sup>179</sup>

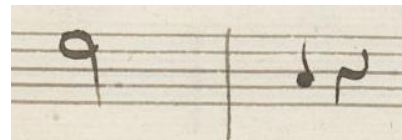


Ilustración 619. (Martín y Soler, 1789 a: p. 107 -cc. 23-24\_fag 1º\_ *Andante amoroso*-).<sup>180</sup>

- El diseño en *pizzicato* contenido entre los compases 14 y 38 se corresponde con el que desarrolla el violín segundo orquestal (cc. 25-49). Si bien, la única diferencia se ubica en el compás 19, al realizar este una corchea más en

<sup>178</sup> Todos los fragmentos de la viola tanto de la adaptación como de la parte orquestal, que no posean indicación de clave, están escritos en clave de do en tercera línea.

<sup>179</sup> Todos los extractos del violín, que no posean indicación de clave, están escritos en clave de sol en segunda línea.

<sup>180</sup> Todos los ejemplos que aparezcan del fagot, sin indicación de clave, están escritos en clave de fa en cuarta línea.



comparación con la partitura general (c. 30). Esta ha sido tomada del oboe primero orquestal.

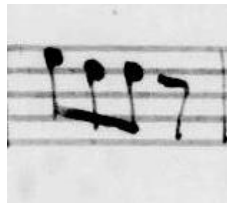


Ilustración 620. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -c. 19\_vla\_*Andante amoroso*-).



Ilustración 621. (Martín y Soler, 1789 a: p. 108 -c. 30\_vl 2°\_ob 1°\_ob 2°\_*Andante amoroso*-).

- El contenido que se aloja en los últimos cinco compases del arreglo se corresponde con el que se da en el violín segundo de la parte orquestal (cc. 50-54). Resulta ser el mismo diseño que se encuentra entre los compases 12 y 13, pero repetido dos veces más.

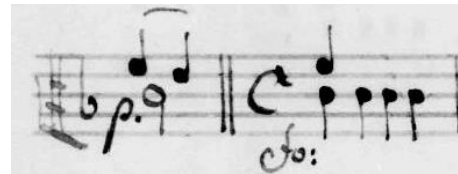
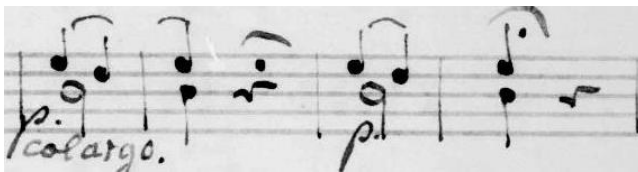


Ilustración 622. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 39-43\_vla\_*Andante amoroso*., c. 1\_vla\_*Allegro con brio*-).

La doble barra que se ubica en el compás 54 separa el número 5 (*Andante amoroso*) del número 6 (*Allegro con brio*). Tal y como se observa en la imagen. Sin embargo, el cambio de número no se refleja en esta *particella* ni con indicación cardinal, ni con la indicación agógica que le corresponde (*Allegro con brio*).

### C) La del violonchelo:

- El contenido de la *particella* que se da desde el principio hasta el compás 42 coincide con el que se da en la voz de los bajos de la parte orquestal (cc. 12-53).

Las únicas diferencias que se presentan son dos:

- En el compás 19 realiza una corchea más en comparación con la partitura general.



Ilustración 623. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -c. 19\_vc\_Andante amoroso-).



Ilustración 624. (Martín y Soler, 1789 a: p. 108 -c. 30\_cb\_vc\_Andante amoroso-).

- La blanca del último compás de la *particella* (c. 43) está extraída de la parte de la viola orquestal (c. 54), ya que la voz de los bajos no recoge material musical.



Ilustración 625. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -c. 43\_vc\_Andante amoroso-).

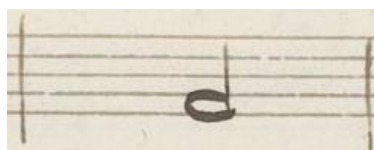


Ilustración 626. (Martín y Soler, 1789 a: p. 112 -c. 54\_vla 1ª\_Andante amoroso-).

- La doble barra que se ubica en el compás 54 separa el número 5 (*Andante amoroso*) del número 6 (*Allegro con brio*). Presentando esta vez la numeración 6, a diferencia del violín y la viola donde únicamente se señala la doble barra.

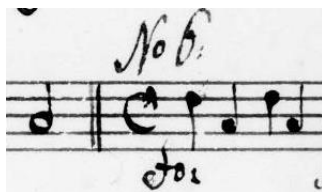


Ilustración 627. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -c. 54\_vc\_Andante amoroso., c. 1\_vc\_Allegro con brio).

### D) La del oboe:

Esta *particella* posee 12 compases más que el resto de *particellas*. Así como también está escrita en la tonalidad original en la que se encuentra el manuscrito de Madrid, do mayor y no en fa mayor como las cuerdas de la adaptación.

En cuanto a las diferencias y similitudes en analogía con la parte orquestal, se presentan las siguientes:

- Esta parte sí que posee el contenido musical desde el principio del movimiento. De hecho, los once primeros compases de la adaptación coinciden plenamente con el que se origina en la voz del oboe primero del manuscrito de Madrid (cc. 1-11). Con las siguientes salvedades:
  - La articulación en el séptimo compás es diferente, debido a que la adaptación utiliza una ligadura para las dos semicorcheas.
  - Las dos últimas corcheas del compás 10 y la negra del 11 corresponden al oboe segundo. Además de aparecer estas como *pianissimo* en el arreglo.

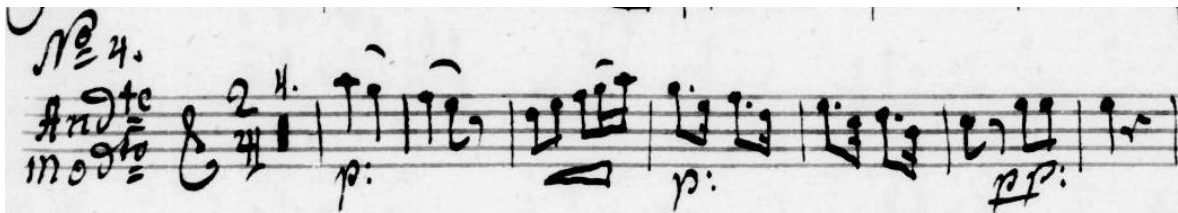


Ilustración 628. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 1-11\_ob *Andante amoroso*-).

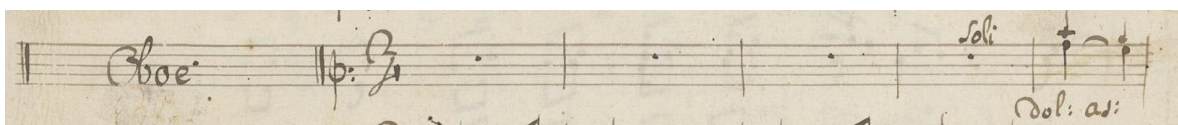


Ilustración 629. (Martín y Soler, 1789 a: p. 103 -cc. 1-5\_ob 1º\_ob 2º *Andante amoroso*-).

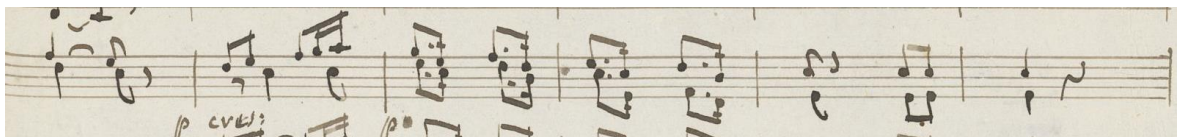


Ilustración 630. (Martín y Soler, 1789 a: p. 104 -cc. 6-11\_ob 1º\_ob 2º *Andante amoroso*-).



- El diseño que se recoge entre los compases 12 y 19 se corresponde con el que se da en el oboe primero orquestal. Si bien la adaptación ofrece algunos cambios:
  - En el compás 16 tiene escrita una blanca sobre fa<sup>4</sup>. En cambio, el primer oboe de la parte orquestal dos negras (fa<sup>4</sup>-re<sup>4</sup>).
  - En el compás 18 posee una negra con puntillo (la<sup>3</sup>) y una corchea (re<sup>4</sup>), mientras que la partitura general recoge silencio de negra en el primer tiempo y corchea con puntillo-semicorchea (fa<sup>4</sup>-re<sup>4</sup>) en el segundo.



Ilustración 631. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 12-19\_ob\_Andante amoroso-).

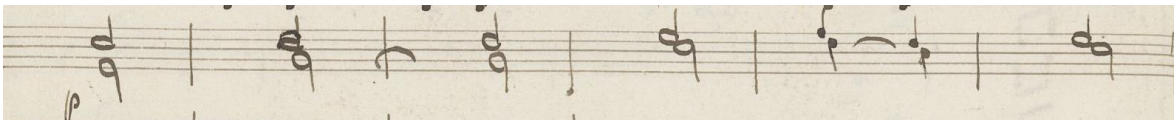


Ilustración 632. (Martín y Soler, 1789 a: p. 105 -cc. 12-17\_ob 1º\_ob 2º\_Andante amoroso-).



Ilustración 633. (Martín y Soler, 1789 a: p. 106 -cc. 18-19\_ob 1º\_ob 2º\_Andante amoroso-).

- El diseño de corcheas de los compases 20-22 se corresponde con el que desarrolla el violín primero orquestal. Si bien, el *crescendo* que aparece en la partitura general (c.20), no está representado en el arreglo.



Ilustración 634. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 20-22\_ob\_Andante amoroso-).

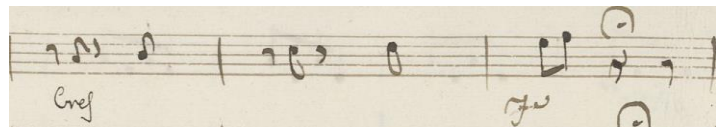


Ilustración 635. (Martín y Soler, 1789 a: p. 106 -cc. 20-22\_vl 1º\_Andante amoroso-).

- El contenido ubicado entre los compases 23 y 28 se corresponde con el que desempeña la viola orquestal. Aun así, se aprecia cómo el *piano* del arreglo de Druschetzky no figura en la partitura general, y cómo las ligaduras que unen las blancas de la viola (fa<sup>3</sup>-mi<sup>3</sup>, fa<sup>3</sup>-mi<sup>3</sup>) no se imprimen en la *particella* del oboe.

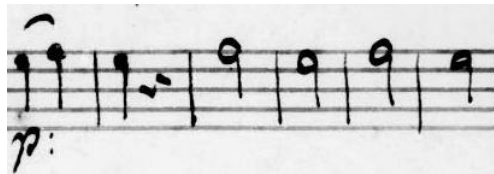


Ilustración 636. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 23-28\_ob\_*Andante amoroso*-).

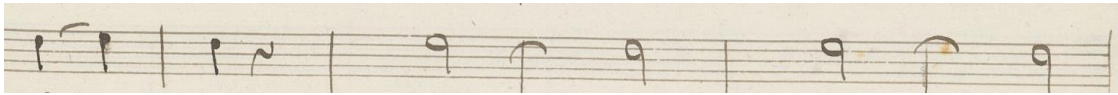


Ilustración 637. (Martín y Soler, 1789 a: p. 107 -cc. 23-28\_vla\_*Andante amoroso*-)<sup>181</sup>.

- Los compases 29 y 30 son de espera en la *particella*. En cambio, en la parte de oboe orquestal solo figura como tal el 29.



Ilustración 638. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 29-30\_ob\_*Andante amoroso*-).

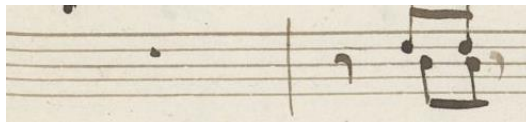


Ilustración 639. (Martín y Soler, 1789 a: p. 108 -cc. 29-30\_ob 1º\_ob 2º\_*Andante amoroso*-).

- El diseño de blancas de entre los compases 31 y 34 se corresponde con el propio del oboe primero orquestal (cc. 31-34).

<sup>181</sup> Todos los fragmentos de la viola, que no posean indicación de clave, están escritos en clave de do en tercera línea.

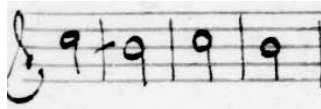


Ilustración 640. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 31-34\_ob\_*Andante amoroso*-).

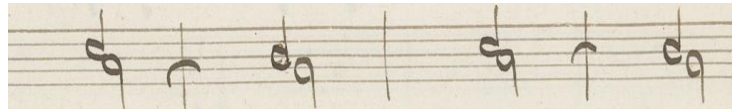


Ilustración 641. (Martín y Soler, 1789 a: p. 108 -cc. 31-34\_ob 1º\_ob 2º\_*Andante amoroso*-).

- El contenido que se alberga entre los compases 35 y 38 se corresponde con el que se desarrolla en el fagot primero orquestal. Si bien, la *particella* muestra diferencias:
  - En el segundo compás de este extracto modifica la figuración rítmica. Pasa de dos negras ligadas a negra con puntillo seguida de corchea sin ligadura.
  - No liga las dos negras del compás 37.
  - Realiza una negra en el primer tiempo del c. 38, en lugar de corchea.

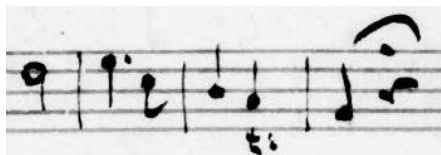


Ilustración 642. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 35-38\_ob\_*Andante amoroso*-).

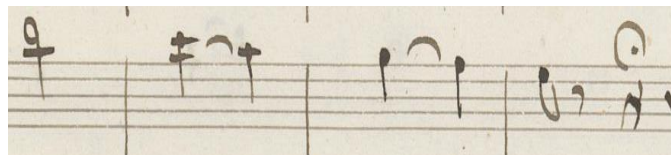


Ilustración 643. (Martín y Soler, 1789 a: p. 109 -cc. 35-38\_fag 1º\_*Andante amoroso*-).

- El contenido que se aloja entre los compases 39 y 49 se corresponde con el que se origina en el oboe primero del manuscrito de Madrid. De hecho, es una repetición del material musical que se dio en los compases comprendidos entre el 12 y el 22.
- El diseño del arreglo, ubicado entre los compases 50 y 55, se corresponde con el que realiza la viola (cc. 50-53) y con el oboe primero de la parte orquestal (cc. 54-55). Si bien, es una repetición motivica del mismo diseño originado en los compases precedentes 23 y 24.
- Este *Andante amoroso* en la *particella* del oboe concluye en el compás 55. En cambio, el manuscrito de Madrid en el 63. Oboes, clarinetes, violas y fagot son los instrumentos que poseen música hasta el final del movimiento en la partitura general.

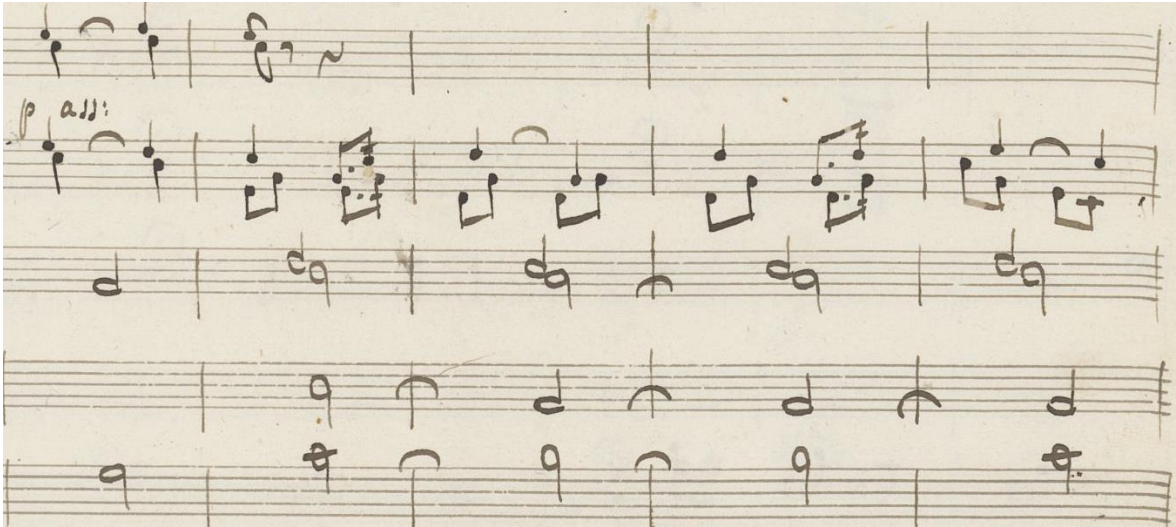


Ilustración 644. (Martín y Soler, 1789 a: p. 112 -cc. 54-58\_ob 1°\_ob 2°\_cl 1°\_cl 2°\_vla 1ª\_vla 2ª\_fag \_Andante amoroso-).



Ilustración 645. (Martín y Soler, 1789 a: p. 112 -cc. 59-63 \_ob 1°\_ob 2°\_cl 1°\_cl 2°\_vla 1ª\_vla 2ª\_fag \_Andante amoroso-).

## Número 6. *Duetto* (Dúo de Ghita y Tita)

Este número, en el manuscrito de Madrid (Martín y Soler, 1789 a: pp. 115-154) y en la edición crítica de Kriajeva (Martín y Soler, 2001: pp. 78-91), cuenta con una extensión de 164 compases. Sin embargo, el manuscrito napolitano (Martín y Soler, 1789 b: pp. 91-119) posee 165. Por otra parte, la adaptación (Druschetzky, s.f.: violín: pp. 8-10, viola pp. 7-9., violonchelo pp. 7-9., oboe pp. 5-6) también ofrece datos dispares, aunque con cifras más distantes; las *particellas* de las cuerdas cuentan con 151 compases. En cambio, la del oboe posee 131.

Por otra parte, la indicación agógica y de carácter *Allegro con brio* que presenta el manuscrito de Madrid no se imprime en todas las *particellas*. De hecho, solo figura en la de violín como tal (*Alló: con brio*) y en la de oboe como *Allegro (Alló:)*, en la viola y en el violonchelo no aparece ninguna indicación en estos términos. Si bien, todas las partes instrumentales de la adaptación están escritas en la tonalidad original, fa mayor.

A continuación, se aborda el estudio comparado de las diferentes *particellas* del arreglo con la partitura general del manuscrito de Madrid:

### A) La del violín:

- El contenido musical que se aloja en los primeros cuarenta y seis compases de la adaptación ha sido construido al fusionar el material de las dos voces de los violines que se desarrolla en el manuscrito de Madrid (cc. 1-46). Sin embargo, en ocasiones muy puntuales, el material utilizado procede de otras voces instrumentales. Empero, la *particella* con respecto al manuscrito, presenta las siguientes diferencias:
  - Imprime notas diferentes en los dos primeros tiempos del compás 9 (fa<sup>3</sup>-la<sup>3</sup>-sol<sup>3</sup>-si<sup>3</sup>). Estas no se corresponden ni con el violín primero ni con el segundo. Sin embargo, las corcheas ubicadas en la tercera y cuarta parte de este compás se identifican con las que realiza el primero, pero con diferente articulación.





Ilustración 646. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 9\_vl\_ *Allegro con brio-*)



Ilustración 647. (Martín y Soler, 1789 a: p. 117 -c. 9\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegro con brio-*).

- La negra de la cuarta pulsación del compás 11 en la adaptación es un do<sup>3</sup>. En cambio, en el manuscrito es un la<sup>3</sup>. Asimismo, en la primera pulsación el violín orquestal posee la-do-fa, mientras que la adaptación solo la-do.

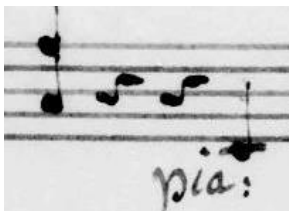


Ilustración 648. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 11\_vl\_ *Allegro con brio-*)

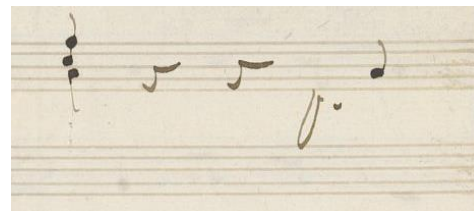


Ilustración 649. (Martín y Soler, 1789 a: p. 117 -c. 11\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegro con brio-*).

- El nombre de la última negra del compás 12 y la primera corchea del 13 son diferentes. En el arreglo son do<sup>3</sup>-do<sup>3</sup> y en el violín segundo orquestal mi<sup>3</sup>-fa<sup>3</sup>. No obstante, las siguientes del compás 13, 14 y 15 se identifican con las del violín segundo.



Ilustración 650. (Druschetzky, s.f.: pp. 8-9 -cc. 12-15\_vl\_ *Allegro con brio-*).

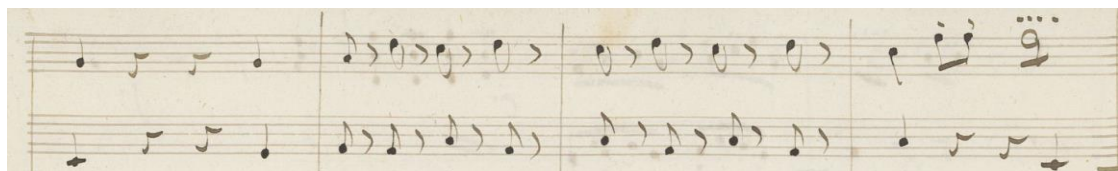


Ilustración 651. (Martín y Soler, 1789 a: p. 118 -cc. 12-15\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegro con brio-*).

- La negra del c. 16 y la corchea del 17 están escritas en la octava inferior.



Ilustración 652. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 16-17\_vl\_ *Allegro con brio*-).

Ilustración 653. (Martín y Soler, 1789 a: p. 119 -cc. 16-17\_vl 2º *Allegro con brio*-).

- El diseño de corcheas del compás 18 se corresponde con el que desarrolla el violín primero orquestal. Sin embargo, la primera corchea en la adaptación es un fa<sup>3</sup>, mientras que en la partitura general es un la<sup>3</sup>. Además, las otras siete corcheas restantes en la adaptación están escritas a la octava inferior.



Ilustración 654. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -c. 18\_vl\_ *Allegro con brio*).

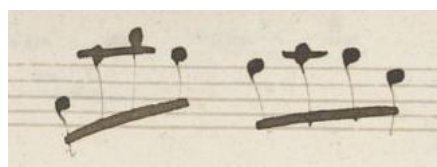


Ilustración 655. (Martín y Soler, 1789 a: p. (Martín y Soler, 789 a: p. 119 -c. 18\_vl 1º *Allegro con brio*-).

- El contenido de los compases comprendidos entre el 19 y el 25 es relativo al violín segundo orquestal al estar este escrito en la octava inferior con

respecto al primero. Aun así, la *particella* a diferencia de la partitura general:

- Presenta indicaciones dinámicas por medio del *forte-piano* de los compases 19 y 23.
- Utiliza elementos de ornamentación por medio de los trinos (*tr*) de los compases 21, 22, 23 y 24.
- Emplea una articulación diferente. Esto es: agrupa los grupos de corcheas de dos en dos en lugar de cuatro en cuatro, a excepción del primer grupo de cuatro del compás 24.
- Modifica la rítmica del compás 25 y la altura de las notas de los dos últimos tiempos (en lugar de la, se utiliza fa).



Ilustración 656. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 19-25\_vl\_Allegro con brio-).



Ilustración 657. (Martín y Soler, 1789 a: p. 119 -c. 19\_vl 1º\_vl 2º\_Allegro con brio-).

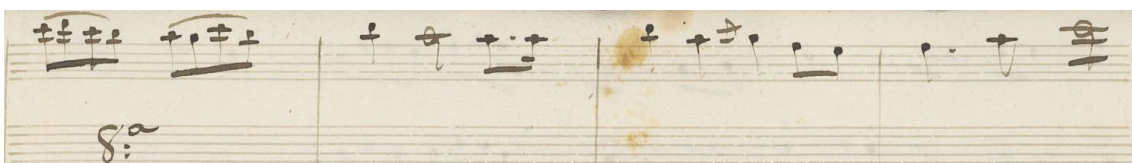


Ilustración 658. (Martín y Soler, 1789 a: p. 120 -c. 20-23\_vl 1º\_vl 2º\_Allegro con brio-).





Ilustración 659. (Martín y Soler, 1789 a: p. 121 -c. 24-25\_vl 1º\_vl 2º *Allegro con brio*-).

- El diseño utilizado en el compás 26 se corresponde con el que realiza la viola del manuscrito madrileño.



Ilustración 660. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -c. 26\_vl *Allegro con brio*-).

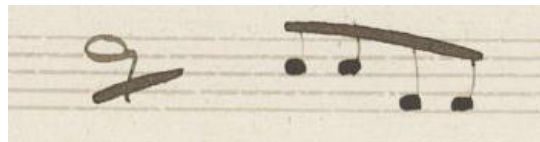


Ilustración 661. (Martín y Soler, 1789 a: p. 121 -c. 26\_vla *Allegro con brio*-).

- El material empleado desde el compás 27 al 31 se corresponde con el que desarrolla el segundo violín orquestal. Si bien, la única diferencia se encuentra sobre el primer compás de este fragmento de cuatro compases. Esto es debido a que la adaptación modifica el nombre de las dos primeras corcheas, así como refleja el matiz de piano, inexistente en la partitura general.



Ilustración 662. (Druschetzky, s.f.: p. 9 c. 27\_vl *Allegro con brio*-).



Ilustración 663. (Martín y Soler, 1789 a: p. 121 -c. 27\_vl 2º *Allegro con brio*-).

- La voz inferior de las dobles cuerdas del violín del arreglo imprime corcheas en sol<sup>3</sup>. En cambio, el manuscrito de Madrid las cuatro primeras re<sup>4</sup> y las cuatro últimas do<sup>4</sup>.



Ilustración 664. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -c. 32\_vl *Allegro con brio*-).



Ilustración 665. (Martín y Soler, 1789 a: p. 123 -c. 32\_vl 2º *Allegro con brio*-).

- En el compás 34 sucede lo mismo que en el 32.
- En el compás 38, el diseño difiere del que se desarrolla en la partitura general. Las tres negras de la voz superior en el arreglo se escriben con el sol<sup>3</sup> y en la parte orquestal con mi<sup>3</sup>. En cambio, en la voz inferior se respeta la altura y nombre de la nota (sol<sup>2</sup>), pero se modifica la figuración rítmica que pasa de blanca con puntillo a tres negras.



Ilustración 666. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -c. 38\_vl *Allegro con brio*-).

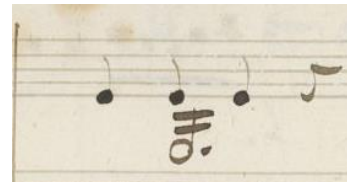


Ilustración 667. (Martín y Soler, 1789 a: p. 124 -c. 38\_vl 1º *Allegro con brio*-).

- El diseño de negras del compás 41 se identifica con el que se desarrolla en la viola de la partitura general.



Ilustración 668. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -c. 41\_vl *Allegro con brio*-).

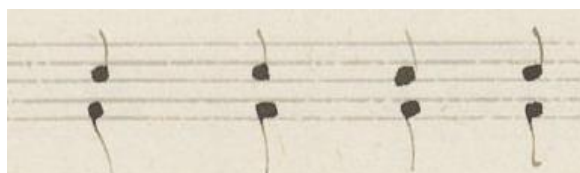


Ilustración 669. (Martín y Soler, 1789 a: p. 125 -c. 41\_vla *Allegro con brio*-).

- Para localizar el diseño que se aloja entre los compases 46-49 del arreglo, hay que saltar hasta los compases 56-59 de los violines orquestales. Una vez aquí, los dos primeros compases del arreglo son relativos al violín segundo, mientras los dos últimos al primero. A pesar de ello, la *particella*:
  - Posee un do<sup>3</sup> sobre la primera corchea, mientras que la parte orquestal un mi<sup>4</sup>.
  - Emplea elementos dinámicos mediante los *forte-piano (fp)*.



Ilustración 670. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 46-49\_vl\_ *Allegro con brio*-).

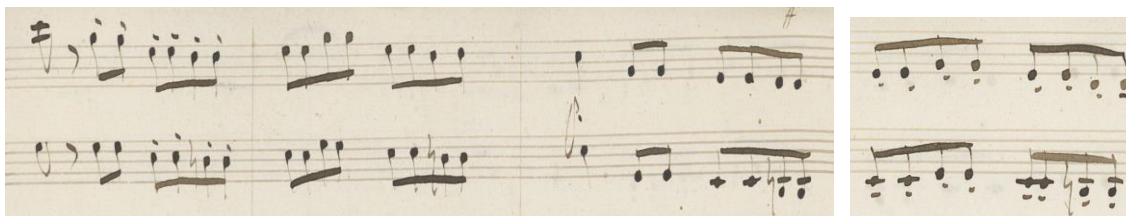


Ilustración 671. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 129-130 -cc. 56-59\_vl 1°\_vl 2°\_ *Allegro con brio*-).

- El diseño alojado entre los compases 50-54 se corresponde con el que desarrolla el violín segundo del manuscrito de Madrid (cc. 60-64). Si bien, la adaptación, en contraste con la parte orquestal:
  - Posee más indicaciones dinámicas con el uso del *forte-piano (fp)* (cc.50, 51, 52).
  - Utiliza elementos de ornamentación con el trino sobre el sol<sup>3</sup> blanca (último compás de este extracto).

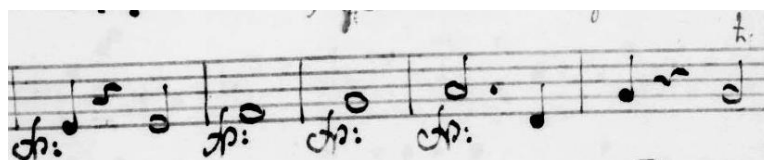


Ilustración 672. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 50-54\_vl\_ *Allegro con brio*-).



Ilustración 673. (Martín y Soler, 1789 a: p. 130 -cc. 60-61\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegro con brio*-).

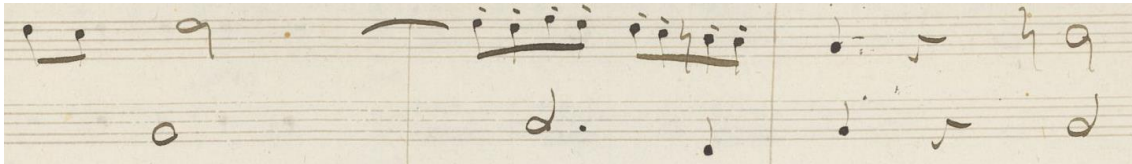


Ilustración 674. (Martín y Soler, 1789 a: p. 131 -cc. 62-64\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegro con brio*-).

- El material de los compases 55, 56, 57 y 58 (p. 9) es idéntico al que realiza el violín segundo orquestal (pp. 132-133 -cc. 65, 66, 67 y 68-).
- El diseño del compás 59 se corresponde con el que desarrolla el clarinete en do orquestal (c. 69). Sin embargo, la adaptación hace uso de la indicación dinámica de *forte* y de las ligaduras para unir las células rítmicas de negra con puntillo-corchea.



Ilustración 675. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -c. 59\_vl\_ *Allegro con brio*-).

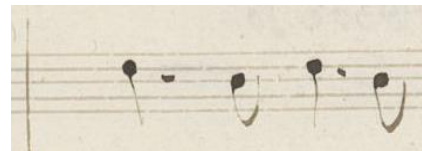


Ilustración 676. (Martín y Soler, 1789 a: p. 133 -c. 69\_cl\_ *Allegro con brio*-).

- El material de los compases 60-61 está extraído de la parte de violín segundo orquestal (cc. 70-71). No obstante, la adaptación en sus dos primeras pulsaciones realiza una reducción rítmica al simplificar las semicorcheas en corcheas. En el tercer tiempo imprime cuatro semicorcheas sobre re<sup>4</sup>. En cambio, la parte orquestal dos semicorcheas sobre re<sup>4</sup> y dos sobre si<sup>3</sup>. Por otro lado, la última pulsación de este compás y la primera del siguiente coinciden con lo que presenta el manuscrito. Sin embargo, la adaptación posee un si<sup>3</sup> becuadro en la segunda pulsación. Esta proviene de la parte de Titta.



Ilustración 677. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 60-61\_vl\_*Allegro con brio*-).

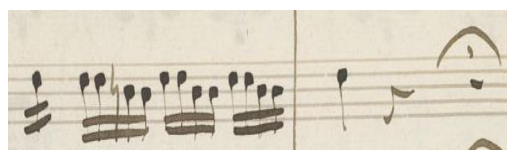


Ilustración 678. (Martín y Soler, 1789 a: p. 133 -cc. 70-71\_vl 2º\_*Allegro con brio*-).

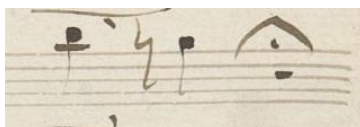


Ilustración 679. (Martín y Soler, 1789 a: p. 133 -c. 71\_Titta\_*Allegro con brio*-).

- El diseño de corcheas de entre los compases 62 al 69 (p. 10) coincide plenamente con el que desarrolla la partitura general en la voz de violín segundo (pp. 134-345 -cc. 72-79).
- El contenido que se alberga entre los compases 70 y 75 del arreglo se identifica con el que desarrolla el violín segundo del manuscrito de Madrid (cc. 80-86). Aun así, el compás 85 orquestal está omitido en la adaptación.



Ilustración 680. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 74-75\_vl\_*Allegro con brio*-).

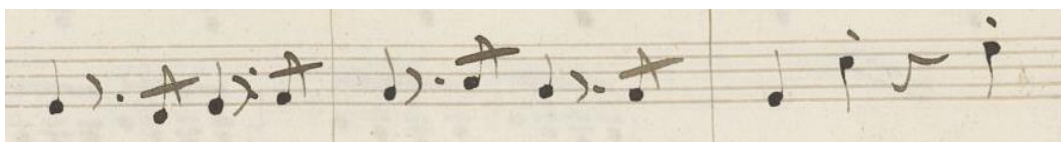


Ilustración 681. (Martín y Soler, 1789 a: p. 136 -cc. 84-86\_vl 2ª\_*Allegro con brio*-).

- El contenido ubicado entre los compases 76 y 87 (p. 10) se corresponde fielmente con el que se desenvuelve en el violín segundo orquestal (pp. 137-139 -cc. 87-98-). Si bien, el compás 87 presenta una articulación diferente a la del manuscrito madrileño al utilizar la ligadura (c. 98).



Ilustración 682. (Druschetzky, s.f.: p. 10 - c. 87\_vl\_1 *Allegro con brio*-).



Ilustración 683. (Martín y Soler, 1789 a: p. 139 -c. 98\_vl 1º\_vl 2º *Allegro con brio*-).

- El diseño del compás 88 se corresponde con el del violín primero orquestal (c. 99). Si bien, el arreglo en las dos voces inferiores modifica la figuración rítmica al pasar de las blancas con puntillo a tres negras.



Ilustración 684. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -c. 88\_vl\_1 *Allegro con brio*-).



Ilustración 685. (Martín y Soler, 1789 a: p. 139 -c. 99\_vl 1º *Allegro con brio*-).

- El diseño de corcheas de entre los compases 89-95 (p. 10) es relativo al que desarrolla el violín segundo de la partitura general entre los compases 100 y 108 (pp. 139-141). Si bien, en la adaptación los compases 106 y 107 orquestales están omitidos. Estos son una repetición de los dos compases precedentes, por ello los omitió Druschetzky, para simplificar el contenido.
- El diseño de entre los compases 96-98 es respectivo al del violín segundo del manuscrito de Madrid (cc. 109-111). Sin embargo, la articulación es diferente ya que el arreglo emplea ligaduras y la parte orquestal no. Asimismo, la adaptación en su compás 97 omite la negra del segundo tiempo que posee la parte orquestal sobre fa<sup>3</sup> (c. 110).



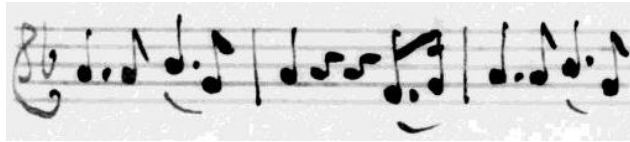


Ilustración 686. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 96-98\_vl\_ *Allegro con brio*-).



Ilustración 687. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 141-142 -cc. 109-111\_vl 2º\_ *Allegro con brio*-).

- El diseño de los compases 99, 100 y 101 (p. 10) es idéntico al del violín segundo del manuscrito (pp. 142-143 -cc. 112-114-).
- El diseño que se ubica entre los compases 102 y 107 se identifica con el que realiza el violín segundo (cc. 115-120). Las diferencias que se presentan son tres:
  - La primera se refiere a la omisión de la primera corchea (mi<sup>3</sup>) en el compás 103 (c. 116 orquestal).
  - La segunda es relativa a la articulación. En la partitura general todas las corcheas aparecen sueltas. En cambio, en el arreglo con la articulación que se observa en la imagen con el uso de las ligaduras.
  - Y la tercera al aspecto dinámico, ya que el arreglo utiliza un *mezzo-forte* en el cuarto compás de este extracto.



Ilustración 688. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 102-104\_vl\_ *Allegro con brio*-).



Ilustración 689. (Martín y Soler, 1789 a: p. 143 -cc. 115-118\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegro con brio*-).



Ilustración 690. (Martín y Soler, 1789 a: p. 143 -cc. 119-120\_vl 1°\_vl 2°\_Allegro con brio-).

- El contenido de los compases entre el 108 y el 115 es relativo al del violín segundo orquestal. Si bien, el arreglo, a diferencia de la partitura general, posee mayor número de indicaciones dinámicas y modifica la altura de la primera negra del compás 121 (c. 125 orquestal).

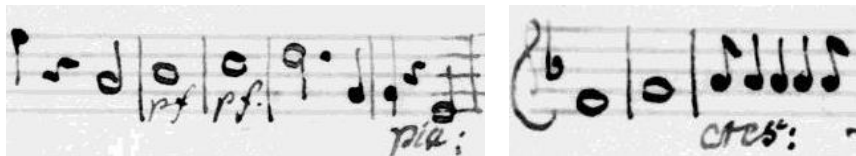


Ilustración 691. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 108-115\_vl\_Allegro con brio-).

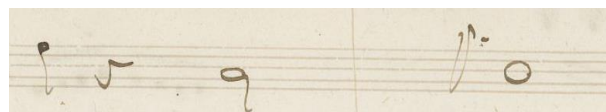


Ilustración 692. (Martín y Soler, 1789 a: p. 144 -cc. 121-122\_vl 2°\_Allegro con brio-).

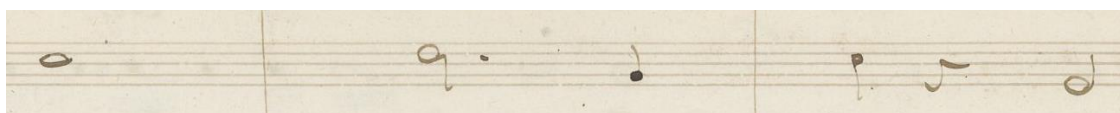


Ilustración 693. (Martín y Soler, 1789 a: p. 145 -cc. 123-125\_vl 2°\_Allegro con brio-).

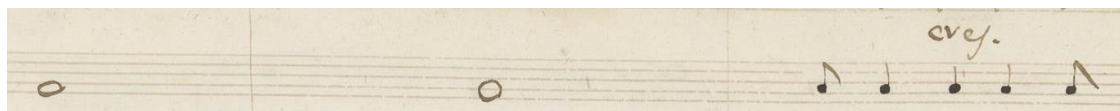


Ilustración 694. (Martín y Soler, 1789 a: p. 146 -cc. 126-128\_vl 2°\_Allegro con brio-).

- El contenido de los compases 116, 117 y 118 se corresponde con el que se da en el violín segundo orquestal (cc. 129-131). El primer compás ha sido escrito como



una simplificación rítmica al pasar de semicorcheas a corcheas. Asimismo, en el segundo tiempo del último compás de este fragmento la adaptación escribe una nota más, sol<sup>3</sup>.



Ilustración 695. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 116-118\_vl\_ *Allegro con brio*-).



Ilustración 696. (Martín y Soler, 1789 a: p. 147 -cc. 129-131\_vl 2º\_ *Allegro con brio*-).

- El diseño de corcheas de los compases comprendidos entre el 119 y el 126 se corresponde con el realiza el violín segundo orquestal entre el compás 132 y el 139 (pp. 147-149).
- El contenido ubicado entre los compases 127-135 está construido a través de la fusión de las dos voces de los violines de la parte orquestal (cc. 140-148). Además de la fusión, la *particella* en contraste con el manuscrito presenta indicaciones dinámicas.



Ilustración 697. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 127-135\_vl\_ *Allegro con brio*-).

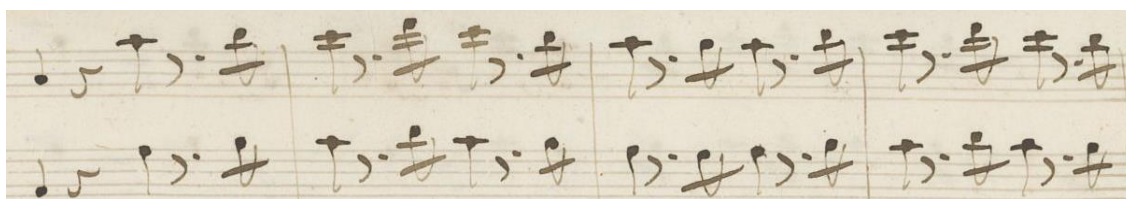


Ilustración 698. (Martín y Soler, 1789 a: p. 149 -cc. 140-143\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegro con brio*-).



Ilustración 699. (Martín y Soler, 1789 a: p. 150 -cc. 144-148\_vl 1°\_vl 2°\_Allegro con brio-).

- El contenido de los últimos dieciséis compases (cc. 136-151) se corresponde con el que desarrollan los violines de la parte orquestal (cc. 149-164). No obstante, se localizan las siguientes diferencias:
  - En el compás 136 el arreglo rellena los silencios de la parte orquestal (c. 149) con negras. Si bien, es una duplicación de las notas que la parte orquestal posee en las pulsaciones débiles.
  - La adaptación posee indicaciones dinámicas y puntos sobre las negras.



Ilustración 700. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 136-137\_vl Allegro con brio-).

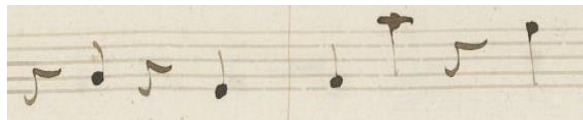


Ilustración 701. (Martín y Soler, 1789 a: p. 151 -cc. 149-150\_vl 2°\_Allegro con brio-).

- El compás 140 la adaptación rellena el espacio de los silencios orquestales (c. 153) repitiendo las notas de los tiempos débiles.

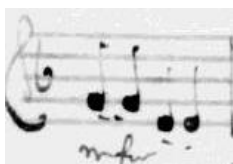


Ilustración 702. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -c. 140\_vl Allegro con brio-).



Ilustración 703. (Martín y Soler, 1789 a: p. 151 -c. 153\_vl 2°\_Allegro con brio-).

- El diseño de los compases comprendidos entre el 141 y 144 es igual que el que desarrolla el del violín segundo orquestal (cc. 154-157). A pesar de

ello, la adaptación posee matices dinámicos que no aparecen en la partitura general.



Ilustración 704. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 141-144\_vl\_ *Allegro con brio*-).

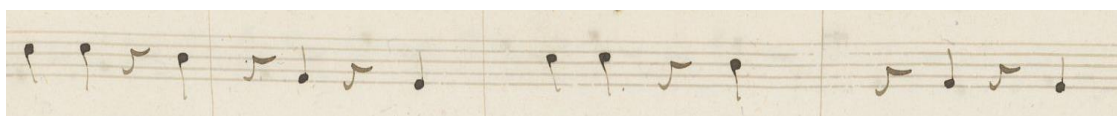


Ilustración 705. (Martín y Soler, 1789 a: p. 152 -cc. 154-157\_vl 2º\_ *Allegro con brio*-).

- Elimina las triples cuerdas, dejando solo la voz superior a la octava inferior. Asimismo, utiliza elementos de ornamentación con las indicaciones de trino (*tr*) sobre el último tiempo de cada compás (cc. 145, 146, 147).



Ilustración 706. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 145-147\_vl\_ *Allegro con brio*-).

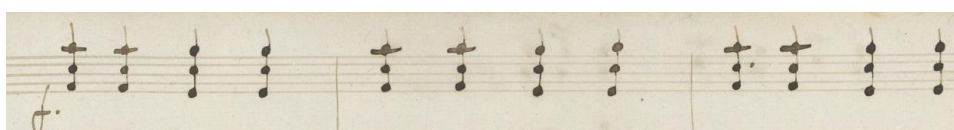


Ilustración 707. (Martín y Soler, 1789 a: p. 153 -cc. 158-160\_vl 1º\_ *Allegro con brio*-).

- El diseño de la parte orquestal (cc. 153-154) es modificado en el arreglo (cc. 148-149). Para ello, elimina las dobles cuerdas de las primeras pulsaciones, baja el registro a la octava inferior, utiliza las ligaduras para unir las células rítmicas de negra con puntillo-corchea, añade indicaciones

dinámicas (*forte-pianos* y *fortes*) y plasma elementos decorativos por medio de los trinos que especifica como *tr.*



Ilustración 708. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 148-149\_vl\_ *Allegro con brio*-).



Ilustración 709. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 153-154 -cc. 161-162\_vl 1º\_ *Allegro con brio*-).

- En este fragmento de dos compases el arreglo invierte el orden de las notas y las escribe a la octava inferior para el primer compás y para el segundo, desarrolla el diseño que realiza el violín segundo orquestal, pero añadiendo a la primera pulsación el mismo acorde de triada (do<sup>3</sup>-fa<sup>3</sup>-la<sup>3</sup>) que se ubica en las pulsaciones segunda y tercera de la parte orquestal.

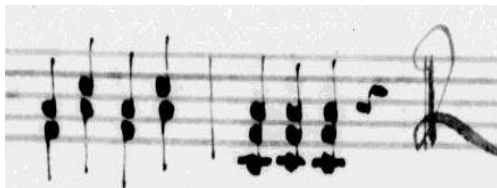


Ilustración 710. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 150-151\_vl\_ *Allegro con brio*-).



Ilustración 711. (Martín y Soler, 1789 a: p. 154 -cc. 163-164\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegro con brio*-).

## B) La de la viola:

- El diseño de los tres primeros compases, rítmicamente, se identifica con el de los bajos de la parte orquestal, pero el uso de la nota do<sup>3</sup> parece ser extraído de la voz de violín primero.

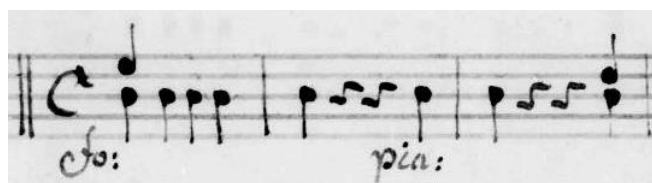


Ilustración 712. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 1-3\_vla\_ *Allegro con brio*-)<sup>182</sup>.

<sup>182</sup> Todos los ejemplos de la viola, que no poseen indicación de clave, están escritos en clave de do en tercera línea.



Ilustración 713. (Martín y Soler, 1789 a: p. 115 -cc. 1-3\_cb\_vc *Allegro con brio*-).



Ilustración 714. (Martín y Soler, 1789 a: p. 115 -cc. 1-3\_vl 1° *Allegro con brio*-).

- El diseño de los compases comprendidos entre el 4 y el 8 se corresponde con el que desarrolla el violín segundo orquestal. Si bien, entre el 5 y el 8 solo se mantiene la figuración rítmica, porque el nombre de las notas cambia.



Ilustración 715. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 4-8\_vla *Allegro con brio*-).

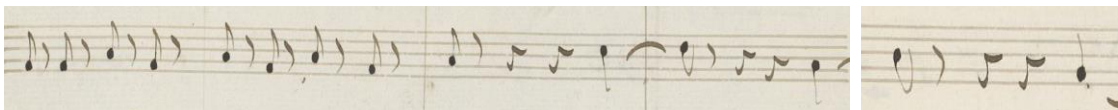


Ilustración 716. (Martín y Soler, 1789 a: p. 116 -cc. 4-8\_vl 2° *Allegro con brio*-)<sup>183</sup>.

- El contenido del compás 9 parece ser construido utilizando el material rítmico de los bajos orquestales, con el empleo de negras, y el del 10 empleando el de los violines al encontrar coincidencia en el nombre de algunas notas; el la de la primera negra y el do de las tres restantes.

<sup>183</sup> Todos los ejemplos del violín, sin indicación de clave, están escritos en clave de sol en segunda línea.



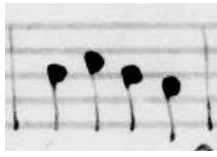


Ilustración 717. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -c. 9\_vla\_ *Allegro con brio*-).



Ilustración 718. (Martín y Soler, 1789 a: p. 117 -cc. 9-10\_cb\_vc\_ *Allegro con brio*-)<sup>184</sup>.



Ilustración 719. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -c. 10\_vla\_ *Allegro con brio*-).



Ilustración 720. (Martín y Soler, 1789 a: p. 117 -cc. 9-10\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegro con brio*-).

- El diseño de los compases comprendidos entre el 11 y el 18 se corresponde con el que desarrollan los bajos orquestales. Si bien, los compases 11 y 12 aunque realizan la misma figuración rítmica y dinámica, las notas no se corresponden.

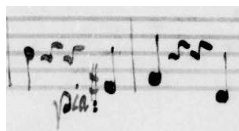


Ilustración 721. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 11-12\_vla\_ *Allegro con brio*-).

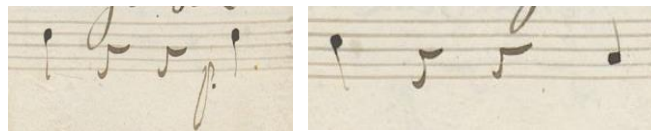


Ilustración 722. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 117-118 -cc. 11-12\_cb\_vc\_ *Allegro con brio*-).

- El contenido ubicado entre los compases 19 y 24 se ajusta con el que desarrolla la viola orquestal. No obstante, se localizan las siguientes diferencias:
  - La adaptación realiza un salto interválico de octava ascendente entre la primera y el resto de las corcheas, mientras que la partitura general presenta el diseño de corcheas de forma uniforme.

<sup>184</sup> Todos los ejemplos de los bajos orquestales, que no tengan indicación de clave, están escritos en clave de fa en cuarta línea.

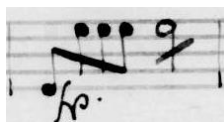


Ilustración 723. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -c. 19\_vla\_ *Allegro con brio*-).

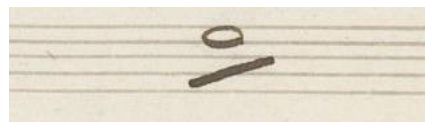


Ilustración 724. (Martín y Soler, 1789 a: p. 119 -c. 19\_vla\_ *Allegro con brio*-).

- A excepción de la primera corchea, el arreglo escribe el mismo material que se aloja en la partitura general, pero a la octava inferior.

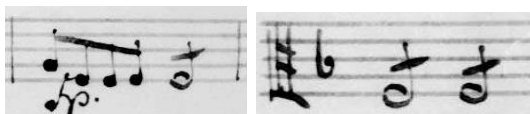


Ilustración 725. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 23-24\_vla\_ *Allegro con brio*-).

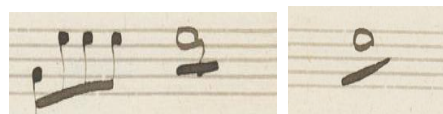


Ilustración 726. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 120-121 -cc. 23-34\_vla\_ *Allegro con brio*-).

- El contenido de los compases 25, 26 y 27 es una fusión de los materiales que se dan en la viola y fagot primero orquestal. Estos se han construido de la siguiente forma:
  - C. 25: las cuatro corcheas sobre fa pertenecen a la viola orquestal, pero en el arreglo están escritas a la octava inferior y las dos negras (fa<sup>2</sup>-mi<sup>2</sup>) al fagot.
  - C. 26: las cuatro negras han sido extraídas del fagot. Si bien, las dos primeras en el arreglo son re<sup>2</sup> y do<sup>2</sup>, mientras que en el manuscrito de Madrid re<sup>3</sup> y do<sup>3</sup>.
  - C. 27 la negra (fa<sup>2</sup>) pertenece a la viola de la partitura general.

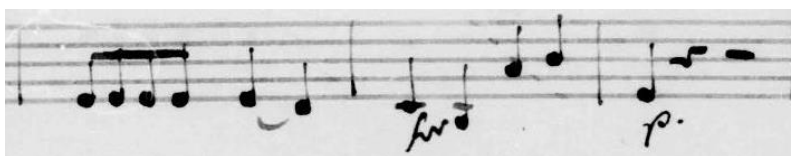


Ilustración 727. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 25-27\_vla\_ *Allegro con brio*-).



Ilustración 728. (Martín y Soler, 1789 a: p. 121 -cc. 25-27\_vla\_fag 1°\_Allegro con brio-).<sup>185</sup>

- El material del compás 28 es relativo al que realiza el clarinete del manuscrito madrileño.

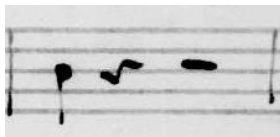


Ilustración 729. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -c. 28\_vla\_Allegro con brio-).

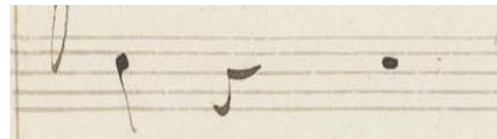


Ilustración 730. (Martín y Soler, 1789 a: p. 122 -c. 28\_cla\_Allegro con brio-).

- El diseño de los compases 29-30 se ajusta al del violín primero de la parte general. Si bien, la primera nota del fragmento no coincide, ya que el arreglo posee un do<sup>3</sup>, mientras que la parte orquestal un la<sup>4</sup> con mordente. Asimismo, la viola del arreglo posee todo el contenido escrito en registro inferior.



Ilustración 731. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 29-30\_vla\_Allegro con brio-).



Ilustración 732. (Martín y Soler, 1789 a: p. 122 -cc. 29-30\_vl 1°\_Allegro con brio-).

- El contenido de entre los compases 31-34 concuerda con el que desarrollan los bajos orquestales. No obstante, la *particella* a diferencia de la partitura general:
  - Realiza un salto interválico de tercera descendente entre las dos primeras corcheas del compás 31 y uno de octava ascendente entre las dos primeras del compás 33.

<sup>185</sup> La voz de la viola está escrita en clave de do en tercera línea y la del fagot en fa en cuarta línea.



- Los *forte-piano* de los compases 32 y 34 solo se recogen en el primer tiempo.
- La articulación del compás 33 es diferente al utilizar ligaduras y puntos.

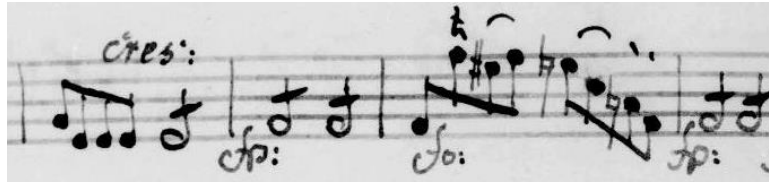


Ilustración 733. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 31-34\_vla\_ *Allegro con brio*-).

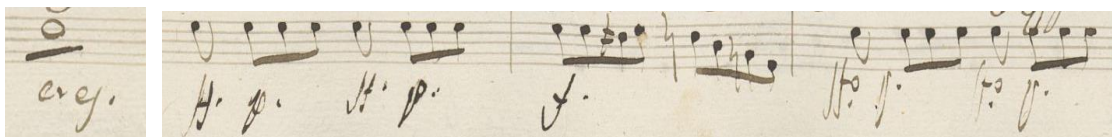


Ilustración 734. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 122-123 -cc. 31-34\_cb\_vc\_ *Allegro con brio*-).

- El contenido ubicado entre los compases 35 y 38 se corresponde con el que desenvuelven los violines orquestales. Si bien, la viola de la adaptación en las negras realiza octavas ( $\text{sol}^2\text{-sol}^3$ ), utiliza puntos sobre las corcheas y omite el  $\text{sol}^2$  blanca con puntillo del último compás.

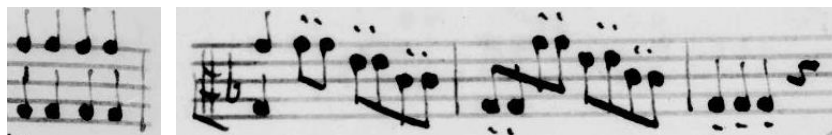


Ilustración 735. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 35-38\_vl\_ *Allegro con brio*-).



Ilustración 736. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 123-124 -cc. 35-38\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegro con brio*-).

- El contenido alojado entre los compases 39 y 42 es relativo al que realizan los bajos del manuscrito. Si bien, el arreglo sube una octava el registro en el compás 41 y primer tiempo del 42 con respecto a la parte orquestal.



Ilustración 737. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 39-42\_vla\_ *Allegro con brio*-).



Ilustración 738. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 124-125 -cc. 39-42\_cb\_vc\_ *Allegro con brio*-).

- El diseño de redondas que caracteriza a los compases 43 y 44 del arreglo no se localiza en la partitura general. Sin embargo, el diseño de corcheras del compás 45 casa perfectamente con el que se produce en el violín primero orquestal (c. 45).

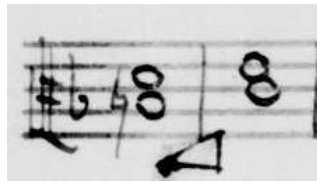


Ilustración 739. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 43-44\_vla\_ *Allegro con brio*-).

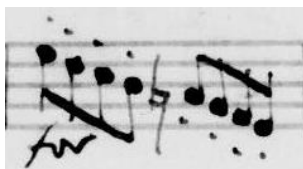


Ilustración 740. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 45\_vla\_ *Allegro con brio*-).

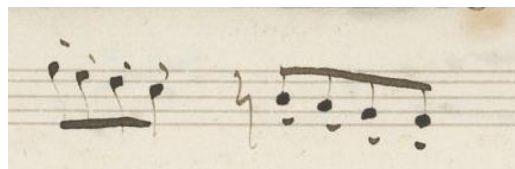


Ilustración 741. (Martín y Soler, 1789 a: p. 126 -c. 45\_vl 1º\_ *Allegro con brio*-).

- El diseño de los compases 46-47 de la adaptación se corresponde con el que se da en oboes, clarinetes y bajos orquestales (cc. 56-57). A pesar de que rítmicamente las figuraciones son las mismas, el nombre de las notas son diferentes.

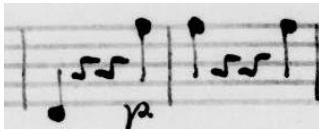


Ilustración 742. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 46-47\_vla\_*Allegro con brio*-).

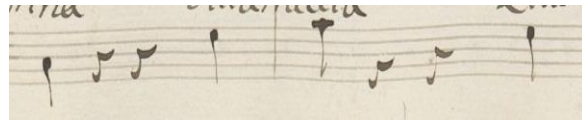


Ilustración 743. (Martín y Soler, 1789 a: p. 129 -cc. 56-57\_cb\_vc\_*Allegro con brio*-).

- El material de los compases 48 y primer tiempo del 50 encaja con el que protagoniza el violín segundo de la parte orquestal (cc. 58-60).



Ilustración 744. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 48-50\_vla\_*Allegro con brio*-).

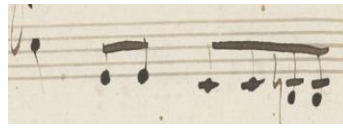


Ilustración 745. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 129-130 -cc. 58-60\_vl 2°\_*Allegro con brio*-).



- El contenido que se alberga entre el último tiempo del compás 50 y el 56 se corresponde con el que desarrolla la voz de Titta (cc. 60-66). Empero, la adaptación realiza negras en lugar de dos corcheas en todos sus cuartos tiempos (cc. 50-53).

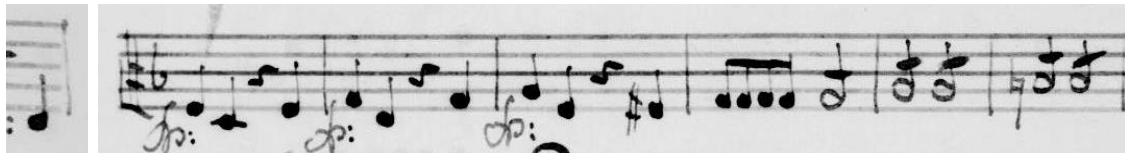


Ilustración 746. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 50-56\_vla\_*Allegro con brio*-).

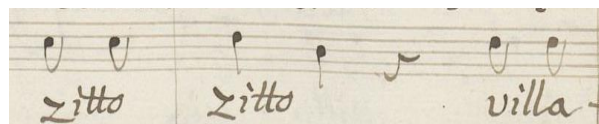


Ilustración 747. (Martín y Soler, 1789 a: p. 130 -cc. 60-61\_Titta\_*Allegro con brio*-).

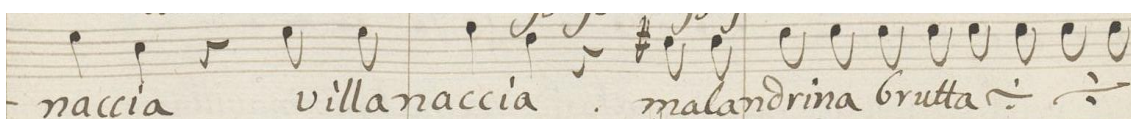


Ilustración 748. (Martín y Soler, 1789 a: p. 131 -cc. 62-64\_Titta\_*Allegro con brio*-).

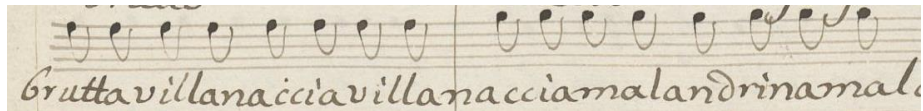


Ilustración 749. (Martín y Soler, 1789 a: p. 132 -cc. 65-66\_Titta\_Allegro con brio-).

- El diseño de sincopas de los compases 57-58 se corresponde con el que desarrollan los violines orquestales (cc. 67-68). Si bien, el nombre de las notas del segundo compás de este extracto no coinciden.

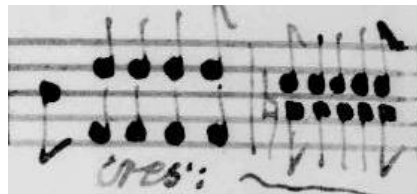


Ilustración 750. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 57-58\_vla\_Allegro con brio-).

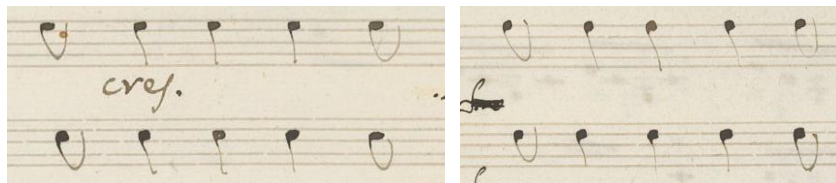


Ilustración 751. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 132-133 -cc. 67-68\_vl 1°\_vl 2°\_Allegro con brio-).

- En el compás 59 se ubica un diseño de blancas y en el 60 de sincopas. Sin embargo, este diseño rítmico no se representa en ninguna de las voces en la partitura general (cc. 69-70). Ahora bien, el calderón del compás 61 de la adaptación coincide con el que se produce en el manuscrito de Madrid (c. 71).



Ilustración 752. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 59-61\_vla\_Allegro con brio-).



Ilustración 753. (Martín y Soler, 1789 a: p. 133 -cc. 69-71\_vl 1º\_vl 2º\_ob\_cl\_Allegro con brio-).

- El diseño ubicado entre los compases 62 y primer tiempo del 70 se corresponde con el que desarrolla la viola orquestal (cc. 72-80).

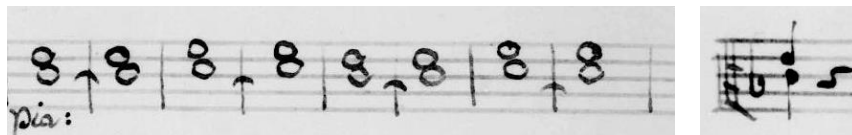


Ilustración 754. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 62-70\_vla\_Allegro con brio-).

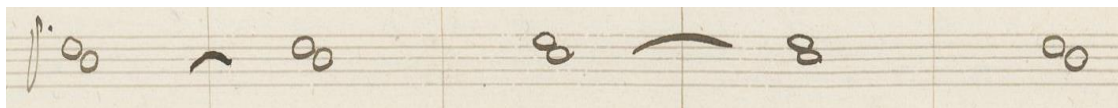


Ilustración 755. (Martín y Soler, 1789 a: p. 134 -cc. 72-76\_vla\_Allegro con brio-).

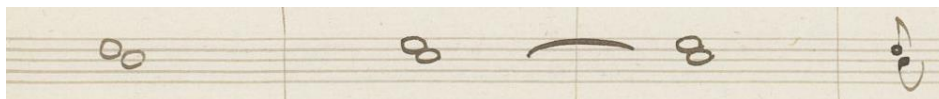


Ilustración 756. (Martín y Soler, 1789 a: p. 135 -cc. 77-80\_vla\_Allegro con brio-).

- El contenido que se aloja entre los dos últimos tiempos del compás 70 y el 88 coincide con el que se origina en el violín primero de la partitura general (cc. 80-99). No obstante, la *particella*:



- Omite el compás 85 de la parte orquestal. Ya que los compases 74 y 75 de la adaptación coinciden respectivamente con los compases 84 y 86 de la parte orquestal.

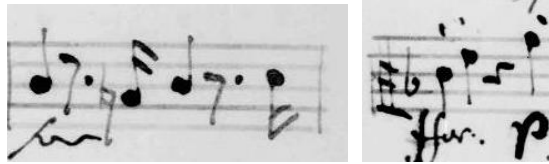


Ilustración 757. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 74-75\_vla\_ *Allegro con brio*-).

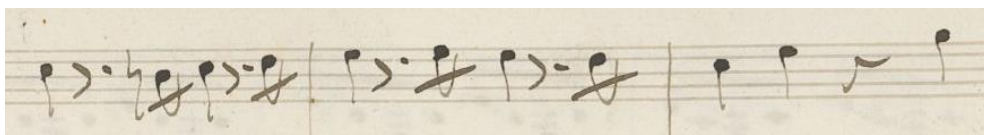


Ilustración 758. (Martín y Soler, 1789 a: p. 136 -cc. 84-86\_vl 1º\_ *Allegro con brio*-).

- En el compás 87 la *particella* imprime una articulación diferente a la de la partitura general (c.88) y en el 88 omite las figuraciones de blanca con puntillo (c.89 orquestal).



Ilustración 759. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 87-88\_vla\_ *Allegro con brio*-).



Ilustración 760. (Martín y Soler, 1789 a: p. 139 -cc. 88-89\_vl 1º\_ *Allegro con brio*-).

- El diseño de redondas que se origina en los compases 89-94 de la adaptación no se encuentra en ninguna de las voces de la parte orquestal entre los compases que podrían corresponder; del 100 al 107. Sin embargo, el contenido del arreglo ubicado entre los compases 95 y 100, se corresponde con el que se aloja en la partitura general en la voz de violín primero, la cual coincide a su vez con la voz de Ghitta (cc. 108-113). Las diferencias se aprecian principalmente por el uso distinto de la articulación.

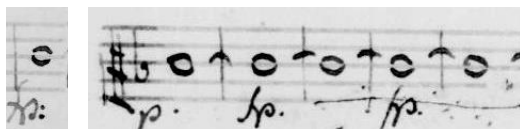


Ilustración 761. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 89-94\_vla *Allegro con brio*-).

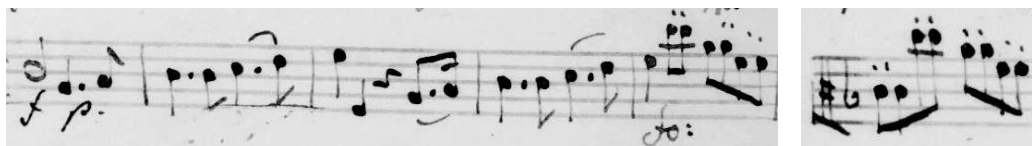


Ilustración 762. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 95-100\_vla *Allegro con brio*-).

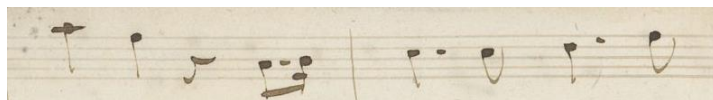


Ilustración 763. (Martín y Soler, 1789 a: p. 141 -cc. 108-109\_vl 1º *Allegro con brio*-).



Ilustración 764. (Martín y Soler, 1789 a: p. 142 -cc. 110-113\_vl 1º *Allegro con brio*-).

- El diseño de corcheas del compás 101 coincide con el que desarrolla los bajos orquestales (c. 114).



Ilustración 765. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 101\_vla *Allegro con brio*-).



Ilustración 766. (Martín y Soler, 1789 a: p. 143 -c. 114\_cb\_vc *Allegro con brio*-).

- El contenido de los compases 102 al 105 se identifica con el que desarrollan el violín primero orquestal (cc. 115-118). Sin embargo, la *particella* en contraste con el manuscrito de Madrid:

- Realiza las corcheas a una distancia de tercera ascendente, en el primer compás de este extracto de cuatro.
- En el segundo, imprime un ritmo sincopado (negra-blanca-negra) que no aparece en ninguna de las voces de la partitura general.
- Utiliza matices dinámicos en todos los compases.



Ilustración 767. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 102-105\_vla\_ *Allegro con brio*-).



Ilustración 768. (Martín y Soler, 1789 a: p. 143 -cc. 115-118\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegro con brio*-).

- El diseño de redondas de los compases 106 y 107 se identifica con el de los vientos (cc. 119-120). Sin embargo, a excepción del fa<sup>2</sup> y el sol<sup>2</sup> del arreglo, que se corresponde con el fa<sup>4</sup> y el sol<sup>4</sup> del oboe, el resto de las redondas no coinciden con ninguna voz de los vientos.

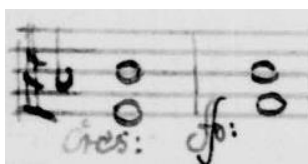


Ilustración 769. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 106-107\_vla\_ *Allegro con brio*-).



Ilustración 770. (Martín y Soler, 1789 a: p. 144 -cc. 119-120\_ob\_ *Allegro con brio*-).



- El contenido de los compases 108 a 110 está extraído de la voz cantante de Titta.

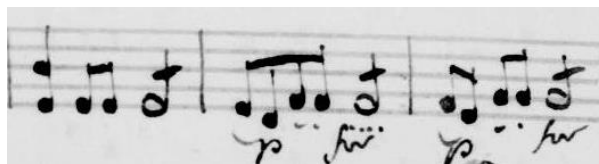


Ilustración 771. (Druschetzky, s.f.: p. 108-110\_vla\_ *Allegro con brio*-).

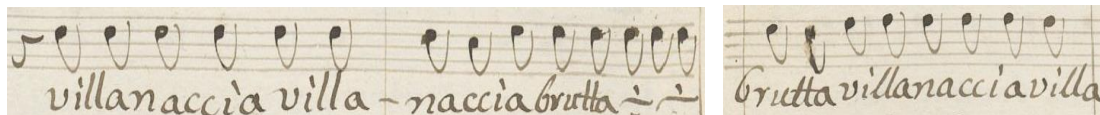


Ilustración 772. (Martín y Soler, 1789 a: p. 145 -cc. 121-123\_ob\_ *Allegro con brio*-).

- El contenido de entre los compases 111 y 114 se corresponde con el del violín primero orquestal (cc. 124-128). Aun así, la viola de la adaptación está escrita en un registro inferior, posee indicaciones dinámicas y en el ultimo compás de este extracto realiza una redonda, en lugar de sincopas como la partitura general.

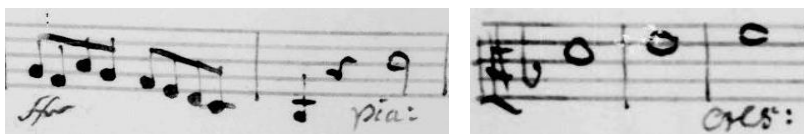


Ilustración 773. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 111-114\_vla\_ *Allegro con brio*-).



Ilustración 774. (Martín y Soler, 1789 a: p. 145 -cc. 124-125\_vl 1º\_ *Allegro con brio*-).

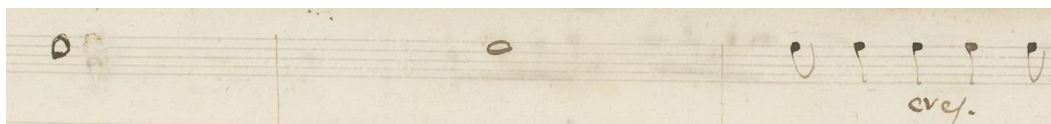


Ilustración 775. (Martín y Soler, 1789 a: p. 146 -cc. 126-128\_vl 1º\_ *Allegro con brio*-).

- El material de los compases 116, 117 y 118 se corresponde con el que se origina en el violín segundo orquestal (cc. 129-131). No obstante, la *particella*:
  - No realiza el mismo dibujo sobre las corcheas del segundo compás de este fragmento de tres, ya que repite el sol en el tercer tiempo (c. 117); (c. 130 orquestal).
  - Posee indicaciones dinámicas con el uso del *forte*.
  - Realiza una negra más (mi<sup>2</sup>) sobre el segundo tiempo del último compás (c. 118); (c. 131 orquestal).



Ilustración 776. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 116-118\_vla\_ *Allegro con brio*-).



Ilustración 777. (Martín y Soler, 1789 a: p. 147 -cc. 129-131\_vl 1º\_ *Allegro con brio*-).

- El contenido ubicado en el arreglo, desde el compás 119 al primer tiempo del 133 (pp. 8-9), coincide con el que desarrolla la viola de la parte orquestal (pp. 147-150 -cc. 132-146-).
- El material que se alberga desde el segundo tiempo del compás 133 hasta el final del número (c. 151), se corresponde con el que se presenta en el violín segundo orquestal (cc. 146-164). Si bien, la adaptación presenta algunas diferencias. Estas son:
  - El compás 136 realiza cuatro negras en lugar de dos como la parte orquestal (c. 149). Esta misma acción se repite en el compás 140 del arreglo (c. 144 orquestal).



Ilustración 778. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -c. 136\_vla\_ *Allegro con brio*-).



Ilustración 779. (Martín y Soler, 1789 a: p. 151 -c. 149\_vl 2º\_ *Allegro con brio*-).

- El diseño de negras de los compases 145, 146 y 147 se corresponde con el que desarrollan los violines (cc. 158-160). Si bien, la adaptación utiliza solo las dos líneas inferiores en sentido invertido, de los violines orquestales, para construir el material.



Ilustración 780. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 145-147\_vla\_ *Allegro con brio*-).



Ilustración 781. (Martín y Soler, 1789 a: p. 153 -cc. 158-160\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegro con brio*-).

- El diseño de los últimos cuatro compases del 148 al 151, se ajusta con el que desarrolla el violín primero orquestal (cc. 161-164). Si bien, la *particella*:
  - Elimina las dobles cuerdas, ya que solo mantiene la línea superior.
  - Añade elementos de ornamentación con el uso de los trinos (cc. 148-149).
  - Realiza un movimiento lineal y no por grados conjuntos en el penúltimo compás.



Ilustración 782. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 148-151\_vla\_ *Allegro con brio*-).



Ilustración 783. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 153-154 -cc. 161-164\_vl 1°\_vl 2°\_Allegro con brio-).

### C) La del violonchelo:

- Desde el inicio hasta la primera pulsación del compás 11 (p. 7) el contenido coincide plenamente con el que se desarrolla en la parte de los bajos orquestales (pp. 115-117 -cc. 1-11-).
- El material que se aloja entre el segundo tiempo del compás 11 y el compás 19 está extraído de la voz cantante de Titta, por el diseño rítmico de corcheas. Sin embargo, en cuanto al nombre de las notas estas coinciden a partir del compás 15. Además, en la particella se aprecia el uso de elementos dinámicos y de articulación por los puntos y las ligaduras.

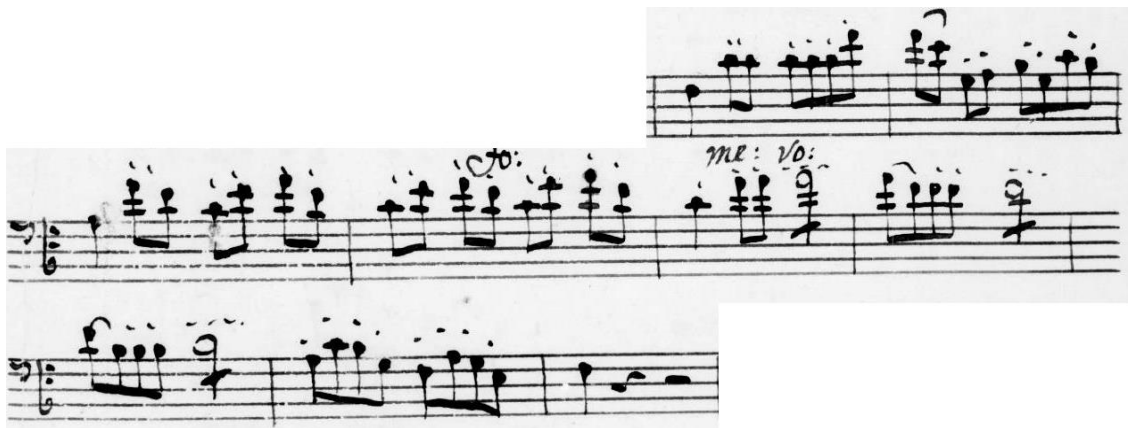


Ilustración 784. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 11-19\_vc\_Allegro con brio-).

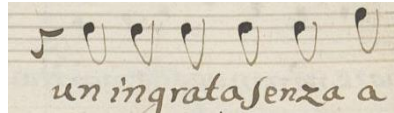


Ilustración 785. (Martín y Soler, 1789 a: p. 117 -c. 11\_Titta\_ *Allegro con brio*-).<sup>186</sup>



Ilustración 786. (Martín y Soler, 1789 a: p. 118 -c. 12-15\_Titta\_ *Allegro con brio*-).

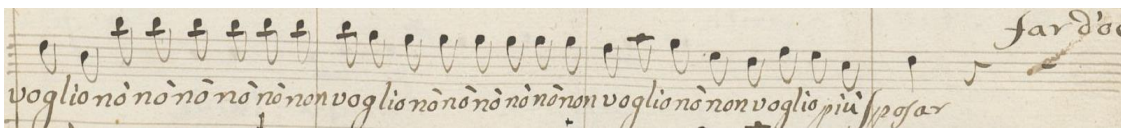


Ilustración 787. (Martín y Soler, 1789 a: p. 119 -c. 16-19\_Titta\_ *Allegro con brio*-).

- El diseño de los compases 20, 21, 22 y primer tiempo del 23 se corresponde con el de los bajos orquestales. Aun así, la adaptación, a diferencia del manuscrito de Madrid, recoge elementos de ornamentación, de articulación y dinámicos.



Ilustración 788. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 20-23\_vc\_ *Allegro con brio*-).

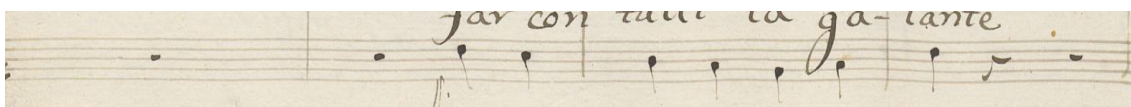


Ilustración 789. (Martín y Soler, 1789 a: p. 121 -cc. 20-23\_vc\_cb\_ *Allegro con brio*-).

- El contenido ubicado entre los compases 23 y primer tiempo del 27 coincide con el que posee el violín primero orquestal. No obstante, la adaptación presenta

<sup>186</sup> Todos los ejemplos de Titta, que no posean indicación de clave, están escritos en clave de fa en cuarta línea.



diferencias con la partitura general al poseer elementos de ornamentación con el uso de los trinos, utilizar elementos dinámicos (*forte-piano*) y de carácter (*dolce*) y por emplear una articulación ligeramente diferente.



Ilustración 790. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 23-27\_vc *Allegro con brio*-).

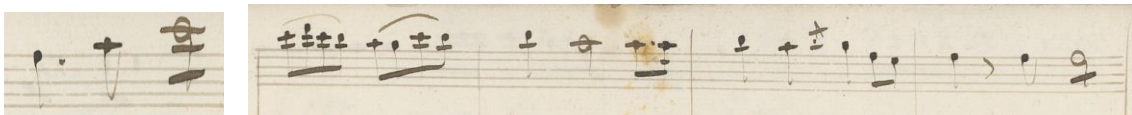


Ilustración 791. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 120-121 -cc. 23-27\_vl 1º *Allegro con brio*-).

- Las cuatro negras de los compases 27, 28, 29 y 30 (pp. 7-8) han sido extraídas del material de los bajos orquestales (p. 122 -cc. 27-30-).
- El material de los compases 31 y 32 se relaciona con el que protagoniza Ghitta. Si bien, la adaptación en el cuarto tiempo del c. 31 realiza una figuración rítmica diferente corchea con puntillo-semicorchea, en lugar de dos corcheas.



Ilustración 792. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 31-32\_vc *Allegro con brio*-).

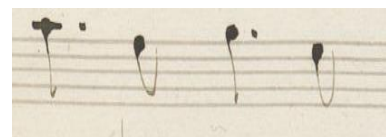
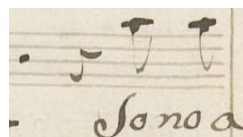


Ilustración 793. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 122-123 -cc. 31-32\_Ghitta *Allegro con brio*-)<sup>187</sup>.

- Las corcheas del compás 33 son relativas a la que realiza el violín primero orquestal (c. 33). Empero, la articulación del arreglo es distinta.

<sup>187</sup> Los ejemplos de la voz de Ghitta, que no posean indicación de clave, están escritos en clave de do en primera línea. Asimismo, la letra en italiano que no aparece en el compás 32 esta reflejada en la voz inferior de Titta, ya que ambas cantan el mismo texto.



Ilustración 794. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 33\_vc *Allegro con brio*-).



Ilustración 795. (Martín y Soler, 1789 a: p. 123 -c- 33\_vl 1º *Allegro con brio*-).

- El diseño del compás 33 se corresponde con el que realiza Ghitta (c. 33).



Ilustración 796. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 34\_vc *Allegro con brio*-).

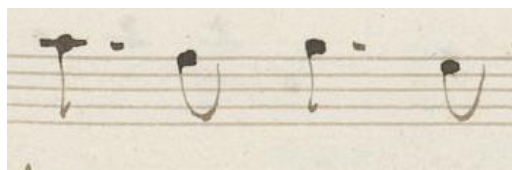


Ilustración 797. (Martín y Soler, 1789 a: p. 123 -c- 34\_Ghitta *Allegro con brio*-).

- El contenido de los compases 35 a 38 se corresponde con el que poseen los bajos orquestales (cc. 35-38). Sin embargo, el arreglo en el primer compás de este fragmento realiza si<sup>2</sup>-do<sup>2</sup>, mientras que la partitura general sol<sup>2</sup>-do<sup>2</sup>.

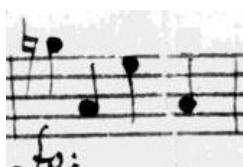


Ilustración 798. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 35\_vc *Allegro con brio*-).



Ilustración 799. (Martín y Soler, 1789 a: p. 123 -c- 35\_vc\_cb *Allegro con brio*-).

- El contenido del compás 38 al 42 es equivalente al que se origina en la voz de Titta (cc. 38-42). No obstante, la *particella* modifica la figuración del cuarto tiempo del compás 38, al recoger corchea con puntillo-semicolona, en lugar de dos corcheas. Asimismo, el compás 42 pertenece a los bajos de la parte orquestal.



Ilustración 800. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 38-42\_vc *Allegro con brio*-).

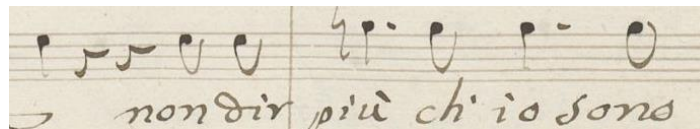


Ilustración 801. (Martín y Soler, 1789 a: p. 124 -cc. 38-39\_Titta\_ *Allegro con brio*-).

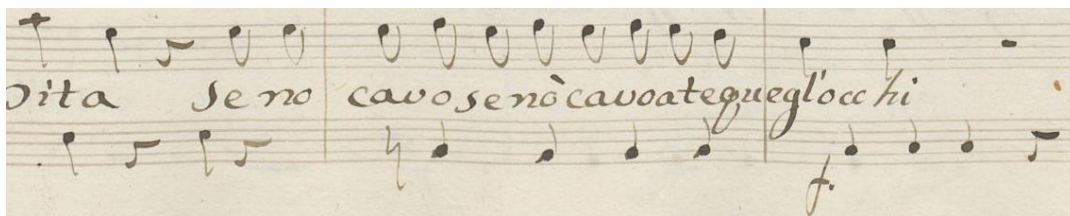


Ilustración 802. (Martín y Soler, 1789 a: p. 125 -c. 40-42\_Titta\_vc\_cb\_ *Allegro con brio*-).

- El material de los compases 43, 44 y 45 coincide con el de los bajos del manuscrito madrileño. No obstante, el 43 está escrito en la adaptación a la octava inferior.



Ilustración 803. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 43\_vc\_ *Allegro con brio*-).



Ilustración 804. (Martín y Soler, 1789 a: p. 125 -c. 43\_vc\_cb\_ *Allegro con brio*-).

- El contenido de los compases comprendidos entre el 46 y el 61 se corresponde con el que se desarrolla en la parte de los bajos orquestales (cc. 56-71)<sup>188</sup>. Sin embargo, el arreglo:

<sup>188</sup> Es decir; la adaptación omite diez compases de contenido de la parte orquestal.



- Entre el compás 54 y el 61 escribe el material de la parte orquestal (cc. 64-71) a la octava inferior.



Ilustración 805. (Druschetzky, s.f.: p. 8 - cc. 53-54\_vc *Allegro con brio*-).



Ilustración 806. (Martín y Soler, 1789 a: p. 131 -cc. 63-64\_vc\_cb *Allegro con brio*-).

- En el último compás de este extracto la adaptación posee un blanca mientras que la parte orquestal una negra.



Ilustración 807. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 61\_vc *Allegro con brio*-).

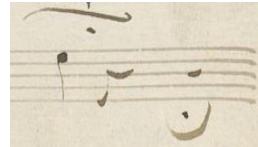


Ilustración 808. (Martín y Soler, 1789 a: p. 133 -c.71\_vc\_cb *Allegro con brio*-).

- El contenido que se recoge entre los compases 62 y 71 de la adaptación se corresponde con el material fusionado las voces de Titta y bajos orquestales (cc. 72-81).



Ilustración 809. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 62-71\_vc *Allegro con brio*-).

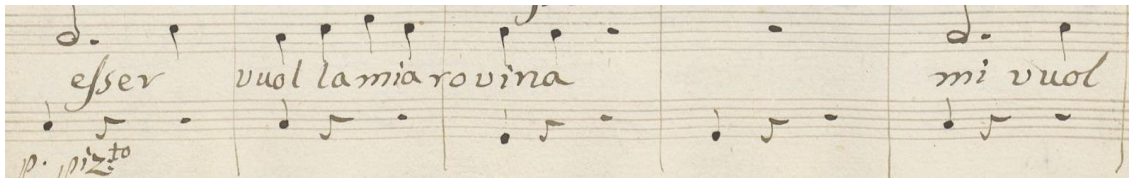


Ilustración 810. (Martín y Soler, 1789 a: p. 134 -cc. 72-76\_Titta\_vc\_cb\_Allegro con brio-).

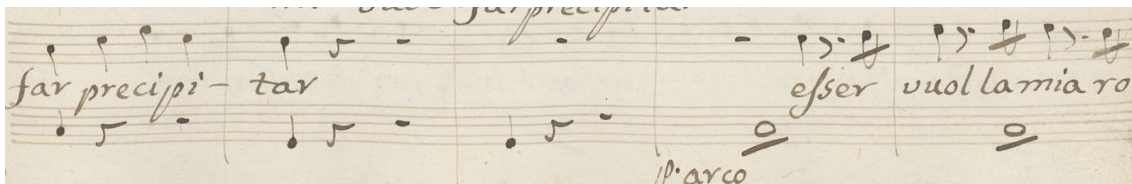


Ilustración 811. (Martín y Soler, 1789 a: p. 135 -cc. 77-81\_Titta\_vc\_cb\_Allegro con brio-).

- El diseño de los compases 72 a 75 se corresponde con el que se origina en la parte orquestal entre los compases 82 y 86. Esto indica que se omite uno de los compases de los valores de corcheas repetidos.

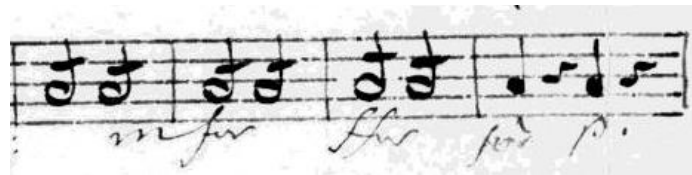


Ilustración 812. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 72-75\_vc\_Allegro con brio-).

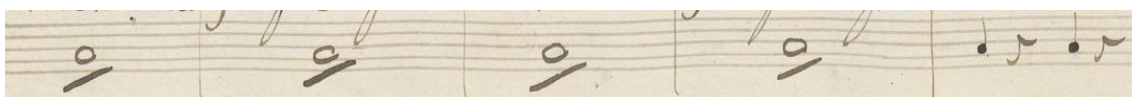


Ilustración 813. (Martín y Soler, 1789 a: p. 136 -cc. 82-86\_vc\_cb\_Allegro con brio-).

- El contenido que se alberga entre los compases 76 y 118 de la adaptación se corresponde con el de los bajos del manuscrito de Madrid (cc. 87-131). No obstante, la *particella*:
  - Ha omitido los compases orquestales 106-107.
  - Presenta mayor cantidad de indicaciones dinámicas.
  - Utiliza la misma articulación, a excepción del sistema de corcheas del compás 87 en el que se combina ligadura y puntos, (c. 98 orquestal).



Ilustración 814. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 87\_vc *Allegro con brio*-).



Ilustración 815. (Martín y Soler, 1789 a: p. 139 -c. 98\_vc\_cb *Allegro con brio*-).

- En el último compás del extracto la adaptación posee una blanca (c.118), mientras que la parte orquestal una negra (c. 131).



Ilustración 816. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 118\_vc *Allegro con brio*-).

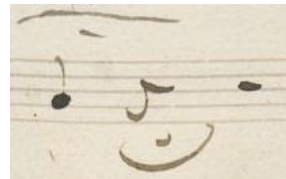


Ilustración 817. (Martín y Soler, 1789 a: p. 174 -c. 131\_vc\_cb *Allegro con brio*-).

- El contenido de los compases 119 a 125 concuerda con el que presenta la voz de Titta con la fusión de algunos elementos de los bajos orquestales (cc. 132-138). Empero, en la adaptación se aprecian algunas diferencias. Estas son:
  - Utiliza elementos de ornamentación por medio de los trinos (cc. 119 y 123).
  - Liga las cuatro negras del segundo y sexto compases del extracto.
  - La última negra de los dos grupos de cuatro aparece como la<sup>2</sup>. En cambio, en la parte orquestal figura como fa<sup>2</sup>.

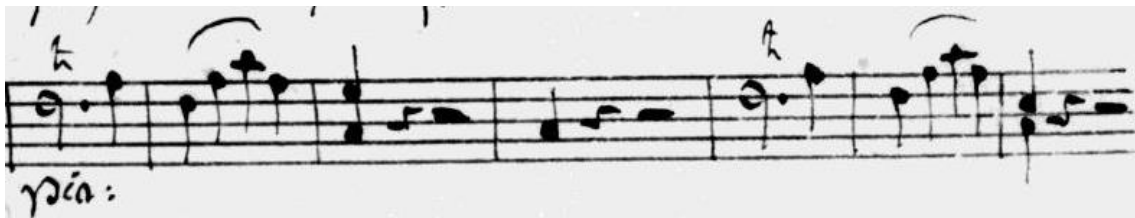


Ilustración 818. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 119-125\_vc *Allegro con brio*-).

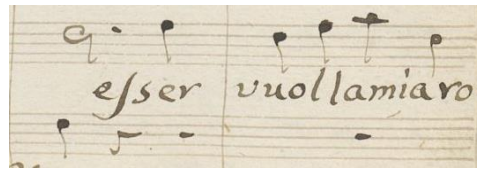


Ilustración 819. (Martín y Soler, 1789 a: p. 127 -cc. 132-133\_Titta\_vc\_cb\_Allegro con brio-).

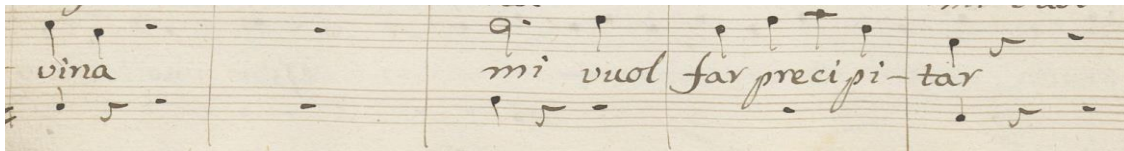


Ilustración 820. (Martín y Soler, 1789 a: p. 128 -cc. 134-138\_Titta\_vc\_cb\_Allegro con brio-).

- El contenido de los veinticinco últimos compases del arreglo (p. 9 -cc. 127-151-) encaja con el que se desarrolla en la parte de los bajos orquestales (pp. 149-154 -cc. 140-164). Aun así, la *particella*, en contraste con la partitura general, presenta matices dinámicos y elementos de ornamentación por medio de trinos.



Ilustración 821. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 127-151\_vc\_Allegro con brio-).

#### D) La del oboe:

- El diseño de los tres primero compases se relaciona con el del violín primero orquestal. Si bien, hay que tener en consideración que, a partir del segundo tiempo del segundo compás el contenido pertenece realmente a la voz solista de Ghitta.



Ilustración 822. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 1-3\_ob *Allegro*-).

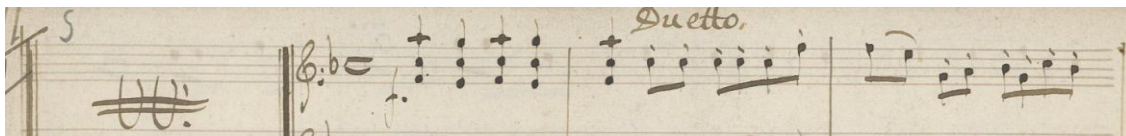


Ilustración 823. (Martín y Soler, 1789 a: p. 115 -cc. 1-3\_vl 1° *Allegro con brio*-).

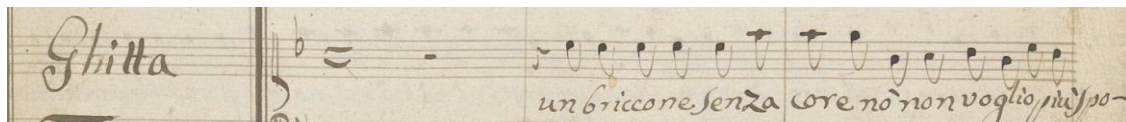


Ilustración 824. (Martín y Soler, 1789 a: p. 115 -cc. 1-3\_Ghitta\_ *Allegro con brio*-).

- Los compases del 4 al 11 se corresponden con el diseño que realiza la parte orquestal en diferentes voces (cc. 4-11).

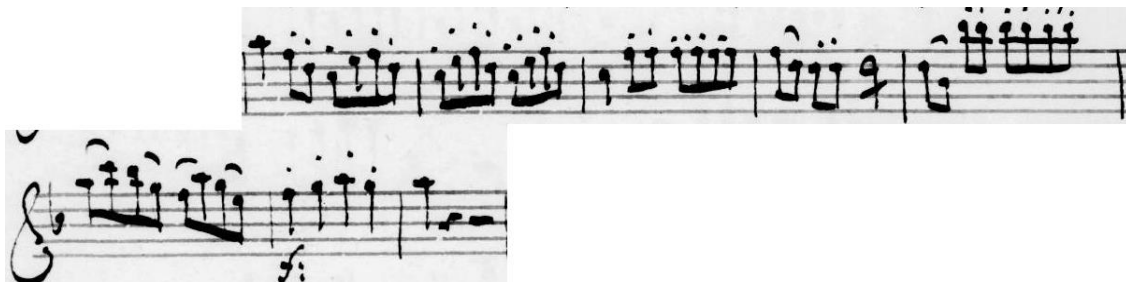


Ilustración 825. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 4-11\_ob *Allegro*-).

La disposición es la siguiente:

- Del c. 4 al 8 se corresponde con la parte de Ghita.



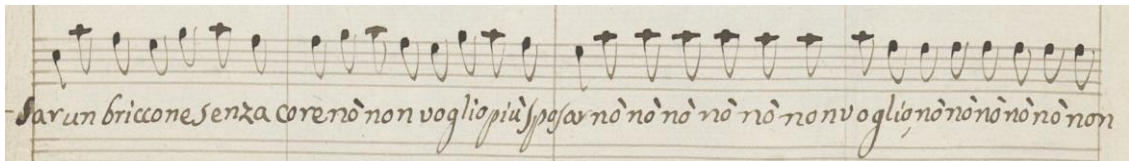


Ilustración 826. (Martín y Soler, 1789 a: p. 116 -cc. 4-7\_Ghitta\_Allegro con brio-)<sup>189</sup>.

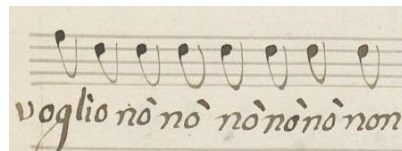


Ilustración 827. (Martín y Soler, 1789 a: p. 117 -c. 8\_Ghitta\_Allegro con brio-).

- El c. 9 se identifica con el violín segundo.



Ilustración 828. (Martín y Soler, 1789 a: p. 117 -c. 9\_vl 2º\_Allegro con brio-).

- Los compases 10 y 11 están extraídos utilizando el material que ofrece el violín primero.

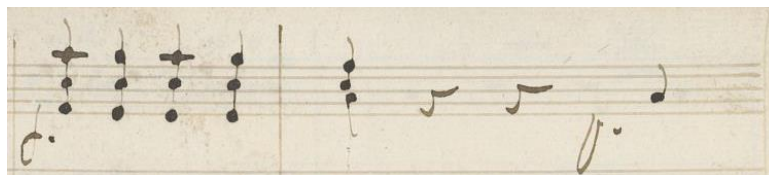


Ilustración 829. (Martín y Soler, 1789 a: p. 117 -cc. 10-11\_vl 1º\_Allegro con brio-).

- Los compases del 12 al 18 son de espera.
- El contenido ubicado entre los compases 19 y 27 del arreglo se corresponde con el que desenvuelve el violín primero orquestal entre el 23 y el 31. Esto nos indica que los compases del 19 al 22 de la partitura general están omitidos en la adaptación. Si bien, se trata del mismo material que se encuentra entre el compás

<sup>189</sup> Todos los ejemplos de Ghitta, que no posean indicación de clave, están escritos en clave de do en primera línea.

23 y el 26 orquestales. En cuanto a las diferencias, se aprecia un mayor empleo de las dinámicas en la *particella*, así como un uso diferente de la articulación.



Ilustración 830. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 19-27\_ob\_ *Allegro*-).

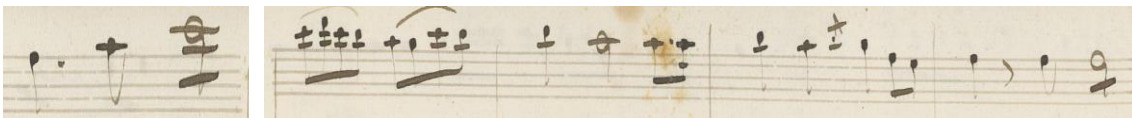


Ilustración 831. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 120-121 -cc. 23-27\_vl 1º\_ *Allegro con brio*-).

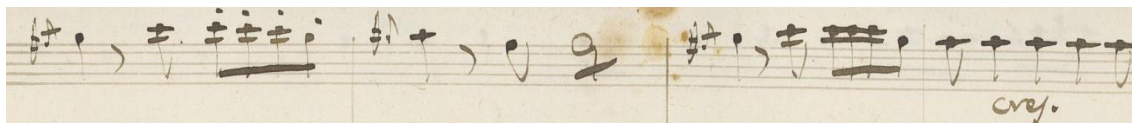


Ilustración 832. (Martín y Soler, 1789 a: p. 122 -cc. 28-31\_vl 1º\_ *Allegro con brio*-).

- El material del compás 28 se corresponde íntegramente con el que realiza el oboe orquestal (c. 35). Sin embargo, el compás 29 del arreglo es una fusión de los compases 36 y 38 de la partitura general como se puede apreciar en las ilustraciones.



Ilustración 833. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 28-29\_ob\_ *Allegro*-).



Ilustración 834. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 123-124 -cc. 35-38\_ob *Allegro con brio*-).

- El diseño recogido entre el compás 30 y el 32 es equivalente al que se da en el violín primero de la partitura general (cc. 39-41).



Ilustración 835. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 30-32\_ob *Allegro*-).



Ilustración 836. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 124-125 -cc. 39-41\_vl 1º *Allegro con brio*-).

- El material de los compases 33 y 34 se corresponde con el que realizan los violines de la parte orquestal (cc. 56-57). El segundo compás de este extracto pertenece puramente al violín primero, pero el primer compás es una fusión de ambos.

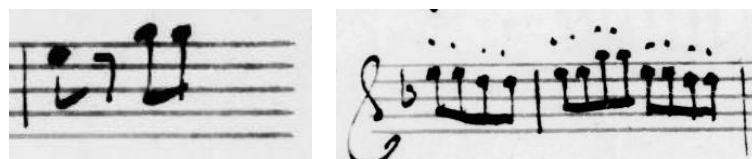


Ilustración 837. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 33-34\_ob *Allegro*-).



Ilustración 838. (Martín y Soler, 1789 a: p. 129 -cc. 56-57\_vl 1º\_vl 2º *Allegro con brio*-).



- Los compases 35-36, son equivalentes a los compases 58-59 del oboe orquestal.

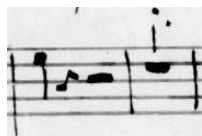


Ilustración 839. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 35-36\_ob\_Allegro-).

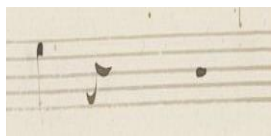
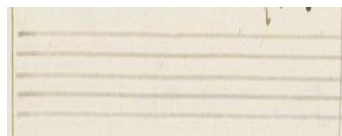


Ilustración 840. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 129-130 -cc. 58-59\_ob\_Allegro con brio-).



- El contenido de los compases 37 a 43 se identifica con el que desarrolla la voz de Ghitta (cc. 60-66). Si bien, la *particella* en contraste con la partitura general:
  - Utiliza elementos de articulación como ligaduras y puntos.
  - Emplea elementos dinámicos (forte-piano).
  - Y en los compases 41-43 solo imprime música en los primeros y cuartos tiempos.

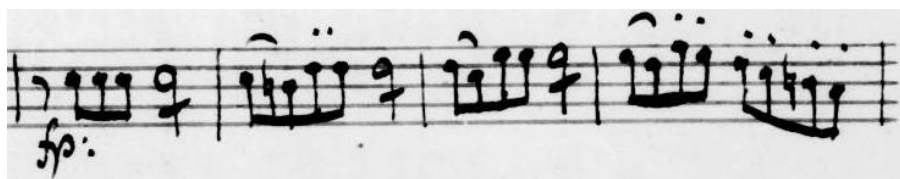


Ilustración 841. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 37-40\_ob\_Allegro-).



Ilustración 842. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 41-43\_ob\_Allegro-).

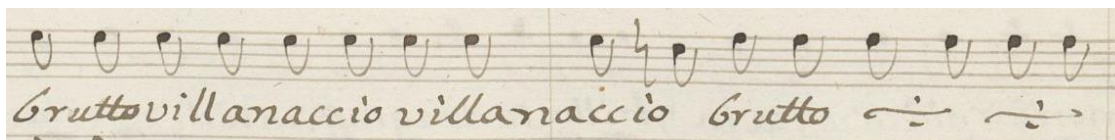


Ilustración 843. (Martín y Soler, 1789 a: p. 130 -cc. 60-61\_Ghitta\_Allegro con brio-).

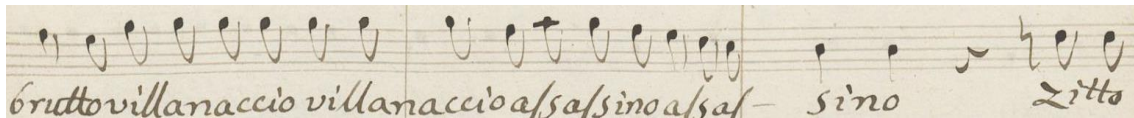


Ilustración 844. (Martín y Soler, 1789 a: p. 131 -cc. 62-64\_Ghitta\_Allegro con brio-).

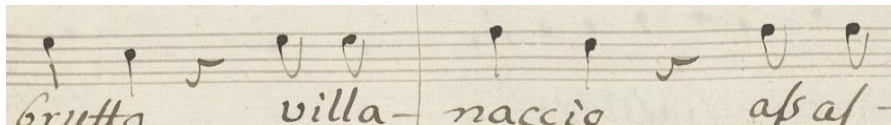


Ilustración 845. (Martín y Soler, 1789 a: p. 132 -cc. 65-66\_Ghitta\_Allegro con brio-).

- El ritmo sincopado (cc. 44-45) es equivalente al que realiza el violín primero de la parte orquestal (cc. 67-68).

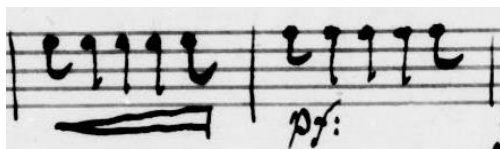


Ilustración 846. (Druschetzky, s.f.: p. 44-45\_ob\_Allegro-).

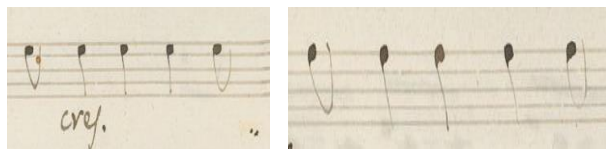


Ilustración 847. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 132-133 -cc. 67-68\_vl 1º\_Allegro con brio-).

- El diseño de los compases 46, 47 y 48 se corresponde con el que realiza el oboe del manuscrito de Madrid (cc. 69-71). No obstante, la adaptación en el último compás de este fragmento realiza dos negras fa<sup>4</sup>-re<sup>4</sup>, mientras que la parte orquestal solo fa<sup>4</sup>.

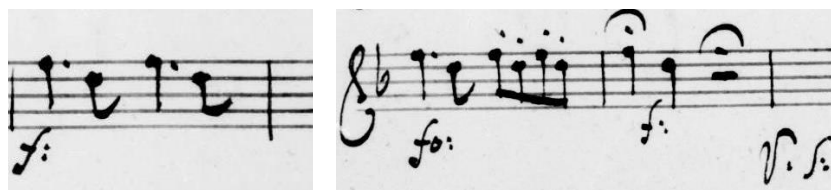


Ilustración 848. (Druschetzky, s.f.: p. 5 -cc. 46-48\_ob\_Allegro-).

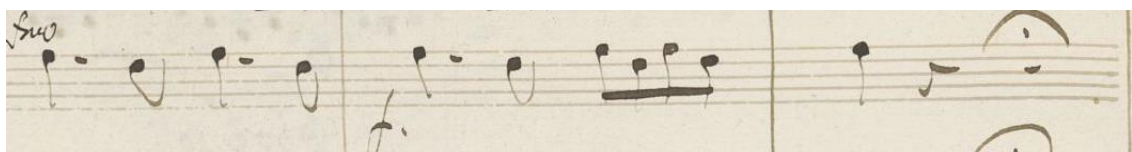


Ilustración 849. (Martín y Soler, 1789 a: p. 133 -cc. 69-71\_ob\_Allegro con brio-).

- El diseño de redondas de entre los compases 49-56 (p. 6) se ha construido utilizando la parte de viola primera y oboe orquestales (pp. 134-135 -cc. 72-79-).
- El contenido de entre los compases 57 y 78 se ajusta a lo que realiza el violín primero orquestal entre los compases 80 a 103. Ahora bien, la adaptación omite los compases 84 y 85. Sin embargo, la particella presenta las siguientes desigualdades:
  - El diseño de corcheas del c. 73 imprime una articulación diferente a la de la parte orquestal (c. 98) al usar la ligadura.



Ilustración 850. (Martín y Soler, 1789 a: p. 6 -c. 73\_ob\_Allegro-).



Ilustración 851. (Martín y Soler, 1789 a: p. 139 -c. 98\_vl 1º\_Allegro con brio-).

- El diseño de negras del compás 74 proviene del oboe orquestal y no del violín (c. 99).



Ilustración 852. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -c. 74\_ob\_Allegro-).

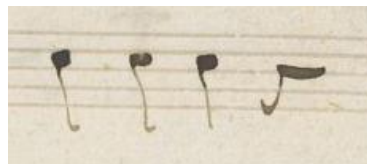


Ilustración 853. (Martín y Soler, 1789 a: p. 139 -c. 99\_ob\_Allegro con brio-).

- El contenido de los compases 79 a 83 se corresponde con el que realiza el violín primero del manuscrito de Madrid (cc. 108-112).

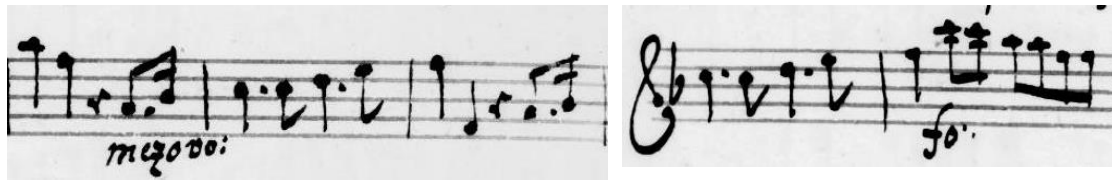


Ilustración 854. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 79-83\_ob *Allegro*-).



Ilustración 855. (Martín y Soler, 1789 a: p. 141 -cc. 108-109\_vl 1º *Allegro con brio*-).

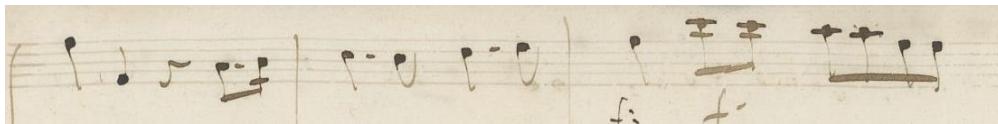


Ilustración 856. (Martín y Soler, 1789 a: p. 142 -c. 110-112\_vl 1º *Allegro con brio*-).

- El diseño de negras del compás 84 se ajusta a lo que realiza el violín en el compás 114. Esto nos indica que la adaptación ha omitido el compás 113 orquestal.



Ilustración 857. (Druschetzky, s.f.: p. 6 - c. 84\_ob *Allegro*-).



Ilustración 858. (Martín y Soler, 1789 a: p. 143 - c. 114\_ob *Allegro con brio*-).

- Los compases 85, 86, 87 y 88 (p. 6) son de espera en la adaptación, coincidiendo del mismo modo con los del oboe orquestal (p. 143 -cc. 115-118-).
- El diseño de corcheas de los compases 89-90 coincide con el del violín orquestal (cc. 119-120). Empero, la articulación de la adaptación es diferente.

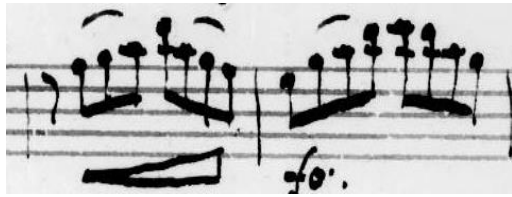


Ilustración 859. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 89-90\_ob\_ *Allegro*-).



Ilustración 860. (Martín y Soler, 1789 a: p. 144 -cc. 119-120\_vl 1º\_ *Allegro con brio*-).

- El compás 91 se ha construido al fusionar la corchea sobre la<sup>4</sup> del violín (c. 121) con las corcheas de la voz de Titta sobre fa<sup>2</sup> (c. 121)



Ilustración 861.



Ilustración 862. (Martín y Soler, 1789 a: p. 144 -c. 121\_vl 1º\_ *Allegro con brio*-).

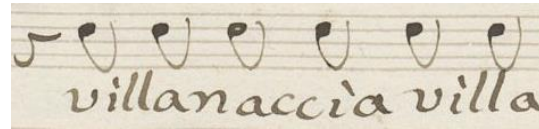


Ilustración 863. (Martín y Soler, 1789 a: p. 144 -c. 121\_Titta\_ *Allegro con brio*-)<sup>190</sup>.

- El material de los compases 92 a 94 ha sido extraído de la voz de Titta (cc. 122-124).



Ilustración 864. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 92-94\_ob\_ *Allegro*-).

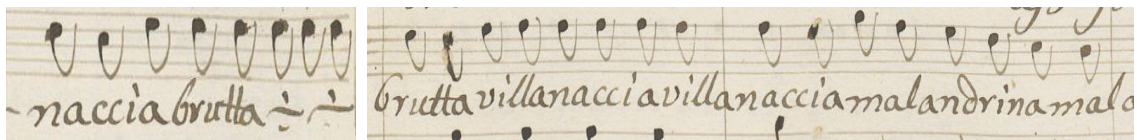


Ilustración 865. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 144-145 -c. 122-124\_Titta\_ *Allegro con brio*-).

<sup>190</sup> Todos los ejemplos de Titta, que aparezcan sin indicación de clave, están escritos en clave de fa en cuarta línea.



- El material que se utiliza entre los compases 95-97 ha sido extraído de la voz de Ghitta (cc. 125-127).

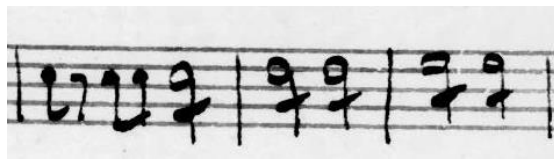


Ilustración 866. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 95-97\_ob\_ *Allegro*-).

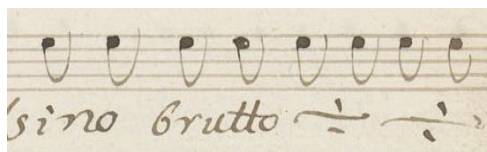


Ilustración 867. (Martín y Soler, 1789 a: p. 145 -c. 125\_Ghitta\_ *Allegro con brio*-).

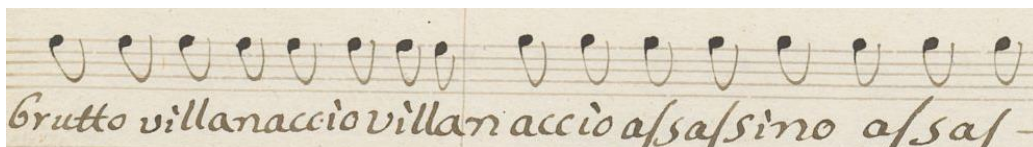


Ilustración 868. (Martín y Soler, 1789 a: p. 146 -cc. 126-127\_Ghitta\_ *Allegro con brio*-).

- El ritmo sincopado del compás 98 procede del violín primero orquestal (c. 128).



Ilustración 869. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -c. 98\_ob\_ *Allegro*-).

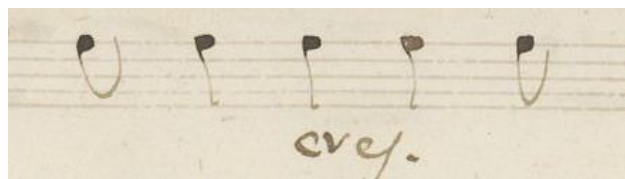


Ilustración 870. (Martín y Soler, 1789 a: p. 146 -c. 128\_vl 1º\_ *Allegro con brio*-).

- El diseño de los compases 99 a 101 es relativo al que desarrolla el clarinete del manuscrito de Madrid (cc. 129-131). No obstante, la adaptación además de imprimir indicaciones dinámicas posee dos negras en el último compás de este extracto (sol<sup>4</sup>-mi<sup>4</sup>). En cambio, la parte orquestal solo posee el sol<sup>4</sup>.



Ilustración 871. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -c. 99-101\_ob *Allegro*-).

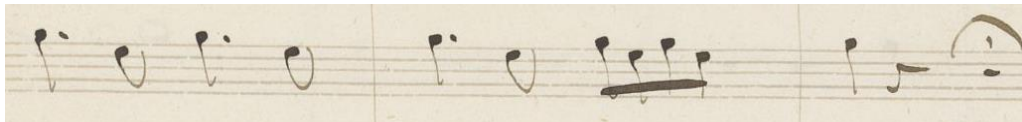


Ilustración 872. (Martín y Soler, 1789 a: p. 147 -cc. 129-131\_cl *Allegro con brio*-).

- Los compases 102 y 103 (p. 6) son de espera, del mismo modo que para el oboe de la parte orquestal (p. 147 -cc. 132-133-).
- El contenido ubicado entre los compases 104 y 113 se relaciona con el que se origina en la voz de Ghitta (cc. 134-143). Si bien, las líneas ascendentes que se producen por las cuatro negras (do-mi-sol-si) en los compases 105 y 109 del arreglo, en la parte orquestal no se producen, ya que la última figuración en lugar de ser un si<sup>4</sup> es un si<sup>3</sup>.

Ilustración 873. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 104-113\_ob *Allegro*-).

Ilustración 874. (Martín y Soler, 1789 a: p. 148 -cc. 134-138\_Ghitta *Allegro con brio*-).

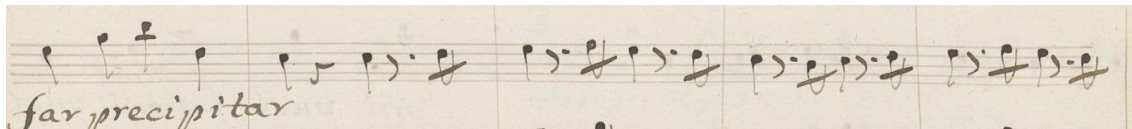


Ilustración 875. Martín y Soler, 1789 a: p. 149 -cc. 139-143\_Ghitta\_Allegro con brio-).

- Para localizar el compás 114 de la adaptación en el manuscrito de Madrid hay que saltar hasta el c. 146. Es decir; los compases 144 y 145 orquestales están omitidos en el arreglo.
- El contenido ubicado entre el compás 114 y el último (c. 131) se corresponde con el que desarrolla el violín primero de la parte orquestal (cc. 146-164). Sin embargo, la *particella*, en contraste con la partitura general:
  - Mantiene las dos negras sobre el la<sup>4</sup>.



Ilustración 876. (Druschetzky, s.f.: p. 6 - c. 116\_ob\_Allegro-).



Ilustración 877. (Martín y Soler, 1789 a: p. 150 - c. 148\_vl 1º Allegro con brio-).

- Escribe a la octava superior las notas si-sol-la.

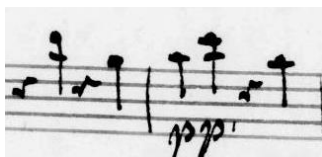


Ilustración 878. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 117-118\_ob\_Allegro-).



Ilustración 879. (Martín y Soler, 1789 a: p. 151 -cc. 149-150\_vl 1º Allegro con brio-).

- Los compases 119, 120 y 121 repiten el mismo diseño de los compases 115, 116 y 117 de la adaptación.
- Sube una octava las notas re-la-sol. Y utiliza indicaciones dinámicas.





Ilustración 880. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 122-125\_ob *Allegro*-).



Ilustración 881. (Martín y Soler, 1789 a: p. 152 -cc. 154-157\_vl 1º *Allegro con brio*-).

- Omite el compás 158 orquestal, ya que la adaptación realiza solo dos veces el motivo de cuatro negras la<sup>4</sup>-la<sup>4</sup>-sol<sup>4</sup>-sol<sup>4</sup> (cc. 126-127) (cc. 159-160 orquestales). Imprime indicaciones dinámicas y emplea ligaduras en las células rítmicas negra con puntillo-corchea.



Ilustración 882. (Druschetzky, s.f.: p. 6 -cc. 126-131\_ob *Allegro*-).

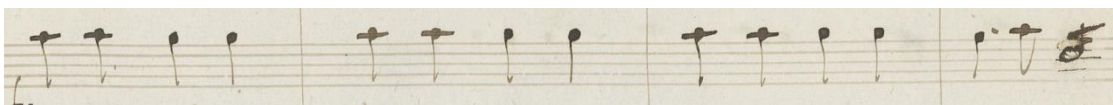


Ilustración 883. (Martín y Soler, 1789 a: p. 153 -cc. 158-161\_vl 1º *Allegro con brio*-).



Ilustración 884. (Martín y Soler, 1789 a: p. 154 -cc. 162-164\_vl 1º *Allegro con brio*-).

Se ha comprobado que la *particella* de oboe coincide en su totalidad, a excepción de la articulación e indicaciones dinámicas, con la parte de oboe del octeto de vientos de J. N. Wendt, ya que tiene la misma extensión de compases (131), utiliza los mismos registros y presenta las mismas omisiones del material orquestal que la de Druschetzky.

**Nr. 5 Un briccone senza core**

Allegro

The musical score is written for oboe and consists of five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and includes two trills marked (tr). The second staff continues the melody with a piano (*p*) dynamic, followed by a fortissimo (*f*) dynamic. The third staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes a trill (tr). The fourth staff features a crescendo leading to a fortissimo (*f*) dynamic and includes a piano (*p*) dynamic marking. The fifth staff continues the piece with a piano (*p*) dynamic. The score includes various articulations such as slurs and accents, and dynamic markings like *ff*, *p*, *fp*, and *f*.

Ilustración 885. (Wendt; 1788: p. 5 -cc. 1-36\_ob\_Allegro-).

6 Oboe 1

37 *p* (tr) (tr) (tr)

42 (tr) (tr) *pf* *f*

48 *p*

58 [*f*] [*p*]

64 [*f*] [*p*] *f* *p*

71 *f* *p* *f* *f* *p*

76 *f* *p* *f* *p* *f* *p* [*f*] *mezzo voce*

81 *f* *p* *f*

91 *p* (tr) (tr)

96 *f*

Ilustración 886. (Wendt; 1788: p. 6 -cc. 37-101\_ob\_Allegro-).

Oboe 1

7

102 *mezza voce* (tr) *p*

111 *f* *p*

118 *f* *p* *f* *p* *f* *p*

125 *f* (tr) (tr)

Ilustración 887. (Wendt; 1788: p. 7 -cc. 102-131\_ob\_Allegro-).

## Número 7. *Cavatina di Lubino* (Cavatina de Lubino)

Este número en la adaptación tiene una extensión de treinta y cinco compases, en todas sus *particellas*, (Druschetzky, s.f.: violín p. 11., viola p. 9., violonchelo p. 9., oboe p. 7). En cambio, la parte orquestal del manuscrito de Madrid posee treinta y seis (Martín y Soler, 1789 a: pp. 159-166). Sin bien, las terminologías agógicas adoptadas coinciden; *Andantino con moto*. Así como su tonalidad, fa mayor.

En la partitura general se aprecia como además de las cuerdas, los aerófonos que participan son clarinetes (en do), flautas, trompas (en fa) y fagots. No hay participación del oboe. Sin embargo, en la adaptación asume el papel solista de Lubino.

Son distintos los cardinales empleados por Druschetzky en su arreglo para la clasificación del movimiento; para las cuerdas utiliza el número 7, mientras que para el oboe el 6.

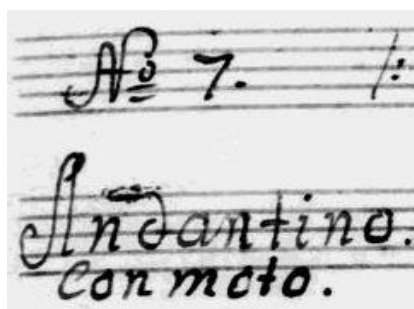


Ilustración 888. (Druschetzky, s.f.: p. 11 - vl\_*Andantino con moto*-).

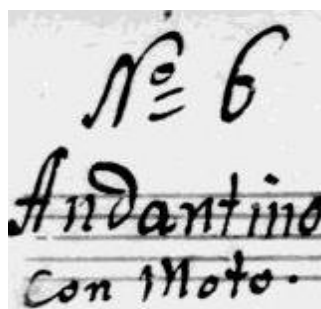


Ilustración 889. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -ob\_*Andantino con moto*-).

A continuación, se estudiarán las diferentes partes instrumentales de la adaptación druschetzkiiana por separado, para determinar cuáles son las similitudes y diferencias que existen con el manuscrito de Madrid.

### A) El violín:

- El contenido ubicado en los catorce primeros compases es respectivo al que se recoge en la parte orquestal entre los mismos compases. El contenido se ajusta a lo que realiza el violín primero orquestal, aunque en la adaptación está escrito a la octava inferior. Así y todo, en el arreglo localizamos las siguientes desigualdades:

- Los compases 5, 6, 7, 8, 11 y 12 poseen elementos de ornamentación con el empleo de los trinos (*tr*). La ubicación de estos coincide con el añadido paralelo de efectos dinámicos a través del *forte-piano*.
- La parte débil del compás 11 posee una corchea más que la parte orquestal. Un *sol*<sup>3</sup>.
- En el compás 12 las dos células rítmicas de tres corcheas están ligadas en dos grupos de tres. En cambio, en la parte orquestal se ligan las seis corcheas.
- En el compás inicial el uso dinámico aparece representado con un *forte* para el primer tiempo y con un *piano* para el segundo. Sin embargo, en la partitura general solo aparece escrito el *forte* sobre el primer tiempo.



Ilustración 890. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 1-14\_vl\_Andantino con moto-).

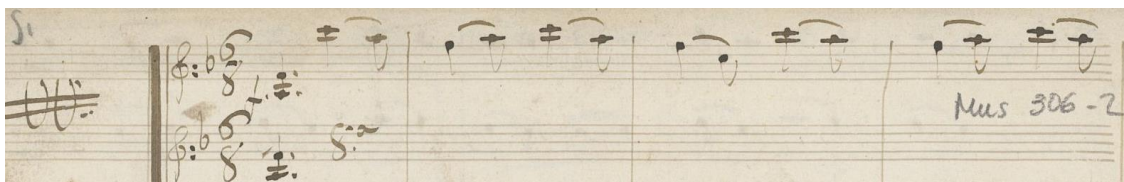


Ilustración 891. (Martín y Soler, 1789 a: p. 159 -cc. 1-4\_vl 1º\_vl 2º\_Andantino con moto-).



Ilustración 892. (Martín y Soler, 1789 a: p. 160 -cc. 5-9\_vl 1°\_vl 2°\_Andantino con moto)<sup>191</sup>.



Ilustración 893. (Martín y Soler, 1789 a: p. 161 -cc. 10-14\_vl 1°\_vl 2°\_Andantino con moto-).

- El diseño que se abarca del compás 15 al primer tiempo del compás 16 se identifica con el que realiza el clarinete primero de la parte orquestal. Empero, en el arreglo no se reflejan las ligaduras entre compases de la partitura general. Por el contrario, en la adaptación se ve el uso de matices dinámicos (reguladores ascendentes) inexistentes en la parte orquestal.

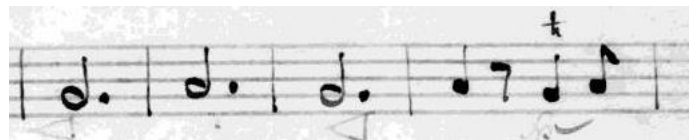


Ilustración 894. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 15-18\_vl\_Andantino con moto-).<sup>192</sup>



Ilustración 895. (Martín y Soler, 1789 a: p. 162 -cc. 15-18\_cl 1°\_Andantino con moto-).

<sup>191</sup> Todos los ejemplos del violín, que aparezcan sin clave, están escritos en clave de sol en segunda línea.

<sup>192</sup> Todos los ejemplos del violín, que aparezcan sin indicación de clave, están escritos en clave de sol en segunda línea.

- El contenido ubicado entre la segunda parte del compás 18 y el compás 26 se identifica con el que se presenta en el violín primero de la parte orquestal, entre los compases 18 y 27. La diferencia de un compás que se produce se debe a que la adaptación omite el que correspondería compás 26 de la parte orquestal, saltando directamente al diseño que posee el 27. Por lo tanto, la numeración de compases de la adaptación a partir del compás 26 no se corresponde con la de la parte orquestal. Además, en el arreglo se producen algunas modificaciones en el material musical:
  - En el compás 19 los nombres de las notas son diferentes. En la adaptación son si<sup>3</sup>-la<sup>3</sup>-sol<sup>3</sup>-la<sup>3</sup>, mientras que en la parte orquestal si<sup>4</sup>-do<sup>5</sup>-la<sup>4</sup>-si<sup>4</sup>.
  - La articulación de los compases 23 y 24 es desigual. En el 23 la *particella* parece ligar las seis corcheas, mientras que la parte orquestal las liga de tres en tres. En el c. 24, la célula rítmica de corchea con puntillo-semicorchea-corchea, en la *particella* figura como *legato*. En cambio, en la parte orquestal son sueltas.
  - En los compases 18, 19, 20, 21, 24 y 25 aparecen escritos elementos de ornamentación con los trinos (*tr*).
  - El aspecto dinámico está muy presente en la adaptación en casi todos sus compases. Si bien, el único matiz dinámico que coincide con el de la parte orquestal es el *forte* que aparece en el c. 26 del arreglo (c. 27 orquestal).
  - El diseño del compás 26 de la parte orquestal compuesto por dos células rítmicas de negra-corchea es el que se encuentra omitido en la adaptación.
  - La primera parte del compás 26 del arreglo coincide rítmicamente con el de la parte orquestal (c. 27). Sin embargo, el nombre de las notas empleadas es el resultado de la fusión de los dos violines orquestales, en cuanto a que la primera semicorchea (la<sup>4</sup>) pertenece al primero y las otras tres restantes (fa<sup>4</sup>-fa<sup>4</sup>-do<sup>4</sup>) al segundo. Asimismo, la segunda parte del compás en la adaptación es diferente al presentar negra-corchea (re<sup>4</sup>-si<sup>3</sup>), mientras que la partitura general solo recoge una corchea; fa<sup>4</sup> para el violín primero y do<sup>4</sup> para el segundo.





Ilustración 896. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 18-26\_vl\_Andantino con moto-).

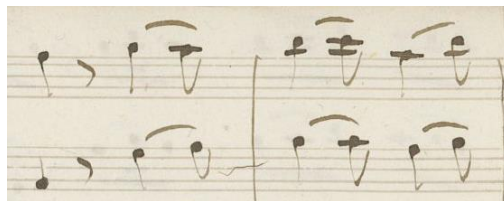


Ilustración 897. (Martín y Soler, 1789 a: p. 162 -cc. 18-19\_vl 1º\_vl 2º\_Andantino con moto-).

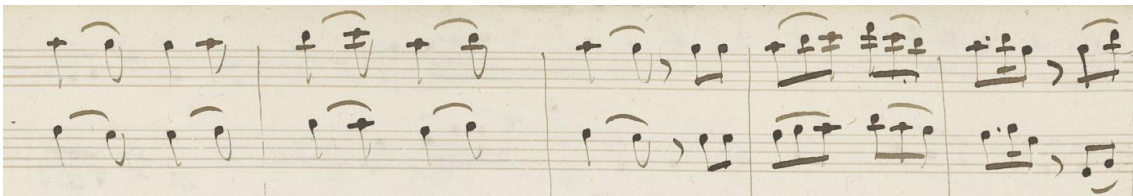


Ilustración 898. (Martín y Soler, 1789 a: p. 163 -cc. 20-24\_vl 1º\_vl 2º\_Andantino con moto-).



Ilustración 899. (Martín y Soler, 1789 a: p. 164 -cc. 25-27\_vl 1º\_vl 2º\_Andantino con moto-).

- El contenido de los compases comprendidos entre el 27 y el 30 de la adaptación, concuerda con el que se desarrolla en la partitura general (cc. 28-31). Para la construcción de este fragmento el violín del arreglo fusiona materiales del violín y clarinete primeros de la parte orquestal, de la siguiente manera:
  - Para el compás 27 (c. 28 orquestal) el primer tiempo se ha unido la negra del clarinete (la<sup>3</sup>), quitándole el puntillo, a la corchea (fa<sup>3</sup>) del violín primero orquestal. Para la parte débil de este compás se mantiene el diseño original del violín primero.
  - Para el compás 28 (c. 29 orquestal) la parte fuerte pertenece al violín segundo orquestal, mientras que la parte débil al clarinete primero.
  - El compás 29 (c. 30 orquestal) es una repetición del compás 27 de la *particella*, siguiendo, por tanto, las mismas acciones de construcción.
  - El compás 30 se relaciona íntegramente con el diseño que ofrece el violín primero orquestal (c. 31), aunque el fa<sup>3</sup> del tiempo fuerte coincide con el del clarinete.
  - Las diferencias se encuentran en la articulación del grupo de tres corcheas del primer compás del extracto, ya que en la adaptación (c. 27) aparecen en *legato*, mientras que en la parte orquestal sueltas (c. 28). Y en la célula rítmica negra-corchea del segundo compás al presentarse ligadas en el arreglo y sueltas en la partitura general. Otra de las desigualdades de este fragmento se localiza con el uso dinámico: en la parte orquestal en el primer compás aparece un *piano* (inexistente en la adaptación) y un *forte* en el segundo compás. Este sí que coincide con el de la adaptación. Empero, esta inmediatamente posee un *piano*.

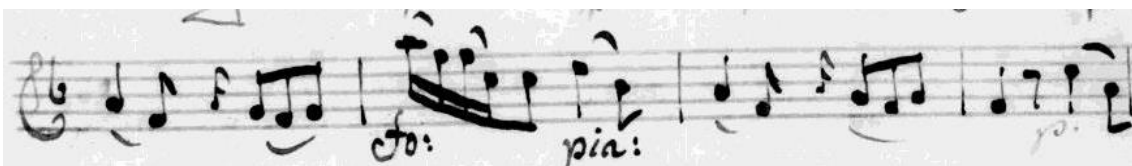


Ilustración 900. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 27-30\_vl\_Andantino con moto-).

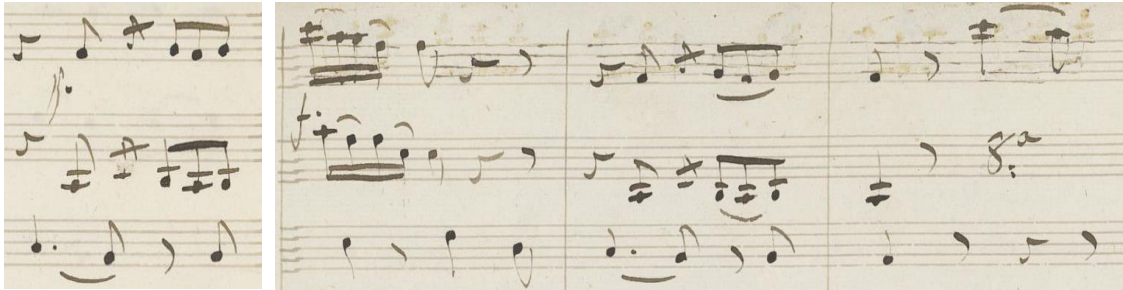


Ilustración 901. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 164-165 -cc. 28-31\_vl 1º\_vl 2º\_el 1º\_Andantino con moto-).

- El diseño de los cinco últimos compases de la adaptación (cc. 31-35) se corresponde con los cinco últimos del violín primero de la parte orquestal (cc. 32-36). Si bien, la adaptación, en contraste con la parte orquestal, escribe la línea melódica a la octava inferior, a excepción del último compás y medio en el que se mantiene el registro orquestal. Y recoge en la parte débil de su penúltimo compás el matiz dinámico de *forte*.



Ilustración 902. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 31-35\_vl\_Andantino con moto-).

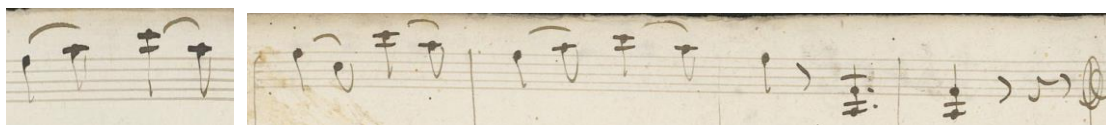


Ilustración 903. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 165-168 -cc. 32-36\_vl 1º\_Andantino con moto-).

## B) La viola:

- El diseño recogido en los cuatro primeros compases y la primera parte del quinto se corresponde con el que desarrolla la propia viola de la parte orquestal, pero invirtiendo el orden de las notas a partir del segundo compás. Si bien, en el primer compás el do<sup>3</sup> del arreglo no se corresponde con el la<sup>2</sup> orquestal, pero el fa<sup>2</sup> del

arreglo sí que se relaciona con el  $fa^3$  orquestal. Asimismo, la cuestión dinámica se ve presente únicamente en la adaptación por mediación de indicaciones como *forte*, *piano* y *forte-piano*.

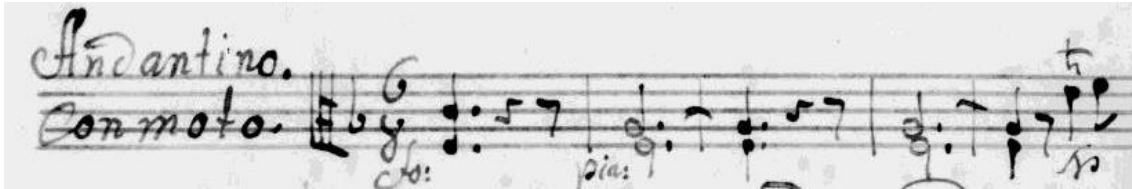


Ilustración 904. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 1-5\_vla\_*Andantino con moto*-).

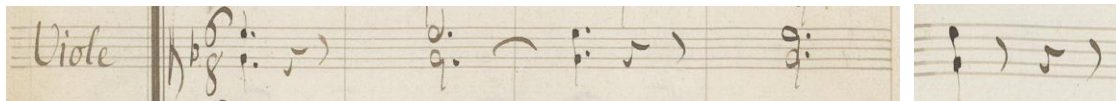


Ilustración 905. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 159-160 -cc. 1-5\_vla\_*Andantino con moto*-).

- El contenido que se alberga entre la segunda parte del compás 5 y el compás 14 se corresponde con el que desarrolla el violín segundo de la parte orquestal, entre el mismo intervalo de compases. No obstante, la adaptación con respecto a la partitura general:
  - Posee elementos de ornamentación por medio de los trinos en los compases 5, 6, 7, 11 y 12.
  - Imprime un gran uso de elementos dinámicos con el uso de *forte-pianos* (cc. 5, 6, 7, 8 y 12), reguladores ascendentes (cc. 10 y 12) y el *piano* del c. 13.
  - Emplea puntos sobre las dos corcheas sobre tiempo débil de los compases 9 y 14.
  - Usa la ligadura para unir la célula rítmica de corchea con puntillo-semicorchea-corchea del tiempo fuerte del compás 11.
  - Hace un uso desigual en la articulación del compás 12. La adaptación utiliza dos ligaduras; una para las dos primeras corcheas del primer grupo de tres y la otra para las tres del siguientes. En cambio, la parte orquestal une las seis en una sola ligadura.

- Utiliza notas diferentes para las dos últimas corcheas del fragmento (c. 14). El arreglo posee la<sup>3</sup>-la<sup>3</sup>, mientras que el violín segundo orquestal do<sup>5</sup>-do<sup>5</sup>.



Ilustración 906.(Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 5-14\_vla\_*Andantino con moto*-).



Ilustración 907. (Martín y Soler, 1789 a: p. 160 -cc. 5-9\_vl 1°\_vl 2°\_*Andantino con moto*-).



Ilustración 908. (Martín y Soler, 1789 a: p. 161 -cc. 10-14\_vl 1°\_vl 2°\_*Andantino con moto*-).

- El diseño de blancas de los compases 15, 16 y 17 es equivalente al que posee el clarinete segundo de la parte orquestal, en el mismo espacio de compases. Las diferencias se encuentran en que el arreglo no contiene las ligaduras que se ubican en la partitura general y en que posee elementos dinámicos con el uso del *piano* y de los reguladores ascendentes.



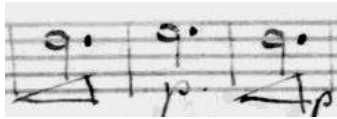


Ilustración 909. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 15-17\_vla\_Andantino con moto-).<sup>193</sup>

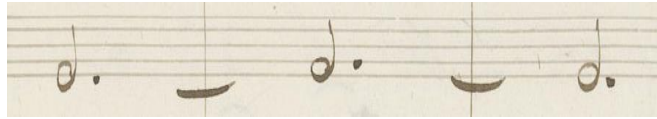


Ilustración 910. (Martín y Soler, 1789 a: p. 162 -cc. 15-17\_cl 2º\_Andantino con moto-).<sup>194</sup>

- El diseño de los compases 18 y 19 se identifica con el que realizan los violines de la parte orquestal (cc. 18-19). El primer compás de estos dos concuerda con el producto que ofrece el violín segundo. En cambio, el segundo no casa con ninguno, ya que en él se emplean notas diferentes (sol<sup>3</sup>-fa<sup>3</sup>-mi<sup>3</sup>-fa<sup>3</sup>).



Ilustración 911. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 18-19\_vla\_Andantino con moto-).

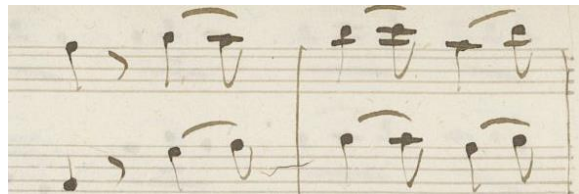


Ilustración 912. (Martín y Soler, 1789 a: p. 162 -cc. 18-19\_vl 1º\_vl 2º\_Andantino con moto-).

- El contenido que se ubica entre los compases 20 y 24 se corresponde con el que se desarrolla en el violín segundo orquestal en el mismo espacio de compases. No obstante, el arreglo en contraste con la parte orquestal:
  - Emplea elementos de ornamentación a través de los trinos (cc. 20, 21 y 24).
  - Usa matices dinámicos por medio de los *forte-piano* (cc. 20, 21 y 24).
  - Imprime un uso desigual de la articulación al añadir dos puntos sobre las corcheas del compás 22, agrupar las seis corcheas con una sola ligadura (c. 23), ligar la célula rítmica ternaria del tiempo fuerte del compás 24, añadiéndole al mismo tiempo una raya vertical sobre la última corchea.

<sup>193</sup> Todas las ilustraciones con contenido procedente de la viola, que no posean indicación de clave, están escritas en clave de do en tercera línea.

<sup>194</sup> Todos los extractos procedentes de los clarinetes en do, que no posean indicación de clave, están escritos en clave de sol en segunda línea.

- Escribe las dos corcheas de la parte débil del compás 24 a la octava inferior.

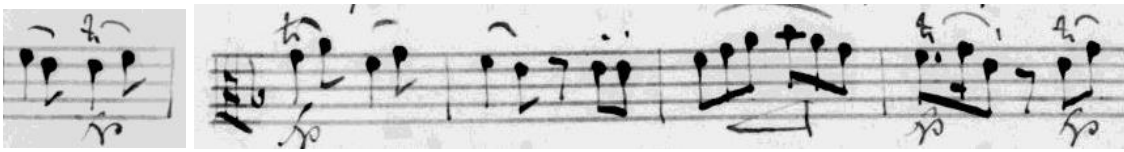


Ilustración 913. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 20-24\_vla\_Andantino con moto-).

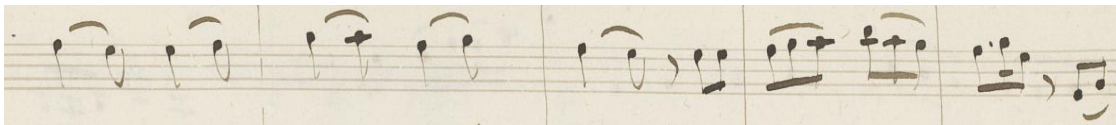


Ilustración 914. (Martín y Soler, 1789 a: p. 163 -cc. 20-24\_vl 2º\_Andantino con moto-).

- El compás 25 está extraído del violín segundo orquestal (c. 25). Las diferencias se encuentran en el arreglo por el uso de la ornamentación con el trino, el regulador ascendente y por la desigual articulación al unir los dos grupo de tres corcheas bajo la misma ligadura.



Ilustración 915. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -c. 25\_vla\_Andantino con moto-).

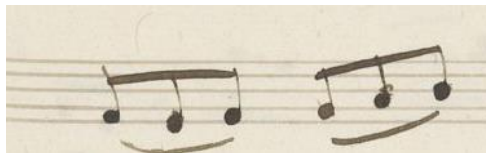


Ilustración 916. (Martín y Soler, 1789 a: p. 164 -c. 25\_vl 2º\_Andantino con moto-).

- El compás 26 orquestal está omitido en la adaptación. Esta salta directamente al compás 27 de la parte orquestal para construir su propio compás 26. Para ello, extrae y fusiona elementos de la trompa y de la flauta segunda orquestales. Lo hace de la siguiente manera:
  - Las primeras tres corcheas que posee la viola en dobles cuerdas sobre fa<sup>2</sup> y do<sup>3</sup> pertenecen a la trompa en fa orquestal. Y la célula rítmica negra-corchea de la parte débil del compás sobre si<sup>3</sup>-sol<sup>3</sup> a la flauta segunda.

- Las desigualdades se vuelven a recoger en el uso dinámico por parte del arreglo con el *forte* sobre la primera parte del compás y el *piano* sobre la segunda.



Ilustración 917. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -c. 26\_vla\_Andantino con moto-).



Ilustración 918. (Martín y Soler, 1789 a: p. 164 -c. 27\_tpa\_Andantino con moto-).



Ilustración 919. (Martín y Soler, 1789 a: p. 164 -c. 27\_fl 2º\_Andantino con moto-).

- La adaptación, para la construcción de su compás 27, ha extraído el material del compás 28 de los violines de la parte orquestal. Para la primera parte del compás se ha apoyado en el fa<sup>3</sup> del violín primero, añadiendo este mismo, pero con distinta figuración rítmica; negra en lugar de corchea a contra tiempo. Y para la segunda parte del compás en el violín segundo con el grupo de tres corcheas con mordente (si<sup>2</sup>-la<sup>2</sup>-si<sup>2</sup>).

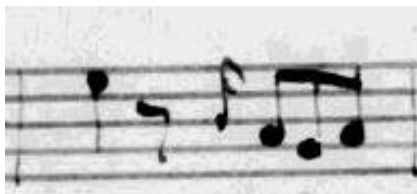


Ilustración 920. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -c. 27\_vla\_Andantino con moto-).



Ilustración 921. (Martín y Soler, 1789 a: p. 164 -c. 28\_vl 1º\_vl 2º\_Andantino con moto-).

- Los dos compases siguientes de la adaptación (cc. 28 y 29) son una repetición de los dos precedentes (cc. 26-27). Aun así, se encuentran dos diferencias. La primera, que en el compás 29 con respecto al 27 se elimina el silencio de corchea para ubicar un la<sup>2</sup> corchea. Y la segunda, que el grupo de tres corcheas del tiempo débil, en el c. 29 está ligado.





Ilustración 922. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 26-27\_vla\_Andantino con moto-).

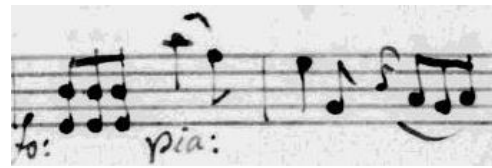


Ilustración 923. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 28-29\_vla\_Andantino con moto-).

- El diseño de los últimos seis compases de la adaptación (cc. 30-35), se corresponde con el que desarrollan los clarinetes de la parte orquestal entre los compases 31 y 36. las desigualdades que se encuentran son dos:
  - El empleo dinámico del arreglo sobre los compases 33 y 34 con el *piano* y el *forte*, respectivamente.
  - Y el uso de notas diferentes sobre el ultimo compás y medio de la adaptación (cc. 34-35), ya que esta posee tres corcheas y una negra sobre  $fa^2$  y  $do^3$ , en lugar de  $fa^3$  y  $la^3$ .

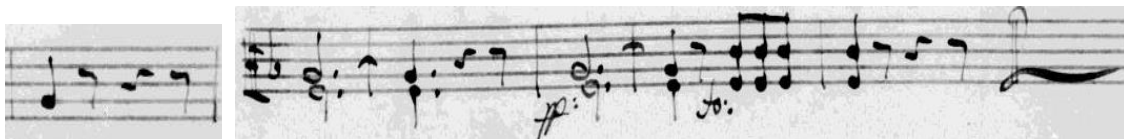


Ilustración 924. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 30-35\_vla\_Andantino con moto-).



Ilustración 925. (Martín y Soler, 1789 a: p. 165 -cc. 31-32\_cl 1°\_cl 2°\_Andantino con moto-).



Ilustración 926. (Martín y Soler, 1789 a: p. 166 -cc. 33-36\_cl 1°\_cl 2°\_Andantino con moto-).

### C) El violonchelo:

En termino general, la parte del violonchelo de la adaptación respeta en gran medida el contenido que brinda el manuscrito de Madrid en la parte de los bajos. No obstante, se han detectado algunas desigualdades en el trato de ciertos elementos musicales en la *particella* con respecto a la partitura general. Estos son:

- En el primer compás la adaptación posee un fa<sup>1</sup>, mientras que la parte orquestal un fa<sup>2</sup>.



Ilustración 927. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -c. 1\_vc\_Andantino con moto-).

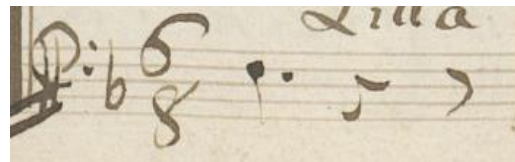


Ilustración 928. (Martín y Soler, 1789 a: p. 159 -c. 1\_cb\_vc\_Andantino con moto-).

- Entre los compases 6 y 9 el arreglo recoge cuatro blancas sobre do<sup>2</sup>. En cambio, la parte orquestal recoge tres, ya que en el compás 9 posee negra con puntillo y corchea. Asimismo, la adaptación liga todas las figuraciones entre compases, pero la parte orquestal solo las dos primeras. Además, de emplear recursos dinámicos que no figuran en la partitura genera.

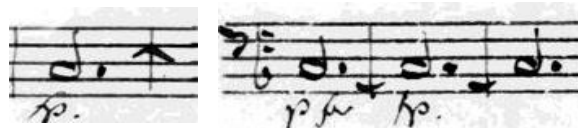


Ilustración 929. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 6-9\_vc\_Andantino con moto-).

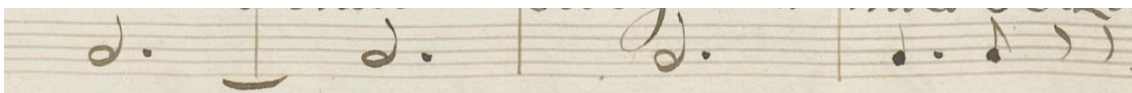


Ilustración 930. (Martín y Soler, 1789 a: p. 160 -cc. 6-9\_cb\_vc\_Andantino con moto-).

- Desde el compás 10 hasta el 25, el diseño que utiliza la adaptación es idéntico al que se desarrolla entre los mismos compases en los bajos de la parte orquestal, incluida la articulación. La única diferencia es el usual y recargado empleo dinámico del arreglo, inexistente en la partitura general, por mediación de reguladores en *crescendo*, *piano*, *forte-pianos*, y contrastes de *piano* a *forte*. Por todo ello, se ilustrará únicamente el extracto del arreglo, para observar ese uso de matices.



Ilustración 931. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 10-25\_vc *Andantino con moto*-).

- En este extracto de tres compases para la adaptación (cc. 25-27) y de cuatro para la parte orquestal (cc. 25-28) se aprecia lo siguiente:
  - La adaptación omite el compás 26 de la parte orquestal. Por ello, su compás 26 se corresponde realmente con el c. 27 orquestal con las tres corcheas sobre la<sup>1</sup>.
  - El arreglo en el compás 27 escribe una blanca con puntillo sobre do<sup>2</sup>. En cambio, la parte orquestal, en su correspondiente c. 28 a pesar de que coincide en el nombre y altura de la nota, realiza seis corcheas escritas de forma abreviada.
  - Coinciden las dinámicas de *forte* y *piano* de los dos últimos compases del extracto (cc. 26-27 de la adaptación y cc. 27-28 orquestales). Pero no el *forte-piano* del compás 25 que realiza la adaptación (c. 25 orquestal).



Ilustración 932. (Martín y Soler, 1789 a: p. 9 -cc. 25, 26, 27\_vc\_Andantino con moto-).

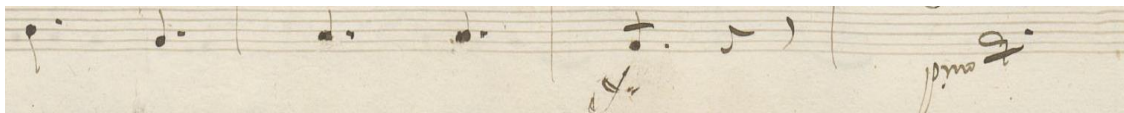


Ilustración 933. (Martín y Soler, 1789 a: p. 164 -cc. 25, 26, 27, 28\_cb\_vc\_Andantino con moto-).

- El diseño de los últimos ocho compases de la adaptación (cc. 28-35), se corresponde con los ocho últimos del manuscrito de Madrid (cc. 29-36). No obstante, se aprecian lo siguiente:
  - El do<sup>2</sup> del segundo compás de este fragmento en la adaptación aparece como blanca con puntillo (c. 29), mientras que en la parte orquestal como seis corcheas con el sistema abreviado con la plica barrada.
  - Coinciden las dinámicas de los dos primeros compase con *forte* y *piano*, pero el *pianissimo* del compás 32 y el *forte* del 34 de la adaptación no se reflejan en los correspondientes compases 33 y 35 orquestales.
  - Todas las blancas con puntillo sobre fa<sup>1</sup> en el arreglo aparecen ligadas entre compases. En cambio, en la partitura general la última aparece suelta.



Ilustración 934. (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 28-35\_vc\_Andantino con moto-).

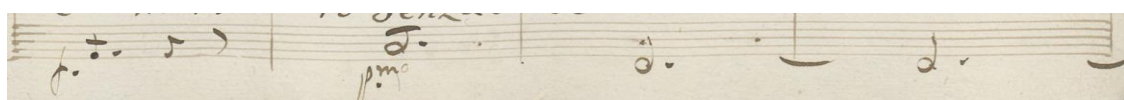


Ilustración 935. (Martín y Soler, 1789 a: p. 165 -cc. 29-32\_cb\_vc\_Andantino con moto-).

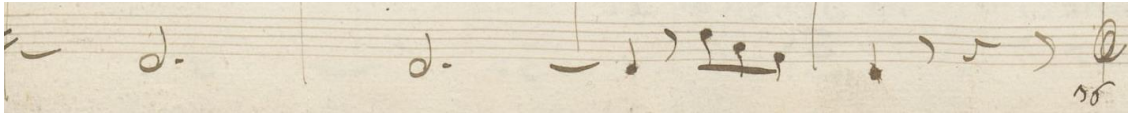


Ilustración 936. (Martín y Soler, 1789 a: p. 166 -cc. 33-36\_cb\_vc *Andantino con moto*-).

#### D) El oboe:

- El contenido que asume el oboe de la adaptación, desde el inicio hasta el compás 25, se corresponde con el papel solista de Lubino que se desarrolla en la parte orquestal (cc. 1-25), aunque escrito a la octava superior para el oboe en relación con el registro que emplea el cantante. Es cierto que los elementos de articulación son diferentes en la adaptación, pues en la parte orquestal sobre la voz del cantante no aparece ninguna indicación, a excepción del compás 21 en el que las dos células rítmicas de negra-corchea aparecen ligadas (igual que en el arreglo). Así y todo, se han encontrado las siguientes desigualdades:
  - La parte débil del compás 18 del arreglo posee una figuración rítmica diferente, ya que posee dos corcheas en lugar de negra-corchea.
  - A pesar de que la figuración rítmica del compás 19 es idéntica a la que se produce en la parte orquestal, las notas utilizadas por el arreglo son diferentes. Si<sup>4</sup>-la<sup>4</sup>-sol<sup>4</sup>-la<sup>4</sup> frente a si<sup>2</sup>-do<sup>3</sup>-la<sup>2</sup>-si<sup>2</sup> de la parte orquestal.

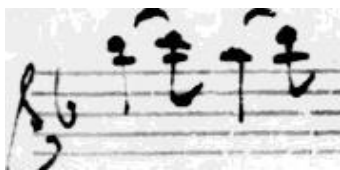


Ilustración 937. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -c. 21\_ob *Andantino con moto*-).



Ilustración 938. (Martín y Soler, 1789 a: p. 163 -c. 21\_Lubino *Andantino con moto*-).<sup>195</sup>

<sup>195</sup> Todos los ejemplos de Lubino, que no posean indicación de clave, están escritos en clave de fa en cuarta línea.



Ilustración 939. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 18-19\_ob *Andantino con moto*-).



Ilustración 940. (Martín y Soler, 1789 a: p. 162 -cc. 18-19\_Lubino *Andantino con moto*-).

- El contenido musical que alberga el compás 26 de la parte orquestal se encuentra omitido en la adaptación. De hecho, la adaptación para construir su compás 26 extrae el diseño del compás 27 del violín primero de la parte orquestal y no de la parte de Lubino.



Ilustración 941. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 25-26\_ob *Andantino con moto*-).

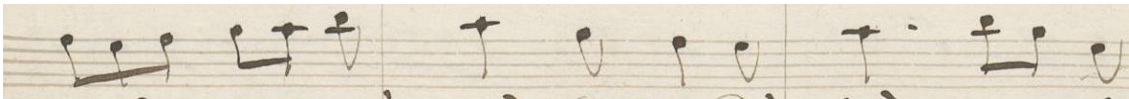


Ilustración 942. (Martín y Soler, 1789 a: p. 164 -cc. 25-27\_Lubino *Andantino con moto*-).



Ilustración 943. (Martín y Soler, 1789 a: p. 164 -c. 27\_vl 1º\_vl 2º *Andantino con moto*-).



- Desde el compás 26 hasta el final (c. 35), la adaptación extrae el diseño musical del violín primero orquestal (cc. 27-36) y no de la voz de Lubino, a pesar de que a este aun le falten cinco compases para concluir su papel solista (cc. 27-31). Aun así, la adaptación en contraste con la parte orquestal:
  - Omite la música que posee el violín en los compases 28 y 30 (cc. 27, 29 del arreglo).
  - Y elimina las dobles cuerdas del violín sobre las tres corcheas y negra de los dos últimos compases. Para ello, mantiene las notas de la voz superior, pero en lugar de sobre fa<sup>3</sup>, sobre fa<sup>4</sup>.



Ilustración 944. (Druschetzky, s.f.: p. 7 -cc. 26-35\_ob\_*Andantino con moto*-).



Ilustración 945. (Martín y Soler, 1789 a: p. 164 -cc. 27-28\_vl 1°\_vl 2°\_*Andantino con moto*-).



Ilustración 946. (Martín y Soler, 1789 a: p. 165 -cc. 29-32\_vl 1°\_vl 2°\_*Andantino con moto*-).



Ilustración 947. (Martín y Soler, 1789 a: p. 166 -cc. 33-36\_vl 1º\_vl 2º *Andantino con moto*-).

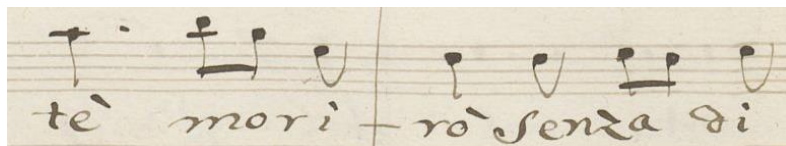


Ilustración 948. (Martín y Soler, 1789 a: p. 164 -cc. 27-28\_Lubino *Andantino con moto*-).

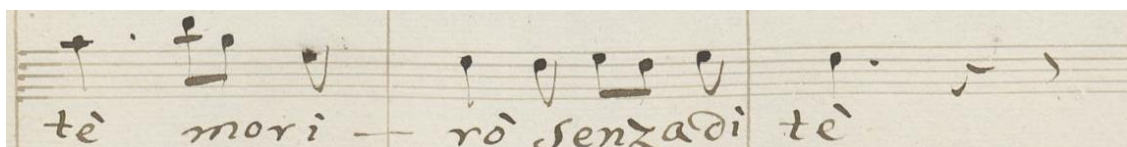


Ilustración 949. (Martín y Soler, 1789 a: p. 165 -cc. 29-31\_Lubino *Andantino con moto*-).

## Número 10. *Aria di Ghita* (Aria de Ghita)

Este número presenta extensiones por compases diferentes. El manuscrito de Madrid (Martín y Soler, 1789 a: pp. 240-259) posee 115. En cambio, el de Nápoles (Martín y Soler, 1789 b: pp. 188-200) y la edición crítica de Kriajeva (Martín y Soler, 2001: pp. 129-134) tienen 120. Asimismo, las *particellas* que componen la adaptación druschetzkiana también ofrecen datos dispares. Las partes de las cuerdas poseen 103 (Druschetzky, s.f.: violín p. 12., viola p. 10., violonchelo p. 10). Empero, la de oboe presenta 95 (Druschetzky, s.f.: p. 8). Este último dato coincide en extensión con la parte de oboe de la adaptación para vientos de J. N. Wendt (Wendt, 1788: oboe p. 8).

Por otro lado, la indicación agógica de *Allegro* coincide en ambos manuscritos y en la edición crítica de Kriajeva. Sin embargo, en las *particellas* de Druschetzky aparece como *Allegretto*, al igual que en la adaptación para vientos de Wendt.



Este es el número 10 según el transcurso natural de la Ópera. Si bien, la adaptación emplea cardinales diferentes para su clasificación; para las cuerdas el 8 y para el oboe el 7.



Ilustración 950. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -vl\_ *Allegretto*-).

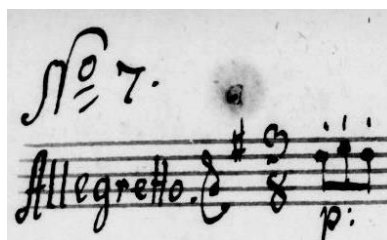


Ilustración 951. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -ob\_ *Allegretto*-).

En este sentido, es importante señalar que la numeración de 7 del oboe druschetzkiiano coincide con la del arreglo de Wendt (1788).

8

O b o e 1

Nr. 7 *Purchè tu m'ami*

Ilustración 952. (Wendt, 1788: p. 8 -ob\_ *Allegretto*-).

El manuscrito de Madrid omite la repetición del material musical de los compases 98 a 102, que se alberga entre los compases 103 y 107 (pp. 198-199) del manuscrito de Nápoles y de la edición crítica de Kriajeva (pp. 133-134). Esta repetición también aparece en la adaptación druschetzkiiana (p. 12).



Ilustración 953. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 89-97\_vl\_ *Allegretto*-).



Ilustración 954. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 256-257 -cc. 96-102\_vl 1°\_vl 2°\_Allegro-).



Ilustración 955. (Martín y Soler, 1789 b: p. 198 -cc. 98-105\_vl 1°\_vl 2°\_Allegro-).



Ilustración 956. (Martín y Soler, 1789 b: p. 199 -cc. 106-107\_vl 1°\_vl 2°\_Allegro-).

Por esta razón, a continuación, se recoge el estudio comparado entre las diferentes partes instrumentales de la adaptación de Druschetzky con el manuscrito de Nápoles.

### A) La del violín:

#### *Allegretto:*

- El contenido que se alberga entre los primeros 24 compases se corresponde con el que se origina en la parte de violín segundo orquestal (cc. 9-32). Si bien, la *particella* a diferencia de la partitura general:
  - Posee indicaciones dinámicas.
  - Utiliza elementos de ornamentación como los trinos de los compases 9, 11, 13, 15 y 22 (cc. 17, 19, 21 y 28 orquestales).

- Emplea articulación diferente. Por ejemplo; al utilizar la ligadura para unir la célula rítmica semicorchea con puntillo-fusa de los compases 3, 7, 11 y 15 (cc. 11, 15, 19 y 23 orquestales).
- Imprime figuraciones rítmicas diferentes en los compases 8 y 16 (cc. 16 y 24 orquestales).
- En el compás 23, omite el grupeto descendente que aparece en la parte orquestal (c. 31).
- No sube a la octava superior en la repetición motivica de los compases 9 a 15, tal y como lo hace el manuscrito en sus compases equivalentes (cc. 17-23).



Ilustración 957. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 1-24\_vl\_Allegretto-).



Ilustración 958. (Martín y Soler, 1789 b: p. 188 -c. 9\_vl 1°\_vl 2°\_Allegro-).



Ilustración 959. (Martín y Soler, 1789 b: p. 189 -cc. 10-19\_vl 1°\_vl 2°\_Allegro-).



Ilustración 960. (Martín y Soler, 1789 b: p. 189 -cc. 20-29\_vl 1°\_vl 2°\_Allegro-).

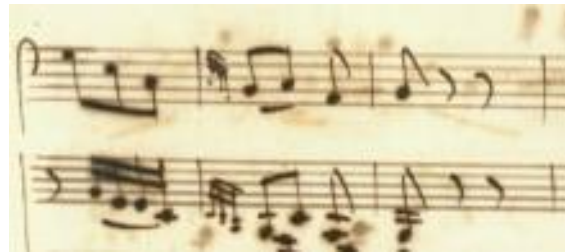


Ilustración 961. (Martín y Soler, 1789 b: p. 189 -cc. 30-32\_vl 1°\_vl 2°\_Allegro-).

- El diseño de los compases 25 a 32 se corresponde con el que realiza el violín segundo orquestal; a la octava inferior con respecto al violín primero. No obstante, la adaptación en contraste con la parte orquestal:
  - Utiliza una articulación diferente.
  - Emplea elementos de ornamentación a través de la apoyatura breve (c. 27) y el trino (c. 28).
  - Utiliza indicaciones dinámicas; *piano* (c. 25) y *forte-piano* (c. 28).



Ilustración 962. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 25-32\_vl\_Allegretto-).

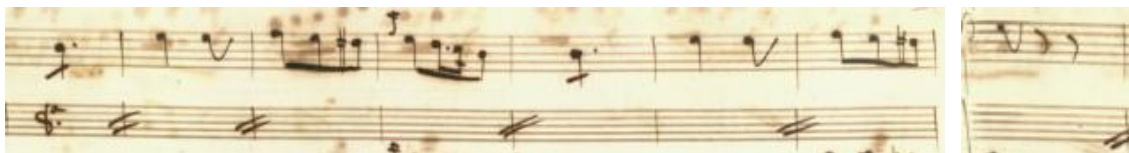


Ilustración 963. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 191-192 -cc. 33-40\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegro*-).

- El diseño de semicorcheas de los compases 33 a 40 se corresponde con el que desarrolla la viola primera orquestal (cc. 41-48). Sin embargo, la *particella* recoge indicaciones dinámicas por medio del forte-piano.



Ilustración 964. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 33-40\_vla\_ *Allegretto*-).



Ilustración 965. (Martín y Soler, 1789 b: p. 192 -cc. 41-48\_vla 1ª\_ *Allegro*-).

- El material de los compases 41 a 44 es equivalente al que posee el violín segundo orquestal (cc. 49-52). Empero, la adaptación utiliza ligaduras para unir las dos corcheas.

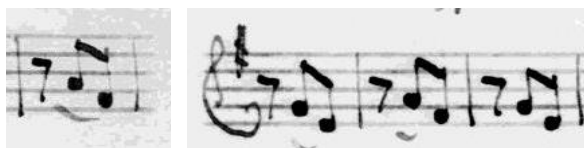


Ilustración 966. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 41-44\_vl\_ *Allegretto*-).

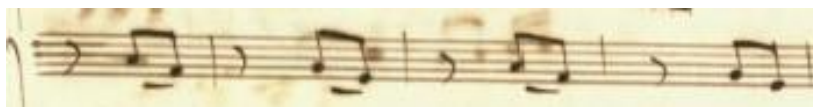


Ilustración 967. (Martín y Soler, 1789 b: p. 193 -cc. 49-52\_vl 2º\_ *Allegro*-).

- El contenido alojado entre los compases 45 y 50 concuerda con el que se desarrolla en la flauta primera orquestal (cc. 53-58). No obstante, la adaptación escribe el material a la octava inferior con respecto a la partitura general. Asimismo, la *particella* emplea indicaciones dinámicas diferentes, por mediación de los *forte-piano* (cc. 45-47).



Ilustración 968. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 45-50\_vl\_ *Allegretto*-).

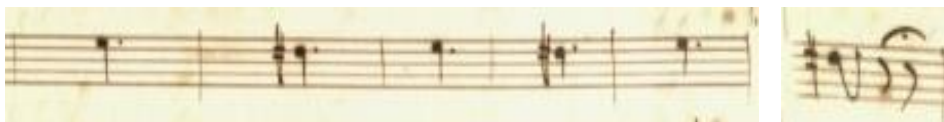


Ilustración 969. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 193-194 -cc. 53-58\_fl 1ª\_ *Allegro*-).

- El contenido que se ubica entre los compases 51 a 101 (p. 12) de la adaptación se corresponde con el material que se presenta en el violín segundo orquestal (pp. 194-199 -cc. 59-111-). Si bien, la *particella* presenta algunas diferencias y omisiones motivicas:
  - El compás 66 se debería corresponde con el 74 del violín orquestal. Si bien, la figuración empleada en la adaptación es diferente; negra-corchea, en lugar de dos corcheas.



-Ilustración 970. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -c. 66\_vl\_ *Allegretto*-)

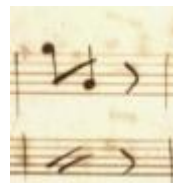


Ilustración 971. (Martín y Soler, 1789 b: p. 195 -c. 74\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegro*-).



- El diseño de los compases 73 y 74 se corresponde con el del violín segundo orquestal (cc. 81-82). Sin embargo, la adaptación omite el grupeto de tres notas.



Ilustración 972. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 73-74\_vl\_Allegretto-).



Ilustración 973. (Martín y Soler, 1789 b: p. 96 -cc. 81-82\_vl 2º\_Allegro-).

- El material que se aloja entre los compases 75-80 se ajusta a lo que desarrolla el violín segundo orquestal (cc. 83-90). Empero, la adaptación realiza la célula rítmica -corchea-cuatro semicorcheas- tres veces, en lugar de cuatro. Es decir; omite una de las repeticiones motivicas.

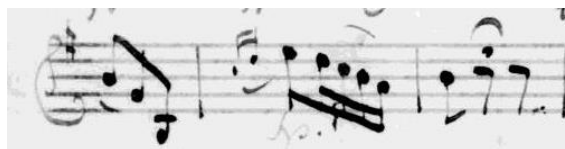
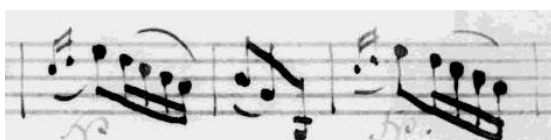


Ilustración 974. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 75-80\_vl\_Allegretto-).

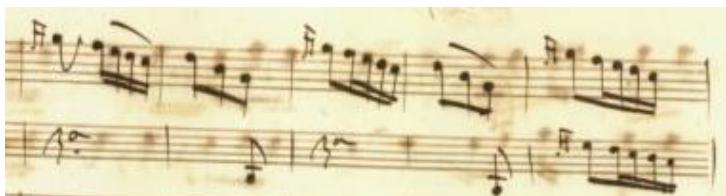


Ilustración 975. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 196-197 -cc. 83-90\_vl 1º\_vl 2º\_Allegro-).

- Los compases 92 y 97 realizan una simplificación rítmica; de semicorcheas a corcheas, sobre el material que ofrece el violín segundo orquestal en sus correspondientes compases 102 y 107. Como ejemplo solo se ilustra el compás 92 (c. 102).



Ilustración 976. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -c. 92\_vl\_Allegretto-).



Ilustración 977. (Martín y Soler, 1789 b: p. 198 -c. 102\_vl 2º\_Allegro-).

- La adaptación omite los compases de la partitura general comprendidos entre el 112 y 118. Por ello, los dos últimos compases de la *particella* (cc. 102-103) se corresponden con los dos últimos de la parte de violines orquestales (cc. 119-120).



Ilustración 978. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 102-103\_vl\_Allegretto-).



Ilustración 979. (Martín y Soler, 1789 b: p. 200 -cc. 119-120\_vl 1º\_vl 2º\_Allegro-).

## B) La de la viola:

### *Allegro:*

- El contenido de los primeros ocho compases se corresponde con el que realiza la parte de los bajos orquestal (cc. 9-16). Este dato resulta curioso por dos razones. La primera, porque la viola orquestal posee material propio y la segunda, porque la adaptación druschetzkiiana cuenta con violonchelo. En este fragmento se aprecia como la *particella*:
  - Emplea una articulación diferente.
  - Y como imprime una corchea más en el último compás de este fragmento, modificando así el estado natural original que recoge la partitura general.

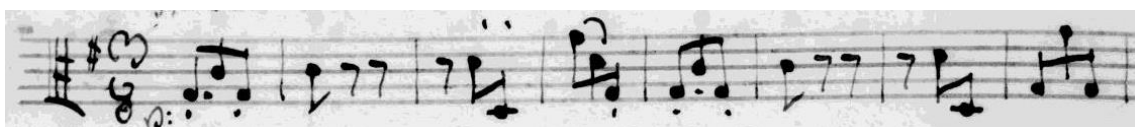


Ilustración 980. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 1-8\_vla\_Allegretto-).





Ilustración 981. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 188-189 -cc. 9-16\_vc\_cb\_ *Allegro*-).

- El diseño de los compases 9 a 16 coincide con el que desarrolla el violín primero orquestal (cc. 17-24). Sin embargo, el arreglo:
  - Utiliza elementos de ornamentación a través de los trinos.
  - Emplea una articulación diferente por medio de las ligaduras y los puntos.
  - Mantiene la misma dinámica de *forte* en todo este extracto. En cambio, la parte orquestal en el tercer compás indica *piano*.
  - Modifica la figuración rítmica del último compás.



Ilustración 982. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 9-16\_vla\_ *Allegro*-).



Ilustración 983. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 189-190 -cc. 17-24\_vl 1º\_ *Allegro*-).

- El diseño de los compases 17 a 21 se ajusta a lo que realiza la viola orquestal (cc. 25-29). Empero, la articulación y las indicaciones dinámicas en la adaptación son diferentes.



Ilustración 984. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 17-21\_vla\_ *Allegretto*-).



Ilustración 985. (Martín y Soler, 1789 b: p. 190 -cc. 25-29\_vla 1ª *Allegro*-).

- El diseño de los compases 22, 23 y 24 no se corresponde como tal con ninguna voz de las que aparecen en el manuscrito de Nápoles. Sin embargo, se encuentra cierta relación rítmica con la parte de violín primero (cc. 30-32).



Ilustración 986. (Druschetzky, s.f.: p. 22-24\_vla *Allegretto*-).

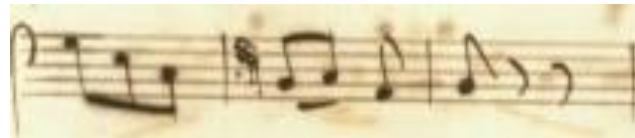


Ilustración 987. (Martín y Soler, 1789 b: p. 191 -cc. 30-32\_vl 1º *Allegro*-).

- El contenido localizado entre los compases 25 a 32 tampoco se ha localizado como tal en el manuscrito de Nápoles. No obstante, posee cierta vinculación con el material que desarrollan los bajos orquestales (cc. 33-40).

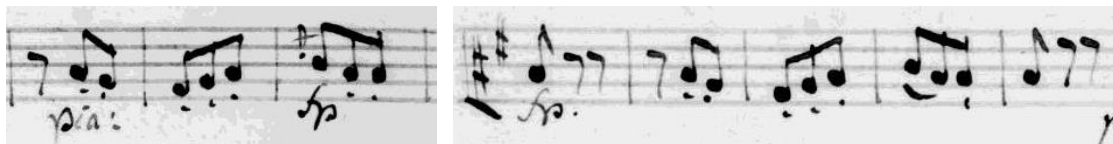


Ilustración 988. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 25-32\_vla *Allegretto*-).

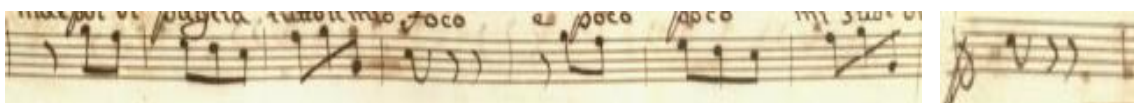


Ilustración 989. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 191-192 -cc. 33-40\_vc\_cb *Allegro*-).

- El diseño de negras con puntillo de los compases 33 a 40 ha sido extraído de las voces de fagot primero y segundo (cc. 41-48). Si bien, la adaptación posee indicaciones dinámicas y a excepción de la última corchea, el resto de las figuras son negras con puntillo.



Ilustración 990. (Druschetzky, s.f.: p. 33-40\_vla\_Allegretto-).



Ilustración 991. (Martín y Soler, 1789 b: p. 192 -cc. 40-48\_fag1º\_fag 2º Allegro-).

- El material de semicorcheas de los compases 41 a 44 se ajusta al que realiza la propia viola orquestal (cc. 49-52). Aun así, se ven diferencias con el uso distinto de la articulación y con el empleo de indicaciones dinámicas como el *forte-piano* del tercer compás de este fragmento.



Ilustración 992. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 41-44\_vla\_Allegretto-).

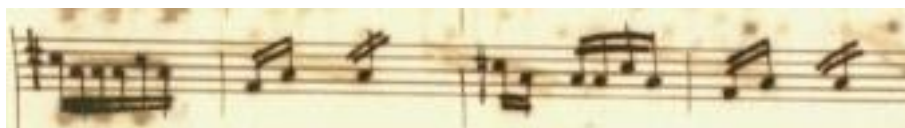


Ilustración 993. (Martín y Soler, 1789 b: p. 193 -cc. 49-52\_vla 1ª Allegro-).

- El diseño de los compases comprendidos entre el 45 y el 50 coincide con el que desarrolla la flauta segunda orquestal (cc. 53-58). Empero, el arreglo a diferencia de la parte general emplea indicaciones dinámicas.

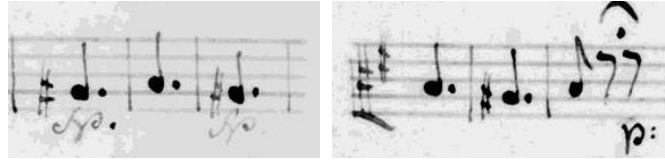


Ilustración 994. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 45-50\_vla\_ *Allegretto*-).



Ilustración 995. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 193-194 -cc. 53-58\_fl 2ª\_ *Allegro*-).

- El material de los compases 51 a 58 se corresponde con el de los bajos orquestales (cc. 59-66). No obstante, la adaptación realiza una articulación diferente y modifica la figuración rítmica del último compás de este extracto, añadiendo una corchea más.



Ilustración 996. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 51-58\_vla\_ *Allegretto*-).

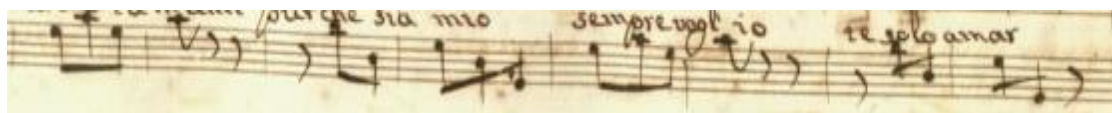


Ilustración 997. (Martín y Soler, 1789 b: p. 194 -cc. 59-66\_vc\_cb\_ *Allegro*-).

- El contenido de los compases 59 a 66 ha sido extraído de la parte de violín primero orquestal (cc. 67-74). Así y todo, la adaptación a diferencia de la partitura general:
  - Posee elementos de ornamentación por medio de los trinos.
  - Utiliza una articulación distinta.

- Omite la célula de semicorchea con puntillo-fusa del séptimo compás de este extracto.
- Modifica la figuración rítmica del último compás. Pasa de una figuración de dos corcheas a negra-corchea.



Ilustración 998. (Druschetzky, s.f.: p. 59-66\_vla\_*Allegretto*-).



Ilustración 999. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 194-195 -cc. 67-74\_vl 1º *Allegro*-).

- El diseño de los compases 67 a 71 se corresponde con el propio de la viola orquestal (cc. 75-79). Empero, la articulación del arreglo es diferente y, además posee indicaciones dinámicas.



Ilustración 1000. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 67-71\_vla\_*Allegretto*-).

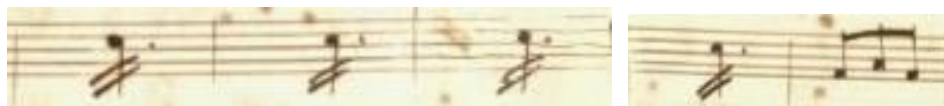


Ilustración 1001. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 195-196 -cc. 75-79\_vla 1ª *Allegro*-).

- El material ubicado entre los compases 72 y 74 no se ha encontrado como tal en la parte orquestal. Sin embargo, el contenido que desarrolla el violín primero (cc. 80-82) guarda relación rítmica.



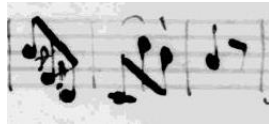


Ilustración 1002. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 72-74\_vla *Allegretto*-).

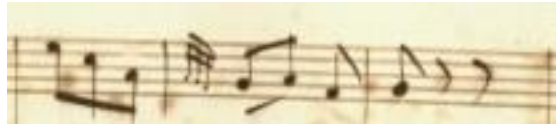


Ilustración 1003. (Martín y Soler, 1789 b: p. 196 -cc. 80-82\_vl 1º *Allegro*-).

- El diseño de semicorcheas de los compases 75 a 80 se corresponde con el que desarrolla la propia viola orquestal (cc. 82-90). Si bien, la adaptación omite tres compases de semicorcheas de la partitura general y, además, posee elementos dinámicos por medio de los *forte-piano*.



Ilustración 1004. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 75-80\_vla *Allegretto*-).



Ilustración 1005. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 196-197 -cc. 82-90\_vla 1ª *Allegro*-).

- El diseño que abarca de los compases 81 al 84 se relaciona con el que realiza el fagot primero orquestal (cc. 91-94).



Ilustración 1006. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 81-84\_vla *Allegretto*-).

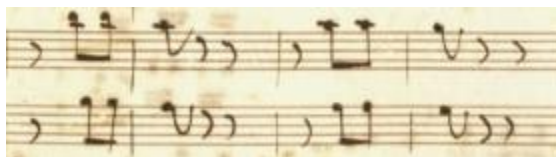


Ilustración 1007. (Martín y Soler, 1789 b: p. 197 -cc. 91-94\_fag 1º\_fag 2º *Allegro*-).

- El contenido de los compases 85, 86 y 87 del arreglo no se localiza como tal en la parte orquestal.



Ilustración 1008. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 85-87\_vla\_ *Allegretto*-).

- El contenido ubicado entre los compases 88 y 101 (p. 10) se corresponde con el que desarrolla el violín primero orquestal (pp. 198-199 -cc. 98-111-). Si bien:
  - En los compases 92 y 97 el arreglo realiza una simplificación rítmica. Se ilustra como ejemplo el compás 92 (c. 102).

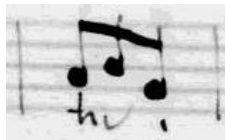


Ilustración 1009. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -c. 92\_vla\_ *Allegretto*-).

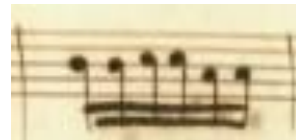


Ilustración 1010. (Martín y Soler, 1789 b: p. 198 -c. 102\_vl 1º\_ *Allegro*-).

- El diseño de semicorcheas de los compases 98 a 101 se relaciona con el que realizan los violines (cc. 108-111). Empero, la altura y nombre de las notas no coincide en su totalidad.

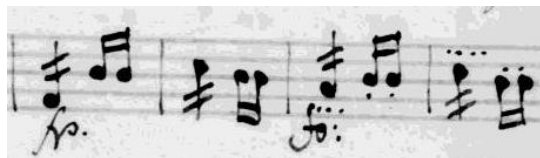


Ilustración 1011. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 98-101\_vla\_ *Allegretto*-).

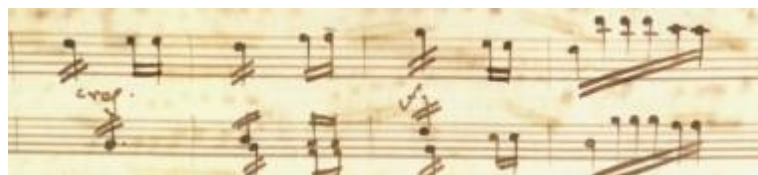


Ilustración 1012. (Martín y Soler, 1789 b: p. 199 -cc. 108-111\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegro*-).

- El material de los compases 102 y 103 ha sido extraído del que desarrollan los violines (cc. 119-120).



Ilustración 1013. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 102-103\_vla\_Allegretto-).



Ilustración 1014. (Martín y Soler, 1789 b: p. 200 -cc. 119-120\_vl 1º\_vl 2º\_Allegro-).

### C) La del violonchelo:

#### *Allegro:*

- Los dieciséis primeros compases no tienen música. Esto es debido a que los primeros ocho están omitidos y a que los ocho restantes figuran como compases de espera. Este dato es curioso en cuanto a que, en la parte orquestal, este cordófono posee música desde el inicio.
- El contenido ubicado entre los compases 9 y 50 (p. 10) se corresponde con el que desarrollan los bajos orquestales (pp. 189- 194 -cc. 17-58-). Si bien se encuentran algunas diferencias:
  - El compás 10 posee un grupo de tres corcheas. En cambio, la parte orquestal (c. 18) solo tiene una. Además, este fragmento de dos compases está escrito a la octava inferior<sup>196</sup>.



Ilustración 1015. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 9-10\_vc\_Allegretto-).

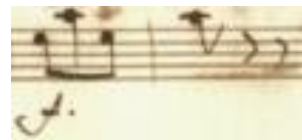


Ilustración 1016. (Martín y Soler, 1789 b: p. 189 -cc. 17-18\_vc\_cb\_Allegro-).

- El compás 16 posee tres corcheas en lugar de dos como los bajos orquestales (c. 24). Asimismo, la adaptación posee el contenido escrito a la octava inferior<sup>197</sup>.

<sup>196</sup> Esta misma acción se vuelve a originar del mismo modo en los compases 13-14, 59-60 y 63-64 (cc. 21-22, 67-68 y 71-72 orquestales).

<sup>197</sup> Este caso vuelve a producirse en los compases 65-66 (cc. 73-74 orquestales).





Ilustración 1017. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 15-16\_vc\_Allegretto-).

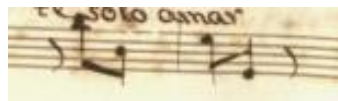


Ilustración 1018. (Martín y Soler, 1789 b: p. 190 -cc. 23-24\_vc\_cb\_Allegro-).

- El diseño de los compases 17 a 21 se corresponde con el que se origina en los bajos orquestales (cc. 25-29). Empero, en la *particella* está escrito a la octava inferior<sup>198</sup>.



Ilustración 1019. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 17-21\_vc\_Allegretto-).

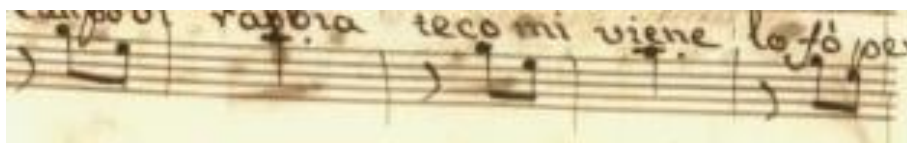


Ilustración 1020. (Martín y Soler, 1789 b: p. 190 -cc. 25-29\_vc\_cb\_Allegro-).

- El material de los compases 41 a 44 se ajusta al que desarrollan los bajos de la parte orquestal (cc. 49-52). Sin embargo, el material en el arreglo está escrito a la octava inferior.



Ilustración 1021. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 41-44\_vc\_Allegretto-).

<sup>198</sup> Esta misma acción se repite entre los compases 67 y 71 (cc. 75-79 orquestales).

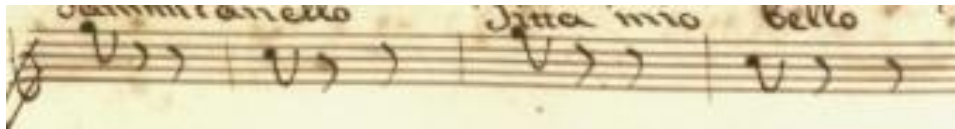


Ilustración 1022. (Martín y Soler, 1789 b: p. 193 -cc. 49-52\_vc\_cb\_Allegro-).

- Los compases 51 a 58 son de espera. Sin embargo, en el manuscrito napolitano los bajos de la parte orquestal sí que poseen música (cc. 59-66).



Ilustración 1023. (Martín y Soler, 1789 b: p. 194 -cc. 59-66\_vc\_cb\_Allegro-).

- El contenido de los compases 59 a 80 (p. 10) se corresponde con el que desarrollan los bajos orquestales (pp. 194-197 -cc. 67-90-). No obstante, hay que tener en consideración que la *particella* realiza cinco compases de espera (p. 10 -cc. 75-79-), en lugar de siete como la partitura general (pp. 196-197 -cc. 83-89-).
- El contenido que se alberga entre los compases 81 y 101 (p. 10) es relativo al que se origina en los bajos orquestales (pp. 197-199 -cc. 91-111-).
- Los dos últimos compases encajan con los dos últimos de la parte orquestal (cc. 119-120).



Ilustración 1024. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 102-103\_vc-Allegretto-).

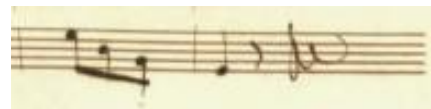


Ilustración 1025. (Martín y Soler, 1789 b: p. 200 -cc. 119-120\_vc\_cb\_Allegro-).

## D) La del oboe:

### *Allegro:*

- La parte del oboe también omite los primero ocho compases.
- El contenido que se ubica entre el compás 1 y el 58 (p. 8) se ajusta al que desarrolla la voz protagonista de Ghita (pp. 188-194 -cc. 9-66-). Si bien, la *particella* presenta algunas diferencias en contraste con la parte orquestal:

- La adaptación utiliza todo el compás 8 escribiendo negra-corchea. En cambio, la parte orquestal escribe la nota principal y una pequeña nota precedente con función de apoyatura larga<sup>199</sup> (c. 16).



Ilustración 1026. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 7-8\_ob *Allegretto*-).

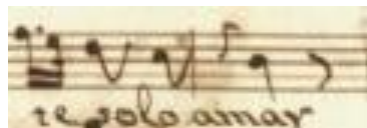


Ilustración 1027. (Martín y Soler, 1789 b: p. 189 -cc. 15-16\_Ghita *Allegro*-).

- El diseño de los copases 9 y 10 pertenece al violín primero orquestal (cc. 17-18). La voz de Ghita no posee música en esta parte. No obstante, Druschetzky escribió para el oboe material, utilizando la parte de violín primero. Esto implica que el oboe doble el material de la viola, quien asumía en este fragmento función de violín primero.

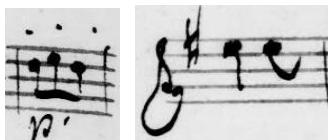


Ilustración 1028. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 9-10\_ob *Allegretto*-).



Ilustración 1029. (Martín y Soler, 1789 b: p. 189 -cc. 17-18\_vl 1º *Allegro*-).

- La particella en el compás 16 posee una negra y corchea, empero la parte orquestal solo una corchea (c. 24).

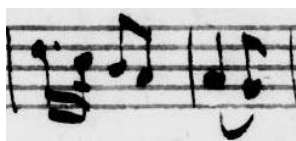


Ilustración 1030. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 15-16\_ob *Allegretto*-).

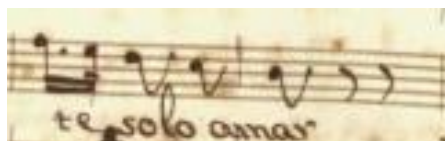


Ilustración 1031. (Martín y Soler, 1789 b: p. 190 -cc. 23-24\_Ghita *Allegro*-).

- La adaptación en el compás 23 omite el grupeto de tres sonidos de la partitura general (c. 31). Asimismo, la particella en el compás 24 realiza una corchea y no una negra como la parte orquestal (c. 32).

<sup>199</sup> Esta misma acción se vuelve a originar en el compás 58 (p. 8) (p. 194 -c. 66\_Ghita-).



Ilustración 1032. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 23-24\_ob *Allegretto*-).

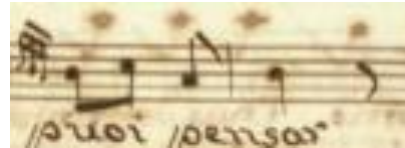


Ilustración 1033. (Martín y Soler, 1789 b: p. 191 -cc. 31-32\_Ghita *Allegro*-).

- El diseño que posee el oboe en los compases 28 y 29 se corresponde con el que realiza el violín primero orquestal (cc. 36-37). Sin embargo, debería de corresponder con el material que realiza Ghita en los compases 36-37 ya que el oboe desempeña labor de solista.



Ilustración 1034.  
(Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 28-29\_ob *Allegretto*-).



Ilustración 1035. (Martín y Soler, 1789 b: p. 191 -cc. 36-37\_vl 1º *Allegro*-).

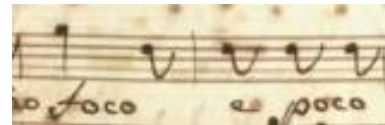


Ilustración 1036. (Martín y Soler, 1789 b: p. 191 -cc. 36-37\_Ghita *Allegro*-).

- Entre los compases 36 y 37 se vuelve a originar el mismo caso anterior, pero un intervalo de segunda por encima (p. 192 -cc. 44-45-).
- La adaptación en los compases 41 y 42 realiza una simplificación rítmica; pasa de las semicorcheas que lleva la parte de Ghita (cc. 49-50) a corcheas.



Ilustración 1037. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 41-42\_ob *Allegretto*-).

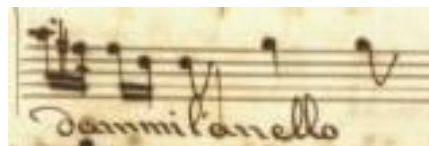


Ilustración 1038. (Martín y Soler, 1789 b: p. 193 -cc. 49-50\_Ghita *Allegro*-).

- La adaptación en el compás 50 añade dos corcheas que tienen función de pequeña cadencia que sirve como enlace. Sin embargo, la voz de Ghita no recoge esta acción (c. 58).



Ilustración 1039. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 50\_ob\_Allegretto-).



Ilustración 1040. (Martín y Soler, 1789 b: p. 194 -c. 58\_Ghita\_Allegro-).

- La adaptación omite ocho compases de la partitura general (pp. 194-195 -cc. 67-74-).
- El contenido ubicado entre los compases 59 y 72 (p. 8) se corresponde con el que se desarrolla en la voz de Ghita (pp. 195-197 -cc. 75-90-). Empero, hay que tener en consideración que la *particella* omite los compases 83 y 84 orquestales.



Ilustración 1041. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 67-72\_ob\_Allegretto-).

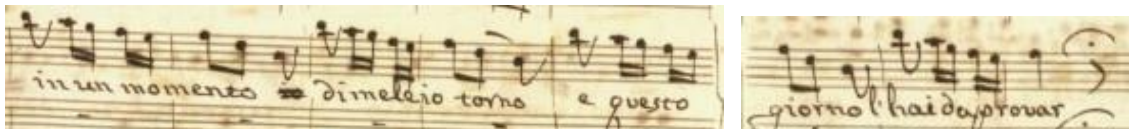


Ilustración 1042. (Martín y Soler, 1789 b: pp. 196-197 -cc. 83-90\_Ghita\_Allegro-).

- El contenido que se origina entre los compases 73 y 93 se corresponde con el que se presenta en la voz de Ghita (cc. 101-111). Sin embargo, el compás 79 de la adaptación no posee el grupeto de tres sonidos precedentes a la nota real que presenta la voz de Ghita (c. 97).



Ilustración 1043. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 79\_ob *Allegretto*-).



Ilustración 1044. (Martín y Soler, 1789 b: p. 197 -c. 97\_Ghita *Allegro*-).

- La adaptación omite el contenido orquestal ubicado entre los compases 112 y 118.
- Los dos últimos compases, el 94 y el 95 se identifican con los dos últimos de los violines de la partitura general (cc. 119-120).



Ilustración 1045. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 94-95\_ob *Allegretto*-).



Ilustración 1046. (Martín y Soler, 1789 b: p. 200 -cc. 119-120\_vl 1°\_vl 2° *Allegro*-).

Es importante destacar que este número coincide plenamente con el que se presenta en el arreglo para octeto de vientos de J. N. Wendt (1788). El hecho de que la *particella* de oboe druschetzkiense coincida, pero no la de los cordófonos ni si quiera en el número de compases, nos indica que Druschetzky se influenció por el arreglo de Wendt para construir su parte de oboe.



Handwritten musical score for flute, titled "Allegretto". The score is written on ten staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The tempo marking "Allegretto" is written at the beginning. The score features various dynamics including *p*, *pp*, *ppp*, and *ff*. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of slurs and accents. The notation is dense and expressive, typical of a Romantic-era study.

Ilustración 1047. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 1-95\_ob *Allegretto*-).

Nr. 7 Purchè tu m'ami

Allegretto

The musical score is written for Oboe 1 in 3/8 time, key of D major. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto'. The score consists of ten staves of music, with measure numbers 8, 11, 21, 31, 41, 51, 61, 70, 79, and 87 indicated at the start of their respective staves. Dynamics include piano (*p*), forte (*f*), and pianissimo (*pp*). Trills are marked with *tr*. The piece concludes with a double bar line at the end of the final staff.

Ilustración 1048. (Wendt, 1788: p. 8 -cc. 1-95\_ob *Allegretto*-).



## Número 11. *Aria di Tita* (Aria de Tita)

Este número cuenta con 123 compases en los manuscritos de Madrid (Martín y Soler, 1789 a: pp. 264-294), de Nápoles (Martín y Soler, 1789 b: pp. 202-225) y en la edición crítica de Kriajeva (Martín y Soler, 2001: pp. 136-145). Sin embargo, la adaptación posee 34 compases menos; 89 (Druschetzky, s.f.: violín pp. 13-14., viola pp. 11-12., violonchelo pp. 10-11).

Además de la extensión, es importante destacar que este número en la adaptación de Druschetzky:

- Está escrito en fa mayor y no en sol mayor como bien se presenta en las partes orquestales.
- No cuenta con *particella* para el oboe<sup>200</sup>.
- Se clasifica con el cardinal 9 tal y como se aprecia en las *particellas* de los cordófonos. Sin embargo, según el transcurso natural de la ópera debería ser el número 11.
- Emplea la indicación agógica de *Allegretto*, mientras que en el manuscrito de Madrid es *Allegro*. Sin embargo, en el napolitano figura como *Allegro moderato* y en la edición de Kriajeva como *Allegretto*.

A continuación, se aborda el análisis comparado de las diferentes partes instrumentales del arreglo con el manuscrito de Madrid. Para ello, hay que tener en consideración que el contenido del arreglo guarda una distancia de segunda mayor descendente con respecto a la parte orquestal.

### A) La del violín:

#### *Allegretto*:

- El contenido que se ubica desde el compás 1 al 39 se relaciona con el que desarrolla el violín segundo de la parte orquestal (cc. 15-53), es decir; la

---

<sup>200</sup> Esto llama poderosamente la atención ya que este número en la parte orquestal cuenta con un gran protagonismo de los vientos y, sobre todo, de la voz protagonista de Tita, de quien debería haber asumido su función el oboe. Esto, por lo tanto, requiere la reconstrucción completa del movimiento para el mencionado aerófono.

adaptación omite los primeros 14 compases. Si bien, en ocasiones la *particella* presentan diferencias, ya que la adaptación varia elementos o fusiona motivos de voces diferentes:

- El diseño de los 2 primeros compases con anacrusa se corresponde con el que realiza el violín segundo orquestal (cc. 15-16). Empero, se aprecia una articulación diferente.



Ilustración 1049. (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 1-2\_vl\_Allegretto-).



Ilustración 1050. (Martín y Soler, 1789 a: p. 267 -cc. 14-16\_vl 1°\_vl 2°\_Allegretto<sup>201</sup>-).

- La adaptación realiza una simplificación rítmica en el compás 3 al transformar en una corchea la primera semicorchea con puntillo y fusa del grupo de cuatro del violín orquestal (c. 17). Asimismo, la adaptación utiliza elementos de ornamentación, matices dinámicos y articulación diferente.



Ilustración 1051. (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 3-4\_vl\_Allegretto-).



Ilustración 1052. (Martín y Soler, 1789 a: p. 268 -cc. 17-18\_vl 1°\_vl 2°\_Allegretto-).

<sup>201</sup> El diseño del violín segundo orquestal es el mismo que el del primero, pero a la octava inferior.

- El diseño de blancas y negra procede del oboe primero orquestal (cc. 19-21). Empero, el arreglo emplea matices dinámicos y no utiliza la ligadura entre la blanca y la negra.

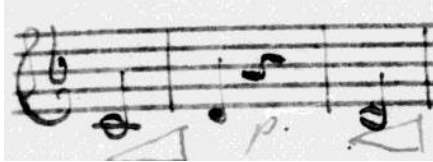


Ilustración 1053. (Druschetzky, s.f.: p. 13 - cc. 5-7\_vl\_Allegretto-).



Ilustración 1054. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 268-269 -cc. 19-21\_ob 1º Allegretto-).

- El diseño de corcheas de los compases 8 a 10 ha sido construido tomando las corcheas del violín primero orquestal (cc. 22-24), pero completando el primer compás de este fragmento con una corchea más.



Ilustración 1055. (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 8-10\_vl\_Allegretto-).



Ilustración 1056. (Martín y Soler, 1789 a: p. 269 -cc. 22-24\_vl 1º Allegretto-).

- El contenido que se alberga entre el compás 11 y el 39 se corresponde con el que desarrolla el violín segundo de la parte orquestal (cc. 25-53), aunque en algún momento determinado el material procede del primero. Si bien, la *particella* presenta algunas diferencias:
  - El material de los compases 22 y 23 está extraído de los violines orquestales (cc. 36-37). Empero, la adaptación modifica la rítmica escribiendo únicamente corcheas y no corchea con puntillo-semicorchea.



Ilustración 1057. (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 22-23\_vl\_Allegretto-).



Ilustración 1058. (Martín y Soler, 1789 a: p. 272 -cc. 36-37\_vl 1º\_vl 2º\_Allegretto-).

- El diseño de semircorcheas de los compases 26 y 27 está extraído de las fusas que realiza la parte orquestal en los violines (cc. 40-41). Asimismo, en la adaptación aparecen indicaciones dinámicas.

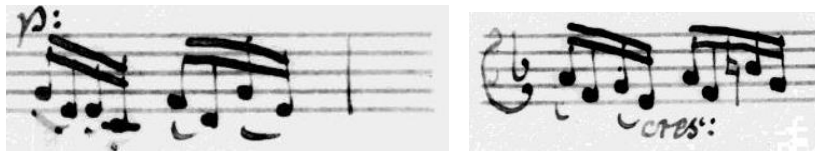


Ilustración 1059. (Druschetzky, s.f.: p. 13-cc. 26-27\_vl\_Allegretto-).



Ilustración 1060. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 273-274 -cc. 40-41\_vl 1º\_Allegretto-).

- El diseño de los compases 28 a 30 se identifica con el que realizan los violines orquestales (cc. 42-44). Sin embargo, la adaptación en el último compás de este extracto mantiene el ritmo sincopado precedente en la primera pulsación, más una negra en la segunda (c. 30). En cambio, la partitura general posee dos corcheas y cuatro semicorcheas, respectivamente (c. 44).

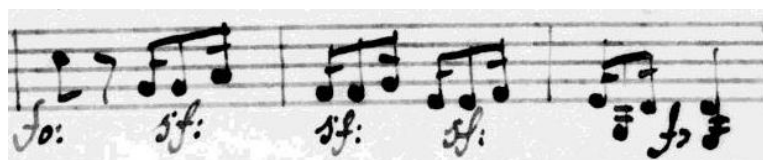


Ilustración 1061. (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 28-30\_vl\_Allegretto-).



Ilustración 1062. (Martín y Soler, 1789 a: p. 274 -cc. 42-44\_vl 1°\_vl 2°\_Allegretto-).

- El contenido de los compases 33 y 34 es el resultado de la fusión de elementos procedentes del violín primero orquestal, con las negras y la primera corchea, y de la flauta segunda, con las dos corcheas restantes (cc. 47-48).



Ilustración 1063. (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 33-34\_vl\_1°\_Allegretto-).

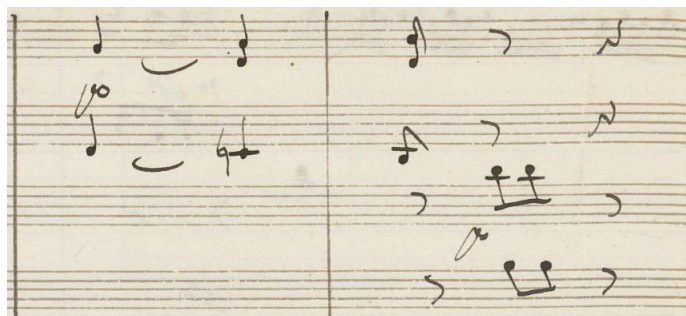


Ilustración 1064. (Martín y Soler, 1789 a: p. 275 -cc. 47-48\_vl 1°\_vl 2°\_fl 1ª\_fl 2ª\_Allegretto-).

- El material de los compases 38 y 39 ha sido extraído del violín segundo orquestal (cc. 52-53). Empero, las dos primeras pulsaciones de cada compás de este extracto en la adaptación aparecen con modificaciones rítmicas.



Ilustración 1065. (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 38-39\_vl\_1°\_Allegretto-).



Ilustración 1066. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 276-277 -cc. 52-53\_vl 1°\_vl 2°\_Allegretto<sup>202</sup>-).

- El diseño de los compases 40, 41 y 42 ha sido extraído de la voz superior de la viola orquestal (cc. 54-56).

<sup>202</sup> El violín segundo realiza el mismo diseño que el primero, pero a la octava inferior. Esto está indicado con una anotación previa a estos compases, de ahí que aparezcan en blanco.



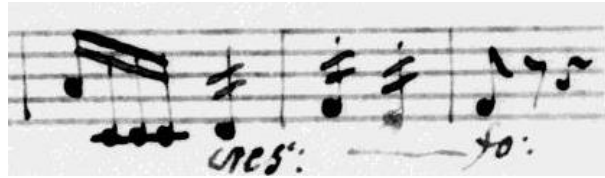


Ilustración 1067. (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 40-42\_vl\_Allegretto-).



Ilustración 1068. (Martín y Soler, 1789 a: p. 277 -cc. 54-56\_vla\_Allegretto-).

- La adaptación omite el contenido de los compases 57 y 58 orquestales.
- El material de los compases 44 a 47 se corresponde con el que desarrollan los violines orquestales (cc. 60-63). Concretamente, los tres primeros compases de este fragmento son relativos al violín segundo y el último al primero. Si bien, la *particella* en contraste con la partitura general realiza una articulación distinta, emplea elementos de ornamentación y matices dinámicos.



Ilustración 1069. (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 44-47\_vl\_Allegretto-).



Ilustración 1070. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 278-279 -cc. 60-63\_vl 1°\_vl 2°\_Allegretto-).

- El diseño de los compases 48 y 49 se identifica con el que desarrolla la flauta primera orquestal (cc. 64-65). No obstante, el violín de la adaptación escribe el

material a la octava inferior, así como también completa con una corchea el primer tiempo del primer compás de este fragmento.



Ilustración 1071. (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 48-49\_vl\_Allegretto-).



Ilustración 1072. (Martín y Soler, 1789 a: p. 279 -cc. 64-65\_fl 1ª\_Allegretto-).

- El contenido de los compases 51, 52 y 53 es el resultado de la fusión de elementos del violín primero y de la flauta primera orquestal (cc. 67-69). No obstante, la adaptación posee indicaciones dinámicas abundantes.

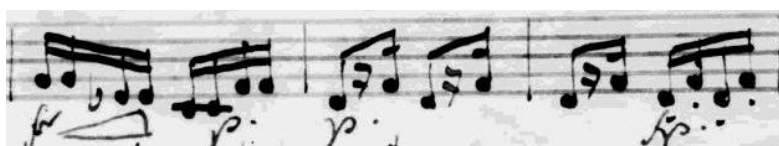


Ilustración 1073. (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 51-53\_vl\_Allegretto-).



Ilustración 1074. (Martín y Soler, 1789 a: p. 280 -cc. 67-69\_vl 1º\_vl 2º\_fl 1ª\_Allegretto-).

- La adaptación omite el material de los compases 70 y 71 orquestales.
- El diseño de los compases 54 y 55 se identifica con el que realiza el violín primero orquestal (cc. 72-73).

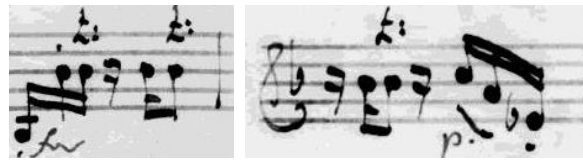


Ilustración 1075. (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 54-55\_vl *Allegretto*-).

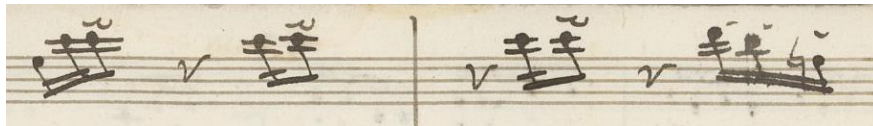


Ilustración 1076. (Martín y Soler, 1789 a: p. 281 -cc. 72-73\_vl 1° *Allegretto*-).

- El diseño de los compases 56 y 57 es una repetición de los dos precedentes. Si bien, esta repetición no se encuentra en la partitura general.



Ilustración 1077. (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 56-57\_vl *Allegretto*-).

- El diseño de semicorcheas ubicado entre los compases 58 y 61 se relaciona con el que se desarrolla en el violín segundo orquestal (cc. 74-77). Empero, no coinciden las notas del primer compás.



Ilustración 1078. (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 58-61\_vl *Allegretto*-).

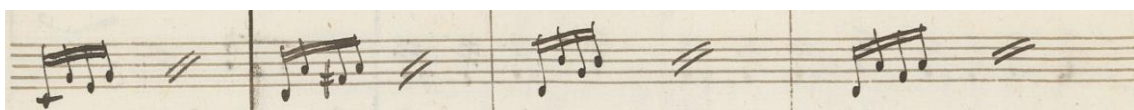


Ilustración 1079. (Martín y Soler, 1789 a: p. 282 -cc. 74-77\_vl 2° *Allegretto*-).



- Los compases 78, 79 y 80 están omitidos en la adaptación.
- El contenido localizado entre los compases 62 y 69 se corresponde con el que desarrollan los violines orquestales (cc. 81-89). Sin embargo, la partícula utiliza elementos de ornamentación, indicaciones dinámicas y una articulación diferente.



Ilustración 1080. (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 62-69\_vl\_ *Allegretto*-).



Ilustración 1081. (Martín y Soler, 1789 a: p. 283 -c. 81\_vl 1°\_vl 2°\_ *Allegretto*-).

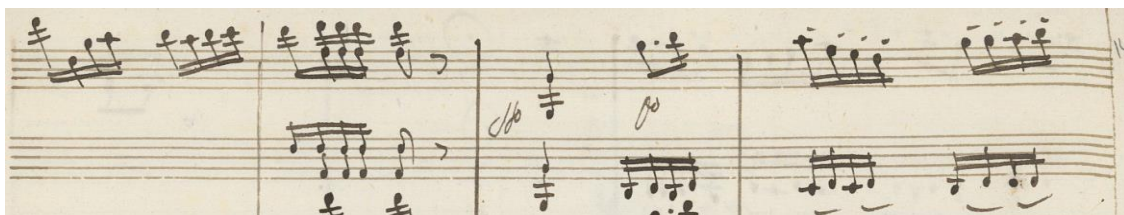


Ilustración 1082. (Martín y Soler, 1789 a: p. 284 -cc. 82-85\_vl 1°\_vl 2°\_ *Allegretto*-).



Ilustración 1083. (Martín y Soler, 1789 a: p. 285 -cc. 86-88\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegretto*-).

- El diseño que se ubica entre los compases 70 y 75 ha sido extraído del violín segundo orquestal (cc. 89-95). Sin embargo, en contraste con la partitura general la *particella*:
  - Emplea indicaciones dinámicas.
  - Utiliza elementos de ornamentación.
  - Modifica la figuración rítmica del último compás de este extracto. Ya que la adaptación en el primer tiempo posee -semicorchea con puntillo-fusa- semicorchea con puntillo-fusa- (c. 76). En cambio, la parte orquestal tiene corchea-semicorchea con puntillo-fusa (c. 95).



Ilustración 1084. (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 70-73\_vl\_ *Allegretto*-).

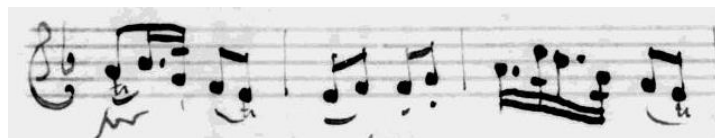


Ilustración 1085. (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 74-76\_vl\_ *Allegretto*-).

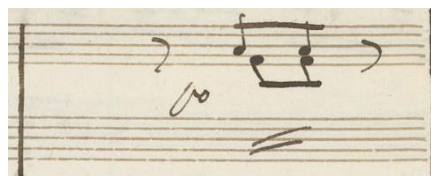


Ilustración 1086. (Martín y Soler, 1789 a: p. 285 -c. 89\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegretto*-).



Ilustración 1087. (Martín y Soler, 1789 a: p. 286 -cc. 90-93\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegretto*-).



Ilustración 1088. (Martín y Soler, 1789 a: p. 287 -cc. 94-95\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegretto*-).

- La adaptación omite el contenido que realiza la parte orquestal entre los compases 96 y 108 (pp. 262-290).
- El contenido de los últimos 13 compases (cc. 77-89) se corresponde con el que desarrolla el violín orquestal (cc. 109-123). Ahora bien, la adaptación omite el contenido de los compases 117 y 118 orquestales. Asimismo, se aprecia como la adaptación emplea matices dinámicos de forma abundante, elementos de ornamentación y una articulación distinta a la de la partitura general.



Ilustración 1089. (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 77-89\_vl\_ *Allegretto*-).



Ilustración 1090. (Martín y Soler, 1789 a: p. 290 -c. 109\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegretto*-).

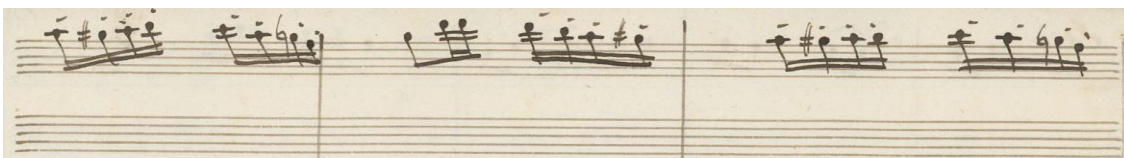


Ilustración 1091. (Martín y Soler, 1789 a: p. 291 -cc. 110-112\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegretto*-).



Ilustración 1092. (Martín y Soler, 1789 a: p. 292 -cc. 113-116\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegretto*-).



Ilustración 1093. (Martín y Soler, 1789 a: p. 293 -cc. 117-120\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegretto*-).



Ilustración 1094. (Martín y Soler, 1789 a: p. 294 -cc. 121-123\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegretto*-).



## B) La de la viola:

- El contenido de los primeros 7 compases es equivalente al de la viola orquestal (cc. 15-21). Si bien, la adaptación emplea una articulación distinta e indicaciones dinámicas abundantes.

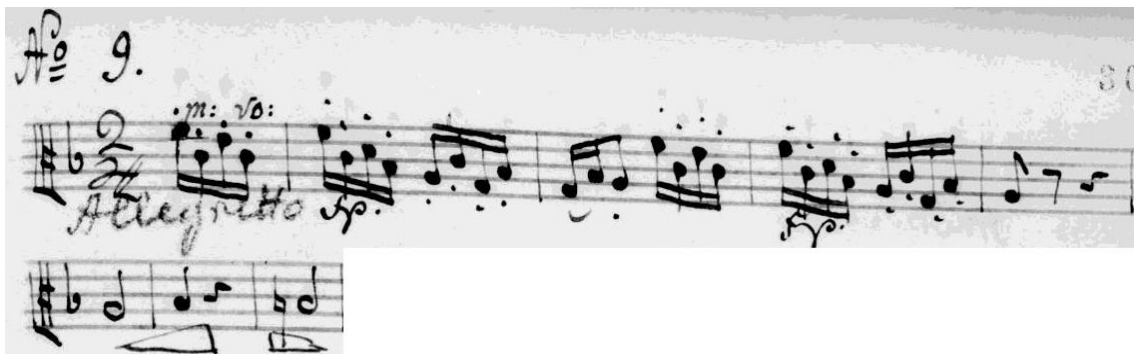


Ilustración 1095. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 1-7\_vla\_Allegretto-).



Ilustración 1096. (Martín y Soler, 1789 a: p. 267 -cc. 15-16\_vla\_Allegretto-)<sup>203</sup>.

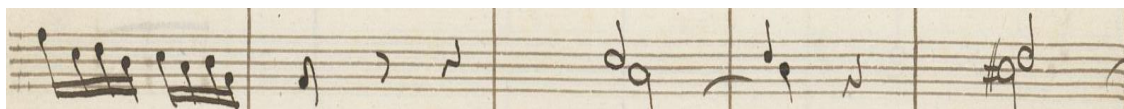


Ilustración 1097. (Martín y Soler, 1789 a: p. 268 -cc. 17-21\_vla\_Allegretto-).

- El diseño de corcheas de entre los compases 8 y 11 se corresponde con el que realiza el violín segundo orquestal (cc. 22-24) y con la viola (c. 25). No obstante, la adaptación completa el primer compás añadiendo una corchea más sobre la parte fuerte del compás. Así como también, emplea indicaciones dinámicas.

<sup>203</sup> Todos los ejemplos de la viola que figuren sin indicación de clave están escritos en clave de do en tercera línea.



Ilustración 1098. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 8-11\_vla\_ *Allegretto*-).



Ilustración 1099. (Martín y Soler, 1789 a: p. 269 -cc. 22-24\_vl 1°\_vl 2°\_ *Allegretto*-)<sup>204</sup>.



Ilustración 1100. (Martín y Soler, 1789 a: p. 269 -c. 25\_vla\_ *Allegretto*-).

- El diseño de los compases 12 a 17 ha sido extraído utilizando la voz del violín primero orquestal (cc. 26-31). Sin embargo, la *particella*:
  - No guarda la relación interválica de segunda mayor descendente; no se mantiene de forma estable.
  - Sí que guarda la proporción rítmica a excepción del compás 15 en el que la adaptación realiza cuatro corcheas. En cambio, la parte orquestal desarrolla tres corcheas y dos semicorcheas (c. 29).
  - Omite en el compás 16 las dos semicorcheas que posee la parte orquestal (c. 30).

<sup>204</sup> Todos los ejemplos del violín sin indicación de clave están escritos en sol en segunda línea.



Ilustración 1101. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 12-17\_vla\_ *Allegretto*-).

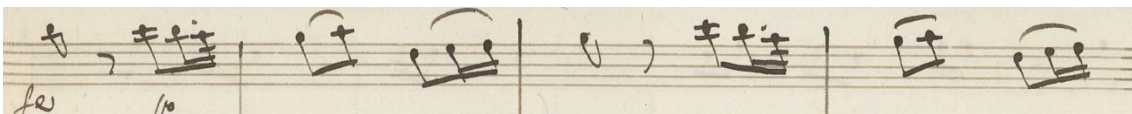


Ilustración 1102. (Martín y Soler, 1789 a: p. 270 -cc. 26-29\_vl 1º *Allegretto*-).



Ilustración 1103. (Martín y Soler, 1789 a: p. 271 -cc. 30-31\_vl 1º *Allegretto*-).

- El material de los compases 18 a 20 no se ha encontrado como tal en el manuscrito madrileño. De hecho, el ritmo sincopado en la parte orquestal no aparece hasta dentro de 11 compases.



Ilustración 1104. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 18-20\_vla\_ *Allegretto*-).

- El material ubicado entre el compás 21 y el primer tiempo del 24 se corresponde con el que realiza la flauta primera orquestal (cc. 35-38). Empero, la adaptación no utiliza las ligaduras, pero sí indicaciones dinámicas.



Ilustración 1105. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 21-24\_vla\_Allegretto-).

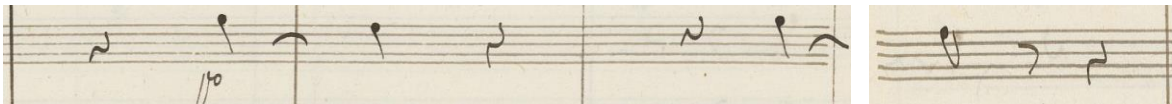


Ilustración 1106. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 272-273 -cc. 35-38\_fl 1ª\_Allegretto-)<sup>205</sup>.

- El contenido que se dispone entre los compases 24 y 32 no se localiza como tal en la parte orquestal. Empero, se encuentra cierta vinculación en:
  - Los dos primeros compases y primera corchea del tercero de este fragmento (cc. 24-26) con el diseño rítmico que desarrollan los bajos orquestales (cc. 38-40).
  - El último compás de este extracto con el diseño de cuatro semicorcheas más corchea (c. 32) con el que desarrollan los bajos orquestales (c. 46).



Ilustración 1107. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 24-32\_vla\_Allegretto-).

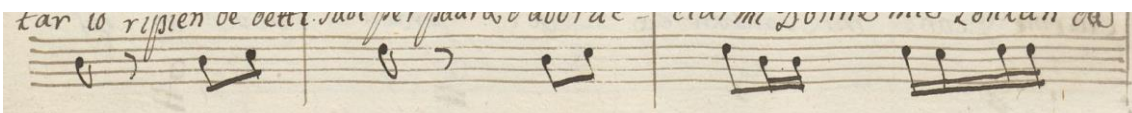


Ilustración 1108. (Martín y Soler, 1789 a: p. 273 -cc. 38-40\_vc\_cb\_Allegretto-).

<sup>205</sup> Todos los ejemplos de flauta sin indicación de clave están escritos en clave de sol en segunda línea.





Ilustración 1109. (Martín y Soler, 1789 a: p. 275 -cc. 45-46\_Titta\_vc\_cb\_Allegretto-).

- El contenido de los compases 47, 48 y 49 es el resultado de la fusión de la voz de violín segundo con la de flauta primera orquestal (cc. 47-49); las negras proceden del violín y las corcheas: la primera del violín y las otras dos restantes de la flauta.

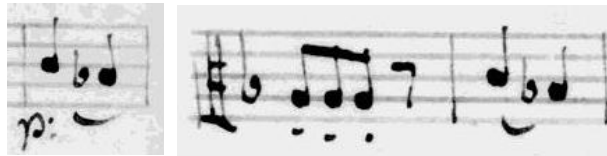


Ilustración 1110. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 32-34\_vla\_Allegretto-).

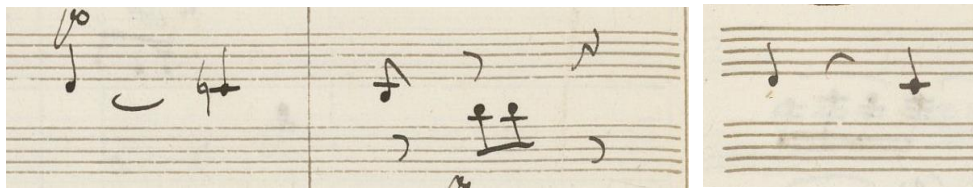


Ilustración 1111. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 275-276 -cc. 47-49\_vl 2º\_fl 1ª\_Allegretto-).

- El diseño de semicorcheas de los compases 31 a 41 ha sido extraído de la propia parte de la viola orquestal (cc. 50-55). Si bien, la *particella* posee puntos, utiliza indicaciones dinámicas y no coinciden todas las notas en la relación interválica.



Ilustración 1112. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 36-41\_vla\_Allegretto-).



Ilustración 1113. (Martín y Soler, 1789 a: p. 276 -cc. 50-52\_vla\_ *Allegretto*-).



Ilustración 1114. (Martín y Soler, 1789 a: p. 277 -cc. 53-55\_vla\_ *Allegretto*-).

- La adaptación omite los compase 56 y 57 de la partitura general. Por ello, el material de blancas de los compases 42 a 45 del arreglo se identifica con el que realiza la trompa orquestal (cc. 58-61). Si bien, la trompa posee un do<sup>3</sup>, mientras que la viola un fa<sup>2</sup>. Asimismo, se aprecia como la adaptación posee mayor número de indicaciones dinámicas que el manuscrito madrileño.

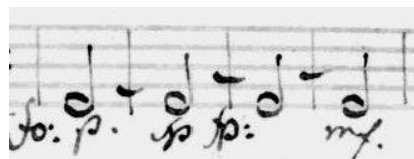


Ilustración 1115. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 42-45\_vla\_ *Allegretto*-).

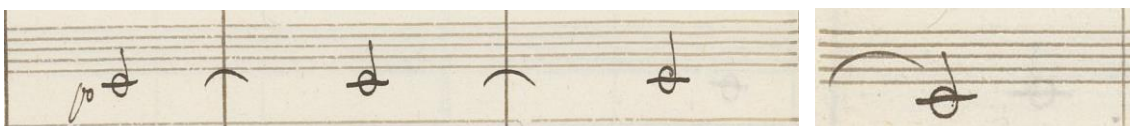


Ilustración 1116. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 278-279 -cc. 58-61\_tp\_ *Allegretto*-).

- El contenido que se aloja entre los compases 46 y 58 ha sido construido fusionando materiales orquestales procedentes del violín segundo, la flauta primera y los bajos. Sin embargo, el arreglo a diferencia de la parte orquestal posee elementos dinámicos abundantes y utiliza una articulación diferente.



Ilustración 1117. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 46-58\_vla\_ *Allegretto*-).



Ilustración 1118. (Martín y Soler, 1789 a: p. 279 -cc. 62-65\_vl 2º fl 1ª\_ *Allegretto*-).

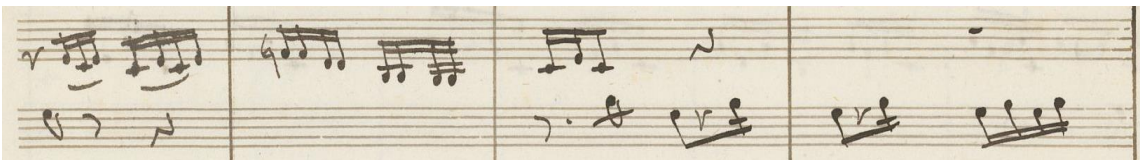


Ilustración 1119. (Martín y Soler, 1789 a: p. 280 -cc. 66-69\_vl 2º fl 1ª\_ *Allegretto*-).



Ilustración 1120. (Martín y Soler, 1789 a: p. 281 -cc. 70-73\_vl 2º\_ *Allegretto*-).

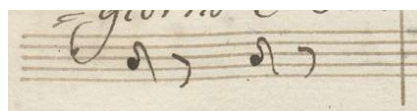


Ilustración 1121. (Martín y Soler, 1789 a: p. 282 -c. 74\_vc\_cb\_ *Allegretto*-).

- El diseño de blancas de los compases 59 a 61, se identifica con el que desarrolla la viola y el fagot orquestales (cc. 75-77). Si bien, la voz superior de la adaptación guarda la relación interválica de segunda mayor descendente con la línea superior del fagot.



Ilustración 1122. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 59-61\_vla\_Allegretto-).

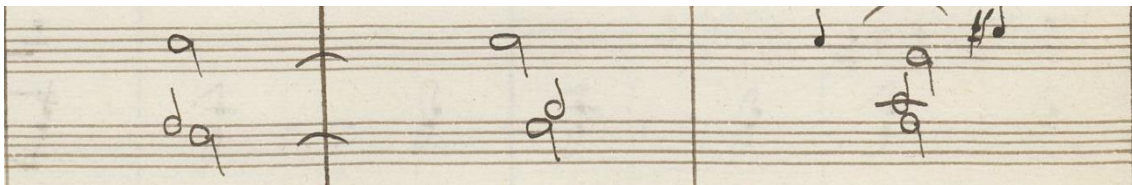


Ilustración 1123. (Martín y Soler, 1789 a: p. 282 -cc. 75-77\_vla\_fag\_Allegretto-).

- Los compases 78, 79 y 80 (p. 283) del manuscrito de Madrid están omitidos en la adaptación.
- El contenido que se ubica entre los compases 62 y 69 ha sido construido utilizando el que desarrolla el violín primero orquestal (cc. 81 a 88). Si bien, la adaptación emplea elementos de ornamentación como los trinos que no aparecen en la partitura general, matices dinámicos.



Ilustración 1124. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 62-69\_vla\_Allegretto-).





Ilustración 1125. (Martín y Soler, 1789 a: p. 283 -c. 81\_vl 1° *Allegretto*-).

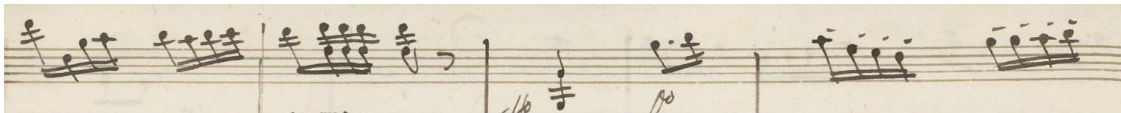


Ilustración 1126. (Martín y Soler, 1789 a: p. 284 -cc. 82-85\_vl 1° *Allegretto*-).



Ilustración 1127. (Martín y Soler, 1789 a: p. 285 -cc. 86-88\_vl 1° *Allegretto*-).

- El diseño de corcheas de los compases 70, 71 y 72 se identifica con el que realiza los fagots de la parte orquestal (cc. 89-91).



Ilustración 1128. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 70-72\_vla *Allegretto*-).

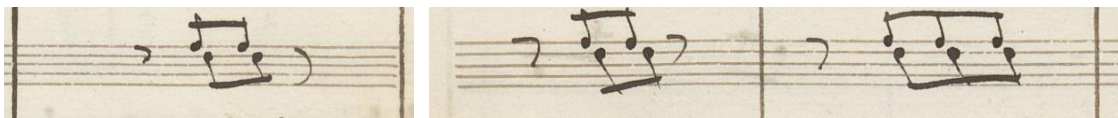


Ilustración 1129. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 285-286 -cc. 89-91\_fag 1°\_fag 2° *Allegretto*-).

- El material de los compases 73 a 76 se corresponde con el que desarrolla la viola orquestal (cc. 92-95). No obstante, la adaptación:

- Añade dobles cuerdas a la primera corchea del primer compás de este extracto.
- Realiza un  $fa^3$  en lugar de un  $si^2$  en la primera semicorchea del grupo de cuatro del primer compás de este fragmento.
- En el tercer compás del fragmento, el arreglo imprime dos corcheas ligadas en el tiempo fuerte. En cambio, la parte orquestal posee dos semicorcheas más corchea.
- En el último compás de este extracto la adaptación en la parte fuerte del compás realiza semicorchea con puntillo-fusa-semicorchea con puntillo-fusa. Empero, el manuscrito de Madrid cuatro semicorcheas.
- Asimismo, en la adaptación se aprecia el uso de indicaciones dinámicas.



Ilustración 1130. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 73-76\_vla\_ *Allegretto*-).



Ilustración 1131. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 286-287 -cc. 92-95\_vla\_ *Allegretto*-).

- El contenido que se alberga entre los compases 96 y 108 del manuscrito madrileño está omitido en la adaptación.
- El material ubicado entre los compases 77 y 84 se corresponde con el que desarrolla la viola de la parte orquestal (cc. 109-116). Si bien, las semicorcheas de los 81, 82, 83 y 84 no guardan la relación interválica con la parte orquestal (cc. 113-116). Además, se aprecia en contraste con la partitura general como la *particella* utiliza elementos de ornamentación, indicaciones dinámicas y una articulación distinta.



Ilustración 1132. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 77-84\_vla\_ *Allegretto*-).

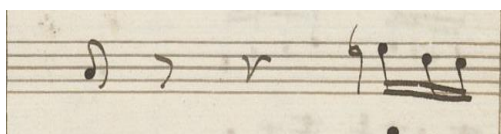


Ilustración 1133. (Martín y Soler, 1789 a: p. 290 -c. 109\_vla\_ *Allegretto*-).



Ilustración 1134. (Martín y Soler, 1789 a: p. 291 -cc. 110-112\_vla\_ *Allegretto*-).

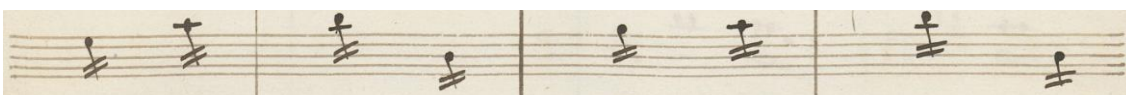


Ilustración 1135. (Martín y Soler, 1789 a: p. 292 -cc. 113-116\_vla\_ *Allegro*-).

- La adaptación omite el contenido de los compases 117 y 118 orquestales (p. 293).
- El diseño de los últimos 5 compases (cc. 85-89) se ajusta al que realizan los bajos orquestales (cc. 119-123). No obstante, la adaptación:
  - A excepción de la primera corchea del compás 85 (c. 119 orquestal) mantiene la relación interválica de segunda.
  - En el compás 88, omite parte de las semicorcheas que figuran en el primer tiempo del compás 121 orquestal. En su lugar aparece escrita una corchea.
  - Imprime una articulación diferente, sobre todo al ligar los grupos de tres semicorcheas.
  - Utiliza indicaciones dinámicas en cada compás.



Ilustración 1136. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 85-89\_vla\_Allegretto-).



Ilustración 1137. (Martín y Soler, 1789 a: p. 293 -cc. 119-120\_vc\_cb\_Allegro-).



Ilustración 1138. (Martín y Soler, 1789 a: p. 294 -cc. 121-123\_vc\_cb\_Allegro-).

### C) La del violonchelo:

#### *Allegretto:*

- El diseño del compás 1 al 4 se identifica con el que realizan los bajos orquestales (cc. 15-18). Si bien, la adaptación:
  - Añade una cuarta corchea en el primer compás de este extracto.
  - En el compás 2 escribe una negra, en lugar de dos corcheas como la partitura general (c. 16).
  - La última corchea del fragmento está escrita a la octava inferior con respecto a la parte orquestal.
  - Emplea indicaciones dinámicas.



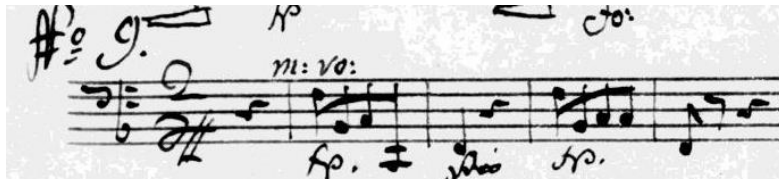


Ilustración 1139. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 1-4\_vc *Allegretto*-).

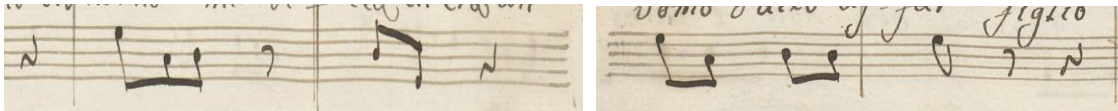


Ilustración 1140. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 267-268 -cc. 15-18\_vc\_cb *Allegro*-).

- El diseño de blancas de los compases 5, 6 y 7 ha sido extraído de la voz de los fagots orquestales (cc. 19-21). Ahora bien, la adaptación en el segundo compás de este fragmento sustituye la negra por una corchea. Además, no mantiene el nombre de la nota precedente como la parte orquestal, sino que lo varía. Tampoco utiliza ligaduras, pero sí elementos dinámicos.

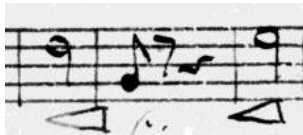


Ilustración 1141. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 5-7\_vc *Allegretto*-).

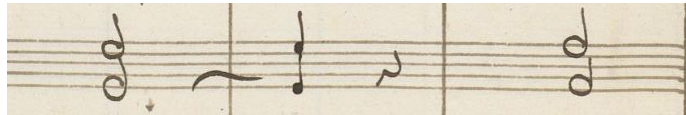


Ilustración 1142. (Martín y Soler, 1789 a: p. 268 -cc. 19-21\_fag 1º\_fag 2º *Allegro*-).

- El contenido que se recoge entre el compás 8 y el 41 (p. 10) se corresponde con el que desarrollan los bajos de la partitura general (pp. 269-277 -cc. 22-55-). Si bien, la adaptación:
  - Presenta tres corcheas en el compás 8, mientras que la parte orquestal solo dos (c. 22).

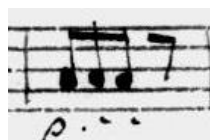


Ilustración 1143. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -c. 8\_vc *Allegretto*-).

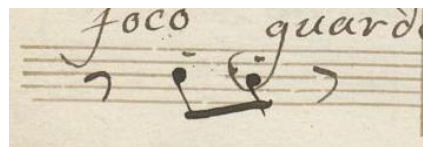


Ilustración 1144. (Martín y Soler, 1789 a: p. 269 -c. 22\_vc\_cb *Allegro*-).

- El contenido de los compases 12, 13 y 14 se identifica con el que realizan los bajos orquestales (cc. 26-28). Ahora bien, en este extracto de tres compases, la adaptación escribe solo la primera corchea del primer compás y la célula rítmica -corchea-semicorchea con puntillo-corchea- de la segunda pulsación del tercer compás, el resto se encuentra omitido en el arreglo. Empero, aparecen indicaciones dinámicas como *forte* o *fortepiano*.

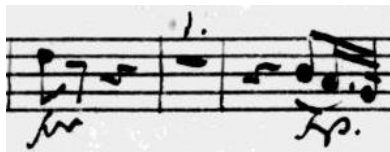


Ilustración 1145. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 26-28\_vc\_Allegretto-).



Ilustración 1146. (Martín y Soler, 1789 a: p. 270 -cc. 26-28\_vc\_cb\_Allegro-).

- Realiza tres corcheas con punto en el compás 34. Pero, la parte orquestal solo una corchea (c. 48).



Ilustración 1147. (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 33-34\_vc\_Allegretto-).

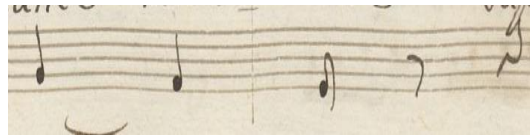


Ilustración 1148. (Martín y Soler, 1789 a: p. 275 -cc. 47-48\_vc\_cb\_Allegro-).

- Sube el registro una octava para el grupo de cuatro semicorcheas de la primera pulsación del compás.



Ilustración 1149. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -c. 40\_vc\_Allegretto-).

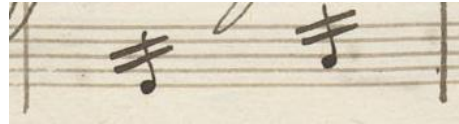


Ilustración 1150. (Martín y Soler, 1789 a: p. 277 -c. 54\_vc\_cb\_Allegro-).

- Los compases 55 y 56 de la partitura general están omitidos en la adaptación.
- El diseño de semicorcheas y corchea de los compases 41 y 42 coincide rítmicamente con los compases 57 y 58 de los bajos orquestales. No obstante, la adaptación realiza un salto interválico (c. 41), mientras que la partitura general realiza un movimiento lineal (c. 57).



Ilustración 1151. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 41-42\_vc\_Allegretto-).

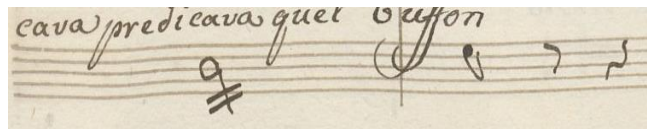


Ilustración 1152. (Martín y Soler, 1789 a: p. 278 -cc. 57-58\_vc\_cb\_Allegro-).

- El contenido ubicado entre los compases 43 y 61 se corresponde con el que poseen los bajos orquestales (cc. 59-77). No obstante, la adaptación en el compás 48 imprime una corchea. En cambio, la parte orquestal posee dos semicorcheas y una corchea (c. 64). Esta misma acción se repite en el compás 52 de la adaptación (c. 68 orquestal).

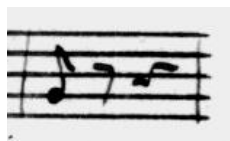


Ilustración 1153. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -c. 48\_vc\_Allegretto-).

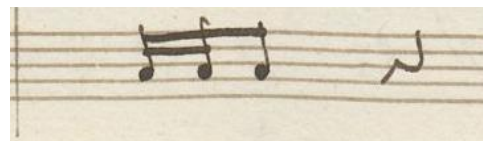


Ilustración 1154. (Martín y Soler, 1789 a: p. 279 -c. 64\_vc\_cb\_Allegro-).

- El contenido de los compases 78, 79 y 80 (p. 283) de la partitura general están omitidos en la adaptación.
- El material alojado entre los compases 62 y 69 se ajusta con el de los bajos (cc. 81-88). Si bien, en la adaptación respecto a la parte orquestal:

- Elimina el salto interválico de octava inicial, escribe una ligadura y un trino en las semicorcheas del tiempo débil c. 62 (c. 81 orquestal).



Ilustración 1155. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -c. 62\_vc\_Allegretto-).

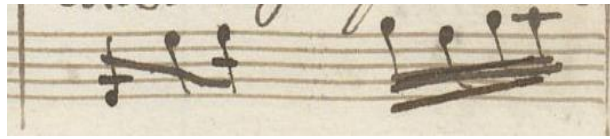


Ilustración 1156. (Martín y Soler, 1789 a: p. 283 -c. 81\_vc\_cb\_Allegro-).

- El diseño de los compases 65 a 69 está escrito a la octava inferior con respecto a los bajos de la partitura general (cc. 84-88).



Ilustración 1157. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 65-69\_vc\_Allegretto-).

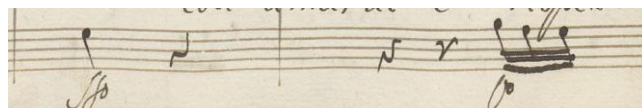


Ilustración 1158. (Martín y Soler, 1789 a: p. 284 -cc. 84-85\_vc\_cb\_Allegro-).

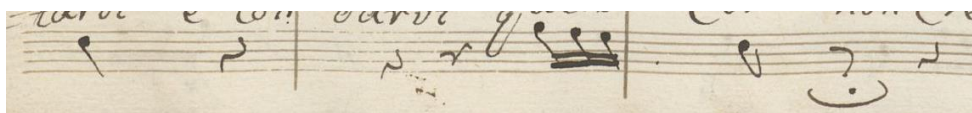


Ilustración 1159. (Martín y Soler, 1789 a: p. 285 -cc. 86-88\_vc\_cb\_Allegro-).

- El diseño de los compases 70 a 75 es relativo al de los bajos orquestales (cc. 89-95). Si bien, la particella:
  - Añade una corchea más en los compases 73 y 74 (cc. 93-95).
  - En el compás 74 escribe una negra. En cambio, la partitura general posee dos corcheas con ligadura (c. 94).
  - Utiliza matices dinámicos.



Ilustración 1160. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 73-75\_vc\_Allegretto-).

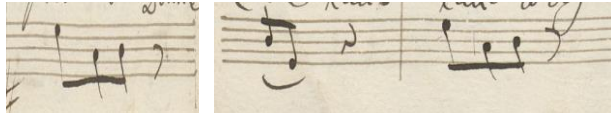


Ilustración 1161. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 286-287 -cc. 93-95\_vc\_cb\_Allegro-).

- El material de los compases 96 a 108 de la parte orquestal no aparece en la adaptación. No obstante, el contenido situado entre el 104 y el 108 es material motivico repetido que sí aparece en la adaptación, pero sin repetir.
- El contenido de los compases 77 a 89 se corresponde con el que se origina en los bajos orquestales (cc. 109-123). Si bien, el diseño de los compases 117 y 118 del manuscrito de Madrid no aparece en la adaptación. Además, la *particella*:
  - Escribe la primera corchea del primer compás de este extracto a la octava inferior.
  - Emplea indicaciones dinámicas y elementos de ornamentación con los trinos.
  - Realiza un salto interválico de octava horizontal descendente en los compases 82 y 84. En cambio, la partitura general mantiene la altura de las semicorcheas de forma lineal (cc. 114-116).
  - Utiliza una articulación distinta principalmente con el empleo de las ligaduras.



Ilustración 1162. (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 77-89\_vc\_Allegretto-).



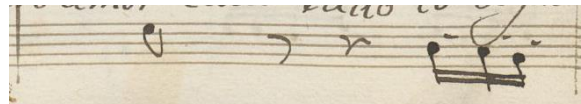


Ilustración 1163. (Martín y Soler, 1789 a: p. 290 -c. 109\_vc\_cb\_Allegro-).



Ilustración 1164. (Martín y Soler, 1789 a: p. 291 -cc. 110-112\_vc\_cb\_Allegro-).

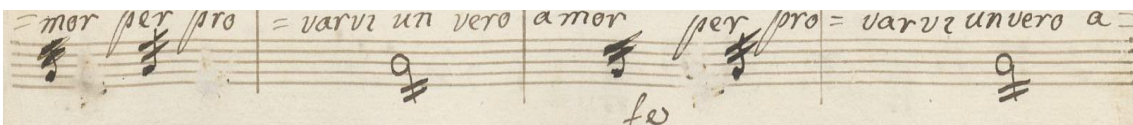


Ilustración 1165. (Martín y Soler, 1789 a: p. 292 -cc. 113-116\_vc\_cb\_Allegro-).



Ilustración 1166. (Martín y Soler, 1789 a: p. 293 -cc. 117-120\_vc\_cb\_Allegro-).



Ilustración 1167. (Martín y Soler, 1789 a: p. 294 -cc. 121-123\_vc\_cb\_Allegro-).

## Número 12. *Terzeto* (Terceto)

Este número, en el manuscrito de Madrid (Martín y Soler, 1789 a, pp. 132-182), está compuesto por cuatro tiempos diferentes; *Allegro*, *Maestoso*, *Largo* y *Allegretto*. Estos presentan las siguientes características:

- *Allegro* en si bemol mayor, en tres por cuatro, con una extensión de 61 compases.
- *Maestoso* en fa mayor, en compás de *compasillo* (C) con 21 compases.
- *Largo* en fa mayor, en tres por cuatro con 40 compases.

- *Allegretto* en si bemol mayor, en *compasillo* con 68 compases.

En las *particellas* de las cuerdas de la adaptación (Druschetzky, s.f.: violín, pp. 15-16., viola, pp. 12-13., violonchelo, pp. 11-12) se ha comprobado que el *Maestoso* está omitido en todas las partes y que, en comparación con el manuscrito de Madrid, las extensiones de compases por movimientos son diferentes:

- *Allegro*: 46 compases.
- *Maestoso*. Tiempo omitido para todas las partes.
- *Largo*: 32 compases, contando la repetición de los 8 últimos.
- *Allegretto*: 38 compases.

Por otra parte, lo que más ha llamado la atención ha sido la gran diferencia que presenta la *particella* del oboe, tanto con las partes de las cuerdas de la adaptación de Druschetzky (s.f.) como con el manuscrito de Madrid (Martín y Soler, 1789 a), ya que solo presenta música escrita para el *Largo* y el *Allegretto* (con diferente extensión de compases; 60) y, lo que es todavía más llamativo, con diferente tonalidad; sol mayor y do mayor, respectivamente. Cuando para estos movimientos las cuerdas están escritas en fa mayor y si bemol mayor.

Pasamos ahora a realizar el estudio comparado por partes instrumentales en contraste con el manuscrito de Madrid.

#### A) La *particella* de violín:

- Está numerado como 10 (esta cifra también la encontramos en el resto de los cordófonos) cuando debería corresponderle el número 12. Sin embargo, para el oboe, como veremos más adelante, está cifrado con el 8.

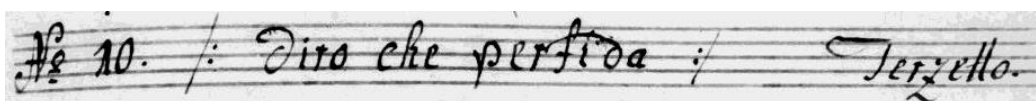


Ilustración 1168: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -vl\_ *Allegro*-).

**En el *Allegro*:**

- Empieza asumiendo la que correspondería función de violín segundo de la parte orquestal.

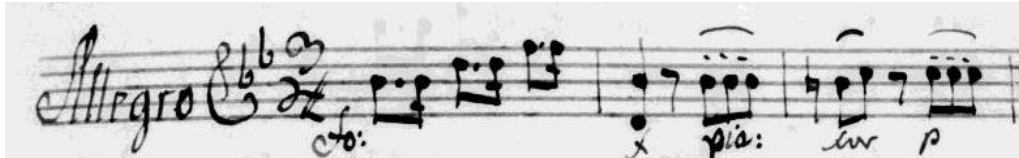


Ilustración 1169: (Druschetzky, s. f.: p. 15 -cc. 1-3\_vl\_ *Allegro*-).



Ilustración 1170: (Martín y Soler, 1789a: p. 132 -cc. 1-3\_vl\_ *Allegro*-).

- En los compases 11 y 12 realiza el diseño de Ghita.



Ilustración 1171: (Druschetzky, s. f.: p. 15 -cc. 11-12\_vl\_ *Allegro*-).

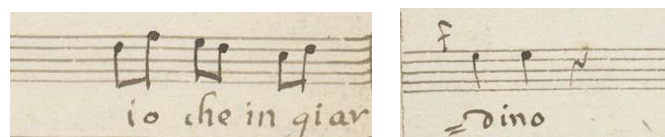


Ilustración 1172: (Martín y Soler, 1789a: p. 134 -c.c. 11-12\_Ghita\_ *Allegro*-).

- Los compases 17 y 18 son diferentes a lo que realiza cualquier parte de violín en la partitura general. Es un diseño nuevo de Druschetzky, porque no aparece en ninguna voz instrumental. Sin embargo, en el compás 19 vuelve a la función originaria de violín segundo, donde se mantiene hasta el compás 44.



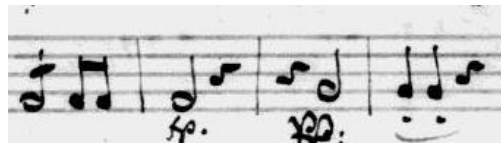


Ilustración 1173: (Druschetzky, s. f.: p. 15 -c.c. 17-20\_vl\_ *Allegro*-).

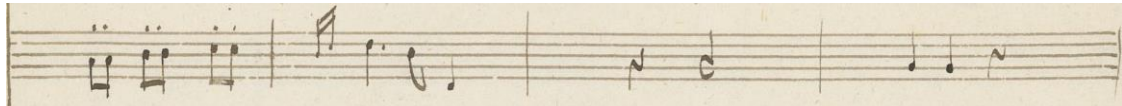


Ilustración 1174: (Martín y Soler, 1789a: p. 136 -c.c. 17-20\_ Ghita\_ *Allegro*-).

- En el compás 36 apreciamos la indicación de un trino, pero este no aparece en el manuscrito de Madrid.



Ilustración 1175: (Druschetzky, s.f.: p. 15 - c. 36\_vl\_ *Allegro*-).

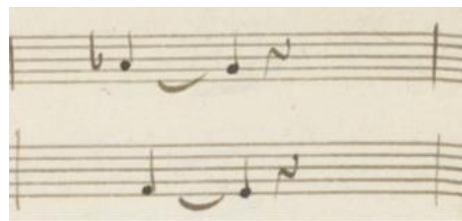


Ilustración 1176: (Martín y Soler, 1789a: p. 140 -c. 36\_vl\_ *Allegro*-).

- Una vez en el compás 44 se aprecia como la adaptación de Druschetzky difiere del diseño del manuscrito (Martín y Soler, 1789 a) y empieza a concluir el movimiento, finalizando este en el 46.

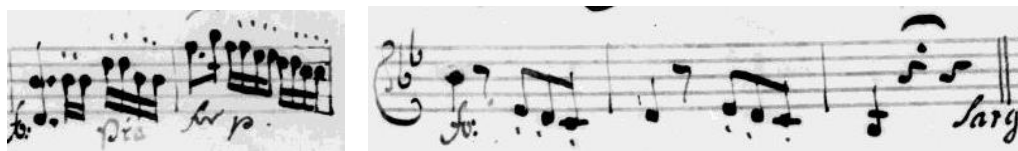


Ilustración 1177: (Druschetzky, s.f.: p. 15 \_cc. 42-46\_vl\_ *Allegro*-).



Ilustración 1178: (Martín y Soler, 1789a: p. 142 -cc. 42-44\_vl\_ *Allegro*-).

- Es posible que el diseño que se presentaba en la imagen anterior de negra, silencio de corchea y tres corcheas, se haya creado a partir de la parte de los cantantes del final de este tempo de *Allegro* de los compases 60 y 61, sobre todo de la parte de la Reina por su movimiento descendente (primer pentagrama empezando por abajo).

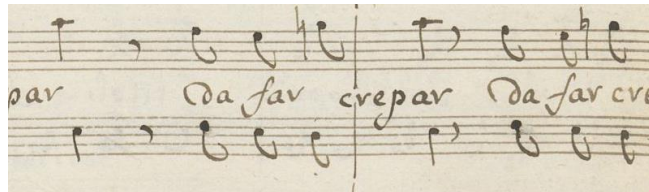


Ilustración 1179: (Martín y Soler, 1789a: p. 147 -c.c. 60-61).

### En el *Largo*:

- Comienza, del mismo modo que hizo en el *Allegro*, con función de violín segundo.

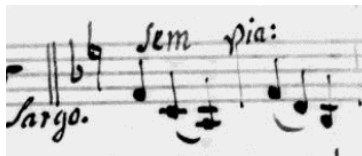


Ilustración 1180: (Druschetzky, s.f.: p. 15 \_c.c. 1-2\_vl\_Largo).



Ilustración 1181: (Martín y Soler: p. 153 -cc. 1-2\_vl 1º y 2º\_Largo).

- La función de violín segundo abarca desde el primer compás hasta el 8. No obstante, este fragmento presenta pequeñas diferencias:
  - En el compás 4 al ligar la corchea con puntillo y semicorchea a la negra sobre el Fa.



Ilustración 1182: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -c.  
4\_vl\_Largo).



Ilustración 1183: (Martín y Soler, 1789a: p. 154 -c.  
4\_Largo).

- Las seis semicorcheas del compás 5 aparecen juntas en un mismo corchete, mientras que en el manuscrito de Madrid aparecen de dos en dos.



Ilustración 1184: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -c.  
5\_vl\_Largo-).



Ilustración 1185: (Martín y Soler, 1789a: p. 154 -c.  
5\_vl\_Largo-).

- En el compás 9 asume el protagonismo de Ghita hasta el compás 17 donde vuelve asumir función de violín segundo con el ritmo sincopado.

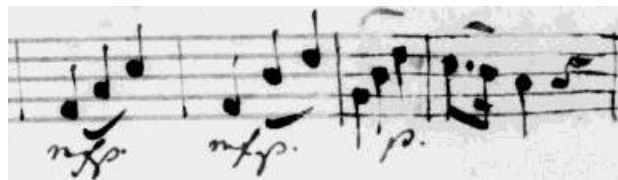


Ilustración 1186: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -cc. 9-12\_vl\_Largo-).

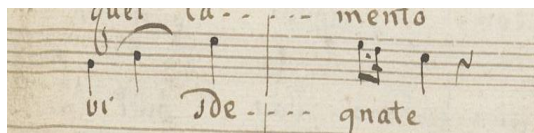
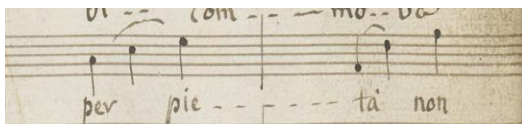


Ilustración 1187: (Martín y Soler, 1789a: pp. 155-156 -cc. 9-12\_Ghita\_Largo-).

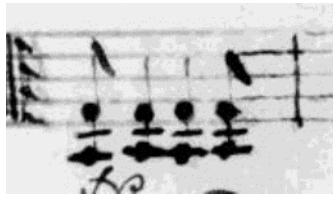


Ilustración 1188: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -c. 17\_vl\_Largo-).



Ilustración 1189: (Martín y Soler, 1789a: p. 157 -c. 17\_Largo-).

- Entre los compases 17 y 20 de la adaptación, se echan en falta las ligaduras que unen los compases. También se aprecia que fusiona ambas voces; la de violín primero y segundo de la parte orquestal utilizando dobles cuerdas, así como el empleo de indicaciones dinámicas de *fp*, sobre los compases 17 y 18, las cuales son inexistentes en el manuscrito.

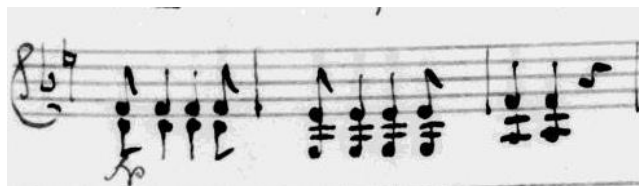


Ilustración 1190: (Druschetzky, s.f.: p. 15- cc. 17-20\_vl\_Largo-).



Ilustración 1191: (Martín y Soler, 1789a: pp. 157-158 -cc. 17-20\_Largo-).

- Desde el compás 21 hasta el 24 el violín asume el protagonismo de Lilla. Además, en la adaptación se aprecian indicaciones dinámicas como el *crescendo*, el *piano* y el *mezzo forte* que no figuran en el manuscrito de Madrid, así como tampoco el calderón situado sobre el último compás.



Ilustración 1192: (Druschetzky, s.f.: p.15 -cc. 21-24\_vl\_Largo-).

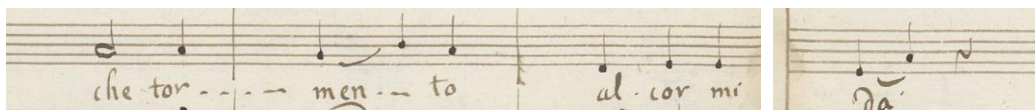


Ilustración 1193: (Martín y Soler, 1789a: pp. 326 -cc. 21-24\_Lilla\_Largo-).

### En el *Allegretto*:

- En los cuatro primeros compases, se observa como el violín de la adaptación asume la función que desempeña el violín segundo orquestal. Además, se percibe como el trato de la articulación es diferente, en cuanto a que no se respetan los puntos sobre las negras del primer compás ni del segundo. Es más, vemos como Druschetzky añade una ligadura entre el Re4 y el Do4 del segundo compás (inexistente en el manuscrito de Madrid). En el compás 3 se aprecia como rompe la ligadura original de cuatro corcheas, uniendo solo tres y separando la última con un punto, junto con el símbolo del trino encima de la primera corchea (sol 3) que tampoco aparece en la parte orquestal.



Ilustración 1194: (Druschetzky, s.f.: p.16 -cc. 1-4\_vl\_Allegretto-).

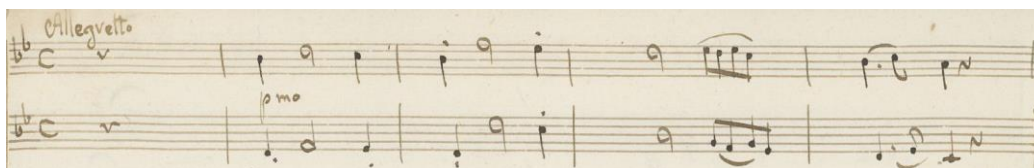


Ilustración 1195: (Martín y Soler, 1789a: p. 331 -cc. 21-24\_vl 1º\_vl 2º\_Allegretto-).

- Entre los compases 5 y 8, también se perciben diferencias en el uso distinto de la articulación. El violín de la adaptación liga las blancas a las negras que le siguen en los compases 5 y 6, y a la corchea del compás 7. Asimismo, se observa como une con una ligadura las tres últimas corcheas de las cuatro que compone el diseño. Estas cuatro corcheas en el manuscrito de Madrid aparecen unidas y separadas de la blanca.



Ilustración 1196: (Druschetzky, s.f.: p. 16 -c.c. 5-8\_vl\_Allegretto-).



Ilustración 1197: (Martín y Soler, 1789a: p. 332 -c.c. 21-24\_Allegretto-).

- En el mismo fragmento que se acaba de estudiar, concretamente en los compases 5 y 6 de la adaptación vemos indicaciones dinámicas (*mf*) las cuales son inexistentes en el manuscrito de Madrid, tal y como se puede comprobar en las ilustraciones anteriores.
- En los compases 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 y primer pulso del 16, el violín del arreglo adquiere la función de Ghita (recogida en el manuscrito de Madrid en clave de Do en primera). No obstante, apreciamos las siguientes diferencias:
  - Variación rítmica en el primer tiempo del compás 10, al modificar las dos corcheas de origen. Estas pasan a ser corchea con puntillo y semicorcheas en la adaptación.
  - Añadido de articulación con el empleo de ligaduras. Estas no aparecen en la voz de Ghita en el manuscrito de Madrid. Esto se debe a que, por norma general, en el siglo XVIII la música para voz no era escrita con articulación.



- También se aprecia un añadido de efectos dinámicos por Druschetzky, inexistentes en el manuscrito de madrileño, con los *forte-piano (fp)* y *mezzo forte-piano (mfp)*.
- Uso de la ornamentación (c. 11), por medio del trino. De la misma manera, es inexistente en la parte cantada de Ghita.

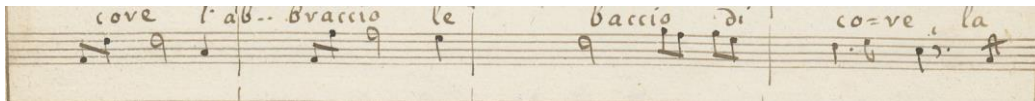


Ilustración 1198: (Martín y Soler, 1789a: p. 333 -cc. 9-12\_Ghita\_Allegretto-)

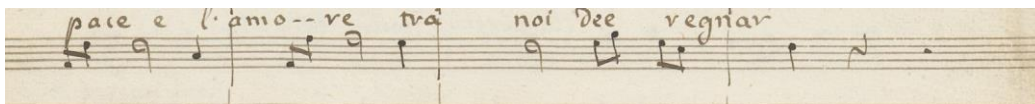


Ilustración 1199: (Martín y Soler, 1789a: p. 333 -cc. 13-16\_Ghita\_Allegretto-)

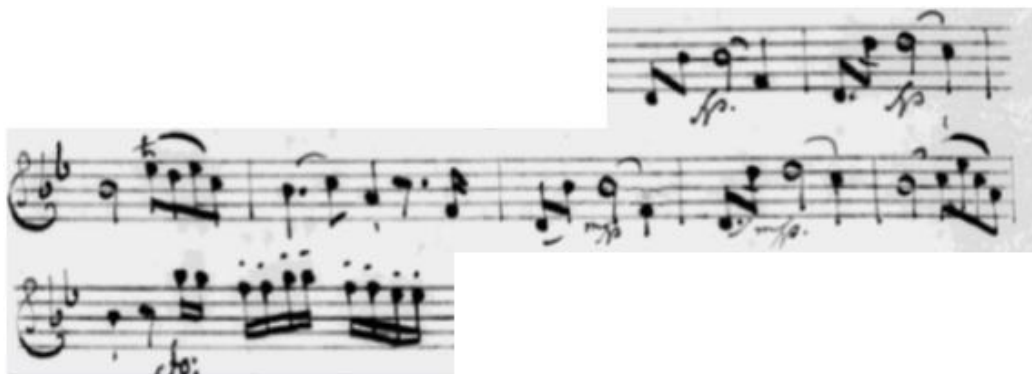


Ilustración 1200: (Druschetzky, s.f.: p. 16 -cc. 9-16\_vl\_Allegretto-).

- En el compás 16 el violín de la adaptación vuelve a desempeñar la función propia del violín segundo de la parte orquestal. Aunque, a partir del compás 17 y hasta el primer tiempo del compás 28, el violín de la adaptación fusiona el material musical procedente, tanto de la parte vocal de la Reina como del violín segundo de la orquesta. Esto es:
  - Fusiona el material de las imágenes siguientes en uno, para la parte de violín de la adaptación.

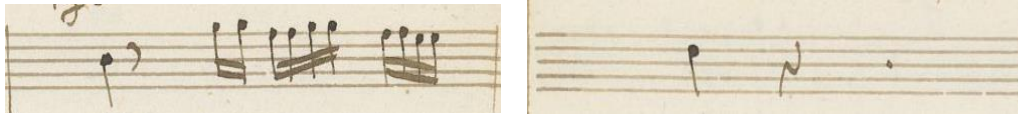


Ilustración 1201: (Martín y Soler 1789 a: pp. 334 -cc. 16-17\_vl 2º *Allegretto*-).



Ilustración 1202: (Martín y Soler 1789 a: p. 335 -c.c. 18\_vl 2º *Allegretto*-).

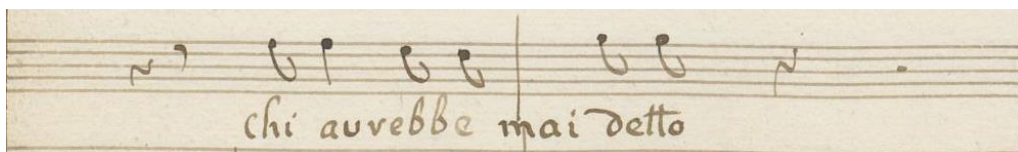


Ilustración 1203: (Martín y Soler 1789 a: p. 334 -cc. 17-18\_Reina *Allegretto*-).

Material precedente fusionado en la adaptación de Druschetzky:



Ilustración 1204: (Druschetzky, s.f.: p. 16 -cc. 16-18\_vl *Allegretto*-).

- Una vez en el compás 19 y hasta el 24, el violín de la adaptación asume en su totalidad el material de la Reina, a excepción de los compases 20, 22 y 24, en los que completa su material fusionándolo con el propio del violín segundo de la parte orquestal.

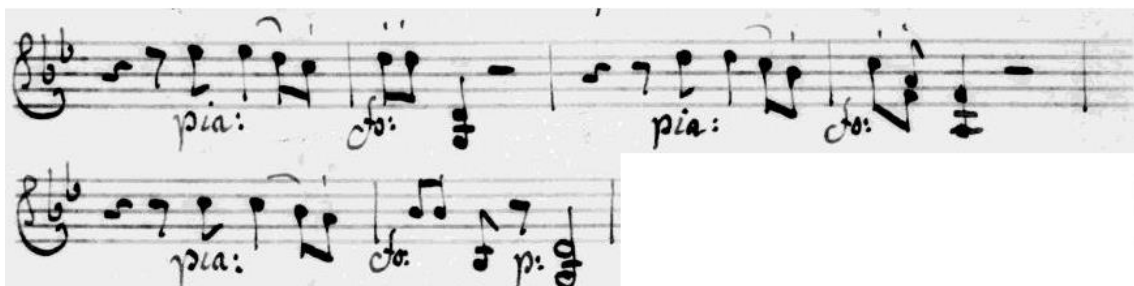


Ilustración 1205: (Druschetzky, s.f.: p. 16 -cc. 19-24\_vl *Allegretto*-).



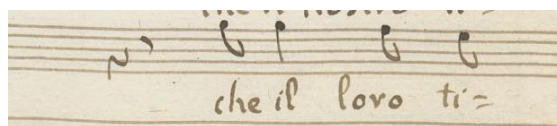


Ilustración 1206: (Martín y Soler, 1789 a: p. 335 -c. 19\_Reina\_Allegretto-).

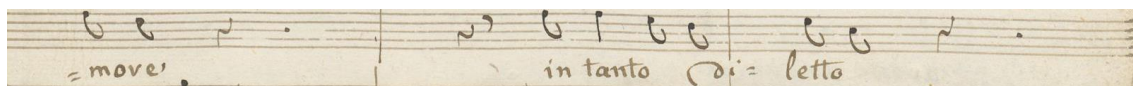


Ilustración 1207: (Martín y Soler, 1789 a: p. 336 -cc. 20-22\_Reina\_Allegretto-).

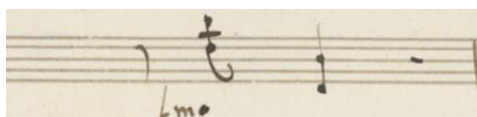


Ilustración 1208: (Martín y Soler, 1789 a: p. 336 -c. 20\_vl 2º\_Allegretto-).

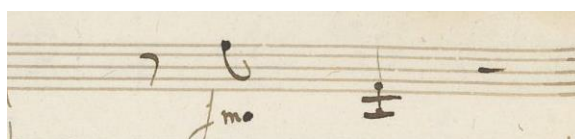


Ilustración 1209: (Martín y Soler, 1789 a: p. 336 -c. 22\_vl 2º\_Allegretto-).

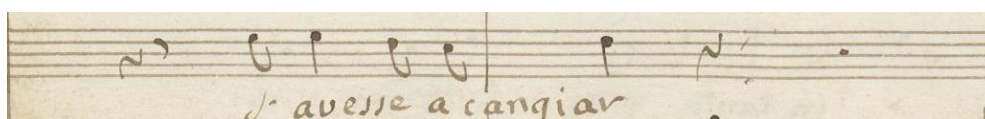


Ilustración 1210: (Martín y Soler, 1789 a: p. 337 -cc.23-24\_Reina\_Allegretto-).

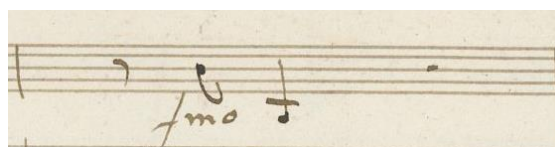


Ilustración 1211: (Martín y Soler 1789 a: p. 337 -c. 24\_vl 2º\_Allegretto-).

- En el tercer y cuarto tiempo del compás 24 de la adaptación hay ubicada una blanca, la cual no aparece en ninguna de las voces ni instrumentales ni vocales del manuscrito de Madrid. Esta puede haber sido añadida, por Druschetzky, para rellenar la textura del cuarteto, ya que en la parte orquestal en este compás los vientos (flautas y fagotes) ejecutan una redonda.

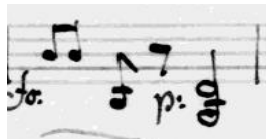


Ilustración 1212: (Druschetzky, s.f.: p. 16 -c. 24\_vl\_ *Allegretto*-).

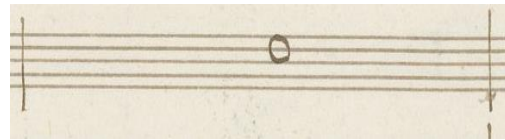


Ilustración 1213: (Martín y Soler, 1789 a: p. 337 -c. 24\_fl 1ª\_ *Allegretto*-).

- Desde el tercer y cuarto tiempo del compás 25 al primero del 28, el violín de la adaptación adquiere el material procedente del oboe segundo de la parte orquestal. Si bien, el compositor bohemio no respeta el diseño de ligadura cada dos blancas que recoge el manuscrito de Madrid, ya que él liga las tres primeras dejando sueltas las dos últimas.

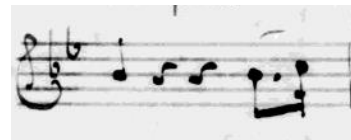
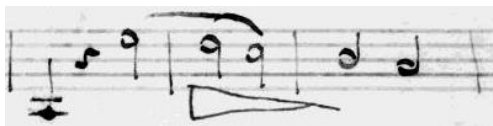


Ilustración 1214: (Druschetzky, s.f.: p. 16 -cc.25-28\_vl\_ *Allegretto*-).

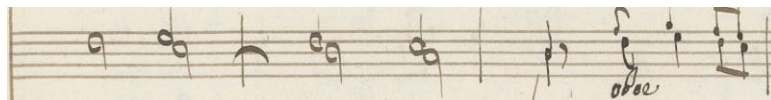
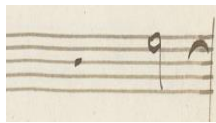


Ilustración 1215: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 337-338 -cc. 25-28\_obs\_ *Allegretto*-).

En este contexto, hay que señalar que ese material de blancas procedente de los vientos es el mismo que realiza la voz de Ghita. Lo único que cambia es que la voz de Ghita en lugar de una blanca sobre Do (c.26), realiza negra con puntillo y corchea sobre Do y, del mismo modo, para la blanca La (c.27).

- Una vez escrito el primer pulso del compás 28 (negra sobre Si 3), Druschetzky salta al compás 52 de la voz de la Reina del manuscrito de Madrid, coincidiendo

el tiempo inicial de este con el Si 3 del 28. De esta voz utilizará únicamente dos compases el 52 y 53, ya que desde el 54 hasta el primer tiempo del 60 extraerá el diseño de la parte de Ghita.<sup>206</sup> Por lo tanto, Druschetzky omite para su adaptación los compases comprendidos entre el 29 y el 51 ambos inclusive, ya que el primer tiempo del 28 lo utiliza como nexo con el 52.



Ilustración 1216: (Druschetzky, s.f.: p. 16 -cc. 28-38\_vl Allegretto-).



Ilustración 1217: (Martín y Soler, 1879 a: p. 345 -cc. 52-53\_Reina Allegretto-).

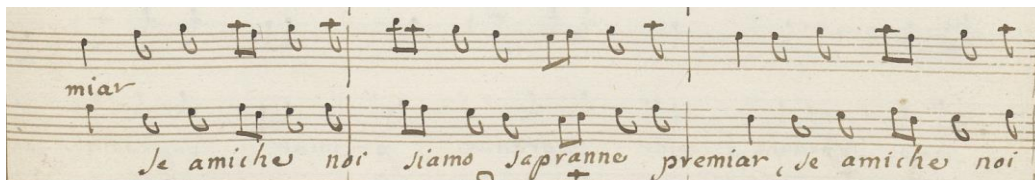


Ilustración 1218: (Martín y Soler, 1789 a: p. 343 -cc. 54-56\_Reina [inf] y Ghita (sup) Allegretto-).

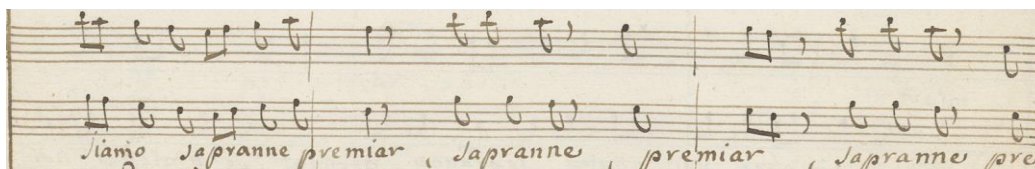


Ilustración 1219: (Martín y Soler, 1789 a: p. 344 -cc. 57-59\_Reina (inf) y Ghita (sup) Allegretto-).

<sup>206</sup> Los compases del manuscrito de Madrid comprendidos entre el 52 y el 60 corresponden con los compases que van desde el 28 al 36 de la adaptación de Druschetzky.

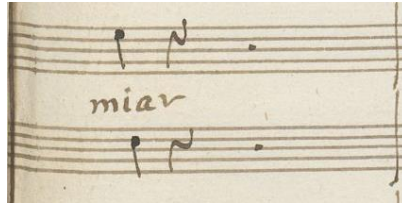


Ilustración 1220: (Martín y Soler, 1789 a: p. 345 -c. 60\_Reina (inf) y Ghita (sup)\_Allegretto-).

- Una vez en el primer tiempo del compás 36 de la adaptación (el cual correspondería con el c. 60 del manuscrito de Madrid), Druschetzky salta para finalizar el movimiento al compás 66, de donde extrae el diseño de la parte de trompetas.



Ilustración 1221: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 349-350 -cc. 66-68\_Tpt\_Allegretto-).



Ilustración 1222: (Druschetzky, s.f.: p. 16 -cc.36-38\_vl\_Allegretto-).

**B) La de la viola:** adaptación de Druschetzky (s.f.: pp. 12-13) en comparación con el manuscrito (Martín y Soler, 1789: pp. 300-350), se observa lo siguiente:

- Al inicio se indica el movimiento como número 10, cuando el correspondiente, siguiendo el orden de la ópera, debería ser el 12.



Ilustración 1223: (Druschetzky, s.f.: p. 12\_vla).

**En el Allegro:**

- En el manuscrito de Madrid en la parte orquestal de la ópera, no encontramos música escrita para la viola hasta el compás 15, ni ningún símbolo que nos indique

por el momento, que deba doblar alguna de las voces. Lo más normal en este caso sería reforzar la voz de los bajos de la orquesta, que en aquella época se escribía de forma conjunta tanto para violonchelo como para contrabajos dentro de la partitura general.



Ilustración 1224: (Martín y Soler, 1789 a: p. 300 -cc. 1-3\_vla\_ *Allegro*-).

No obstante, el material que recoge los siete primeros compases de la adaptación druschetkiana está extraído de la parte de violines y de los vientos (oboes, clarinetes y fagotes) de la siguiente forma:

- Los dos primeros compases proceden del diseño ofrecido por los violines, en su primer compás y en el primer tiempo del segundo.



Ilustración 1225: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 1-2\_vla\_ *Allegro*-).

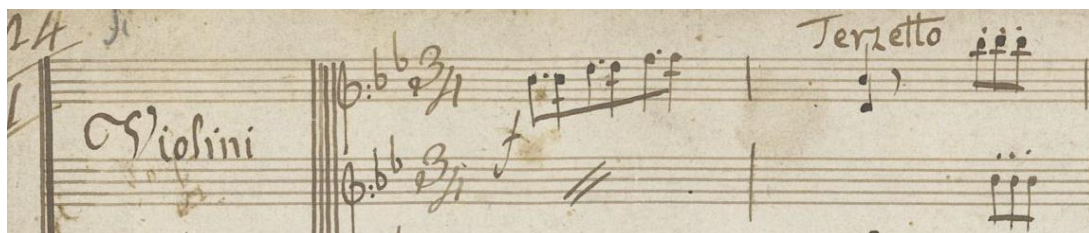


Ilustración 1226: (Martín y Soler, 1789 a: p. 300 -cc. 1-2\_vl\_ *Allegro*-).

- El material de los compases 3, 4, 5 y 6 parece ser extraído del diseño de la parte de oboes y clarinetes en Do de la partitura general, aunque con valor de negra en lugar de corchea y modificando la altura de algunas de las notas. Además, se aprecia como la parte de la adaptación posee indicaciones dinámicas y la parte orquestal de oboes y clarinetes no. Estas tampoco aparecen en ninguna voz del manuscrito de Madrid.



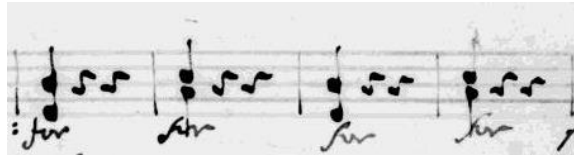


Ilustración 1227: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. -3-6\_vla\_Allegro-).

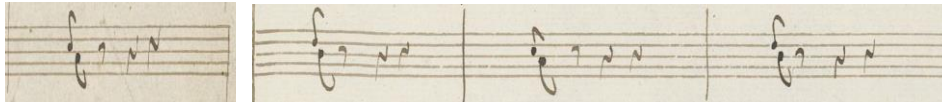


Ilustración 1228: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 300-301 -cc. 3-6\_ob\_cl\_Allegro-).

- El diseño de blanca y negra del compase 7 procede de la voz del fagot primero.



Ilustración 1229: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -c. 7\_vla\_Allegro-).

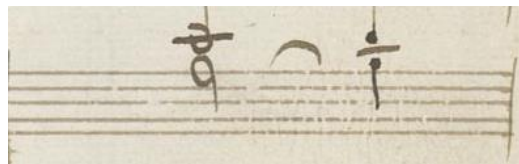


Ilustración 1230: (Martín y Soler, 1789 a: p. 301 -c. 7\_fag\_Allegro-).

- Se ha contrastado la información precedente con el manuscrito de Nápoles. Este nos brinda prácticamente la misma información que el de Madrid. La diferencia radica en que este sí que nos indica, en el primer compás, que el material procede de los violines y que, en los siguientes compases, como bien dijimos, pertenecía a los vientos. Para ello, el texto napolitano utiliza los símbolos de repetición sobre el material que aparece en pentagramas superiores.



Ilustración 1231: (Martín y Soler, 1789 b: p. 231 -cc. 1-6\_vla\_tp\_tpt\_cl\_ob\_Allegro-).

- Una vez en el compás 8 el diseño que encontramos en la parte de la viola de la adaptación no lo encontramos en ninguna de las voces de la partitura general del manuscrito de Madrid. Lo que más nos llama la atención es que el material añadido en este caso por Druschetzky hace que la armonía no concuerde con la expuesta en la ópera, ya que generaría disonancias.

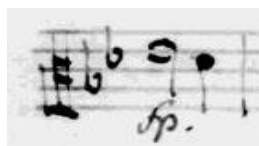


Ilustración 1232: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -c.8\_vla\_ *Allegro*-).

- El diseño de negra, silencio de negra y dos corcheas en movimiento interválico ascendente de tercera (Do-Mi) del compás 9, no aparece en la partitura general del manuscrito de Madrid. Aparece un diseño parecido en el violín segundo compuesto por una negra, silencio de corchea y tres corcheas, pero en movimiento descendente al igual que realizan el resto de las voces. Por ello llama la atención que las dos corcheas escritas por Druschetzky sean en movimiento ascendente y no al revés. Asimismo, encontramos sobre la adaptación indicaciones dinámicas que no aparecen en la parte orquestal.

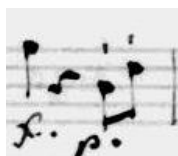


Ilustración 1233: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -c. 9\_vla\_ *Allegro*-).



Ilustración 1234: (Martín y Soler, 1789 a: p. 302 -c. 9\_vl 2º\_ *Allegro*-).

- Una vez en los compases 11 y 12, volvemos a poder identificar la procedencia del material empleado por el compositor bohemio. En este caso procede del violín segundo de la parte orquestal. Esta vez en cuanto al aspecto dinámico sí que coinciden las indicaciones, aunque para la adaptación el piano también se indica en el compás 12. Otra diferencia que encontramos son los puntos sobre la negra y las corcheas de la adaptación, que no aparecen en el manuscrito de Madrid.

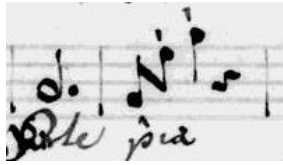


Ilustración 1235: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -c. 11-12\_vla\_ *Allegro*-).

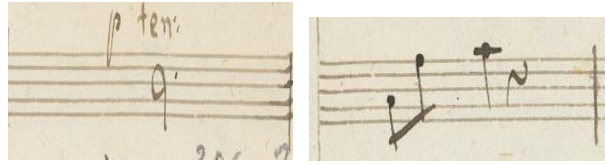


Ilustración 1236: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 302-303 -cc. 11-12\_vl 2º\_ *Allegro*-).

- En los compases 13 y 14 el material musical está extraído de la parte de Ghita, pero solamente para estos dos compases.

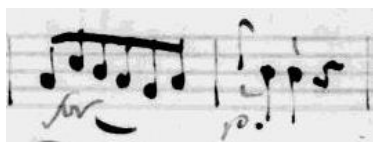


Ilustración 1237: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc.13-14\_vla\_ *Allegro*-).

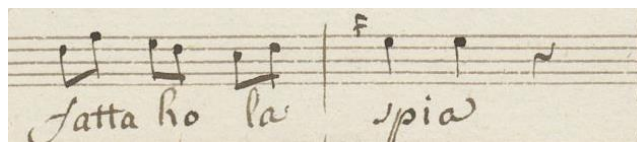


Ilustración 1238: (Martín y Soler, 1789 a: p. 303 -cc. 13-14\_Ghita\_ *Allegro*-).

- Para el compás 15 la viola se aparta de la función de Ghita, para asumir el diseño de tres corcheas descendentes que tiene el fagot de la parte orquestal, aunque con diferente altura, pero de misma relación interválica; grados conjuntos.

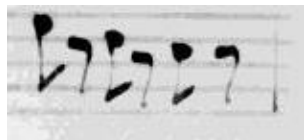


Ilustración 1239: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -c. 15\_vla\_ *Allegro*-).

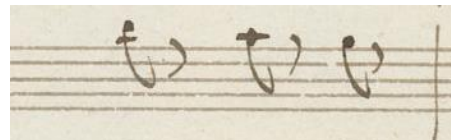


Ilustración 1240: (Martín y Soler, 1789 a: p. 303 -c. 15\_fag\_ *Allegro*-).

No obstante, hay que señalar que este es el compás en el que encontramos música por primera vez para la viola de la parte orquestal. Sin embargo, este no es el material que encontramos en la adaptación, ya que posee un fa<sup>3</sup> en corcheas.

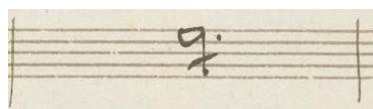


Ilustración 1241: (Martín y Soler, 1789 a: p. 303 -c. 15\_vla\_ *Allegro*-).



- En el compás 16 encontramos en la adaptación una blanca con puntillo. Sin embargo, este diseño no lo encontramos en ninguna voz de la parte orquestal. Por ello, suponemos que puede cumplir la función de sustento armónico y relleno textural.

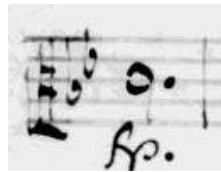


Ilustración 1242: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -c.16\_vla\_ *Allegro*-).

- El diseño de los compases 17 y 18 está extraído del violín segundo. Sí bien, en la adaptación solamente se mantiene la primera corchea a diferencia del manuscrito de Madrid en que aparecen las dos para cada tiempo. Además, en la adaptación tampoco aparecen los puntos sobre las corcheas. Pero sí una ligadura para el elemento de ornamentación del compás 18 y el símbolo dinámico de *forte-piano* (*fp*).

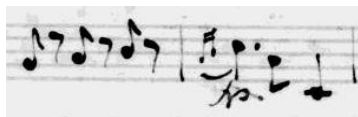


Ilustración 1243: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 17-18\_vla\_ *Allegro*-).



Ilustración 1244: (Martín y Soler, 1789 a: p. 304 -cc.17-18\_vl 2º\_ *Allegro*-).

- El material musical de los compases comprendidos entre el 19 y el 24 está extraído del propio de la viola de la parte orquestal. Se aprecia que la adaptación es fiel al diseño de la articulación, pero en cuanto a la dinámica vuelven a aparecer indicaciones *pp*, *mf* y *p*, las cuales son inexistentes en el manuscrito de Madrid. Además, se observa otra diferencia en la altura de las notas de los compases 23 y 24, ya que en la adaptación están escritas a la octava inferior.

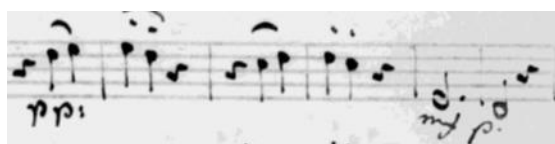


Ilustración 1245: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 19-24\_vla\_ *Allegro*-).

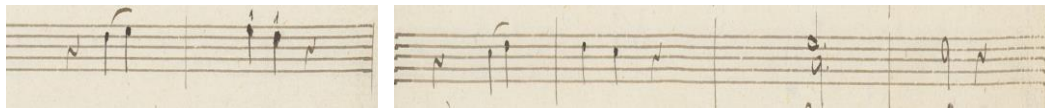


Ilustración 1246: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 304-305 -cc. 19-24\_vla\_Allegro-).

- El material de los compases 25 y 26 procede de la parte de los bajos de la orquesta (violonchelo y contrabajos). En el compás 25 vemos el empleo de ligadura entre las negras sobre Fa, además de encontrar un *forte-piano* (*fp*). En el siguiente compás se aprecia como el Si negra de la adaptación está extraído de la primera corchea del compás 26 del manuscrito de Madrid (Si).



Ilustración 1247: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 25-26\_vla\_Allegro-).

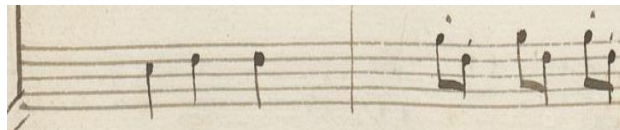


Ilustración 1248: (Martín y Soler, 1789 a: p. 306 -cc. 25-26\_vc\_cb\_Allegro-).

- Los compases 27, 28 y 29 están contruidos a partir del diseño presentado en los vientos. No obstante, en lugar de corcheas Druschetzky escribió negras junto con un indicador dinámico para cada negra (*forte-piano*).

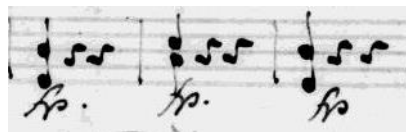


Ilustración 1249: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 27-29\_vla\_Allegro-).

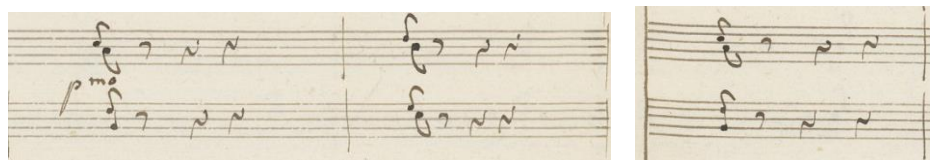


Ilustración 1250: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 306-307 -cc.27-29\_tp\_tpt\_cl\_ob\_Allegro-).

- Una vez en la segunda pulsación a contra tiempo del compás 30, observamos como el diseño procede del material musical de Lilla hasta llegar al compás 32. Este a su vez coincide con el diseño que realiza el violín primero de la parte orquestal, cuya función es la de apoyo melódico para la cantante. En cuanto a las diferencias encontramos las siguientes: la negra de la adaptación del compás 31, ya que en el mismo compás del manuscrito de Madrid (tanto en la voz de Lilla como en la de violín) hay escritas dos corcheas en el primer tiempo. Sí que se percibe coherencia en el empleo de los puntos sobre todas las corcheas y en la dinámica de *forte* del compás 31, ya que el *forte-piano* del compás 30 que aparece en la adaptación, no aparece en la partitura general de Madrid ni en la parte de Lilla ni en la del violín.



Ilustración 1251: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 30-32\_vla *Allegro*-).

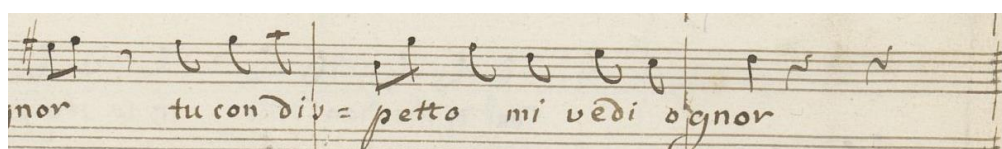


Ilustración 1252: (Martín y Soler, 1789 a: p. 307 -cc. 30-32\_Lilla *Allegro*-).



Ilustración 1253: (Martín y Soler, 1789 a: p. 307 -cc. 30-32\_vl 1º *Allegro*-).

- Una vez en el tercer tiempo del compás 33 y hasta el 36, la viola de la adaptación coge el material musical de la parte de Ghita. Este a su vez coincide con el del violín primero de la orquesta. La adaptación difiere del manuscrito de Madrid en el hecho de poseer indicaciones dinámicas y en el uso de la articulación, en las corcheas del compás 35, si la comparamos con la parte de violín donde se agrupan

de dos en dos, ya que Druschetzky separa la primera corchea de las cinco restantes, agrupando estas con una ligadura. Además, encontramos el símbolo del trino sobre el La bemol de la adaptación en el 36 (inexistente en la parte orquestal).

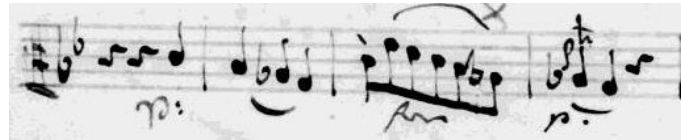


Ilustración 1254: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 33-36\_vla\_ *Allegro*-).

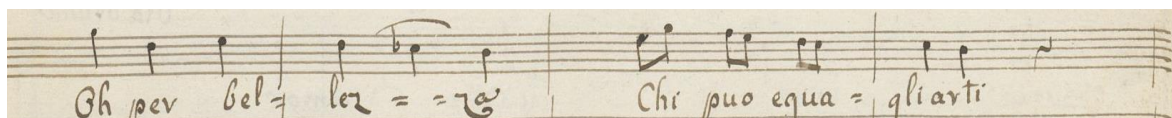


Ilustración 1255: (Martín y Soler, 1789 a: p. 308 -cc. 33-36\_Ghita\_ *Allegro*-).



Ilustración 1256: (Martín y Soler, 1789 a: p. 308 -cc. 33-36\_vl 1º\_ *Allegro*-).

- El diseño de los compases comprendidos entre el 37 y el primer tiempo del 44 de la adaptación procede de las voces de violonchelo y contrabajo de la parte orquestal. Estas, a su vez, coinciden entre el compás 40 y 42 con la voz de Lilla y entre el 42 y 44 con la de Ghita. En cuanto a las diferencias que encontramos, se señalan las siguientes:
  - La presencia de ligadura en el compás 39 que no aparece en la parte orquestal, tomando como referencia la parte instrumental.
  - La variación rítmica que hace la adaptación en el compás 40, utilizando una negra con puntillo, en lugar del ritmo de corchea y dos semicorcheas del primer tiempo, y el de la primera corchea del segundo tiempo.
  - En cuanto a las dinámicas, la adaptación posee más indicaciones que la parte orquestal. Sin embargo, estas coinciden en los compases 40 y 42.
  - Los compases 41 y 43 del arreglo recogen la misma figuración rítmica que las voces cantadas de Lilla y Ghita, y que el violonchelo y el contrabajo.

No obstante, Druschetzky para la primera pulsación representada en corchea con puntillo más semicorchea, en lugar de realizarla de forma ascendente para luego descender por corcheas, lo escribe directamente descendente.



Ilustración 1257: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 37-40\_vla\_ *Allegro*-).



Ilustración 1258: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 41-44\_vla\_ *Allegro*-).

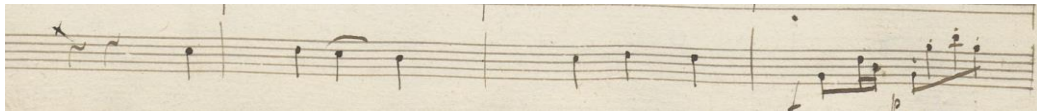


Ilustración 1259: (Martín y Soler, 1789 a: p. 309 -cc.37-40\_vc\_cb\_ *Allegro*-).

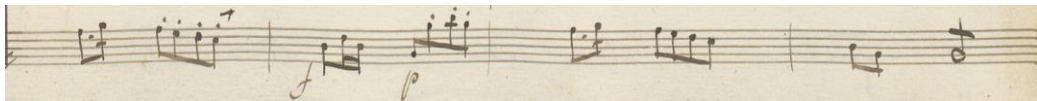


Ilustración 1260: (Martín y Soler, 1789 a: p. 310 -cc. 41-44\_vc\_cb\_ *Allegro*-).

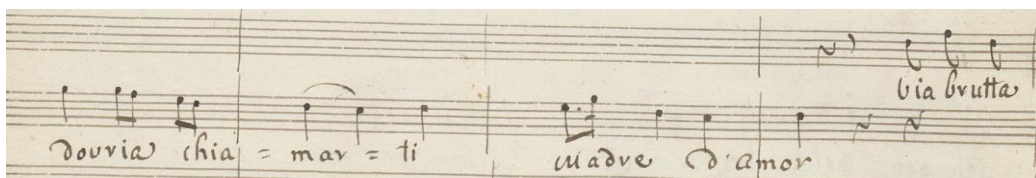


Ilustración 1261: (Martín y Soler, 1789 a: p. 309 -cc. 37-40\_Reina\_Ghita\_ *Allegro*-).

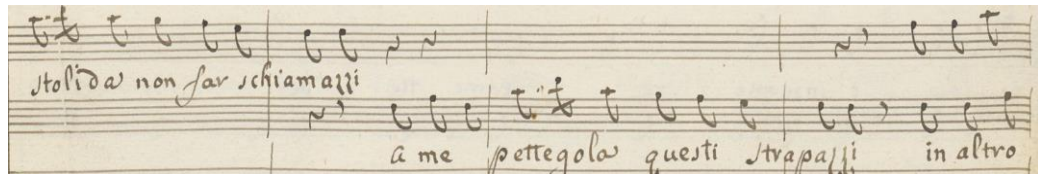


Ilustración 1262: (Martín y Soler, 1789 a: p. 310 -cc. 41-44\_ Reina\_Ghita\_Allegro-).

- Una vez en el segundo tiempo del compás 44, Druschetzky salta hasta el compás 60 de la parte orquestal, que es de donde extrae el material musical para los últimos tres compases de este movimiento (44, 45 y 46) Concretamente de la parte de las trompetas y trompas en Si (cc. 60-61).



Ilustración 1263: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 44-46\_vla\_Allegro-).

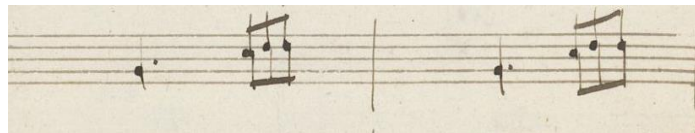


Ilustración 1264: (Martín y Soler, 1789 a: p. 315 -cc. 60-61\_tpt\_tp\_Allegro-).

### En el *Largo*:

- El diseño de los primeros cuatro compases pertenece al propio de la viola de la parte orquestal. Se cumplen todas las relaciones interválicas a excepción del primer compás. En este caso, la nota superior (Do) coincide en ambos textos musicales, pero la inferior difiere. En la adaptación se presenta a una distancia interválica de quinta, mientras que en el manuscrito de Madrid es de tercera. No obstante, se respeta la dinámica establecida; *sempre piano*.



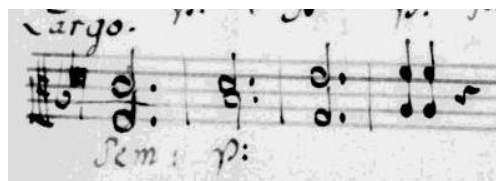


Ilustración 1265(Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 1-4\_vla\_Largo-).

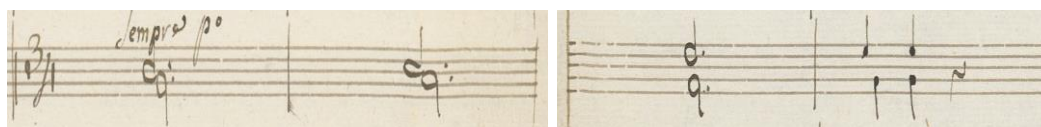


Ilustración 1266: (Martín y Soler, 1789 a: p. 321 -cc. 1-4\_vla\_Largo-).

- El material del compás 5 corresponde con el violín segundo y el del compás 6 con el del violín primero del manuscrito de Madrid. En la adaptación se aprecian dos reguladores que no aparecen en la parte orquestal.



Ilustración 1267: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 5-6\_vla\_Largo-).



Ilustración 1268: (Martín y Soler, 1789 a: p. 322 -cc. 5-6\_vl 1º\_vl 2º\_Largo-).

- En el compás 7, la adaptación vuelve a extraer el material musical de la parte de la viola. En cuanto a las diferencias, estas se observan en el compás 8 de la adaptación al encontrarnos con una blanca, en lugar de dos negras como figuran en la parte orquestal. Así como también, el aspecto dinámico al presentarse en los compases 9 y 10 indicaciones de *forte-piano*.

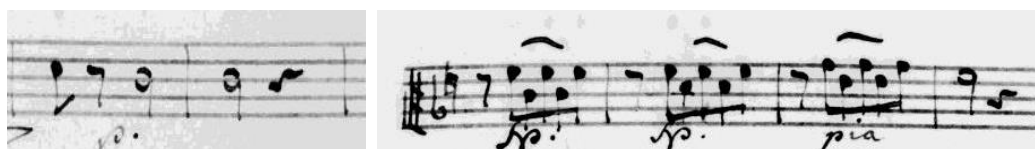


Ilustración 1269: (Druschetzky, s.f.: pp. 12-13 cc. 7-12\_vla\_Largo-).

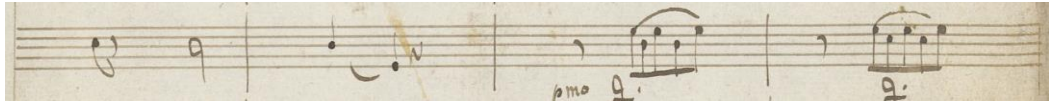


Ilustración 1270: (Martín y Soler, 1789 a: p. 323 -cc. 7-10\_vla\_Largo-).



Ilustración 1271: (Martín y Soler, 1789 a: p. 324 -cc. 11-12\_vla\_Largo-).

- En los compases 13 y 14 de la adaptación están extraídos de la parte de Ghita. La diferencia más significativa es la del compás 14 al encontrarnos con una blanca con puntillo sobre Do, en lugar de una blanca y una negra sobre Do como aparece en la partitura general del manuscrito de Madrid. En el compás 13 vemos como Druschetzky emplea una ligadura e indicaciones dinámicas por medio del crescendo y del piano, a diferencia del manuscrito de la ópera.



Ilustración 1272: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 13-14\_vla\_Largo-).

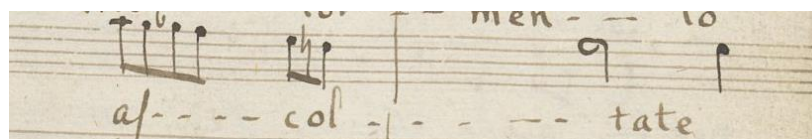


Ilustración 1273: (Martín y Soler, 1789 a: p. 324 -cc. 13-14\_Ghita\_Largo-).

- Los compases 15 y 16 también están extraídos de la parte de Ghita, aunque con variación rítmica e interválica. En el compás 15, Druschetzky suprime el puntillo de la corchea (Re) para convertirlo en una semicorchea sobre Mi con función de nota de paso, para llegar a la otra semicorchea (Fa). Otra diferencia dentro de este compás es la alteración interválica de la segunda corchea del tercer tiempo, dejándola inmóvil, es decir; sin el salto de cuarta ascendente que aparece en el manuscrito de Madrid. Sin embargo, el compás 16 se muestra fiel en su totalidad.



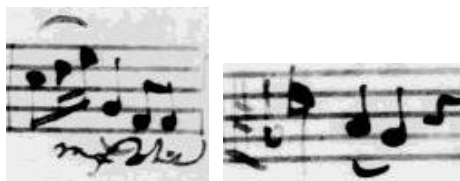


Ilustración 1274: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 15-16\_vla\_Largo-).

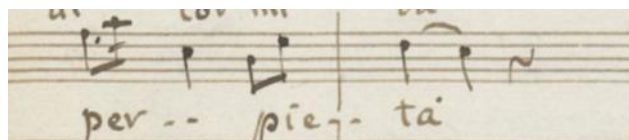


Ilustración 1275: (Martín y Soler, 1789 a: p. 325 -cc. 15-16\_Ghita\_Largo-).

- Los últimos seis compases de este tiempo (*Largo*) se corresponden con el material que ofrece la voz de la Reina (compases 17-23). Aunque con alguna variación:
  - La primera diferencia que se aprecia es la de la articulación en los compases 17, 18 y 19, ya que en la adaptación se agrupan en una ligadura tres negras y en la partitura general de la ópera las dos primeras juntas y la tercera suelta. Así como el empleo de elementos dinámicos con los *forte-piano* de las negras.
  - También se aprecia el empleo de la articulación en los compases 20, 21 y 23, pero únicamente en la adaptación camerística.
  - Aparece variada la altura interválica en la primera negra del compás 18 de la adaptación al empezar esta por Fa y no por Re.
  - Rítmicamente el compás 22 presenta diferencias al utilizar una blanca con puntillo, en lugar de blanca seguida de negra.
  - En el compás 23 encontramos dos tipos de variaciones. La primera en la relación interválica; al ser en la adaptación la corchea con puntillo y la semicorchea de movimiento descendente sobre Re y Do respectivamente, en lugar de ser de movimiento ascendente sobre Re y Fa como en el manuscrito de Madrid. Y, la segunda, rítmica e interválica a la vez, ya que en el tercer tiempo en lugar de realizar dos corcheas (Sol-Do), la

adaptación realiza una sola negra sobre Sol, omitiendo así la segunda corchea (Do).



Ilustración 1276: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc.17-23\_vla\_Largo-).

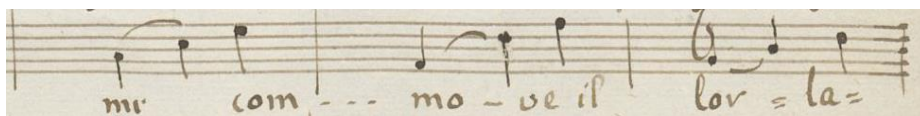


Ilustración 1277: (Martín y Soler, 1789 a: p. 325 -cc. 17-19\_Reina\_Largo-).

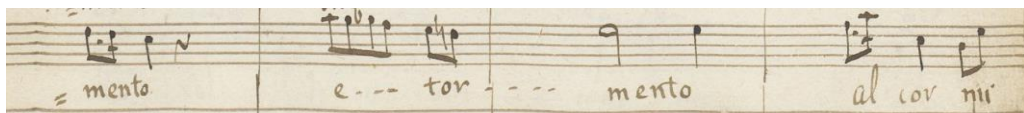


Ilustración 1278: (Martín y Soler, 1789 a: p. 326 -cc. 20-23\_Reina\_Largo-).

- Para el último compás del *Largo* (c.24) Druschetzky escribe para la viola dos negras (Sol-La). Estas no se corresponden con las que se aprecian en el manuscrito de Madrid. Sin embargo, por proximidad podemos decir que están extraídas de la voz de Ghita al cumplir la característica de ser un intervalo ascendente y por grados conjuntos, aunque con diferentes notas.

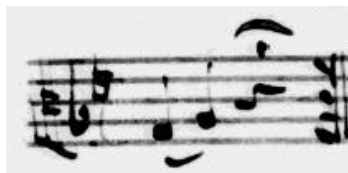


Ilustración 1279: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -c. 24\_vla\_Largo-).

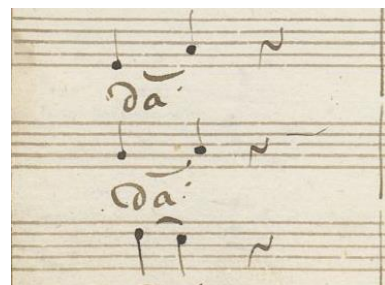


Ilustración 1280: (Martín y Soler, 1789 a: p. 327 -c. 24\_Reina\_Ghita\_Lilla\_Largo-).

### En el *Allegretto*:

- Los ocho primeros compases corresponden con la música que realiza la viola en la parte orquestal. No obstante, encontramos algunas diferencias en la adaptación. Estas son:
  - En el segundo tiempo del compás 4 la adaptación tiene escrita, únicamente, una negra sobre el (Fa). Esta corresponde con la primera corchea de esa segunda pulsación del manuscrito de Madrid, omitiendo así las otras tres corcheas restantes (Mi, Re, Do).
  - La otra diferencia se haya en el compás 8. Por un lado, en su primera pulsación al realizar lo mismo que la parte orquestal, pero a la octava inferior y, por otro, al incluir en el cuarto tiempo una semicorchea, en lugar del silencio de negra que aparece en la partitura madrileña. Este añadido, está extraído de la parte de la Reina y Ghita, con el fin de dar continuidad al discurso musical que le sigue en los próximos compases con material procedente de otras voces.

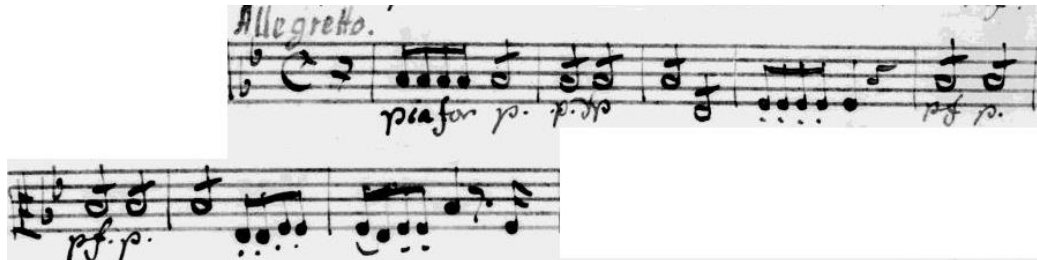


Ilustración 1281: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 1-8\_vla\_ *Allegretto*-).

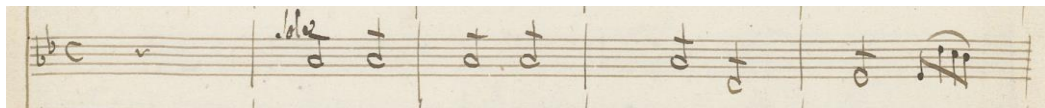


Ilustración 1282: (Martín y Soler, 1789 a: p. 331 -cc. 1-4\_vla\_ *Allegretto*-).

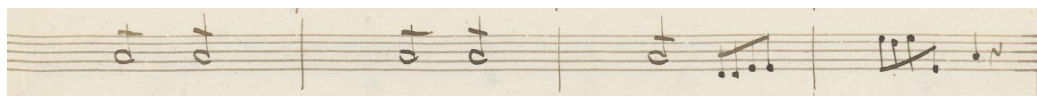


Ilustración 1283: (Martín y Soler, 1789 a: p. 331 -cc. 5-8\_vla\_ *Allegretto*-).



Ilustración 1284: (Martín y Soler, 1789 a: p. 332 -c. 8\_Reina\_Ghita\_Allegretto-).

- El fragmento comprendido entre los compases 9 y 16 de la adaptación, corresponde al material que desarrolla el violín primero en la parte orquestal, pero con ciertas diferencias. Estas son:
  - Uso de indicaciones dinámicas *forte-piano* (compases 9, 10, 13 y 14).
  - Elementos de ornamentación; trino (compás 11).
  - Los puntos que aparecen sobre las negras de los compases 9 y 10 del manuscrito de Madrid no aparecen en la adaptación.
  - La ligadura para las cuatro corcheas (compás 15) de la adaptación no aparece en la partitura orquestal.
  - El compás 16 de la adaptación varía con respecto a al diseño del violín primero, pero las corcheas que la viola realiza sobre Si coinciden con las semicorcheas sobre Si que realiza el violín.

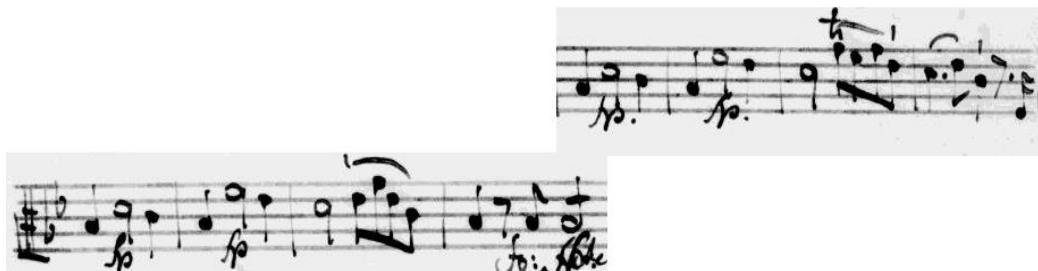


Ilustración 1285: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 9-16\_vla\_Allegretto-).

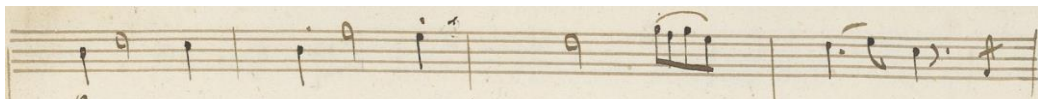


Ilustración 1286: (Martín y Soler, 1789 a: p. 333 -cc. 9-12\_vl 1º\_Allegretto-).



Ilustración 1287: (Martín y Soler, 1789 a: p.334 -cc. 13-16\_vl 1º *Allegretto*-).

- El fragmento de la adaptación comprendido entre los compases 17 y 27 corresponde con la parte que realiza la viola en la parte orquestal. La diferencia que encontramos entre las dos partituras es el empleo, por parte de Druschetzky de articulación sobre las semicorcheas y de indicaciones dinámicas en los compases 20, 21, 22, 23 y 24.



Ilustración 1288: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 17-27\_vla *Allegretto*-).

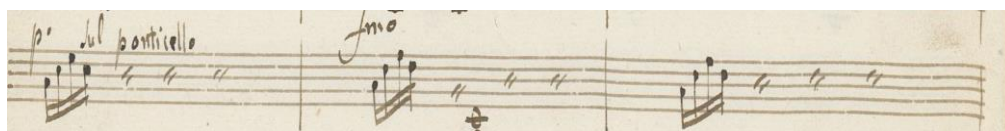


Ilustración 1289. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 335 -cc. 17-19\_vla *Allegretto*-).



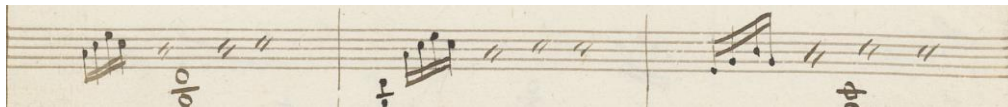


Ilustración 1290. (Martín y Soler, 1789 a: p. 336 -cc. 20-22\_vla\_ *Allegretto*-).

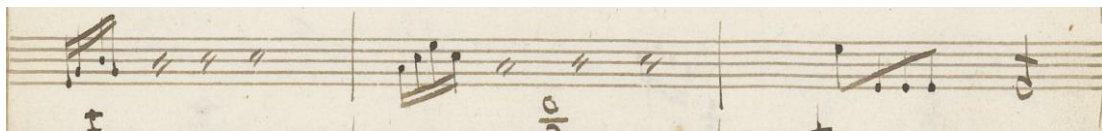


Ilustración 1291. (Martín y Soler, 1789 a: p. 337 -cc. 23-25\_vla\_ *Allegretto*-).



Ilustración 1292. (Martín y Soler, 1789 a: p. 338 -cc. 26-27\_vla\_ *Allegretto*-).

- Del mismo modo que sucedió con el violín, la parte de viola salta del primer tiempo del compás 28 al que correspondería compás 52, es decir; omite parte del 28 y de forma completa del 29 al 51, ambos incluidos. Una vez situados el compás 52 (el 28 en la adaptación) la viola asume el papel que desarrolla Lilla hasta el compás 57 (c. 33 de la adaptación), aunque con una pequeña variación. Esta la ubicamos en el compás 52, donde la viola de la adaptación fusiona en una blanca (Fa) las dos negras que posee la parte de Lilla en el tercer y cuarto tiempo.

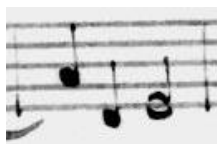


Ilustración 1293:  
(Druschetzky, s.f.: p. 13 -  
c.28\_vla\_ *Allegretto*-)

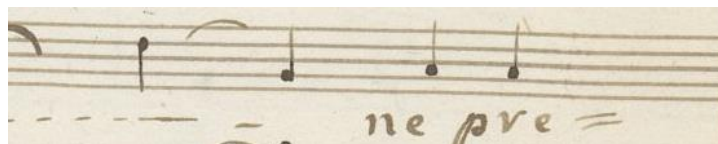


Ilustración 1294: (Martín y Soler, 1789 a: p. 345 -c. 52\_Lilla\_ *Allegretto*-).

- Los últimos cinco compases de la adaptación (34, 35, 35, 37 y 38) están extraídos del diseño que llevan los violines en la parte orquestal del manuscrito de Madrid

entre los compases 63 y 68. Este diseño es reforzado por los fagotes en los compases 63, 64 y 65.



Ilustración 1295: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 34-38\_vla\_Allegretto-).

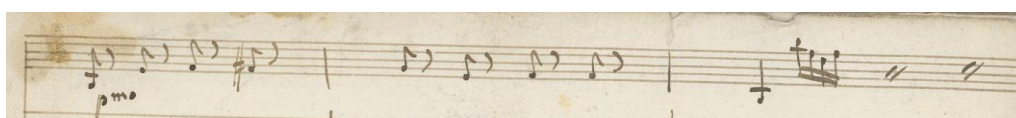


Ilustración 1296: (Martín y Soler, 1789 a: p. 349 -cc. 63-66\_vl\_Allegretto-).



Ilustración 1297: (Martín y Soler, 1789 a: p. 350 -cc. 67-68\_vl\_Allegretto-).

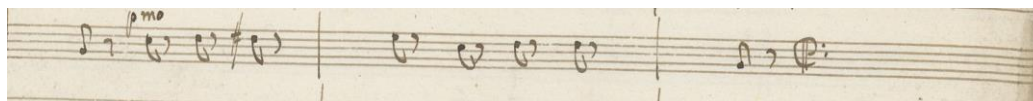


Ilustración 1298: (Martín y Soler, 1789 a: p. 349 -cc. 63-65\_fag\_Allegretto-).

**C) La parte del violonchelo** de la adaptación de Druschetzky (s.f.: pp. 11-12), en comparación con el manuscrito (Martín y Soler, 1789 a: pp. 300-350), ha presentado menos problemas a la hora de identificar la procedencia del material con el que se ha construido la *particella*, ya que este procedía principalmente de la parte de los bajos de la partitura general, es decir; del propio del violonchelo y del contrabajo. Sin embargo, se han identificado las siguientes diferencias:

**En el Allegro:**

- En los compases 13 y 14 la adaptación escribe el mismo diseño que recoge la parte orquestal, pero a la octava inferior.



Ilustración 1299: (Druschetzky, s.f.: p. 11 -cc. 13-14\_vc *Allegro*-).



Ilustración 1300: (Martín y Soler, 1789 a: p. 303 -cc. 13-14\_vc\_cb *Allegro*-).

- En el compás 33 la adaptación hace salto interválico descendente de quinta, mientras que en el manuscrito de Madrid el movimiento es por grados conjuntos y de forma ascendente. No obstante, se respeta la proporción rítmica de blanca seguida de negra.
- En el compás 34 se mantiene la figuración rítmica y el orden de las notas, pero el si blanca de la adaptación está escrito a la octava inferior.
- La adaptación presenta una modificación entre el tercer tiempo del compás 35 y el primero del 36 al omitir la ligadura que une a ambos compases por mediación del Si. En su lugar encontramos una negra (Si) en el 35 y una negra (Mi) en el 36.

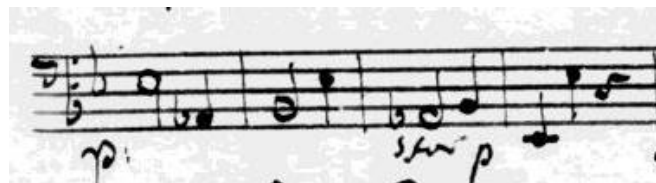


Ilustración 1301: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 33-36\_vc *Allegro*-).

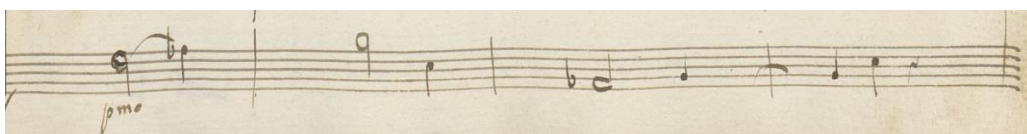


Ilustración 1302: (martín y Soler, 1789 a: p. 308 -cc. 33-36\_vc\_cb *Allegro*-).

- En los compases 37, 38 y 39 el violonchelo de la adaptación se nutre del diseño motivico de Ghita. El final de este diseño se fusiona con la parte original del violonchelo en el compás 40, ya que la voz de Ghita finaliza sobre un Si 3 y el violonchelo se inicia sobre Si 2 (manuscrito Madrid).
- La diferencia que más salta a la vista es el empleo de recursos dinámicos en la adaptación cuando en la parte orquestal no aparecen. Asimismo, tampoco se



aprecian las ligaduras sobre los compases 37 y 39 en el manuscrito, pero sí en la adaptación. Por otra parte, encontramos una ligera alteración rítmica en el compás 39 con el empleo de dos fusas cuando la parte de Ghita solamente realiza una semicorchea.

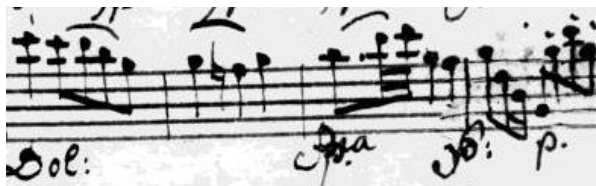


Ilustración 1303: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc.37-40\_vc\_Allegro-).



Ilustración 1304: (Martín y Soler, 1789 a: p. 309 -cc. 37-40\_vc\_cb\_Ghita\_Allegro-).

- Desde el compás 41 hasta el 43 la adaptación desarrolla el mismo diseño que desarrolla el violonchelo en la parte orquestal. Se observa como se respetan los puntos sobre las corcheas del compás 41 y las dinámicas del 42, pero el resto difiere.



Ilustración 1305: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 41-43\_vc\_Allegro-).

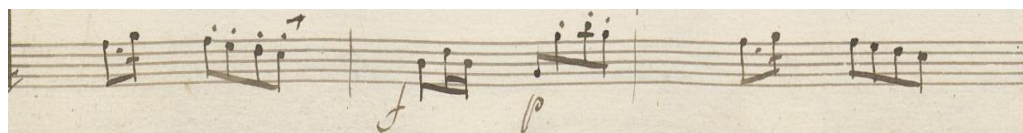


Ilustración 1306: (Martín y Soler, 1789 a: p. 310 -cc. 41-43\_vc\_cb\_Allegro-).

- Una vez situados en el compás 44 de la adaptación, para ver de dónde se ha extraído el diseño musical hay que saltar hasta el compás 60 de la parte orquestal. Allí observamos como el ritmo de negra, silencio de corchea y tres corcheas pertenece al que protagonizan los vientos. La diferencia radica en que los vientos de la parte orquestal sustituyen el silencio de corchea por un puntillo y en que la altura de las notas del violonchelo de la adaptación es diferente. Aunque la disparidad más relevante se encuentra en el último compás de la adaptación al contar este con un calderón. Este no aparece en el manuscrito de Madrid, debido a que este pasa directamente al *Maestoso*. La adaptación, como dijimos, omite el este movimiento y salta directamente al *Largo*, de ahí la inclusión del calderón.

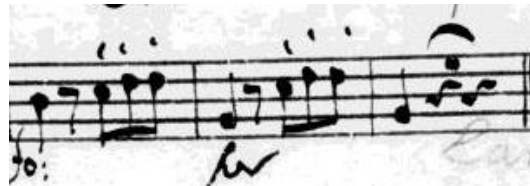


Ilustración 1307: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 41-43).

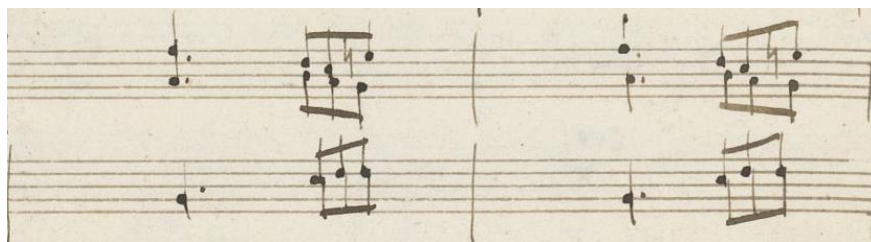


Ilustración 1308: (Martín y Soler, 1789 a: p. 315 -cc. 60-61\_ob\_cl\_tp\_tpt *Allegro*-).

### En el *Largo*:

- En el compás 8 la adaptación realiza una blanca sobre el Fa 2 en lugar de dos negras como se recoge en el manuscrito de Madrid (Do 2 - Fa 2).



Ilustración 1309: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -c. 8\_vc\_ *Largo*-).

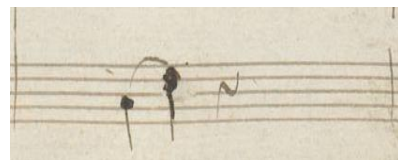


Ilustración 1310: (Martín y Soler, 1789 a: 323 -c. 8\_vc\_cb *Largo*-).

- En el compás 14 la adaptación realiza tres negras en lugar de la blanca seguida de negra que realiza el manuscrito de Madrid. Además, se omite la ligadura entre el compás 13 y el 14 por el cambio de notas.

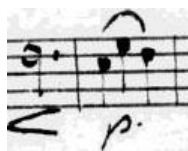


Ilustración 1311:  
(Druschetzky, s.f.: p. 12  
c. 13-14\_vc\_Largo-).

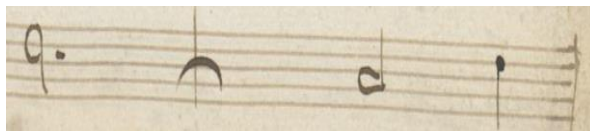


Ilustración 1312: (Martín y Soler, 1789 a: 324 -cc. 13-  
14\_vc\_cb\_Largo-).

- En el compás 15 la adaptación tiene escrita una blanca (fa<sup>1</sup>). Sin embargo, el manuscrito de Madrid posee dos negras (do<sup>2</sup> y fa<sup>1</sup>). El compás siguiente, el 16 se caracteriza, en ambos casos, por tener escrita una negra en *pizzicato*, la diferencia está en que en la adaptación es un fa<sup>1</sup> y en el manuscrito de Madrid, un fa<sup>2</sup>.



Ilustración 1313: (Druschetzky, s.f.:  
p. 12 -cc. 15-16\_vc\_Largo-).



Ilustración 1314: (Martín y Soler, 1789 a: p. 325 -cc. 15-  
16\_vc\_cb\_Largo-).

- Una vez situados en los cuatro últimos compases de la adaptación (cc. 21-24), para identificar de donde se ha extraído el diseño musical hay que saltar, en el manuscrito de Madrid, a los que corresponderían compases 37, 38, 39 y 40. La diferencia la encontramos en el último compás, ya que la adaptación realiza una blanca (Fa 1) y el manuscrito de Madrid dos negras (do<sup>2</sup> y fa<sup>1</sup>).

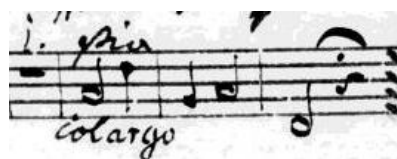


Ilustración 1315: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 21-24\_vc\_Largo-).

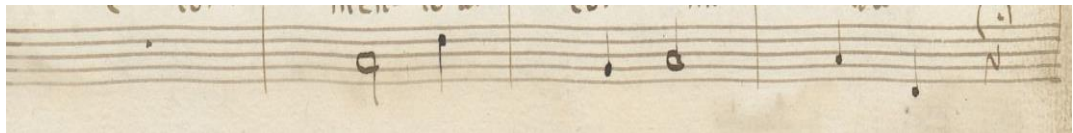


Ilustración 1316: (Martín y Soler, 1789 a: p. 330 -cc. 21-24\_vc\_cb\_Largo-).

**En el Allegretto:**

- Los primeros 8 compases de la adaptación no tienen música escrita, pero el manuscrito de Madrid sí. Es más en este se aprecia como empieza en clave de Do en cuarta y con la indicación exclusiva para el violonchelo. Esto quiere decir que en el compás 9 en la parte orquestal se une el contrabajo. Lo que llama nuestra atención es el por qué de Druschetzky de omitir estos ocho compases iniciales en su adaptación, ya que sí que se encuentran en la parte orquestal.

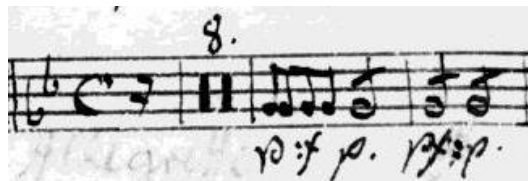


Ilustración 1317. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 1-10\_vc\_Allegretto-).

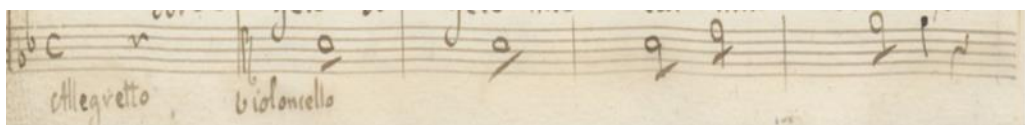


Ilustración 1318. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 331 -cc. 1-4\_vc\_cb\_Allegretto-).



Ilustración 1319. (Martín y Soler, 1789 a: p. 332 -cc. 5-8\_vc\_cb\_Allegretto-).

- Una vez en el compás 9 se aprecia como la altura y clave son las mismas para ambos textos musicales. Las diferencias las encontramos en:
  - El compás 11 donde la adaptación realiza corcheas sobre Mi, pero a la octava inferior

- El compás 12 al realizar la primera corchea sobre Fa 1, en lugar de todas sobre el Fa 2. También se aprecia en la adaptación el empleo de ligadura con las cuatro últimas corcheas en movimiento descendente.



Ilustración 1320: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 9-12\_vc\_Allegretto-).

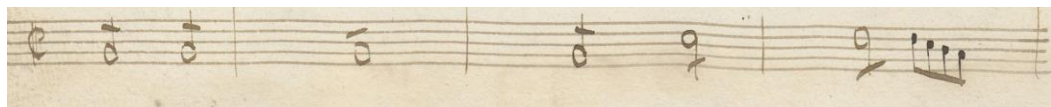


Ilustración 1321: (Martín y Soler, 1789 a: p. 333 -cc. 9-12\_vc\_cb\_Allegretto-).

- En el compás 15, también encontramos diferencia. En este caso la adaptación en el tercer y cuarto tiempo realiza el mismo motivo que el manuscrito de Madrid, pero a la octava inferior y con indicaciones dinámicas.



Ilustración 1322: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -c. 15\_vc\_Allegretto-).



Ilustración 1323: (Martín y Soler, 1789 a: p. 334 -c. 15\_vc\_cb\_Allegretto-).

- En la adaptación, desde el compás 18 al 23 el material musical está extraído de la voz de Lilla de la parte orquestal. En las imágenes siguientes se puede comprobar por analogía que la adaptación, a diferencia del Manuscrito de Madrid, hace uso de dinámicas *forte* para un compás y *piano* para otro. Así como el empleo de articulación.



Ilustración 1324: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 18-19\_vc\_Allegretto-).





Ilustración 1325: (Martín y Soler, 1789 a: p. 335 -cc. 18-19\_Lilla\_Allegretto-).



Ilustración 1326: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 20-21\_vc\_Allegretto-).

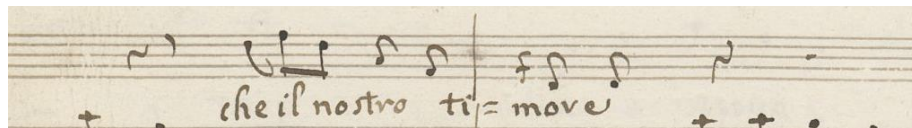


Ilustración 1327: (Martín y Soler, 1789 a: p. 336 -cc. 20-21\_Lilla\_Allegretto-).

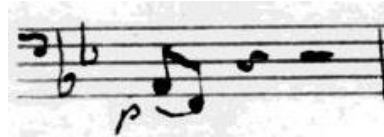
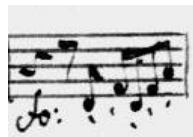


Ilustración 1328: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 22-23\_vc\_Allegretto-).

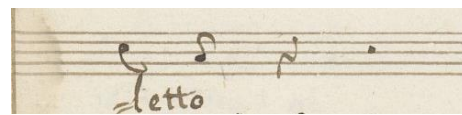
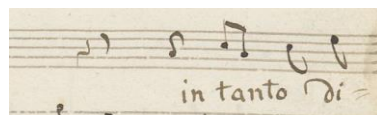


Ilustración 1329: (Martín y Soler, 1789 a: p. 337 -cc. 22-23\_Lilla\_Allegretto-).

- En el compás 24 vuelve al material que desarrolla el violonchelo en el manuscrito de Madrid.

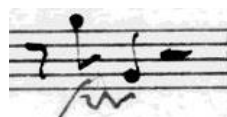


Ilustración 1330: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -c. 24\_vc\_Allegretto-).

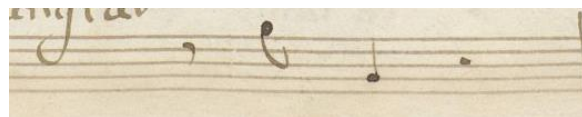


Ilustración 1331: (Martín y Soler, 1789 a: p. 337 -c. 24\_vc\_cb\_Allegretto-).

- Los compases 26, 27 y 28 de la adaptación se corresponden con los mismos del manuscrito de Madrid, pero sobre la voz de la Reina. Si bien, del mismo modo como hemos ido comprobando, Druschetzky emplea indicaciones dinámicas en su adaptación, siendo estas en un gran número de ocasiones inexistentes en la partitura general.

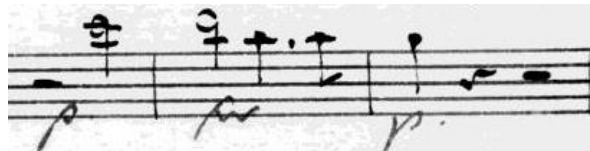


Ilustración 1332: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 26-28\_vc\_Allegretto-).

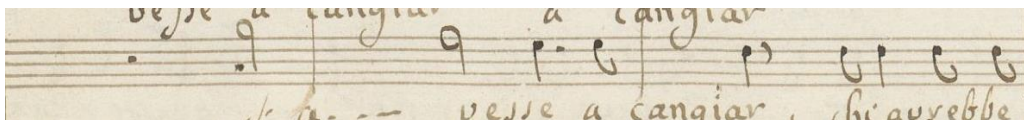


Ilustración 1333: (Martín y Soler, 1789 a: p. 338 -cc. 26-28\_vc-cb\_Allegretto-).

- Después del compás 28, para localizar el material hay que saltar hasta el compás 54 de la parte orquestal, ya que el 53 es de silencio. En este fragmento el violonchelo de la adaptación realiza lo mismo que el manuscrito de Madrid, con la diferencia de que los compases 55 y 57 están escrito a la octava inferior. Se aprecia como los pianos de la parte orquestal (cc. 54 y 56) coinciden con los de la adaptación (cc. 30 y 32) pero no los reguladores escritos por Druschetzky.

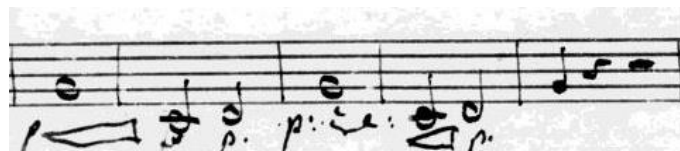


Ilustración 1334: (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 30-34\_vc\_Allegretto-).

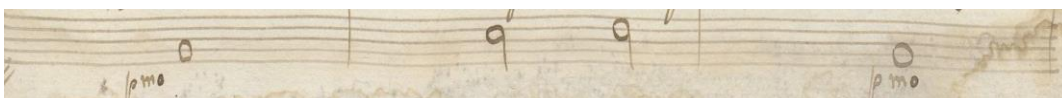


Ilustración 1335: (Martín y Soler, 1789 a: p. 346 -cc. 54-56\_vc\_cb\_Allegretto-).



Ilustración 1336: (Martín y Soler, 1789 a: p. 347 -cc. 57-58\_vc\_cb\_Allegretto-).

- Después de este último compás 58 sobre la parte orquestal, para identificar el diseño empleado en la adaptación para sus últimos cuatro compases (35, 36, 37 y 38) nos ubicamos en los compases 65, 66, 67 y 68 del manuscrito de Madrid. Estos son coherentes en todos los aspectos, incluso en la indicación dinámica de *forte*.

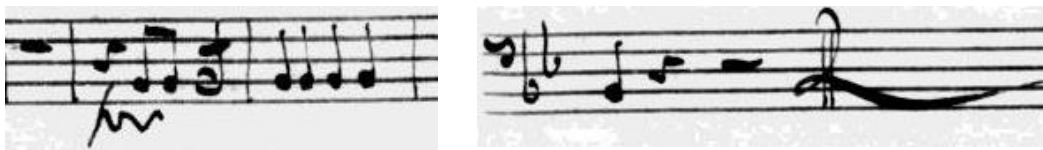


Ilustración 1337. (Druschetzky, s.f.: p. 12 -cc. 35-38\_vc\_Allegretto-).

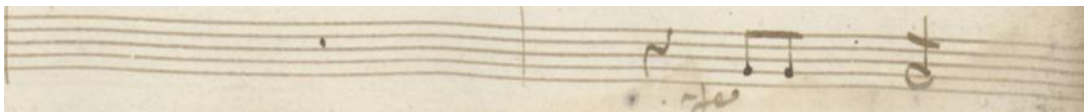


Ilustración 1338. (Martín y Soler, 1789 a: p. 349-cc. 65-66\_vc\_cb\_Allegretto-).



Ilustración 1339. (Martín y Soler, 1789 a: p. 350 -cc. 67-68\_vc\_cb\_Allegretto-).

**D) La parte de oboe** es la que más dificultades nos ha presentado a la hora de determinar la procedencia del material en referencia al manuscrito de Madrid. Esta presenta únicamente dos movimientos; el *Lento* y el *Allegretto*, los cuales están escritos en tonalidades diferentes a los del resto de partes, tanto de la adaptación camerística como de la partitura general del manuscrito de Madrid. Nada más empezar se aprecia como este movimiento no está numerado con el número 10 como las otras tres partes de violín, viola y violonchelo, ni con el número 12 que es el que debería corresponder siguiendo el orden natural de la ópera, sino que este está cifrado con el número 8.



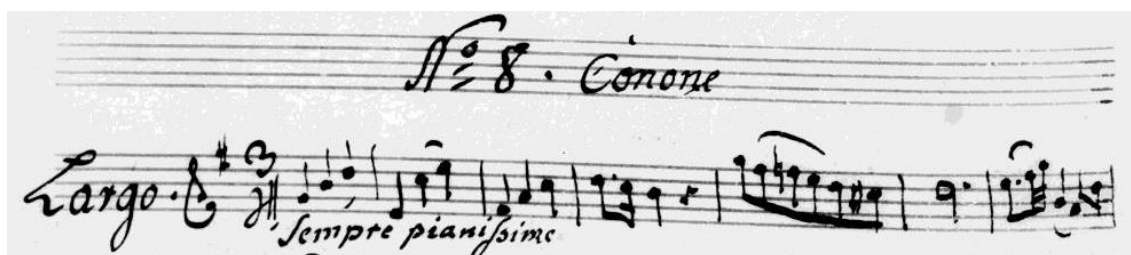


Ilustración 1340: (Druschetzky, s.f.: p. 8 -ob\_Largo-).

**En el Largo:**

Curiosamente este número está escrito en otra tonalidad en comparación con el resto de las partes. Esto es debido a que, para su elaboración, Druschetzky tomó en consideración el arreglo para vientos de J. N. Wendt. De hecho, es una copia de este si lo comparamos con la parte de oboe, ya que está en la misma tonalidad y coincide en número de compases, indicaciones dinámicas y en articulación.

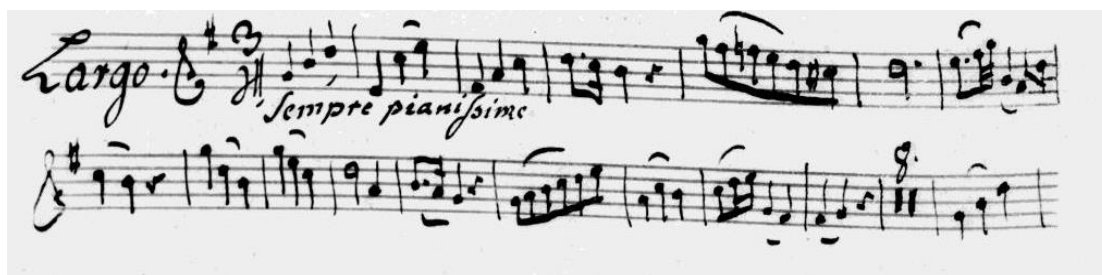


Ilustración 1341. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -cc. 1-25\_ob\_Largo-).



Ilustración 1342: (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 26-32\_ob\_Largo-).

Nr. 8 Per pietà non vi sdegnate (Canone)

Largo

*sempre p*

Ilustración 1343: (Wendt, 1788: p. 9 -cc. 1-32\_ob\_Largo-).

No obstante, a pesar de que hemos logrado localizar de dónde se extrajo el material para la elaboración de la adaptación, a continuación, seguiremos con el análisis análogo con el manuscrito de Madrid. El objetivo es determinar a qué voces, dentro de la parte orquestal, pertenecen los diseños musicales empleados para la *particella* del oboe:

- Los primeros 16 compases de la adaptación se corresponden con la parte vocal de Lilla. Las diferencias que encontramos entre ambos materiales son:
  - Compás 6 al unificar la adaptación en una blanca con puntillo, el ritmo originario de blanca más negra que posee el manuscrito de Madrid.

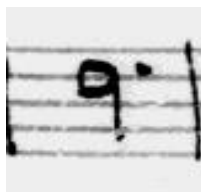


Ilustración 1344. (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 6\_ob\_Largo-).

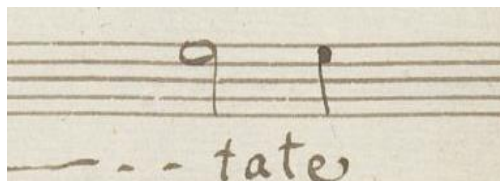


Ilustración 1345: (Martín y Soler, 1789 a: p. 322 -c. 6\_Lilla\_Largo-).

- Alteración rítmica del primer tiempo del compás 7. Esta se produce en la adaptación al transformar la semicorchea del manuscrito de Madrid en dos fusas.

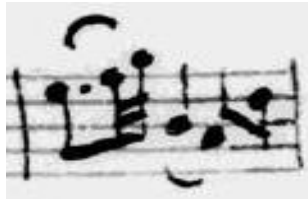


Ilustración 1346: (Druschetzky, s.f.: p. 8 - c. 7\_oboe\_Largo-).

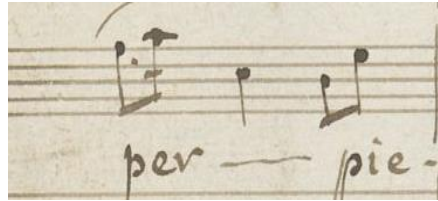


Ilustración 1347: (Martín y Soler, 1789 a: p. 327 -c. 7\_Lilla\_Largo-).

- En el compás 15 se omite el puntillo de la primera corchea, para convertir así la semicorchea de la parte vocal en dos para el oboe.



Ilustración 1348: (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 15\_ob\_Largo-).

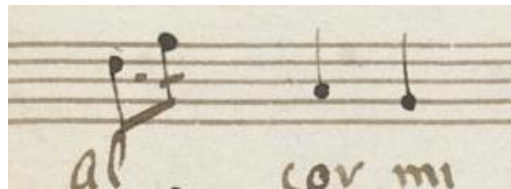


Ilustración 1349: (Martín y Soler, 1789 a: p. 325 -c. 15\_Lilla\_Largo-).

- En el compás 17 en la adaptación se recogen ocho compases de espera para el oboe. Sin embargo, durante este periodo en la parte orquestal apreciamos como tienen música las tres voces protagonistas; La Reina, Ghita y Lilla. Y también el oboe con un diseño de negras a modo de acompañamiento.



Ilustración 1350: (Druschetzky, s.f.: p. 8 -c. 17-25\_ob\_Largo-).

A modo ejemplo ilustramos los compases 17, 18 y 19 de la parte orquestal:



Ilustración 1351: (Martín y Soler, 1789 a: p. 325 -cc. 17-19\_ob\_cl\_Largo-).

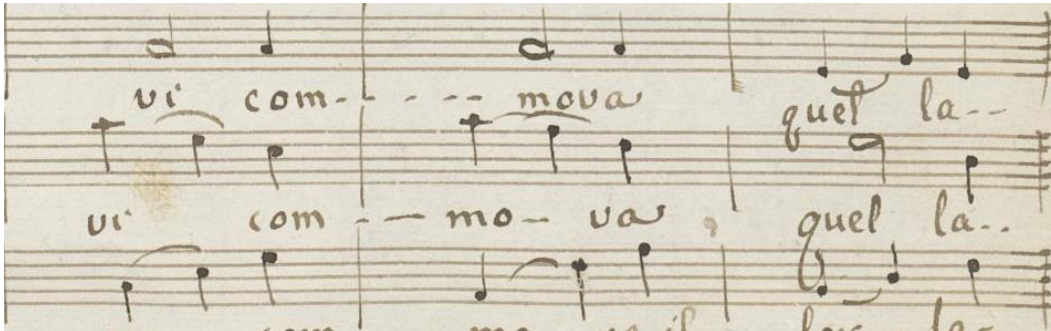


Ilustración 1352: (Martín y Soler, 1789 a: p. 325 -cc. 17-19\_Reina\_Ghita\_Lilla\_Largo-).

- Para localizar el diseño de los últimos ocho compases del oboe de la adaptación (25-32), nos situamos entre los compases 33 y 40 del manuscrito de Madrid en la parte de Ghita. Si bien, para este fragmento aparecen el mismo tipo de alteraciones que ya hemos comentado en los compases iniciales, ya que estos se repiten. Estas diferencias se encuentran en los compases 30 y 31 de la adaptación y 38 y 30 del manuscrito de Madrid.



Ilustración 1353. (Druschetzky, s.f.: p. 8-9 -cc. 25-32\_ob\_Largo-).

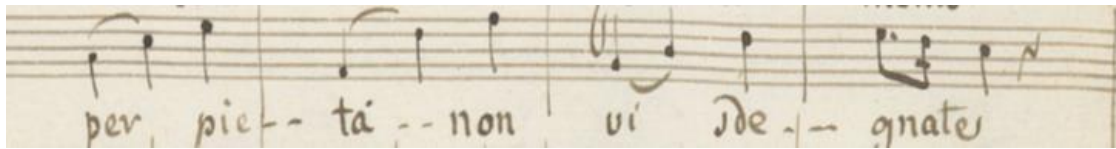


Ilustración 1354. (Martín y Soler, 1789 a: p. 329 -cc. 33-36\_Ghita\_Largo-).



Ilustración 1355. (Martín y Soler, 1789 a: p. 330 -cc. 37-40\_Ghita\_Largo-).

### **En el *Allegretto*:**

Del mismo modo que ha sucedido con el *Largo*, la parte de oboe ha sido elaborada teniendo en consideración el arreglo para vientos de Wendt, ya que este coincide en varios aspectos: número de compases, la tonalidad en la que están escritos y, en su gran totalidad en las indicaciones dinámicas y de articulación. Por ello, a continuación, ilustramos las dos *particellas* para una mejor visualización, dada la relevancia que esto supone en nuestro análisis comparado.

The image shows a handwritten musical score for an obbligato part, titled "Allegretto." The score is written on ten staves. The first staff is a short introduction with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7-measure rest. The main body of the score consists of ten staves of music. The first staff begins with a forte (f) dynamic. The second staff features a complex texture with multiple voices, including a section with a fortissimo (ff) dynamic. The third staff has a piano (p) dynamic. The fourth staff shows a sequence of dynamics: f, p, f, p, f, p, sf, and p. The fifth staff continues with a p dynamic. The sixth staff has a p dynamic. The seventh staff has a p dynamic. The eighth staff has a p dynamic. The ninth staff has a p dynamic. The tenth staff concludes with a p dynamic and a fermata. The score is written in a clear, legible hand.

Ilustración 1356: (Druschetzky, s.f.: p. 9\_ob\_Allegretto-).

Allegretto

The musical score consists of eight staves of music for oboe, numbered 32 to 87. The tempo is marked 'Allegretto'. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamics: *f* (forte) at measures 32, 45, 58, 65, and 87; *p* (piano) at measures 45, 51, 58, 73, and 80; and a trill (*tr*) at measure 65. There are also rests and phrasing slurs throughout the piece.

Ilustración 1357: (Wendt, 1788: p. 9\_ob\_Allegretto-).

No obstante, continuaremos nuestro análisis análogo con el manuscrito de Madrid a fin de identificar la procedencia del material empleado y de las diferencias halladas:

- El oboe al inicio del *Allegretto* cuenta con siete compases de espera. Esto, al desarrollar principalmente el oboe en la adaptación función de solista, llama la atención, ya que encontramos voz de solista en la parte de la Reina, en los dos violines, en la viola y en los bajos de la orquesta (violonchelos y contrabajos).



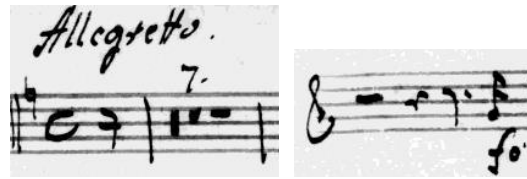


Ilustración 1358: (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 1-8\_ob *Allegretto*-).



Ilustración 1359. (Martín y Soler, 1789 a: p. 331 -cc. 1-4\_Reina *Allegretto*-).

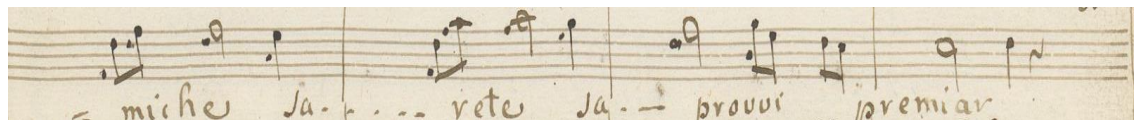


Ilustración 1360: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 332 -cc. 5-8\_Reina *Allegretto*-).

- El diseño de los compases comprendidos entre el 9 (con anacrusa de semicorchea) y el 15 corresponden al que desarrolla Lilla en la parte orquestal. en cuanto a las diferencias, solo nos podemos remitir a la articulación, ya que la figuración rítmica coincide plenamente. No obstante, la cuestión de la articulación, como hemos dicho en alguna ocasión, durante el siglo XVIII para la voz humana no solía estar definida. Por ello, a lo largo de la investigación la hemos visto aparecer tímidamente.



Ilustración 1361: (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 9-15\_ob *Allegretto*-).



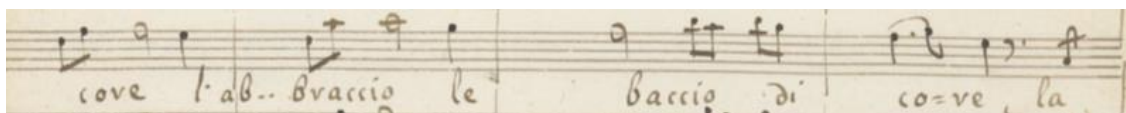


Ilustración 1362. (Martín y Soler, 1789 a: p. 333 -cc. 9-12\_Lilla\_Allegretto-).

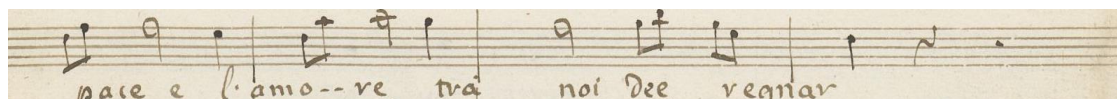


Ilustración 1363. (Martín y Soler, 1789 a: p. 334 -cc. 13-16\_Lilla\_Allegretto-).

- Una vez en el compás 16, el diseño empleado para el oboe procede de la voz de violín primero de la parte orquestal. La articulación de dos en dos sobre las semicorcheas escrita por el compositor bohemio no aparece en la parte orquestal, pero sí que coincide en la indicación dinámica de *forte*.



Ilustración 1364: (Druschetzky, s.f.: p. 9 -c. 16\_ob\_Allegretto-).



Ilustración 1365: (Martín y Soler, 1789 a: p. 334 -c. 16\_vl 1º\_Allegretto-).

- El material ubicado entre los compases 17 y primer tiempo del 24 ha sido extraído de la parte de Ghita. Si bien, en los compases 18, 20 y 22 la adaptación ha alterado rítmicamente el valor de su primer tiempo; ha sustituido las dos corcheas originarias por una negra. Asimismo, en la adaptación se observa el empleo de elementos dinámicos mediante el *piano* de los compases 17 y 21 y el *forte* del 24.



Ilustración 1366: (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 17-24\_ob\_Allegretto-).

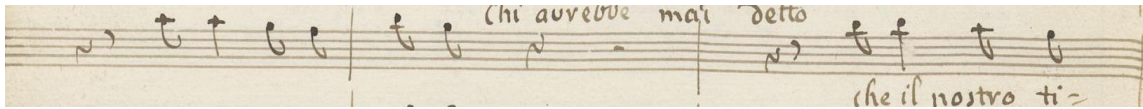


Ilustración 1367. (Martín y Soler, 1789 a: p. 335 -cc. 17-19\_ Ghita\_Allegretto-).

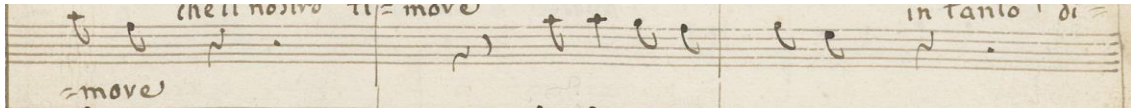


Ilustración 1368. (Martín y Soler, 1789 a: p. 336 -cc. 20-22\_ Ghita\_Allegretto-).



Ilustración 1369. (Martín y Soler, 1789 a: p. 337 -cc. 23-24\_ Ghita\_Allegretto-).

- El diseño de redondas y blancas que recoge los compases 25, 26 y 27 ha sido elaborado siguiendo el diseño de los vientos.

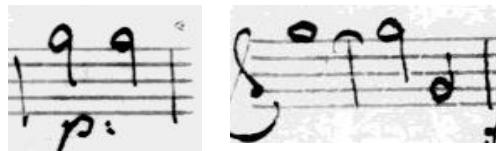


Ilustración 1370: (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 25-27\_ob\_Allegretto-).



Ilustración 1371: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 337-338 -cc. 25-27\_cl\_ob\_tp\_tpt\_Allegretto-).

- Una vez situados en el compás 28 de la adaptación para identificar su material nos tenemos que situar en el compás 29 de la voz de Lilla del manuscrito de Madrid, es decir; que la parte de oboe omite el 28 de la partitura general, pues de lo contrario no habría relación coherente entre los textos. Las diferencias radican en

los primeros tiempos de cada compás, porque la adaptación emplea negras y el manuscrito de Madrid corcheas. A esto se sumaría la usual presencia dinámica de la adaptación y la carencia de esta en la parte orquestal.

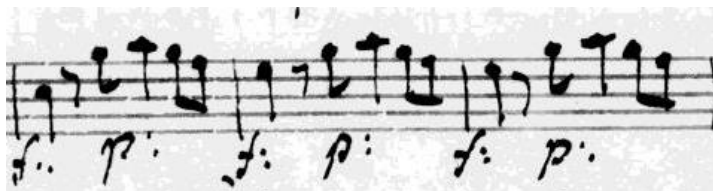


Ilustración 1372: (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 28-30\_ob *Allegretto*-).

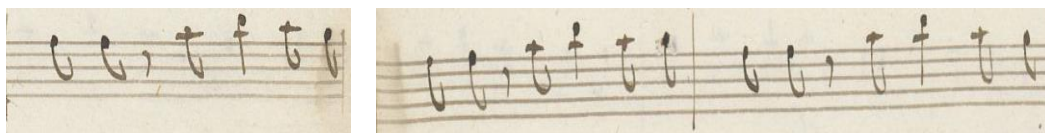


Ilustración 1373: (Martín y Soler, 1789 a: p. 338-339 -cc. 29-31\_Lilla *Allegretto*-).

- Las corcheas que posee el oboe de la adaptación en el compás 31 han sido construidas a partir de la primera semicorchea de cada dos del grupo de dieciséis que tienen escritas los violines de la parte orquestal. Para el compás 32, sin embargo, solamente se ha tenido en cuenta la parte de violín segundo al ser esta la única que desarrolla un ritmo de corcheas lineal. Estos compases coinciden con el 32 y 33 del manuscrito de Madrid respectivamente.

Es importante mencionar que el compás 32 de la adaptación se ha creado a través de la fusión de los dos primeros tiempos del compás 33, de la parte de violines, y del cuarto pulso del 34 de la voz de Lilla del manuscrito de Madrid.

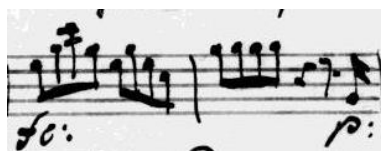


Ilustración 1374: (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 31-32\_ob *Allegretto*-).



Ilustración 1375: (Martín y Soler, 1789 a: p. 339 -cc. 32-33\_vl 1°\_vl 2°\_Allegretto-).

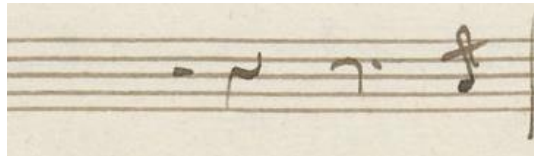


Ilustración 1376: (Martín y Soler, 1789 a: p. 340 -c. 34\_Lilla\_Allegretto-).

- Ya en el compás 33 de la adaptación y hasta el 57 el material procede de una fusión entre el diseño de Lilla y Ghita (c. 35-59 del manuscrito de Madrid), los cuales son muy similares entre sí. Esta es la relación según la procedencia:
  - En la adaptación, el diseño ubicado del compás 33 con anacrusa hasta el 40 se relaciona con la parte de Lilla de la parte orquestal (cc. 35-42). Las diferencias que encontramos aquí las ubicamos, según la adaptación, en los compases 36 y 40 (cc. 38 y 42 del manuscrito de Madrid). Ambas se deben a la transformación del diseño de negra con puntillo más corchea original de la parte orquestal a blanca.

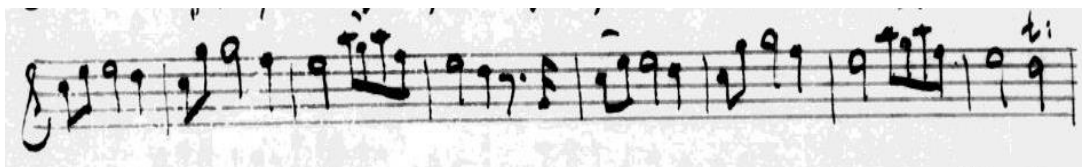


Ilustración 1377: (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 33-40\_ob\_Allegretto-).



Ilustración 1378. (Martín y Soler, 1789 a: p. 340 -cc. 35-36\_Lilla\_Allegretto-).

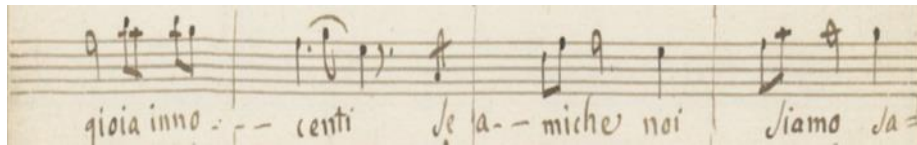


Ilustración 1379. (Martín y Soler, 1789 a: p. 341 -cc. 37-40\_Lilla\_Allegretto-).

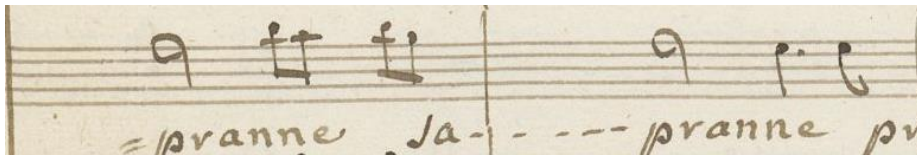


Ilustración 1380: (Martín y Soler, 1789 a: p. 342 -cc. 41-42\_Lilla\_Allegretto-).

- El material de los compases 41 a 46 de la adaptación proviene de los compases 43 a 48 del manuscrito de Madrid sobre la voz de Ghita. Las diferencias encontradas se ubican en los siguientes compases de la adaptación:
  - 42 y 43 al transformar las dos corcheas de cada inicio de compás (c. 44-45 manuscrito Madrid) en una negra.
  - En el cuarto tiempo del compás 44 al transformar en dos corcheas, la corchea con puntillo más semicorchea del compás 46 del manuscrito de Madrid. Esto mismo sucede en el compás 46 de la adaptación.



Ilustración 1381: (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 41-46\_ob\_Allegretto-).

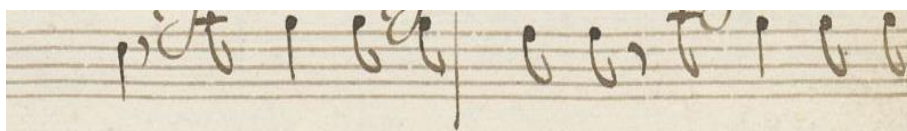


Ilustración 1382. (Martín y Soler, 1789 a: p. 342 -cc. 43-44\_Ghita\_Allegretto-).



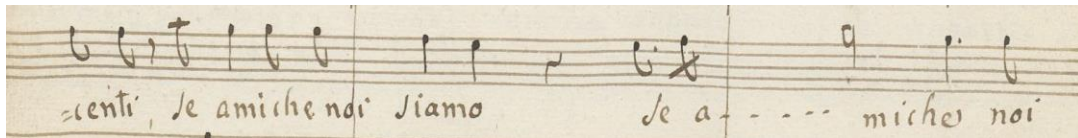


Ilustración 1383. (Martín y Soler, 1789 a: p. 343 -cc. 45-47\_Ghita\_Allegretto-).

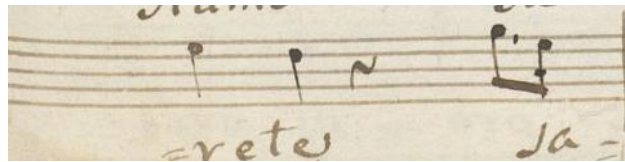


Ilustración 1384. (Martín y Soler, 1789 a: p. 344 -c. 48\_Ghita\_Allegretto-).

- En el compás 47 de la adaptación se han escrito dos blancas, en lugar de la blanca más negra con puntillo seguida de corchea que aparece en la parte orquestal (c. 49) sobre la voz de Ghita.

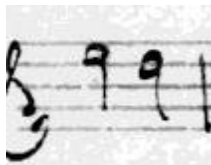


Ilustración 1385: (Druschetzky, s.f.: p. 9 -c. 47\_ob\_Allegretto-).



Ilustración 1386: (Martín y Soler, 1789 a: p. 344 -c. 49\_Ghita\_Allegretto-).

- El diseño de los compases 48 y 49 encuentra su relación con el compás 50 y primer tiempo del 51 de Lilla de la parte orquestal.

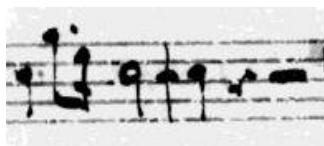


Ilustración 1387: (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 48-49\_ob\_Allegretto-).



Ilustración 1388: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 344-345 -cc. 50-51\_Lilla\_Allegretto-).

- Una vez ubicados en el compás 50 de la adaptación, se intuye que el material pueda provenir de la parte de Lilla, al encontrar en ella una blanca ligada a la negra del compás siguiente. Ya que el diseño cuatro semicorcheas de la adaptación no aparecen en ninguna de las voces de la parte orquestal.



Ilustración 1389: (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 50-51\_ob\_Allegretto-).



Ilustración 1390: (Martín y Soler, 1789 a: p. 345 -cc. 52-53\_Lilla\_Allegretto-).

- El diseño de los compases comprendidos del 52 al 57 de la adaptación es coherente con el de la parte orquestal entre el 54 y el 59. La única diferencia que encontramos aquí es la articulación y la diferencia del uso del corchete, donde en el manuscrito de Madrid en ocasiones separa en una única unidad un grupo de dos o cuatro corcheas. Esto es debido al uso de las sílabas en las voces cantadas.

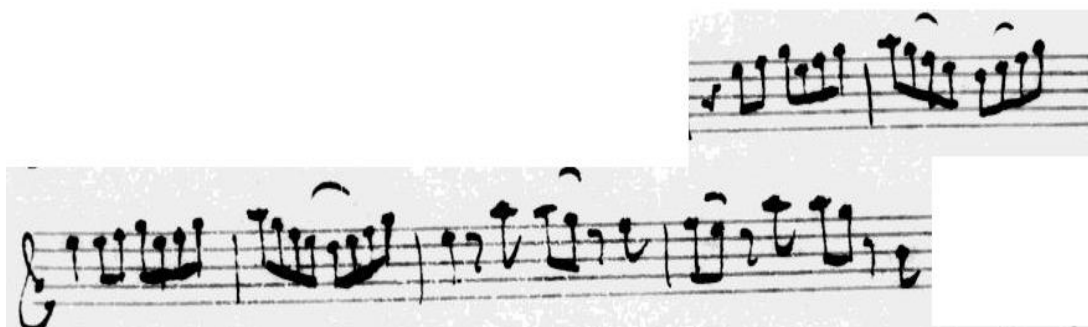


Ilustración 1391: (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 52-57\_ob\_Allegretto-).

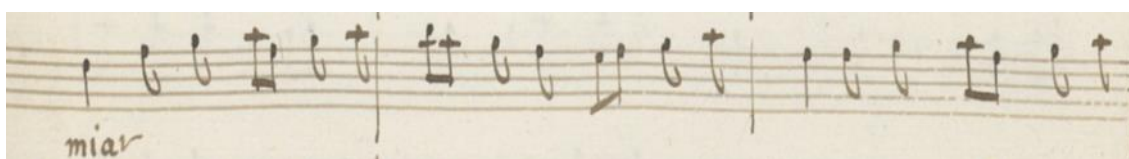


Ilustración 1392. (Martín y Soler, 1789 a: p. 346 -cc. 54-56\_Lilla\_Allegretto-).

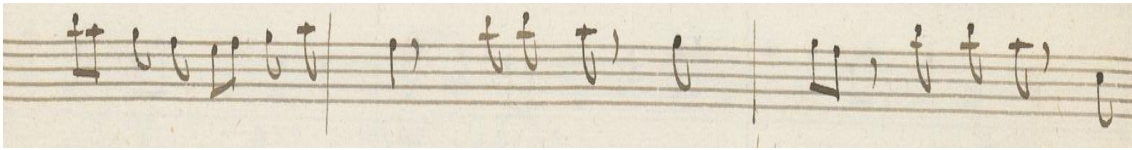


Ilustración 1393. (Martín y Soler, 1789 a: p. 347 -cc. 57-59\_Lilla\_Allegretto-).

- Los tres últimos compases del *Allegretto* de la adaptación están en consonancia con los tres últimos que presenta la parte orquestal. Esto significa que se han omitido en la adaptación los compases comprendidos entre el 59 y 65 del manuscrito de Madrid. Las diferencias las encontramos sobre el compás 59 de la adaptación por tres aspectos; el primero por haber entre el primer pulso y el segundo un salto interválico de una octava y no de dos como en la parte orquestal, el segundo por encontrarnos con corcheas en lugar de semicorcheas y el tercero por la indicación dinámica de *forte*.

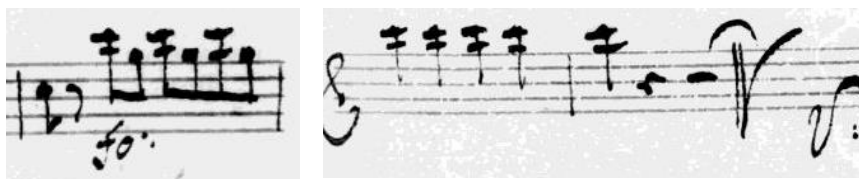


Ilustración 1394: (Druschetzky, s.f.: p. 9 -cc. 58-60\_ob\_Allegretto-).



Ilustración 1395: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 349-350 -cc. 66-68\_vl 1º\_Allegretto-).



### Número 13. *Cavatina di Lilla* (Cavatina de Lilla)

Este número en la adaptación (Druschetzky, s.f.: violín p. 17., viola p. 14., violonchelo p. 13) presenta diferencias importantes en comparación con el manuscrito de Madrid (Martín y Soler, 1789 a: pp. 357-371) por diferentes cuestiones:

- La tonalidad en la que está escrita es diferente; en la adaptación en do mayor y la parte orquestal en la mayor.
- La extensión de compases es dispar. El manuscrito de Madrid cuenta con 55 compases, mientras que la adaptación con 52.

Estos dos aspectos, por su importancia, los hemos contrastado con el manuscrito de Nápoles (Martín y Soler, 1789 b: pp. 265-278) y con la edición de Kriajeva (Martín y Soler, 2001: pp. 178-182). Ambos textos coinciden en que la tonalidad original es la mayor y no do. Sin embargo, en cuanto a la extensión cada uno ofrece cifras diferentes; el primero con 51 compases y el segundo con 50.

Además, hay que destacar que la adaptación de Druschetzky para este número no cuenta con *particella* para oboe. Esto por lo tanto requiere, en la fase de edición, la reconstrucción completa del movimiento para el aerófono.

En este contexto, creemos que el hecho de no contar con *particella* de oboe no se debe a una omisión de esta por parte del compositor, sino más bien a una posible pérdida. Llegamos a esta conclusión debido a que el número anterior a este movimiento es el 8 y el siguiente el 10. Por lo tanto, echamos en falta el número 9. Es cierto, que los números que Druschetzky asigna no se corresponden con los originales de la ópera, pero al menos son correlativos entre sí, sin llegar a encontrar el 9. Esto nos lleva a pensar que el material cedido por la Biblioteca Nacional de Hungría de Budapest está incompleto.

Así y todo, a pesar de no contar con la parte de oboe dentro de la adaptación de Druschetzky, hemos revisado el material del arreglo para vientos de J. N. Wendt, constatando que aquí este número también está escrito en do mayor al igual que las partes de las cuerdas druschetzkianas y no -en la mayor- como en las partes orquestales. Esto nos indica que el compositor bohemio se apoyó en este arreglo exclusivo de vientos para

la construcción de este número. Es más, si comparamos la parte de oboe segundo del arreglo de vientos con la de violín del arreglo para oboe y cuerdas druschetzkiiano coinciden entre sí. Es un dato curioso, ya que sabemos que en nuestra adaptación Druschetzky otorgó al violín función de segundo y al oboe de primero. Es decir; tiene sentido que el papel de violín de la adaptación coincida en gran parte con el de oboe segundo del arreglo de vientos. Esto sucede claramente en los primeros dieciocho compases.

O b o e 2

9

Nr. 9 Dolce mi parve un di

Andante sostenuto

Ilustración 1396: (Wendt, 1788: p. 9 -cc. 1-18\_ob 2°\_Andante sostenuto-).



Ilustración 1397: (Druschetzky, s.f.: p. 17 -cc. 1-18\_vl\_Andante sostenuto-).

El ejemplo anterior también se ve reforzado por la comparativa entre la parte de fagot primero del arreglo de vientos de Wendt y la *particella* de violonchelo de Druschetzky.

10

Fagott 1

Nr. 9 Dolce mi parve un di

Andante sostenuto



Ilustración 1398: (Wendt, 1788: p. 10 -cc. 1-18\_fag\_Andante sostenuto-).



Ilustración 1399: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 1-18\_vc *Andante sostenuto*-).

En cuanto a las diferencias comunes: para la clasificación del movimiento se encuentra el empleo del número 11 para todas las partes, ya que realmente le debería corresponder el número 13. También destacamos el uso abundante de elementos dinámicos en la adaptación en contraste con la parte orquestal, en la que encontramos algunos, pero no en la misma cantidad.

A continuación, se recoge el análisis comparado de la adaptación con el manuscrito de Madrid (Martín y Soler, 1789 a, pp. 357-371). Para ello, ordenaremos su contenido diferenciándolo por instrumentos; violín, viola y violonchelo sin incluir al oboe ya que no existe material para el mismo.

#### **A) Para el violín:**

El papel es el resultado de una compleja combinación de elementos extraídos de la parte de violines y de la de oboe. Para poder clarificar la super abundancia de elementos fusionados se tratará el material por fragmentos pequeños.

- En los tres primeros compases se aprecia una fusión de elementos. Esta se estructura de la siguiente forma: los dos primeros compases de la adaptación corresponden con los dos primeros del manuscrito de Madrid de la parte de violín primero, pero a la octava inferior, el cual corresponde a la vez con el diseño del oboe primero. El tercer compás proviene del diseño del oboe segundo, esta relación se atribuye por el empleo de la misma figuración rítmica (negra más corchea, seguida de tres corcheas) y por su relación interválica de tercera superior con respecto a la parte orquestal.

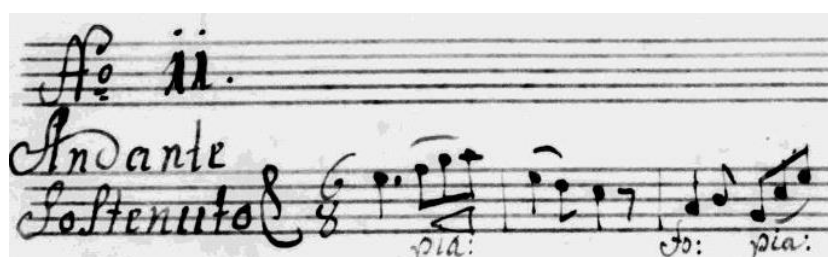


Ilustración 1400: (Druschetzky, s.f.: p. 17 -cc. 1-3\_vl\_Andante sostenuto-).

Ilustración 1401: (Martín y Soler, 1789 a: p. 357 -cc. 1-3\_ob\_vl\_Andante sostenuto-)

- En el compás 4 se aprecia como la primera pulsación corresponde al oboe segundo de la parte orquestal y la segunda pulsación al violín primero. En los compases 5, 6 y primer pulso del 7 el diseño empleado en la adaptación pertenece al del oboe primero de la parte orquestal. En el segundo pulso del compás 7 cambia otra vez al diseño que lleva el violín segundo (en la adaptación escrito a un intervalo de

tercera superior). El compás 8 es una repetición del 7 y se construye del mismo modo, es decir; sobre el material del violín segundo.



Ilustración 1402: (Druschetzky, s.f.: p. 17 -cc. 4-8\_vl\_Andante sostenuto-).



Ilustración 1403: (Martín y Soler, 1789 a: p. 358 -cc. 4-7\_ob 1º y 2º\_vl 1º y 2º\_Andante sostenuto-).<sup>207</sup>

- Los compases 9, 10 y 11 están extraídos parcialmente del diseño que desarrolla el oboe primero en la parte orquestal. El compás 11 es en este sentido el único que coincide enteramente con el de la adaptación a excepción de la articulación de las semicorcheas, que aparecen en *staccato* en la parte orquestal y ligadas de dos en dos en el arreglo, y el último do<sup>4</sup> que en la adaptación aparece como negra, mientras en la partitura general es corchea. No obstante, las indicaciones dinámicas del 9 y el 10 coinciden en ambas partes.

<sup>207</sup> La voz de los oboes corresponde a los dos pentagramas inferiores de la imagen y la de los dos superiores a los violines.



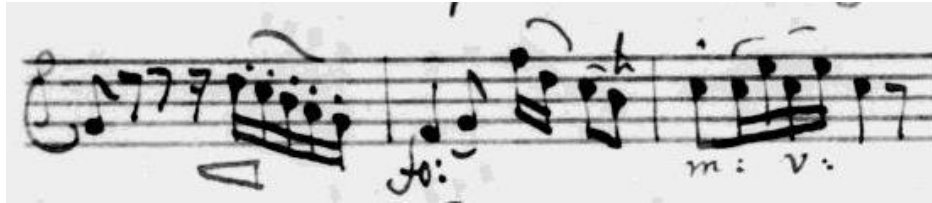


Ilustración 1404: (Druschetzky, s.f.: p. 17 -cc. 9-11\_ob\_*Andante sostenuto*-).

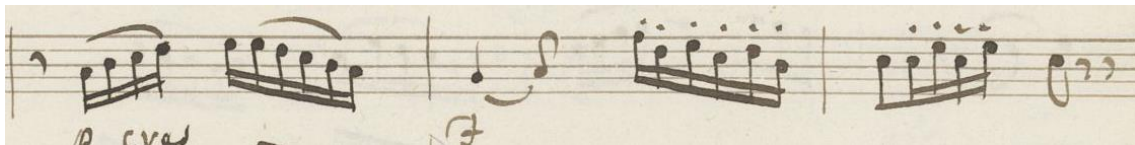


Ilustración 1405: (Martín y Soler, 1789 a: p. 359 -cc. 9-11\_ob 1º\_*Andante sostenuto*-).

- En este fragmento de los compases comprendidos entre el 12 y el 16, se puede intuir que el diseño del 12 y el 13 corresponde con el del violín primero de la parte orquestal por el movimiento descendente y por coincidir en la figuración rítmica (negra-corchea más negra corche). La blanca del 14 correspondería con la que desarrolla el violín segundo de la parte orquestal. Ahora bien, los compases 15 y 16 sí que coinciden plenamente con los del manuscrito de Madrid, tanto en la figuración rítmica como en la altura de la notación. Lo que se echa en falta son las indicaciones dinámicas con el regulador que aparece en la adaptación.



Ilustración 1406: (Druschetzky, s.f.: p. 17 -cc. 12-16\_vl\_*Andante sostenuto*-).

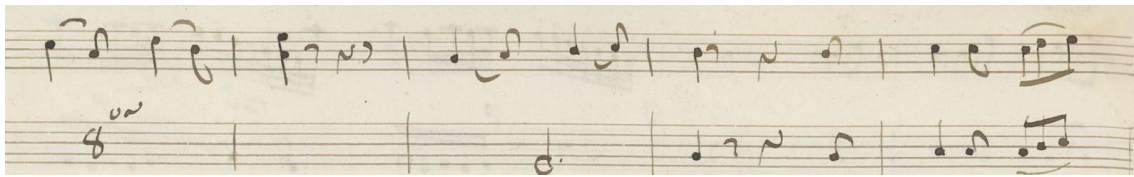


Ilustración 1407: (Martín y Soler, 1789 a: p. 360 -cc. 12-16\_vl 1º\_vl 2º\_Andante sostenuto-).

- En el compás 17 se deduce que el material de la adaptación tiene correspondencia con la voz de los violines de la parte orquestal. En el 18 ese material de los violines se funde con el de los oboes, concretamente en la segunda parte de este compás al coincidir la figuración rítmica empleada por Druschetzky, llegando hasta la primera corchea del 19. En la segunda pulsación de este c. 19 se observa como el diseño corresponde con el que desempeña el violín segundo, solo que en la adaptación está escrito a un intervalo de tercera superior.

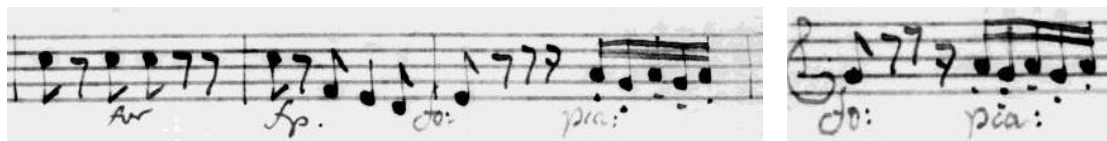


Ilustración 1408: (Druschetzky, s.f.: p. 17 -cc. 17-20\_vl\_Andante sostenuto-).



Ilustración 1409: (Martín y Soler, 1789 a: p. 361 -cc. 17-20\_ob 1º y 2º\_vl 1º y 2º\_Andante sostenuto-).

- En este fragmento de cinco compases (del 21 al 25) se han fusionado materiales procedentes, nuevamente de las voces de violines y de oboes de la parte orquestal. El diseño del compás 21 es una fusión entre las dos voces de violín primero y



segundo. A partir del 22 y hasta el primer tiempo del 25 los elementos musicales provienen de los oboes. Más concretamente; el 22 corresponde con el oboe primero, el 23 con el segundo, el 24 con el primero hasta la primera pulsación del 25 y la segunda parte del 25 al violín primero.

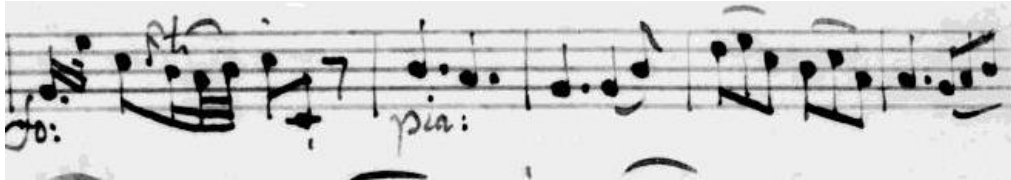


Ilustración 1410: (Druschetzky, s.f.: p. 17 -cc. 21-25\_vl\_Andante sostenuto-).

A system of four staves of handwritten musical notation. The top two staves are for Violin I and Violin II. The bottom two staves are for Oboe I and Oboe II. The notation shows complex rhythmic patterns and melodic lines. The marking 'Soli dolcia' is written in the lower staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 7/8.

Ilustración 1411: (Martín y Soler, 1789 a: p. 362 -cc. 21-25\_ob 1°\_ob 2°\_vl 1°\_vl 2°\_Andante sostenuto-).

- Entre los compases 26 y 29 el diseño ha sido extraído del violín primero de la parte orquestal. sin embargo, a partir del 27 a pesar de que se mantiene la misma rítmica se modifica la altura de las notas.



Ilustración 1412: (Druschetzky, s.f.: p. 17 -cc. 26-29\_vl\_Andante sostenuto-).



Ilustración 1413: (Martín y Soler, 1789 a: p. 363 -cc. 26-29\_vl 1º *Andante sostenuto*-).

- El diseño de los compases 30 y 31 de la adaptación coincide en cierto modo con el material que ofrece la parte orquestal en la voz de los oboes por la figuración rítmica de negra más corchea. Sin embargo, el compás 32 coincide por poseer un calderón, ya que en el manuscrito de Madrid encontramos una corchea y en el arreglo de Druschetzky una blanca con puntillo.



Ilustración 1414: (Druschetzky, s.f.: p. 17 -cc. 30-32\_vl *Andante sostenuto*-).



Ilustración 1415: (Martín y Soler, 1789 a: p. 364 -cc. 30-32\_ob 1º\_ob 2º *Andante sostenuto*-).

- El diseño comprendido entre el compás 33 y 39 está extraído de la parte de violines del manuscrito de Madrid. Los dos primeros coinciden en la figuración rítmica, pero no es hasta el compás 35, el de la blanca, cuando podemos identificar a que voz de violín pertenece. Esta blanca tiene relación con la que realiza el violín segundo, aunque a la tercera superior. No obstante, el diseño que encontramos en los compases 36 y 37 de la adaptación coincide plenamente con el de los mismos compases de la partitura general.

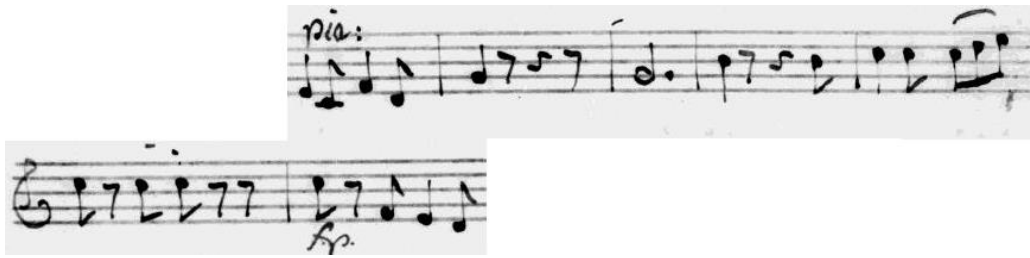


Ilustración 1416: (Druschetzky, s.f.: p. 17 -cc. 33-39\_vl\_Andante sostenuto-).



Ilustración 1417: (Martín y Soler, 1789: p. 364 -cc.33-34\_vl 1°\_vl 2°\_Andante sostenuto-).

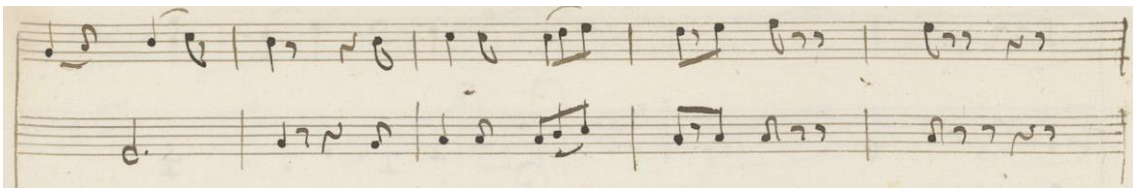


Ilustración 1418 (Martín y Soler, 1789 a: p. 365 -cc. 35-39\_vl 1°\_vl 2°\_Andante sostenuto-).

- El diseño de los compases 40 y 41 coincide con el que realiza la primera trompa en la parte orquestal, no solamente con la altura y el ritmo, sino que también con la indicación dinámica de piano, echando en falta a estos efectos el *forte* sobre el Do corchea del 41.

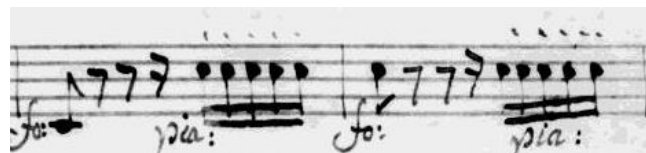


Ilustración 1419: (Druschetzky, s.f.: p. 17 -cc. 40-41\_vl\_Andante sostenuto-).



Ilustración 1420: (Martín y Soler, 1789 a: p. 366 -cc. 40-41\_tp 1ª *Andante sostenuto*-).

- En este fragmento de tres compases; 42, 43 y primera mitad del 44 se muestra una fusión de materiales entre el primer oboe y el violín segundo de la parte orquestal de la siguiente forma: La segunda pulsación del 42 con el diseño de cinco semicorcheas en movimiento descendente y la primera pulsación del 43 con el dibujo de negra más corchea pertenece al oboe, mientras que el grupo de tres corcheas del 43 de la parte débil del compás al violín, llegando a la corchea en tiempo *forte* del 44 correspondiente a la voz del oboe.



Ilustración 1421: (Druschetzky, s.f.: p. 17 -cc. 42-44\_vl *Andante sostenuto*-).



Ilustración 1422: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 366-367 -cc. 42-44\_ob 1º\_vl 2º *Andante sostenuto*-).

- Los compases 44 y 45 son una repetición de los anteriores compases 40 y 41. Estos han sido contruidos de la misma forma que los anteriores; tomando como referencia el papel de la trompa primera de la parte orquestal.

- Asimismo, los compases siguientes; el 46, 47, 48 y 49, han sido construido de la misma forma que comentamos los comprendidos entre el 42 y el 44; fusionando elementos del oboe primero y del violín segundo.
- Los compases 50 y 51 han sido elaborados a partir del diseño de fusas que presenta el violín primero en la parte orquestal. la diferencia radica en que en la adaptación se ha seguido un ritmo de semicorcheas, aunque respetando la altura interválica original si nos fijamos en la primera semicorchea de cada dos de la adaptación, con relación a la primera fusa de cada cuatro del manuscrito de Madrid.



Ilustración 1423: (Druschetzky, s.f.: p. 17 -cc. 50-51\_vl\_*Andante sostenuto*-).



Ilustración 1424: (Martín y Soler, 1789 a: p. 369 -cc. 50-51\_vl 1º\_*Andante sostenuto*-).

- Una vez situados en el compás 52 de la adaptación para localizar de donde se ha extraído el diseño del último compás hay que saltar hasta el último compás del manuscrito de Madrid; el c. 55. La altura de las notas cambia la figuración rítmica levemente en el tempo *forte* del compás al añadir la adaptación un puntillo a la semicorchea.



Ilustración 1425: (Druschetzky, s.f.: p. 17 -c. 52\_vl\_*Andante sostenuto*-).



Ilustración 1426: (Martín y Soler, 1789 a: p. 371 -c. 55\_vl 1º\_*Andante sostenuto*-).



**B) Para la viola:**

- El material de los primeros tres compases de la adaptación tiene conexión con el que desempeña el violín primero de la parte orquestal, pero solo con el elemento rítmico y parte de la articulación ya que, en el arreglo, en la parte débil del segundo compás, las tres corcheas aparecen ligadas y en el manuscrito de Madrid sueltas.

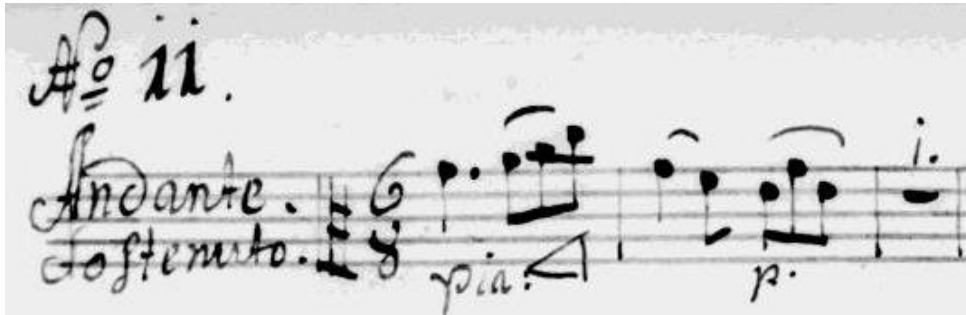


Ilustración 1427: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 1-3\_vla\_Andante sostenuto-).



Ilustración 1428: (Martín y Soler, 1789 a: p. 357 -cc. 1-3\_vl 1º\_vl 2º\_Andante sostenuto-).

- Los compases 4, 5 y 6 se han construido por medio de la fusión de voces. Los dos primeros corresponden a la voz de la viola de la parte orquestal por la figuración rítmica y la relación interválica de tercera, y el último a la voz de fagot por el empleo de la blanca con puntillo. Asimismo, se aprecia como la adaptación, a diferencia de la partitura general, emplea articulación e indicaciones dinámicas.



Ilustración 1429: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 4-6\_vla\_*Andante sostenuto*-).

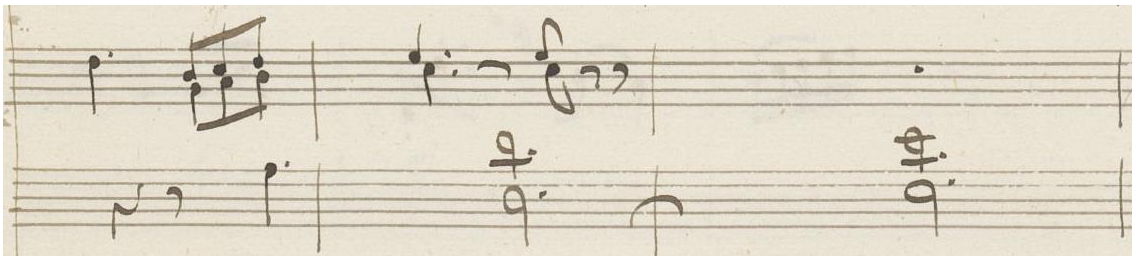


Ilustración 1430: (Martín y Soler, 1789 a: p. 358 -cc. 4-6\_vla\_fag\_*Andante sostenuto*-).

- Entre los compases 7 y 11 el material del arreglo se corresponde con el que desarrolla la viola en la parte orquestal. No obstante, en la adaptación se observan las siguientes diferencias:
  - Las semicorcheas de los compases 7 y 8 en el manuscrito de Madrid se mueven por grados conjuntos (Re-Do-Re-Do-Re). Sin embargo, en la adaptación el movimiento es lineal, es decir; sobre la misma nota (Do).
  - La articulación en el arreglo también varía: las semicorcheas de los compases 7 y 8 llevan un punto sobre cada nota, así como también las corcheas del 11. Las tres corcheas del segundo pulso del compás 10 aparecen en *legatto* mientras que las de la parte orquestal con un punto.
  - Se aprecia un abundante uso de elementos dinámicos en la adaptación. Sin embargo, en la parte orquestal es inexistente.

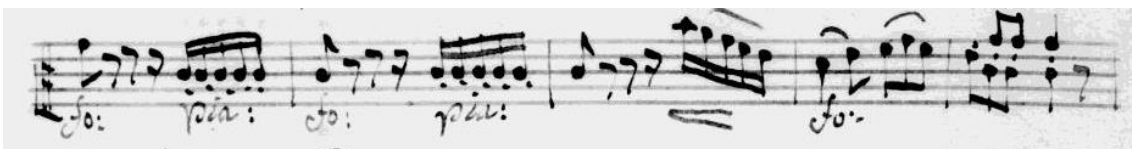


Ilustración 1431: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 7-11\_vla\_*Andante sostenuto*-).

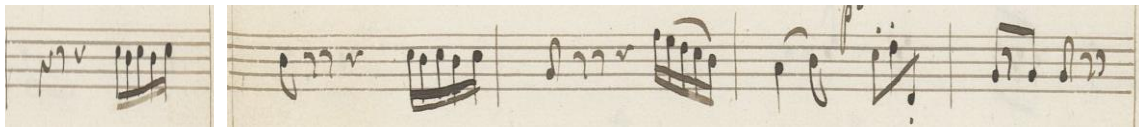


Ilustración 1432: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 358-359 -cc. 7-11\_vla\_Andante sostenuto-).

- Los compases 12 y 13 coinciden con el material que posee la viola en la parte orquestal. Sin embargo, las dobles cuerdas del compás 13 de la adaptación están escritas con una distancia interválica de sexta y en la parte orquestal tercera. También se encuentran indicaciones dinámicas en el arreglo (*piano*) que no aparecen en el manuscrito de Madrid.

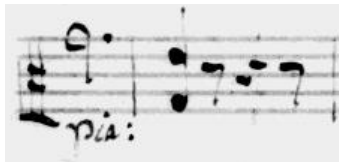


Ilustración 1433: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 12-13\_vla\_Andante sostenuto-).



Ilustración 1434: (Martín y Soler, 1789 a: p. 360 -cc. 12-13\_

- Los compases 14 y 15 están extraídos del material que posee el violonchelo en la partitura general<sup>208</sup>. Si bien, la adaptación liga el diseño por grados conjuntos de negra y corchea del compás 14, siendo estos separados en la parte orquestal.

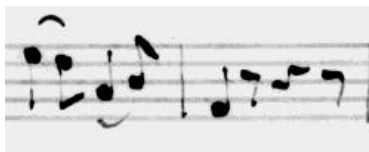


Ilustración 1435: (Druschetzky s.f.: p. 14 -cc. 14-15\_vla\_Andante sostenuto-).

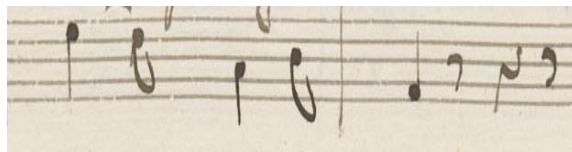


Ilustración 1436: (Martín y Soler, 1789 a: p. 360 -cc. 14-15\_vc\_Andante sostenuto-).

- La blanca con puntillo de la adaptación del compás 16 se corresponde con la misma figuración que tienen escritas las trompas en la parte orquestal. A pesar de

<sup>208</sup> En este fragmento el violonchelo en el manuscrito de Madrid está escrito en clave de Fa en cuarta.



ello, en la adaptación encontramos este valor ligado a una corchea del siguiente compás, así como también un *crescendo*.



Ilustración 1437: (Druschetzky, s.f.: p. 14 - c. 16\_vla\_*Andante sostenuto*-).

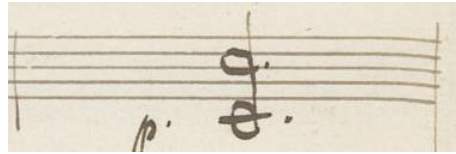


Ilustración 1438: (Martín y Soler, 1789 a: p. 360 -c. 16\_tp\_*Andante sostenuto*-).

- El diseño del compás 18 y primera parte del 19 está extraído de la parte de oboe segundo del manuscrito de Madrid.



Ilustración 1439: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 18-19\_vla\_*Andante sostenuto*-).



Ilustración 1440: (Martín y Soler, 1789 a: p. 361 -cc. 18-19\_ob 2º\_*Andante sostenuto*-).

- El material de los compases comprendidos entre el 19 y 24 de la adaptación se corresponde con el que desarrolla la viola de la parte orquestal, aunque con ciertas diferencias. Estas son:
  - El compás 19 del arreglo (tratado en el punto anterior) comienza en tiempo *forte* con una corchea. En cambio, en la parte orquestal se ubican silencios.
  - Los grupos de cinco semicorcheas de los compases 19 y 20 son distintos. La adaptación ofrece un movimiento uniforme sobre la misma nota (Do) y la parte orquestal por grados conjuntos.
  - La relación interválica del compás 21 es dispar en su primera mitad, ya que en la adaptación entre la semicorchea con puntillo y la fusa hay un salto de quinta y en la parte orquestal de tercera. En las dos corcheas que siguen el diseño; el arreglo las mantiene a la misma altura (Sol-Sol) y la parte orquestal las separa con un salto descendente de octava.

- El empleo de la articulación también es diferente. En los compases 19 y 20 el manuscrito presenta puntos sobre las semicorcheas y la adaptación no. El compás 22 en ambas partes muestra un movimiento interválico de cuarta descendente, pero la parte orquestal lo une con una ligadura y el arreglo las separa. Sin embargo, en el compás 23 pasa lo contrario, es decir; las tres corcheas de línea ascendente en la adaptación aparecen ligadas y en el manuscrito de Madrid separadas.
- En el último compás encontramos una blanca con puntillo en ambas partes, pero en la adaptación figura con una ligadura hacia el siguiente compás.

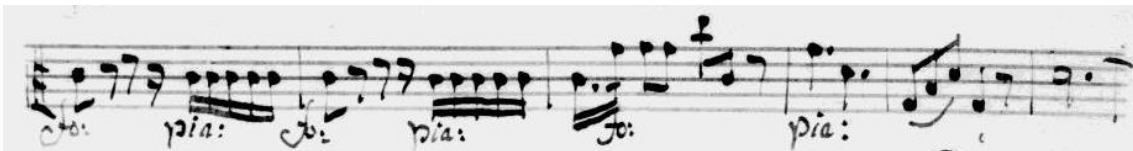


Ilustración 1441: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 19-24\_vla\_Andante sostenuto-).



Ilustración 1442. (Martín y Soler, 1789 a: p. 361 -cc. 19-20\_vla\_Andante sostenuto-).



Ilustración 1443: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 362 -cc. 21-24\_vla\_Andante sostenuto-).

- El compás 25 se corresponde con el diseño que realiza el fagot de la parte orquestal. Este coincide en la relación interválica al ser para ambas partes un intervalo de quinta descendente, pero la adaptación se presenta separado y la parte orquestal unido con la ligadura.

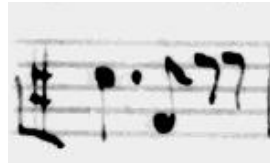


Ilustración 1444: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -c. 25\_vla\_ *Andante sostenuto*-).

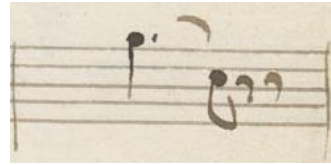


Ilustración 1445: (Martín y Soler, 1789 a: p. 362 -c- 25\_fag\_ *Andante sostenuto*-).

- En el fragmento de la adaptación comprendido entre los compases 26 y 32 está construida a partir de una fusión de elementos procedentes de diferentes voces instrumentales de la parte orquestal.

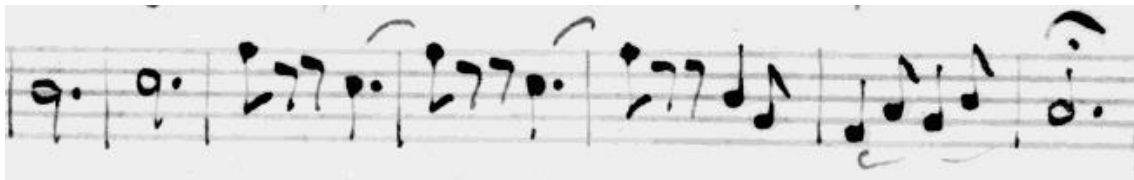


Ilustración 1446: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 26-32\_vla\_ *Andante sostenuto*-).

- La blanca con puntillo del c. 26 se corresponde con la voz de la viola de la parte orquestal.

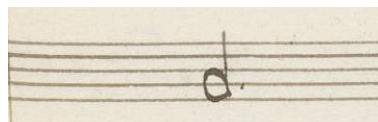


Ilustración 1447: (Martín y Soler, 1789 a: p. 363 -c. 26\_vla\_ *Andante sostenuto*-).

- El diseño de los compases 27, 28, 29 y primera corchea del 30 se corresponde con el que realiza el violonchelo en la parte orquestal. Aquí encontramos dos diferencias. La primera es que en el manuscrito de Madrid aparece una indicación dinámica piano, pero ninguna en la adaptación y, la segunda, que entre el compás 28 y 29 no aparece la ligadura que une la negra con puntillo a la siguiente corchea.

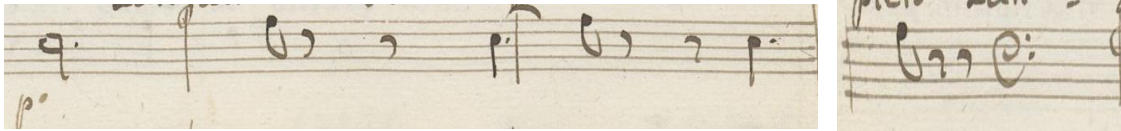


Ilustración 1448: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 363-364 -cc. 27-30\_vc\_*Andante sostenuto*-).

- Los compases 30, 31 y 32 se corresponden con el material que desarrolla el oboe primero de la parte orquestal por el movimiento de línea melódica y por la relación interválica existente. Sin embargo, en la segunda parte del compás 31 la adaptación tiene un movimiento ascendente y la parte orquestal descendente. Además, en el compás 32 el calderón de la partitura general está ubicado sobre silencios y en el arreglo sobre la blanca con puntillo (Si).

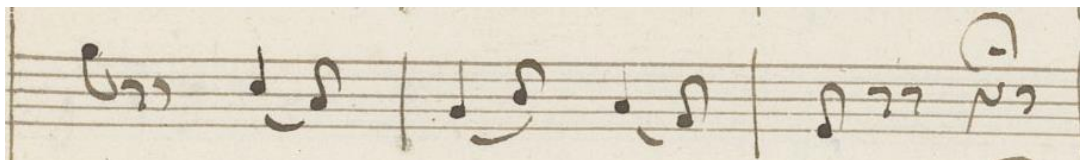


Ilustración 1449: (Martín y Soler, 1789 a: p. 364 -cc. 30-32\_ob 2° *Andante sostenuto*-).

- El diseño de la viola de la adaptación coincide con el de la viola de la parte orquestal. La diferencia resulta de la distancia interválica de las dobles cuerdas del compás 34 al ser en el arreglo sexta y en la partitura general de tercera.

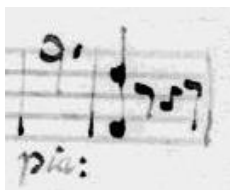


Ilustración 1450: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 33-34\_vla\_*Andante sostenuto*-).

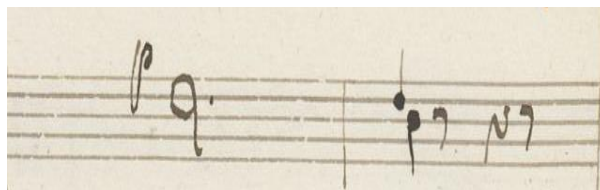


Ilustración 1451: (Martín y Soler, 1789 a: p. 364 -cc. 33-34\_vla\_*Andante sostenuto*-).

- El fragmento de la adaptación ubicado entre los compases 35 y 40 ha sido construido utilizando diseños pertenecientes a diversas voces instrumentales de la parte orquestal.



Ilustración 1452: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 35-40\_vla\_Andante sostenuto-).

- El material de los compases 35 y 36 se corresponde con el que desarrolla el violonchelo en la parte orquestal<sup>209</sup>.

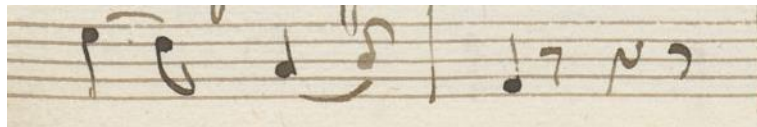


Ilustración 1453: (Martín y Soler, 1789 a: p. 365 -cc. 35-36\_vc\_Andante sostenuto-).

- El diseño de blanca con puntillo ligada a corchea está extraído de la voz de las trompas de la partitura general. Aunque, aquí no se aprecia el *crescendo* que se haya en la adaptación.



Ilustración 1454: (Martín y Soler, 1789 a: p. 365 -cc. 37-38\_tp\_Andante sostenuto-).

- El compás 39 y primera parte del 40 de la adaptación se corresponde con el material que encontramos en la voz del oboe segundo de la parte orquestal, ya que la relación interválica y la dirección de la línea es la misma. Si bien, no encontramos en la adaptación la ligadura del c. 39.



Ilustración 1455: (Martín y Soler, 1789 a: p. 365-366 -cc. 39 y 40\_ob 2º\_Andante sostenuto-).

<sup>209</sup> El violonchelo en este compás y desde el 30 está escrito en clave de Fa en cuarta.

- Desde el compás 40 al primer tiempo del 49, el material musical de la adaptación coincide con el que desarrolla la viola de la parte orquestal, aunque con ciertas diferencias:



Ilustración 1456: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 40-49\_vla\_Andante sostenuto-).

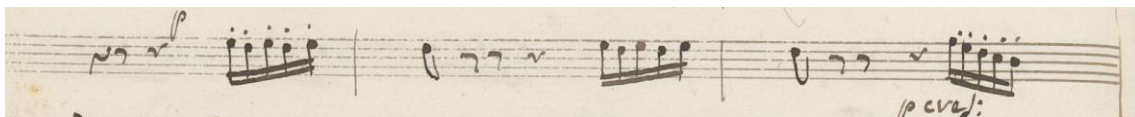


Ilustración 1457. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 366, 367, 368, 369 -cc. 40-49\_vla\_Andante sostenuto-).

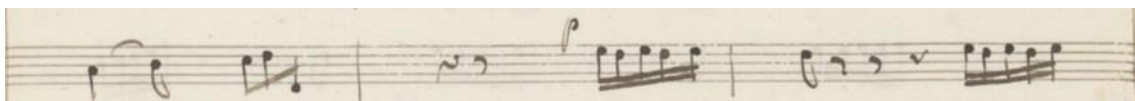


Ilustración 1458. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 366, 367, 368, 369 -cc. 40-49\_vla\_Andante sostenuto-).

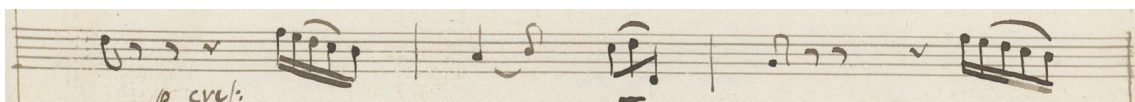


Ilustración 1459. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 366, 367, 368, 369 -cc. 40-49\_vla\_Andante sostenuto-).



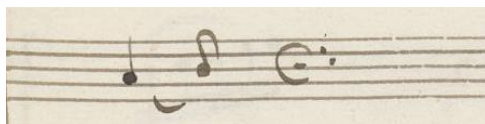


Ilustración 1460. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 366, 367, 368, 369 -cc. 40-49\_vla\_*Andante sostenuto*-).

- Los grupos de cinco semicorcheas de la parte orquestal presentan punto sobre cada valor en los compases 40 y 42. Sin embargo, en la adaptación estos puntos aparecen en los compases 40, 41, 44 y 45.
  - Las tres corcheas del tiempo débil del compás 43 en el manuscrito de Madrid se presentan sueltas, en cambio en el arreglo aparecen las dos primeras corcheas ligadas, al ir estas por grados conjuntos, y la tercera, al ser un salto de octava descendente, suelta.
  - El aspecto dinámico presenta un uso abundante en la adaptación al ser utilizado en todos los compases de este fragmento. Por el contrario, las únicas indicaciones que se presentan en la parte orquestal se ubican en los compases 40, 42, 44 y 46, sin llegar a ser tan precisas como las que ofrece el arreglo de Druschetzky.
- El material de la parte débil del compás 49 de la adaptación se corresponde con el diseño que realiza el fagot de la parte orquestal en cuanto a las relaciones interválicas, es decir; las dos primeras corcheas se componen por grado conjuntos y la tercera es un salto interválico de octava descendente en ambos casos. Asimismo, la adaptación a diferencia de la parte orquestal utiliza la articulación ligando las dos primeras corcheas, dejando la última suelta e indicaciones dinámicas (*piano*).

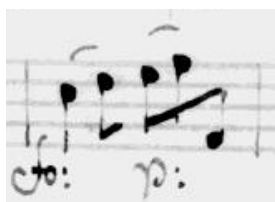


Ilustración 1461: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -c. 49\_vla\_*Andante sostenuto*-).

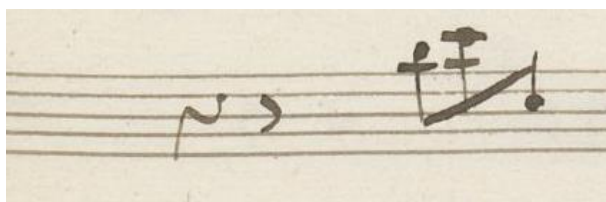


Ilustración 1462: (Martín y Soler, 1789 a: p. 369 -c. 49\_fag\_*Andante sostenuto*-).



- Los compases 50 y 51 de la adaptación tienen relación con lo que realiza el contrabajo de la parte orquestal, pero únicamente en la figuración rítmica empleada ya que la altura de las notas ni la dirección de la línea se corresponde.



Ilustración 1463: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 50-51\_vla\_*Andante sostenuto*-).



Ilustración 1464: (Martín y Soler, 1789 a: p. 369 -cc. 50-51\_cb\_*Andante sostenuto*-).

- Por último, el compás 52 de la adaptación se relaciona con el compás 55 del manuscrito de Madrid. La principal diferencia reside sobre el uso de la articulación, ya que en la adaptación las semicorcheas y la última negra presentan punto y en la parte orquestal no se indican. Además, el arreglo posee la indicación de *forte*, inexistente en la partitura general.



Ilustración 1465: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -c. 52\_vla\_*Andante sostenuto*-).



Ilustración 1466: (Martín y Soler, 1789 a: p. 371 -c. 55\_cb\_*Andante sostenuto*-).

### C) Para el violonchelo:

En este movimiento vemos en el manuscrito de Madrid la división entre el papel de violonchelo y el de contrabajo. Estos dos suelen ir juntos en una misma voz.

- En los 4 primeros compases se percibe como el material musical de la adaptación proviene del papel del violonchelo de la parte orquestal.<sup>210</sup>



Ilustración 1467: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 1-4\_vc\_Andante sostenuto-).

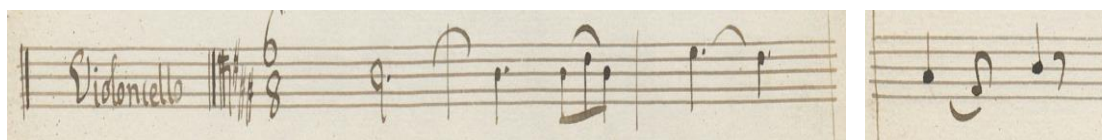


Ilustración 1468: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 357-358 -cc. 1-4\_vc\_Andante sostenuto-).

- La blanca con puntillo del compás 5 esta extraída de la parte de fagot.

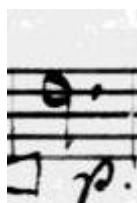


Ilustración 1469: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -c. 5\_vc\_Andante sostenuto-).

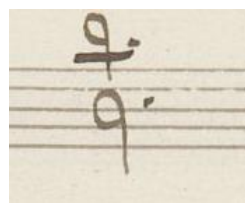


Ilustración 1470: (Martín y Soler, 1789 a: p. 358 -c. 5\_vc\_Andante sostenuto-).

- El diseño de los compases 7, 8 y 9 procede de la voz de contrabajo de la parte orquestal. No coincide la altura de las notas, pero sí la figuración rítmica empleada. Tampoco hay relación en el aspecto dinámico, ya que solo aparece en la adaptación.

<sup>210</sup> La voz del violonchelo aparece escrita en clave de Do en cuarta.

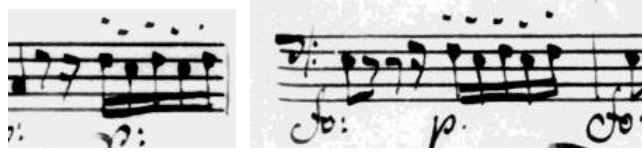


Ilustración 1471: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 7-9\_vc\_Andante sostenuto-).

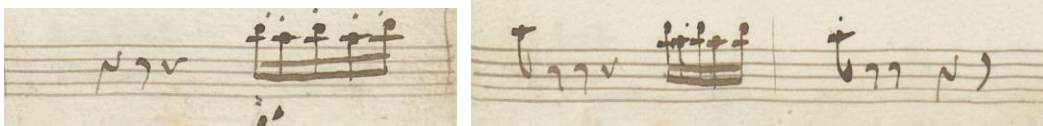


Ilustración 1472: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 358-359 -cc. 7-9\_cb\_Andante sostenuto-).

- El diseño que se recoge entre los compases 10 y 13 es fruto de una fusión motívica. Por un lado, los compases 10 y 11 provienen de la viola, aunque con algunas diferencias. Del compás 10 solo se refleja la parte débil con las tres corcheas, las cuales presentan diferente articulación siendo en la adaptación las dos primeras ligadas y la tercera staccato, y en el c.11 la adaptación añade una corchea. Y por otro lado, los compases 12 y 13 se corresponden con el material del fagot de la parte orquestal con las dos negras con puntillo con ligadura y la negra separada.



Ilustración 1473: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 10-13\_vc\_Andante sostenuto-).



Ilustración 1474: (Martín y Soler, 1789 a: p. 359 -cc. 10-11\_vla\_Andante sostenuto-).

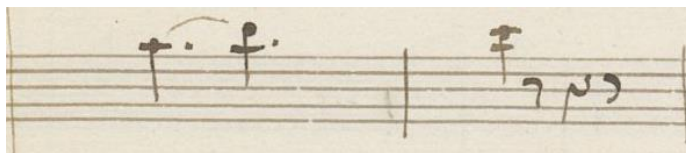


Ilustración 1475: (Martín y Soler, 1789 a: p. 360 -cc. 12-13\_fag\_Andante sostenuto-).

- Los compases 14 y 15 son de espera tanto en el arreglo como en la parte orquestal.
- Los compases 16, 17 y 18 proceden del diseño de la voz del fagot de la partitura general. En cuanto a las diferencias, la adaptación en la parte *forte* del compás 16 tiene escrita una negra y en la parte débil las tres corcheas se agrupan con una ligadura. Además, se aprecia el uso de indicaciones dinámicas por medio del regulador, el *piano* y el *forte-piano*.



Ilustración 1476: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 16-18\_vc\_Andante sostenuto-).



Ilustración 1477: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 360-361 -cc. 16-18\_fag\_Andante sostenuto-).

- El diseño de corchea más cinco semicorcheas en staccato de los compases 19 y 20 se relaciona con el que ofrece la viola de la parte orquestal, coincidiendo incluso en el nombre de las notas.<sup>211</sup> La diferencia se encuentra en el uso dinámico.

<sup>211</sup> La viola está escrita en clave de Do en tercera en la parte orquestal y la voz del violonchelo en la adaptación de Druschetzky en clave de Fa en cuarta.



Ilustración 1478: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 19-20\_vc *Andante sostenuto*-).



Ilustración 1479: (Martín y Soler, 1789 a: p. 361 -cc. 19-20\_vla *Andante sostenuto*-).

- El material musical de los compases 21, 22 y 23 de la adaptación procede de una fusión de elementos encontrados en la parte orquestal en la voz del violonchelo y en la del contrabajo. El compás 21 se correspondería con el del contrabajo y el 22 y 23 con el del violonchelo. En ninguna de las voces coincide la altura de las notas, pero sí la relación interválica y la figuración rítmica empleada.

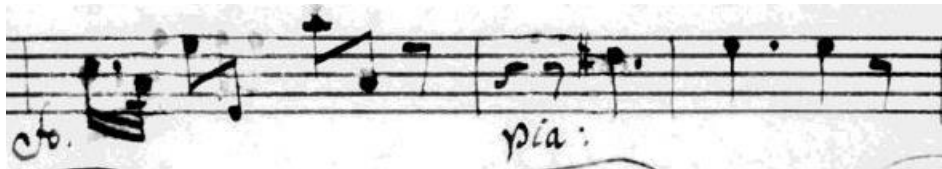


Ilustración 1480: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 21-23\_vc *Andante sostenuto*-).

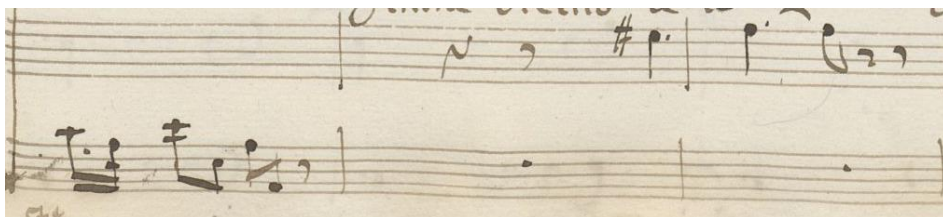


Ilustración 1481: (Martín y Soler, 1789 a: p. 362 -cc. 21-23\_cb\_vc *Andante sostenuto*-).

- En la adaptación del mismo modo que en la parte orquestal nos encontramos con compases de espera hasta llegar al compás 27. No obstante, una vez aquí el diseño musical del arreglo se corresponde con el de la parte de violín primero del



manuscrito de Madrid. La diferencia la volvemos a encontrar en el uso dinámico de la adaptación, siendo inexistente para este fragmento en la parte orquestal.

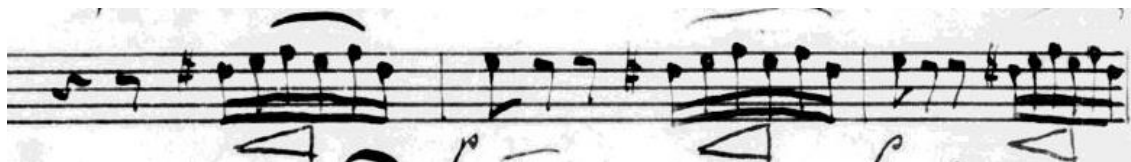


Ilustración 1482: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 27-29\_vc\_Andante sostenuto-).



Ilustración 1483: (Martín y Soler, 1789 a: p. 363 -cc. 27-29\_vl 1º\_Andante sostenuto-).

- El diseño de los compases comprendidos entre el 30 y el 34 lo identificamos con el que realiza el contrabajo y el violonchelo de la parte orquestal. La diferencia más relevante que encontramos es el uso del calderón, debido a que en la adaptación se ubica sobre una blanca y en la parte orquestal sobre los silencios de negra y corchea.



Ilustración 1484: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 30-34\_vc\_Andante sostenuto-).

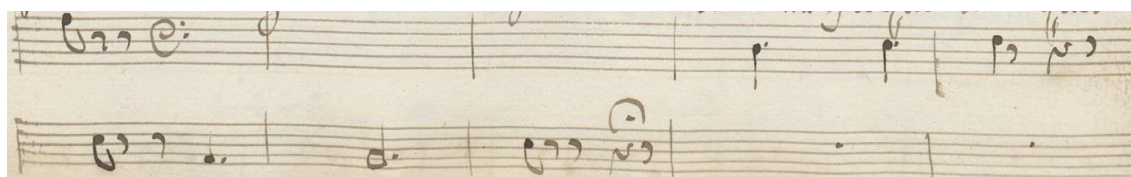


Ilustración 1485: (Martín y Soler, 1789 a: p. 364 -cc. 30-34\_cb\_vc\_Andante sostenuto-).

- En los compases 35 y 36 la adaptación tiene compases de espera. No obstante, la partitura general posee música para el violonchelo.



Ilustración 1486: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 35-36\_vc\_Andante sostenuto-).



Ilustración 1487: (Martín y Soler, 1789 a: p. 365 -cc. 35-36\_cb\_vc\_Andante sostenuto-).

- El diseño de los compases 37, 38 y 39 de la adaptación está relacionado con el que realiza en el fagot en los mismos compases de la parte orquestal. La relación interválica es de tercera. En cuanto a las diferencias encontramos una negra escrita en el primer tiempo del compás 37 de la adaptación y una corchea en el primer tiempo del 39 que no aparece en la partitura general. Asimismo, en el manuscrito de Madrid aparece un *dolce* sobre el compás 39 que no figura en la adaptación.

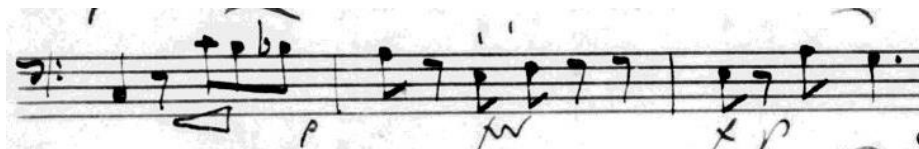


Ilustración 1488: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 37-39\_vc\_Andante sostenuto-).

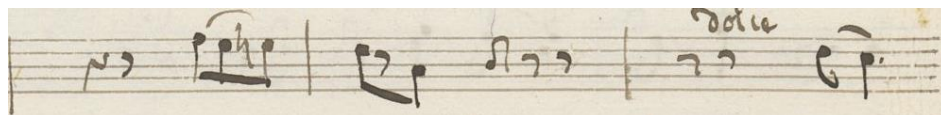


Ilustración 1489: (Martín y Soler, 1789 a: p. 365 -cc. 37-39\_fag\_Andante sostenuto-).

- Una vez en el compás 40 y hasta el 51, el diseño que desarrolla el violonchelo de la adaptación coincide con el que desarrolla el contrabajo de la parte orquestal. Si bien, desde la parte débil del c. 40 hacia delante la relación interválica del



manuscrito de Madrid al arreglo es de tercera. El arreglo en contraste con la parte orquestal posee indicaciones dinámicas en casi todos sus compases.



Ilustración 1490: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -cc. 40-51\_vc \_Andante sostenuto-).

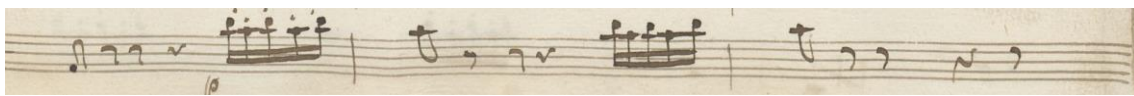


Ilustración 1491. (Martín y Soler, 1789 a: p. 366-cc. 40-42\_cb \_Andante sostenuto-).

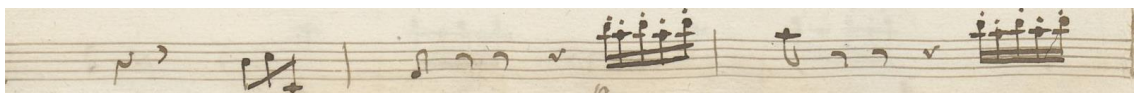


Ilustración 1492. (Martín y Soler, 1789 a: p. 367-cc. 43-45\_cb \_Andante sostenuto-).

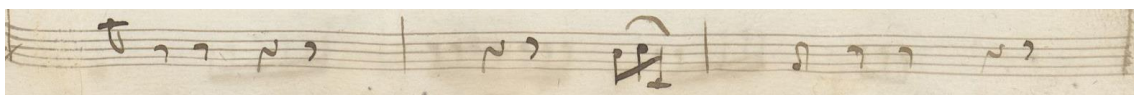


Ilustración 1493. (Martín y Soler, 1789 a: p. 368-cc. 46-48\_cb \_Andante sostenuto-).



Ilustración 1494: (Martín y Soler, 1789 a: p. 369 -cc. 49-51\_cb \_Andante sostenuto-).

El último compás de la adaptación (c. 52) coincide con el último del manuscrito de Madrid en la parte de contrabajo (c. 55). Para su localización hemos saltado desde el c. 51 de la partitura general hasta el 55. La diferencia se encuentra en que el violonchelo del arreglo realiza un salto interválico de octava entre la primera corchea y semicorchea. Sin embargo, en la parte orquestal vemos como se mantiene en la misma octava.



Ilustración 1495: (Druschetzky, s.f.: p. 13 -c. 52\_vc\_*Andante sostenuto*-).



Ilustración 1496: (Martín y Soler, 1789 a: 371 -c. 55\_cb\_vc\_*Andante sostenuto*-).

#### Número 14. *Finale Primo* (Final Primero)

El *Finale* en la ópera está formado por diferentes movimientos: *Allegro*, *Largo*, *Allegretto*, *Andante con moto*, *Allegro moderato*, *Larghetto*, *Allegro*, *Piu allegro* y *Allegro*. De todos estos, la adaptación de Druschetzky solo desarrolla el último *Allegro*.

Este movimiento en el manuscrito de Madrid, el de Nápoles y en la edición crítica de Kriajeva está escrito en re mayor. Sin embargo, en la adaptación del compositor bohemio está escrito en do mayor.

Entre todas estas partituras existen diferencias en cuanto a la extensión de compases se refiere. La proporción es la siguiente:

- Manuscrito de Madrid (Vicente Martín y Soler, 1789 a: pp. 485-506) con 157 compases.
- Manuscrito de Nápoles (Vicente Martín y Soler, 1789 b: pp. 369-389) con 127 compases.
- Edición a cargo de Kriajeva (Vicente Martín y Soler, 2001: pp. 244-262) con 150 compases.

Además, los materiales de la adaptación (Druschetzky, s.f.) también son diferentes entre sí. La *particella* de oboe (p. 10) está compuesta por 133 compases y la de las cuerdas por 141<sup>212</sup>; violín (p. 18), viola (pp. 14-15) y violonchelo (p. 14). Otra de las diferencias importantes es la numeración adoptada para su clasificación; la del oboe aparece con el cardinal 10. En cambio, la de las cuerdas con el 12. La agógica también presenta desigualdades; en los cordófonos se escribe como *Allegro*, empero en el aerófono como *Allegretto*.

---

<sup>212</sup> El recuento de compases en la adaptación se ha realizado para todas las *particellas* incluyendo los compases repetidos debido a que en la ópera las repeticiones se encuentran escritas sin barras de repetición.

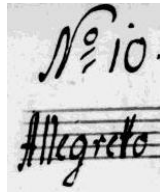


Ilustración 1497: (Druschetzky, s.f.:  
p. 10 -ob\_ *Allegro*-).

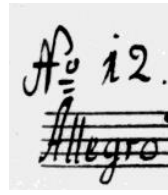


Ilustración 1498: (Druschetzky, s.f.:  
p. 14 -vc\_ *Allegro*-).

Resulta curioso que la parte de oboe de la adaptación de este movimiento coincida en tonalidad y número de compases con el arreglo para vientos de J. N. Wendt<sup>213</sup>. Además, el hecho de que la tonalidad coincida con las cuerdas, pero no en la extensión de compases nos indica que la *particella* de oboe puede haber sido copiada literalmente por Druschetzky a partir de la de Wendt.

---

<sup>213</sup> La adaptación de Druschetzky y el arreglo de Wendt cuentan con 83 compases.

The image shows a page of handwritten musical notation, numbered 'No. 10.' in the top left. The tempo is marked 'Allegro' and the key signature has one sharp (F#). The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *ff.* and ends with *pp.*. The second staff has *ff.* and the third has *p.*. The fourth staff has *p.*. The fifth staff has *p.*, *pp.*, *ff.*, and *p.*. The sixth staff has *f.* and *p.*. The seventh staff has *p.* and *f.*. The eighth staff has *ff.*, *p.*, and *pp.*. The ninth staff has *p.*. The tenth staff concludes with the instruction 'Fine dal atto I.' written in a cursive hand.

Ilustración 1499: (Druschetzky, s.f.: p. 10 -ob\_ *Allegro*-).

Nr. 10 O quanto un sì bel giubilo (Finale I)

Allegro

*f*

8 *f*

15 *p*

22 *p*

30

37 *(p)* *p* *sf* *p* *sf* *p* [*<*]

45 *[f]* *sf* *(p)* *p*

55 *f*

62 *f* [*p*] *pp*

69 *p*

76 *f*

*Fine dell' Atto primo*

Ilustración 1500. (Wendt; 1788: p. 11 -cc. 1-83\_ob\_Allegro-).

A continuación, recogemos en análisis comparado entre el manuscrito de Madrid y las *particellas* de la adaptación de Druschetzky por especialidades instrumentales<sup>214</sup>:

### A) La del violín:

- En el siguiente fragmento de cinco compases se aprecia como la adaptación esta transportada a una distancia de 2 mayor descendente con respecto al manuscrito de Madrid. Asimismo, determinamos que el material del arreglo pertenece al violín segundo orquestal a partir del quinto compás, ya que el registro del arreglo se mantiene en la octava inferior. En cuanto a la articulación, esta es distinta en la adaptación en los compases 1, 2 y 3 por el uso de las ligaduras. Por otra parte, el segundo tiempo del compás 4 de la adaptación está modificado. En él se observa como en lugar de una negra y un silencio de corchea, el arreglo posee una corchea, silencio de corchea y corchea. La primera corchea mantiene la relación interválica de segunda mayor descendente con respecto al violín orquestal, sin embargo, la segunda corchea añadida en el arreglo (sol) guarda relación con la corchea que realiza el papel de la Reina de la parte orquestal (La).



Ilustración 1501: (Druschetzky, s.f.: p. 18 -cc. 1-5\_vl\_Allegro-).



Ilustración 1502: (Martín y Soler, 1789 a: p. 485-486 -cc. 1-5\_vl 1º\_vl 2º\_Allegro-).

<sup>214</sup> Para ello, se tendrá en consideración la relación interválica de segunda mayor descendente de la adaptación con respecto al manuscrito de Madrid.





Ilustración 1503: (Martín y Soler, 1789 a: p. 486 -cc. 4-5\_Reina\_Allegro-)<sup>215</sup>.

- A partir del compás 5 y hasta el 20 la adaptación sigue fiel, a excepción de algunas diferencias, al material que presenta el violín segundo de la parte orquestal. Estas diferencias se hallan en los compases 14, 17 y 19, debido a que no aparecen en el arreglo las dobles cuerdas que figuran en la partitura general. No obstante, también, en el compás 19 en su segunda pulsación, el manuscrito de Madrid posee tres corcheas y la adaptación negra seguida de corchea.



Ilustración 1504: (Druschetzky, s.f.: p. 18 -cc. 14-19\_vl\_Allegro-).



Ilustración 1505. (Martín y Soler, 1789 a: pp. 488-489 -cc. 15-19\_vl<sup>216</sup>\_Allegro-).

- Una vez en el compás 21, para localizar el material musical que se sigue empleado en la adaptación hay que saltar hasta el compás 29 del manuscrito de Madrid, es decir; se omiten en el arreglo ocho compases de la parte orquestal.
- El material utilizado en la adaptación entre los compases 21 y 25 procede de la parte de violín segundo orquestal (cc. 29-33 del manuscrito de Madrid). El arreglo, a diferencia de la parte orquestal, emplea indicaciones dinámicas *mf*; *mezzo-forte* (c.23), *p*; *piano* (c. 24) y *pp*; *pianissimo* (c.25) y presenta ligaduras

<sup>215</sup> El papel de la Reina en el manuscrito de Madrid está escrito en Do en primera.

<sup>216</sup> El papel de violín segundo no aparece escrito porque en compases anteriores a estos figuraba una indicación que señalaba que se interpretaba lo mismo que el primero, pero a la octava inferior.

en todas las células rítmicas de negra y corchea. La parte orquestal, en todas menos en la segunda pulsación de su compás 29.

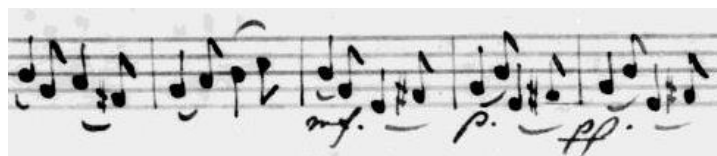


Ilustración 1506: (Druschetzky, s.f.: p. 18 -cc. 21-25\_vl\_ *Allegro*-).

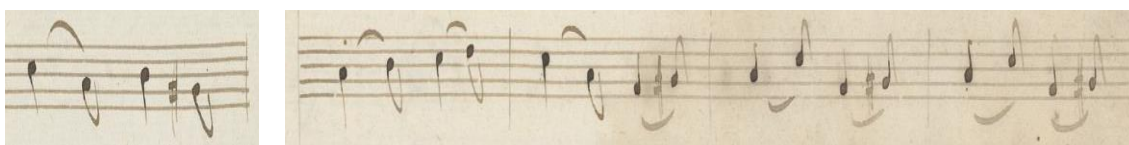


Ilustración 1507: (Martín y Soler, 1789 a: p. 491-492 -cc. 29-33\_vl 2º\_ *Allegro*-).

- El compás 26 de la adaptación se corresponde con el c. 33 del manuscrito de Madrid. Aquí se aprecia una fusión de elementos procedentes del violín segundo y de la voz de Lilla y Ghita de la parte orquestal. Este compás se caracteriza por poseer un calderón en todas sus partes, si bien en la imagen de la voz cantada de Lilla y Ghita no se aprecia por deterioro del papel. A diferencia de la parte orquestal, Druschetzky en la adaptación escribe una apoyatura (La).

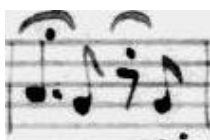


Ilustración 1508:  
(Druschetzky, s.f.: p. 18  
-c. 26\_vl\_ *Allegro*-).



Ilustración 1509: (Martín y Soler,  
1789 a: p. 492 -c. 33\_vl 2º\_ *Allegro*-).



Ilustración 1510: (Martín y Soler, 1789 a: p.  
492 -c. 33\_Lilla\_Ghita\_ *Allegro*-).

- El diseño utilizado entre los compases 27 y 38 de la adaptación se corresponde con el que realizan el violín primero de la parte orquestal entre los compases 35 y 46. Si bien, la adaptación presenta algunas diferencias. Estas son:
  - Los compases 27, 28, 39 y 40, en relación con el violín primero orquestal están escritos a la octava inferior.
  - La segunda pulsación del compás 28 no presenta ningún salto interválico. Esto es; la célula rítmica de negra y corchea sobre Sol se queda extática.

Sin embargo, la parte orquestal (c. 36) desarrolla un salto de octava, en este caso sobre La. Esta misma acción sucede de la misma forma en el compás 32 del arreglo (c. 41 de la parte orquestal).

- La célula rítmica de negra y corchea de la parte débil del compás 30 realiza un movimiento ascendente (Mi-Sol<sup>3</sup>). La parte orquestal realiza el mismo movimiento ascendente, pero en lugar de a Sol<sup>3</sup> a Sol<sup>4</sup>.
- En la adaptación no aparecen las ligaduras que residen en la segunda parte del compás 37 ni la del 38 (cc. 45-46 del manuscrito de Madrid).
- El arreglo presenta una corchea como anacrusa del compás 39 inexistente en la parte orquestal (c. 46). Esta corchea pertenece a la voz de Ghita.



Ilustración 1511: (Druschetzky, s.f.: p. 18 -cc. 27-38\_vl *Allegro*-).



Ilustración 1512: (Martín y Soler, 1789 a: p. 493 -cc. 35-38\_vl 1°\_vl 2° *Allegro*-).

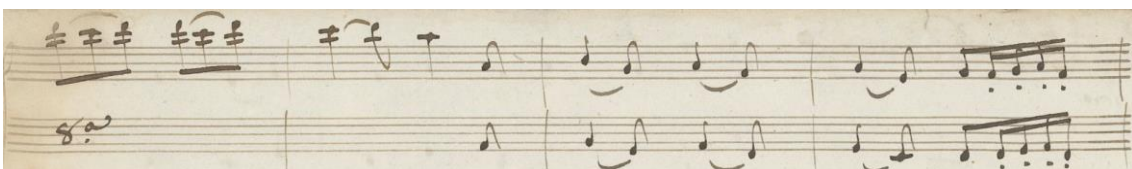


Ilustración 1513: (Martín y Soler, 1789 a: p. 494 -cc. 39-42\_vl 1°\_vl 2° *Allegro*-).



Ilustración 1514: (Martín y Soler, 1789 a: p. 495 -cc. 43-46\_vl 1º\_vl 2º\_ *Allegro*-).

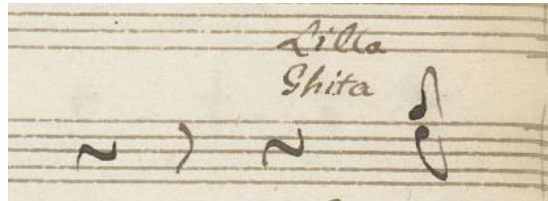


Ilustración 1515: (Martín y Soler, 1789 a: p. 495 -c. 46\_ *Lilla Ghita Allegro*-).

- El material de la adaptación, ubicado entre los compases 39 y 44, está construido a partir de la fusión de diseños pertenecientes al violín primero y a los oboes de la parte orquestal. Estos han sido extraídos de entre los compases 47 y 54 del manuscrito de Madrid. La correspondencia es la siguiente:
  - El diseño de semicorcheas de los compases 39 y 41 de la adaptación se corresponde con el papel de violín segundo orquestal (cc. 47-49).
  - La célula rítmica (negra-corchea más negra-corchea) de los compases 40 y 42 del arreglo se corresponde con el mismo diseño rítmico que realizan los oboes en la parte orquestal en los compases 48 y 50.
  - Las semicorcheas del compás 43 del arreglo se corresponden con las que realiza el violín segundo orquestal (c. 51). Asimismo, para ubicar las semicorcheas que se hallan en el compás 44 de la adaptación hay que saltar en el manuscrito de Madrid al compás 54, es decir; que la adaptación omite los compases 52 y 53 de la parte orquestal.

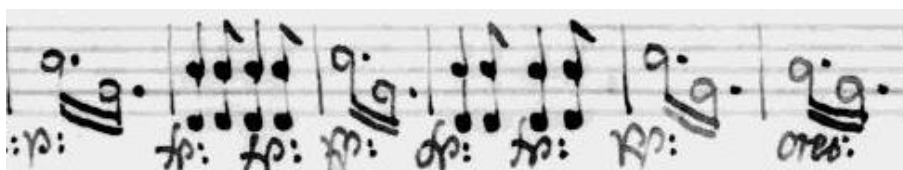


Ilustración 1516: (Druschetzky, s.f.: p. 18 -cc. 39-44\_vl\_ *Allegro*-).



Ilustración 1517: (Martín y Soler, 1789 a: p. 496 -cc. 47-50\_vl 2°\_Allegro-).

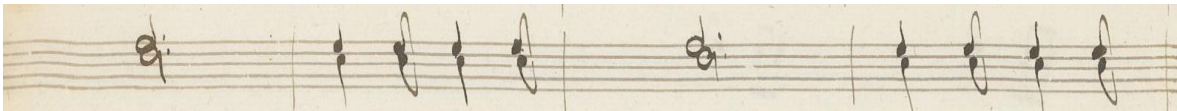


Ilustración 1518: (Martín y Soler, 1789 a: p. 496 -cc. 47-50\_ob 1°\_ob 2°\_Allegro-).



Ilustración 1519: (Martín y Soler, 1789 a: p. 497 -cc. 51-54\_vl 2°\_Allegro-).

- El material empleado entre los compases 45 y 54 está extraído de los violines de la parte orquestal (cc. 55-64). Este material coincide, a su vez, con el diseño melódico que realizan los cantantes (Lilla, Ghita, la Reina, el Príncipe, Lubino, Tita y el Podesta). Hay que resaltar que el violín de la adaptación, en todas las segundas pulsaciones de los compases 46, 47 y 48, realiza negra-corchea. En cambio, el manuscrito de Madrid posee corchea-silencio de corchea-corchea (cc. 56, 57 y 58). Sin embargo, en la voz de los cantantes sí que aparece la figuración representada en el arreglo (negra-corchea).



Ilustración 1520: (Druschetzky, s.f.: p. 18 -cc. 45-46\_vl Allegro-).



Ilustración 1521: (Druschetzky, s.f.: p. 18 -cc. 47-54\_vl Allegro-).



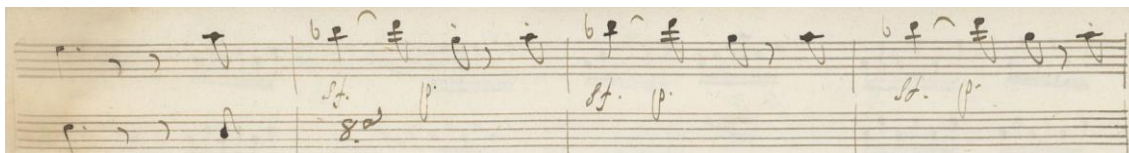


Ilustración 1522: (Martín y Soler, 1789 a: p. 498 -cc. 55-58\_vl 1°\_vl 2°\_Allegro-).

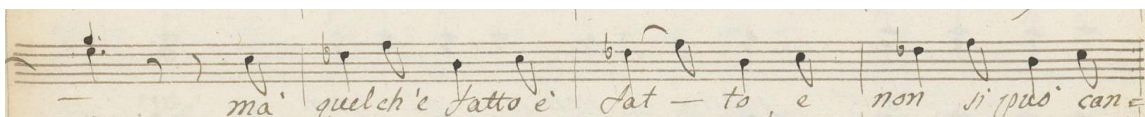


Ilustración 1523: (Martín y Soler, 1789 a: p. 498 -cc. 55-58\_Reina\_Allegro-).

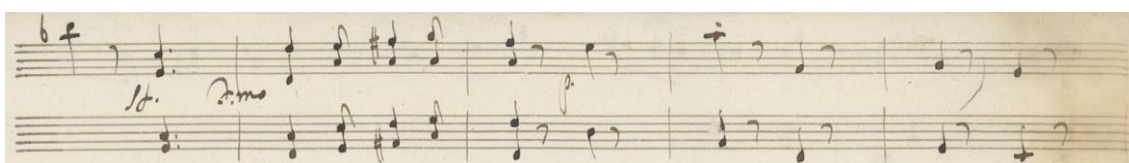


Ilustración 1524: (Martín y Soler, 1789 a: p. 499 -cc. 59-63\_vl 1°\_vl 2°\_Allegro-).

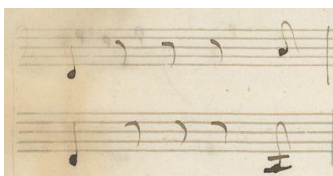


Ilustración 1525: (Martín y Soler, 1789 a: p. 500 -c. 64\_vl 1°\_vl 2°\_Allegro-).

- El material musical ubicado en la adaptación entre los compases 55 y 104 se corresponde con del manuscrito de Madrid (65-116)<sup>217</sup>. Se trata del mismo fragmento ya analizado en la adaptación (cc. 5-54). Por ello, se vuelven a dar las mismas diferencias y omisiones de compases entre el arreglo de Druschetzky y el manuscrito de Madrid.

<sup>217</sup> Los compases del 55 al 104 de la adaptación pertenecen a la repetición que hay ubicada entre el compás 5 y el 54. Los hemos numerado para poder realizar el análisis comparado con el manuscrito de Madrid. Este no presentaba las barras de repetición, sino que volvía a escribir el mismo material musical.

- Una vez ya en el compás 105 y hasta el 118 de la adaptación se observa como el diseño empleado se corresponde con el que desarrolla el violín primero de la parte orquestal (cc. 117-130).



Ilustración 1526: (Druschetzky, s.f.: p. 18 -cc. 105-118\_vl\_ *Allegro*-).



Ilustración 1527: (Martín y Soler, 1789 a: p. 513 -cc. 117-119\_vl 1º\_ *Allegro*-).



Ilustración 1528: (Martín y Soler, 1780 a: p. 514 -cc. 120-123\_vl 1º\_ *Allegro*-).



Ilustración 1529: (Martín y Soler, 1789 a: p. 515 -cc. 124-127\_vl 1º\_ *Allegro*-).

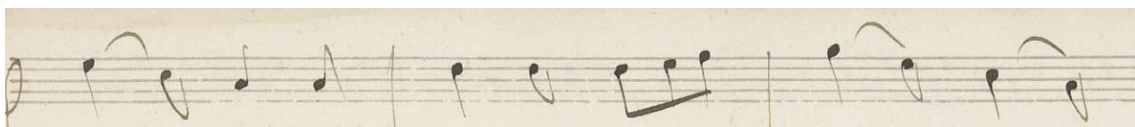


Ilustración 1530: (Martín y Soler, 1789 a: p. 516 -cc. 128-130\_vl 1º\_ *Allegro*-).



- El diseño utilizado en los compases 119 y primer tiempo del 120 de la adaptación se relaciona con el que se emplea en las voces de Tita y el Podestá<sup>218</sup> (cc. 131-132).

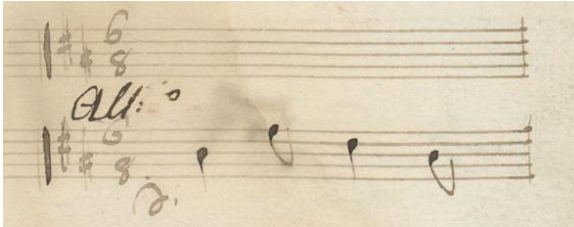


Ilustración 1531: (Martín y Soler, 1789 a: p. 485 - cb\_vc\_Tita\_Podestá\_Allegro-).<sup>219</sup>



Ilustración 1532: (Martín y Soler, 1789 b: p. 369 -cb\_vc\_Tita\_Podestá\_Allegro-).



Ilustración 1533: (Druschetzky, s.f.: p. 18 -cc. 119-120\_vl\_Allegro-).

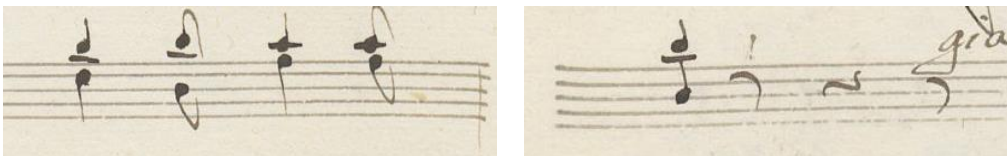


Ilustración 1534: (Martín y Soler, 1789 a: p. 516 -cc. 131-132\_Podestá\_Tita\_Allegro-)<sup>220</sup>.

- El diseño de los compases 121 con anacrusa y 122 de la adaptación ha sido extraído del oboe segundo de la parte orquestal (cc. 133-134). La única diferencia que se aprecian recae sobre el empleo del *crescendo* de la adaptación en el c. 122.

<sup>218</sup> Para conocer a que voz correspondía hemos consultado el manuscrito de Nápoles, debido a que en el de Madrid no se hallaba la información., tal y como se muestra con las siguientes ilustraciones.

<sup>219</sup> Ubicación de sostenidos.

<sup>220</sup> Estas voces están escritas en clave de fa en cuarta. No aparece indicación de clave en ninguno de los manuscritos ni en el de Madrid ni en el de Nápoles, pero la ubicación de los sostenidos en la cuarta línea y en el segundo espacio del pentagrama nos lo indican.



Ilustración 1535: (Druschetzky, s.f.: p. 18 -cc. 121-122\_vl *Allegro*-).



Ilustración 1536: (Martín y Soler, 1789 a: p. 517 -cc. 133-134\_ob 1°\_ob 2° *Allegro*-).

- Los compases 123, 124, 125, 126 y 127 recogen un diseño melódico que no se localiza ni en el manuscrito de Madrid, ni en el de Nápoles, ni en la edición de Kriajeva. Tampoco, aparece en la adaptación para cuarteto de cuerdas de Artaria. Sin embargo, sí que lo encontramos en el arreglo para de vientos de J. N. Wendt.



Ilustración 1537: (Druschetzky, s.f.: p. 18 -cc. 123-127\_vl *Allegro*-).



Ilustración 1538: (Wendt, 1788: p. 10 -cc. 65-69\_ob 2° *Allegro*-).

- El material empleado en la adaptación desde el compás 128 hasta el final del movimiento, en el compás 141, se corresponde con el que se desarrolla en el manuscrito de Madrid desde el compás 144 hasta el 157. Las diferencias que encontramos son:

- En la adaptación, las células rítmicas compuestas por tres corcheas situadas en la segunda pulsación de los compases 123, 132 y 134 aparecen ligadas. En cambio, en la parte orquestal sueltas (cc. 144, 148 y 150).
- En la cuestión dinámica en la adaptación encontramos indicaciones de piano en el compás 128, sin embargo, en la parte orquestal en su equivalente (c. 144) *mezzo-forte*. En el compás 131 del arreglo se aprecia un *forte* inexistente en el correspondiente orquestal (c. 147). Asimismo, el *forte* ubicado en el compás 135 de la adaptación (c. 151 orquestal) es común para ambos textos musicales.
- El diseño rítmico de los últimos siete compases de la adaptación coincide con el que ofrece el manuscrito de Madrid. Sin embargo, las notas empleadas para las dobles y triples cuerdas del violín del arreglo varían sutilmente, aunque sí se nutre de las notas ofrecidas por la parte orquestal.



Ilustración 1539: (Druschetzky, s.f.: p. 18 -cc. 128-141\_vl *Allegro*-).

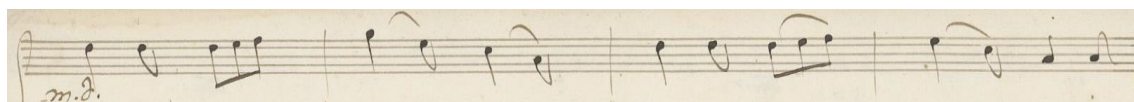


Ilustración 1540: (Martín y Soler, 1789 a: p. 520 -cc. 144-147\_vl 1º *Allegro*-).



Ilustración 1541: (Martín y Soler, 1789 a: p. 521 -cc. 148-151\_vl 1º *Allegro*-).



Ilustración 1542: (Martín y Soler, 1789 a: p. 522 -cc. 152-156\_vl 1º *Allegro*-).



Ilustración 1543: (Martín y Soler, 1789 a: p. 523 -c. 157\_vl 1º *Allegro*-).

## B) La de la viola:

- En el manuscrito de Madrid no aparece música para la viola hasta el compás 5.
- Los tres primeros compases están extraídos del diseño que realizan los violines, flautas, oboes, fagotes y trompas de la parte orquestal. No obstante, a partir del segundo compás coincide en mayor con la voz del fagot. En cuanto a las diferencias, la *particella* emplea ligaduras para unir las figuraciones de negra-corchea, células de tres corcheas y de negra con puntillo a corchea. En cambio, la partitura general no utiliza ligaduras, a excepción de la utilizada en el segundo compás.



Ilustración 1544: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 1-4\_vla *Allegro*-).



Ilustración 1545: (Martín y Soler, 1789 a: p. 485 -c. 1\_vl 1º *Allegro*-).

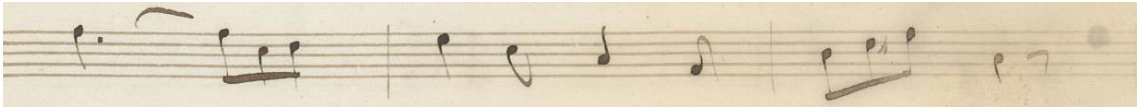


Ilustración 1546: (Martín y Soler, 1789 a: p. 486 -cc. 2-4\_fag\_ *Allegro*-).

- El diseño de los compases comprendidos entre el 5 y el 12 del arreglo se corresponden íntegramente con el propio de la viola de la parte orquestal. Sin embargo, en la adaptación el uso de la articulación es distinto; principalmente por el uso de la ligadura. Otra de las diferencias que se aprecian en el arreglo, es el uso de la indicación dinámica de *piano*.



Ilustración 1547: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 5-12\_vla\_ *Allegro*-).

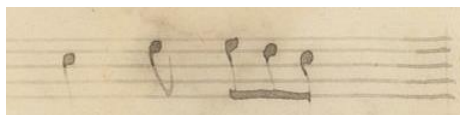


Ilustración 1548: (Martín y Soler, 1789 a: p. 486 -c. 5\_vla\_ *Allegro*-).

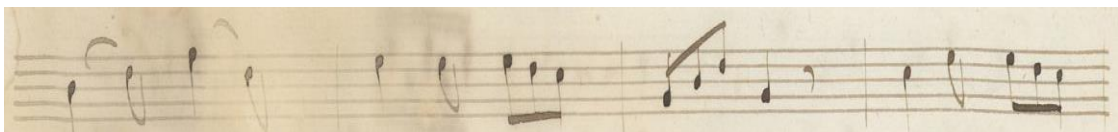


Ilustración 1549: (Martín y Soler, 1789 a: p. 487 -cc. 6-9\_vla\_ *Allegro*-).



Ilustración 1550: (Martín y Soler, 1789 a: p. 488 -cc. 10-12\_vla\_ *Allegro*-).

- El diseño de semicorcheas de los compases 13 a 18 se corresponde con el que realiza la segunda viola de la parte orquestal. La única diferencia hallada es la indicación dinámica que aparece en la adaptación; *forte* (c.13).



Ilustración 1551: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -c. 13\_vla\_ *Allegro*-).



Ilustración 1552: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -cc. 14-18\_vla\_ *Allegro*-).

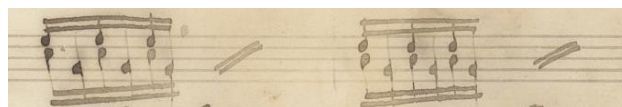


Ilustración 1553: (Martín y Soler, 1789 a: p. 488 -cc. 13-14\_vla\_ *Allegro*-).

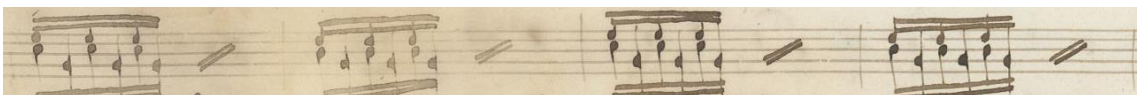


Ilustración 1554: (Martín y Soler, 1789 a: p. 489 -cc. 15-18\_vla\_ *Allegro*-).

- El diseño de los compases 19 y 20 de la adaptación está extraído de la voz de violín primero de la partitura general. Si bien, el arreglo:
  - No desarrolla dobles cuerdas en los tempos fuertes de cada compás (cc. 19-20).
  - La célula rítmica de la segunda pulsación del compás 19 aparece, además de con el mordente, con un trino y una ligadura.





Ilustración 1555: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -cc. 19-20\_vla\_Allegro-).

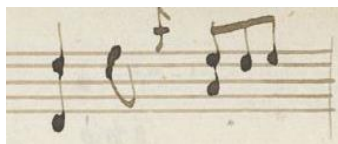


Ilustración 1556: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 489-490 -cc. 19-20\_vl 1º\_Allegro-).



- Para localizar el material empleado en la viola en los compases comprendidos entre el 21 y el 26 hay que saltar hasta el compás 29 del manuscrito de Madrid. Concretamente a la voz de violín (cc. 29-34). Sin embargo, la *particella* en contraste con la partitura general:
  - Liga la célula rítmica de la segunda pulsación del primer compás de este fragmento.
  - Realiza un diseño de negra-corchea en los compases 24 y 25, mientras que la parte orquestal posee una célula rítmica de tres corcheas (cc. 32-33).
  - Recoge indicaciones dinámicas; *piano*, *mezzo-forte*, *pianissimo*.

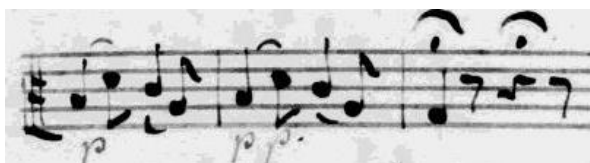
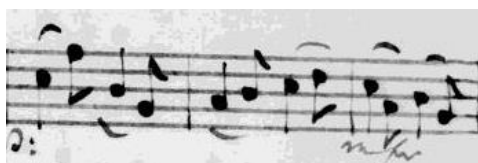


Ilustración 1557: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -cc. 21-26\_vla\_Allegro-).



Ilustración 1558: (Martín y Soler, 1789 a: p. 491 -c. 29\_vl 1º\_Allegro-).

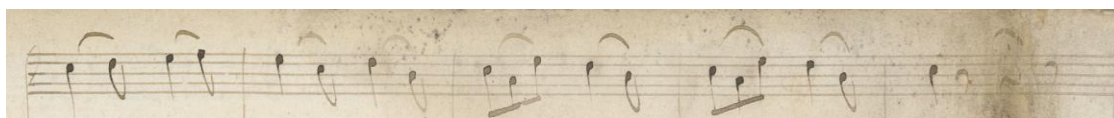


Ilustración 1559: (Martín y Soler, 1789 a: p. 492 -c. 30-34\_vl 1º\_Allegro-).

- El diseño que abarca los compases 27 y 38 está extraído de diferentes partes instrumentales del manuscrito de Madrid (cc. 35-46). Esto es:
  - El material de los compases 27 a 34 del arreglo procede de la fusión de las voces de viola y fagot segundo de la parte orquestal (cc. 35-42).



Concretamente, partiendo de los compases de la adaptación; los dos primeros compases (27-28) corresponden a la viola orquestal y los dos siguientes (29-30) al fagot. Se reparte del mismo modo con los cuatro compases siguientes (31-34). Aquí las diferencias se encuentran en el empleo de las ligaduras; en la adaptación en las células rítmicas de negra-corchea (c. 29), en el empleo de elementos de ornamentación como el trino y en las indicaciones dinámicas.



Ilustración 1560: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -cc. 27-34\_vla\_Allegro-).



Ilustración 1561: (Martín y Soler, 1789 a: p. 493 -cc. 35-38\_vla\_fag 1°\_fag 2°\_Allegro-).

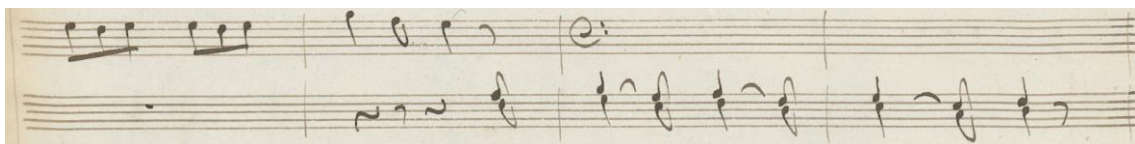


Ilustración 1562: (martín y Soler, 1789 a: p. 494 -cc. 39-42\_vla\_fag 1°\_fag 2°\_Allegro-).

- El diseño comprendido desde la segunda parte del compás 34 de la adaptación hasta el c. 38 se corresponde con el que desarrolla el violín segundo de la parte orquestal (cc. 42-46). En el manuscrito de Madrid se observa como la primera célula rítmica de negra-corchea aparece ligada, sin embargo, en la adaptación se escribe separada. Asimismo, las cuatro semicorcheas de los compases 34, 35 y 36 del arreglo aparecen ligadas y en la parte orquestal picadas. Por otra parte, en la adaptación a diferencia

de en la partitura general, se escriben indicaciones dinámicas en todos los compases.



Ilustración 1563: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -cc. 34-38\_vla\_ *Allegro*-).



Ilustración 1564: (Martín y Soler, 1789 a: p. 494-495 -cc. 42-46\_vl 2º\_ *Allegro*-).

- El material recogido en la adaptación entre los compases 39 y 44 se corresponde con el que desarrolla el oboe primero de la parte orquestal entre el 47 y el 54. Concretamente, utiliza el contenido de seis compases: 47, 48, 49, 50, 51 y 54. Tal y como se observa en las imágenes, la viola de la adaptación se apoya en la parte del oboe primero para construir su voz superior, ya que la inferior no se corresponde con la altura de las notas que realiza el oboe segundo. En este fragmento sí que se respeta la articulación, pero nuevamente vuelven a aparecer indicaciones dinámicas inexistentes en la partitura general.

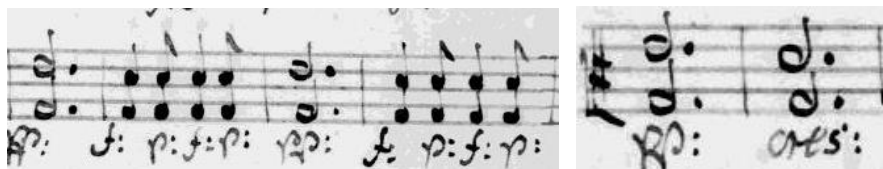


Ilustración 1565: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -cc. 39-44\_vla\_ *Allegro*-).

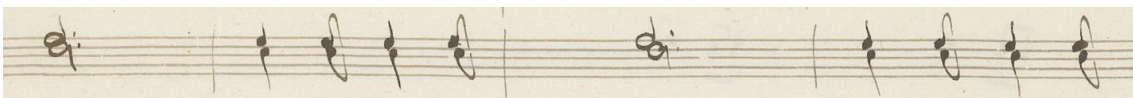


Ilustración 1566: (Martín y Soler, 1789 a: p. 496 -cc. 47-50\_ob 1º\_ob 2º\_ *Allegro*-).



Ilustración 1567: (Martín y Soler, 1789 a: p. 497 -cc. 51-54\_ob 1º\_ob 2º\_ *Allegro*-).

- El diseño que recoge la adaptación entre sus compases 45 y 54, se corresponde con el que desarrolla la voz de Lilla y Ghita en el manuscrito de Madrid entre el c. 55 y la primera pulsación del 64. En este fragmento se aprecia que:
  - La doble cuerda que aparece en el compás 45, se relaciona con la nota superior del compás 45 de la partitura general. Esto es: teniendo en cuenta la relación interválica de segunda mayor descendente, el Re de la adaptación coincide con el mi de la parte orquestal, pero el sol del arreglo no encaja con el do de la partitura general.

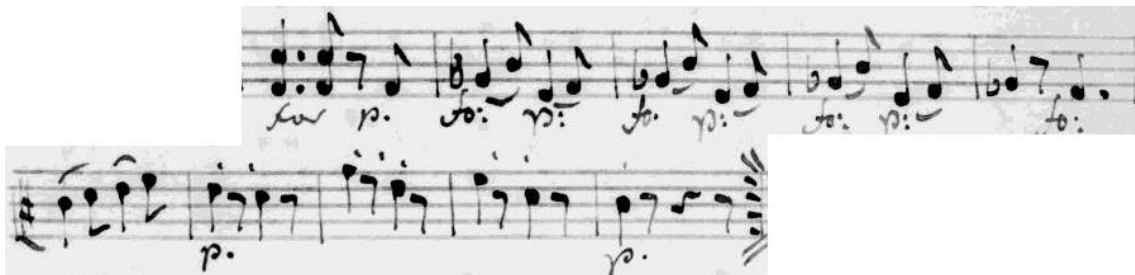


Ilustración 1568: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -cc. 45-54\_vla\_ *Allegro*-).

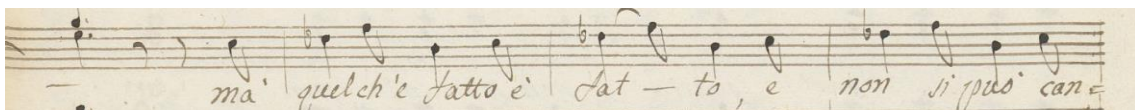


Ilustración 1569: (Martín y Soler, 1789 a: p. 500 -cc. 55-58\_Lilla\_Ghita\_ *Allegro*-).

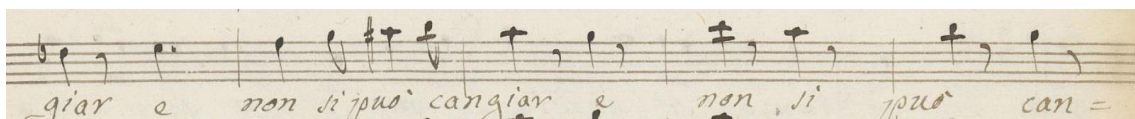


Ilustración 1570: (Martín y Soler, 1789 a: p. 501 -cc. 59-63\_Lilla\_Ghita\_ *Allegro*-).

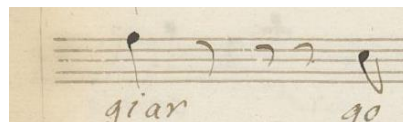


Ilustración 1571: (Martín y Soler, 1789 a: p. 502 -c. 64\_Lilla\_Ghita\_ *Allegro*-).

- Del mismo modo que estudiamos con el violín, el material musical ubicado en la adaptación entre los compases 55 y 104 se corresponde con el de los compases comprendidos entre el 65 y el 116 del manuscrito de Madrid. Se trata de una repetición escrita en la partitura general del mismo contenido albergado entre los

compases 5 y 54 del arreglo. Por ello, vuelven a resultar las mismas acciones ya estudiadas en puntos anteriores.

- Una vez situados en el compás 105 y hasta el 112 de la adaptación (c. 117-124 del manuscrito de Madrid), vemos como el material de la viola coincide correctamente con el propio que se recoge en la partitura general, después de la repetición.

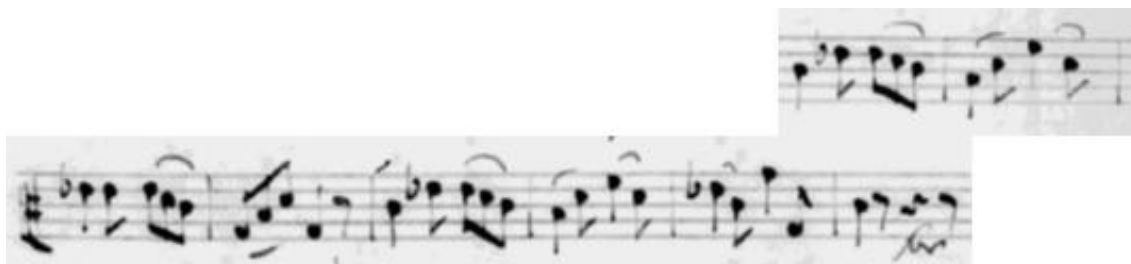


Ilustración 1572: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -cc. 105-112\_vla\_ *Allegro*-).

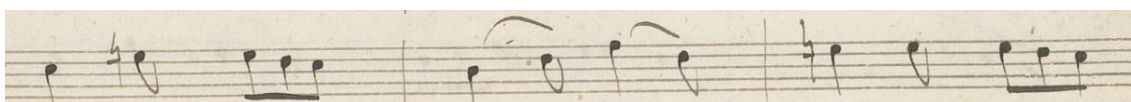


Ilustración 1573: (Martín y Soler, 1789 a: p. 513 -cc. 117-119\_vla\_ *Allegro*-).

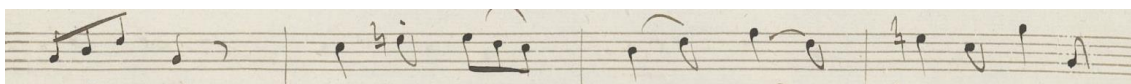


Ilustración 1574: (Martín y Soler, 1789 a: p. 514 -cc. 120-123\_vla\_ *Allegro*-).

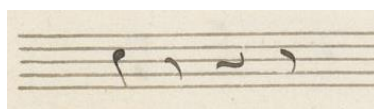


Ilustración 1575: (Martín y Soler, 1789 a: p. 515 -c. 124\_vla\_ *Allegro*-).

- Sin embargo, el material que desarrolla la adaptación en el intervalo de compases 113-118 no se corresponde con el que debería según el manuscrito de Madrid (cc. 125-130), sino que por error Druschetzky vuelve a recoger el mismo material que ya utilizó en la repetición con semicorcheas; como primera vez entre los compases del 13 al 18 y al repetir entre el 63 y el 68.



Ilustración 1576: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -cc. 113-118\_vla\_*Allegro*-).



Ilustración 1577: (Martín y Soler, 1789 a: p. 515 -cc. 125-127\_vla\_*Allegro*-).

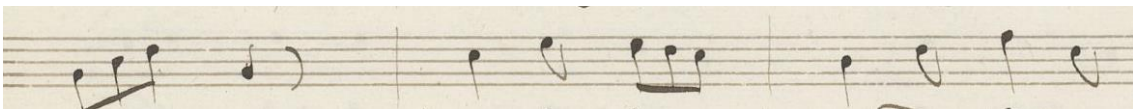


Ilustración 1578: (Martín y Soler, 1789 a: p. 516 -cc. 128-130\_vla\_*Allegro*-).

- El material que recogen los compases 119 y 120 de la adaptación coincide con el que presenta el violín primero del manuscrito de Madrid (cc. 131-132). La primera negra del arreglo difiere en cuanto a la distancia interválica de segunda mayor descendente. También, se aprecian diferencias en el manuscrito con el uso de la ligadura y el trino como elemento de ornamentación.





Ilustración 1579: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -cc. 119-120\_ *Allegro*-).

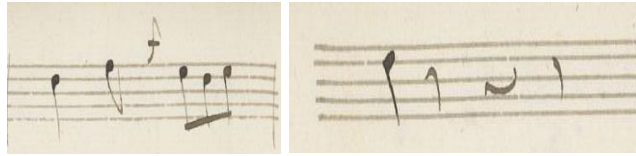


Ilustración 1580: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 516-517 -cc. 131-132\_vl 1º\_ *Allegro*-).

- Los compases 121 y 122 de la adaptación coinciden con el material que posee la viola en la parte orquestal (cc. 133-134). Si bien, aunque la relación interválica de tercera es la misma, la altura de las notas es diferente.

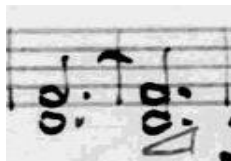


Ilustración 1581: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -cc. 121-122\_vla\_ *Allegro*-).



Ilustración 1582: (Manuscrito de Madrid, 1789 a: p. 517 -cc. 133-134\_vla\_ *Allegro*-).

- El material que aparece entre los compases 123 y 127 de la adaptación, coincide con el que recoge la parte de contrabajo y violonchelo del manuscrito de Madrid entre los compases 139 y 143. Lo único que no coincide es la altura de las negras con puntillo del arreglo con respecto a la parte orquesta. Estas se quedan extáticas, mientras que en la partitura general experimentan un salto de cuarta ascendente con respecto a la blanca con puntillo precedente.

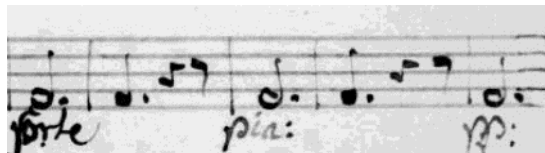


Ilustración 1583: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -cc. 123-127\_vla\_ *Allegro*-).

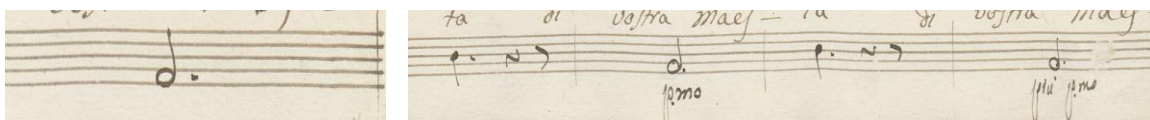


Ilustración 1584: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 518-519 -cc. 139-143\_cb\_vc\_ *Allegro*-).

- El contenido de los compases comprendidos entre el 128 y el 134 se corresponde con el que desarrolla la viola de la parte orquestal entre los compases 144 y 150. En cuanto al aspecto de la articulación los únicos puntos en los que coincide la adaptación con el manuscrito de Madrid se encuentran en los siguientes compases del arreglo: 130 (c.146), 132 (c. 148) y en la segunda pulsación del 134 (c. 150).



Ilustración 1585: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -cc. 128-134\_vla\_ *Allegro*-).

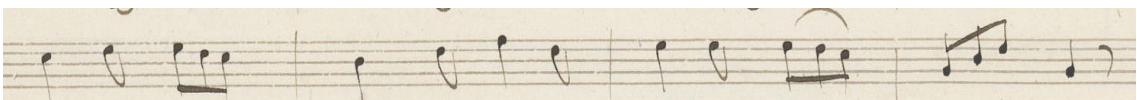


Ilustración 1586: (Martín y Soler, 1789 a: p. 520 -cc. 144-147\_vla\_ *Allegro*-).

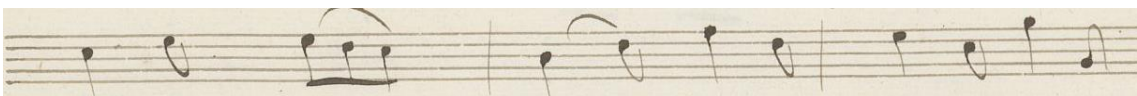


Ilustración 1587: (Martín y Soler, 1789 a: p. 521 -cc. 148-150\_vla\_ *Allegro*-).

- El contenido ubicado entre los compases 135 y 141 de la adaptación se corresponde con el que figura entre el 151 y 157 del manuscrito de Madrid. Para la construcción de la voz de la viola del arreglo, parece que se haya utilizado diferentes voces instrumentales. Esto es: para escribir los compases 135, 136 y 137 la parte de fagot y para los cuatro restantes (cc. 138, 139, 140 y 141) la de violín primero.



Ilustración 1588: (Druschetzky, s.f.: p. 15 -cc. 135-141\_vla\_ *Allegro*-).



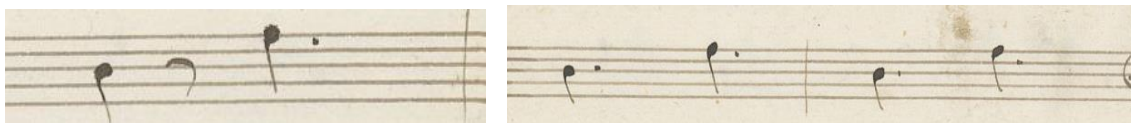


Ilustración 1589: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 522 -cc. 151-153\_faf\_Allegro-).

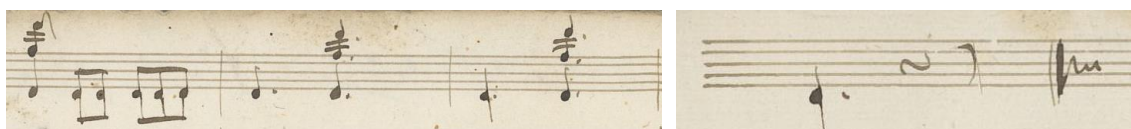


Ilustración 1590: (Martín y Soler, 1789 a: pp. 522-523 -cc. 154-157\_vl 1º\_Allegro-).

### C) La del violonchelo:

- Los primeros cuatro compases coinciden con el diseño que recoge el contrabajo y el violonchelo orquestales, a excepción del primero, el cual ha sido escrito tomando el diseño que llevan violines, flautas y oboes.



Ilustración 1591: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 1-4\_vc\_Allegro-).



Ilustración 1592: (Martín y Soler, 1789 a: p. 485 -c. 1\_fl\_Allegro-).

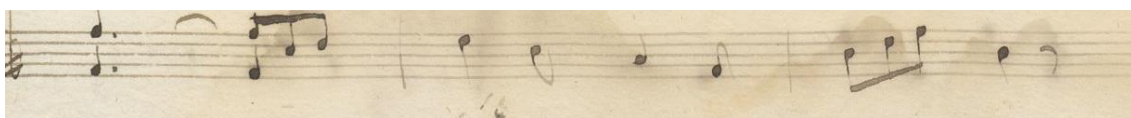


Ilustración 1593: (Martín y Soler, 1789 a: p. 486 -cc. 2-4\_cb\_vc\_Allegro-).

- El material de la adaptación comprendido entre los compases 5 y 20 se corresponden con los que desarrollan el contrabajo y el violonchelo de la parte orquestal en los mismos compases. Si bien, para determinar esa relación

interválica de segunda mayor descendente de la adaptación, hay que observar la línea superior de la parte orquestal.



Ilustración 1594: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 5-20\_vc *Allegro*-).

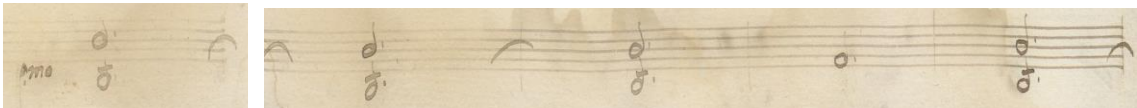


Ilustración 1595: (Martín y Soler, 1789 a: p. 486-487 -cc. 5-9\_cb\_vc *Allegro*-).

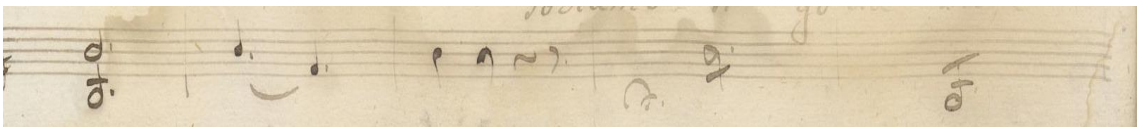


Ilustración 1596: (Martín y Soler, 1789 a: p. 488 -cc. 10-14\_cb\_vc *Allegro*-).

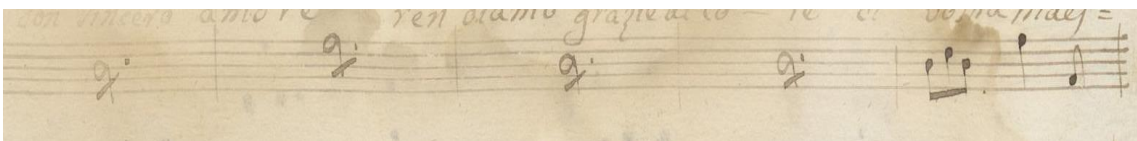


Ilustración 1597: (Martín y Soler, 1789 a: p. 489 -cc. 15-19\_cb\_vc *Allegro*-).

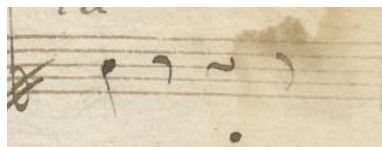


Ilustración 1598: (Martín y Soler, 1789 a: p. 490 -c. 20\_cb\_vc *Allegro*-).

- El diseño que se recoge entre los compases 21 y 38 de la adaptación se corresponde con el que se recoge en el manuscrito de Madrid entre los compases 29 y 46 en la voz de contrabajo y violonchelo. La adaptación en este fragmento:
  - Omite la ligadura del primer y segundo compás (cc. 21-22).
  - No liga los valores del compás 34, además en la segunda pulsación realiza una corchea, mientras que en la parte orquestal aparece una negra ligada a la negra con puntillo del tiempo fuerte.
  - Altera rítmicamente el valor del tiempo débil del último compás; aparece una negra y un silencio de corchea. Sin embargo, la partitura general recoge una corchea seguida de dos silencios de corchea.

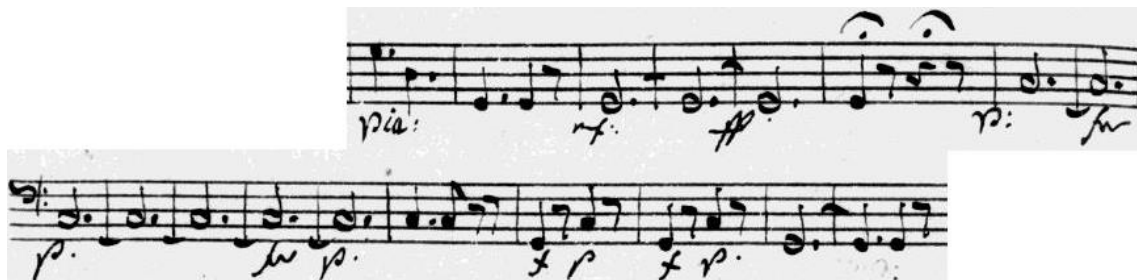
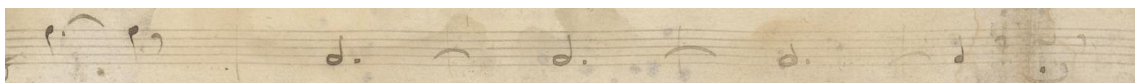
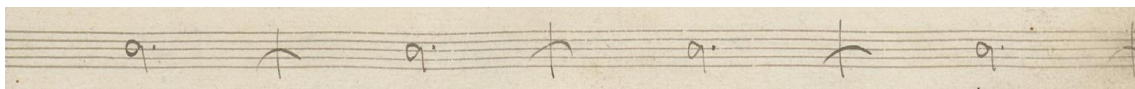
Ilustración 1599: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 21-38\_vc *Allegro*-).Ilustración 1600: (Martín y Soler, 1789 a: p. 491 -c. 29\_cb\_vc *Allegro*-).Ilustración 1601: (Martín y Soler, 1789 a: p. 492 -cc. 30-34\_cb\_vc *Allegro*-).Ilustración 1602: (Martín y Soler, 1789 a: p. 493 -cc. 35-38\_cb\_vc *Allegro*-).



Ilustración 1603: (Martín y Soler, 1789 a: p. 494 -cc. 39-42\_cb\_vc *Allegro*-).

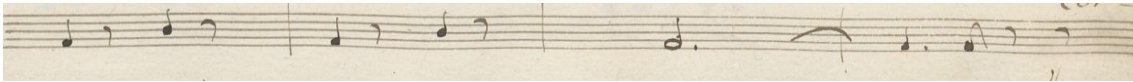


Ilustración 1604: (Martín y Soler, 1789 a: p. 495 -cc. 43-46\_cb\_vc *Allegro*-).

- El diseño que se alberga entre los compases 39 y 44 ha sido escrito a través de la fusión intermitente de la voz del Corregidor con la del contrabajo y el violonchelo orquestales. Concretamente los compases 39, 41 y 44 del arreglo se corresponden con la voz del Corregidor de los compases 47, 49 y 54 de la parte orquestal. Asimismo, los compases 40 y 42 de la adaptación se relacionan con el 48 y el 50 del contrabajo y violonchelo orquestales. Por otro lado, la dinámica vuelve a presentarse abundantemente en el arreglo, siendo a excepción de la indicación de *crescendo* del último compás inexistente en la partitura general.

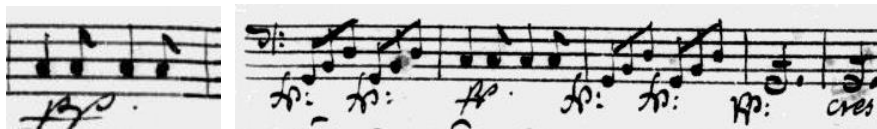


Ilustración 1605: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 39-44\_vc *Allegro*-).

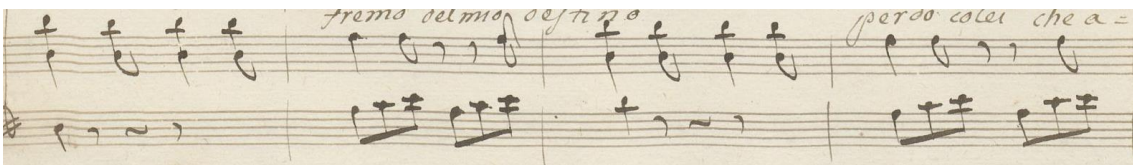


Ilustración 1606: (Martín y Soler, 1789 a: p. 496 -cc. 47-50\_cb\_vc\_Corregidor *Allegro*-).

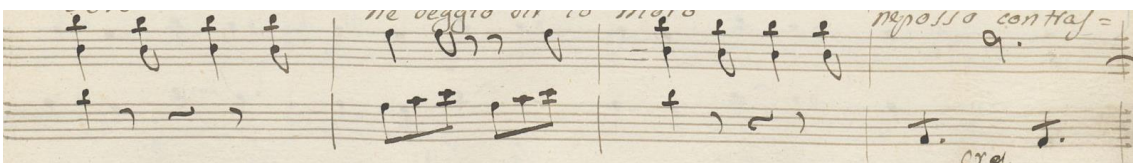


Ilustración 1607: (Martín y Soler, 1789 a: p. 497 -cc. 51-54\_cb\_vc\_Corregidor *Allegro*-).

- El contenido musical ubicado entre los compases 45 y 54 de la adaptación se corresponde con el del contrabajo y violonchelo del manuscrito de Madrid (cc. 55-64). Las diferencias que se encuentran en la adaptación son las siguientes:
  - El compás 45 posee, en su parte débil, una célula rítmica formada por corchea, silencio de corchea y corchea. Sin embargo, la partitura general (c.55) alberga dos silencios de corchea y una corchea.
  - La segunda pulsación del compás 46 se encuentra alterada rítmicamente en cuanto a que desarrolla una figuración de negra y corchea con ligadura, pero no de corchea, silencio de corchea y corchea como se presenta en la parte orquestal (c. 56). Esta diferencia rítmica se encuentra, de la misma forma, en los compases 47 y 48 de la adaptación (cc. 57-58 orquestales).
  - Las dos células rítmicas de negra-corchea del compás 50 aparecen ligadas. No obstante, en la partitura general aparecen sueltas (c. 60).
  - Refleja en los compases 45, 49 y 51 indicaciones dinámicas (*forte*, *forte* y *piano*, respectivamente) que no figuran en el manuscrito de Madrid.

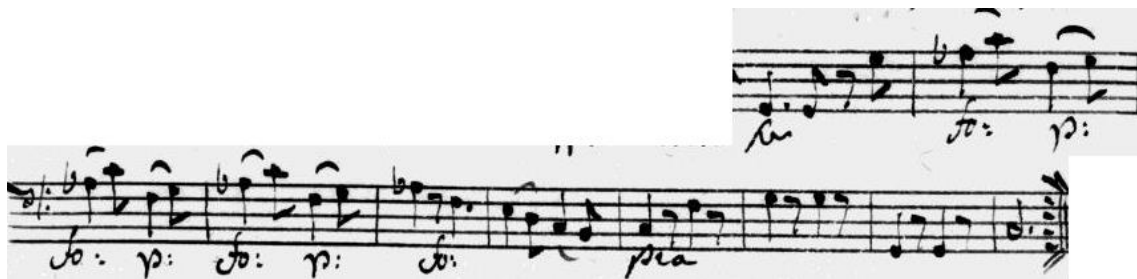


Ilustración 1608: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 45-54\_vc *Allegro*-).

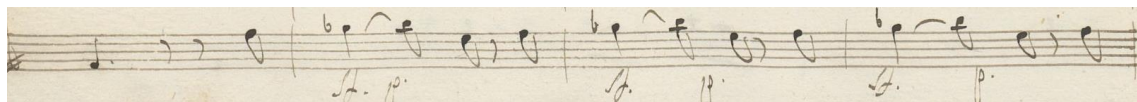


Ilustración 1609: (Martín y Soler, 1789 a: p. 498 -cc. 55-58\_cb\_vc *Allegro*-).

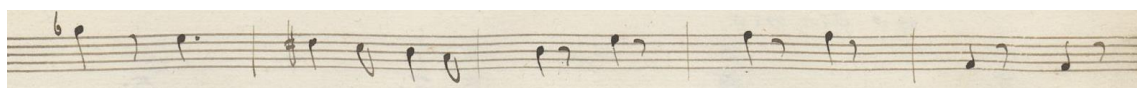


Ilustración 1610: (Martín y Soler, 1789 a: p. 499 -cc. 59-63\_cb\_vc *Allegro*-).



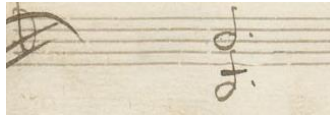


Ilustración 1611: (Martín y Soler, 1789 a: p. 500 -c. 64\_cb\_vc *Allegro*-).

- En el compás 54 de la adaptación nos encontramos con una barra de repetición que nos lleva de vuelta al compás 5. Una vez aquí, la repetición ha sido numerada desde el 55 al 104, ya que en la parte orquestal no aparecen barras de repetición, pero sí el mismo contenido musical entre los compases 65 y 116.
- El diseño de blancas comprendido entre los compases 105 y 112 de la adaptación se corresponde con el mismo diseño que realiza el contrabajo y el violonchelo orquestales entre los compases 117 y 124. En este fragmento, la única diferencia que se halla es la del empleo dinámico por parte del arreglo con el *piano* del c. 105.



Ilustración 1612: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 105-112\_vc *Allegro*-).

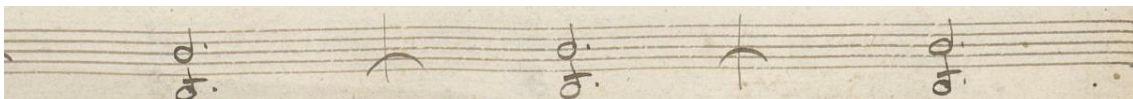


Ilustración 1613: (Martín y Soler, 1789 a: p. 514 -cc. 117-119\_cb\_vc *Allegro*-).

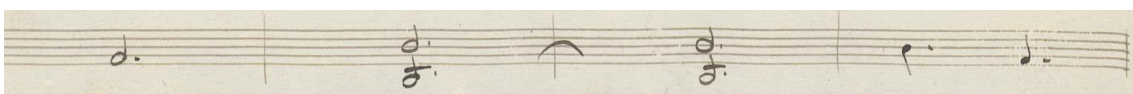


Ilustración 1614: (Martín y Soler, 1789 a: p. 515 -cc. 120-123\_cb\_cv *Allegro*-).

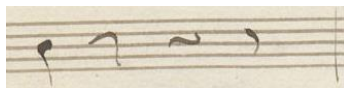


Ilustración 1615: (Martín y Soler, 1789 a: p. 516 -c. 124\_cb\_vc *Allegro*-).

- Druschetzky por error, entre los compases 113 y 120 de la adaptación, vuelve a escribir el mismo material de seis corcheas por compás al que ya hizo mención con la repetición<sup>221</sup>. El material que debería corresponder es el que aparece en el manuscrito de Madrid entre los compases 125 y 132.

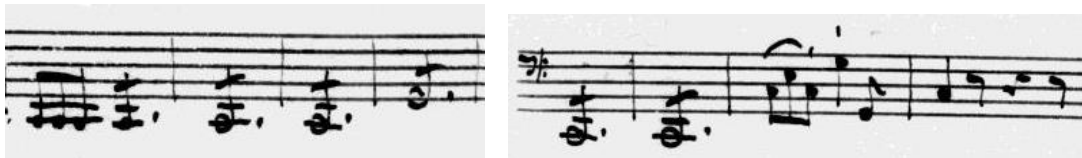


Ilustración 1616: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 113-120\_vc\_Allegro-).

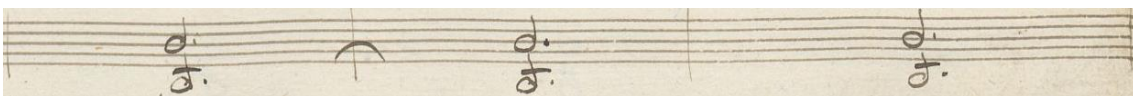


Ilustración 1617: (Martín y Soler, 1789 a: p. 515 -cc. 125-127\_cb\_vc\_Allegro-).

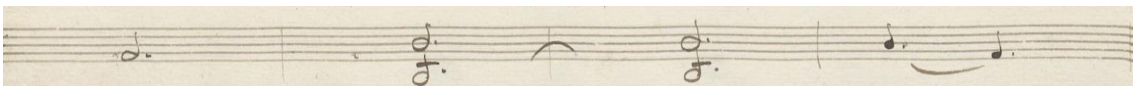


Ilustración 1618: (Martín y Soler, 1789 a: p. 516 -cc. 128-131\_cb\_vc\_Allegro-).

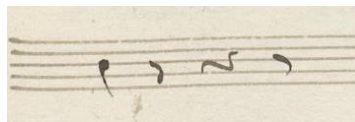


Ilustración 1619: (Martín y Soler, 1789 a: p. 517 -c. 132\_cb\_vc\_Allegro-).

- El material que contiene la adaptación, entre los compases 121 y 141, se corresponde con el que alberga la voz de contrabajo y violonchelo del manuscrito de Madrid en los compases comprendidos entre el 137 y el 147.

<sup>221</sup> Esto puede estar ocasionado debido a que los ocho compases anteriores, es decir; los comprendidos entre el 105 y el 112, se caracterizan por desarrollar de forma originaria el mismo material que se daba entre los compases comprendidos entre el 5 y el 12 y, más tarde con la repetición (cc. 55-62).





Ilustración 1620: (Druschetzky, s.f.: p. 14 -cc. 121-141\_vc *Allegro*-).

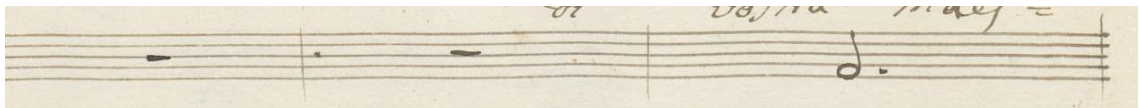


Ilustración 1621: (Martín y Soler, 1789 a: p. 518 -cc. 137-139\_cb\_vc *Allegro*-).



Ilustración 1622: (Martín y Soler, 1789 a: p. 519 -cc. 140-143\_cb\_vc *Allegro*-).

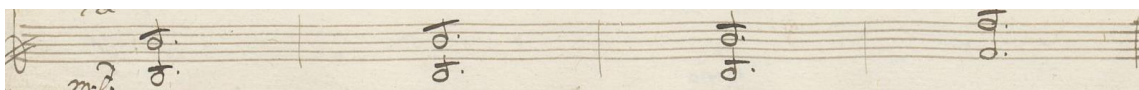


Ilustración 1623: (Martín y Soler, 1789 a: p. 520 -cc. 144-147\_cb\_vc *Allegro*-).

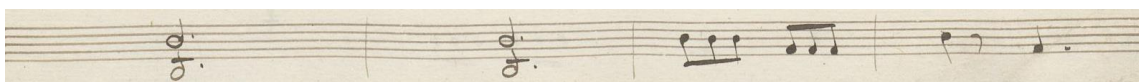


Ilustración 1624: (Martín y Soler, 1789 a: p. 521 -cc. 148-151\_cb\_vc *Allegro*-).



Ilustración 1625: (Martín y Soler, 1789 a: p. 522 -cc. 152-156\_cb\_vc *Allegro*-).

El último compás no es legible debido al deterioro parcial del manuscrito. No obstante, se intuye que es un re, dada la armonía anterior y a que el movimiento empieza en re.

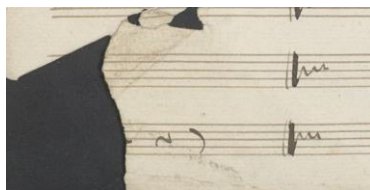


Ilustración 1626: (Martín y Soler, 1789 a: p. 523 -c. 157\_cb\_vc *Allegro*-).

#### D) La del oboe:

Como ya dijimos al inicio de este número, la *particella* de oboe coincide plenamente con la del arreglo para vientos de Wendt.

- Desde el inicio hasta la primera mitad del compás 20 el contenido musical coincide con el que realiza el violín primero de la parte orquestal<sup>222</sup>. Empero, la *particella* del oboe del arreglo con relación al violín está escrita a la octava superior a partir del compás 5.



Ilustración 1627: (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 1-20\_ob *Allegro*-).

<sup>222</sup> Ya ilustrado con anterioridad con el análisis de la *particella* de violín.

- El material empleado entre los compases 20 y 26 se corresponde con el que recoge el violín primero orquestal (cc. 28-34). Las diferencias que se aprecian son las siguientes:
  - Todas las células rítmicas de negra-corchea aparecen sueltas en el arreglo a excepción de las del compás 24.
  - En los primeros tiempos de los compases 32 y 33 de la parte orquestal aparece una célula formada por tres corcheas. Esta no aparece en la adaptación, aunque la negra y la corchea de los tiempos fuertes de los correspondientes compases 24 y 25 de la adaptación coinciden con la primera y tercera corchea del manuscrito de Madrid.

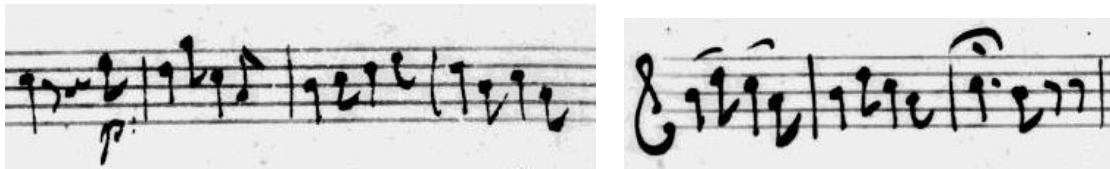


Ilustración 1628: (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 20-26\_ob *Allegro*-).

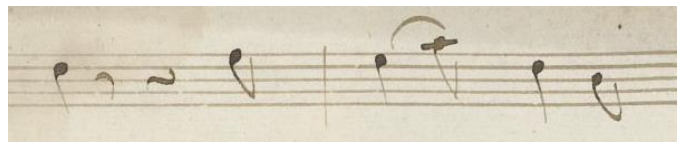


Ilustración 1629: (Martín y Soler, 1789 a: p. 491 -cc. 28-29\_vl 1º *Allegro*-).

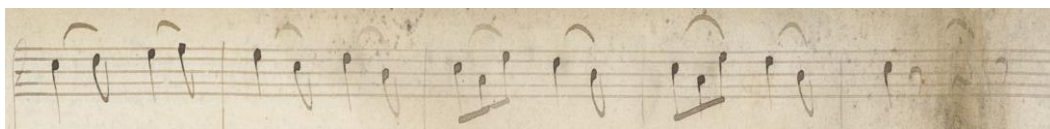


Ilustración 1630: (Martín y Soler, 1789 a: p. 492 -cc. 30-34\_vl 1º *Allegro*-).

- El contenido musical que alberga la adaptación entre los compases 27 y 38 se corresponden con el que posee el violín primero de la parte orquestal entre los compases 35 y 46. No obstante, presenta ciertas alteraciones:
  - El diseño del violín del primer compás y medio de este fragmento (cc. 35-36) no aparece en la adaptación (cc. 27-28), ya que esta desarrolla el

contenido a partir del c. 37 con anacrusa, es decir; la célula rítmica de negra-corchea, la cual no posee la misma articulación que el manuscrito de Madrid por no utilizar la ligadura.

- En el compás 31 y parte del 32 del arreglo, nos encontramos con la misma omisión motivica sobre el contenido que realiza el violín orquestal. Sin embargo, esta vez sí que realiza la misma articulación.
- El compás 34 de la adaptación se diferencia de su correspondiente c. 42 de la adaptación por estar escrito a la octava superior, por no ligar la célula de negra-corchea y por ligar las cuatro semicorcheas, ya que éstas aparecen con un punto en la partitura general.
- El diseño de los compases 35 y 36 del arreglo es dispar al que realiza la parte orquestal en los compases 43 y 44, debido a que está escrito a la octava superior, evita las tres corcheas del violín sobre el primer tiempo del compás realizando solamente una y liga el primer grupo de semicorcheas.
- En cuanto al empleo dinámico, la adaptación realiza un uso más abundante con el *piano* del compás 28 y 37 y con el *pianissimo* del 38. De estos solo vemos en el manuscrito de Madrid un *pianissimo* expresado en la partitura como *p<sup>mo</sup>*.

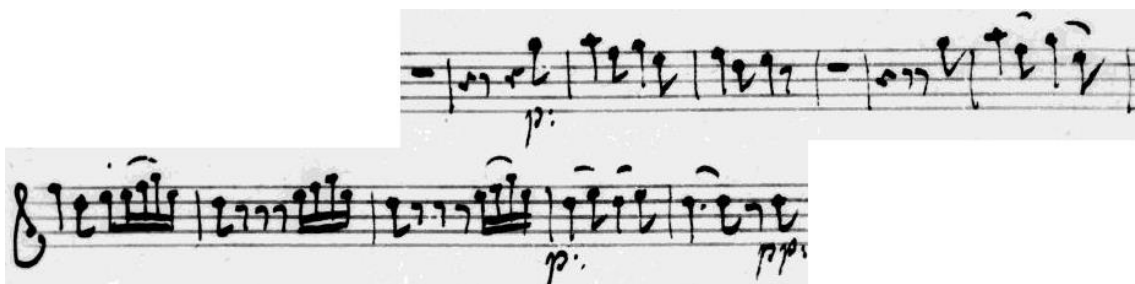


Ilustración 1631: (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 27-38\_ob\_Allegro-).

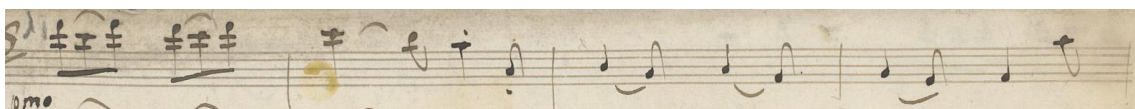


Ilustración 1632: (Martín y Soler, 1789 a: p. 493 -cc. 35-38\_vl 1º\_Allegro-).



Ilustración 1633: (Martín y Soler, 1789 a: p. 494 -cc. 39-42\_vl 1º *Allegro*-).



Ilustración 1634: (Martín y Soler, 1789 a: p. 495 -cc. 43-46\_vl 1º *Allegro*-).

- El material que se encuentra en la adaptación entre los compases 39 y 45 se corresponde, de forma ambigua, con el material que alberga el manuscrito de Madrid entre los compases 47 y 53. Esto se explica debido a que el material que posee el oboe en la parte orquestal se desarrolla a la inversa que el de la adaptación, es decir; cuando el oboe de la adaptación realiza el diseño negra-corchea + negra-corchea, el oboe orquestal realiza blanca con puntillo y viceversa. Por otro lado, el papel del oboe del arreglo coincide en el mismo lugar, a la hora de realizar el diseño de negra-corchea + negra-corchea, con el contenido que desarrollan los cantantes, pero solo con el uso de estas células, ya que los cantantes no realizan blancas con puntillo. Asimismo, tampoco se halla la relación interválica de segunda mayor descendente que debería de haber entre la parte orquestal y el arreglo. En definitiva, el material utilizado en la adaptación parece ser extraído utilizando elementos motivicos a placer del oboe y de los cantantes de la parte orquestal, pues estos no terminan de casar unos con otros.

En este sentido, para la ilustración del contenido plasmaremos la parte de oboe orquestal y la voz del Corregidor al ser esta, dentro de las partes cantadas, la que más se asemeja a la línea musical del oboe de la adaptación, por evitar saltos interválicos y mantenerse lineal.

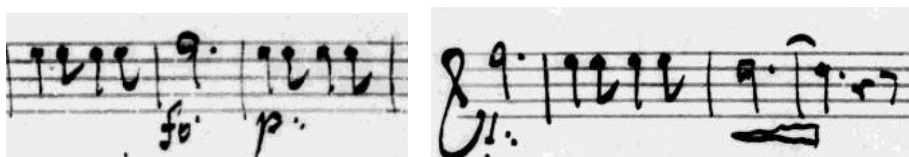


Ilustración 1635: (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 39-45\_ob *Allegro*-).



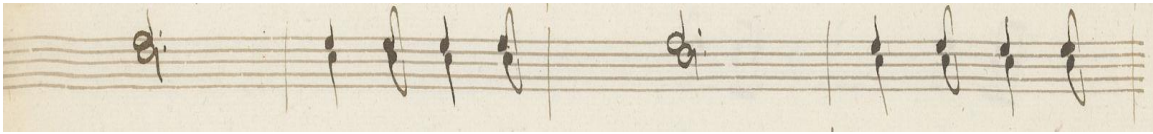


Ilustración 1636: (Martín y Soler, 1789 a: p. 496 -cc. 47-50\_ob 1º\_ob 2º\_ *Allegro*-)<sup>223</sup>

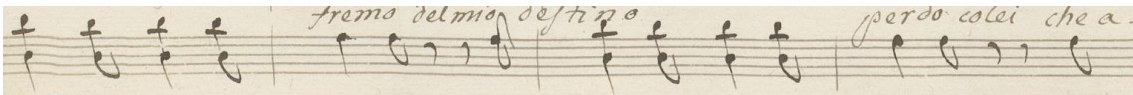


Ilustración 1637: (Martín y Soler, 1789 a: p. 496 -cc. 47-50\_Corregidor\_ *Allegro*-).

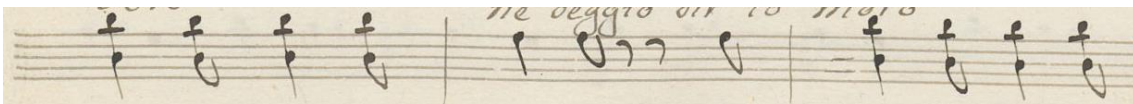


Ilustración 1638: (Martín y Soler, 1789 a: p. 497 -cc. 51-53\_Corregidor\_ *Allegro*-).

- En la adaptación los compases 46, 47 y 48 son de espera. El nuevo material lo encontramos ubicado entre los compases 49 y 54. Para localizar este contenido en el manuscrito de Madrid nos tenemos que situar en la voz de violín primero (cc. 59-64). Las diferencias entre los materiales son:
  - La adaptación en el compás 49 solo tiene música escrita en el segundo tiempo. Empero, la partitura general en las dos pulsaciones (c. 59).
  - El oboe, en estos seis compases, toma como referencia las notas superiores de las dobles cuerdas del violín.
  - Todas las notas se escriben sueltas en ambas partituras, pero la adaptación utiliza puntos sobre las negras a partir del compás 51. En la partitura

<sup>223</sup> En los tres compases siguientes (51, 52 y 53) se reproduce el mismo contenido que contiene esta imagen en los compases 47, 48 y 49.

general, en cambio solo aparece representada con punto el la<sup>4</sup> del compás 62.

- En el último compás de este fragmento, el movimiento interválico en la partitura general es de quinta ascendente (re<sup>3</sup>-la<sup>3</sup>). Sin embargo, en el arreglo es de cuarta descendente (do<sup>4</sup>-sol<sup>3</sup>).
- El aspecto dinámico coincide en ambos textos musicales en el tercer compás de este fragmento (adaptación c. 51, parte orquestal c. 61). No obstante, el manuscrito de Madrid en la segunda pulsación del primer compás representa un *sforzato* (*sf*) e inmediatamente después lo que parece un *pianissimo* escrito por medio de siglas no usuales en la actualidad; *p<sup>mo</sup>*,<sup>224</sup> mientras que la adaptación posee un *forte* (*f*).

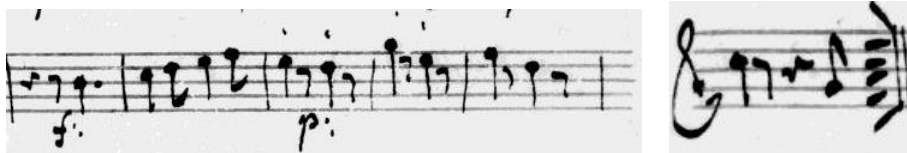


Ilustración 1639: (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 49-54\_ob\_ *Allegro*-).

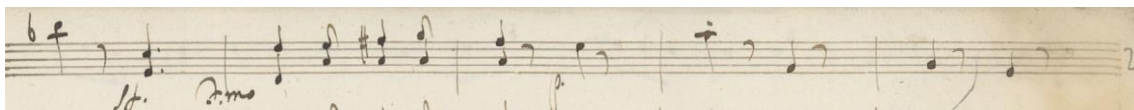


Ilustración 1640: (Martín y Soler, 1789 a: p. 499 -cc. 59-63\_vl 1º\_ *Allegro*-).

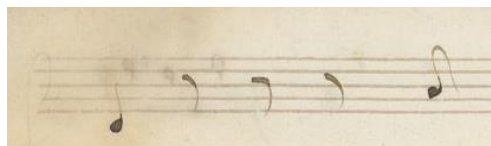


Ilustración 1641: (Martín y Soler, 1789 a: p. 500 -c. 64\_vl 1º\_ *Allegro*-).

- Del mismo modo que con las cuerdas, la parte de oboe realiza una repetición sobre el contenido musical de los compases comprendidos entre el 5 y el 54. Estos cincuenta compases han sido sobre numerados utilizando las cifras que van desde el 55 al 104, debido a que el manuscrito de Madrid plasma el mismo contenido, pero sin barras de repetición.

<sup>224</sup> En la actualidad el termino *Pianissimo* se abrevia con las siglas *pp*. Significa muy débil.



- El contenido de los compases entre el 105 con anacrusa y el tiempo fuerte del 112 del arreglo se corresponde con el que aloja la parte de violín primero orquestal, entre los compases 117 con anacrusa y 124. Se observa como la articulación de la adaptación no es coherente con la que plantea la parte orquestal. Esto es: las células de negra-corchea unidas por ligadura de la partitura general se representan en el arreglo sin. Además, los diseños de tres corcheas cuando en el manuscrito de Madrid aparecen separadas, en la adaptación juntas por medio de la ligadura y al revés; cuando se representan juntas, en el arreglo separadas. En cuanto al aspecto dinámico ambos textos musicales coinciden, únicamente, en el *piano* de sus primeros compases. El *forte* del compás 108 de la adaptación no aparece en la parte orquestal.

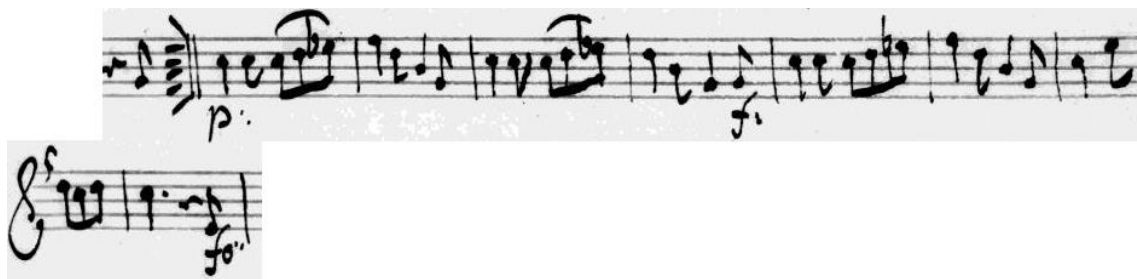


Ilustración 1642: (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 105-112\_ob\_Allegro-).



Ilustración 1643: (Martín y Soler, 1789 a: p. 513 -cc. 117-119\_vl 1º Allegro-).



Ilustración 1644: (Martín y Soler, 1789 a: p. 514 -cc. 120-123\_vl 1º Allegro-).

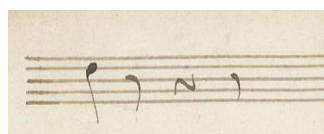


Ilustración 1645: (Martín y Soler, 1789 a: p. 515 -c. 124\_vl 1º Allegro-).

- El diseño de los compases 113 con anacrusa y 114 de la adaptación coincide con el que se ubica en la voz de oboe primero del c. 133 con anacrusa y 134 de la parte orquestal. Si bien, el arreglo no respeta la articulación del manuscrito de Madrid al no utilizar la ligadura entre las células rítmicas negra-corchea. Asimismo, tampoco coinciden en la dinámica, ya que el arreglo en la anacrusa del c. 113 indica *forte* y la parte orquestal en la anacrusa del 133 *pinissimo* (*pmo*).

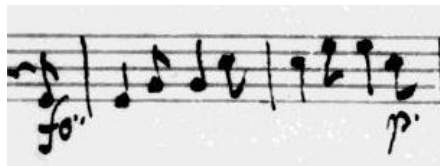


Ilustración 1646: (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 113-114\_ob\_ *Allegro*-).

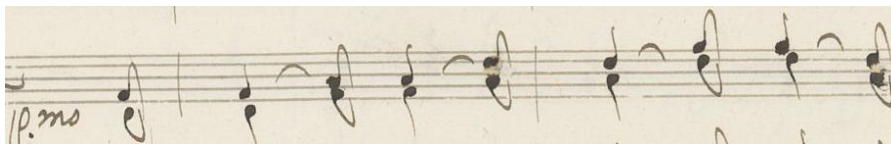


Ilustración 1647: (Martín y Soler, 1789 a: p. 517 -cc. 133-134\_ob\_ *Allegro*-).

- El diseño que recoge la adaptación entre los seis compases siguientes (cc. 115-120) no aparece en el manuscrito de Madrid en la altura en la que nos encontramos del movimiento. Parece que se trate de una variación y repetición motivica empleando una de las células más representativas del movimiento formado por negra-corchea + tres corcheas con mordente sobre la primera y resolución en negra o negra con puntillo.

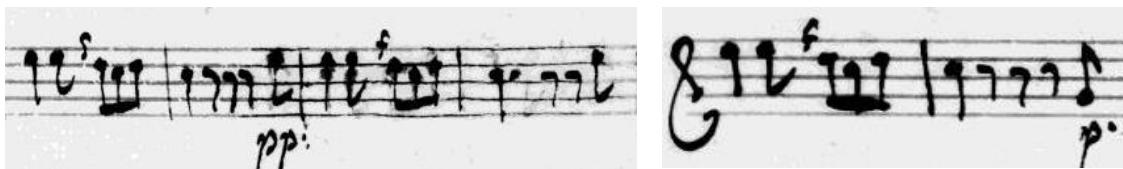


Ilustración 1648: (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 115-120\_ob\_ *Allegro*-).

- Una vez en el compás 121 de la adaptación y hasta el 133 relacionamos su contenido con el del violín primero de la parte orquestal (cc.144-157). La *particella* de oboe omite la repetición del penúltimo compás, es decir; realiza en

este fragmento un compás menos que el manuscrito de la ópera. Entre ambos fragmentos se aprecia que la adaptación:

- No posee articulación diferenciada.
- Siempre que aparecen dobles o triples cuerdas en el violín toma como referencia la nota superior.
- Las seis corcheas del compás 131 las realiza a la octava superior en relación con el c. 154 de la parte orquestal.

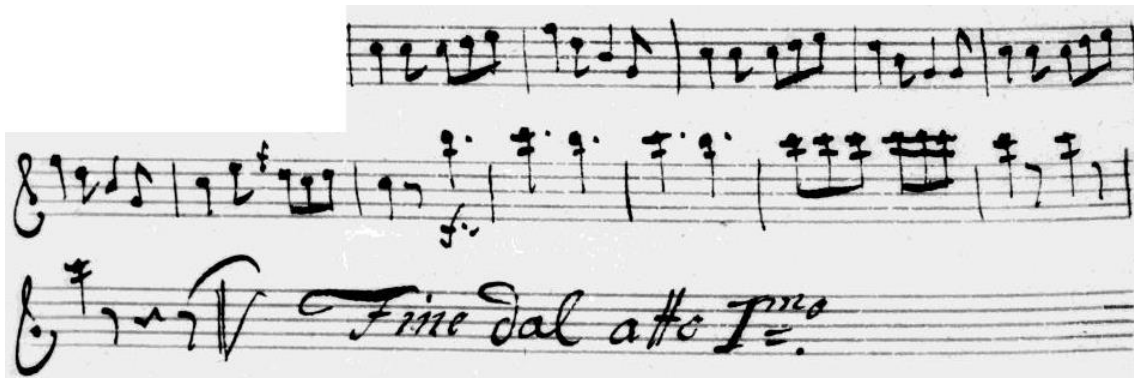


Ilustración 1649: (Druschetzky, s.f.: p. 10 -cc. 121-133\_ob *Allegro*-).

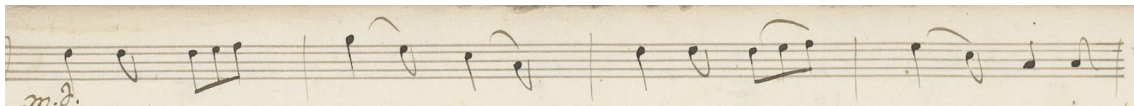


Ilustración 1650: (Martín y Soler, 1789 a: p. 520 -cc. 144-147\_vl 1º *Allegro*-).

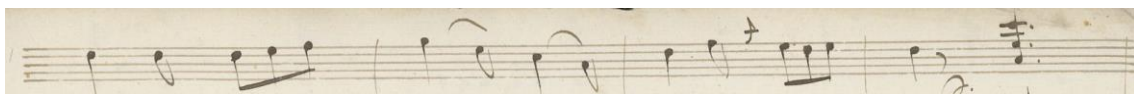


Ilustración 1651: (Martín y Soler, 1789 a: p. 521 -cc. 148-151\_vl 1º *Allegro*-).



Ilustración 1652: (Martín y Soler, 1789 a: p. 522 -cc. 152-156\_vl 1º *Allegro*-).



Ilustración 1653. (Martín y Soler, 1789 a: p. 523 -c. 157\_vl 1º *Allegro*-).

## *Capítulo 9*



# Reconstrucción de la adaptación

El presente capítulo recoge las partituras generales que hemos reconstruido a partir de la adaptación de Druschetzky. Esta reconstrucción ha sido posible gracias a la información extraída con el análisis comparado de las *particellas* druschetzkianas en contraste con las partes generales de las copias manuscritas de Madrid y Nápoles. Este análisis nos ha permitido determinar las importantes desigualdades existentes entre las cuatro voces instrumentales escritas por el compositor bohemio (oboe, violín, viola y violonchelo), las cuales hacían imposible su interpretación, ya que, en la mayoría de los números adaptados, como hemos visto en el capítulo precedente, la parte escrita para el oboe no coincidía con la de las cuerdas en aspectos tan relevantes como la extensión por compases e incluso en algunos casos de la tonalidad.

Con el transcurso de la investigación, al comprobar que muchos de los números escritos por Druschetzky en su adaptación no coincidían entre sus propias partes e incluso de en ocasiones omitir la voz solista que caracterizaba a dicho número melódicamente, se tomó la decisión de realizar un trabajo de reconstrucción de la adaptación druschetzkiana. El objetivo era recuperar el material y poder utilizarlo en la actualidad como canal de transmisión al público de nuestro patrimonio histórico musical inmaterial dieciochesco.

Con el fin de ordenar su contenido se ha seguido el mismo orden numérico que en el estudio comparado precedente.

Para desarrollar esta labor de forma óptima se han tomado como referencia, en todo momento, los manuscritos de la ópera, principalmente el español ubicado en la Biblioteca Municipal Histórica de Madrid y, para algún número determinado por necesidad material, el italiano. Además, se han consultado las adaptaciones editadas para cuerdas de Artaria y de vientos de de Musikverlag Mersich & Kiess, Wien de J. N. Wendt, por ser dos de las adaptaciones camerísticas sobre *Una cosa rara* de mayor relevancia.



# Una Cosa rara

## Sinfonía

Vicente Martín y Soler.  
Adaptación: G. Druschetzky.  
Reconstrucción: G. Devesa.

**Allegro**

Musical score for the first system, measures 1-5. The instruments are Oboe, Violín I, Viola, and Violonchelo. The time signature is 6/8. The Oboe part is silent. The Violín I, Viola, and Violonchelo parts begin with a piano (*p*) dynamic. The Violín I part features a melodic line with eighth notes and slurs. The Viola part provides harmonic support with eighth notes. The Violonchelo part plays a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for the second system, measures 6-11. The Oboe part begins at measure 6. The Violín I, Viola, and Violonchelo parts continue. The dynamic changes to forte (*f*) at measure 7. The Oboe part enters with a melodic line. The Violín I part has a more active melodic line. The Viola part continues with eighth notes. The Violonchelo part continues with eighth notes.

Musical score for the third system, measures 12-16. The Oboe part continues with a melodic line. The Violín I part has a more active melodic line. The Viola part continues with eighth notes. The Violonchelo part continues with eighth notes. The dynamic changes to piano (*p*) at measure 15. The Oboe part has a melodic line with slurs. The Violín I part has a melodic line with slurs. The Viola part has a melodic line with slurs. The Violonchelo part has a melodic line with slurs.

18

Ob.  
Vln. I  
Vla.  
Vc.

Detailed description: This system covers measures 18 to 23. The Oboe (Ob.) part begins with a half rest in measure 18, followed by a melodic line in measures 19-23. The Violin I (Vln. I) part plays a rhythmic eighth-note pattern in measures 19-23. The Viola (Vla.) part plays a sustained chord in measures 18-23. The Violoncello (Vc.) part plays a sustained chord in measures 18-23.

24

Ob.  
Vln. I  
Vla.  
Vc.

Detailed description: This system covers measures 24 to 26. The Oboe (Ob.) part has a half rest in measure 24 and remains silent in measures 25-26. The Violin I (Vln. I), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.) parts all play a rhythmic eighth-note pattern in measures 24-26.

27

Ob.  
Vln. I  
Vla.  
Vc.

*cresc.*

Detailed description: This system covers measures 27 to 29. The Oboe (Ob.) part has a half rest in measure 27 and begins a melodic line in measures 28-29. The Violin I (Vln. I), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.) parts all play a rhythmic eighth-note pattern in measures 27-29. The word *cresc.* is written below the first staff of each instrument in this system.

30

Ob. *cresc.* *f*

Vln. I *cresc.* *f*

Vla. *cresc.* *f*

Vc. *cresc.* *f*

34

Ob.

Vln. I *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

38

Ob. *f*

Vln. I *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

41

Ob. *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Vln. I *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Vla. *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Vc. *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Detailed description: This system covers measures 41 to 43. The Oboe part consists of six dotted quarter notes, alternating between *sf* and *sf*. The Violin I part features a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a grace note in measure 41. The Viola and Violoncello parts play chords, with the Viola part also featuring a grace note in measure 41. All parts are marked *sf*.

44

Ob. *f*

Vln. I *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

Detailed description: This system covers measures 44 to 47. In measure 44, the Oboe plays a series of eighth notes, marked *f*. The Violin I part has a dense eighth-note texture, marked *f*. The Viola and Violoncello parts play chords, marked *f*. In measure 45, the Oboe continues with eighth notes. In measure 46, the Oboe has a rest. In measure 47, the Oboe plays a quarter note, marked *p*. The Violin I part has a quarter note, marked *p*. The Viola and Violoncello parts have quarter notes, marked *p*.

48

Ob. *p*

Vln. I *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Detailed description: This system covers measures 48 to 51. In measure 48, the Oboe has a rest. In measure 49, the Oboe has a rest. In measure 50, the Oboe plays a quarter note, marked *p*. The Violin I part has a quarter note, marked *p*. The Viola and Violoncello parts have quarter notes, marked *p*. In measure 51, the Oboe has a rest. The Violin I part has a quarter note, marked *p*. The Viola and Violoncello parts have quarter notes, marked *p*.

53

Ob.  
Vln. I  
Vla.  
Vc.

*f*

Detailed description: This system covers measures 53 to 56. The Oboe (Ob.) part starts with a melodic line in measure 53, followed by a series of eighth notes. The Violin I (Vln. I) part has a similar melodic line. The Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) parts have a rhythmic accompaniment of eighth notes. A forte (*f*) dynamic marking is present in measure 54.

57

Ob.  
Vln. I  
Vla.  
Vc.

*f*

Detailed description: This system covers measures 57 to 59. The Oboe (Ob.) part continues with a melodic line. The Violin I (Vln. I) part has a similar melodic line. The Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) parts have a rhythmic accompaniment of eighth notes. A forte (*f*) dynamic marking is present in measure 57.

60

Ob.  
Vln. I  
Vla.  
Vc.

*p* *sf* *p*

*p* *f* *p*

*p* *f* *p*

Detailed description: This system covers measures 60 to 62. The Oboe (Ob.) part has a melodic line. The Violin I (Vln. I) part has a melodic line. The Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) parts have a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include piano (*p*), fortissimo (*sf*), and forte (*f*) in the Oboe part, and piano (*p*), fortissimo (*f*), and piano (*p*) in the Violin I, Viola, and Violoncello parts.

63

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*f*

*f*

*f*

66

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*p*

*p*

*sf*

70

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*p*

*p*

*p*

*sf*

*sf*

*sf*

75

Ob. *p* *sf*

Vln. I *sf* *f* *p* *sf*

Vla. *sf* *f* *p* *sf*

Vc. *sf* *f* *p* *sf*

Detailed description: This system contains five measures of music. The Oboe (Ob.) part starts with a rest for the first three measures, then plays a melodic line in the fourth and fifth measures, marked *p* and *sf* respectively. The Violin I (Vln. I) part plays a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics *sf*, *f*, *p*, and *sf* across the measures. The Viola (Vla.) part plays a similar rhythmic pattern, also with dynamics *sf*, *f*, *p*, and *sf*. The Violoncello (Vc.) part plays a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics *sf*, *f*, *p*, and *sf*.

81

Ob.

Vln. I *sf* *p* *sf* *p*

Vla. *sf* *p* *sf* *p*

Vc. *sf* *p* *sf* *p*

Detailed description: This system contains five measures of music. The Oboe (Ob.) part has a rest for the first measure, then plays a melodic line in the second measure, and rests for the remaining three measures. The Violin I (Vln. I) part plays a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics *sf*, *p*, *sf*, and *p* across the measures. The Viola (Vla.) part plays a similar rhythmic pattern, also with dynamics *sf*, *p*, *sf*, and *p*. The Violoncello (Vc.) part plays a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics *sf*, *p*, *sf*, and *p*.

86

Ob. *p*

Vln. I *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

582

Detailed description: This system contains three measures of music. The Oboe (Ob.) part has a rest for the first two measures, then plays a single note in the third measure, marked *p*. The Violin I (Vln. I) part plays a continuous eighth-note pattern throughout all three measures, marked *p*. The Viola (Vla.) part has a rest for the first two measures, then plays a single note in the third measure, marked *p*. The Violoncello (Vc.) part plays a continuous eighth-note pattern throughout all three measures, marked *p*.



89

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

92

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*f*

*f*

*f*

*f*

97

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

101

Ob. *p*

Vln. I *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Detailed description: This system covers measures 101 to 103. The Oboe (Ob.) plays a melodic line starting with a quarter rest in measure 101, followed by quarter notes. The Violin I (Vln. I) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola (Vla.) plays a melodic line with a quarter rest in measure 101, followed by quarter notes. The Violoncello (Vc.) plays a rhythmic pattern of eighth notes. All instruments are marked with a piano (*p*) dynamic.

105

Ob. *cresc.*

Vln. I *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vc. *cresc.*

Detailed description: This system covers measures 105 to 107. The Oboe (Ob.) plays a melodic line with a half note in measure 105, followed by quarter notes. The Violin I (Vln. I) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola (Vla.) plays a melodic line with a quarter rest in measure 105, followed by quarter notes. The Violoncello (Vc.) plays a melodic line with a quarter note in measure 105, followed by quarter notes. All instruments are marked with a crescendo (*cresc.*) dynamic.

108

Ob. *f*

Vln. I *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Detailed description: This system covers measures 110 to 112. The Oboe (Ob.) plays a melodic line with a half note in measure 108, followed by quarter notes. The Violin I (Vln. I) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola (Vla.) plays a melodic line with a quarter note in measure 108, followed by quarter notes. The Violoncello (Vc.) plays a melodic line with a quarter note in measure 108, followed by quarter notes. All instruments are marked with a forte (*f*) dynamic.

111

Ob.  
Vln. I  
Vla.  
Vc.

Detailed description: This system covers measures 111 to 113. The Oboe (Ob.) part features a melodic line with slurs and accents. The Violin I (Vln. I) part has a fast, rhythmic pattern of eighth notes. The Viola (Vla.) part consists of chords with slurs and accents. The Violoncello (Vc.) part has a steady eighth-note accompaniment.

114

Ob.  
Vln. I  
Vla.  
Vc.

Detailed description: This system covers measures 114 to 116. The Oboe (Ob.) part continues with a melodic line. The Violin I (Vln. I) part maintains its fast eighth-note pattern. The Viola (Vla.) part has a rhythmic pattern with accents. The Violoncello (Vc.) part continues with its eighth-note accompaniment.

117

Ob.  
Vln. I  
Vla.  
Vc.

*p*

Detailed description: This system covers measures 117 to 120. The Oboe (Ob.) part has a melodic line that ends with a rest in measure 119. The Violin I (Vln. I) part has a melodic line with a *p* dynamic marking in measure 119. The Viola (Vla.) part has a rhythmic pattern with a *p* dynamic marking in measure 119. The Violoncello (Vc.) part has a rhythmic pattern with a *p* dynamic marking in measure 119.

122

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

128

Ob.

*f*

Vln. I

*f*

Vla.

*f*

Vc.

*f*

134

Ob.

*f* *p*

Vln. I

*f* *p*

Vla.

*f* *p*

Vc.

*f*

140

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*p*

Detailed description: This system covers measures 140 to 144. The Oboe (Ob.) part features a melodic line with eighth and quarter notes, including a half note with a fermata in measure 144. The Violin I (Vln. I) part has a rhythmic pattern of eighth notes, transitioning to sixteenth notes in measures 143 and 144. The Viola (Vla.) part mirrors the Oboe's melodic line. The Violoncello (Vc.) part provides a bass line with eighth notes and rests. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the first measure.

145

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

Detailed description: This system covers measures 145 to 147. The Oboe (Ob.) part continues with a melodic line of eighth notes, ending with a half note and a fermata in measure 147. The Violin I (Vln. I) part maintains a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola (Vla.) part continues with a melodic line of eighth notes. The Violoncello (Vc.) part continues with a rhythmic pattern of eighth notes.

148

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

Detailed description: This system covers measures 148 to 151. The Oboe (Ob.) part consists of a series of dotted half notes. The Violin I (Vln. I) part features a rhythmic pattern of eighth notes, ending with a half note and a fermata in measure 151. The Viola (Vla.) part continues with a melodic line of eighth notes. The Violoncello (Vc.) part continues with a rhythmic pattern of eighth notes.

152

Ob.  
Vln. I  
Vla.  
Vc.

Detailed description: This system contains measures 152 through 157. The Oboe (Ob.) part is mostly silent, with a melodic line starting in measure 155. The Violin I (Vln. I) part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola (Vla.) part has a similar rhythmic pattern. The Violoncello (Vc.) part provides a bass line with eighth notes. The music concludes with a double bar line in measure 157.

158

Ob.  
Vln. I  
Vla.  
Vc.

*mf* *f*  
*mf* *f*  
*mf* *f*  
*mf* *f*

Detailed description: This system contains measures 158 through 161. The Oboe (Ob.) part has a melodic line with slurs, marked *mf* and *f*. The Violin I (Vln. I) part has a dense texture of sixteenth notes, also marked *mf* and *f*. The Viola (Vla.) part has a melodic line with slurs, marked *mf* and *f*. The Violoncello (Vc.) part has a steady eighth-note bass line, marked *mf* and *f*. The music concludes with a double bar line in measure 161.

162

Ob.  
Vln. I  
Vla.  
Vc.

Detailed description: This system contains measures 162 through 165. The Oboe (Ob.) part has a melodic line with slurs, ending with a fermata in measure 165. The Violin I (Vln. I) part has a dense texture of sixteenth notes. The Viola (Vla.) part has a melodic line with slurs. The Violoncello (Vc.) part has a steady eighth-note bass line. The music concludes with a double bar line in measure 165.

588

165

Ob.  
Vln. I  
Vla.  
Vc.

This system covers measures 165 to 167. The Oboe part features a melodic line with slurs and accents. The Violin I part plays a continuous sixteenth-note pattern. The Viola part plays a similar sixteenth-note pattern in the lower register. The Violoncello part plays a steady eighth-note accompaniment.

168

Ob.  
Vln. I  
Vla.  
Vc.

This system covers measures 168 to 170. The Oboe part continues with its melodic line. The Violin I part maintains the sixteenth-note pattern. The Viola part also maintains the sixteenth-note pattern. The Violoncello part continues with its eighth-note accompaniment.

171

Ob.  
Vln. I  
Vla.  
Vc.

This system covers measures 171 to 174. The Oboe part has a more active melodic line with slurs and accents. The Violin I part continues with the sixteenth-note pattern. The Viola part continues with the sixteenth-note pattern. The Violoncello part continues with the eighth-note accompaniment.



# N.º 2 Terzetto "Perchè mai nel sen"

Vicente Martín i Soler  
Adaptación: G. Druschetzky  
Reconstrucción: G. Devesa.

**Allegro**

Reina.

Oboc

Violín I

Viola

Violonchelo

Corrado.

Per-chè ma - i nel sen, per - chè, pal-pi- tar - ci il cor do

6

Ob.

ma - i nel sen, per - chè, Corrado.

Vln. I

Per - chè ma - i nel

Vla.

Vc.

vrà, - pal - pi - tar - ci il cor do - vrà?

11

Ob.

Reina.

pal-pi - tar-ti il cor do - vrà.

Principe.

Vln. I

sen, per - chè, pal-pi - tar-ti il cor do - vrà.

Vla.

Vc.

cresc.

590

17

Ob. *p* pal - pi - tar - ti il cor do - vrà, pal-pi-tar-ti il cor do -

Vln. I *p* pal - pi - tar - mi il cor do - vrà, pa-pi-tar-mi il cor do -

Vla. *p*

Vc. *p*

**Larghetto.**

23

Ob. *p* *pp* *Calando.* Reina.

Vln. I *p* *pp* *Calando.* *Deh con* *p* Principe.

Vla. *p* *pp* *Calando.* *Deh con* *p*

Vc. *p* *pp* *Calando.* *p*

28

Ob. *mf* ser - va a chi - t'a - do - ra, deh con - ser - va a chi t'a - do - ra

Vln. I *mf* ser - va a chi - t'a - do - ra, Corrado.

Vla. *mf* u - na

Vc. *mf* *p* *mf* *p* *p* Reina. u - na

32

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

vi - ta al ciel sì ca - ra, u - na vi - ta al ciel sì ca - ra, al ciel\_ sì\_

vi - ta al ciel sì ca - ra, u - na vi - ta al ciel sì ca - ra, al ciel\_ sì\_

36

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*mf*  
Corrado.

*f p*  
Principe.

In te vi - ve il figli - oan co - ra, in te vi - ve il ge - ni

ca - ra. In te vi - ve il figli - oan co - ra, in te vi - ve il ge - ni

ca - ra. Me - co go - di, a - ma - to fi - glio, e dis - ca - ccia il tuo ti -

*f p*

40

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

tor, in te vi - ve il ge - ni - tor, in te vi - ve il ge - ni

tor, in\_ te\_ vi - ve il\_ ge - ni - tor, in\_ te\_ vi - ve\_ il\_ ge - ni -

mor, e\_ dis - ca - ccia il tu - o ti - mor, e\_ dis ca ccia il tu - o ti -

*tr*

44 **Allegro.**

Ob. *f*

Vln. I *tor. f p*

Vla. *tor. f p*

Vc. *Reina. Príncipe.*

*mor. Per-chè ma - i nel sen, per - chè, pal-pi*

49 **Corrado.** *f p*

Ob. *Per - chè ma - i nel sen, per - chè,*

Vln. I *fp*

Vla. *fp*

Vc. *tar - mi il cor do - vrà, pal - pi - tar - mi il cor do - vrà, fp*

54 **Reina.**

Ob. *pal - pi - tar - ti il cor - do - f p f*

Vln. I **Príncipe.** *f p f*

Vla. *f p f*

Vc. *f p f*

60

Ob. *vrà, pal - pi - tar - ti il cor do - vrà, fp*  
*p*

Vln. I *vrà, pal - pi - tar mi il cor do - vrà, fp*  
*p*

Vla. *cresc. p fp*

Vc. *p fp*

65

Ob. *Reina. pal - pi - tar - ti - il*  
*fp fp p*

Vln. I *Principe. pal - pi -*  
*fp fp p*

Vla. *fp fp p*

Vc. *fp fp p*

71

Ob. *cor, pal - pi - tar - ti il cor, pal - pi - tar - ti il cor do - vrà,*  
*p*

Vln. I *-tar - mi, pal - pi - tar - mi il cor, pal - pi - tar - mi il cor do - vrà,*  
*p*

Vla. *p*

Vc. *Corrado. p*  
*pal - pi - tar - ci il cor, pal - pi - tar - ci il cor do - vrà,*  
*p*

76

Ob. *f* pal-pi - tar-ti *p* il cor do - vrà, *f* pal-pi - tar-ti

Vln. I *f* pal-pi - tar-mi *p* il cor do - vrà, *f* pal-pi - tar-mi

Vla. *f* *p* *f*

Vc. *f* *p* *f*

pal-pi - tar-ci *f* *p* il cor do - vrà, pal-pi - tar-ci

82

Ob. *p* il cor do - vrà, *p* pal-pi - tar - ti il cor do - vrà, *f* pal - pi - tar - ti il cor do

Vln. I *p* il cor do - vrà *p* pal-pi - tar - ti il cor do - vrà, *f* pal - pi - tar - mi il cor do

Vla. *p* *p* *f*

Vc. *p* *p* *f*

87

Ob. *p* vrà, *p* il cor do - vrà, *pp* il cor do - vrà, *f* il cor do - vrà?

Vln. I *p* vrà, *p* il cor do - vrà, *pp* il cor do - vrà il cor do - vrà? *f*

Vla. *p* *pp* *f*

Vc. *p* *pp* *f*

91

Ob. *f*

Vln. I *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

94

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.



# N.º 3 Cavatina di Lilla

## "Ah, pietà de merce de soccorso"

Vicent Martín i Soler

Adaptación: G. Druschetzky

Reconstrucción: G. Devesa

**Allegro agitato**

Oboe

Ah pie-tà de... mer-ce de... soc cor so mer

Violín I

*fp*

Viola

*fp*

Violonchelo

*fp*

4

Ob.

ce de soc cor so dal ti-mor dal tormen to dal

Vln. I

Vla.

Vc.

8

Ob.

cor so son si stan ca cheil fia to cheil fia - to mi

Vln. I

Vla.

Vc.

12

Ob. *man - ca ed ho le... na diap-pe - na... par lar ed ho*

Vln. I

Vla.

Vc.

*f*

*f*

*f*

16

Ob. *le... - na diap-pe - na... par-lar diap - pe - na par*

Vln. I *fp*

Vla. *fp*

Vc. *fp*

20

Ob. *lar diap - - pe - - na par-*

Vln. I

Vla.

Vc.

22

Ob.

Vln. I *lar.*

Vla. *p* *pp* *mancando.*

Vc. *p* *pp* *mancando.*

Detailed description: The image shows a musical score for measures 22, 23, and 24. The score is for four instruments: Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The Oboe part (Ob.) has a whole rest in measure 22 and 23, and a whole note in measure 24. The Violin I part (Vln. I) starts in measure 22 with a half note, followed by eighth notes in measures 23 and 24, ending with a quarter rest. The Viola part (Vla.) has a half note in measure 22, a half note in measure 23, and a quarter note in measure 24. The Violoncello part (Vc.) has a half note in measure 22, a half note in measure 23, and a quarter note in measure 24. Dynamic markings are *p* for measures 22-23 and *pp* for measure 24. Performance instructions include *lar.* for the Violin I part and *mancando.* for the Viola and Violoncello parts. A bracket under the Violoncello part spans measures 22-24.

# N.º 4 Cavatina y coro

Vicent Martín i Soler  
Adaptación: G. Druschetzky  
Reconstrucción. G. Devesa.

Andante poco moto

Reina

Cal ma\_ l'af - fan - no, Lil - la\_ vez zo - sa, sa - ra - i su - a

6

Ob. *cresc.* spo - sa, - fi - da ti in me. *f* Bel - la\_ ti\_ ve - do, sag gia\_ ti\_

Vln. I *cresc.* *f* *p*

Vla. *cresc.* *f* *p*

Vc. *cresc.* *f* *p*

12

Ob. cre - do, sa - rà, se l'a - mi, de - gno di\_ te,

Vln. I

Vla.

Vc.

17

Ob. *de - gno di te, sa - rà, se - l'a - mi de.....*

Vln. I *sf* *cresc.*

Vla. *sf* *cresc.*

Vc. *sf* *cresc.*

22

Ob. *gno di te. Cal - ma - l'af fan - no,*

Vln. I *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

27

Ob. *Lil - la vez - zo - sa, sa - ra - i su - a spo - sa, fi - da - ti in*

Vln. I

Vla.

Vc.

32

Ob. *me, fi. da ti in me,*

Vln. I *p*

Vla. *p*

Vc. *mf p mf*

35 **Allegro**

Ob. *fi da ti in me f*

Vln. I *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

*suo ni*

*Suo ni*

40

Ob.

Vln. I *pur di gra tie vi va o gni ri va, ed o gni spon da, e ri spon da dao gni*

Vla.

Vc. *pur di gra tie vi va o gni ri va, ed o gni spon da, e ri spon da dao gni*

45

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*spe - co fa - cil e - co, al no - stroa mor. Vi - va l'a stro d'A - ra go - na, ch'or co*

*spe - co fa - cil e - co, al no - stroa mor. Vi - va l'a - stro d'A - ra go na, ch' or co -*

50

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*ro - na il suo va lor*

*ro - na il suo va lor.*

*Vi - va*

56

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*l'a - stro d'A - ra - go - na ch'or co - ro - nail suo va -*



59

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*lor*

*Vi - va l'a - stro d'A - ra go - na ch' or co -*

62

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*lor, ch'or co - ro - nail suo va -*

*ro - na il suo va - lor,*

65

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*lor, ch'or co - ro - nail suo va - lor.*

604

68

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

Detailed description: This musical score block contains four staves for measures 68 through 71. The top staff is for Oboe (Ob.) in treble clef, the second for Violin I (Vln. I) in treble clef, the third for Viola (Vla.) in alto clef, and the bottom for Violoncello (Vc.) in bass clef. All staves are in a key signature of one flat (B-flat). Measure 68 shows the Oboe playing a melodic line of eighth notes, while the strings provide harmonic support. Measure 69 continues the melodic development. Measure 70 features a change in texture with the Oboe playing a dotted quarter note followed by a quarter rest, and the strings playing chords. Measure 71 concludes the passage with a final chordal structure in all parts.

# N.º 5 Aria Principe "Più bianca di giglio"

Vicent Martín i Soler  
Adaptación: G. Druschetzky  
Reconstrucción: G. Devesa

Oboe

Violín I

Viola

Violonchelo

*dolce.* *p cresc.* *cresc.* *p cresc.*

8

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*p* *Più bian - ca di gi - glio, più fres - ca di pizz.* *p pizz.* *p* *p*

15

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*ro - sa bell' - oc chio, bel ci - glio, vi - va - ce, gra - zio - sa, la ma - no, la ma - no a un vil arco.* *arco* *arco.*

22

Ob. *la-no la Lil-la da-rà? Al-men, cru-de stel - le, mon fos - si chi so - no non pizz.*

Vln. I *p pizz.*

Vla. *p*

Vc. *p*

29

Ob. *fos - si, chi so-no ma val più d'un tro - no si ra - ra bel - tà, ma val più d'un*

Vln. I

Vla.

Vc.

36

Ob. *tro - no sì ra - ra bel - tà Più bian - ca di gi - glio, più fres - ca di ro - sa, bel*

Vln. I *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

43

Ob. *l'oc chio, bel ci - glio, vi - va - ce, gra zio - sa, la ma - no, la ma - no un vil - la - no la*

Vln. I arco

Vla. arco

Vc. arco

50

Ob. *Lil - la da - rà la Lil - la da - rà la Lil - la da - rà?*

Vln. I *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

57

Ob. *cresc. f p*

Vln. I *cresc. f p*

Vla. *cresc. f p*

Vc. *cresc. f p*

608

# N.º 6 Duetto

## "Un briccone senza core"

Vicent Martín i Soler  
 Adaptación: G. Druschetzky.  
 Reconstrucción: G. Devesa.

**Allegro con brio.**

Ghita.

Oboe

Violín I

Viola

Violonchelo

*f* *p* *f* *p* *f* *p*

Un bri co - ne sen - za co - re, no, non vo - glio più spo -

4

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*p* *pp* *pp* *pp*

sar. Un bric - co - ne sen - za co - re, no, non vo - glio più spo sar, no, no, no, no, no, non

7

Ob.

Vln. I

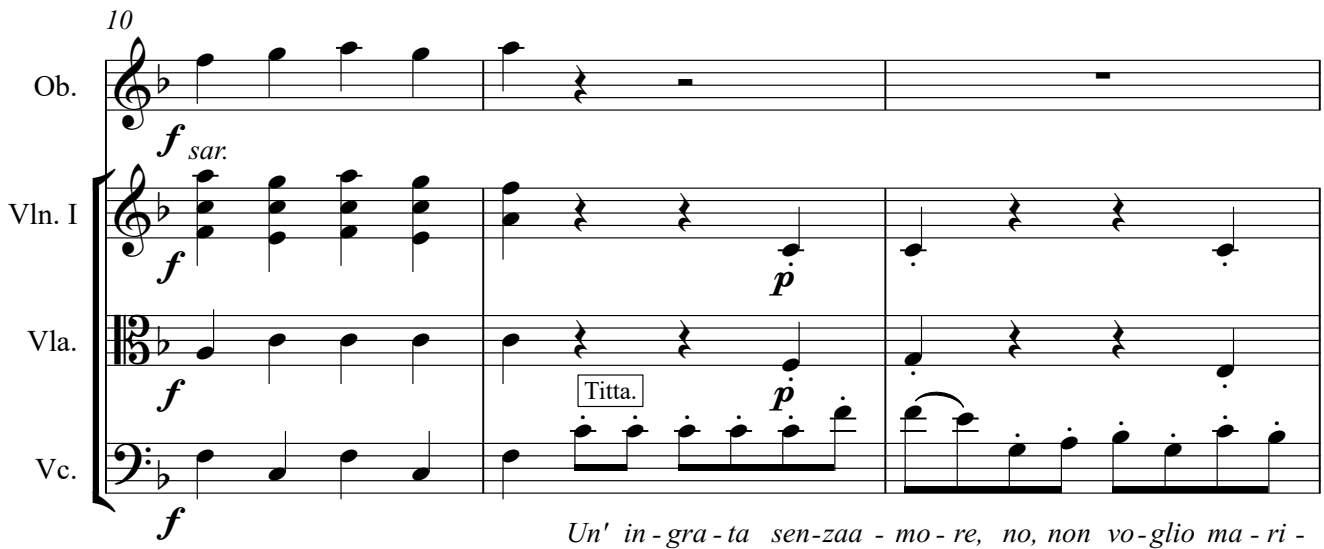
Vla.

Vc.

*p* *pp* *pp* *pp*

vo - glio, no, no, no, no, no, non vo - glio, no, no, no, no, no, non vo - glio, no, non co - glio più spo

10



Ob. *f* *sar.*

Vln. I *f* *p*

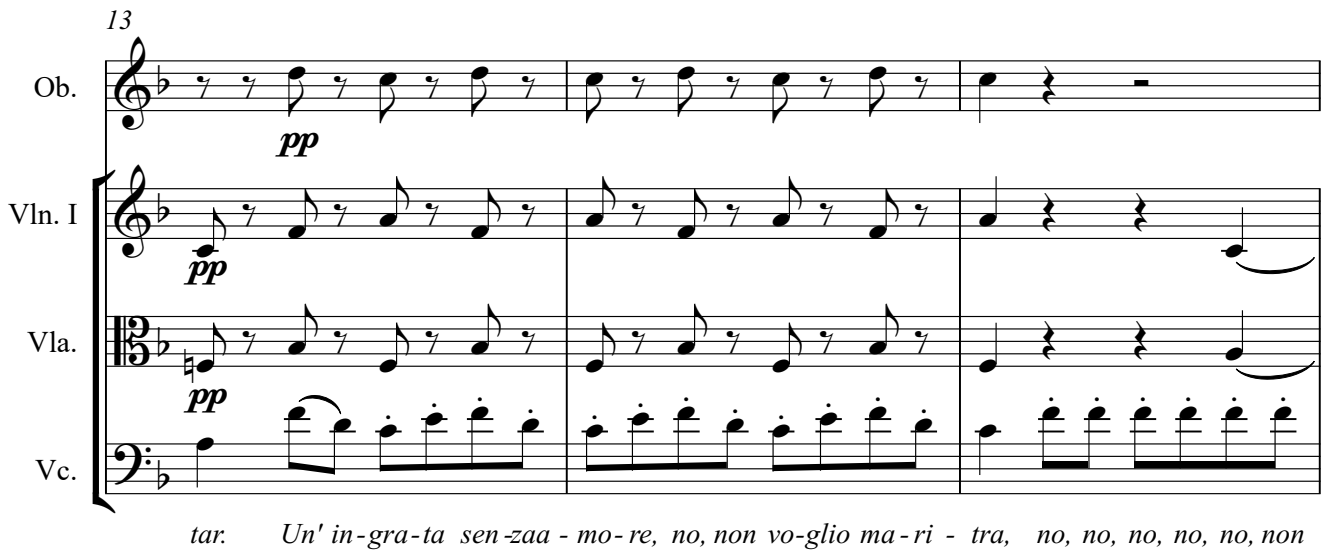
Vla. *f* *p*

Vc. *f*

Titta.

*Un' in-gra-ta sen-zaa - mo-re, no, non vo-glio ma-ri -*

13



Ob. *pp*

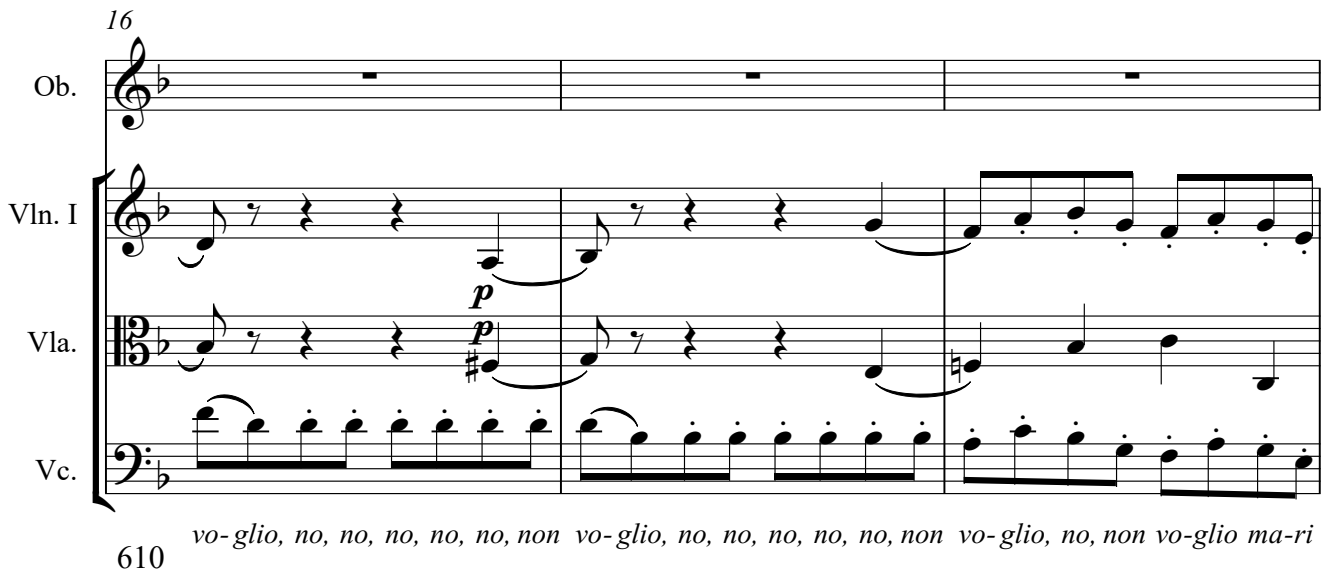
Vln. I *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

*tar. Un' in-gra-ta sen-zaa - mo-re, no, non vo-glio ma-ri - tra, no, no, no, no, no, non*

16



Ob.

Vln. I *p*

Vla. *p*

Vc.

*vo-glio, no, no, no, no, no, non vo-glio, no, no, no, no, no, non vo-glio, no, non vo-glio ma-ri*

19

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

Ghita. Titta.

*Far d'oc - chiet-to a tut - te\_ quan - te, Far con tu - ti la ga\_*

*p*

*tar.*

23

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

Ghitta. Titta.

*ir gi ran do\_ tut - ta\_ not te, ir con Men - go in quel - le*

*lante,*

27

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

Ghitta.

*grotte*

*dar a Ber - tail mio cap - pello,*



30 Titta.

Ob. *fp fp*

Vln. I *fp fp*

Vla. *fp fp*

Vc. Titta.

*dir a Cec-co, ch'è più bel-lo,*

*son a-zio - ni di bir-*

33 Ghita.

Ob. *f*

Vln. I *f fp fp f*

Vla. *f fp fp f*

Vc. *f*

*e non s'han - noa sop - por - tar, no, no, no,*

*bo - ni, e non s'han - noa sop - por tar, no, no, no no,*

36

Ob. *no, e non s'hanno a soppor tar, e non s'hanno a soppor tar.*

Vln. I *no, e non s'han - noa-sop-po - tar, e non s'han-noa-sop-por - tar. Non dir*

Vla. *no, e non s'han - noa-sop-po - tar, e non s'han-noa-sop-por - tar. Non dir*

Vc. *no, e non s'han - noa-sop-po - tar, e non s'han-noa-sop-por - tar. Non dir*

39

Ob. *p*

Vln. I *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

*più chio so no Ti ta, se non ca-vo, se non ca-voa te que-*

42

Ghita.

Ob. *f*

Vln. I *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

*Nor dir più ch'io son la Ghi - ta, se non glioc - chi*

45

Ob.

Vln. I

Vla. *p*

Vc. *p*

*graf-fio, se non graf-fio atel mo-stac - cio.*

Titta.

*Vil - la*

48

Ob. Ghita.

Vil-la-nac - cio, zit - to

Vln. I

Vla. *cresc.*

Vc. nac - cia, zit - to brut - ta,

*p p cresc.*

52

Ob. brut-to, brut-to, brut-to as-sas - si- no, brut-to, brut-to as-sas - si- no.

Vln. I *p p*

Vla.

Vc. brut- ta, brut-ta ma-lan-

*p p*

55

Ob. Nor dir più ch'io son la Ghi- ta, se non graf-fio ateil mo

Vln. I

Vla. dri na, brut- ta, brut ta ma-lan - dri na. Vil-la - nac- cia, zit- to,

Vc. dri na, brut- ta, brut ta ma-lan - dri na. Vil-la - nac- cia, zit- to,

58

Ob. *stac- cio, vil- la - mac- cio, brut to brut-to vil- la- nac- cio, vil- la*  
*f p*

Vln. I

Vla. *zit - to, non dir più ch'io so- no Ti - ta se non ca-voa te que gliocchi. Zit-to*  
*f p*

Vc. *f p*

61

Ob. *nac- cio, brut- to, brut- to, brut- to, brut-to vil- la- nac- cio, vil- la - nac- cio, as- sas- si- no, as- sas-*  
*f p f p f p*

Vln. I *fp fp fp*

Vla. *brut - ta vil - la - nac - cia, vil- la nac - cia, ma- lan-*  
*f p f p f p*

Vc. *f p f p f p*

64

Ob. *si - no, zit - to brut - to, vil- la - nac - cio as- sas-*

Vln. I

Vla. *dri- na, brut- ta, brut- ta, brut- ta, brut-ta vil- la- nac- cia, vil- la - nac- cia, ma- lan- dri- na, ma- lan-*

Vc.

67

Ob. *sino, cresc.* brut - to, brut - to

Vln. I *cresc.* **Titta.** brut - ta, brut - ta,

Vla. dri - na, *cresc.*

Vc. *cresc.*

70

Ob. bru to, bru - to, bru - to, bru - to!

Vln. I brut - ta, brut - ta, brut - ta, brut - ta! *pp*

Vla. *pp* **Titta.**

Vc. Es - ser vuol la mia ru - *mf*

74 **Ghita.**

Ob. Es - ser vuol la mia ru - i - na,

Vln. I

Vla. *pp*

Vc. i - na, mi vuol far pre - ci - pi -

616

78

mi vuol far pre - ci - pi - tar, es - ser vuol la mia ru-  
 es - ser vuol la mia ru-  
 8  
 tar, *p*  
 Tita.

82

i - na, mi vuol far pre-ci - pi - tra mi vuol  
 i - na, mi vuol far pre-ci - pi - tar. mi vuol  
 i - na, mi vuol far pre-ci - pi - tar. mi vuol  
 i - na, mi vuol far pre-ci - pi - tar. mi vuol

85

far pre-ci - pi - tar, mi vuol far, mi vuol far pre-ci - pi -  
 far pre-ci - pi - tar, *p* mi vuol far, mi vuol far pre-ci - pi -  
 mi vuol far, mi vuol far pre-ci - pi -  
 mi vuol far, mi vuol far pre-ci - pi -  
 Titta.

*p*

90

Ob. tar, mi vuol far, mi vuol far pre - ci - pi - tar,

Vln. I

Vla. tar, mi vuol far, mi vuol far pre - ci - pi - tar, mi vuol

Vc.

95

Ob. *p* *f*

Vln. I *p* *f*

Vla. far `re-ci - pi - tar, mi vuol far pre-ci - pi tar.

Vc. *p* *f*

99

Ob. *f* Ghita. Dar a Ber-ta ilmio cap-pel-lo,

Vln. I *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

103 Titta.

Ob. 

Vln. I 

Vla. 

Vc. 

Dir a Cec co-ch'è più bel - lo,  
ir gi-ran-do tut-ta not - te,

Ghita.

107 Titta.

Ob. 


Vln. I 


Vla. 


Vc. 


ir con Men - goin quel-le grot - te, Ghita. son a - zio - ni da bir-  
son a - zio - ni da bir-  
Titta.

110

Ob. 

Vln. I 

Vla. 

Vc. 

bo - ni, e nons'han - noa sop - por - tar, e non s'han-noa sop-por-  
bo - ni, e nons'han - noa sop - por - tar, e non s'han-noa sop-por



113 Tita.

Ob. Vil-la

Vln. I

Vla.

Vc.

tar, e non s'han noa sop por tar,

tar, e non s'han-noa sop-por tar.

*p*

*p*

*p*

117 Ghita.

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

nac - cia, Vil - la - nac - cia,

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

121 Titta.

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

vil - la - nac - cia, vil - la - nac - cia, brut - ta, brut - ta, brut - ta, brut - ta, vil - la - nac - cia, vil - la -

*p* *f* *p* *f* *p*

*p*

*p* *f* *p* *f* *p*

*p* *f* *p* *f* *p*

*p* *f* *p* *f* *p*

124 Ghita.

Ob. *f p pp*

Vln. I *pp*

Vla. *f p pp*

Vc. *f p pp*

nac-cia, ma-lan-dri-na, ma-lan dri - na, bryt-to, brut-to, brut-to vil-la-nac-cioo, vil-la-

127

Ob. *cresc.*

Vln. I *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vc. *cresc.*

nac-cio, as-sas-si-no, as-sas-si-no, brut-to, brut-to, brut-to, brut - to, brut - to,

Titta.

brut - ta, brut - ta,

130

Ob. *f*

Vln. I *f p*

Vla. *f p*

Vc. *f*

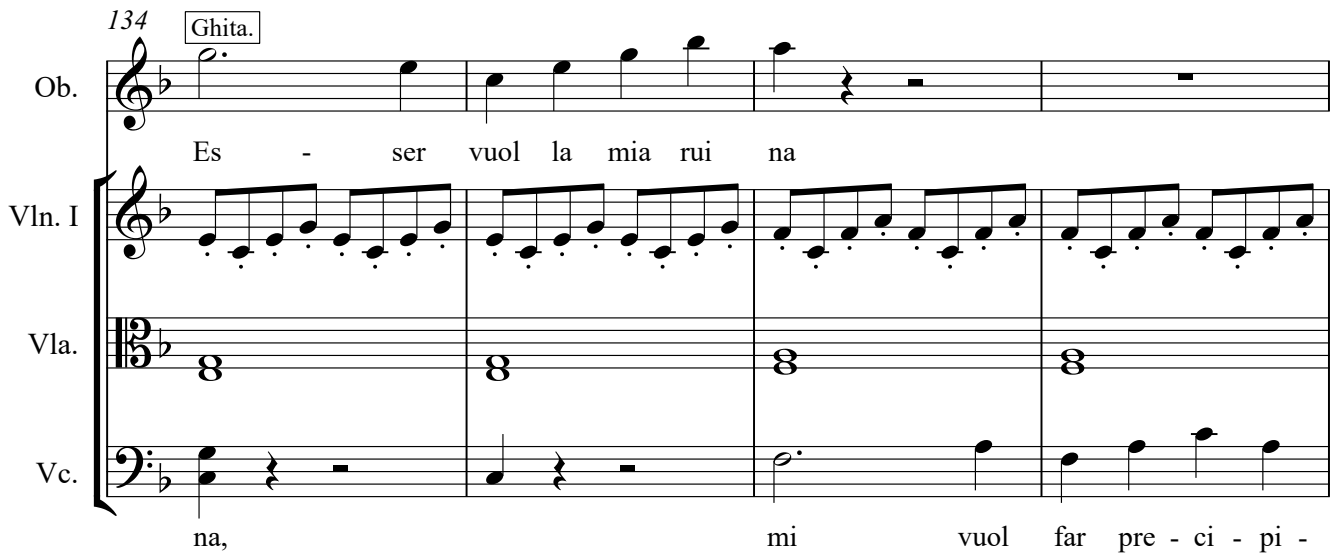
brut - to, brut-to, brut-to, brut-to.

brut - ta, brut-ta, bru-ta, brut-ta.

Titta.

Es - ser vuol la mia rui

134 Ghita.



Ob. *Ghita.*

Es - ser vuol la mia rui na

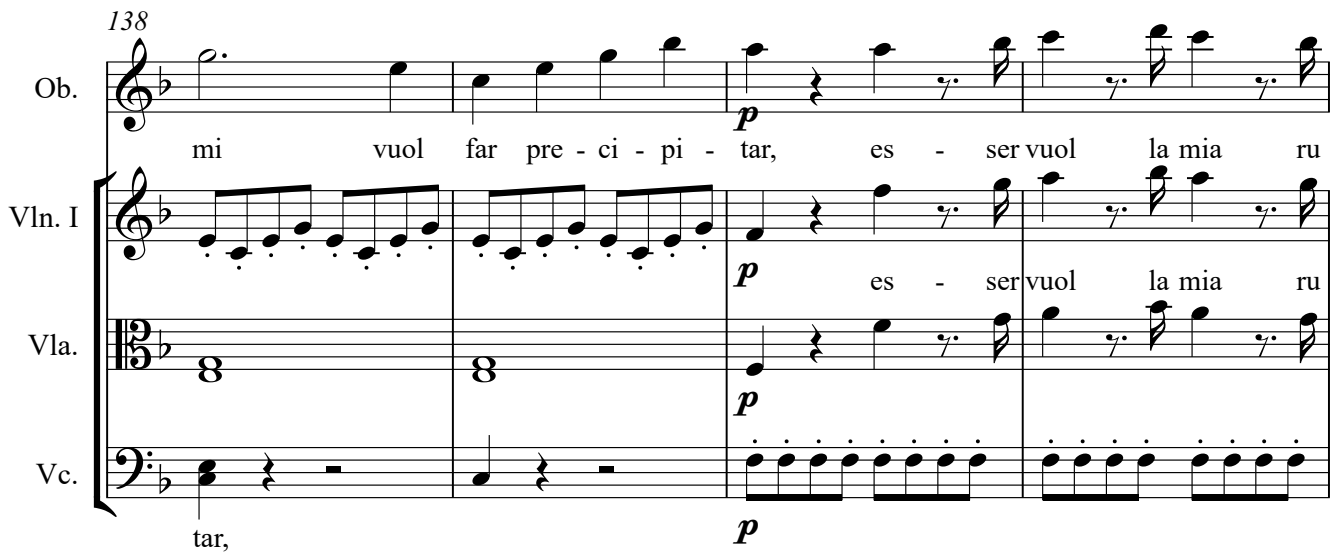
Vln. I

Vla.

Vc.

na, mi vuol far pre - ci - pi -

138



Ob.

mi vuol far pre - ci - pi - tar, *p* es - ser vuol la mia ru

Vln. I

*p* es - ser vuol la mia ru

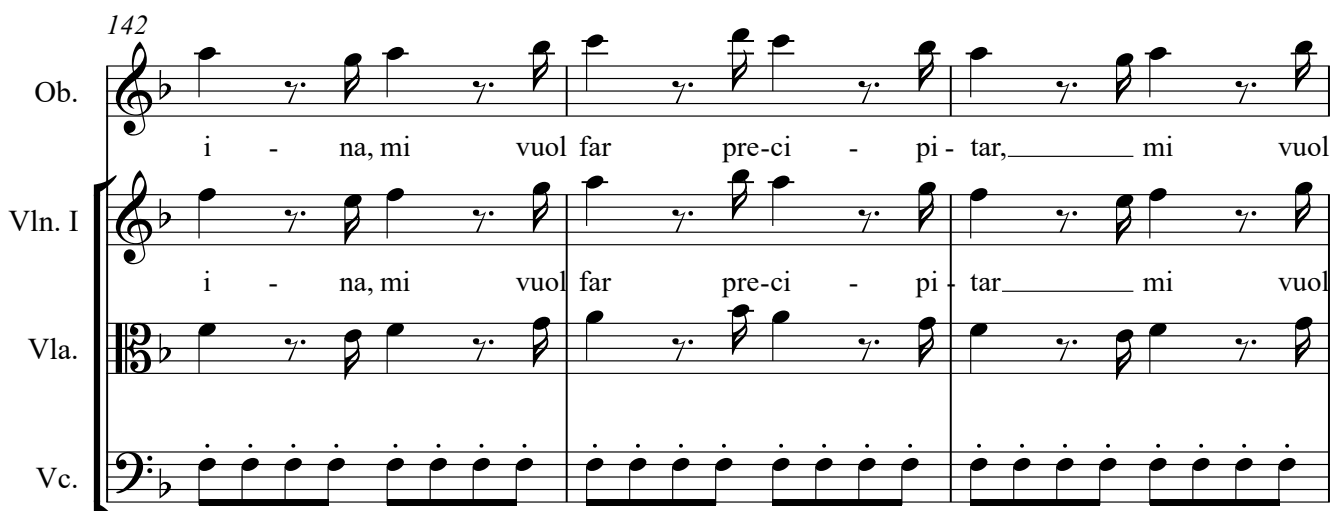
Vla.

*p*

Vc.

tar, *p*

142



Ob.

i - na, mi vuol far pre-ci - pi - tar, mi vuol

Vln. I

i - na, mi vuol far pre-ci - pi - tar, mi vuol

Vla.

Vc.

145

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

far pre-ci - pi - tar,

far pre-ci - pi - tar,

150

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

156

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

160

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

Detailed description: This musical score page shows measures 160 through 164. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The score is arranged in four staves: Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Oboe part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The Violin I part starts with a half note G4, then quarter notes A4, Bb4, and C5, followed by eighth-note patterns. The Viola part provides harmonic support with chords and eighth-note patterns. The Violoncello part features a rhythmic pattern of eighth notes. The piece concludes at measure 164 with a double bar line.

# Número 7. Cavatina di Lubino

## "Lilla mia, dove sei gita?"

Vicent Martín i Soler

Adaptación: G. Druschetzky

Reconstrucción: G. Devesa

**Andantino con moto.**

Oboe *p*

Violín I *p*

Viola

Violonchelo

Lil la mia do ve sei gi ta Lilla\_ bel la, do ve sei Non t'asconder o mia\_

6

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

vi - ta o bel sol de-gliocchi mie i Sen-za te\_\_ non pos-so\_\_ vi-ve-re. mo ri-

11

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

rò mo - ri - ro sen-za di te. Do-ve se - i, mia bel - la Lil-la, Lil-la

16

Ob. *ca — ra, vie - nia me. Non t'a scondere o mia — vi - ta, o bel sol degli oc chi*

Vln. I

Vla.

Vc.

21

Ob. *mie - i. Sen - za te non pos so vi - ve - re, mo - ri - rò, — mo - ri rò sen - za di*

Vln. I

Vla.

Vc.

26

Ob. *te mo - ri - rò sen za di te, mo - ri - rò sen za di te. **p***

Vln. I ***f** **f** **p***

Vla. ***f** **f***

Vc. ***f** **f***

626 ***f** **f***

31

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

Detailed description: This is a musical score for four instruments: Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score begins at measure 31. The Oboe part features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The Violin I part has a similar melodic line with slurs and some chords. The Viola part provides harmonic support with sustained chords and some rhythmic patterns. The Violoncello part has a bass line with slurs and some rhythmic patterns. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music concludes with a double bar line.



# N.º 10 Aria Ghita "Purchè tu m'ami"

Vicent Martín i Soler  
Adaptación: G. Druschetzky  
Reconstrucción: G. Devesa

**Allegro**

Oboe

Violín I

Viola

Violonchelo

*Pur-chè tu*  
*pp*

*pp* *f* *pp*

*pp* *f* *pp*

*pp* *f* *pp*

10

Ob.

*m'a - mi, pur-chè sia mi - o, sem-pre vo - gli - o te so lo a mar.*

Vln. I

Vla.

Vc.

*f* *f* *f*

19

Ob.

*Pur chè sia mi - o, sem pre vo - gli - o te so-lo a -mar. Se un po'di*

Vln. I

Vla.

Vc.

*p* *p* *p*

628 *p*

26

Ob. *rab - ia te - co mi vie - ne lo fo per be - ne, lo puioi pen - sar.*

Vln. I

Vla.

Vc.

33

Ob. *Maè poi di pa - glia tut - to il mio fo - co, e po - co po - co mi suol du - rar.*

Vln. I

Vla.

Vc.

41

Ob. *In un mo - men - to di me - le io tor - no, e in que - sto gior - no l'hai da pro -*

Vln. I

Vla.

Vc.

48

Ob. *var. Dam-mi l'a - nel - lo, Ti - ta mio bel - lo, dam-me-lo, ca-ro, non in-du*

Vln. I

Vla.

Vc.

56

Ob. *giar, no, non in - du - giar. Pur-chè tu m'a - mi, pur- chè sia mi - o, sem-pre vo-*

*p* *f*

Vln. I

Vla.

Vc.

*p* *f*

64

Ob. *gli - o te - so - lo a mar, pur-chè sia - mi - o, sem-pre vo*

Vln. I

Vla.

Vc.

72

Ob. *glio - o te so lo a-mar. Se un po' di rab - bi a - te - co mi vie - ne,*

Vln. I *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

79

Ob. *lo fo per be-ne le pu oi pen-sar. In un mo - men - to di me-le io*

Vln. I

Vla.

Vc.

86

Ob. *tor - no e que-sto gior - no l'hai da pro var. Al-lor' co - no sce-re*

Vln. I *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

*pp* 631

93

Ob. *po-trai la Ghi\_\_ta, che bel - la vi-ta vo - gliam\_ pas - sar, che bel-la*

Vln. I

Vla.

Vc.

*p*

*p*

*p*

99

Ob. *vi - ta, che bel-la vi - ta, che bel-la vi - ta\_\_vo - gliam\_ pas - sar, che bel-la*

Vln. I

Vla.

Vc.

104

Ob. *vi - ta, che bel-la vi - ta, che bel-la vi - ta\_\_vo - gliam\_ pas - sar, sì, vo-gliam pas -*

Vln. I

Vla.

Vc.

*cresc.*

632

110

Ob. *sa*, *si*, *vo - gliam pas - sar.*

Vln. I *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

115

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

# N.º 11 Aria Tita

## "In quegli anni in cui solea"

Vicent Martín i Soler  
Adaptación: G. Druschetzky  
Reconstrucción: G. Devesa

**Allegretto**

Oboe

Violín I

Viola

Violonchelo

*f p f p*

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*f p f p f*

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

Tita.

In que

*p f p f p f*

11

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*glian ni in cui so - le - a ir le ca - pre a pas - co - lar mio bis - non - no mi di -*

16

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*cea ch'era un uo - mo dalto af - far fi - glio mio la donna è fo - co, fi - glio mio, la donna è*

22

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*fo - co, guar - da ben, guar - da ben, guar da ben non t'ac - co - star, guar - da ben non t'ac - co -*



28

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*star, guar-da ben non t'ac-co-star Io ri-pien de' det-ti su-oi per pa*

33

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*u-ra d'ab-bruc-iar-mi, do-ne mie, lon-tan da vo-i pro-cu-ra-va di re*

38

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*star, io ri-pien de' det-ti su-oi per pa-u-ra d'ab-bruc-iar-mi, don-ne mie, lon-tan da*

41

Ob. *vo - i pro - cu - ra - va di re - star, do - ne mie, lon-tan da vo - i pro - cu -*

Vln. I *p sf p p sf p p sf p*

Vla. *p sf p p sf p p sf p*

Vc.

45

Ob. *ra - va di re - star; Ma un i - stin-to na - tu - ra - le su - pe - rò l'e - du - ca*

Vln. I

Vla.

Vc.

50

Ob. *zion, e tro - vai che ma - le, ma - le, ma - le pre - di - ca - va quel buf*

Vln. I

Vla.

Vc.

54

Ob. *fon, pre - di - ca - va quel buf - fon, pre - di -*

Vln. I

Vla.

Vc.

57

Ob. *-ca - va, pre - di - ca - va quel buf - fon.*

Vln. I *p*

Vla. *p*

Vc.

61

Ob.

Vln. I *Qual far - fal - la pian, pia - ni - no,*

Vla.

Vc.

66

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*pria cer - cai gi - rar - viin - tor - no, poi mi*

71

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*fe - ci più vi - ci - no ed o - sai toc - car - viun gior - no, e sen*

75

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*ten - do che la pel - le del - le di - ta te - ne - rel - le non ab*

79

Ob. *f*

Vln. I *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

*bruc - cia, ma di - let - ta, ma di - let - ta, vol - li far per voi ven*

82

Ob. *p*

Vln. I *fp*

Vla. *fp*

Vc. *fp* *p*

*det - ta, vol - li far per voi ven - det - ta con a - mar - vi, e ri - spet - tar - vi, e con*

87

Ob.

Vln. I *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

*dar - vi - que - sto - cor. Non cre - de - te, non cre - de - te? Non cre - de - te. Al - le*

640

93

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*pro-ve, o don-ne ca-re, tut-to, tut-to io vo-glio fa-re per pro var-vi un ve-ro a*

98

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*mor. Don-ne mi - e, non cre-de - te, don-ne mi - e, non cre*

*p cresc.*

*p cresc.*

*p cresc.*

102

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*de - te, non cre-de - te, non cre - de-te? Al - le pro - ve, o don - ne ca - re, tut - to,*

*p*

106

Ob. *tut - to io vo - glio fa - re per pro - var - vi un ve - ro a - mor, tut - to, tut - to vo - glio*

Vln. I

Vla.

Vc. *p*

110

Ob. *fa - re per pro - var - vi un ve - ro a mor, tut - to, tut - to vo - glio fa - re per pro - var - vi un ve - ro a*

Vln. I

Vla.

Vc.

113

Ob. *mor, per pro - var - vi un ve - ro a*

Vln. I

Vla.

Vc.

115

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*mor, per pro - var - vi un ve - ra a - mor, per pro - var - vi un ve - roa*

118

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

*mor, per pro - var - vi un ve - ro a - mor.*

121

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.



# N.º 12 Terzetto "Dirò che perfida"

Vicent Martín i Soler  
Adaptación: G. Druschetzky  
Reconstrucción: G. Devesa

**Allegro** Lilla.

Oboe  
Violín I  
Viola  
Violonchelo

*Di-rò che per-fi-da, che fal-sa se-i, che da te*  
*p f p f p*

*f fp fp fp*

5

Ob.  
Vln. I  
Vla.  
Vc.

*na-sco-no gliaf-fa-ni mi-ei, che per uc-ci-der mi fin-gi d'a-mar-mi, per far-mi,*  
*f p f p fp*

*f p fp*

*f p fp*

644 *fp fp p fp*

9

Ob. *per-de-re il mio te - sor.*

Vln. I *f p* Ghita. *lo - che in giar - di - no*

Vla. *f p f p f Ghita. p* *fat - ta ho la - spi - a,*

Vc. *f p f p f p*

15

Ob. Ghita. *quan - do Lu - bi - no te - co - ve - ni - a, che nel mio for - no*

Vln. I *fp p*

Vla. *fp p*

Vc. *f fp*

21

Ob. *l'as - co - siun gior - no ho - que sto - pre - mio del mio bon cor. Dal di chehan*

Vln. I *mf p f p f p* Lilla. *mf p f p f p*

Vla. *mf p f p f*

Vc. *mf p f p fp*

645

27

Ob. *det-to ch'io son più bel-la tu con di-spet-to mi ve-dio gnor, tu con di-spet-to mi ve-dio*  
*f p f p f p f p f*

Vln. I *f p f p f p f p f*

Vla. *fp fp fp f p f*

Vc. *fp fp fp fp f*

32

Ob. Ghita.  
*gnor. Oh per bel - lez - za chi può e-gua-gliar-ti? Do-vrian chia-mar - ti*  
*p mf*

Vln. I *p mf*

Vla. *mf*

Vc. *p mf*

39

Ob. Lilla.  
*mar - dre d'a - mor. Via brut-ta sto-li-da, non fa schua-maz-zi.*  
*f p f*

Vln. I *f p f* Ghita.  
*Via brut-ta*

Vla. *f p f*

Vc. *f p f*

646

**Largo.**

Lilla.

43

Ob. *p* Per— pie—

Vln. I *f* sto—li—da, non fa schia—maz—zi. *f* *p*

Vla. *f* *f* *p*

Vc. *f* *f* *p*

48

Ob. *p* tà— non vi— sde— gna—te, a— scol—ta—te per— pie—tà—

Vln. I *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

55

Ob. *mf* Vi— com—mo—va quel la—men—to, che— tor—men—to

Vln. I *mf* Per— pie—tà— non vi— sde— gna—te, a— scol—ta—te

Vla. *fp*

Vc. *fp*

Ghita.

61

Ghita.

Ob. *al cor mi dà, vi com - mo - va quel la - men - to*

Vln. I *per pie - tà,*

Vla. *Mi com - mo - ve il lor la - men - to*

Vc.

67

Reina.

Ob. *che tor - men - to al cor mi dà, mi com - mo - ve*  
*mf*

Vln. I *mf*

Vla. *Lilla. Per pie - tà non*  
*mf*

Vc. *mf*

*e tor - men - to al cor mi dà.*

73

Ob. *il lor la - men - to e tor - men - to al cor mi*

Vln. I

Vla. *vi sde gna - te a scol - ta - te per pie -*

Vc.

**Allegretto.**

78 Reina.

Ob. *dà.* Scor - get - te, scor - ge - te, — mie

*mf*

Vln. I

Vla. *tà.* *pp*

Vc. *pp*

81

Ob. ca - re in - no - cen - ti, sea - mi - che sa - re - te sa -

Vln. I

Vla. *p*

Vc. *p*

85 Lilla.

Ob. prov - vi — pre - miar. Di co - re t'ab - brac - cio, ti

Ghita.

Vln. I Di co - re t'ab - brac - cio, ti

Vla. *p*

Vc. *p*

89

Ob. *ba - cio\_ ci co - re; la pa - ce, e l'a - mo - re tra*

Vln. I *ba - cio\_ ci\_ co - re; la pa - ce, e l'a mo - re tra*

Vla.

Vc.

93

Ob. *noi dee\_ re - gnar. Chia-vreb - be mai* Ghita.

Vln. I *noi dee\_ re - gnar. Chia-vreb - be mai* Reina.

Vla. *f* *pp*

Vc. *f*

96

Ob. *det - to,*

Vln. I *det - to,*

Vla. Lilla.

Vc.

650 *Chia - vreb - be mai det - to,*

98

Ob. *cheil no - stro ti -*

Vln. I *cheil lo - ro ti -*

Vla. *cheil no - stro ti - mo - re*

Vc. *cheil no - stro ti - mo - re*

100

Ob. *mo - re s'a - ves - sea can -*

Vln. I *mo - re s'a - ves - sea can -*

Vla. *mo - re s'a - ves - sea can -*

Vc. *in tan - to di - let - to*

102

Ob. *giar, s'a - ves - sea can - gear, s'a -*

Vln. I *giar, s'a - ves - se, s'a*

Vla. *giar, s'a - ves - se, s'a*

Vc. *giar, s'a - ves - se, s'a*

*ff*

Lilla. Ghita. Reina.



105

Ob. ves - se, s'a - ves sa - prov - vi pre - miar, sa -

Vln. I ves - sea can - giar. sa - pren - ne pre - miar, se a - mi - che noi

Vla. Lilla. sa - pran - ne pre - miar, se a - mi - che noi

Vc. sa - pran - ne pre - miar, se a - mi - che noi

109

Ob. prov - vi pre - miar, sa - prov - vi pre -

Vln. I sia - mo, sa - pran - ne pre - miar, se a - mi - che noi sia - mo, sa - pran - ne pre -

Vla. sia - mo, sa - pran - ne pre - miar, se a - mi - che noi sia - mo, sa - pran - ne pre -

Vc. sia - mo, sa - pran - ne pre - miar, se a - mi - che noi sia - mo, sa - pran - ne pre -

112

Ob. miar, sa - prov - vi pre - miar, sa - prov - vi pre -

Vln. I miar, sa - pran - ne pre - miar, sa - pran - ne pre -

Vla. miar, sa - pran - ne pre - miar, sa - pran - ne pre -

Vc. miar, sa - pran - ne pre - miar, sa - pran - ne pre -

114

Ob. *miar.* *f*

Vln. I *miar.* *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Detailed description: This musical score shows measures 114, 115, and 116 for four instruments: Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 7/8. Measure 114 begins with a fermata over a quarter rest. In measure 115, the Oboe and Violin I parts play a melodic line of eighth notes, while the Viola and Violoncello parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. In measure 116, the Oboe and Violin I parts play a melodic line of quarter notes, while the Viola and Violoncello parts play a rhythmic accompaniment of quarter notes. The score concludes with a double bar line.

# N.º 13 Aria Cavatina di Lilla "Dolce mi parve un dì"

Vicent Martín i Soler  
Adaptación: G. Druschetzky  
Reconstrucción: G. Devesa

Andante sostenuto.

Musical score for measures 1-5. The score is for Oboe, Violin I, Viola, and Violonchelo. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The Oboe part has a few notes in the first measure. The Violin I, Viola, and Violonchelo parts have a melodic line starting in measure 1. Dynamics are marked *p* (piano) and *f* (forte).

Musical score for measures 6-7. The score is for Oboe, Violin I, Viola, and Violonchelo. The Oboe part is silent. The Violin I, Viola, and Violonchelo parts continue the melodic line. Dynamics are marked *f* (forte) and *p* (piano).

Musical score for measures 8-10. The score is for Oboe, Violin I, Viola, and Violonchelo. The Oboe part is silent. The Violin I, Viola, and Violonchelo parts continue the melodic line. Dynamics are marked *f* (forte), *cresc.* (crescendo), and *p* (piano).

11 Lilla.

Ob. *Dol-ce mi par ve un di, un dí mi piac-que a -mor, ma*

Vln. I

Vla.

Vc.

16

Ob. *non mi par' - co - si, no, no, ma non mi pia-ce an - cor.*

Vln. I *f*

Vla. *f p*

Vc. *f p*

20

Ob. *Fin-chè vi - ci - no a*

Vln. I *f p f p*

Vla. *f p f p*

Vc. *f p f p*

655

23

Ob. te vi ve-a mio ca - ro be - ne, ch'io ti vi-de a per me lan-

Vln. I

Vla.

Vc.

*p*

*p*

*p*

28

Ob. guir d'a-mor, lan - guir d'a-mor ri - pien, lan

Vln. I

Vla.

Vc.

*p*

*p*

31

Ob. guir d'a-mor ri - pien, dol-ce mi fu quel di, quel di mi piac-que a

Vln. I

Vla.

Vc.

*p*

*p*

*p*

36

Ob. mor, ma non è più co - sì, no, no ma non mi pia - cean

Vln. I

Vla.

Vc.

40

Ob. cor, no, no, no, non mi pia - ce, no, non mi pia - cean

Vln. I *f* *p* *f* *p*

Vla. *f* *p* *f* *p*

Vc. *f* *p* *f* *p*

42

Ob. cor, non mi pia - ce, no, no, non mi pia - ce, non mi pia - cean -

Vln. I *p* *cresc.* *f*

Vla. *p* *cresc.* *f*

Vc. *p* *cresc.* *f*

657

44

Ob. *f* cor, *p* no, no, no, non mia pia - ce, no, non, pia-ce-an

Vln. I *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

46

Ob. cor, non mi pia-ce, no, no, non mi pia-ce, non mi pia-ce an-cor, non mi pia-ce, no, no, non mi

Vln. I *sf* *cresc.*

Vla. *sf* *cresc.*

Vc. *sf* *cresc.*

49

Ob. pia - ce, non mi pia-cean - cor, non mi pia - cean -

Vln. I

Vla.

Vc.

51

Ob. *f* cor, non mi pia - cean - cor.

Vln. I *f*

Vla. *f*

Vc. *f*



# N.º 14 Finale I

## "O quanto un sì bel giubilo"

Vicent Martín i Soler  
 Adaptación: G. Druschetzky  
 Reconstrucción: G. Devesa

**Allegro** Reina

Oboe *f* *p* Oh quan-to un sì bel

Violín I *f* *p*

Viola *f* *p*

Violonchelo *f* *p*

6

Ob. *f* *p* giu-bi-lo, oh quan-to al-let-ta, e pia-ce, di pu-ra gio-ia, e pa-ce sor-

Vln. I *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

11 Lilla, Ghita.

Ob. *f* *p* gen-te o-gnor sa-rà Go-dia-mo su, go-dia-mo, e

Vln. I *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

660

15

Ob. *con sin - ce - ro a - mo - re ren - dia - mo gra - zie al*

Vln. I

Vla.

Vc.

18

Ob. *co - re di vo - stra Ma - e - stà, E il fi - glio mio non par - la? E*

Vln. I *Ghita*

Vla.

Vc.

23

Ob. *voi non di - te nien - te, non di - te nien - te, non di - te nien - te?*

Vln. I *voi non di - te nien - te, non di - te nien - te, non di - te nien - te? Guar - da - te il mio Lu -*

Vla.

Vc.

*mf p p p*

*Lilla (Al principe).*

28 Príncipe. Corrado.

Ob. *p* An - da - te, ho vi - sto, ho vi - sto. *mf*

Vln. I *f* bi - no. *f* Guar - da - te Ti - ta mi - o. *f*

Vla. *f*

Vc.

33

Ob. *p* da - te, ad dio, ad di - o. *p*

Vln. I *p*

Vla. *p*

Vc.

38 Lilla.

Ob. *sf* Cor - ra - do mu - to re - sta, l'in - fan - te mi par

Vln. I *fp*

Vla. *fp*

Vc. *fp*

662

42

Ob. *me - sto, non so co - sa pen - sar.* *sf* *cresc.* *f* Lilla, Ghita, Reina.

Vln. I *fp* *cresc.* *f* Ma

Vla. *fp* *cresc.* *f* Príncipe, Corrado.

Vc. *fp* *cresc.* *f* Lubino, Tita, Corregidor.

46

Ob.

Vln. I *quel ch'è fat-to, è fat - to, e non si può can-giar e non si può can-giar e*

Vla. *quel ch'è fat-to, è fat - to, e non si può can-giar, e non si può can-giar, e*

Vc. *quel ch'è fat-to, è fat - to, e non si può can-giar, e non si può can-giar, e*

52

Ob. Lilla, Ghita, Reina. *Go - dia-mo su, - go - dia - mo, e con sin-ce-roa*

Vln. I *non si può can - giar.* *p*

Vla. *non si può can - giar.*

Vc. *non si può can - giar.*

663

58

Ob. *mo - re ren - dia - mo gra - zie al co - re di vo - stra Ma - e - stà, f*

Vln. I

Vla.

Vc.

63

Ob. *e con sin - ce - roa*

Vln. I

Vla. *f*

Vc. *f*

66

Ob. *mo - re ren - dia - mo gra - zie al co - re di vo - stra Ma - e -*

Vln. I

Vla.

Vc.

70

Ob. *stà.* *p* *cresc.* *f* *p*

Vln. I *p* *cresc.* *f* *p*

Vla. *p* *cresc.* *f* *p*

Vc. *f* *p*

Detailed description: This system covers measures 70 to 75. The Oboe part begins with a fermata and a dynamic of *p*, then moves to *cresc.* and *f* before ending with *p*. Violin I follows a similar pattern. Viola and Violoncello play sustained notes with dynamics *p*, *cresc.*, *f*, and *p* respectively.

76

Ob. *f* *p* *cresc.*

Vln. I *f* *p* *cresc.*

Vla. *f* *p* *cresc.*

Vc. *f* *p* *cresc.*

Detailed description: This system covers measures 76 to 81. The Oboe part starts with *f*, moves to *p*, and then *cresc.*. Violin I starts with *f*, moves to *p*, and then *cresc.*. Viola and Violoncello play sustained notes with dynamics *f*, *p*, and *cresc.*.

82

Ob. *f* *f*

Vln. I *f* *f*

Vla. *f* *f*

Vc. *f* *f*

665

Detailed description: This system covers measures 82 to 85. The Oboe part starts with *f* and ends with *f*. Violin I starts with *f* and ends with *f*. Viola and Violoncello play sustained notes with dynamics *f* and *f*. A page number '665' is located at the bottom right.

87

Ob.

Vln. I

Vla.

Vc.

Detailed description: This musical score block contains four staves for measures 87 through 92. The top staff is for Oboe (Ob.) in treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is for Violin I (Vln. I) in treble clef, playing a harmonic accompaniment with chords and some eighth-note patterns. The third staff is for Viola (Vla.) in alto clef, also providing harmonic support with chords and eighth-note patterns. The bottom staff is for Violoncello (Vc.) in bass clef, playing a steady eighth-note accompaniment. The score concludes with a double bar line at the end of measure 92.

# *Capítulo 10*





# Análisis musical de la reconstrucción

Un lenguaje no es el producto de la asociación de letras al azar; las letras forman palabras que a su vez se disponen de acuerdo a reglas sintácticas formando frases con sentido. Del mismo modo, la música no se lee como una yuxtaposición aleatoria de letras (sonidos, notas), sino como agrupaciones verticales y/o horizontales de acuerdo a ciertas reglas (Molina, 2003: 1).

En este capítulo, analizaremos, únicamente, los números de la ópera que fueron objeto de adaptación por parte de G. Druschetzky. Para ello, utilizaremos las partituras generales de la reconstrucción que hemos hecho de esta, cuyas partituras se ubican en las conclusiones.

## **Análisis musical**

A continuación, se recogen los análisis musicales de los diferentes números de la ópera que componen esta adaptación camerística. Con el fin de ordenar su contenido, cada uno de ellos, se dividirán en cuatro apartados bien diferenciados, consistentes en análisis I. Formal., II. Armónico., III. Rítmico y IV. Textural y melódico.

## **Sinfonia (Sinfonía)**

Esta obertura a nivel instrumental es larga. Se caracteriza por ser una forma sonata ternaria (Exposición, Desarrollo y Reexposición). Posee temas A, B y otros contrastantes, y un desarrollo con el típico cambio de modo de mayor a menor. En cuanto al aspecto armónico se manifiesta la polaridad entre tónica (do) y dominante (sol).

### **I. Formal:**

El tema principal aparece tres veces en do mayor; al inicio durante los primeros 16 compases (8+8), en el compás 47 y en el 120. A continuación, se observa como el tema A es introducido por el violín y la viola, el cual es retomado por el oboe de forma conjunta en el compás 9.

Ilustración 1654. -cc. 1-5. Tema a en do mayor<sup>225</sup>.

En el compás 17, entre la primera vez que aparece el tema A y la segunda, aparece una frase contrastante de 8 compases. Este contraste es melódico, pero no armónico, ya que el violonchelo mantiene una pedal de tónica, estando así toda la responsabilidad musical en las voces superiores.

<sup>225</sup> En este capítulo se indican los números y los datos de las ilustraciones encima de estas. El fin es diferenciarlas de las del estudio comparado. Además, está en consonancia con la normativa Chicago Deusto.

Ilustración 1655. -cc. 17-23. Contraste melódico-.

Otro elemento contrastante es el sistema de semicorcheas que aparece ubicado entre el compás 24 y el 27, el cual se vuelve a repetir entre el compás 28 y el 31. Es una progresión melódica y está formada por tres partes, comúnmente conocido como *Bar form*<sup>226</sup>. Para ello, nos fijamos en la voz del violín.

- La primera parte abarca: do<sup>3</sup>-re<sup>3</sup>-mi<sup>3</sup>-fa<sup>3</sup>-sol<sup>3</sup>-fa<sup>3</sup>.
- La segunda: re<sup>3</sup>-mi<sup>3</sup>-fa<sup>3</sup>-sol<sup>3</sup>-la<sup>3</sup>-sol<sup>3</sup>.
- Y la tercera: mi<sup>3</sup>-fa<sup>3</sup>-sol<sup>3</sup>-la<sup>3</sup>-si<sup>b3</sup>-la<sup>3</sup>-si<sup>3</sup>-do<sup>4</sup>-si<sup>3</sup>-do<sup>4</sup>-re<sup>4</sup>-do<sup>4</sup>.

Ilustración 1656. -cc. 24-26. Nuevo contraste-.

<sup>226</sup> Este tipo de progresión se popularizó durante el Barroco tardío veneciano.

Ilustración 1657. -cc. 27-29. Nuevo contraste e inicio de la repetición-

El tema B lo ubicamos en el compás 70 entre el violonchelo y la viola a distancia de terceras. Este además de estar en la tonalidad dominante (sol mayor) se caracteriza por poseer un ritmo nuevo formado por corchea con puntillo, semicorchea y corchea. Se trata de algo completamente novedoso dentro de la primera sección. Es decir; de gran contraste rítmico, tonal y textural.

Ilustración 1658. -cc. 70-73. Tema B.

El Desarrollo abarca desde el compás 82 al 119, en el que como veremos se pasa del modo mayor al menor.

La Reexposición se ubica en el compás 120, justo después del silencio estructural que aparece en el 119. Esta reexposición finaliza en do mayor en el compás 175.

## **II. Armónico:**

Es una composición tonal en la que se muestra claramente la polaridad entre la tonalidad de la tónica (do mayor) y la dominante (sol mayor). Si bien, aparecen otras tonalidades como sol menor, re menor y la menor. Sin embargo, aparecen muchas melodías relacionadas con la tonalidad principal (do mayor).

A partir del compás 82, en la sección del Desarrollo la obertura empieza a modular de sol mayor a sol menor.

El material que aparece en el compás 92 está en re menor. Además, llama poderosamente la atención porque las negras con puntillo guardan cierta relación con el tema A del inicio.

Ilustración 1659. -cc. 92-96. Relación con el tema inicial.

En el compás 102 nos encontramos con re menor y a partir del 108 con la menor, tonalidad de la que no se separará hasta el c. 119, ya que a partir del 120 con la Reexposición se vuelve a la tonalidad principal (do mayor).

Ilustración 1660. -cc. 101-104. Tonalidad de re menor.

Ilustración 1661. -cc. 108-110. Tonalidad de la menor.

Como hemos visto la armonía ha ido modulando por quintas; do, sol, re y la para acabar nuevamente en do.

Las cadencias son otro aspecto importante a tener en consideración, ya que nos ayudan a ubicar en el discurso musical las zonas donde se originan ciertos reposos. Estas las hemos visto en los compases 46, 69 y 101.

### **III. Rítmico:**

La obertura comienza con un inicio tético en compás de seis por ocho y finaliza con un remate sobre la tónica sobre tiempo fuerte.

La agógica de *Allegro* nos indica que es un tiempo alegre pero no apresurado, pero por las figuraciones que se emplean con carácter rítmico.

Además, se aprecia un rasgo característico del Clasicismo, la gradación rítmica ya que empezamos trabajando con corcheas y negras con puntillo y más adelante con semicorcheas con función melódica. No obstante, predominan las células rítmicas ternarias, principalmente las formadas por tres corcheas y como contraste las compuestas por corchea con puntillo, semicorchea y corchea.

### **IV. Textural:**

Se aprecia una textura transparente que nos permite ver con claridad el paso de funciones melódicas entre las diferentes voces instrumentales, encontrado la melodía tanto en las voces superiores (oboe, violín) como en las inferiores (viola, violonchelo). Asimismo, encontramos un uso de la textura unisonal en los compases 38, 40, 55 y 57.



## N.º 2 *Terzetto* (Terceto)

### I. Formal

Se trata de una estructura ternaria A-B-A', donde los cambios de compás determinan la estructura.

La primera sección (A) se divide en tres frases 12+4+11 respectivamente. La primera frase se compone por una melodía de cuatro compases que pasa por tres voces solistas, en este caso violonchelo (cc. 1-4), oboe (cc. 5-8) y violín (cc. 9-12). La segunda frase de cuatro compases es homofónica y la tercera de once es transitiva porque alberga una pedal de dominante que crea tensión.

Ilustración 1662. -cc. 1-4. Melodía inicial que se repite en el oboe y en el violín.

Violonchelo

Corrado.

Per-chè ma - i nel sen, per - chè, pal-pi-

La segunda sección (B) se divide en tres frases 4+5+8. La primera de cuatro compases es muy rítmica, la segunda de cinco es un puente modulante que va a sol mayor y la tercera de ocho compases es como una especie de tema en sol mayor que contrasta con el principio de A, ya que no hay casi puntillos, ni intervalos de cuarta-quinta. Es mucho más melódica y delicada y finaliza con una semicadencia. Además, presenta un contraste muy grande tanto rítmico, tonal, melódico, interválico como textural.

Ilustración 1663. -cc. 28-31. Primera frase (parte B).

Ob. *mf*  
*ser - va a chi\_ t'a - do - ra, deh con - ser - va a chi t'a - do - ra*

Vln. I *mf*  
*ser - va a chi\_ t'a - do - ra,*

Vla. *mf*  
 Corrado.  
*u - na*

Ilustración 1664. -cc. 32-35. Tercera frase (parte B).

Vln. I

Vla.  
*vi - ta al ciel sì ca - ra, u - na vi - ta al ciel sì ca - ra, al ciel\_ sì\_*

Vc.  
*vi - ta al ciel sì ca - ra, u - na vi - ta al ciel sì ca - ra, al ciel\_ sì\_*

Ilustración 1665. -cc. 37-39. Tercera frase (parte B)<sup>227</sup>.

*mf*

Corrado.

*f p* In te vi - ve il figli - oan co - ra, *f p* in te vi - ve il ge - ni

Príncipe.

*f p* In te vi - ve il figli - oan co - ra, *f p* in te vi - ve il ge - ni

*f p* Me - co go - di, a - ma - to fi - glio, *f p* e dis - ca - ccia il tuo ti

La tercera sección (A') es un *da capo* escrito. Tiene un añadido formado por tres procesos cadenciales iniciados a partir del compás 69. El primer proceso cadencial se inicia en el compás 69 (basado en sol-do, donde el sol tiene mucho protagonismo), el segundo en el 76 y el tercero en el compás 84 con anacrusa, donde cada vez la relación dominante-tónica (V-I) es más estrecha, lo que nos indica que el terceto se acaba. Asimismo, en los tres últimos compases se localiza una coda final.

<sup>227</sup> En los compases 37, 38 y 39 el violonchelo asume el papel de una de las voces protagonistas; la de la Reina, donde el oboe hace duplicaciones parciales.

## II. Armónico

La primera y tercera sección son diatónicas; no hay alteraciones. Es hacia la mitad de la segunda sección donde se localiza la modulación a sol mayor, concretamente a partir del compás 35.

A partir del compás 17 y hasta el 27 nos encontramos con una pedal de dominante que se mantiene en el bajo. Esto nos indica que es una semicadencia ampliada con función de transición.

Entre los compases 65 y 68 se localiza una semicadencia. Esta es importante porque articula el final de A' y el proceso cadencial que se inicia en el compás 69, el cual es acumulativo, es decir; primero participan dos instrumentos (oboe y viola), en el compás siguiente se suma un tercero (el violín) y en el siguiente el cuarto (el violonchelo).

En el mencionado proceso cadencial se aprecia como la melodía cae desde el compás 71 al 75, ubicando entre el 74 y el 75 una cadencia conclusiva; perfecta (V-I). Otros ejemplos de cadencias conclusivas V-I los encontramos en los compases 78-79, 94-95,

## III. Rítmico

El ritmo de corchea con puntillo-semicorchea que aparece al principio del terceto (cc. 4, 15-16, 20-22) es la base rítmica del inicio de la parte B, es decir; que lo anticipa.

Ilustración 1666. -c. 4. Ejemplo rítmico  
(corchea con puntillo-semicorchea).



Ilustración 1667. -cc. 29-30. Parte B.



Dentro de la parte B, en los compases 30-31 encontramos elementos rítmicos y melódicos que hacen que dentro del contraste que presenta esta sección exista una relación con la parte A, a través de las notas fa-mi (parte B), mi-fa (parte A).

Ilustración 1668. -cc. 30-31 (parte B).

-ser - va a chi t'a - do - ra

*p*

Corrado.

u - na

Reina.

u - na

Ilustración 1669. -cc. 13-16 (parte A).

Reina.

pal - pi - tar - ti il cor do - vrà.

Principe.

*p* *f*

pal - pi - tar - ti il cor do - vrà.

*p* *f*

*f* *p* *f*

*f* *p* *f*

#### IV. Textural y melódico.

Este terceto es muy simple diatónico y solemne, pero para que la melodía posea la importancia que le caracteriza tiene que estar articulada, es decir; tienen haber pausas y reposos, para ayudar también así a la respiración de los cantantes. En este número además de las cadencias, semicadencias, calderones y silencios estructurales que cumplen esta función, otro ejemplo que encontramos es la soldadura ubicada en el compás 16. Esta cumple la función de completar espacios musicales, ayudando así a que la melodía también respire.

Ilustración 1670. -c. 16. Soldadura.

*cresc.*

*cresc.*

Texturalmente predomina la melodía acompañada, aunque también aparecen texturas homofónicas (cc. 13-16, 92-93) y unisonales (c. 90-91).

Ilustración 1671. -cc. 13-16. Ejemplo textura homofónica (segunda frase de la parte A).

Reina.  
*pal-pi - tar-ti il cor do - vrà*

Principe.  
*pal-pi - tar-ti il cor do - vrà*

*f p f*

Detailed description: This musical score illustrates a homophonic texture. It features two vocal lines, 'Reina.' and 'Principe.', and a piano accompaniment. The vocal lines are written in a single melodic line with lyrics underneath. The piano accompaniment consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. Dynamics are indicated by *f* (forte) and *p* (piano) markings. The lyrics are 'pal-pi - tar-ti il cor do - vrà' for both parts.

Ilustración 1672. -cc. 90-91. Ejemplo textura unisonal<sup>228</sup>.

*vrà?*  
*f*

*vrà?*  
*f*

*f*

91  
 Ob. *f*

Vln. I *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Detailed description: This musical score illustrates a unisonal texture. It features four vocal parts and four orchestral parts. The vocal parts are written in a single melodic line with lyrics underneath. The orchestral parts are written in four staves: Ob. (Oboe), Vln. I (Violin I), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Dynamics are indicated by *f* (forte) markings. The lyrics are 'vrà?' for the vocal parts.

<sup>228</sup> Solo encontramos una sincopa a lo largo de todo este número 2. Esta puede ser entendida como un efecto teatral; un efecto sorpresivo para captar la atención del oyente.

Se aprecian patrones de acompañamientos típicos del clasicismo; muy sencillos, como por ejemplo el patrón que se ubica en los compases 9 y 10 formados por seis corcheas.

Ilustración 1673. -cc. 9-10. Ejemplo de patrón de acompañamiento.



## N.º 3 *Cavatina di Lilla* (Cavatina de Lilla)

### I. Formal

Se trata de una cavatina de estructura binaria  $A^1-A^2$ . La primera sección se divide en cuatro frases 3+2+3+4 formada por repeticiones parciales, finalizando en el compás 12. La segunda sección es una repetición variada y se ubica en el compás 13 con anacrusa. Esta se divide con una proporción de 3+3+6, donde los tres últimos compases adquieren función de coda, empezando con pedal de tónica con el fa<sup>3</sup> del oboe y el violín (c. 22).

Ilustración 1674. -cc. 22-24. Coda final.

### II. Armónico

La tonalidad principal es fa menor y no modula. El hecho de que sea menor es un indicativo inicial de que se trata de una pieza de sentido dramático.

Al inicio de la cavatina se establece un patrón de acompañamiento que se va repitiendo cada compás. Empero, lo que cambia es la armonía, es decir; posee un ritmo armónico de compás.

Al principio, se observa como el intervalo de cuarta pasa a un intervalo de quinta para bajar posteriormente.



Ilustración 1675.-cc. 1-3. Intervalos de cuarta y quinta iniciales.



En el compás 9, 10, 11 y 12 se aloja una semicadencia ampliada donde la música reposa o descansa sobre el quinto grado antes de pasar a la segunda sección, dejando esta primera abierta. Esto contrasta con la segunda sección, la cual tiene función cadencial<sup>229</sup>, ya que lo que hace es cerrar al finalizar con la tónica (fa), ubicada con función de pedal en los compases 22, 23 y 24 en las voces de viola y violonchelo.

Es importante destacar, en estos términos, que la primera y segunda frase apoyan la tónica (cc. 1-4., cc. 5-8). En cambio, la tercera (cc. 9-12) enfatiza la dominante, quedando así establecida claramente la polaridad tónica-dominante (I-V).

Otro elemento armónico a destacar es el uso del intervalo de segunda menor descendente como un elemento de suspiro. Un ejemplo de esto es el la b<sup>3</sup>-sol<sup>3</sup> (cc. 9-10).

Ilustración 1676. -cc. 9-10. Ejemplo segunda menor descendente (la b<sup>3</sup>-sol<sup>3</sup>).



### **III. Rítmico:**

Se presenta un comienzo anacrúsico. Esto es un rasgo característico del Clasicismo cuya función es restar peso e importancia a los bajos.

<sup>229</sup> <<Cadencia. -Proviene del latín cadere (caer). [...] Existe pues, una tendencia generalizada a terminar con una caída, de ahí, sin duda, el origen de la cadencia. [...] Al igual que en cualquier conversación, donde se dan reposos, detenciones momentáneas, finales... la música emplea esos mismos conceptos para dividir en pequeñas o grandes secciones (según los casos) su discurso>>. (Cfr. Barceló Amorós, J. L. y Ortiga Belmonte, J.: *Teoría de la música. Nivel 4*. Valencia: Piles, 1994, p. 35).

Se emplea silencios intercalados entre las notas con el objetivo de romper la línea melódica y crear así un ambiente dramático, transmitiendo un mensaje al oyente de nerviosismo y ansiedad.

#### **IV. Textural y melódico:**

A nivel temático el elemento básico es corchea con puntillo-semicolona-negra. El cual aparece variado como negra-semicolona-negra (cc. 1-2). Lo que se pretende generar con esto es un impulso que esté en sintonía con el estado anímico convulso de la protagonista.

Ilustración 1677. -cc. 1-2. Elemento temático básico.



Hay una textura muy clara, donde el acompañamiento hasta el compás 12 establece un patrón. Si bien, con el inicio de la segunda sección (anacrusa del compás 13) se produce un cambio de textura transitivo, ya que en el compás 16 el acompañamiento aparece plenamente reestablecido. Esto genera un golpe de efecto teatral, es decir; rompe el patrón inicial para después reestablecerlo. Se genera por medio de una textura unisonal disimulada (cc. 12-15), la cual se convierte en un elemento novedoso. Utiliza un intervalo de segunda aumentada (re<sup>b4</sup>-mi<sup>4</sup>) y el tetracordo do-re-mi-fa, donde, además, nos encontramos con un regulador que nos lleva al *forte* del compás 14.

Ilustración 1678. -cc. 12-15. Inicio de la segunda sección. Textura unisonal disimulada.

The image shows a musical score for measures 12-15. It features four staves: Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The music is in a minor key and 3/4 time. The lyrics are: "man-ca ed ho le... na diap-pe - na... par lar ed ho". The score includes dynamic markings such as *f* and *ff*. The texture is unison, with each instrument playing the same melodic line.

En esta cavatina se dan rasgos típicos de la corriente del *Sturm und Drang* (tormenta e ímpetu) a través del uso del modo menor, las notas aisladas por los silencios, intervalos de segunda menor, la indicación agógica de *Allegro agitato* y también por el mensaje del texto compuesto por palabras de desesperación como socorro, piedad, tormento y temor.

## N.º 4 Cavatina e coro (Cavatina y Coro)

### I. Formal

Formalmente se trata de una estructura de doble aria (A-B); esto se debe a que el aria no vuelve al *da capo* y cierra en la parte B. Además, en este caso la cavatina más el coro crean la estructura.

Otro elemento que nos indica la estructura es el contraste entre secciones, siendo la primera *Lento* y la segunda *Allegro* más cadencial y sencilla. Por lo tanto; Cavatina (A) y Coro (B).

La primera sección (A) se divide en una proporción de 8+16+12 compases; a-b-a' respectivamente. Donde:

- La primera frase de ocho compases (a) la inicia la Reina sin ninguna introducción.

Ilustración 1679. -cc. 1-4. Inicio de la primera frase (a). Sección A.

**Andante poco moto**

Reina

Oboe

Cal ma\_ l'af - fan - no, Lil - la\_ vez zo - sa,

- La segunda frase de dieciséis (b) es más larga y variada, pero parte del mismo motivo e incluso del mismo patrón de acompañamiento. Tiene que ver mucho con (a), pero a nivel tonal en el compás 13 cambia.

Ilustración 1680. -cc. 12-16. Fragmento de la frase b; cambio tonal.

12

Ob.

cre - do, sa - rà, se l'a - mi, de - gno di\_ te,

- Y la tercera que se inicia en el compás 25 es una reexposición de una proporción de 6+6; (4+2+4+2).

Ilustración 1681. -cc. 24-26. Reexposición dentro de A.

te. Cal - ma\_ l'af fan - no,

En la sección (B) el coro de tenores y bajos representa a los cazadores. Por ello, nos encontramos al inicio de estos tres compases anacrusa (cc. 37-39) tipo fanfarria, que representaría el sonido de las cacerías de trompas y trompetas. Este elemento del que

hablamos; el de fanfarria es un elemento de articulación, es decir; sirve para separar la atmosfera precedente creada por la Reina con esta nueva del Coro.

Ilustración 1682. Inicio de fanfarria. Coro de los cazadores. Inicio sección B.

**Allegro**

Una vez superados los tres compases de la introducción, la estructura se divide en (8+4) + (4+4+4) + 8.

Un elemento estructural a destacar sería el silencio dramático que aparece en el compás 47, antes de cambiar a la nueva figuración de corchea con puntillo-semicorchea-corchea.

Ilustración 1683. -cc. 47-48. Silencio dramático.

## II. Armónico

La tonalidad principal de este número es si bemol mayor. No modula, a excepción de la dominante (fa mayor) que nos encontramos a partir del compás 13 con el mi natural. Si bien, en el compás 25 después del calderón se recupera la tonalidad inicial (si b mayor).

Además, de esto nos encontramos en el texto elementos cadenciales como son las semicadencias del compás 8 con el calderón en *forte*, que contrasta con la frase del consecuente de 16 que le sigue. La cadencia del compás 47 y la que inicia el final en el compás 67.

Ilustración 1684. -cc. 7-9. Semicadencia compás 8.

The musical score for measures 7-9 shows a half-cadence in measure 8. The vocal line begins with a crescendo in measure 7, reaching a forte (*f*) dynamic in measure 8. The piano accompaniment also features a crescendo in measure 7, with a forte (*f*) dynamic in measure 8 and a piano (*p*) dynamic in measure 9. The lyrics are "fi - da ti in me. Bel - la - ti -".

## III. Rítmico

Se caracteriza por ser un número diatónico con un ritmo continuo de corcheas y un canto silábico. Dentro de esta aparente simplicidad nos encontramos con desplazamientos rítmicos muy interesantes por medio del uso de los *sforzandos*, los cuales contribuyen a crear disonancias rítmicas (c. 19). Esto rompe la monotonía, ya que todo es muy repetitivo. En el compás 7 también se origina esta disonancia rítmica de la que hablamos, pero esta vez como consecuencia de la figuración del primer tiempo (corchea con puntillo-semicorchea) que desplaza la intensidad hacia la negra del segundo tiempo; la<sup>4</sup>.

En el compás 14 se genera la misma sensación, empero de forma invertida negra-blanca creando una especie de síncopa irregular.

Ilustración 1685. -cc. 18-20. Desplazamiento rítmico del compás 19.

te, sa - rà, se - l'a - mi

Otra característica rítmica a desatacar es el carácter anacrúsico de los temas de la sección B, donde la nota repetida es lo más importante.

Ilustración 1686. -cc. 41-43. Carácter anacrúsico de los temas.

vi - va o - gni ri - va, ed o - gni spon - da, e ri -  
vi - va o - gni ri - va, ed o - gni spon - da, e ri -

#### **IV. Textural y melódico**

Textural y melódicamente todo está unificado por el canto de la Reina, donde el motivo principal arpegiado, incluso el acompañamiento es el mismo siempre.

Es una melodía acompañada con patrón de acompañamiento, en la que lo más importante es el texto; es todo muy simple y está escrito en un estilo muy preclásico.

#### **N. °5 *Aria di Principe* (Aria del Príncipe)**

Es un aria *Andante* con carácter amoroso, donde el protagonista es el Príncipe (tenor).

#### **I. Formal**

Es una aria muy simple pero que alarga las frases ligeramente. Tiene una estructura de lied A-B-A' y que además está preparada por un *ritornello* inicial de once compases que propone la melodía. Éste *ritornello* está localizado también al final del número, pero de forma abreviada con una extensión de ocho compases.

La primera frase a (cc. 12-24) está cerrada por la cadencia perfecta (V-I). Consta de trece compases, la cual se divide en una proporción de 4+4+5.



Ilustración 1687. -cc. 12-14. Inicio de frase a.

*Più bian - ca di gi - glio, più fres - ca di pizz.*

*pizz.*

La b (cc. 25-38) se localiza en el compás 25 con anacrusa precedida por un silencio dramático. Esta posee una extensión de catorce compases que rinde la división de 4+6+4.

Ilustración 1688. -cc. 22-28. Cadencia de la frase a e inicio de la frase b (c. 25 anacrusa).

22

Ob. *la-no la Lil-la da-rà? Al-men, cru-de stel - le, mon fos - si chi so - no non*

Vln. I

Vla.

Vc.

La a' consta de trece compases, más cuatro de ampliación (cc. 39-55). Esto nos indica que la cadencia más importante está entre los compases 54 y 55.

Ilustración 1689. -cc. 38-42. Inicio de a'.

l-tà Più bian - ca di gi - glio, più fres - ca di ro - sa, bel

Por lo tanto, el esquema formal queda de la siguiente forma:

- *Ritornello* inicial: 11 compases.
- Frase a: 13 compases (4+4+5).
- Frase b: 14 compases (4+6+4).
- Frase a': 17 compases (4+4+5+4).
- *Ritornello* final abreviado: 8 compases.

## II. Armónico

No hay ninguna alteración; es diatónico.

La tonalidad principal es do mayor, que es la tonalidad con la que empieza y acaba esta aria. Sin embargo, siguiendo la tradición clásica la segunda sección empieza en la dominante, sol mayor, la cual se aprecia claramente por la pedal de dominante sobre sol<sup>2</sup> del violonchelo (cc. 25-30). Además, en el compás 31 aparece el fa<sup>3</sup> sostenido en el oboe y en la viola.

Ilustración 1690. -cc. 29-35. Fa# en el oboe y en la viola (c. 31 y 33)

29

Ob. *fos - si, chi so - no ma val più d'un tro - no si ra - ra bel - tà, ma val più d'un*

Vln. I

Vla.

Vc.

El intervalo más importante es el de séptima para dar paso al fa<sup>4</sup> del oboe que es la nota más aguda. Aparece por primera vez entre el compás 24 y 25. En este contexto, la frase ascendente ubicada entre el compás 20 y 22 (sol<sup>3</sup>-la<sup>3</sup>-si<sup>3</sup>-do<sup>4</sup>-re<sup>4</sup>-mi<sup>4</sup>-fa<sup>4</sup>) es resumida por el intervalo que hemos citado (sol<sup>3</sup>-fa<sup>4</sup>), el cual es repetido varias veces. Esto nos indica que ahora viene una frase más expresiva.

Ilustración 1691. -cc. 20-22. Frase ascendente.

*la ma - no, la ma - no aun vil la - no - la*

Ilustración 1692. -cc. 25-27. Intervalo de séptima.

*Al - men, cru - de stel - le, mon fos - si chi*

También como elementos de articulación del material musical aparecen cadencias: en el compás 19 aparece una semicadencia y entre el 22 y el 23 es conclusiva.

### III. Rítmico

Rítmicamente la melodía está formada por una célula central donde los puntillos juegan un papel determinante. Está compuesta por semicorchea-negra-corchea con puntillo-negra-corchea.

### IV. Textural y melódico

La melodía es muy anacrúsica y compuesta, es decir; realiza muchos saltos interválicos, donde el sol es la nota común.

La textura melodía acompañada es la protagonista con un acompañamiento por parte de las cuerdas. De hecho, las cuerdas utilizan el *pizzicato* en combinación de la dinámica de *piano*. Esto significa que el compositor daba mucha importancia a la voz.

Asimismo, aparece otras texturas como la homorrítmica de los dos últimos compases.

En cuanto al patrón de acompañamiento, se ve un uso de evolución posterior del bajo Alberti,<sup>230</sup> ya que aquí la tónica está inexistente; solamente se escucha la mediana y la dominante.

Ilustración 1693. -cc. 12-14. Patrón de acompañamiento en pizzicato.



<sup>230</sup> Se nota que esta composición está escrita entre 1780 y 1790 porque era el bajo Alberti que Haydn y Mozart practicaron que es quitándole ya la tónica.

## N.º 6 *Duetto* (Dúo de Ghita y Tita)

Este número es un dueto (*Allegro con brio*) para soprano (Ghita) y bajo (Titta).

### I. Formal

Se trata de una forma sonata sin Desarrollo. Por ello, se podría decir que es una forma cavatina, porque solo tiene Exposición y Reexposición.

La primera frase construida por medio de figuraciones de corchea se inicia en el compás 2 con el protagonismo del oboe.

Ilustración 1694. -cc. 1-3. Inicio de la primera frase en el compás 2.

Allegro con brio. [Ghita.]  
 Oboe *f* Un bri co - ne sen - za co - re, no, non vo - glio più spo -

En el compás 11 se aloja el consecuente paralelo de la primera frase.

Ilustración 1695. -cc. 10-12. Inicio del consecuente paralelo (c. 11).

[Titta.] *p*  
*f* Un' in - gra - ta sen - zaa - mo - re, no, non vo - glio ma - ri -

Más adelante, en el compás 23 se ubica un puente modulante, donde empieza una segunda melodía duplicada a tres octavas que empieza en fa mayor pero que comienza a modular a partir del compás 31 hacia do mayor.

Ilustración 1696. -cc. 23-26. Segunda melodía. Inicio puente modulante.

23

Ob. Ghitta. Titta.

Vln. I lante,

Vla.

Vc.

*ir gi ran do — tut - ta — not te, ir con Men - go in quel - le*

Ilustración 1697. -cc. 30-32. Inicio de la modulación a do mayor (c. 31).

4

30

Ob. Titta.

Vln. I fp fp

Vla. fp fp

Vc. Titta.

*dir a Cec - co, ch'è più bel - lo, son a - zio - ni di bir -*

El compás 39 sería el inicio de un primer tema b contrastante en do mayor ( $b^1$ ), ubicando  $b^2$  entre los compases 72 y 99 en la misma tonalidad, do mayor.

Ilustración 1698. -cc. 39-41. Inicio primer tema b contrastante en do mayor (b<sup>1</sup>).

Musical score for measures 39-41. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features four staves: Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The music begins with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: *più chio so no Ti ta, se non ca-vo, se non ca-voa te que-*

La Reexposición se localiza a partir del compás 100, justo después del silencio estructural de negra del compás 99. Es una reexposición únicamente tonal, porque hace un retorno a fa mayor y porque melódicamente no es lo mismo, aunque se parece.

Ilustración 1699. -cc. 99-102. Reexposición tonal (c. 100).

Musical score for measures 99-102. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features four staves: Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The music begins with a forte (*f*) dynamic. A box labeled "Ghita." is placed above the Oboe staff in measure 100. The lyrics are: *Dar a Ber-ta ilmio cap-pel-lo,*

En el compás 115 ubicamos b<sup>1</sup> en fa mayor y en el compás 132 su repetición en la misma tonalidad.

Y, por último, ubicamos la coda final a partir del compás 158 con una extensión de siete compases.

Ilustración 1700. -cc. 156-159. Inicio de la coda final (a partir del 158).

## II. Armónico

Armónicamente predomina el modo mayor, apreciándose a su vez la típica polarización tónica-dominante. Las tonalidades que aparecen en este dueto son fa mayor (tonalidad principal con la que empieza y acaba el número) y do mayor (tonalidad de la dominante a la que modula).

Se localizan varias cadencias que ayudan a articular el discurso melódico. A continuación, se citan las más relevantes:

- Entre el compás 10 y 11 hay una cadencia perfecta do-fa (V-I).
- En el compás 38 se encuentra una semicadencia homofónica sobre el quinto grado de do, sol.
- A partir del compás 32 el periodo musical está con el sol; pedal de dominante de do, generándose una semicadencia ampliada de gran importancia.
- Semicadencia del compás 114.
- A partir del compás 125 y hasta el 131 se ubica una semicadencia importante que hace mantener la intensidad. Además, esta finaliza con un calderón sobre la dominante (do). Posteriormente se encuentra un silencio estructural, también con calderón que da paso a la tónica de la tonalidad principal, fa mayor.



Asimismo, entre los compases 45 y 46 se aloja un cadencia muy importante, porque a partir de este momento el do está en el bajo durante un largo periodo de compases a modo pedal de tónica. Esto podría ser una coda dentro de la exposición, porque después del do vuelve a sol, que es dominante de do, concretamente en el compás 64 a través de un cromatismo fa-fa#-sol. Eso quiere decir que se mantiene la intensidad de la tensión de la escena que se está representando.

Ilustración 1701. -cc. 45-47. Cadencia perfecta V-I e inicio de la pedal de tónica.

### III. Rítmico

El hecho de que haya mucha nota repetida es un rasgo que nos indica que este número es de temática *buffa*.

Se aprecia una gran presencia del *Sturm und Drang* por la presencia de sincopas y silencios dramáticos.

Ilustración 1702. -cc. 30-32. Ejemplo de sincopas.

Ilustración 1703. -cc. 39-41. Ejemplo de silencios dramáticos.

39

Ob.

Vln. I

*p* *p*

#### **IV. Textural y melódico**

El elemento más importante de la textura es la melodía que es diatónica; con pocas alteraciones accidentales.

Además de la melodía acompañada se localizan texturas como la unisonal de los compases 36, 37 y 38.

Ilustración 1704. -cc. 36-38. Ejemplo de textura unisonal.

*e non s'hanno a soppor tar, e non s'hanno a soppor tar.*

*e non s'han - noa-sop-po - tar, e non s'han-noa-sop-por - tar.*

Otro elemento textural a destacar sería el hoquetus; alternancia nota-silencio-nota (cc. 91-93). Este recurso crea mucho juego, siendo un elemento contrapuntístico.

Ilustración 1705. Ejemplo de hoquetus.

The image shows a musical score for a hoquetus exercise, consisting of four staves. The first two staves are for the first voice, and the last two are for the second voice. The lyrics are written below the notes. The first voice part consists of two measures: the first measure contains the lyrics 'mi vuol far, mi' and the second measure contains 'vuol far pre - ci -'. The second voice part also consists of two measures: the first measure contains 'mi vuol' and the second measure contains 'far, mi vuol far pre - ci - pi -'. The notes are primarily quarter notes and half notes, with some rests. The rhythm is simple, with a focus on the alternating phrases between the two voices.

mi vuol far, mi vuol far pre - ci -

mi vuol far, mi vuol far pre - ci - pi -

## N.º 7 *Cavatina di Lubino* (Cavatina de Lubino)

La cavatina es un aria *da capo* atrofiada que ha perdido la sección central, donde todo es muy simple. Su origen se remonta a las óperas barrocas. Eran piezas para personajes que encarnaban al tercer estamento, y por lo tanto, no tenían derecho a cantar arias *da capo* porque no son miembros de estamentos privilegiados, como el clero y la nobleza. Estos personajes eran pastores, campesinos, etc. Eran pequeñas arias de amor, en donde los enamorados se prometían mutuamente afecto y fidelidad.<sup>231</sup> Con el arribo del Clasicismo las cavatinas alcanzaron su mayoría de edad, ya que los personajes del tercer estamento adquirieron gran relieve en las óperas bufas, cuyo público eran los miembros del tercer estamento, preferentemente la burguesía. Aunque es cierto que en origen la sección segunda de la cavatina no se ornamentaba, a diferencia del aria *da capo* de la que procede, en donde el castrado embellecía con sus improvisaciones vocales la tercera sección, el *da capo*. Sin embargo, los tenores y las sopranos que cantaban las cavatinas se acostumbraron a florearlas con sus adornos vocales y a menudo encontramos en la cavatina una tercera sección prolijamente ornamentada. Dos buenos ejemplos de ello son, en las óperas de Giovanni Paisiello, la cavatina <Saper bramate> para tenor<sup>232</sup> de la ópera *Il barbiere di Siviglia*; y la cavatina para soprano <Il mio ben quando verrà> de la ópera *Nina, ossia la pazza per amore*.

### I. Formal

En esta cavatina predomina la melodía acompañada, la cual cumple con las principales características que la definen; no posee desarrollo y todo es muy simple.

Posee un principio típico del clasicismo. En este caso se repiten los dos primeros compases, los cuales albergan el motivo principal de la cavatina cristalizado en un intervalo de tercera (do-la, fa-la, do-la) seguido de un contraste a partir del compás 5. Esto responde a un esquema simétrico de 4+4, donde los cuatro primeros compases son

<sup>231</sup> Un botón de muestra lo encontramos en el tercer acto de la ópera de Antonio Lucio Vivaldi titulada *Orlando furioso*, en donde un pastor y una pastora se prometen su amor, acompañados por dos oboes y un fagot.

<sup>232</sup> Para reflejar el ambiente napolitano las cavatinas cantadas por personajes masculinos con el ánimo de rondar a las mozas serranas eran acompañados con mandolina.

de tónica y los cuatro segundos de dominante. Además, en este fragmento de ocho compases se usa una combinación típica de la época con final de semifrase masculino (c. 4) o femenino (c. 8). En aquel periodo estos términos eran conocidos como desinencias masculinas o femeninas, respectivamente, según si la tónica caía de manera tética o en tiempo débil. En este último caso, el retorno a la tónica se puede hacer de dos maneras: vía supertónica, el procedimiento más usado por F. J. Haydn, o vía sensible, el camino más usual emprendido por W. A. Mozart.

Ilustración 1706. -cc. 1-4. Cuatro primeros compases. Motivo principal.

**Andantino con moto.**

Oboe

Violín I

*Lil la mia do ve sei gi ta Lilla. bel la, do ve sei l*

Además, se trata de una cavatina doble, es decir; no solamente expone una única melodía, si no que estando dentro de la primera sección se observa cómo se aloja una especie de semifrase  $a^1$  que actuaría como pregunta (cc. 1-8) y una segunda  $a^2$  que cumpliría función de respuesta (cc. 8-13). Esto nos indica que estamos dentro de un clasicismo avanzado y maduro.

El primer periodo cumple con el siguiente esquema de compases 4+4+5 finalizando en el compás 13 con la tónica (fa).

El segundo periodo comienza con la subdominante en el violonchelo ( $si\ b^2$ ), siendo este periodo mucho más disonante que el anterior.

Ilustración 1707. -cc. 11-15. Final del primer periodo y comienzo del segundo.

Formalmente se traduce en una estructura binaria, la cual podemos diferenciar como A y A'. De hecho, justo después del silencio estructural del compás 17 da comienzo esta A' (más interesante en todos los aspectos), donde empieza con el mismo contenido que albergan los cuatro compases del consecuente inicial (cc. 5-8). Es decir; no aparecen los cuatro compases del antecedente, los cuales se encuentran al final de la cavatina.

Ilustración 1708. -cc. 16-20. Silencio estructural y comienzo de A' (c. 17).

Y, por último, la Reexposición se ubica en el compás 31 con anacrusa, esta se caracteriza por ser una reexposición abreviada con forma también de coda.

Ilustración 1709. -cc. 30-35. Reexposición abreviada con forma de coda.

## II. Armónico

Este número está escrito en fa mayor; no modula y no hay transiciones, transmitiendo un mensaje de simplicidad sin ningún tipo de dramatismo, donde todo es muy plano y sencillo con acordes generalmente en estado fundamental, salvo algunas excepciones. De hecho, gravita principalmente en torno a armonías de tónica, subdominante y dominante, buscando así la estabilidad. Esto es así porque el compositor valenciano está describiendo a un labriego, y la sencillez armónica está en sintonía con el carácter rústico de Lubino.

El ritmo armónico inicial es muy lento, ya que cambia de acorde cada cuatro compases. No obstante, a partir del compás 9 con anacrusa se anima al cambiar la armonía cada compás. Además, en consonancia con esto, el nivel de articulación y de riqueza rítmica cobra vitalidad ya que hay mayor variedad.

En el compás 13 hay una cadencia, de ahí que esta sea consonante con el punto que aparece en el texto. Esto es otro aspecto que nos indica el final de una sección diatónica basada, como dijimos, en 4+4+5.<sup>233</sup> Asimismo, el segundo periodo mantiene el diatonismo porque no hay ninguna alteración. No obstante, es un segundo periodo mucho

<sup>233</sup> El hecho de romper la simetría con cinco compases puede entenderse por querer dotar todavía más a esta cavatina ese carácter campesino de las canciones populares típicas de la cultura española; ya que el folclore popular español extendido por Iberoamérica se estructura en frases de cinco. (Cfr. BOBADILLA PALACIOS, J. P.: *La renovación del folclore chileno a través de la utilización de la forma canción en la última década (2004-2014)*. Malvarrosa, una propuesta de creación musical. Tesis doctoral, inédita, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2015, p. 30): [Su métrica preferida era la décima española].

más disonante que el primero, más variado, donde los acordes también aparecen invertidos, como por ejemplo el que se ubica en el compás 14 (acorde de séptima de dominante con tercera inversión).

A medida que avanzamos hacia la cadencia, el acompañamiento tiene tendencia a duplicar la melodía, contrastando así con el principio donde estaba muy clara la melodía del acompañamiento. Asimismo, conforme vamos avanzando hacia la cadencia el bajo del conjunto es más movido.

En el compás 18 aparece alojada una pedal de dominante con el do<sup>2</sup> del violonchelo.

### **III. Rítmico**

A nivel rítmico predomina la célula negra-corchea, donde el intervalo de tercera es el principal. Esto ya se aprecia al inicio de la cavatina en la voz del oboe (instrumento que asume la función de Lubino). Esta célula (negra-corchea) nos indica que el ritmo es característico de una pieza pastoral.

Ilustración 1710. -cc. 1-4. Ritmo de pastoral (negra-corchea).

**Andantino con moto.**

Oboe

Lil la mia do ve sei gi ta Lilla\_ bel la, do ve sei

Sin embargo, más adelante encontramos también ritmo de siciliana formado por figuración de corchea con puntillo-semicorchea-corchea, como la que aparece en el compás 14.

Ilustración 1711. -cc. 13-15. Ritmo de siciliana.

te. Do-ve se - i, mia bel - la Lil-la, Lil-la



El segundo periodo rítmicamente es más variado que el precedente tanto en la parte melódica como en la del acompañamiento. Es más, en el compás 26 dentro de la melodía acompañada se aprecia como las partes interiores tienen más protagonismo, donde podría decirse que cada voz posee figuraciones diferentes.

#### **IV. Textura y melodía**

Es una pieza de una simplicidad extraordinaria, lo que busca es la sencillez típica del Clasicismo; textura de melodía acompañada y canto silábico y en donde la melodía va por grados conjuntos o recorriendo el arpeggio. Aquí el texto nos da una estructura binaria, donde la música se muestra sin interludios, es decir; todo es cantado.

### **N.º 10 *Aria di Ghita* (Aria de Ghita)**

#### **I. Formal**

Estructuralmente hay cuadratura, es decir; rinde la proporción de cuatro compases como antecedente y cuatro como consecuente. La respuesta es afirmativa, excepto en su conclusión: el descanso en el tercer grado de sol mayor conformado por negra-corchea (siendo la negra una nota de paso), en el compás 4, es sustituido por un final sobre la tónica conformado por un salto de octavas descendente con dos corcheas.

Los primeros ocho compases son un *ritornello*, donde al final del octavo compás se ubica un silencio estructural.

Ilustración 1712. -cc. 1-8. *Ritornello*.

Formalmente se trata de una doble aria<sup>234</sup> por dos razones fundamentales; la primera, porque posee dos secciones claramente diferenciadas; sección A (hasta el compás 82) y sección B (con inicio en el compás 83) y, la segunda, porque al final de la composición no aparece el *da capo*. Este *da capo* era típico del Barroco, pero en el Clasicismo ya se encuentra obsoleto. Por eso se recibe el nombre de doble aria.

La doble aria significa que hay dos secciones, pero la segunda es más cadencial, más animada y no hay *da capo*. Además, en este caso, ambas secciones están cerradas al concluir con la tonalidad de la tónica (sol mayor), siendo la primera la más larga.

Entre las dos secciones, concretamente en el compás 82 encontramos una anticipación del acompañamiento de semicorcheas que aparece en la segunda sección. Esto es un rasgo típico de W. A. Mozart y que utiliza con asiduidad para evitar así los huecos o espacios entre secciones.

<sup>234</sup> En el siglo XVII, el aria existía en forma de parte de una obra más amplia, como una ópera [...]. Las fórmulas preferidas eran estróficas [...]. En muchos casos las estrofas estaban separadas por un ritornello tocado por la cuerda o por el bajo continuo. [...]. En el segundo tercio del siglo XVII, el compás ternario se convirtió en uno de los rasgos característicos de las arias. En esta época aproximadamente, empezaron a escribirse las arias ostinato, especialmente para los lamentos.

En décadas posteriores al siglo XVII, el aria *da capo* creció progresivamente en importancia. [...].

El aria *da capo* comenzó a ser objeto de un número de críticas cada vez mayor formuladas por Gluck [...], tanto por razones musicales como dramáticas. [...]. La imposibilidad de progreso dramático en una forma que volvía a las mismas palabras con las que empezó fue también criticada. [...]. Una posibilidad era una reducción del *da capo*, [...], en la que no se regresaba al comienzo del aria sino a un punto marcado por un signo después del ritornello [...]. Se construyeron también arias [...] en forma binaria, de sonata o de rondó. [...]. Una innovación particularmente llamativa fue el aria <<doble>>, en la que dos tempos (generalmente rápido-lento) subrayaban dos emociones contrastantes.

Ilustración 1713. -cc. 79-85. Anticipación del acompañamiento (c. 82).

79

Ob.

Vln. I

Vla.

lo fo per be-ne le pu oi pen-sar. In un\_mo-men-to di me-le io\_

Además del *ritornello* inicial, en el compás 113 encontramos como una especie de *ritornello* final de ocho compases para cerrar, pero que no es el del principio.

El esquema formal se podría organizar pues de la siguiente manera:

Primera sección (A):

- a (hasta el compás 32).
- b (cc. 33-58).
- a' (cc. 59-82).

Segunda sección (B):

- c (cc. 83-90).
- d (cc. 91-112).

Este esquema tiene cierta relación con el del minuetto clásico<sup>235</sup>, pero sin repeticiones ni Reexposición, ya que es una estructura A-B, llamada doble aria.<sup>236</sup>

<sup>235</sup> El Minuetto es una danza antigua de carácter noble, ritmo ternario (3/4 y a veces 3/8) y *tempo* moderado. Surge a mediados del Siglo XVII en la región francesa de Poitou y adquirió destacada importancia en la corte de Luis XIV. [...] El minuetto adquiere en el clasicismo elementos de la forma sonata: la estructura binaria del minuetto y el trío se prolonga evolucionando hacia una estructura binaria recapitulada. Su estructura de tres frases o períodos (a b a' en Minuetto y c d c' en trío) se enmarca dentro de dos partes que se repiten de tal modo que la segunda y tercera frase se sitúan en la segunda parte. Recuperado de: Musicnetmaterials. <<El minuetto>>. Fecha de consulta: 17 de abril de 2020, <https://musicnetmaterials.wordpress.com/2013/11/27/el-minuetto/>

<sup>236</sup> Algunos ejemplos de esto son el Don Giovanni o las Bodas de figaro de W. A. Mozart.

Ilustración 1714. Esquema minueto clásico.<sup>237</sup>

## II. Armónico

La tonalidad principal es sol mayor, pero en el compás 33 se va a la tonalidad del relativo, mi menor. En este contexto es importante la nota mi desde el inicio del aria, ya que marca mucho, la cual pasa a convertirse en tónica con el paso a la tonalidad del relativo (mi menor). Sin embargo, las dos secciones de las que se compone este número acaban en la tonalidad principal, sol mayor.

## III. Rítmico

Además de la indicación agógica de *Allegro*, en este periodo de la historia de la música el empleo del compás de 3/8 indicaba que se trataba de un tiempo rápido.

Se presenta un ritmo tético, pero los finales de las semifrases o frases son desinencias femeninas, con alguna excepción.

Las semicorcheas que aparecen en el compás 25 nos indica que existe gradación rítmica.

<sup>237</sup>Musicnetmaterials. <<El minueto>>. Fecha de consulta: 17 de abril de 2020, <https://musicnetmaterials.wordpress.com/2013/11/27/el-minueto/>

#### **IV. Textural y melódico**

Se trata de una textura de melodía acompañada, donde la melodía siempre reside en partes agudas (violín, oboe).

En el compás 83 dentro de la segunda sección el violonchelo permanece en silencio, mientras se origina un paralelismo entre el oboe y el violín durante ocho compases (cc. 83-90).

### **N.º 11 *Aria di Tita* (Aria de Tita)**

#### **I. Formal**

Los primeros diez compases son un *Ritornello* irregular que introduce el motivo inicial y la tonalidad principal (sol mayor).

Esta aria posee una forma ternaria A-B-A' muy libre porque no hay una Reexposición definida.

La primera sección (A) es cerrada; empieza y acaba en sol mayor. Esta empieza en el compás 11 con anacrusa, justo después del *Ritornello* inicial y finaliza en el compás 57. Esta primera sección se resume de la siguiente forma: una primera gran frase que abarca desde el compás 11 hasta el compás 30, una modulación a la dominante (re mayor) a partir del compás 31 y hasta el 46 y una vuelta a sol mayor desde el compás 47 al 58. Asimismo, dentro de esta primera parte encontramos:

- Una primera frase de ocho compases 4+4 (cc. 11-18).
- Una frase de transición de cuatro compases (cc. 19-22). Además, esta supone un cambio textural significativo ya que el violonchelo no posee música y el violín y la viola rellenan la textura con figuraciones de blancas y negras.
- En el compás 23 otra nueva frase contrastante caracterizada por una ampliación interválica.

La segunda sección (B) comienza en el compás 58, aquí se aprecia claramente una textura menos recargada que la precedente que marca la diferencia. Esta segunda sección

comienza con una modulación a do mayor, iniciándose la melodía del oboe en el compás 62. Más adelante, en el compás 71 con anacrusa ubicamos una segunda, pero a partir del compás 75 se origina un retorno a la tonalidad principal (sol mayor).

La tercera sección (A') se ubica en el compás 89 con anacrusa, justo después del calderón sobre el tiempo fuerte del compás 88. El contenido que se aloja entre los compases 98 y 103 es una transición dentro de A' que marca cierta tensión.

## **II. Armónico**

La tonalidad principal es sol mayor.

En la frase contrastante del compás 23 nos encontramos con una ampliación interválica de intervalos de tercera (c. 22) cuarta (c. 23) y quinta (c. 25).

En el compás 31 se percibe como se modula a re, pero únicamente en el acompañamiento. Además, encontramos una pedal de re en forma de semicorcheas en las partes de viola y violonchelo (cc. 34-37). Más adelante, en el compás 42 se alcanza el punto culminante en la voz del oboe con el re<sup>4</sup>. En este mismo compás, concretamente en su segunda mitad, se inicia una especie de coda en re.

En el compás 47 con anacrusa se produce una Reexposición tonal con una nueva melodía en sol mayor.

En cuanto a las cadencias en este número las ubicamos de carácter conclusivo en los compases 13-14, 17-18, 29-30 y 108-109.

Es importante destacar el acorde de sexta aumentada,<sup>238</sup> que encontramos entre el mi b<sup>2</sup> del violonchelo y el do #<sup>5</sup> del violín, ubicado en la segunda parte del compás 101. Este posee un efecto disonante. Está basado en que a partir del compás 98 la melodía sube y el acompañamiento del violonchelo baja.

---

<sup>238</sup> Este tipo de acorde empezó a utilizarse durante el Clasicismo.

### **III. Rítmico**

Las sincopas (cc. 98-100) y los trémolos medidos (cc. 101-102) pueden considerarse como rasgos del *Sturm und Drang*.

### **IV. Textural y melódico**

Predomina la melodía acompañada, siendo el oboe el encargado de asumir la gran totalidad del papel protagonista. Su melodía es muy rítmica, gravitando en torno a la célula de corchea con puntillo-semicorchea.

Además, se aprecia textura unisonal en los compases 6 y 7.

## **N.º 12 *Terzeto* (Terceto)**

### **I. Formal**

En este terceto las dobles barras y los cambios de compás y agógica determinan la estructura ternaria.

Al inicio aparece un *ritornello* instrumental muy corto (cc. 1-2) en textura unisonal, que sirve para dar el tono. Es tipo fanfarria, donde el arpeggio y el tema rítmico le da solemnidad e importancia.

Ilustración 1715. -cc. 1-2. *Ritornello* inicial.

**Allegro** Lilla.

Oboe *Di-rò che* *p*

Violín I *f* *f* *p*

Viola *f* *f*

Violonchelo *f* *fp*

La primera sección (A) acaba en el c. 46, donde los últimos tres compases sirven para cerrar a modo efecto teatral.

Ilustración 1716. -cc. 44-46. Tres últimos compases de la primera sección (A).

*maz-zi.* *f*

*f*

*f*



La primera frase (a) se inicia en la segunda parte del segundo compás y finaliza en el compás 10.

Ilustración 1717. -cc. 2-4. Inicio de la frase a de la primera sección (A).

Lilla.

*Di-rò che per - fi-da, che fal-sa se - i, che da te*  
***p**      **f**      **p**      **f**      **p***

Entre el compás 11 y el 26 se ubica la frase b. Esta contrasta con la anterior, donde se aprecia como el compositor evita la tónica presentando mucha dominante. Además, la frase cuyo protagonismo asume Ghita muestra otro carácter; *legatto*, sin cromatismos y con blancas en el bajo.

Ilustración 1718. -cc. 11-14. Inicio de la frase b de la primera sección (A).

Ghita.

*lo...che in giar - di - no*  
***f**      **p**      **f** Ghita.      **p***

*fat - ta ho la... spi - a,*  
***f**      **p***

En el compás 26 y hasta el 32 nos encontramos con a' dentro de esta primera sección.

Ilustración 1719. -cc. 26-28. Frase a' de la primera sección (A).

Lilla.

cor. Dal di chehan  
*f p*

27  
det-to ch'io son più bel-la tu con di-  
*f p f p*

Entre los compases 33 y 40 nos encontramos con otra frase (c), escrita en la tonalidad de la subdominante (mi bemol mayor) lo que nos indica que es melódica y tranquila, ya que la subdominante resta tensión al mensaje melódico. Además, el texto cantado emite un mensaje diferente.

Ilustración 1720. -cc. 33-38. Frase c de la primera sección (A).

Ghita.

Oh per bel-lez-za chi-può e-gua-gliar-ti? Do-vrian chia-mar-ti  
*p mf*

*p mf*

*p mf*

En el compás 41 con anacrusa se ubica a'' ya que vuelve a si bemol. Sin embargo, está a'', de a, solo tiene el acompañamiento y la cadencia. Todo esto nos indica que la primera

sección tiene una estructura de rondó<sup>239</sup> (a-b-a'-c-a''), donde el estribillo está en si bemol mayor y las coplas en fa o en mi b mayor (dominante o subdominante).

La segunda sección (B) aparece en el compás 47, justo después de un calderón, un silencio estructural y una doble barra, en la tonalidad de la dominante (fa mayor), la cual trasmite una mayor tensión. El motivo principal es un arpeggio descendente (fa-do-la, fa-re-si), que se repite cuatro veces. Éste se ubica en una estructura muy cuadrada de 32 compases dividida en dos frases de 16+16; d (cc. 47-62) y d' (cc. 63-78) y cuatro semifrases paralelas de ocho compases, es decir; la segunda frase de dieciséis es una repetición variada de la primera. Además, se aprecia un movimiento contrario o espejo en los dos primeros compases.

Esta segunda sección tiene una especie de carácter de trío. Sin embargo, aunque está en la dominante, la estructura de la parte B no es un Desarrollo, sino algo más sencillo que se hace notar por los arpeggios, los silencios y la armonía, donde cada cuatro compases se ubica una cadencia, cada ocho una semifrase y cada dieciséis una frase. En definitiva, se trata de una cuadratura de 32 compases con una estructura tipo minuetto con trío.

Ilustración 1721. -cc. 47-54. Inicio de la parte B; primera semifrase de ocho compases.

The musical score shows the beginning of section B, measures 47-54. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef and has the lyrics: "Per\_ pie- tà\_ non vi\_ sde- gna- te, a - scol - ta - te per\_ pie - tà\_". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a major key and 3/4 time. Dynamics include "p" (piano) and "p" (piano). The score is marked with measure numbers 47 and 48.

La tercera sección (A') se localiza en el compás 79 con anacrusa. Los elementos que nos indican el inicio de esta nueva sección son varios: un cambio de armadura, de compás, la

<sup>239</sup> El rondó es una estructura muy popular en esta época, sobre todo cuando hay mucho texto ya que funciona muy bien.

detención del *tempo* a causa de la función del calderón y, además, el texto tiene un punto. Esta sección está en si bemol mayor, pero presenta temas diferentes con respecto a A. Es decir; se genera una vuelta desde un nivel tonal, pero no temático, ya que el aspecto melódico es diferente. La podemos dividir en dos periodos; uno de 16 compases (8+8) y otro de 22 (4+18).

Ilustración 1722. -cc. 79-80. Inicio de la tercera sección (A').

**Allegretto.**

The musical score is for measures 78-80, marked 'Allegretto'. It features a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major). The tempo is 'Allegretto'. The score begins with measure 78, marked '78' and 'Reina.'. The lyrics are 'dà. Scor - get - te, scor - ge-te, mie'. The piano accompaniment starts with a *pp* dynamic. The score is divided into two systems of staves.

El segundo lo abre Ghita y la Reina (oboe y violín) en el compás 95 con una textura clara de melodía acompañada de carácter cadencial.

Ilustración 1723. -c. 95. Inicio del segundo periodo de A'.

Ghita.

*Chia-vreb - be mai*

Reina.

*Chia-vreb - be mai*

*pp*

Este último segmento (ubicado a partir del compás 95) es como decíamos muy cadencial, parece una coda, pero no lo es porque el texto es nuevo. Esto se puede entender como una compensación para buscar el equilibrio en respuesta a los cambios armónicos de la sección precedente (B), la cual estaba en la tonalidad de la dominante (fa mayor). Por eso, ahora se encuentra mucha tónica cuyo fin es cerrar a nivel tonal. Esto es lo que hace que el final sea muy cadencial, donde la armonía es muy sencilla; no hay ninguna alteración, sucediéndose a la vez mucha tónica-dominante. Asimismo, de vez en cuando, aparece un motivo descendente formado por cuatro notas que va a la tónica (mi-re-do-si) y al final para cerrar el terceto tres compases de pedal de tónica.

Ilustración 1724. -cc. 104-106. Motivo descendente que va a la tónica.

Vc.

*sa - pran*

En definitiva, es una estructura que viene del minuetto A-B-A', pero la A' es a nivel tonal no a nivel temático, esto nos indica que estamos dentro de lo que también hacía Mozart muchas veces; invención melódica continua, exigida en cierta manera porque el texto cantado y su mensaje es diferente. Esto se sustenta porque hay elementos de fondo, por eso el principio tiene mucho cromatismo y mucha modulación; hay muchas alteraciones. Por ello, ahora es necesario encontrar esa característica compensatoria de la que hablamos que reconcilia los elementos musicales al final del número.

## **II. Armónico**

Empieza y acaba en la tonalidad principal, si bemol mayor. Si bien, la segunda sección está en la tonalidad de la dominante (fa mayor).

Encontramos un gran número de cadencias a lo largo de este número que marcan los reposos y caídas de la música. Algunas de estas son: cadencias perfectas (cc. 25-26, 93-94), cadencias imperfectas (cc. 17-18) y semicadencias (c. 54 y c. 82).

Asimismo, aparecen elementos de suspiro a través de intervalos de segunda menor descendente como por ejemplo el que posee el oboe en el compás 21 (si b<sup>3</sup>-la<sup>3</sup>).

Ilustración 1725. -c. 21. Elemento de suspiro. Segunda menor descendente.



## **III. Rítmico y agógico**

Se emplean diversas células rítmicas exigidas por el contraste de los temas que se presentan en cada parte. Sin embargo, hay elementos que son importantes como las síncopas que aparecen en la segunda y tercera parte. Las primeras como parte del acompañamiento y las segundas como parte de la melodía.

Ilustración 1726. -cc. 63-66. Síncopas con función de acompañamiento.



Ilustración 1727. -cc. 79-80. Síncopas con función melódica.



El patrón de acompañamiento que se encuentra en la primera y tercera parte formado por corcheas contrasta con el de parte central compuesto principalmente por blancas y negras en la voz del bajo.

Ilustración 1728. -cc. 1-3. Acompañamiento por corcheas.



Ilustración 1729. -cc. 55-60. Acompañamiento de la sección central por blancas y negras.



#### **IV. Textural y melódico**

Texturalmente predomina la melodía acompañada. Si bien, aparecen otros tipos como la unisonal<sup>240</sup> (cc. 1-2) o la homorrítmica (cc. 114-116).

La textura unisonal ubicada al inicio del terceto vendría a ser como una especie de efecto teatral que quiere representar la apertura del telón.

Ilustración 1730. -cc. 114-116. Textura homorrítmica.

The illustration shows a musical score for four staves. The first staff contains a melodic line starting with a chromatic ascent (e.g., G4-A4-B4-C5) followed by a series of quarter notes. The second, third, and fourth staves provide harmonic accompaniment with chords, primarily triads and dyads, moving in a homorhythmic fashion. Each staff is marked with a forte (*f*) dynamic.

En cuanto al aspecto melódico, merece especial atención la primera frase de inicio acéfalo, ya que combina notas repetidas con un cromatismo ascendente. Esto crea ansiedad, la cual está acorde con el mensaje del texto silábico<sup>241</sup>.

<sup>240</sup> Ilustrada en el presente análisis en el apartado I. Formal.

<sup>241</sup> Ilustrada en el apartado I. Análisis Formal; -cc. 2-4. Inicio de la frase a de la primera sección (A).



## N.º 13 *Cavatina di Lilla* (Cavatina de Lilla)

### I. Formal

Hay un ritornello inicial de 11 compases.

La primera sección (A) incluyendo el *ritornello* consta de 21 compases 11+10. Se caracteriza por ser muy simple en la que no aparecen alteraciones.

La segunda sección (B) de 11 compases se inicia en el compás 22 precedida por un silencio estructural de corchea y una cadencia en la, que cierra la parte A. Esta segunda sección es compensatoria en comparación con la simpleza de la primera, porque encontramos cromatismos y modula a mi mayor (dominante).

Ilustración 1731. -cc. 21-23. Final de la primera sección (A) e inicio de la segunda (B).



La tercera sección (A'), reexposición, aparece en el compás 33. Tiene una extensión de 20 compases. Sin embargo, esta sección, aunque es una repetición de A, no es estática.<sup>242</sup> Se presenta más animada en la que se observa como la gradación rítmica se intensifica hacia el final.

Es una estructura ternaria, pero, aunque es un aria tiene ese carácter entre estructura minueto y aria da capo, ya que hay un da capo escrito, aunque con algunos cambios.

<sup>242</sup> Las repeticiones de secciones estáticas; sin apenas variación, eran típicas del Barroco.

## **II. Armónico**

La tonalidad principal es la mayor, con la que empieza y acaba. No obstante, modula a mi en la segunda sección (B), sección en la que aparecen elementos cromáticos en figuraciones de semicorchea.

Ilustración 1732. -cc. 28-29. Ejemplo de elementos cromáticos descendentes.



## **III. Rítmico**

Se aprecia la existencia de gradación rítmica; al principio predomina la corchea y más adelante encontramos semicorcheas y fusas, es decir que rítmicamente se va animando. Esto es típico del Clasicismo, porque no hay una única unidad rítmica como sucedía en el Barroco, si no que pasa de forma gradual de valores más largos a más cortos.

Asimismo, encontramos células rítmicas típicas de la música pastoral (negra-corchea).

Ilustración 1733. -cc. 11-14. Células rítmicas de pastoral (negra-corchea).



## **IV. Textural y melódico**

Se trata de una melodía acompañada, donde todo es diatónico y muy melódico. La melodía es continua, simple, galante y contemplativa con subidas y bajadas muy regulares. El hecho de que no haya casi puntillos (los que hay son de complemento) y que los intervalos sean principalmente de segunda y tercera<sup>243</sup> son elementos que dotan al aria de gran cantabilidad.

<sup>243</sup> Como máximo se encuentran intervalos de cuarta o alguno de quinta.

Ilustración 1734. -cc. 12-16. Inicio de la melodía en la primera sección (A).



## N.º 14 *Finale Primo* (Primer Final)

El presente número (Final) recoge un *Allegro* de carácter festivo en el que aparecen todos los protagonistas (la Reina, el Príncipe, Corrado, Lilla, Ghita, Lubino, Titta y el Corregidor; soprano, tenor, tenor, soprano, soprano, barítono, bajo y bajo, respectivamente), cuyas funciones protagonistas se ven representadas en todos los instrumentos del cuarteto, aunque con mayor peso sobre el oboe y el violín.

### I. Formal

Es una estructura ternaria sin desarrollos donde la tercera sección es una reexposición abreviada. Además, el tema principal de dieciséis compases tiene carácter de estribillo de rondó muy sencillo.<sup>244</sup>

El tema principal (a) es un periodo doble (8+8 compases) que repite en la semifrase paralela del consecuente<sup>245</sup> en *forte*, en *tutti* y con mayor densidad (cc. 13-20). El hecho de que aparezca primero en *piano* y después *forte* es típico de los terceros movimientos de los conciertos<sup>246</sup>.

Ilustración 1735. -c. 5. Tema principal (a); primer compás.



<sup>244</sup> Este estribillo en lugar de repetir alternando coplas utiliza elementos como la transición (cc. 21-26).

<sup>245</sup> Típica frase clásica.

<sup>246</sup> Un ejemplo de esto sería el concierto de W. A. Mozart para oboe y orquesta en do mayor KV 314. Donde el tercer movimiento es un Rondó.

Ilustración 1736. -cc. 6-10. Tema principal (a).

6

Ob.

giu - bi - lo, oh quan - to al - let - ta, e pia - ce, di pu - ra gio - ia, e pa - ce sor-

Ilustración 1737. -cc. 11-14. Final primera semifrase e inicio de la segunda. Tema (a)

11

Ob.

gen - te o - gnor sa - rà Go - dia - mo su, go - dia - mo, e

Lilla, Ghita.

*f*

Estructuralmente sigue el siguiente esquema:

- Introducción cerrada de 4 compases (cc. 1-4).
- Tema principal (a) de 16 compases (8+8) (cc. 5-20).
- Tema contrastante (b) de seis compases. Tiene carácter de transición y está en sol mayor (cc. 21-26).

Ilustración 1738. -cc. 21-26. Tema b.

Reina. Lilla. Ghita.

*E il fi - glio mio non par - la? E*

23

Ob.

voi non di - te nien - te, non di - te nien - te, non di - te nien - te?

*mf p*

In. I

*voi non di - te nien - te, non di - te nien - te, non di - te nien - te? (*

*mf p*

Vla.

*mf p*

Vc.

*mf p*

- Un periodo de 28 compases dividido por tres segmentos o frases (12+7+9):
  - Primer segmento (cc. 27-38) posee una reexposición tonal pero que acaba en semicadencia.
  - Segundo segmento (cc. 39-45).
  - Y tercer segmento de textura unisonal (cc. 46-54). Es más dramático, tiene función cadencial y comienza en la subdominante (fa menor).

Ilustración 1739. -cc. 46-49. Inicio del tercer segmento en fa menor. Textura unisonal.

The image shows a musical score for measures 46-49. It features four staves: Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Oboe part is mostly silent, with a few notes in measure 49. The Violin I, Viola, and Violoncello parts play a unisonal melody. The lyrics are: "quel ch'è fat-to, è fat - to, e non si può can-giar e".

Por lo tanto, es una especie de estructura ternaria desequilibrada que se repite (16+6+28).

Después de la barra de repetición nos encontramos con un añadido. Este está compuesto por una reexposición temática, que repite los dieciséis primeros compases (estribillo) con cambios (cc. 55-70), y una coda final (cc. 71-92).

Para que la reexposición brille el compositor escribe los ocho primeros compases en modo menor (cc. 55-62). Esto se puede considerar como una especie de advertencia que transmite al público que pronto se va a cerrar el telón, porque se acaba el primer acto. Esta es la razón por la que hay tanta repetición, en la que se vuelve a incidir en el estribillo inicial, el cual se caracteriza por ser muy festivo. Este está puesto aquí a propósito; justo antes del descanso para el segundo acto, donde el público se queda con el sabor de esta última melodía.

Ilustración 1740. -cc. 55-57. Reexposición temática en modo menor.

The image shows a musical score for the piece 'Lilla, Ghita, Reina.' It consists of three systems of staves. The first system is a vocal line with lyrics 'Go - dia-mo su, go- dia - mo, e con sin-ce - roa'. The second system shows the piano accompaniment, with a dynamic marking 'p' (piano) and a bass line that features a pedal point. The third system continues the piano accompaniment. The score is in a minor mode, as indicated by the caption and the presence of flats in the key signature.

## **II. Armónico**

La tonalidad principal es do mayor con la que empieza y acaba este número. Sin embargo, pasamos por otras tonalidades como la dominante; sol mayor a la que se modula a partir del compás 21, la subdominante; fa menor (cc. 46-49), la homónima; do menor ubicada entre los compases 55 y 62.

Encontramos diversas cadencias que ayudan articular el discurso musical y que hay que tener en consideración a la hora de interpretar este número por su importancia. Estas son: semicadencias (cc. 8, 26, 38, 44) y cadencias perfectas (cc. 53-54).

La frase contrastante (b) como dijimos de carácter transitivo posee una pedal de dominante en la voz del violonchelo que protagoniza el contraste armónico, que modula a sol mayor. Además, el fa# aparece varias veces (cc. 21-26).

En el compás 27 se crea un efecto sorpresa debido a que no aparece el tema inicial tal cual, aunque auditivamente se espere. Esto se crea debido al salto interválico anacrúsico ascendente de cuarta (sol<sup>3</sup>-do<sup>4</sup>) que posee el oboe, ya que es el mismo intervalo que el inicial. Es aquí donde se ubica la reexposición tonal, porque volvemos al tono principal pero no al diseño melódico.

Ilustración 1741. -cc. 26-27. Efecto sorpresa.

Lilla (Al príncipe).

*nien - te? Guar - da-te il mio Lu-*  
*p*

### III. Rítmico

El elemento rítmico más característico es el compuesto por negra-corchea, el cual dota a la composición de un carácter pastoral. Además, predomina el grupo ternario de tres corcheas atribuyendo a la música de un gran carácter rítmico y enérgico.

### IV. Textural y melódico

Además de la usual melodía acompañada encontramos diferentes elementos texturales. Por ejemplo, los cuatro compases de introducción forman una textura unisonal, donde el típico arpeggio desplegado y la cadencia (V-I) genera un efecto teatral, transmitiendo un mensaje enérgico que podría representar la apertura del telón. Otro ejemplo unisonal se ubica entre los compases 46 y 49.

Ilustración 1742. -cc. 1-4. Introducción. Textura unisonal.

Allegro Reina

*f* *Oh quan-to un si bel*  
*p*

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p*

Entre los compases 51 y 54 nos encontramos con una textura homofónica que genera un efecto freno que detiene ligeramente la intensidad antes de la repetición temática.

La melodía se caracteriza por ser muy festiva, alegre y viva, presentándose por ello muy diatónica y repetitiva; es una melodía muy sencilla y sobre todo muy pegadiza. De hecho, en aquella época fue uno de los temas más conocidos por la sociedad vienesa, el cual se tarareaba y silbaba en todos los rincones y en todos los escalones sociales. Por esta razón Mozart utiliza esta melodía durante la representación de la cena en la ópera de Don Giovanni. con un octeto de vientos, conocido en aquella época como *harmoniemusik*.<sup>247</sup>

---

<sup>247</sup> La *Harmoniemusik* (música para agrupación de vientos) es la música que desde la segunda mitad del s. XVIII se escribía para los grupos de viento o *Harmonie*, grupos que gozaron de gran auge en Europa entre el último cuarto del s.XVIII y el primero del s.XIX. Compositores como J. C. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Rosetti, Krommer y Druschetzky, entre otros, escribieron para esta formación. Recuperado de: Sinfonía virtual. << HARMONIEMUSIK>>. Fecha de consulta: 22 de junio de 2020, <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/021/harmoniemusik.php>





# *Capítulo 11*



# Registro e interpretación

El registro sonoro ha sido realizado por el sello discográfico Aria classics<sup>248</sup> durante los días 24 y 25 de agosto de 2020 en el Auditorio de Benilloba (Alicante). Para ello fue necesario la presencia del técnico de sonido Fernando Arias y la de los músicos del cuarteto; Gonzalo Devesa Valera (oboe), Fernando Pascual León (violín), Estevan De Almeida Reis (viola) y Jorge David Fanjul Campos (violonchelo).



*Ilustración 1743. Sesión de grabación. Auditorio Municipal de Benilloba,*

---

<sup>248</sup> **ARIA classics** fue creada por Fernando Arias, músico y productor con una amplia experiencia en el ámbito de la música clásica. Después de haber trabajado como ingeniero de sonido y productor para sellos como NAXOS, DECCA Classics, SONY Classical, o WARNER Classics, crea este nuevo sello para contribuir a la difusión de la música clásica a nivel internacional



*Ilustración 1744. Instantánea del registro audiovisual. Auditorio Municipal de Benilloba.*



*Ilustración 1745. Ensayo. Auditorio Municipal de Benilloba.*



*Ilustración 1746. Final de la grabación. De izquierda a derecha: Gonzalo Devesa (oboe), Fernando Pascual (violín), Fernando Arias (técnico de sonido), Estevan De Almeida (viola), Jorge Fanjul (violonchelo).*

Este registro e interpretación de la música de la adaptación de Druschetzky, sobre la ópera *Una cosa rara* de Vicente Martín y Soler, ha sido posible gracias a la reconstrucción que hemos realizado por medio del estudio y análisis comparado, cuyas partituras generales se encuentran en el capítulo 9. Esta grabación ha supuesto el último escalón de nuestra investigación. En ella se recogen todos los números analizados a lo largo del presente documento.

A continuación, se aportan los enlaces de Google drive donde se alojan las pistas de audio registradas.

**N.º 1 Sinfonia.**

<https://drive.google.com/file/d/1Cdt4jRYSGLIw6gmFGIf78dPj1mb21QMh/view?usp=sharing>

**N.º 2 Terzetto. “Perchè mai nel sen perchè”.**

[https://drive.google.com/file/d/1EcmW\\_fmjzu\\_kS-uOgxquiVbZtXpiwjLr/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1EcmW_fmjzu_kS-uOgxquiVbZtXpiwjLr/view?usp=sharing)

**N.º 3 Cavatina di Lilla “Ah, pietà de merce soccorso”.**

[https://drive.google.com/file/d/1pWppg-7Op5qtsnqeKpodEVOHmtGd\\_TAc/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1pWppg-7Op5qtsnqeKpodEVOHmtGd_TAc/view?usp=sharing)

**N.º 4 Cavatina e coro. “Calma l’ afanno”.**

[https://drive.google.com/file/d/1jmbSoBbHH\\_t3L8\\_zV0R8-P9Y1TF8IQzE/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1jmbSoBbHH_t3L8_zV0R8-P9Y1TF8IQzE/view?usp=sharing)

**N.º 5 Aria Principe. “Più bianca di Giglio.**

<https://drive.google.com/file/d/1ZYZ23LHoZu1ufy6JsWF8LkaFNRB6fiRC/view?usp=sharing>

**N.º 6 Duetto. Ghita y Tita. “Un briccone senza quore, no, io non voglio più sposar”.**

[https://drive.google.com/file/d/1bouVWg517yg\\_P1X-a8S5--iwqTU01Lf/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1bouVWg517yg_P1X-a8S5--iwqTU01Lf/view?usp=sharing)

**N.º 7 Cavatina di Lubino. “Lilla mia, dove sei gita?”.**

<https://drive.google.com/file/d/1H0swfayeIZpsFYXDQepCYaHnj31uvNoX/view?usp=sharing>

**N.º 10 Aria Ghita. “Perchè tu m’ami”.**

<https://drive.google.com/file/d/15QrFsIK7zwxNsRRLGBtt3xxvKTEKoHvm/view?usp=sharing>

**N.º 11 *Aria di Tita*.** “*In quegli anni in cui solea*”.

<https://drive.google.com/file/d/1sW4luh2PYk4O6lyEjcEhR0C-p3Zgs655/view?usp=sharing>

**N.º 12 *Terzeto*.** “*Dirè che perfida, che falsa sei*”.

[https://drive.google.com/file/d/137p3KIDjzBXceIOpX12BMKxdO\\_TKTO0F/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/137p3KIDjzBXceIOpX12BMKxdO_TKTO0F/view?usp=sharing)

**N.º 13 *Cavatina di Lilla*.** “*Dolce mi parve un dì*”.

<https://drive.google.com/file/d/1NTuIaqRTpy9YmOYl69uEEVjwrljFFzJP/view?usp=sharing>

**N.º 14 *Finale; Allegro*.** “*O quanto un sì bel giubilo*”.

<https://drive.google.com/file/d/180r8pRjftkWsgUwtr1A5Va2KIqXmakh/view?usp=sharing>

Hay que señalar que, como objetivo posterior a la tesis, este registro sonoro será publicado por el citado sello discográfico (Aria Classics). Para ello, se realizarán 500 copias de la grabación, así como también será distribuido, paralelamente, por la plataforma de música digital Spotify.

Además, también se pueden consultar en Vimeo extractos en formato audiovisual a través de los siguientes enlaces. El objetivo de estos pequeños fragmentos ha sido su difusión por las principales redes sociales como Facebook.

<https://vimeo.com/455093975>

<https://vimeo.com/455818937>





## *Capítulo 12*



# Conclusiones

Para todo compositor debe ser muy importante dejar sus obras escritas de manera que los músicos ejecutantes las entiendan y las reproduzcan bien. Para ello, claro está, tiene un papel decisivo la correspondiente tradición interpretativa vigente en cada época. (Harnoncourt, 2018: 151).

## Consideraciones previas

En primer lugar, es importante destacar las características que presenta la escritura de las copias manuscritas utilizadas, tanto la madrileña como la napolitana, frente a la que figura en las *particellas* de la adaptación de Druschetzky de la ópera *Una cosa rara* de Vicente Martín y Soler. Las copias manuscritas de la ópera entre sí, de forma general, presentan un tratamiento de la articulación y la dinámica diferentes, incluso en algunos casos de la agógica y el carácter. Esto es debido a que en aquella época “los copistas” no disponían de mucho tiempo para realizar este tipo de trabajos, por lo que a grandes rasgos se limitaban a copiar lo que consideraban realmente fundamental; las notas, omitiendo en muchos casos aspectos de articulación y dinámicas, siendo esta una cuestión intermitente. Además, hay que tener en cuenta que alguna de estas copias manuscritas podría ser la copia de la copia y no la copia del texto musical original de Martín y Soler. Es decir; que puede que se hayan perdido todavía más elementos musicales originarios con la jerga del copista de la época. Es más, en contraste, la edición crítica de Kriajeva nos ofrecía mayor cantidad de elementos de articulación y dinámicas que los manuscritos precedentes. Si bien es cierto, que esto es fruto de su estudio crítico al emplear diferentes manuscritos y, también, al tiempo y dedicación que dedicó a su trabajo.

Por otra parte, las *particellas* druschetzkianas ofrecen gran cantidad de indicaciones dinámicas. Estas resultaban ser muy abundantes y desproporcionadas si tenemos en consideración el hecho de que aspectos relevantes como son la extensión de compases y, en ocasiones, el empleo de la misma tonalidad para el conjunto de las partes instrumentales no era la misma. En cuanto al aspecto de la articulación, también aparecían mayor número de indicaciones que en las copias manuscritas, pero sin llegar a ser

coherentes entre sí. Esto principalmente ha sucedido enfrentando la parte del oboe con la de las cuerdas en bloque, siendo la del aerófono, por regla general, muy desigual al resto.

A continuación, se presentan las conclusiones acordes a cada objetivo atendiendo al orden establecido en el apartado 1.3. en el que aparecen:

### **Sobre la recuperación y difusión de la música**

**(O1) Recuperar y difundir a través de la música de cámara una de las obras más importantes del patrimonio musical valenciano, nacional e internacional; el *Cuarteto para oboe y trío de cuerdas* sobre la ópera *Una cosa rara* de Vicente Martín y Soler, realizado por Georg Druschetzky.**

La ópera *Una cosa rara* de Vicente Martín y Soler, a pesar de que obtuvo un gran éxito en la Viena del siglo XVIII siendo incluso más representada en la ciudad austriaca que las del propio Mozart, con el paso de los años y a excepción de algunos casos, ha ido cayendo en “el olvido” si la comparamos con obras de otros compositores; no hay más que ver las programaciones de los grandes teatros a nivel nacional o europeo. Si bien, el hecho de que la música de esta ópera en su época fuese tan famosa hizo que aflorasen numerosas adaptaciones camerísticas, es decir; arreglos para ser interpretados por un grupo reducido de músicos. Muchas de estas adaptaciones se han ido perdiendo con el transcurso de los años. De ahí, la importancia de esta investigación al habernos permitido sacar a la luz uno de estos arreglos perdidos, con la singularidad de ofrecer un producto musical único, donde el oboe acompañado por las cuerdas asume el material melódico solista más importante.

Esta formación reducida de cuarteto con mixtura de viento y cuerda permite la difusión de las melodías de nuestro compositor valenciano de forma sencilla y económica, al prescindir de toda la complejidad escénica que conlleva el montaje de una ópera. En definitiva, brinda la oportunidad de dar a conocer la figura de Martín y Soler y su música en espacios reducidos, sin la necesidad de una gran sala de teatro o una gran orquesta. Esto la hace extensible a poder ser puesta en escena en los salones de actos de conservatorios o pequeños teatro-auditorios de ciudades y pueblos. Además, dadas las características de la situación sanitaria actual con el Covid19, en la que la cultura está

sufriendo fuertes restricciones en cuanto a las limitaciones de público y de platilla de las orquestas se refiere, este trabajo permite continuar con la actividad cultural dentro de las exigencias establecidas.

### **Sobre la reconstrucción de la adaptación**

#### **(O2) Reconstruir la adaptación para cuarteto de oboe y cuerdas, a partir del análisis comparado del manuscrito de Druschetzky con los de la ópera *Una cosa rara* de Madrid y Nápoles.**

La respuesta a este objetivo se presenta con nuestra elaboración de la reconstrucción de la adaptación que recoge el capítulo 9 y que ha sido posible gracias al estudio analítico comparado del capítulo 8. Este último es el que nos ha permitido determinar la procedencia, sobre la parte orquestal, del material utilizado por Druschetzky en su adaptación y, sobre todo, de las partes musicales omitidas en las *particellas* para poder completar así las mismas de forma consonante y cohesionada.

Esta reconstrucción ha sido necesaria debido a que el material recogido en las partes elaboradas por Druschetzky presentaba grandes problemas de cohesión entre sí. Esta carencia de unión, tal y como hemos comprobado de forma empírica, estaba producida debido a que el compositor bohemio, para algunos números, al escribir la parte del oboe se apoyaba sobre el arreglo para octeto de vientos de J. N. Wendt y para el violín, la viola y el violonchelo, en el de la editorial Artaria para cuarteto de cuerdas. Esto, a su vez, nos indica que el arreglo de Druschetzky es posterior a 1788 (fecha en la que fueron compuestas las transcripciones de Wendt y Artaria), confirmando así una de nuestras hipótesis en cuanto a que la composición druschetzkiiana debía haber sido escrita hacia finales del siglo XVIII. Dato sustentado, al mismo tiempo, por el índice de popularidad alcanzado por el valenciano hacia finales del XVIII y que perdió a inicios del XIX durante su estancia en San Petersburgo (Rusia), donde pasó sus últimos días principalmente como profesor particular.

Todo este problema de cohesión puede haber estado supeditado a un encargo, de última hora, que le realizó algún miembro adinerado o de la aristocracia a Druschetzky, sin apenas tiempo de reacción al que no pudo decir que no, quizá, por una cuestión

económica. Por otro lado, posiblemente, también influyó en este alto grado de desigualdad entre la parte del oboe y la de las cuerdas, el hecho de que añadiese en última instancia la voz instrumental de este aerófono de doble lengüeta. Hemos llegado a esta posibilidad gracias a la información que nos transmite la primera página de la parte del violonchelo, donde aparece la palabra *Terzetto* tachada y rectificada por la de *Quartetto*. Posiblemente, esto se deba a que en un principio este *Terzetto* de cuerdas estaba pensado para acompañar a un cantante y no, como en última instancia, a un oboe.

No obstante, a pesar de las desigualdades entre las propias *particellas* de la misma adaptación, lo que hace el adaptador en su arreglo es eliminar los recitativos, es decir; donde el texto es lo más importante. Esto es debido a que las adaptaciones son instrumentales y vienen dadas a oberturas instrumentales o en partes donde la música es más importante que el texto, como las arias y cavatinas estudiadas con anterioridad. Es decir; aunque posean texto, la estructura de estas es más importante porque tiene que ver con prototipos y estructuras formales de la época. Además, estamos hablando de un periodo en el cual por primera vez la música instrumental es más importante que la vocal. Por eso Mozart decía que la letra tenía que estar al servicio de la música. Él después de ver la letra y el mensaje de la trama asignaba las formas musicales según su necesidad.

### **Sobre el Análisis musical**

#### **(O3) Analizar musicalmente la reconstrucción de la adaptación.**

La música analizada cumple con todos los estándares de la música de este periodo del Clasicismo, es decir; claridad melódica, estructural, armónica y tonal.

Asimismo, aparecen rasgos identitarios del *Sturm und Drang* (Tormenta e ímpetu) que tienen que ver con el texto. Por eso, a veces se crea esa irregularidad al combinar frases simétricas con asimétricas, el uso del modo menor, intervalos de segunda aumentada y silencios intercalados entre frases musicales, que dotan a la música de cierta ansiedad.

A lo largo de los análisis, no se ha encontrado el *da capo* (típico del Barroco, en el cual al repetir estaban casi obligados a recargar la música con adornos), ya que estaba criticado por el pensamiento ilustrado. Esto se entiende, en parte, debido a la reforma de Gluck, la cual hace que la obertura de la ópera tenga relación con el argumento, evite como hemos

dicho el *da capo* y que todo, en general, posea una textura más natural. Todo esto nos indica que en esta ópera se nota ese cambio de pensamiento influenciado por el movimiento de la ilustración, en cuanto a que la música debe ser natural y nada artificiosa, compleja o recargada. Sino todo lo contrario; muy melodiosa y dirigida a todos los públicos.

Por todo ello, la música que hemos analizado resulta ser muy redonda y sencilla, la cual se basa fundamentalmente en la melodía como elemento estructural. Predomina la polaridad tonal (tónica-dominante). Y existen equilibrios entre momentos de desarrollo y momentos estables, entre la melodía y el acompañamiento y entre el arpeggio y la escala.

Esta obra aborda la temática pastoral. Sin embargo, está dirigida a nobles y a los primeros escalones sociales ya que la ópera, en aquella época, cumplía una función social muy importante. Era un evento social que solía ser frecuentado independientemente de si te gustaba o no la música, ya que era una forma de estar informado de los “chismes”, “cotilleos” y de la actualidad de la ciudad.

Es importante señalar que *Una cosa rara* está influenciada por la ópera *buffa* italiana. Es un *dramma giocoso*, es decir; combina ópera *buffa* y seria, donde la primera predomina, pero con elementos dramáticos.

En definitiva, este tipo de música es el resultado del pensamiento ilustrado. Un pensamiento que exigía que la música y su contrapunto fuese sencillo. Es decir; busca lo natural.

### **Sobre la función protagonista según la música**

#### **(O4) Conocer que función protagonista asume cada instrumento de la reconstrucción**

La resolución de este objetivo se encuentra satisfecha gracias a los textos que hemos plasmado en las partituras de la reconstrucción, atendiendo según la parte instrumental y personaje que corresponda en cada momento. Así como también, y como complemento necesario a esta, la información recogida en el capítulo 6, concretamente en sus apartados 6.3 (El mensaje literario de la música) y 6.3.1 (Letras musicales y su traducción según el



número), los cuales plasman la temática desarrollada en esta ópera y el origen de la misma; encontrado en *La luna de la sierra*, obra del dramaturgo español Vélez Guevara, que inspiró a Lorenzo Da Ponte para escribir el libreto de *Una cosa rara*. El fin de este objetivo es determinar cuál es el contenido y el contexto del mensaje musical que se está interpretando, a través del añadido de la letra vocal. Esto nos ayudará, como intérpretes, a perseguir la intención de las diferentes sensaciones (alegría, angustia, incertidumbre...) que el compositor pretendía transmitir a su público. Además, el hecho de contar con el texto ha resultado ser un factor determinante a la hora de realizar un análisis musical fundamentado y con sentido musical.

### **Sobre el registro sonoro**

#### **(O5) Realizar un registro sonoro de la reconstrucción según las exigencias estético-musicales de la época.**

Esta investigación ha cristalizado en el registro sonoro de todos los números recogidos en la adaptación de Druschetzky del primer acto de la ópera *Una cosa rara* que hemos reconstruido. Esto ha supuesto la primera grabación mundial de la adaptación de dicha ópera para la agrupación de cuarteto formado por oboe, violín, viola y violonchelo.

Esta reconstrucción presenta indicaciones originales e inéditas de agógica, carácter, dinámicas y articulación acorde a la estética del Clasicismo, para la cual nos hemos sustentado en tratados históricos como el de Quantz (1752) y el de L. Mozart (1756) y, fundamentalmente, en la información proporcionada en estos términos por el conjunto de manuscritos (1789), edición de Kriajeva (2001) y por las ediciones de las adaptaciones de Artaria para cuerdas (1788) y de J. N. Wendt para vientos (1788). Todo esto nos ha permitido confeccionar las partituras generales y *particellas* de cada número y ofrecer así, una edición con un fraseo ya establecido como base para su interpretación y registro.

La repuesta a este objetivo se presenta por tanto en formato digital en el que se recogen los doce números reconstruidos en formato sonoro. Este registro ha sido realizado por el sello discográfico Aria Classics, el cual será publicado como objetivo posterior a la defensa de la presente tesis doctoral.

# ***Bibliografía***



# Bibliografía

- Ágnes, Sas. «Chronology of Georg Druschetzki's Works Preserved in His Estate». *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 31, no. 1/4 (1989): 161-215. Accessed June 10, 2020. doi:10.2307/902331
- Alier, Roger. «Una Cosa Rara en la vida musical europea» *Scherzo: Revista de Música*, nº47 (1990): 78-79.
- Álvarez Martínez, María Salud. «Vicente Martín y Soler». Acceso el 18 de septiembre de 2019. <http://dbe.rah.es/biografias/11833/vicente-martin-y-soler>
- Allroggen, G. «Consideraciones sobre “Una cosa rara»». *Scherzo: Revista de Música*, nº 47 (1990): 90-93.
- Andrés, Ramón. *Diccionario de instrumentos musicales. De Píndaro a Bach*. Barcelona: Voz, 1995.
- Ballesteros Pastor, Luis. «Una cosa rara: ópera basada en *La luna de la sierra* de Vélez Guevara, compuesta por Martín y Soler». *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas artes y Buenas letras «Vélez de Guevara»*, nº 1 (s.f.), p. 198.
- Biba, Otto. «La ópera buffa en Viena más allá de los teatros de ópera, con énfasis especial en los tres *drammi giocosi* compuestos por Martín y Soler para Viena». En *Actas del congreso internacional celebrado en Valencia. 14-18 de noviembre de 2006. Los siete mundos de Vicente Martín y Soler* editado por Dorothea Link y Leonardo J. Waisman: 239-254. Valencia: Institut Valencià de la Música, 2010.
- Bobadilla Palacios, J. P. *La renovación del folclor chileno a través de la utilización de la forma canción en la última década (2004-2014)*. Malvarrosa, una propuesta de creación musical. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, 2015.
- Burgess, Geoffrey & Haynes Bruce. *The Oboe*. Yale University: New Haven & Londres, 2004. [impreso en China: Worldprint].

- Burkholder, J. P., y Donald J. Grout, Claude V. Palisca. *A History of Western Music*. USA: W. W. Norton, (1960), 2006. *Historia de la música occidental*. Trad. de Gabriel Menéndez Torrellas. 7.<sup>ma</sup> ed. Madrid: Alianza, 2008.
- Carmena y Millán, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid. Desde el año 1738 hasta nuestros días*. Madrid: ICCMU, 2002.
- Carmona Sarmiento, José Carlos. «Criterios hermenéuticos y elementos diferenciadores en la interpretación musical. Estudio comparativo de distintas interpretaciones de la *Misa en si menor de J. S. Bach*». Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, 2006.
- Carmona, Jose Carlos «criterios de interpretación musical». (blog), acceso el 17 de mayo de 2019, <http://ensayosjcc.blogspot.com/2011/02/criterios-de-interpretacion-musical.html>.
- Cattin, Giulio. *Storia della musica, vol. I: Il Medioevo I (Parte seconda)*. Torino: E. D. T. Edizioni, 1979. *Historia de la música 2, El Medioevo (Primera parte)*. Trad. de Carlos Alonso. Madrid: Turner, 1987.
- Clemens, Kühn. *Formenlehre der Musik*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1989. *Tratado de la forma musical*. Trad. de Luis Romano. Barcelona: Idea Books, 2003.
- Coll, Ramón (1996). «Conceptos de la técnica y la mecánica». *Quolibet*, nº 4 (1996): 90-103.
- Da Ponte, Lorenzo. *Memorie di Lorenzo Da Ponte da Ceneda*. (s.f.). *Lorenzo Da Ponte Memorias*. Trad. de Herederos de Esther Benítez. Madrid: Siruela, (1991), 2006.
- De Matteis, Giuseppe, y Gianni Marata. *Vicente Martín y Soler*. Trad. de Laura Volpe. Valencia: Institut Alfons el Magnànim, 2001.
- De Pedro, Dioniso. *Teoría completa de la música en dos volúmenes*. Vol. 1º. Madrid: Real Musical, (1990), 1997.
- Druschetzky, George. (post. 1786-ca.1790/s.f.). *Una Cosa rara. Quartetto [para] Oboe Iprmo, Violino, Viola e Violoncello* [manuscrito con la adaptación de la ópera de V. Martín y Soler]. Budapest: Biblioteca Nacional de Hungría (Országos Széchényi Könyvtár). Colección de Música: Ms. Mus. 1577.

- Eisele, P. «Técnica versus musicalidad». En *Eufonía, Revista de Educación musical*, nº17 (1999) Barcelona: Grao.
- Fabris, Dinko. «Il Signor Martini: *una cosa rara* en Italia». En Actas del congreso internacional celebrado en Valencia. 14-18 de noviembre de 2006. *Los siete mundos de Vicente Martín y Soler* editado por Dorothea Link y Leonardo J. Waisman: 167-183. Valencia: Institut Valencià de la Música, 2010.
- Fouter Fouter, Vera. «La etapa rusa de Vicente Martín y Soler: mitos historiográficos y verdad histórica». *Cuadernos de música Iberoamericana*, vol. 21 (2011): 103-124.  
[file:///C:/Users/pablo/Downloads/59628-Texto%20del%20art%C3%ADculo-4564456548664-1-10-20180321%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/pablo/Downloads/59628-Texto%20del%20art%C3%ADculo-4564456548664-1-10-20180321%20(1).pdf)
- Fouter Fouter, Vera. «La estancia en Rusia del compositor Vicente Martín y Soler (1754-1806). Nuevas aportaciones musicológicas». Tesis doctoral. Universidad de Oviedo, 2014.  
[https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/31048/1/TD\\_VeraFouter.pdf&ved=2ahUKEwjR1Le7ofsAhUI4YUKHcTUBX0QFjACegQIAxAB&usg=AOvVaw1wM8oPP-4fhK5\\_LSI1kJhp](https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/31048/1/TD_VeraFouter.pdf&ved=2ahUKEwjR1Le7ofsAhUI4YUKHcTUBX0QFjACegQIAxAB&usg=AOvVaw1wM8oPP-4fhK5_LSI1kJhp)
- Fuchs, Ingrid. «Nuevas fuentes para la recepción de las óperas de Martín y Soler en Viena, y en particular, de *Una cosa rara*». En Actas del congreso internacional celebrado en Valencia. 14-18 de noviembre de 2006. *Los siete mundos de Vicente Martín y Soler* editado por Dorothea Link y Leonardo J. Waisman: 255-264. Valencia: Institut Valencià de la Música, 2010.
- García, Ana López «Aplicación de la metodología IEM para el desarrollo de la creatividad musical a través de la improvisación y composición». Tesis doctoral. Universidad Rey Juan Carlos, 2018. <https://ciencia.urjc.es/>.
- Gósalvez Lara, José Carlos. «Vicente Martín y Soler y su ópera». Patrimonio Musical Valenciano: CD-ROM, Vicente Martín y Soler. *Una cosa rara*. N.º 001 (2003): 7-12.
- Gillet, Fernand. *El aprendizaje superior del oboe. Método de trabajo*. Paris: Alphonse Leduc, 1936.
- Harnoncourt, Nikolaus. *Der musikalische Dialog*. Kassel: Bärenreiter Verlag Karl Vötterle, 2001. *El diálogo musical*. Trad. De Laura Manero. Barcelona: Paidós, (2003), 2018.

- Klauk, Stephanie. «Sobre la génesis de la ópera *Una cosa rara* de Vicente Martín y Soler según la comedia *La luna de la sierra* de Luis Vélez de Guevara». En Actas del congreso internacional celebrado en Valencia. 14-18 de noviembre de 2006. *Los siete mundos de Vicente Martín y Soler* editado por Dorothea Link y Leonardo J. Waisman: 91-99. Valencia: Institut Valencià de la Música, 2010.
- Kriajeva, I. Edición crítica. Vicente Martín y Soler. *Una cosa rara. Ossia bellezza ed onestà. Dramma giocoso in due atti*. Madrid: ICCMU, 2001.
- Lawson, Colin., y Robin Stowell. *The Historical Performance of Music*. Cambridge: University Press, 1999. *La interpretación Histórica de la Música*. Trad. de Luis Carlos Gago Bádenas. Madrid: Alianza Editorial, (2005), 2019.
- Link, D., Waisman, J. L. (2010). Los siete mundos de Vicente Martín y Soler. Actas del Congreso Internacional. Valencia: Institut valencià de la música.
- Llimerá Galduf, Aitor. «Estudio y análisis comparado del Concierto para oboe y orquesta KV314 (285d) de W. A. Mozart». Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, 2017. <https://riunet.upv.es/handle/10251/91848>
- Llimerá Galduf, Borja. «El tratamiento melódico en los timbales. Estudio, análisis y propuesta interpretativa del Concierto para 8 timbales, oboe y orquesta de George Druschetzky (1745-1819)». Trabajo final de Máster. Conservatorio Superior de Música «Oscar Esplá» de Alicante, 2019.
- Llimerá, Vicente. *Técnica de base para oboe*. Valencia: Rivera editores, 2010.
- Mantel, G. *Interpretación, del texto al sonido*. Madrid: Alianza, 2010.
- Martín y Soler, Vicente. *Una cosa rara ridotta in Quartetti*. Vienna: Artaria, 1788.
- Martín y Soler, Vicente. *Harmoniemusik “Una cosa rara” ossia “Bellezza ed Onestà”*. *Dramma giocoso per musica in due atti*. Original arrangement von Joahhn Wendt. Wien: Musikverlag Mersich & Kiess, 1788.
- Martín y Soler, Vicente. *La cosa rara*. [manuscrito]. Nápoles: Biblioteca del R. Conservatorio di Musica di Napoli: (I-Nc): 28.3.23, 1789.

- Martín y Soler, Vicente. *Una cosa rara*. [manuscrito]. Madrid: Biblioteca Municipal Histórica de Madrid: Mus 306-2, Mus 307, Mus 308, 1789.
- Martín y Soler, Vicente. *Una cosa rara: Ossia Belleza ed onestà*. Jordi Savall, grabado en Barcelona en marzo de 1991, CD.
- Martín y Soler, Vicente. *Una cosa rara: Patrimonio musical valenciano*. Cuarteto Canales, grabado Madrid entre el 10 y el 13 de enero de 2003, CD.
- Martín y Soler, Vicente. *L'arbore di Diana: Harmoniemusik*. Els sonadors, grabado en Albarracín entre el 4 y el 8 de diciembre de 2007, CD.
- Mayor Catalá, Bartolomé. "Harmoniemusik". Sinfonía virtual, nº 21 (2011). Acceso el 22 de junio de 2020  
<http://www.sinfoniavirtual.com/revista/021/harmoniemusik.php>
- Molina, Emilio. «La lectura a primera vista y el análisis» Vol. 16, 2, Núm. 54, p. 73-90, Madrid: Música y Educación, 2003. Acceso el 18 de octubre de 2019.  
<https://emiliomolina.com/articulos/>
- Montserrat Rull, Assumpta. «Vicente Martín y Soler: Una aproximación a su figura». Acceso el 18 de septiembre de 2019.  
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1958127.pdf>
- Mozart, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburgo, Johann Jakob Lotter, 1756. En: Pascual León, Nieves. «La escuela de violín de Leopold Mozart. (Augsburgo, Jakob Lotter, 1756): Análisis y estudio crítico». Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, 2015.  
<https://riunet.upv.es/handle/10251/53453>
- Ortiga Belmonte, José, y José Luis Barceló Amorós. *Teoría de la música nivel 4*. Valencia: Piles, 1993.
- Ortiga Belmonte, José, y José Luis Barceló Amorós. *Teoría de la música nivel 5*. Valencia: Piles, 1994.
- Pagán, V. «La afortunada "metamorfosis" de un texto teatral"». *Scherzo Revista*, nº 47, (1990): 82-85.



- Pérez Porto, Julián y Ana Gardey. «Definición de etnografía», Definición.de, última modificación actualización 2009. Acceso el 27 de enero de 2019, <https://definicion.de/etnografia/>
- Pérez, Mariano. *El universo de la música*. Madrid: Musicalis, 2000.
- Piston, Walter. *Harmony*. USA: W. W. Norton, 1987. *Armonía*. Trad. de Juan Luis Milán. Madrid: Mundimúsica, 2007.
- Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlín, Johann Friedrich Voss, 1752.
- Quevedo, Maxilia. «Historia de las grafías musicales». Power point, 2016. Recuperado de: <https://es.slideshare.net/MaxiliaQuevedo/historia-de-las-grafas-musicales>.
- Rink, John. *Musical Performance. A Guide to Understanding*. Cambridge: University Press, 2002. *La interpretación musical*. Trad. de Bárbara Zitman. Madrid: Alianza, (2006), 2019.
- Rosen, Charles. *Sonata forms*. USA: W. W. Norton, 1980. Trad. de Span Press. *Formas de sonata*. Madrid: Spanpress Universitaria, 1998.
- Salas Merino, Vicente. *La historia de la Música de Cámara y sus Combinaciones*. Madrid: Vision Net, 2005.
- Seguí, Salvador. *Teoría musical II*. Madrid: Unión musical española, 1990. [https://kupdf.net/download/teor-iacute-a-musical-ii-salvador-segu-iacute\\_58a205576454a7ba3db1e9c0\\_pdf](https://kupdf.net/download/teor-iacute-a-musical-ii-salvador-segu-iacute_58a205576454a7ba3db1e9c0_pdf)
- Serrano Vida, Montserrat, y Jesús Gil Corral. *Cuerpo de Profesores de Enseñanza Secundaria. Música. Temario Volumen II*. 2.<sup>a</sup> ed. Sevilla: MAD, (2007), 2012.
- Siminovich, Sergio y Rodrigo de Caso, *Un Barroco posible: Claves para la interpretación musical*. La plata: edulp, 2013.
- Stanley, Sadie. *Guía Akal de la música*. Madrid: Akal, 2000.
- Torres del Rincón, Marta. *Al Unísono. Guía esencial para la práctica de la música de cámara*. Madrid: Alpuerto, 2015.

- Tranchefort, François-René, y P-E. Barbier, H. Halbreich, J-A. Ménétrier, A. de Place, A. Poirier y M. Vignal. *Guide de la musique de chambre*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1989. *Guía de la música de cámara*. Adap. José Luis García de Busto. Madrid: Alianza, (1995), 2010.
- Vega García-Luengos, Germán «Luis Vélez de Guevara. El autor: Perfil biográfico». Acceso el 7 de octubre de 2019. [http://www.cervantesvirtual.com/portales/velez\\_de\\_guevara/autor\\_biografia/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/velez_de_guevara/autor_biografia/)
- Waisman, Leonardo J. *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo europeo*. Madrid: Música Ediciones del IMCCMU. Colección Música Hispana Textos, 2007.
- Weinmann, Alexander y Damian A. Frame. *G. Druschetzky*, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. 2ª (2001) pp. 651- 652.
- Zaldívar Gracia, Álvaro. "El reto de la investigación creativa y performativa". *Eufonía*, n.º 38 (2006): 1-8. Recuperado de: [www.esmuc.cat](http://www.esmuc.cat) content › download › file

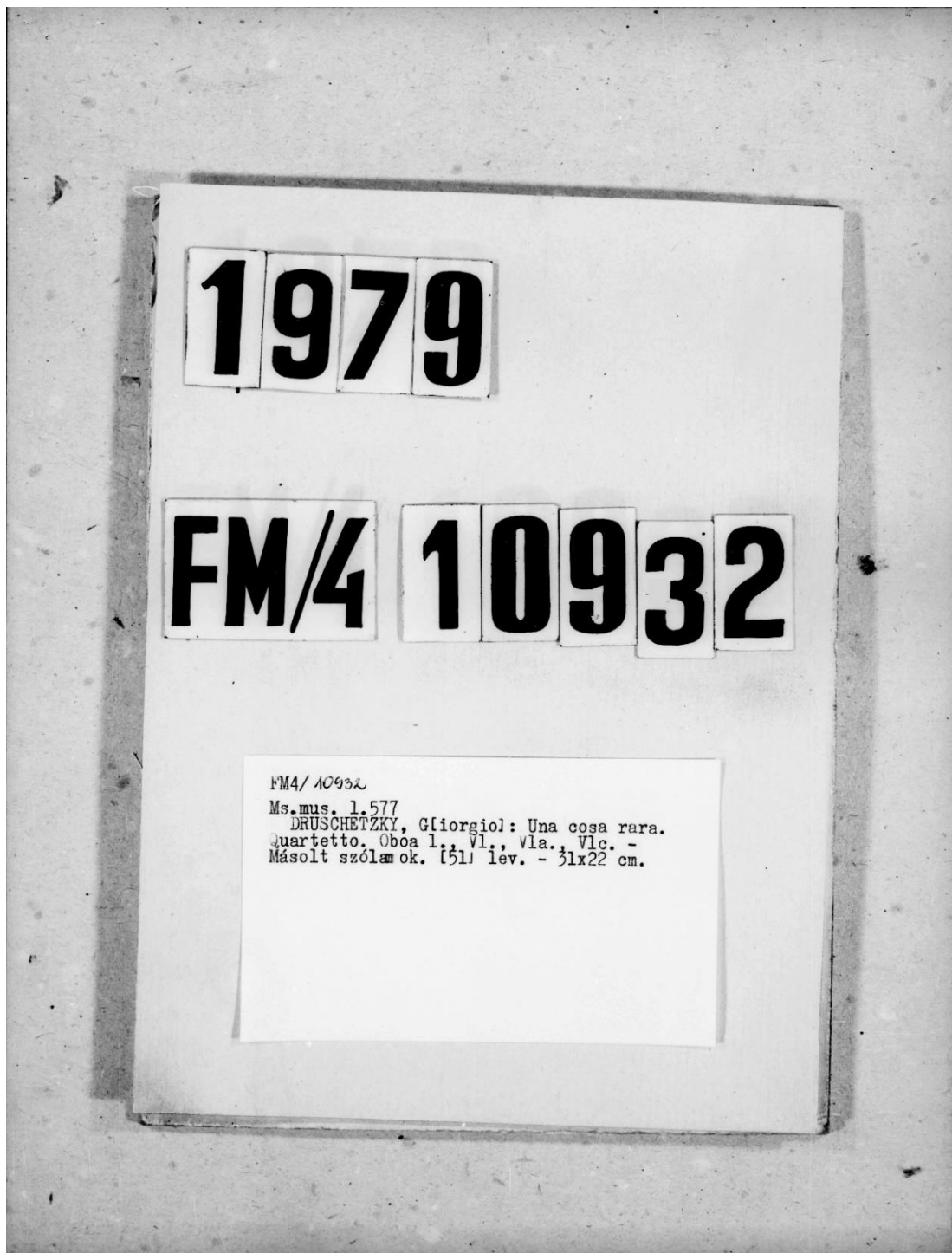


*Anexos*



**Anexo I**

Partes instrumentales de la adaptación de Druschetzky.



6838.

4<sup>to</sup>

Fruchterfer Una cosa rara

Oboa I<sup>ma</sup>.

1

The image shows a page from a handwritten musical manuscript. It features ten horizontal staves. The top staff contains the handwritten number '6838.'. The second staff has a circular stamp on the left and the handwritten number '4<sup>to</sup>' on the right. The third staff contains the handwritten text 'Fruchterfer Una cosa rara'. The fourth staff has the handwritten text 'Oboa I<sup>ma</sup>.'. The fifth staff has a circular stamp on the right. The page is numbered '1' in the top right corner. The paper is aged and shows some wear.

*Allegro*  
*Sinfonia*  
Oboe 1.<sup>ma</sup>

The musical score for Oboe 1. is written in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It begins with the tempo marking 'Allegro' and the word 'Sinfonia'. The score consists of 12 staves of music. The first staff has a dynamic marking of 'cresc.' and a 'p.' marking. The second staff has a 'p.' marking. The third staff has a 'cresc.' marking. The fourth staff has a 'p.' marking. The fifth staff has a 'p.' marking. The sixth staff has a 'p.' marking. The seventh staff has a 'p.' marking. The eighth staff has a 'p.' marking. The ninth staff has a 'p.' marking. The tenth staff has a 'p.' marking. The eleventh staff has a 'p.' marking. The twelfth staff has a 'p.' marking. The score includes various dynamic markings such as 'cresc.', 'p.', 'f.', and 'sf.'. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, and various rests.



This image shows a page of handwritten musical notation. The top section consists of five staves of music in treble clef, featuring complex rhythmic patterns and some accidentals. A small number '2' is written above the first staff. Below this, there is a section starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo marking 'Allegro' is written in a large, decorative script. The first staff of this section includes dynamic markings 'p.' and 'meza voce'. The second staff has 'p.' and 'f.' markings. The third staff has 'p.' and 'f.' markings. The fourth staff has 'p.' and 'f.' markings. The fifth staff has 'p.' and 'f.' markings. The sixth staff has 'p.' and 'f.' markings. The seventh staff has 'p.' and 'f.' markings. The eighth staff has 'p.' and 'f.' markings. The ninth staff has 'p.' and 'f.' markings. The tenth staff has 'p.' and 'f.' markings. The eleventh staff has 'p.' and 'f.' markings. The twelfth staff has 'p.' and 'f.' markings. The thirteenth staff has 'p.' and 'f.' markings. The fourteenth staff has 'p.' and 'f.' markings. The fifteenth staff has 'p.' and 'f.' markings. The sixteenth staff has 'p.' and 'f.' markings. The seventeenth staff has 'p.' and 'f.' markings. The eighteenth staff has 'p.' and 'f.' markings. The nineteenth staff has 'p.' and 'f.' markings. The twentieth staff has 'p.' and 'f.' markings. The twenty-first staff has 'p.' and 'f.' markings. The twenty-second staff has 'p.' and 'f.' markings. The twenty-third staff has 'p.' and 'f.' markings. The twenty-fourth staff has 'p.' and 'f.' markings. The twenty-fifth staff has 'p.' and 'f.' markings. The twenty-sixth staff has 'p.' and 'f.' markings. The twenty-seventh staff has 'p.' and 'f.' markings. The twenty-eighth staff has 'p.' and 'f.' markings. The twenty-ninth staff has 'p.' and 'f.' markings. The thirtieth staff has 'p.' and 'f.' markings. The thirty-first staff has 'p.' and 'f.' markings. The thirty-second staff has 'p.' and 'f.' markings. The thirty-third staff has 'p.' and 'f.' markings. The thirty-fourth staff has 'p.' and 'f.' markings. The thirty-fifth staff has 'p.' and 'f.' markings. The thirty-sixth staff has 'p.' and 'f.' markings. The thirty-seventh staff has 'p.' and 'f.' markings. The thirty-eighth staff has 'p.' and 'f.' markings. The thirty-ninth staff has 'p.' and 'f.' markings. The fortieth staff has 'p.' and 'f.' markings. The forty-first staff has 'p.' and 'f.' markings. The forty-second staff has 'p.' and 'f.' markings. The forty-third staff has 'p.' and 'f.' markings. The forty-fourth staff has 'p.' and 'f.' markings. The forty-fifth staff has 'p.' and 'f.' markings. The forty-sixth staff has 'p.' and 'f.' markings. The forty-seventh staff has 'p.' and 'f.' markings. The forty-eighth staff has 'p.' and 'f.' markings. The forty-ninth staff has 'p.' and 'f.' markings. The fiftieth staff has 'p.' and 'f.' markings. The fifty-first staff has 'p.' and 'f.' markings. The fifty-second staff has 'p.' and 'f.' markings. The fifty-third staff has 'p.' and 'f.' markings. The fifty-fourth staff has 'p.' and 'f.' markings. The fifty-fifth staff has 'p.' and 'f.' markings. The fifty-sixth staff has 'p.' and 'f.' markings. The fifty-seventh staff has 'p.' and 'f.' markings. The fifty-eighth staff has 'p.' and 'f.' markings. The fifty-ninth staff has 'p.' and 'f.' markings. The sixtieth staff has 'p.' and 'f.' markings. The sixty-first staff has 'p.' and 'f.' markings. The sixty-second staff has 'p.' and 'f.' markings. The sixty-third staff has 'p.' and 'f.' markings. The sixty-fourth staff has 'p.' and 'f.' markings. The sixty-fifth staff has 'p.' and 'f.' markings. The sixty-sixth staff has 'p.' and 'f.' markings. The sixty-seventh staff has 'p.' and 'f.' markings. The sixty-eighth staff has 'p.' and 'f.' markings. The sixty-ninth staff has 'p.' and 'f.' markings. The seventieth staff has 'p.' and 'f.' markings. The seventy-first staff has 'p.' and 'f.' markings. The seventy-second staff has 'p.' and 'f.' markings. The seventy-third staff has 'p.' and 'f.' markings. The seventy-fourth staff has 'p.' and 'f.' markings. The seventy-fifth staff has 'p.' and 'f.' markings. The seventy-sixth staff has 'p.' and 'f.' markings. The seventy-seventh staff has 'p.' and 'f.' markings. The seventy-eighth staff has 'p.' and 'f.' markings. The seventy-ninth staff has 'p.' and 'f.' markings. The eightieth staff has 'p.' and 'f.' markings. The eighty-first staff has 'p.' and 'f.' markings. The eighty-second staff has 'p.' and 'f.' markings. The eighty-third staff has 'p.' and 'f.' markings. The eighty-fourth staff has 'p.' and 'f.' markings. The eighty-fifth staff has 'p.' and 'f.' markings. The eighty-sixth staff has 'p.' and 'f.' markings. The eighty-seventh staff has 'p.' and 'f.' markings. The eighty-eighth staff has 'p.' and 'f.' markings. The eighty-ninth staff has 'p.' and 'f.' markings. The ninetieth staff has 'p.' and 'f.' markings. The hundredth staff has 'p.' and 'f.' markings. The tempo marking 'Larghetto' appears on the sixth staff, and 'Calando' on the seventh. The tempo marking 'Allegro.' appears on the eleventh staff. The page is numbered '764' at the bottom left.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for an instrumental adaptation by Druschetzky. The page contains ten staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *pp.*, *mf.*, *mezzo voce*, and *fo.* are used throughout. A tempo marking *And.te* is present on the sixth staff. The handwriting is in black ink on aged paper. On the right side of the page, the beginning of another staff is visible, showing a treble clef and the word *And.te* written vertically.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a multi-instrument ensemble. The page is numbered '3' in the top right corner. The notation is arranged in several systems, each containing multiple staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second system is marked 'No. 4.' and 'Andte' (Andante), with a 2/4 time signature. It includes dynamic markings such as *p.*, *pp.*, and *ppp.*. The third system features a bass clef and a key signature of one flat, with dynamic markings like *fo.* and *p.*. The fourth system includes a section marked 'All. No. 5.' and features a variety of dynamic markings including *f.*, *p.*, and *pp.*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for instruments. The page contains approximately 12 staves of music, with some staves containing multiple systems of notes. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings such as *pp*, *f.*, and *mezzo:*. The paper is aged and shows some wear, particularly at the bottom edge. On the right side, the edge of another page is visible, showing the beginning of a new section titled *And* *cor*.

*N<sup>o</sup> 6*

*Andantino*  
*Con Moto.*

*p.*

4



Handwritten musical score for two pieces. The first piece, numbered 7, is marked "Allegretto" and begins with a piano (*p.*) dynamic. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics range from *pp.* to *ff.*. The second piece, numbered 8, is titled "Canone" and marked "Largo". It is characterized by a very slow tempo and is marked "sempre pianissimo". The notation is simpler, with a focus on sustained notes and a steady harmonic accompaniment.

*Allegretto.* 5

Handwritten musical score for a piece titled "Allegretto." The score consists of 11 staves of music. The first staff has a tempo marking "Allegretto." and a measure number "5". The music is written in a single system with various dynamics such as "f.", "p.", and "ff.". The notation includes treble clefs, notes, rests, and slurs. The piece concludes with a double bar line and a fermata on the final note of the eleventh staff.

No. 10.

*Alliegretto*

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top left, it is labeled 'No. 10.' and 'Alliegretto'. The music is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *fo.*, *p.*, *pp.*, and *f.*. The piece concludes with the instruction 'Fine dal atto I.º' written in a cursive hand. Below the final staff, there are three empty staves. To the right, the edge of another page is visible, showing the beginning of a new section labeled 'And.'.




9

1838.

 una Cosa rara

*Violino.*





*Sinfonia Violino.*

*Allegro non Molto*

The musical score is written on 14 staves. The first staff begins with the tempo marking *Allegro non Molto* and a dynamic marking of *p*. The notation includes various dynamics such as *p*, *sf*, *cres.*, and *pia.* The music features a mix of melodic lines and dense chordal textures. The score is written on aged paper with some ink bleed-through from the reverse side.

10

The image shows a page of handwritten musical notation, numbered 10 in the top right corner. The score is written on ten staves. The first four staves contain a melodic line with various rhythmic values and dynamic markings including *pia:*, *sf:*, and *cres:*. The fifth and sixth staves continue the melodic line, with *pia:* and *cres:* markings. The seventh and eighth staves feature a dense, rhythmic accompaniment with many beamed notes. The ninth staff has a few notes and rests, and the tenth staff is empty except for the initials "V. S." written in the center. The handwriting is in black ink on aged paper.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for an instrumental piece. The page contains approximately 13 staves of music. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Key markings include 'pia:' (piano), 'p.' (piano), 'f' (forte), 'cres:' (crescendo), and 'forde' (forzando). The music is written in a style characteristic of the late 19th or early 20th century, with a focus on melodic lines and harmonic accompaniment. The right side of the page shows the beginning of the next page, with the word 'Allegro' visible at the top.





The image shows a page of handwritten musical notation. The top section consists of five staves of music. The first staff begins with a *pia:* marking. The second staff has *fo:* markings. The third staff has *p* and *pp* markings. The fourth staff has *fo:* markings. The fifth staff has *pp* and *fo:* markings. Below the fifth staff is a double bar line and the number '3.'. The second section is titled 'Allegro' and 'mamãdo.'. It consists of six staves of music. The first staff has a *pía:* marking. The second staff has *sf* markings. The third staff has *sf* markings. The fourth staff has *sf* markings. The fifth staff has *sf* markings. The sixth staff has *sf* markings and ends with a *pp* marking and the word 'mamãdo.'. The manuscript is on aged paper with some ink bleed-through from the reverse side.

*Andante* *poco moto* *Op. 24.* 12

The musical score is written on ten staves. The first staff begins with the tempo marking "Andante poco moto" and the opus number "Op. 24." in the upper right corner. The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is 3/4. The first staff contains a melodic line with dynamics *pia:* and *pia:*. The second staff continues the melody with dynamics *res. fo:*, *pia:*, and *pia:*. The third staff features a piano accompaniment with dynamics *p* and *fo:*. The fourth staff continues the piano part with dynamics *p.*, *res.*, and *p.*. The fifth staff returns to the melody with dynamics *p.*, *pia:*, and *pia:*. The sixth staff is a continuation of the piano accompaniment. The seventh staff marks the beginning of a new section with the tempo change "Allò:" and a dynamic of *fo:*. The eighth staff continues this section with a dynamic of *pia:*. The ninth and tenth staves contain dense piano accompaniment with various dynamics including *fo:*, *fo:*, *fo:*, and *res.*.

Handwritten musical score for guitar, titled "Andante amoroso". The score is written on ten staves. The first staff indicates the key signature (one sharp, F#) and the number of strings (5). The tempo and mood are "Andante amoroso". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include "pizzicato.", "Colargo.", "pian.", "p.", "f", "Al: con brio.", and "pia:". The score is written in a cursive, handwritten style.



Handwritten musical score on a page with 13 staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p', 'f', 'cres.', and 'rit.'. The page number '13' is visible in the top right corner.

A handwritten musical score for piano and strings, consisting of 12 staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The score is densely written with notes, rests, and dynamic markings. Key markings include *pia:*, *pp*, *cres:*, *mf*, *f*, *ff*, *rit:*, *rit. f*, and *rit. p*. There are also markings for *arco* and *arco p.*. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score concludes with a double bar line and a fermata.

14

No. 7. *Lilla mia. Dove sei gita /*

*Andantino.*  
*con moto.*

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top right, the number '14' is written. The title 'No. 7. Lilla mia. Dove sei gita /' is written in a cursive hand. Below the title, the tempo and mood are indicated as 'Andantino. con moto.' The music is written on a series of staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'p.' (piano) and 'f.' (forte). There are also some markings that look like 't' or 'tr' above notes. The score continues for several staves, with some staves at the bottom of the page being empty.

No. 8. Pur che tu m'ami /  
*Allegretto.*

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, it is labeled "No. 8. Pur che tu m'ami /" followed by the tempo marking "Allegretto." The music is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as "pia." (piano), "sp." (sforzando), and "maestri" are used throughout the score. The handwriting is in black ink on aged paper. To the right of the main page, the beginning of another page is visible, showing the word "Allegretto" and the start of a new staff.





This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for an instrumental adaptation by Druschetzky. The page contains ten staves of music, with the first nine staves filled with notes and rests. The notation is in a single system, with the first staff starting with a treble clef and a 7/8 time signature. The music is characterized by frequent sixteenth-note patterns and rests. Dynamic markings such as *p.*, *pp.*, *mf.*, *f.*, *ppia.*, *piu.*, *cris.*, and *ppp.* are scattered throughout the score. The bottom of the page features three empty staves. To the right, the edge of another page is visible, showing the beginning of a new system of notation.

No. 10. /: *Diro che perfida* / Terzetto.

The musical score is written for three voices: Soprano (S.), Alto (A.), and Bass (B.). It begins with the tempo marking **Allergro** and a 3/2 time signature. The score consists of ten staves of music. The first staff is the Soprano part, the second is the Alto part, and the third is the Bass part. The music features various dynamic markings including *p* (piano), *f* (forte), *pp* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *ppia* (pianissimo), *sem pia* (semipiano), and *tenuto*. There are also tempo markings such as *largo* and *rit.* (ritardando). The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top left, the tempo is marked "Allegretto." The score consists of ten staves of music, primarily in treble clef. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *mf*, *mp*, *fp*, *fo*, and *pia*. The music is dense and expressive, with some staves featuring complex rhythmic patterns and slurs. The bottom of the page shows three empty staves. To the right, a portion of another page is visible, showing the beginning of a section marked "And." and "Sol."



17

No. 11.

Andante  
Sostenuto

The musical score is written on ten staves. The first staff begins with the title 'No. 11.' and the tempo markings 'Andante' and 'Sostenuto'. The music is in 6/8 time. The score includes various dynamics: *p* (piano), *f* (forte), *m* (mezzo), and *v* (vivace). Performance markings include 'Ar' (Ad libitum) and 'rit' (ritardando). The notation features eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The page number '17' is in the top right corner.

*Finalé.*  
*Allegro.* *No. 12.*

The musical score consists of ten staves of handwritten notation. The first staff begins with the tempo marking 'Allegro.' and the number '12.'. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings are used throughout, including 'p.' (piano), 'pia.' (pianissimo), 'mf.' (mezzo-forte), 'ff.' (fortissimo), and 'fz.' (forzando). The score concludes with the instruction 'Fine dell Atto primo.' written in cursive at the bottom.

*Atto.*  
*No.*  
*Aller*

This block shows the beginning of the next page of the musical score. It features the word 'Atto.' at the top, followed by 'No.' and 'Aller'. The notation is partially visible, showing the start of a new section with a treble clef and a key signature of one flat.

6938



una Cosa rara

Viola



*Sinfonia Viola*

*Allegro non Molto* 6/8

The musical score is written for Viola and consists of 12 staves. The tempo is marked 'Allegro non Molto' and the time signature is 6/8. The key signature is one sharp (F#). The score includes various dynamics such as *p*, *f*, *f<sub>to</sub>*, and *f<sub>to</sub>:*. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. There are some markings like 'C166:' and 'p<sub>1</sub>' interspersed throughout the score.

Handwritten musical score on page 26, featuring ten staves of music. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#). The page number '26' is visible in the top right corner.

The musical score consists of ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *sf*, *pia*, *sf*, *p*, *cris*, and *cris*. The second staff continues the notation with *sf* and *cris* markings. The third staff features *cris* and *p* markings. The fourth staff includes *sf* and *pia* markings. The fifth staff has *sf* and *p* markings. The sixth staff contains *sf*, *p*, and *pia* markings. The seventh staff includes *sf*, *p*, and *cris* markings. The eighth staff features *pia*, *sf*, and *cris* markings. The ninth staff includes *sf*, *cris*, and *sf* markings. The tenth staff concludes with *sf* and *cris* markings. The bottom of the page shows three empty staves.



No 2.  
*Allegro*

The musical score is written on 12 staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The score contains various dynamic markings: *p*, *pp*, *f*, *ff*, *cres.*, *calando*, and *pp.*. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The piece concludes with a double bar line and a fermata.



Handwritten musical score for piano, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The tempo is marked "Andte" and "poco moto". The score includes various dynamic markings such as "pia:", "p.", "cres.", "Allò:", "ff", and "f". The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The score is written on a single page with a dark border.



Fl. 5.  
And.te  
amoroso

28

pizicato.  
colargo.  
pizicato.  
colargo.  
p.  
f.  
piz.  
f.  
f.  
p.  
p.



The image shows a page of handwritten musical notation, page 29. The score consists of several systems of staves. The first system includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. It features a melody line and a bass line with various dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, and *f*. A section of the score is marked with a double bar line and the number 7. Below this, the tempo is indicated as *Andantino* and *Con moto*. The subsequent staves continue the musical composition with complex rhythmic patterns and dynamic markings like *pp*, *pia.*, and *fp*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Handwritten musical score for piano, titled "Andantino". The score is written on ten staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The tempo marking "Andantino" is written above the first staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p.* (piano) and *sp.* (sforzando). The notation is dense and characteristic of a late 19th or early 20th-century manuscript.





The image shows a page of handwritten musical notation for instruments. It consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p*, *f*, *cresc.*, *pp*, and *mf*. There are also tempo markings: *Allegro* and *Largo*. The handwriting is in black ink on aged paper. The first staff begins with a *p* dynamic. The second staff has *f* and *cresc.* markings. The third staff includes *cresc.*, *f*, *p*, and *f*. The fourth staff has *f* and *p*. The fifth staff is a blank staff with the tempo marking *Allegro* and a *no.* marking. The sixth staff has *f*, *p*, *f*, *pp*, and *mf*. The seventh staff has *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, and *cresc.*. The eighth staff has *p*, *f*, *p*, and *f*. The ninth staff has *p*, *f*, *p*, *f*, and *f*. The tenth staff has *Largo*, *p*, *f*, *p*, *f*, and *f*. The bottom of the page has *sem: p*.

Handwritten musical score on page 31. The page contains ten staves of music, with the first nine staves containing notes and rests, and the tenth staff being empty. The music is written in a single system. The notation includes various dynamic markings such as *pp.*, *fp.*, *p.*, *mf.*, *ff.*, and *pizz.*. The tempo marking *Allegretto.* is present. There are also some performance instructions like *rit.* and *rit. a.*. The page number 31 is visible in the top right corner.

*Andante.*  
*Costantino.* *pia.* *p.* *pia.*

*fo.* *pia.* *fo.* *pia.* *fo.* *pia.*

*pia.*

*fo.* *pia.* *fo.* *pia.* *fo.* *pia.*

*pia.*

*fo.* *pia.*

*fo.* *p.* *fo.* *p.* *fo.* *p.* *fo.* *p.*

*fo.* *p.* *fo.* *p.* *fo.* *p.* *mv.*

*fo.*

*Op. 11.*

*Allegro.*

*fo.*

*Op. 12.*

*fo.*



32

The image shows a page of handwritten musical notation, numbered 32 in the top right corner. The page contains ten staves of music. The notation is dense, with many notes, rests, and dynamic markings. The markings include *p.* (piano), *p.ia.* (pianissimo), *forte*, and *p.ia.* (pianissimo). There are also some handwritten notes and symbols, such as *ms.* and *no.*, interspersed among the staves. The handwriting is in black ink on aged paper.

1577  
Ms. Mus.  
nr

6838

39

Una Cosa rara

6838

Violoncello

Violoncello

Violino



Viola

et Violoncello

Oboe 1<sup>mo</sup>

Druschetzky J.

6838



Handwritten numbers: 37, 34, VIII, 51

*Sinfonia Violoncello.*

*Allegro non molto*

The musical score is written for a single cello. It begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Allegro non molto'. The first measure includes the dynamic marking 'p' and the instruction 'p'ia:'. The score consists of approximately 15 staves of music. The dynamics vary throughout, including 'f', 'sf', 'mf', and 'p'. There are several instances of 'p'ia:' and 'sf'. The notation includes a variety of note values, rests, and articulation marks. The piece concludes with a double bar line and a '2.' indicating a second ending.

Handwritten musical score for 12 instruments, page 40. The score is written on 12 staves, each with a clef and a key signature of one sharp (F#). The instruments are: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (T.), Trombone (Tb.), Horn (C.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score includes various dynamic markings such as *pp*, *cres.*, *mf*, *ff*, *sf*, *sfz*, *ppia*, *ffz*, *mfz*, and *ffk.*. It also features articulation marks like accents and slurs, and a triplet marking (*3.*) in the Cello part. The page number '40' is located in the top right corner.

Op. 2.

*Allegro*

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top left, it is labeled "Op. 2." and "Allegro". The score consists of approximately 12 staves of music. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p*, *f*, *pp*, *ff*, *pia.*, and *calando*. There are also some performance instructions like *rit.* and *tr.* (trills). The handwriting is in black ink on aged paper.



Handwritten musical score for piano and mandolin. The score is written on ten staves. The first two staves are for the piano, with dynamics *pp.* and *fp.* and a *tr.* marking. The third staff is a treble clef staff with a 3/4 time signature and the marking *Allo:*. The remaining staves are for the mandolin, with dynamics *fpia:*, *fp*, *fp*, *fp*, *fp*, *fp*, *fp*, and *pp.* The word *mandolin.* is written above the eighth staff. The score concludes with a double bar line on the eighth staff, followed by four empty staves.

No. 4.  
*Andte*  
*poco moto*

*pia: sf: pia: sf: pia:*

*sf: pia: sf:*

*sf: p. cresc. p. pia: sf: pia:*

*sf: pia:*

*sf:*

*pia:*

*sf: cresc. sf:*

*sf: cresc. sf:*

*sf:*

*sf:*

*sf:*

*sf:*

*sf:*

No. 5. 42

*Andante amoroso.*  
*Tempo p:*

*p:*

*No. 6.*  
*pia:* *do:* *pia:*

*f p:* *f p:*

*me: vo:*

*f:* *alce*

*V. S.*



A page of handwritten musical notation, likely a score for a piano or similar instrument. The page contains 12 staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *sfz* (sforzando), with other markings like *pia.*, *crs.*, and *mf*. There are also some handwritten annotations and a large scribble on the eighth staff. The handwriting is in black ink on aged paper.

43

*ff.* *p. cel.* *mfu* *f* *sp. p.*

*mfu.* *p. p.* *p.* *mfu* *fo: pia.*

*fo: pia:* *fo* *fo*

*fo. fu*

*fo* 7.

*Andantino.*  
*Con moto.*

*fo: pia.* *p.*

*p fu fo.* *p.* *fo.* *p.*

*p f.* *p fu* *fo.*

*fo.* *fo.* *fo:* *pia:*

*fo:* *pia:* *ff.* *fo:*



Handwritten musical score for instruments, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *f*, *cresc.*, and *decresc.* The score includes a section marked *Allegro* and *V.S.* (Vivace). The page number 44 is visible in the top right corner.

A page of handwritten musical notation, likely a score for a piano or similar instrument. The page contains approximately 12 staves of music. The notation is dense, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key markings include *mp*, *p*, *sfz*, *mol.*, *Adagio*, *Tempo*, *largo*, *colargo*, *Allegretto*, *ff*, *pp*, *sf*, *ppp*, and *Pizzicato*. The handwriting is in dark ink on aged paper. The right side of the page shows the beginning of another page with some notation visible.



45

*Andante*  
*Sostenuto*

The musical score is written on 11 staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The tempo markings 'Andante' and 'Sostenuto' are written in a cursive hand. The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'p', 'pia.', 'sfz', and 'cres.'. The score is written in a cursive, handwritten style.

*Op. 12.*  
*Allegro*

Handwritten musical score for Op. 12, Allegro. The score consists of 12 staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The music is written in a single system with various dynamics and articulations. Dynamics include 'p' (piano), 'pp' (pianissimo), 'cres.' (crescendo), and 'pizz.' (pizzicato). Articulations include accents and slurs. The score ends with a double bar line and a fermata on the final note of the 12th staff.

## Anexo II

Manuscrito madrileño de la ópera *Una cosa rara* de Vicente Martín y Soler (1789 a).  
[Copia digitalizada por la Biblioteca Municipal Histórica de Madrid].

El material se encuentra en estos cuatro archivos, los cuales se adjuntan a través de los siguientes links a google drive. Cada uno de estos documentos cuenta con 168 páginas. Si bien, del ultimo solo se utilizan las primeras veintiuna.<sup>249</sup>

Archivo 1º

[https://drive.google.com/file/d/19tNbhS\\_NK5YRI2DApHIcKzzO8YDI-\\_Sp/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/19tNbhS_NK5YRI2DApHIcKzzO8YDI-_Sp/view?usp=sharing)

Archivo 2º

[https://drive.google.com/file/d/17q\\_SC1QAv2LDLv0uVqBZ8CKQigj21JSc/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/17q_SC1QAv2LDLv0uVqBZ8CKQigj21JSc/view?usp=sharing)

Archivo 3º

<https://drive.google.com/file/d/1wKe5MN46j1Kgx0THMCSeDwLZlhK8tpY6/view?usp=sharing>

Archivo 4º

[https://drive.google.com/file/d/1vlOEqksnPnRZVzICqz\\_3siaIqXyW\\_TwY/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1vlOEqksnPnRZVzICqz_3siaIqXyW_TwY/view?usp=sharing)

---

<sup>249</sup> Hay que recordar que tal y como se indica en el apartado de metodología, en esta copia manuscrita se contarán las páginas de forma correlativa, desde el primer archivo, considerando como página 1 la que marca el archivo PDF como 3, es decir; se omiten las dos primeras por ser ajenas al documento original.



## Anexo III

Manuscrito napolitano de la ópera *Una cosa rara* de Vicente Martín y Soler (1789 b). [Enlace web. Acceso libre a través de la plataforma informática IMSLP (International Music Score Library Project)].<sup>250</sup>

[https://imslp.org/wiki/Una\\_cosa\\_rara\\_\(Mart%C3%ADn\\_y\\_Soler%2C\\_Vicente\)](https://imslp.org/wiki/Una_cosa_rara_(Mart%C3%ADn_y_Soler%2C_Vicente))

---

<sup>250</sup> En este archivo, correspondiente a la copia manuscrita napolitana, se ha considerado como página 1 a la que se sitúa en la que marca el PDF como 4, es decir; se han omitido las tres primeras páginas del archivo.