

Trabajo de Final de Máster

**Del *Messiah* al *Messies***  
**La traducción cantable del oratorio**

Autor/a:

**Gracia Llorca Llinares**

Director/a:

**Dr. Josep Marco Borillo**

Cotutor/a:

**Dr. Ignacio Prats Arolas**

**Máster de Investigación en Traducción e Interpretación**

**2019/2020**

Fecha de defensa:

**Octubre de 2020**





**Resumen:**

La traducción cantable es un ámbito de estudio poco explorado. Es por esto que algunos géneros musicales, como el oratorio, no han sido estudiados en profundidad. Con este estudio se pretenden definir los rasgos de la traducción cantable del género del oratorio y determinar las técnicas y métodos empleados en la traducción del *Messiah* de Händel al catalán valenciano, además de establecer cómo las relaciones entre música y texto se ven afectadas en la traducción. El estudio se basa en las técnicas de traducción musical propuestas por Apter y Herman (2016) y Ramírez y Sánchez (2019). Se combinan datos cuantitativos, fruto del análisis comparativo (Toury, 1995), y datos cualitativos, obtenidos a partir de una entrevista con el traductor de la obra. Los resultados del estudio muestran que la traducción cantable del oratorio es semejante a la de la ópera, con diferencias en la puesta en escena y la temática. Se determina que el método de traducción empleado es musicocéntrico y se observa que, en general, las figuras retóricas se mantienen, a excepción de la *iteratio*.

**Palabras clave:** traducción cantable, oratorio, figuras retóricas, *Messiah/Messies*, encaje silábico.

# Índice

1. Introducción .....	6
2. Marco teórico .....	8
3. Marco metodológico.....	16
4. Análisis de datos .....	19
4.1. Contextualización de la obra .....	19
4.2. Estructura de la obra.....	21
4.3. Características lingüísticas generales .....	23
4.4. Contextualización del texto meta.....	25
4.5. Análisis de pares de segmentos .....	27
Nº 2 «Comfort ye, my people» .....	27
Nº 3 «Ev'ry valley» .....	29
Nº5 «Thus saith the Lord of Hosts» .....	31
Nº 8 «Behold, a virgin shall conceive».....	34
Nº 11 «The people that walked in darkness» .....	35
Nº 12 «For unto us».....	37
Nº 14 «There were shepherds»/ «And lo! » .....	39
Nº 23 «He was despised» .....	40
Nº 26 «All we like sheep» .....	43
Nº 31 «He was cut off» .....	46
Nº 35 «Let all the angels».....	46
Nº 40 «Why do the nations?».....	48
Nº 41 «Let us break» .....	50
Nº 46 «Since by man».....	51
Nº 48 «The trumpet shall sound».....	53
Nº 49 «Then shall be brought» .....	54
4.6. Análisis de elementos lingüísticos y culturales .....	55
4.7. Resumen del análisis y observaciones .....	56
5. Conclusiones .....	60
6. Bibliografía .....	63
Índice de tablas .....	65
Índice de ilustraciones.....	66

ANEXO I.....	67
ANEXO II.....	73
ANEXO III.....	89

## 1. Introducción

La traducción musical es un ámbito poco investigado que no ha despertado el interés general de la traductología. Susam-Sarajeva (2008) recopila las posibles razones de este desinterés. Considera que las fronteras poco claras entre traducción, adaptación y versión en la música y la ausencia de traducciones canonizadas o reconocidas han limitado el estudio de la traducción musical a las traducciones canónicas del género de la ópera (ver recopilación de estudios en traducción de ópera en Matamala y Orero, 2008). También la multidisciplinariedad requerida en este tipo de investigaciones limita los estudios en este campo. A pesar de ello, en los últimos años han aumentado los estudios sobre la traducción musical en géneros como la ópera, la canción culta y la canción popular. Destacan las investigaciones sobre traducción cantable que se llevan a cabo tanto en el ámbito de la música culta como en el de la música popular. Autores como Apter y Herman (2000), Low (2005), Kaindl (2005), Franzon (2008) y Desblache (2018), entre otros, proponen los fundamentos teóricos para la realización de traducciones cantables y el análisis de las mismas. Sin embargo, todavía hay géneros poco estudiados como, por ejemplo, el género del oratorio y de la cantata, en la música culta.

En este trabajo se pretende abordar la traducción cantable del género del oratorio por un lado desde la perspectiva teórica: definiendo sus características a partir de la revisión de las aportaciones teóricas en el ámbito de la traducción cantable y teniendo en cuenta las características musicales del propio género del oratorio. Por otro lado, este tema se aborda de forma práctica: analizando el *Messies* de la Schola Cantorum de Algemesí, la traducción del *Messiah* de Händel al catalán valenciano.<sup>1</sup> Este *Messies* es un evento de interés local que se interpreta desde hace veinte años y parece contar con una buena acogida entre los músicos y el público. El éxito del *Messies* lo convierte en un fenómeno que merece la pena estudiar desde el punto de vista traductológico, sociolingüístico y musical. Este trabajo es el primer paso en este estudio y se centra en el análisis de la traducción y adaptación del texto. Un análisis que no deja de tener en cuenta la partitura que motiva y condiciona la traducción.

Esta investigación viene motivada por mi interés personal en la traducción musical. Mi formación multidisciplinar en musicología y en traducción me lleva a interesarme por la traducción musical, de manera que mis conocimientos musicales enriquezcan mis observaciones sobre los objetos de estudio traductológicos. Además, he participado como cantante de coro en diversas interpretaciones del *Messiah* de Händel, por lo que

---

<sup>1</sup> A partir de ahora simplemente “valenciano”.

ya estaba familiarizada con la obra musical. El estudio de la traducción cantable del *Messies* de Algemés aún a mis dos campos de formación y contribuye a ampliar los horizontes de los estudios en el ámbito de la traducción musical.

Este trabajo tiene tres objetivos. El primero es un objetivo teórico, mientras que los siguientes son objetivos prácticos.

- Definir los rasgos de la traducción cantable del género del oratorio.
- Determinar las técnicas y el método empleados en la traducción al valenciano del *Messiah*.
- Establecer cómo la relación música-texto se ve afectada por la traducción.

Las preguntas de investigación que se plantean a partir de los objetivos establecidos son:

- ¿Cuáles son las particularidades de la traducción cantable del oratorio? ¿Pueden aplicarse las características de la traducción de ópera al género del oratorio?
- ¿Qué técnicas se utilizan para solucionar los problemas de distribución y número de sílabas? ¿Impera la fidelidad al texto bíblico o a la partitura?
- ¿A qué modificaciones se ve sometida la retórica musical en el TM? ¿Se pierden las figuras retóricas? ¿Surgen nuevas figuras retóricas?

A continuación se presentan los marcos teórico y metodológico del trabajo. Después el análisis de datos y las conclusiones. En los anexos se recoge la transcripción de la entrevista realizada para el trabajo, el texto del *Messiah* en versión original y la traducción y la partitura del *Messies*.

## 2. Marco teórico

Franzon (2008) propone una clasificación de modelos de traducción musical pensada *a priori* para la traducción de canciones pero extensible a la traducción de cualquier tipo de obra musical. Los cinco posibles modelos son:

1. Presentación de la letra sin traducción. Se selecciona este modelo cuando se considera que la letra no tiene relevancia para la narrativa, cuando mantener la lengua original le da veracidad a la obra o cuando se considera que el valor artístico de la canción excede el significado del texto. Este último caso suele suceder en el ámbito de la música culta, donde muchas obras se cantan en la lengua original sin presentar ningún tipo de traducción.
2. Traducción de la letra como entidad independiente de la música. La finalidad es la comprensión del mensaje. En música culta se utiliza este modelo en la traducción para sobre- y subtitulación y para la traducción de libretos o letras de canciones publicadas o que se presentan en los programas de concierto, entre otros.
3. Propuesta de letra nueva sin relación con la original. Este modelo no suele utilizarse en música culta.
4. Traducción de la letra y adaptación de la música a esta. En música culta se utiliza con textos canónicos como textos bíblicos o de la liturgia.
5. Adaptación de la traducción de la letra a la música original. Es la opción más utilizada en las traducciones cantables de música culta y en los musicales, entre otros.

De los cinco modelos propuestos por Franzon solo los tres últimos tienen como resultado una traducción cantable.

Por su parte, Cheng (2018) presenta una clasificación de los tipos de traducción de textos vocales según el género y la función. Según el género, la música vocal se divide en géneros audiovisuales (ópera, musical y musical animado) y géneros auditivos (canción popular, canción culta, canción folclórica y música coral). Según la función distingue entre textos vocales traducidos para ser leídos y traducidos para ser cantados. Aquellos traducidos para la lectura utilizarán normalmente el segundo modelo de traducción de Franzon y pueden dividirse en verbales-visuales (sobre- y subtítulos) y verbales (traducciones palabra por palabra, traducciones completas, traducciones de estudio, paráfrasis del texto, etc.). En cambio los textos vocales traducidos para el canto utilizarán los modelos 3, 4 y 5 de Franzon. Estos textos se pueden dividir en dramáticos

y no dramáticos según incorporen o no representación dramática. Los textos dramáticos se corresponden con los ya mencionados géneros audiovisuales y los géneros no dramáticos con los géneros auditivos. Además, los textos dramáticos se dividen en subcategorías según la forma de transmisión: para doblaje, para representación teatral o para representación no teatral.

A continuación, Cheng (2018: 367) recoge las principales dificultades en la traducción de los textos vocales para ser cantados:

- Dos niveles de translación. En la música vocal hay un primer nivel de translación del texto a la canción. La letra se transforma al añadirle música de forma que se enfatizan determinados significados. La segunda translación es la traducción interlingüística.
- La predominancia de la música. En los textos vocales la música suele tener predominancia acústica, por lo que las cualidades del texto verbal se ven modificadas por ella. Por ello normalmente se adopta una aproximación musicocéntrica en la traducción.
- La naturaleza de la traducción cantable. La aproximación musicocéntrica conlleva una jerarquía de sonido sobre sentido. La sincronización rítmica y métrica de texto y música se conseguirá, si es necesario, a expensas del contenido semántico del texto.
- Compromiso, flexibilidad y fidelidad selectiva. El compromiso y la flexibilidad son claves para encontrar el equilibrio entre los requerimientos prosódicos y semánticos del texto y para el establecimiento de las prioridades. Se habla de fidelidad selectiva cuando el texto meta tiene cierto grado de correspondencia con el texto origen y, por lo tanto, no se trata de un texto de nueva creación.
- Cuatro aproximaciones posibles. Cheng recoge las posibles aproximaciones propuestas por Golomb (2005: 113-35) para una traducción cantable:
  1. Orientada al cantante: donde las necesidades de la producción vocal son prioritarias.
  2. Orientada al análisis: donde se presta especial atención a las reglas musicales (armónicas, melódicas) y lingüísticas (sintáctica, métrica).
  3. Orientada al autor: con atención a la estructura y características temáticas de la obra de arte.
  4. Orientada a la audiencia: se tienen en cuenta las necesidades del oyente (facilidad en la comprensión de la obra vocal).

- Aspectos técnicos: Cheng enumera también las dificultades de carácter práctico a tener en cuenta durante la realización de traducciones cantables. Las divide en aspectos formales y aspectos semánticos.
  1. Aspectos formales:
    - Prosodia: cantidad y distribución de las sílabas, el metro y la acentuación.
    - Características del par de lenguas que influyen en la elección de palabras.
    - Restricciones vocálicas: la elección de vocales y consonantes según las notas sobre las que se cantan.
    - Rima.
    - Colocación de determinadas palabras: *word-tone painting*<sup>2</sup> y figuras retóricas musicales.
  2. Aspectos semánticos:
    - Mantener el significado original (fidelidad): es habitual modificar el contenido del texto pero manteniendo el tono, espíritu o tema general.
    - Referencias culturales.
    - Estilo y registro: lenguaje poético, estilo del autor, presencia de arcaísmos, etc.
    - Tratamiento de las repeticiones.
    - Comprensibilidad inmediata: aunque los materiales impresos pueden ayudar a la comprensión de la obra, hay que tener en cuenta que el canto coral y lírico reducen considerablemente el nivel de comprensión del texto.

Cheng distingue también entre dificultades de traducción según géneros musicales no-dramáticos (*art song* y canción popular) y dramáticos (ópera, musical, etc.). Ante la ausencia del oratorio en esta categorización, se expondrán las dificultades de los géneros de la música culta: *art song* y ópera. Las *art songs* suelen ser composiciones musicales sobre textos poéticos ya existentes que han sido adaptados y ajustados rítmicamente a la melodía, lo que conferiría al traductor mayor libertad en el ajuste rítmico de la canción meta. Las *art songs* utilizan el *word-tone painting* para ilustrar auditivamente el contenido del texto. En los géneros dramáticos, entre los que se encuentra la ópera, hay que tener en cuenta la relación entre el texto escrito y la

---

<sup>2</sup> *Word-tone painting* (también *word-painting*) consiste en el «uso de gestos musicales en una obra con texto real o implícito para reflejar, a menudo pictóricamente, el significado literal o figurado de una palabra o frase» (Carter, 2020).



representación teatral, es decir, el texto sirve tanto a la música como a la representación. La caracterización de los personajes a través del texto y la música es un elemento clave de los géneros dramáticos. Además, hay que prestar atención a las informaciones claves para el desarrollo de la trama y a la sincronización verbal-visual entre el texto y los gestos, objetos y escenografía.

En relación con los aspectos a tener en cuenta en la traducción cantable, Low (2005) propone su *Pentathlon Principle*. Parte del *skopos*, según el que se determinan las estrategias y métodos de traducción, y aplica esta teoría a la traducción cantable de canciones, aunque esta se puede aplicar igualmente a traducción cantable de música culta. Según Low, en la traducción cantable de canciones el *skopos* sería una traducción cantable con música preexistente cantada para un público que conoce la lengua meta. El traductor debe centrarse entonces en que el texto meta tenga las características que cumplan este objetivo. Para ello se deberán tener en cuenta cinco aspectos que conforman el *Pentathlon Principle*:

1. Cantabilidad: la facilidad de la nueva canción para ser cantada. Hay que prestar atención a los *consonant clusters*, la dicción y la distribución de las sílabas y las vocales en notas largas o cortas, agudas o graves. La cantabilidad también abarca la colocación de palabras importantes que destacan por su relación con la música. Es decir, la retórica musical y el *word-tone painting*.
2. Sentido: aunque generalmente en las traducciones se requiere mantener el significado original, en la traducción cantable es necesario ser flexible y permitir cierto punto de manipulación del sentido. Esto se debe a que el texto se encuentra constreñido silábica y rítmicamente por la música. Esta flexibilidad en el significado puede conseguirse, por ejemplo, con el uso de sinónimos e hiperónimos y traduciendo las metáforas por otras con la misma función.
3. Naturalidad: el texto tiene que resultar natural para la audiencia. Para ello hay que prestar atención al registro utilizado y al orden de las palabras. Low recomienda evitar arcaísmos y órdenes de palabras no naturales, por ejemplo el adjetivo después del sustantivo (en inglés).
4. Ritmo: aunque es importante mantener el número de sílabas del original en la traducción, Low admite que pequeños cambios en el ritmo no afectan negativamente al valor de la canción. En el caso en que el texto sea ambiguo o no resulte natural será preferible modificar el ritmo añadiendo o eliminando sílabas en lugares que resulten aceptables. En los recitativos de ópera y oratorio sería aceptable la alteración rítmica. En cambio, no sería tan aceptable en las arias. Low también considera que los cambios en la melodía, aunque no son

aconsejables, pueden llevarse a cabo siempre de forma respetuosa con la melodía original.

5. Rima: la traducción de la rima, como la del sentido, requiere flexibilidad. No es necesario mantener el mismo esquema de rima. A la hora de realizar una traducción cantable, otros aspectos (como el ritmo) tienen preferencia sobre la rima. Si se desea se puede optar por otras formas de rima distintas a las que aparecen en el original.

Apter y Herman (2016) realizan un estudio sobre la traducción cantable centrado en la ópera. Abordan el tema de la naturalización y la extranjerización en la traducción cantable. La traducción de palabras extranjeras y nombres, la homofonía (en este contexto, mantener la fonética de las palabras traducidas lo más cerca posible de la fonética original), el tratamiento de las palabras importantes, el mantenimiento o alteración de la rima, el tratamiento de las repeticiones, de las palabras sin sentido, la omisión o mantención del *slang* y las bromas son elementos a tener en cuenta al determinar si una traducción cantable se ha realizado mediante prácticas extranjerizantes o naturalizantes.

Apter y Herman tratan la conjunción entre la forma musical y la forma verbal que se da en las obras musicales vocales. Reconocen que en determinados momentos el traductor necesita alterar la forma verbal para que encaje con la forma rítmica y musical de la obra y proponen una serie de consideraciones a tener en cuenta a la hora de adaptar la forma verbal a la musical.

- Ritmo: Si la traducción es naturalizante se tiende a imitar el ritmo de la lengua original, marcado por la música, sin forzar el ritmo de la lengua meta. En cambio, si la traducción es extranjerizante se aceptarán e incluso enfatizarán las distorsiones entre el ritmo de la lengua meta y el marcado por la música. En el ritmo hay que tener en cuenta el número de sílabas y la presencia de palabras monosilábicas (habitual en inglés) y los polisílabos. Las diferencias entre monosílabos y polisílabos pueden resolverse añadiendo o eliminando términos o moviendo las frases o palabras dentro de la obra musical. Esto, por ejemplo, sería aceptable en algunas arias de ópera que describen un sentimiento general y no palabras concretas. También hay que atender al acento (*stress*), la fuerza relativa con la que una sílaba se pronuncia (y que se conjuga con el acento musical), y a la carga (*burden*), la longitud de tiempo o esfuerzo requerido para cantar una sílaba.

En relación al ritmo y a los cambios permitidos, Apter y Herman reconocen que no solo la forma verbal ha de adaptarse a la musical sino que también es posible realizar pequeños cambios musicales en favor de la forma verbal. Incluso en el ámbito de la música culta, donde la partitura tiene un halo de sacralidad, es aceptable realizar determinados cambios rítmicos. Los autores proponen seis cambios aceptables en la traducción cantable de la música culta (Ilustración 1).



*Ilustración 1: Cambios aceptables en la música (Apter y Herman 2016: 18).*

- Rima y finales: Los autores proponen diferentes soluciones para la traducción de la rima (más o menos rima que en el original, alternativas a la rima original, eliminar la rima, aliteración, etc.) y a la conjunción entre la rima verbal y los finales de frase musicales.
- Repetición: Afecta tanto a frases como a palabras. Mantener la correspondencia con la repetición original puede resultar imposible o incluso indeseable, si implica recrear otros aspectos del original. Los autores señalan que lenguas como el inglés tienden a aceptar menos repeticiones en las obras musicales que lenguas como el francés y el italiano. En el caso de traducir al inglés se pueden

buscar reformulaciones que no impliquen repetición. La repetición es también una técnica útil cuando en la traducción sobran notas; en vez de completar estas notas con palabras de relleno se puede optar por repetir algunos términos. Otra opción cuando la repetición no es posible o deseable es recurrir a la aliteración, de manera que la repetición de determinados sonidos provoque en la audiencia una sensación similar a la repetición en el original. Se puede recurrir a la repetición incluso cuando implica un cambio en el significado original si la repetición contribuye al sentido general y a la intención de la obra. Finalmente hay que tener en cuenta las distorsiones de significado que puede generar la repetición fiel al original de determinadas palabras o frases. Aunque si el propio compositor ha distorsionado el significado de las frases en el original, entonces el traductor tiene licencia para hacerlo también en la traducción.

- Dinámicas y puntos culminantes: determinados elementos musicales, como los matices dinámicos y los puntos culminantes señalan dónde deben situarse determinadas palabras.
- Si el compositor ignora la forma verbal: En las obras musicales vocales la forma musical se percibe con mayor fuerza que la forma verbal. Es por ello que cuando ambas difieren se tiende a seguir la forma musical. Sin embargo, cuando el compositor busca la contraposición entre forma musical y verbal de manera intencionada, esta se considera una característica de la obra y debe preservarse también en la traducción.

De especial relevancia son las aportaciones de Apter y Herman sobre el tratamiento de las repeticiones y sobre el ritmo y los cambios aceptables en la traducción cantable. En la misma línea Ramírez y Sánchez (2019) recogen los condicionantes de la traducción cantable y proponen una serie de estrategias métricas y traductológicas para enfrentarse a ellos. Distinguen entre condicionantes musicales: el ritmo, la rima musical (la correspondencia entre los distintos temas musicales que se construye a partir del fraseo y que estructura la obra) y la acentuación musical; y condicionantes lingüísticos y culturales que englobarían el estilo del autor del texto, la interpretación y las expectativas del oyente. De especial interés son las estrategias métricas de Pamies Bertrán (1990) que las autoras recogen y en las que incluyen una última estrategia propia:

- Mimetismo absoluto: cuando se utiliza el mismo número de sílabas en el original y en la traducción, con el acento lingüístico en el mismo lugar. Esta es la opción preferida en la música culta.

- **Mimetismo relativo:** cuando se mantiene el mismo número de sílabas pero no el acento. En este caso habría que optar por respetar el acento musical (interpretando la palabra mal acentuada) o respetar el acento verbal (modificando el acento melódico en la interpretación).
- **Alteración silábica por exceso:** cuando sin modificar la melodía se introducen más sílabas que en el original. Para conseguir esto se puede reemplazar una nota por otras de menor duración, sustituir los silencios por notas o sustituir una sílaba desdoblada en el original por dos sílabas distintas.
- **Alteración silábica por defecto:** cuando se utilizan menos sílabas que en el original. Para ello será necesario alargar o desdoblar una sílaba para que ocupe más notas que en el original o alargar la duración de una nota omitiendo otra.
- **Mimetismo por compensación musical (considerado un tipo de mimetismo absoluto):** cuando el motivo musical y la frase textual se encuentran en equilibrio métrico, pese a que las partes que los conforman no estén en mimetismo absoluto.

Se observan algunos puntos en común entre los autores que aquí se presentan. El ritmo, la colocación de palabras clave y la rima son elementos que aparecen en todas las clasificaciones mencionadas. También todos los autores están de acuerdo en la predominancia de la música que, como Cheng señala, tiene preponderancia acústica sobre la letra. Es por ello que los autores aconsejan flexibilidad en la traducción del sentido y preferencia por el ritmo musical sobre el verbal en las traducciones cantables. Finalmente, Cheng señala la importancia de la distribución vocálica y consonántica en relación a las notas cantadas, factor que Low incluye dentro de la cantabilidad.

### 3. Marco metodológico

El objetivo teórico planteado en este trabajo se alcanza a partir de la reflexión teórica. Sobre la base de la consulta bibliográfica se establecen los rasgos propios de la traducción cantable del género del oratorio. Se comparan las características de los géneros de ópera y canción culta (*art song*) con las características del género del oratorio para establecer las semejanzas y las diferencias entre estos. Después, se atiende a los estudios de traducción cantable en música culta, esto es, en ópera y canción culta, para establecer qué rasgos de la traducción cantable son compartidos también por el oratorio según las características del género a las que respondan. Se descartan aquellos rasgos de la traducción cantable que responden a características exclusivas de la ópera y la canción culta (no compartidas por el oratorio) y se establecen los rasgos de traducción cantable que, por las características del oratorio, sean exclusivos de este.

Para responder a los objetivos empíricos planteados en el trabajo se sigue el modelo de investigación descriptivista-textual propuesto por Marco (2009), que integra los estudios descriptivos de traducción (DTS) y los enfoques textuales. Ante la imposibilidad cognitiva de comparar de forma global la traducción y el original en su conjunto, se recurrirá al método de análisis comparativo de Toury (1995) que facilita la comparación entre original y traducción a partir de pares de segmentos formados por un problema (en TO) y una solución (en TM). Una vez formados los pares de segmentos se ha de establecer la relación de traducción entre estos. Mediante este análisis también es posible la identificación de las desviaciones (*shifts*) con respecto a un ideal de “adecuación” marcado por el texto original. Hay que tener en cuenta que, debido a la naturaleza del texto, este análisis incorpora dos códigos: el verbal y el musical, por lo que en el modelo de análisis se deben tener en cuenta ambos códigos y la interacción entre ellos. A partir de los datos cuantitativos obtenidos en el análisis de pares de segmentos es posible extraer de forma inductiva una generalización sobre el método de traducción utilizado.

#### **Esquema de análisis**

El análisis del original y la traducción llevado a cabo presenta las siguientes partes:

- 1) Análisis del TO:
  - a) Contextualización de la obra: se refiere al compositor y al libretista, al proceso, las condiciones, la época y el lugar de composición y de estreno y a la repercusión de la obra, sobre todo a través de sus traducciones.

- b) Estructura general de la obra atendiendo tanto al contenido textual como a las formas musicales.
  - c) Características lingüísticas generales transversales en el conjunto de la obra: registro, cohesión textual entre los fragmentos bíblicos seleccionados, referentes culturales, etc.
- 2) Contextualización del TM: el traductor, inicio y circunstancias de la traducción, estreno y representaciones de la obra.
  - 3) Análisis de pares de segmentos de TO y TM. Cada uno de los números del *Messiah* se divide en segmentos y se analiza de forma independiente. La separación del análisis de pares de segmentos en dos fases a) y b) es una separación puramente metodológica. En la práctica las dos mitades del par de segmentos se analizan a la vez. Al identificar un problema en el segmento origen se analiza la correspondencia en el segmento meta. Ante la imposibilidad de analizar la obra en su integridad, se analiza una selección de números.
    - a) Análisis de los segmentos del TO:
      - i) Contextualización y sentido del fragmento en el conjunto de la obra.
      - ii) Características lingüísticas:
        - (1) Aspectos rítmico-prosódicos.
        - (2) Marcas de registro.
        - (3) Estructura, cohesión y tono del texto.
        - (4) Elementos clave: referentes, palabras clave, intertextualidad, etc.
      - iii) Características musicales y relación música-texto:
        - (1) Características de la partitura: forma musical de cada número, tonalidad, ritmo (compás y figuras rítmicas relevantes), textura, instrumentación, carácter y matices agógicos y dinámicos.
        - (2) Encaje rítmico-prosódico de música y texto: relación entre el ritmo prosódico de la lengua y el ritmo musical.
        - (3) Restricciones vocales y *clusters* consonánticos.
        - (4) Retórica musical: relación entre las palabras clave y las figuras musicales a las que se corresponden.
    - b) Análisis de los segmentos del TM en comparación con el TO:
      - i) Relación música-texto;
        - (1) Encaje rítmico-prosódico de música y texto con especial atención a las desviaciones y modificaciones en la partitura.
        - (2) Restricciones vocales y *clusters* consonánticos.
        - (3) Retórica musical: cambios u omisión de las relaciones entre las palabras clave y las figuras musicales.

(4) Tratamiento de las repeticiones.

ii) Sentido: cambios y desviaciones del sentido del TO.

iii) Desviaciones en los aspectos lingüísticos ya mencionados.

De los enfoques sociológicos se incorpora al trabajo la entrevista como técnica de recogida de datos cualitativos. Se realiza una entrevista semi-estructurada con Miquel Alandete i Ballester que, junto con Diego Ramón i Lluch (1948-2006), tradujo y adaptó el *Messies*. La entrevista tiene lugar en Algemesí el 10 de agosto de 2020. Para la entrevista se prepara un guion sobre los temas a tratar. Las preguntas son abiertas y la entrevista se articula en forma de diálogo, permitiendo la desviación del guion cuando surjan temas que merezcan la pena ser explorados. En la Tabla 1 se presenta el guion de los temas tratados en la entrevista.

Guion de entrevista con Miquel Alandete i Ballester:
<ul style="list-style-type: none"><li>- Breve biografía y otras traducciones.</li><li>- La propuesta del proyecto de traducción.</li><li>- Condiciones de traducción.</li><li>- El proceso de traducción: dificultades surgidas, consulta de materiales.</li><li>- Adaptación a la partitura, elementos musicales tenidos en cuenta.</li><li>- Colaboración con Diego Ramón i Lluch.</li></ul>

*Tabla 1: Guion de entrevista.*

La entrevista se graba en audio y la transcripción completa se adjunta en el ANEXO I. Los datos cualitativos recogidos con la entrevista completan y matizan los datos cuantitativos fruto del análisis, para así establecer con mayor precisión el método de traducción utilizado y las razones que motivan la elección del mismo.



## 4. Análisis de datos

### 4. 1. Contextualización de la obra

Georg Friedrich Händel (Halle 1686-Londres 1759), compositor inglés, es considerado uno de los grandes compositores del Barroco. Nacido en Alemania, realizó sus estudios en Italia y comenzó su vida artística en Alemania hasta que en 1710 llegó a Londres. Allí cultivó la ópera italiana principalmente, además de componer música instrumental para la Corona. En 1719 fundó la Royal Academy of Music. Händel cosechó grandes éxitos como compositor de ópera, pero en la década de 1730 se produjo un cambio de gusto en el público inglés, que dejó de interesarse por la ópera italiana. En 1738 las pérdidas económicas superaban las ganancias que Händel obtenía de la producción de sus óperas, por ello centró sus esfuerzos en la composición de oratorios en inglés, con los que se ganó de nuevo la atención del público. En 1740 Händel abandonó la composición de ópera completamente (Hicks, 2001).

El oratorio es «una recopilación musical de textos sacros formados por elementos dramáticos, narrativos y contemplativos» (Smither, 2001). Las formas musicales y los estilos del oratorio se asemejan a los de la ópera en todos los periodos, pero destaca la importancia del coro, que en los oratorios suele ser mayor. La forma de interpretación habitual es la de concierto, es decir, sin escenografía, representación de la acción o vestuario. Si bien el género del oratorio surgió a finales del siglo XVI y principios del XVII, tuvo especial auge en los siglos XVII y XVIII. Händel fue el creador del oratorio inglés, que combina principalmente estilos y formas de la ópera italiana y de la música coral sacra inglesa (Smither, 2001).

Entre los primeros oratorios de Händel destacan *Saul e Israel in Egypt*, ambos con libreto de Charles Jennens.<sup>3</sup> Es también Jennens, apasionado de la música de Händel, quien le ofrece el libreto del *Messiah* que Händel acepta y compone entre agosto y septiembre de 1741. El libreto de Jennens es una selección de pasajes bíblicos con el objetivo didáctico y evangelizador de justificar que Jesucristo es el verdadero mesías prometido al pueblo hebreo. Del proceso de composición de la obra destaca la reutilización o préstamo de otras composiciones anteriores como punto de partida para desarrollar nuevo material. Es, por ejemplo, el caso de «His yoke is easy», «For unto us» y «All we like sheep», basados en dúos de óperas anteriores del propio compositor (Musical Times Publications, 1899).

---

<sup>3</sup> Terrateniente inglés y libretista de Händel (1700-1773). Devoto cristiano protestante comprometido con la evangelización de la doctrina cristiana.

Si bien la intención de Jennens era que la obra se estrenara en Londres durante la Semana Santa, Händel decidió interpretarla por primera vez en Dublín. El 2 de abril de 1742 se realizó el ensayo público y el estreno tuvo lugar el 13 de abril con una segunda interpretación el 3 de junio, ambas en el Great Music Hall. Las representaciones del *Messiah* se realizaron en beneficio de tres organizaciones caritativas entre las que estaba el Mercer's Hospital. El éxito del estreno en Dublín propició que el *Messiah* se volviera a interpretar, esta vez en Londres, el 23 de marzo de 1743 durante la temporada de conciertos de cuaresma en el Covent Garden Theatre. La recepción del *Messiah* fue variada. Se presentaron algunas objeciones debido al hecho de que se cantara un texto de las Escrituras en un teatro. Se planteó el dilema de si un oratorio era o debía ser un acto religioso. Si era un acto religioso tendría que interpretarse en un templo y no en un teatro. Si el oratorio era mero entretenimiento podría llegar a considerarse una profanación del nombre de Dios y de su Palabra. Estas críticas bastaron para que Händel anunciara la obra con el título de *A New Sacred Oratorio* en las interpretaciones posteriores (Hicks, 2001).

Tras el éxito de su estreno, la interpretación del *Messiah* se volvió habitual durante la Semana Santa. Entre 1750 y 1759 Händel organizó todos los años un concierto benéfico del *Messiah* en favor del Foundling Hospital. Tras su muerte estos conciertos se mantuvieron hasta 1777. Durante el siglo XIX el *Messiah* se convirtió en una tradición navideña y las formas de interpretación se adaptaron a los gustos de la época, modificándose la orquestación y el tamaño del coro y la orquesta (Plaggenmarsch, 2014). Actualmente el *Messiah* se interpreta en tiempo de Navidad (como es habitual en España) pero también durante la cuaresma o la Semana Santa.

Entre las traducciones cantables del *Messiah* destaca la traducción al italiano interpretada en 1786 en Berlín. La obra se tradujo porque los cantantes que interpretaron la obra eran italianos. De especial importancia es la versión reorquestada de Wolfgang Amadeus Mozart que se cantó en alemán en 1789. En Alemania suele interpretarse la versión traducida al alemán del *Messiah*. Se conoce también una traducción al hebreo que se realizó con la intención de mantener las relaciones y el mensaje bíblico del texto cantado y una traducción al neerlandés como fruto de un trabajo de máster (Plaggenmarsch, 2014). Finalmente, cabe destacar la traducción al catalán objeto de estudio de este trabajo, de la que se hablará con profundidad más adelante.

## 4.2. Estructura de la obra

El libreto del *Messiah* está compuesto por una selección de versículos bíblicos extraídos del Antiguo y del Nuevo Testamento. Predominan los versículos procedentes del libro de Isaías, que se intercalan con versículos de los libros de Ageo, Malaquías, Zacarías, Salmos, Lamentaciones y Job del Antiguo Testamento y con versículos del Evangelio de san Lucas, san Mateo, san Juan, Carta a los Hebreos, Carta a los Romanos, Apocalipsis y 1 Carta a los Corintios del Nuevo Testamento. La Biblia que Jennens utilizó para la recopilación del texto fue la versión del rey Jacobo de 1611, con excepción de los versículos de los salmos, que extrajo del *Book of Common Prayer* de 1662. El libreto se divide en tres partes. El propio libretista explica el contenido de cada parte con motivo del estreno de la obra en Londres:

I (i) The prophecy of salvation; (ii) the prophecy of the coming of the Messiah and the question, despite (i), of what this may portend for the world; (iii) the prophecy of the virgin birth; (iv) the appearance of the angels to the shepherds; (v) Christ's redemptive miracles on earth.

II (i) The redemptive sacrifice, the scourging and the agony on the cross; (ii) his sacrificial death, his passage through Hell and resurrection; (iii) his ascension; (iv) God discloses his identity in Heaven; (v) Whitsun, the gift of tongues, the beginning of evangelism; (vi) the world and its rulers reject the Gospel; (vii) God's triumph.

III (i) The promise of bodily resurrection and redemption from Adam's fall; (ii) the Day of Judgement and general resurrection; (iii) the victory over death and sin; (iv) the glorification of the messianic victim. (Citado en Davies, 2007).

Como se observa en la explicación de Jennens, el libreto recoge la historia de la misión de Jesucristo ilustrada sobre todo con textos del Antiguo Testamento. Con el uso del Antiguo Testamento Jennens pretende justificar que Jesucristo es realmente el mesías anunciado al pueblo hebreo. El libretista selecciona pasajes del Antiguo Testamento, especialmente de Isaías, en vez de recurrir a las narraciones de los evangelistas, para remarcar cómo Jesucristo cumple las promesas y profecías realizadas en el Antiguo Testamento. Tal y como se indica, la primera parte recoge la promesa de la salvación, el nacimiento del Mesías y sus actos redentores en la tierra. Los textos de esta parte se extraen del oficio de Navidad. La segunda parte abarca el sacrificio redentor, la pasión y la muerte, el descenso a los infiernos, la resurrección y la evangelización. Los versículos se seleccionan de la liturgia de Semana Santa. La tercera parte es la promesa de la resurrección de la carne, el Día del Juicio final, la victoria sobre la muerte y el pecado y

la glorificación del mesías. Los textos de esta parte proceden de la liturgia del tiempo pascual (Cumming, 1959).

Cabe destacar que el texto de este oratorio no está reelaborado ni dramatizado por el libretista, sino que este reproduce los versículos bíblicos de forma exacta. El trabajo de Jennens es de selección meticulosa, no de elaboración o reescritura. De esta manera no se observa una narración de los hechos ni se incluyen personajes que intervienen y dialogan en el libreto (como es propio de la ópera y de muchos oratorios), con la excepción del fragmento del Nacimiento del Mesías, donde sí se narra la acción y aparecen los ángeles como personajes interpretados por el coro en el «Glory to God». También el coro interpretará a la muchedumbre hebrea a los pies de la cruz en «He trusted in God» (Hicks, 2001).

Por lo que respecta a la música, el *Messiah* está compuesto para coro a cuatro voces mixtas, cuatro solistas: soprano, alto, tenor y bajo, y orquesta. En cuanto a la estructura musical, Händel combina los números corales con arias<sup>4</sup> y recitativos secos<sup>5</sup> y acompañados<sup>6</sup> para solistas. También hay dos dúos: para soprano y contralto y para contralto y tenor. Händel utiliza formas de aria variadas: tanto arias da capo, con formas binarias o arias de forma estrófica. En los números corales combina la textura homofónica con la textura contrapuntística e incluso fugada. En las partes vocales, tanto de coro como de solistas, destacan las figuras retóricas y el simbolismo. Esto es, la coincidencia entre determinadas palabras del texto con posibilidades expresivas y la ilustración musical de estas, o el énfasis en ciertas palabras a través de ornamentación y melismas.<sup>7</sup> El *Messiah* se completa con dos números para orquesta sola: la sinfonía del inicio y la *Pifa*; esta última es una forma de interludio orquestal con carácter pastoril que precede y sitúa la acción del anuncio a los pastores que le sigue.

Musicalmente la obra se divide en tres partes siguiendo la estructura propuesta por el libreto, pero la cantidad y la división de los números del *Messiah* varía según la edición. En la traducción al catalán que se analiza en este trabajo se cuenta un total de 54 números. Es importante señalar que existen distintas copias del *Messiah* con diferencias considerables entre ellas. A lo largo de la historia la obra se ha adaptado a las necesidades de cada representación, a las capacidades de los cantantes y a los gustos de la época. Además de las reorquestaciones, se han compuesto distintas versiones de cada

---

<sup>4</sup> Una pieza lírica para voz solista (excepcionalmente para más de una voz) que puede formar parte de una ópera, oratorio, cantata u otra obra. En el siglo XVIII la forma del aria es la principal forma de articulación musical y emocional en la música dramática (sacra o secular).

<sup>5</sup> Recitativo acompañado por un instrumento de tecla en vez de por la orquesta.

<sup>6</sup> Recitativo acompañado por la orquesta.

<sup>7</sup> Grupo de dos o más notas que se cantan sobre la misma sílaba.

aria, algunas escritas por el propio Händel. Las arias se transponen, se hacen cambios en la ornamentación o se eliminan secciones según las características vocales de los cantantes (Burrows y Shaw, 1995).

#### 4.3. Características lingüísticas generales

Antes de comenzar con el análisis de cada número es conveniente señalar unas características lingüísticas básicas y transversales a toda la obra que permitan establecer los parámetros del análisis posterior. Estas características se refieren a la naturaleza del texto bíblico y a la versión inglesa del rey Jacobo y del *Book of Common Prayer* utilizados para la construcción del libreto. Puesto que ambos textos datan del siglo XVII, se encuentran en el *Messiah* varios arcaísmos como *ye, thy, thee*, terminaciones verbales en *-th* como *saith, crieth, hath, appeareth, justifieth, condemneth* o *sitteth* y terminaciones verbales en *-est* como *tellest*. El registro del texto es culto y literario. En cuanto a la cohesión del texto, hay que destacar que el estilo y el género de los libros bíblicos que se citan en el *Messiah* son diferentes. Se utilizan fragmentos de libros proféticos, como Isaías o Malaquías; de libros sapienciales o poéticos, como Salmos o Job; de libros históricos, como los Evangelios; de libros epistolares y de libros apocalípticos. Aunque estas diferencias son de gran importancia literaria y teológica, no afectan a la interacción entre texto y música que incumbe a este trabajo, por lo que no se profundizará en estas. Aun así, para entender cómo estos fragmentos de distintos estilos y géneros se cohesionan entre sí resulta relevante tener presentes los distintos géneros y retomar la estructura del libreto del *Messiah*.

La primera parte del *Messiah*, utiliza los textos proféticos de Isaías, Ageo y Malaquías. Para la narración del nacimiento los textos de Isaías se combinan con los evangelios de san Lucas y san Mateo, esto es, libros históricos, que facilitan la narración. La segunda parte del *Messiah* utiliza de nuevo a Isaías combinado con textos sapienciales de Salmos y Lamentaciones, que ilustran poéticamente la historia. También se encuentran algunos versículos del Nuevo Testamento de las cartas a los Hebreos y a los Romanos. Finalmente, se utiliza el Apocalipsis para proclamar el triunfo de Dios y su reino. En la tercera parte de la obra imperan los textos del Nuevo Testamento: 1ª Carta a los Corintios, Carta a los Romanos y el Apocalipsis, con la excepción de un versículo de Job al principio.

En esta ordenación y selección del material bíblico se puede observar que el estilo de los distintos libros de la Biblia, si bien no afecta a la relación texto-música, tiene un papel importante en la construcción y la narración de la historia. La cohesión del texto

se produce hasta cierto punto por la idoneidad en la selección de los versículos que, pese a pertenecer a distintos libros bíblicos, mantienen un mismo hilo narrativo. El uso de Isaías como principal fuente del texto también contribuye a su cohesión y homogeneización. Finalmente, hay que señalar que, debido a la naturaleza de la obra musical, es la música el principal agente cohesionador de la obra, que consigue que el oyente pase por alto e, incluso, no perciba las diferencias estilísticas y de género que pueden encontrarse entre los fragmentos textuales. Otro factor homogeneizante es el hecho de que los textos utilizados procedan de la misma traducción de la Biblia. Una traducción tiende a estandarizar y neutralizar diferencias. No es difícil imaginar que esto haya sucedido en la traducción de los distintos libros de la Biblia.

Por lo que respecta al ritmo poético de los textos bíblicos, se debe señalar que las traducciones latinas y vernáculas de la Biblia no tienen métrica. Pese a eso pueden establecerse dos tipos de ritmo diferentes (Lipsky, 1908) en los textos bíblicos y, en concreto, en el libreto del *Messiah*. El primer tipo de ritmo sería el ritmo fonético o silábico, que es la recurrencia de sílabas acentuadas a intervalos que tienden a ser regulares espaciadas por sílabas no acentuadas o por pausas. El segundo ritmo es más amplio y su unidad es el versículo o cláusula. En la Biblia este ritmo de cláusula o versículo se basa en el paralelismo y consiste en la división del versículo bíblico en dos mitades que se corresponden la una a la otra. Se identifican tres tipos de paralelismos (Meschonnic, 1985):

1. La segunda mitad del versículo es sinónima de la primera y la repite en otros términos: «¿Quién subirá al monte de Yahvé?, ¿quién podrá estar en su santo recinto?», Salmo 24, 3.
2. La segunda mitad del versículo dice lo contrario que la primera: «Pues Yahvé conoce el camino de los justos, pero el camino de los malvados se extravía», Salmo 1, 6.
3. La segunda mitad completa a la primera: «Preparas ante mí una mesa, a la vista de mis enemigos; perfumas mi cabeza, mi copa rebosa», Salmo 23, 5.

Además del ritmo clausular que la repetición otorga a textos poéticos bíblicos como los Salmos, esta también es de crucial importancia en la escritura bíblica, puesto que es así como se refuerzan las ideas y términos esenciales.

De los dos tipos de ritmos bíblicos presentados, *a priori* resulta evidente que el primero, el ritmo acentual-silábico, influye directamente en la relación texto-música, dentro del plano de la prosodia musical o, en términos retóricos, la *actio* o *pronuntiatio*. La distribución silábica será, por lo tanto, parte central en el análisis. El paralelismo bíblico

o ritmo de versículo no parece tener una vinculación rítmica directa con el ritmo que define la relación música-texto a nivel prosódico. Sin embargo, puede relacionarse con elementos superiores de la estructura musical dentro del plano de la *elocutio*, como son la sintaxis de la frase musical y el recurso a las figuras retóricas. Esta posible relación también se abordará en el análisis.

También resulta relevante en este apartado hacer unas anotaciones generales sobre la presencia de referencias culturales en el *Messiah*. Se encuentran en el texto distintos nombres propios de lugares: *Jerusalem, Zion, Judah*; nombres de personajes bíblicos: *Levi, Emmanuel, Adam, Christ, Lord Jesus Christ*; y títulos o nombres para designar a Dios y a Jesucristo: *God, Lord, Christ the Lord, King, Saviour, the Lamb of God, the Holy One, the King of Glory, the Lord God, the Lord of Hosts, My Son, King of Kings, Lord of Lords, Redeemer, Prince of Peace, Everlasting Father, Mighty God*. La dificultad en la traducción de estas referencias culturales no reside, como suele ser habitual, en la búsqueda de un equivalente comprensible para la audiencia meta. En este caso, las referencias culturales cuentan con una traducción establecida en la lengua meta y son relativamente conocidas en el área de influencia de la cultura judeocristiana. Por ello, lo que aquí deberá observarse es si la traducción de estas referencias culturales ha seguido lo establecido por las traducciones de la Biblia al valenciano o si, al contrario, las restricciones métricas han obligado al traductor a buscar otras formas de traducción.

Se puede aventurar que la tensión entre la traducción establecida del texto bíblico y las necesidades rítmico-musicales impregna toda la traducción. Si atendemos a los modelos de traducción musical de Franzon, la traducción del *Messiah* podría realizarse según el cuarto modelo, traducción de la letra y adaptación a la música, un modelo que se utiliza en música culta cuando el texto en cuestión es canónico (bíblico o perteneciente a la liturgia). También cabría la posibilidad de seguir el modelo de adaptación de la traducción de la letra a la música original, habitual en la música culta. El análisis detallado de la traducción permitirá distinguir qué modelo y perspectiva (musicocéntrica o logocéntrica) se ha seguido en el caso que ocupa a este trabajo.

Por último, hay que señalar que el texto seleccionado para el libreto carece de rima. Por lo tanto, este elemento no se contempla en el análisis.

#### 4.4. Contextualización del texto meta

La traducción del *Messies* es una traducción y adaptación del filólogo Miquel Alandete i Ballester y del director coral Diego Ramón i Lluch. Alandete realizó la traducción mientras cursaba sus estudios en filología catalana e inglesa. Su trayectoria de

traducción está directamente vinculada a la Schola Cantorum de Algemés y a la figura de Ramón i Lluch, que lo convenció para traducir distintas obras musicales. Su área de especialización es la formación del profesorado y los enfoques plurilingües.

Como el mismo Alandete explica en la entrevista realizada para este trabajo (ANEXO I), la traducción del *Messiah* se realizó por iniciativa de Ramón i Lluch. Alandete se encargó de realizar la primera traducción del texto, donde tuvo en cuenta tanto el texto como la partitura. Según iba traduciendo presentaba el texto a Ramón i Lluch, que daba el visto bueno a la traducción o introducía cambios. Alandete señala que estos cambios venían motivados por dos razones: musicales y de comprensión. Las razones musicales podían ser la intención musical del compositor (según las estimaciones de Ramón i Lluch) y la interpretación de la música. En cuanto a la comprensión, Ramón i Lluch consideró que algunas propuestas de Alandete resultaban demasiado líricas y oscuras para la comprensión popular. Teniendo en cuenta los conocimientos de valenciano de la población y la dificultad de comprender un texto cantado, optó por soluciones más sencillas de entender.

Alandete estima que un 75% del texto final del *Messies* es su propuesta de traducción. El 25% restante estaría conformado por los cambios y modificaciones que Ramón i Lluch realizó. Además, Alandete señala que en su propuesta de traducción consiguió respetar el número de sílabas del texto original, es decir, un mimetismo absoluto o relativo en toda la obra, y el color de las vocales que se cantaban sobre adornos. Explica que fue Ramón i Lluch quien consideró que era preferible introducir o eliminar sílabas en favor de la comprensión del texto y de la relación entre música y texto.

En cuanto a las condiciones de traducción, Ramón i Lluch prohibió a Alandete la consulta de otras versiones y traducciones del *Messiah*. La única fuente de consulta posible era la versión original. Por otro lado, el propio Alandete señala que se autoimpuso dos condiciones más: respetar el número de sílabas y el color de las vocales con adornos. No hubo restricciones de tiempo ni plazos de entrega. La traducción del *Messies* se completó en medio año, aproximadamente.

El primer *Messies* de la Schola Cantorum de Algemés se interpretó en el año 2000. El *Messies* se interpreta desde hace 20 años en la Basílica de San Jaime de Algemés, en formato participativo. Esto significa que el coro y la orquesta se forman *ex profeso* para el concierto. La próxima interpretación del *Messies* está prevista para el 31 de enero de 2021. Ramón i Lluch promovió tanto esta como otras traducciones de obras corales y solistas al valenciano. Esto formaba parte de su proyecto personal de acercar la música al pueblo e integrarla en la cultura local, según considera Alandete.



#### 4.5. Análisis de pares de segmentos

Debido a la extensión de la obra se han seleccionado 16 números para realizar análisis de pares de segmentos. Se han analizado cinco arias y cinco coros, cuatro recitativos acompañados y tres recitativos secos. Se ha tratado de mantener cierta proporcionalidad en la cantidad de números seleccionados de cada forma musical, a la vez que se ha procurado analizar una cantidad significativa de cada forma musical. El análisis se presenta siguiendo la estructura de la edición del texto meta.

##### Nº 2 «Comfort ye, my people»

*Messiah* comienza (después de la sinfonía orquestal) con un recitativo acompañado del tenor sobre el texto de Isaías 40: 1-3. Aquí se anuncia la salvación al pueblo hebreo, se le promete consuelo y el final de sus sufrimientos. Finalmente, se le insta a prepararse para la llegada del Señor. Musicalmente el número se encuentra en el compás de 4/4 y en la tonalidad de Mi mayor. La textura es de melodía acompañada (voz y orquesta) y el tempo es *larghetto e piano*, es decir, lento y suave. Se observa una estructura musical entre los primeros versículos, donde el recitativo es más melódico, y el último versículo (c.<sup>8</sup> 30), donde el recitativo adquiere el carácter de un recitativo seco, más centrado en la dicción y prosodia del texto.

A continuación se presenta un cuadro comparativo que recoge el número de sílabas y la distribución de sílabas tónicas y átonas<sup>9</sup> según la prosodia del texto, al margen de los acentos musicales. La comparación entre acentos prosódicos y musicales se comenta a lo largo del análisis y se ilustra con los ejemplos musicales. En cuanto a las sinalefas, solo se cuentan las sinalefas que el traductor utiliza para la distribución y el encaje silábico.

Nº de verso <sup>10</sup>	TO		TM	
1	Comfort ye my people saith your God.	/xxx/x/x/ 9	Poble meu conforta't diu Jahvé, Senyor,)	/xxx/x/x/ (/x/) 9 Mimetismo absoluto
2	Speak ye comfortably to Jerusalem,	/x/xxx/x/xx 11	Mots de ver consol a tot	/x/x/x/x/x/ 11

<sup>8</sup> Abreviatura de compás. "Compases" se abrevia cc.

<sup>9</sup> / indica sílaba tónica; x indica sílaba átona. Los números de la tercera y cuarta columna indica el número de sílabas.

<sup>10</sup> Según la división en la tabla. No número de versículo bíblico.

			Jerusalem	Mimetismo relativo
3	And cry unto her, that her warfare is accomplish'd,	x/xx/xx/x/x/x 13	“Crideu-li dient que la guerra és finida	x/xx/xx/x/x/x 13 Mimetismo absoluto
4	That her iniquity <sup>11</sup> is pardon'd.	xxx/x/x/x 9	I tota iniquitat absoluta.”	x/x/x/x/x 9 Sinalefa Mimetismo relativo
5	The voice of him that crieth in the wilderness:	x/x/x/xxx/xx 11	Sentiu la veu clamant al mig de l'erm desert:	x/x/x/x/x/x/ 12 Alteración silábica por exceso
6	Prepare ye the way of the Lord,	x/xx/xx/ 8	“Dreceu el camí de Jahvé,	x/xx/xx/ 8 Mimetismo absoluto
7	make straight in the desert a high way for our God.	//xx/xx/xxx/ 12	feu plana l'estepa, la via del Senyor”.	//xx/xx/xxx/ 12 Mimetismo absoluto

Tabla 2: N° 2 «Comfort ye, my people»

Se observan tres versos en los que la distribución silábica varía. Si atendemos a su encaje musical observamos que en la ejecución musical se pierde el acento prosódico de *consol* y *tota*. Estaríamos hablando de casos de mimetismo relativo. El verso 5 tiene una sílaba más en el texto meta. Eso es un caso de alteración silábica por exceso que se soluciona dividiendo la negra en dos corcheas (Ilustración 2).<sup>12</sup> Este cambio musical permite que los acentos prosódicos y rítmicos concuerden en este fragmento y, dado que se producen en el fragmento del recitativo de estilo seco, no implican una gran distorsión, más bien se agradecen auditivamente.



Ilustración 2: Cc. 30-31, n° 2.

Atendiendo a la relación entre el texto y la música, observamos como en la traducción de la primera frase los dos términos clave *comfort* y *my people* han cambiado la

<sup>11</sup> Los acentos secundarios, como el acento en la cuarta sílaba de *iniquity*, se han promovido a acentos principales en el análisis, cuando coinciden con acentos musicales fuertes.

<sup>12</sup> Categorización de Apter y Herman (2016).

posición. Las notas que en el original se referían a *comfort* se refieren ahora a *poble* cambiando el término y el matiz sobre el que el compositor hace hincapié no solo con notas largas sino también con la *iteratio*<sup>13</sup> en juego. Otras figuras musicales son tres: la *exclamatio*<sup>14</sup> en *cry*, la *exclamatio* (con salto disonante de 4ª Aumentada) y la tensión armónica sobre *iniquity*, que se mantienen puesto que estas palabras conservan su posición original en la traducción. También cabe destacar que en la *synonimia*<sup>15</sup> en *saith your God* (Ilustración 3) se opta por introducir un nuevo elemento (*el Senyor*) en vez de repetir *diu Jahvé*. Esta elección parece aportar naturalidad al texto meta aunque resulta innecesaria para la adecuación melódico-rítmica.

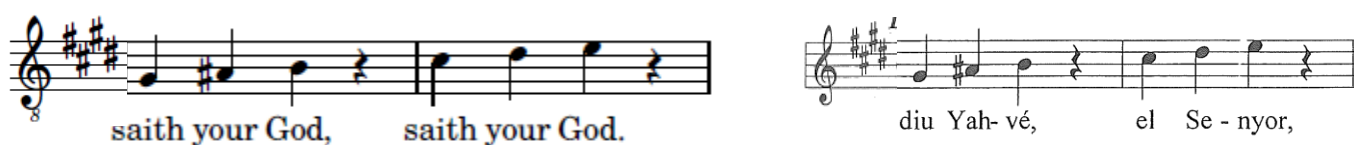


Ilustración 3: Cc. 12-13, nº2.

### Nº 3 «Ev'ry valley»

Este número sigue al recitativo anterior y es un aria también para tenor. El texto sobre el que se compone el aria es el versículo siguiente: Isaías 40: 4. En él se explica lo que supondrá para el mundo la llegada del Mesías. El compás y la tonalidad se mantienen en 4/4 y Mi Mayor. El tempo indicado es *andante*. La textura también es de melodía acompañada. El aria sigue una estructura ABAB correspondiéndose cada parte (A y B) a una de las mitades del versículo.

Nº de verso	TO		TM	
1	Ev'ry valley shall be exalted,	/x/xx/x/x 9	Cada conca serà aixecada,	/x/xx/x/x 9 Sinalefa Mimetismo absoluto
2	And ev'ry mountain and hill made low,	x/x/xx/x/ 9	Cada carena i turó fets baixar,	/xx/xx//x/ 10 Sinalefa Alteración silábica por exceso

<sup>13</sup> Repetición enfática.

<sup>14</sup> Salto ascendente o descendente inesperado superior a una tercera. (Catalogación de figuras retóricas por López Cano, 2000).

<sup>15</sup> Repetición transportada a otro nivel.

3	The crooked straight	x/x/ 4	El tort estés	x/x/ 4 Mimetismo absoluto
4	And the rough places plain.	xx//x/ 6	I tot l'aspre planer.	xx/xx/ 6 Mimetismo relativo

Tabla 3: N° 3 «Év'ry valley».

En el segundo verso el texto sufre una alteración silábica por exceso que se realiza, en el primer caso, mediante la inserción de la sílaba *fets* en una de las notas del melisma. El Do, última nota del melisma sobre *hill*, se toma para la sílaba *fets* (Ilustración 4).

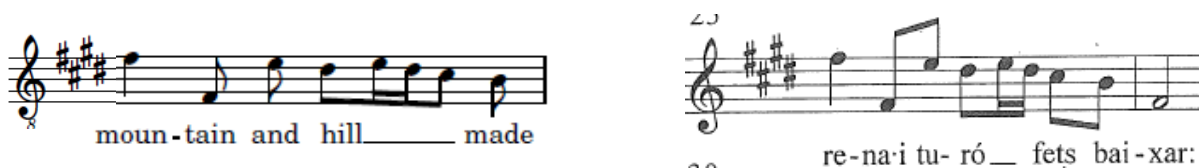


Ilustración 4: C. 25, n° 3.

La segunda vez que se repite el fragmento en el aria la alteración silábica por exceso se resuelve con la división de una nota en otras de menor valor: la negra con puntillo se divide en una negra y una corchea en la traducción (Ilustración 5).

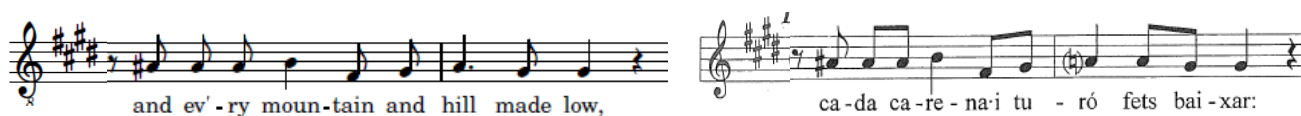


Ilustración 5: C. 59-60, n° 3.

También en el mismo verso se observa un caso de mimetismo relativo puesto que el acento prosódico de *cada* no se corresponde con el acento del texto original. En la interpretación predomina el acento musical. Lo mismo sucede con el verso 4. Sin embargo, en ambos casos el choque entre la acentuación prosódica y la musical no es fuerte porque las notas sobre las que recaen los acentos son corcheas (notas breves) en el último tiempo del compás (no acentuado).

En esta aria se observan figuras retóricas en el discurso musical creadas por el compositor. La primera es el melisma ascendente sobre *exalted* que describe la acción cantada, es una *hipotiposis*.<sup>16</sup> La traducción opta por la palabra *aixecada* y consigue mantener el melisma sobre la vocal *a*, tal y como aparece en el original. La abertura de

<sup>16</sup> Descripción musical de acciones.

esta vocal facilita la producción del melisma. La siguiente figura retórica es una *prosopopoeia*<sup>17</sup> en la palabra *mountain* donde la melodía, que viene en dirección ascendente, realiza un salto descendente de 8ª, dibujando una montaña. La misma figura se mantiene en la traducción con el término *carena*. En *hill* hay otra *prosopopoeia* realizada con un pequeño melisma con ascenso y descenso suaves que recuerda a la forma de una colina (Ilustración 4). Esto se mantiene en *turó*, aunque al melisma se le extrae la última nota, como ya se ha visto. Finalmente, en este fragmento destaca la *hipotiposis* que describe la acción de *made low* con un salto descendente. Esta figura músico-textual se mantiene en *baixar*. Otra *hipotiposis* se da sobre *crooked*, que cada vez que se repite lo hace con una melodía con saltos ascendentes y descendentes que provoca una sensación de desequilibrio. En la traducción el dibujo melódico ocupa la palabra *tort* y la primera sílaba de *estés*, pero esto no repercute negativamente en la figura retórica. Por último, destacan los melismas sobre *plain*, donde abundan las notas largas que se mantienen. Esta melodía llana ilustra, como *hipotiposis* musical, el significado de la palabra. La figura retórica se mantiene en la traducción por *planer*.

#### Nº5 «Thus saith the Lord of Hosts»

El número 5 es un recitativo acompañado para bajo sobre el texto de Ageo 2: 6-7 y Malaquías 3:1. La temática del texto es el anuncio de la inmediata llegada del Mesías y los efectos de esta. El recitativo acompañado está en la tonalidad de Re menor y en compás de 4/4. La textura es melodía acompañada y no hay indicación de tempo. Los versículos de Ageo están compuestos en un estilo más melódico mientras que el versículo de Malaquías es menos melódico y más prosódico.

Nº de verso	TO		TM	
1	Thus saith the Lord, the Lord of Hosts;	//x/x/x/ 8	Diu el Senyor, el Déu de tots:	/xx/x/x/ 8 Mimetismo relativo
2	Yet once a little while, and I will shake	x/x/x/x/x/ 10	“Només un poc de temps i commouré	x/x/x/x/x/ 10 Mimetismo absoluto
3	The heav’ns and the earth,	x/xx/ 5	La terra i el cel	x/xx/ 5 Sinalefa Mimetismo absoluto

<sup>17</sup> Representación musical de los afectos, pensamientos o características de personas o cosas.

4	The sea and the dry land;	x/xx// 6	La mar i les serres,	x/xx/x 6 Mimetismo relativo
5	And I will shake all nations	x/x/x/x 7	I commouré els pobles,	x/x/x/x 7 Mimetismo absoluto
6	I'll shake the heav'ns, the earth, the sea, the dry lands, all nations, I'll shake	//x/x/x/x//x/ x// 16	Mouré el cel, la terra, la mar, les serres, els pobles mouré	x/x/x/xx/x/xx/xx/ 17 Alteración silábica por exceso
7	And the desire of all nations shall come.	xxx/x/x/x/ 10	I el més preat dels països vindrà”.	xxx/xx/xx/ 10 Sinalefa Mimetismo absoluto
8	The Lord whom ye seek, shall suddenly come to his temple;	x/xx/x/xx/x x/x 14	“El Déu que cerqueu, vindrà tot de sobte al seu temple.	x/xx/x/xx/xx/x 14 Sinalefa Mimetismo absoluto
9	Ev'n the messenger of the Covenant, whom ye delight in:	/x/xxxx/xxx /x/x 15	Ell és l'àngel de l'Aliança que desitjàveu.	/x/xxxx/xxxx/x 14 Alteración silábica por defecto
10	Behold, he shall come, saith the Lord of Hosts.	x//x//x/x/ 10	Mireu: ja ha arribat” diu el Déu de tots.	x//x//x/x/ 10 Sinalefa Mimetismo absoluto

Tabla 4: N°5 «Thus saith the Lord of Hosts».

En el presente recitativo se consigue traducir bastantes versos con mimetismo absoluto. Es el caso de *commouré*, donde la sílaba *com-* se ha considerado tónica (versos 2 y 5). En los casos de mimetismo relativo (versos 1 y 4) encontramos sílabas acentuadas en el original que se traducen por sílabas no acentuadas. Sin embargo, no se aprecia distorsión entre la acentuación musical y la prosódica, porque estas sílabas no se encuentran en tiempos musicales acentuados. La traducción del verso 6 se resuelve con alteración silábica por exceso dividiendo una nota en dos de menor duración. En el verso 9, la alteración silábica por defecto se realiza mediante la combinación de notas breves en una de mayor valor (el Do). También destaca un cambio musical en la partitura (Ilustración 6) donde se invierte el ritmo musical: 2 semicorcheas-corchea pasa

a ser corchea-2 semicorcheas en la traducción. Esta modificación se justifica porque si se mantuviese el ritmo original la nota más larga y, por lo tanto, el énfasis recaería sobre la preposición *de*. Con la inversión el énfasis recae sobre la sílaba tónica de *l'àngel*. Aunque en el original la corchea no se corresponde con la sílaba tónica de *messenger*, en la traducción se ha realizado este cambio para evitar el énfasis sobre *de*.

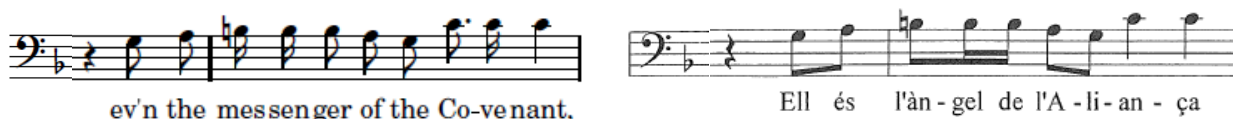


Ilustración 6: Cc. 25-26, nº 5.

Respecto a las figuras retóricas, destacan la *hipotiposis* con el melisma sobre *shake* que en la traducción coincide con *commouré* y en el que se mantiene la vocal *e* para la interpretación del melisma. Lo mismo sucede con el melisma sobre *desire* que se mantiene sobre *preat* y que reproduce el mismo color vocálico que el original. Por otro lado, la oposición entre *the heav'ns and the earth* se ilustra con una melodía en que *heav'ns* se sitúa en notas agudas y *earth* en notas graves. Esto es un *antitheton*.<sup>18</sup> En la traducción, en cambio, se da la vuelta a los términos. *La terra* aparece en primer lugar y coincide con las notas agudas, *el cel*, con las graves. El *antitheton* no se mantiene, se prioriza el encaje rítmico-musical sobre la figura retórica. Este idea musical se repite con *the sea and the dry land*. En este caso no parece establecer una figura retórica con el texto. En la traducción tampoco se observa una figura retórica, aunque destaca que *les serres* coinciden con las notas graves del motivo musical.

Aquí resulta relevante analizar el tratamiento de las repeticiones del texto. El verso 6 del cuadro es la repetición de elementos de los versos 3, 4 y 5. En esta repetición el original utiliza la forma abreviada *I'll shake* que se traduce por *mouré* (sin el *com-*, para mantener el mismo número de sílabas). En este caso los elementos naturales sí aparecen en el mismo orden del original, por lo tanto *cel* coincide con la nota aguda y *terra* con las notas graves. Se mantiene el *antitheton* en la repetición. Aquí *serres* se sitúa sobre notas agudas estableciendo una figura retórica que antes no se producía. Podría discutirse si esta coincidencia es deliberada o no, es decir, si realmente se trata de una técnica de compensación para recuperar la figura retórica perdida o resulta una coincidencia que lo anteriormente traducido como *serres* ahora se sitúe sobre notas agudas. Finalmente, destaca la traducción de *Lord of Hosts* por *Déu de tots*. Esta traducción respeta el número de sílabas y reproduce algunos sonidos del original

<sup>18</sup> Expresión de ideas contrarias u opuestas por medio de elementos musicales contrastantes que ocurren de manera simultánea o sucesiva.

(*Hosts-tots*). Aunque también supone un cambio del sentido y la pérdida de la referencia a un título de Dios utilizado frecuentemente en la Biblia, en general, y en el *Messiah*, en particular.

Nº 8 «Behold, a virgin shall conceive»

Este número es un recitativo seco para contralto sobre el texto Isaías 7: 14 y San Mateo 1: 23. Se anuncia el nacimiento del Mesías de una virgen (versículo de Isaías) y el nombre que recibirá (versículo de San Mateo), por lo que los fragmentos quedan bien cohesionados. La tonalidad es Re Mayor y el compás es 4/4. La textura es de melodía acompañada por un bajo (sin la orquesta) y no se indica el tempo.

Nº de verso	TO		TM	
1	Behold, a virgin shall conceive,	x/x/x/x/ 8	Mireu: una Verge ha concebut	x/xx/xxx/ 9 Alteración silábica por exceso
2	And bear a son	x/x/ 4	I ha parit un Fill	xx/x/ 5 Sinalefa Alteración silábica por exceso
3	And shall call his name Emmanuel.	x//x/x/x/ 9	I el seu nom serà Emmanuel	x//x/x/x/ 9 Sinalefa Mimetismo absoluto
4	“God with us”.	/x/ 3	“Déu amb nosaltres”.	/xx/x 5 Alteración silábica por exceso

Tabla 5: Nº 8 «Behold, a virgin shall conceive».

En este recitativo seco solo hay un caso de mimetismo absoluto, en el verso 3. El resto de versos se traducen con alteración silábica por exceso. En los versos 1 y 2 esta alteración silábica provoca la división de una nota en dos de menor valor. En el verso 4 el proceso es más complejo. La corchea se divide en dos semicorcheas, pero en vez de mantenerse la misma nota en ambas semicorcheas, la primera es un Sol#, sirviendo de adorno. Lo mismo sucede con el Mi negra, que también se divide en dos corcheas, pero de diferente entonación: La-Mi.



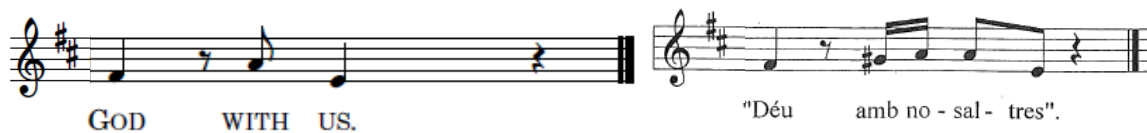


Ilustración 7: C. 6, nº 8.

Para la referencia cultural *Emmanuel* se mantiene la forma grecolatina del nombre hebreo, por lo que el encaje con la melodía resulta sencillo.

Nº 11 «*The people that walked in darkness*»

Esta es un aria para bajo sobre el texto de Isaías 9: 2. Se trata de un solo versículo con paralelismo de sinonimia entre sus dos mitades. El versículo proclama la llegada de Jesucristo, la luz, al mundo. Es el aria que precede a la narración del anuncio a los pastores. El aria se encuentra en la tonalidad de Si menor y en el compás de 4/4. La textura es melodía acompañada y el tempo, *larghetto*. Se distingue una estructura AA' según las dos mitades del versículo. Lo que significa que en ambas mitades se desarrolla el mismo motivo musical.

Nº de verso	TO		TM	
1	The people that walked in darkness	x/xx/xx/x 9	El poble voltat de tenebres	x/xx/xx/x 9 Mimetismo absoluto
2	Have seen a great light:	x/x// 5	Ha vist la gran llum	x/x// 5 Mimetismo absoluto
3	And they that dwell, that dwell in the land of the shadow of death,	x/x/x/xx/xx/xx/ 15	I a ells, a ells i a tots els qui viuen en ombres de mort (i a ells, a ells i a tots els mortals)	x/x/x/xx/xx/xx/ (x/x/x/xx/) 15 (9) Sinalefa Mimetismo absoluto
4	Upon them hath the light shined.	x/x/x//x 8	Arriba el raig de llum eterna.	x/xx/x/x/x 10 Alteración silábica por exceso

Tabla 6: Nº 11 «*The people that walked in darkness*».

En la traducción de esta aria se dan dos casos de alteración silábica por exceso. Este fragmento se repite tres veces y cada vez la alteración silábica por exceso se realiza mediante la inserción de sílabas en un melisma (Ilustración 8). En el original *them* se canta sobre dos corcheas, en la traducción esas dos corcheas se separan: la primera pertenece a la última sílaba de *arriba* y la segunda a *el*. En el segundo caso, en la última sílaba del melisma coincidente con *light* en el original se inserta la primera sílaba de *eterna*.



Ilustración 8: Cc. 58-59, n° 11.

También destaca en esta aria el tratamiento de la repetición entre los cc. 41 y 44. El texto de estos compases dice: *and they that dwell, that dwell in the land, that dwell in the land of the shadow of death. That dwell in the land* se repite aquí una vez más que en el resto de pasajes donde se canta este fragmento. Según la traducción que se propone de este texto la primera vez que aparece (cc. 34-39) se podría seguir el mismo modelo de repetición que el original y quedaría: *i a ells, a ells i a tots els qui viuen, a tots els qui viuen en ombres de mort. Sin embargo, el traductor propone i a tots els mortals* como traducción para el fragmento repetido *that dwell in the land*. El verso traducido queda así: *i a ells, a ells i a tots el mortals, a tots els qui viuen en ombres de mort*.

Las figuras retóricas se articulan sobre las palabras *darkness*, *light* y *shadow*. La palabra *darkness* se sitúa sobre notas graves (por ejemplo, en el c. 8 se canta sobre la nota más grave de toda el aria) o sobre melismas descendentes, *hipotiposis*. *Light*, al contrario, se sitúa sobre notas agudas y/o melismas ascendentes, *hipotiposis*. Esto es una *antítesis* de *darkness* vs. *light*. Además, cuando se canta *have seen a great light* hay un cambio de modo en la armonía de menor a mayor, *mutatio toni*.<sup>19</sup> Esto le confiere el brillo y la esperanza que se relacionan con la luz. *Shadow* se canta sobre melismas que destacan a esta palabra sobre las demás. La traducción mantiene las posiciones de estos sustantivos, así las figuras retóricas entre música y texto se mantienen en la traducción con: *tenebres*, *llum* y *ombres*. También destaca otra figura retórica que describe la acción de caminar, *walked*, mediante una melodía *quasi ostinato* en corcheas ligadas de dos en dos. Esta figura, una *hipotiposis*, se pierde en la traducción.

<sup>19</sup> Cambio súbito de modo.

Nº 12 «For unto us»

Este es un número coral sobre el texto de Isaías 9: 6. Se proclama el nacimiento de un Niño que gobernará la tierra. La segunda parte del paralelismo completa a la primera y recoge los nombres por los que se llamará a este Niño. El número se encuentra en la tonalidad de Sol mayor y en compás de 4/4. El tempo es *andante allegro*. La textura es contrapuntística de estilo fugado, se presentan dos motivos musicales. El primero se sitúa sobre el texto *for unto us a child is born unto us a son is given* y el segundo, sobre *and the government shall be upon His shoulder*. La segunda mitad del versículo se presenta en estilo homofónico, que contrasta con el estilo fugado de la primera mitad. El versículo se repite cuatro veces con distintos grados de desarrollo. La última repetición es una reexposición del material temático presentado al inicio.

Nº de verso	TO		TM	
1	For unto us a child is born, (Unto us a child is born)	x/x/x/x/ 8 /x/x/x/ 7	Un Nen és nat per a tothom (Ell és nat per a tothom)	x/x/xxx/ 8 (/x/x/x/ 7) Mimetismo relativo (Mimetismo absoluto)
2	Unto us a son is given:	/x/x/x/x 8	Un Fill nat per tots envien,	x//x/x/x 8 Mimetismo relativo
3	And the government shall be upon His shoulder:	xx/x/x/x/x/x 12	I el govern del món serà sobre els seus muscles	xx/x/x/x/x/x 12 Sinalefa Mimetismo absoluto
4	And His name shall be called	xx//x/x 7	I el seu Nom tots proclamen:	xx//x/x 7 Sinalefa Mimetismo absoluto
5	Wonderful,	/xx 3	Pare etern,	/x/ 3 Sinalefa Mimetismo absoluto
6	Counsellor,	/xx 3	Fort Senyor,	/x/ 3

				Mimetismo absoluto
7	The mighty God,	x/x/ 4	Meravellós,	x/x/ 4 Mimetismo absoluto
8	The everlasting Father,	x/x/x/x 7	El conseller, el Príncep	xxx/x/x 7 Mimetismo relativo
9	The Prince of Peace.	x/x/ 4	Senyor de Pau.	x/x/ 4 Mimetismo absoluto

Tabla 7: N° 12 «For unto us».

Se observan seis casos de mimetismo absoluto (con el uso de la sinalefa) y tres casos de mimetismo relativo. La traducción del verso 1 cambia una sílaba tónica (correspondiente a *child*) por una sílaba átona (*a*), sin embargo esta sílaba se sitúa sobre tiempo débil (Ilustración 9). Por lo que no hay disonancia entre el acento prosódico y el musical. La desaparición de la sílaba tónica solo afecta a los matices interpretativos del pasaje.

Ilustración 9: Cc. 7-8, n°12.

En el verso 2 *un* se sitúa en una subdivisión de tiempo más fuerte que *fill*, pero como ambas sílabas se sitúan en notas del mismo valor (corcheas) y en tiempo débil, la acentuación musical no choca con la prosódica. En el verso 6 la acentuación prosódica de la traducción concuerda con la interpretación musical, puesto que la nota sobre *-nyor* es más larga que las anteriores y, pese a ser un tiempo débil, resulta adecuada para la interpretación de una sílaba tónica por comparación con los valores de nota anteriores.

La traducción propuesta conserva muchos sonidos vocálicos y consonánticos del original. No solo el melisma sobre *born* se articula sobre la misma vocal en *tothom* sino que también se pueden ver semejanzas fonéticas entre *unto us a child is given* y *un fill nat per tots envien*. En las repeticiones (propias del estilo fugado) observamos pequeñas diferencias en el texto original que tienen su correspondencia en la traducción. Así, en el c. 53 las contraltos cantan *unto us a child is born*, eliminando la primera sílaba (*for*);

esto no resultaría natural en la versión en valenciano, por lo que se presenta una nueva traducción del verso: *ell és nat per a tothom*. También observamos que la traducción de los nombres del Mesías cambia el orden de los elementos para adecuarse al número de sílabas, puesto que la música aquí no describe la semántica sino la prosodia del texto.

Destaca en este número un melisma sobre *born* que en la traducción recae sobre la última sílaba de *tothom*. Como se ha mencionado, se mantienen cierta semejanza fonética, pero el concepto que se destaca es diferente. En el original se hace hincapié en el nacimiento y en la traducción se resaltan los beneficiados de este nacimiento.

*Nº 14 «There were shepherds»/ «And lo! »*

Este número está formado por un recitativo seco y un recitativo acompañado. Algunas ediciones lo tratan como un solo número y otras como dos números independientes. Aunque la edición de la traducción lo considera un solo número, el análisis silábico se hará de forma separada. Ambos recitativos son para soprano sobre el texto de San Lucas 2: 8-9. Se trata de la narración del anuncio a los pastores del nacimiento del Mesías, concretamente de la aparición del ángel. Esta es la única escena narrada del oratorio. El recitativo seco está en la tonalidad de Do mayor, el acompañado en la de Fa Mayor. El estilo vocal entre ambos recitativos no presenta grandes diferencias, pero en el recitativo acompañado la voz es acompañada por la orquesta mientras que en el recitativo seco solo se presenta un bajo. Ambos escritos en compás de 4/4.

Nº de verso	TO		TM	
1	There were shepherds abiding in the field,	/x/xx/xxx/ 10	Vivint al ras hi havia uns pastors	x/x/x/xxx/ 10 Sinalefa Mimetismo relativo
2	Keeping watch over their flock by night.	/x//xx/x/ 9	Que de nit vetllaven el seu ramat.	xx/x/xx/x/ 10 Alteración silábica por exceso

Tabla 8: *Nº 14 «There were shepherds».*

El primer verso presenta un caso de mimetismo relativo con cambio en el ritmo musical que encaje con la distribución silábica del verso. En la primera mitad, *there were sheperds*, se corresponde con *vivint al ras*. Mientras que la versión original comienza a tiempo sobre el segundo tiempo del compás y presenta cuatro corcheas, una para cada sílaba, la traducción comienza a contratiempo en el primer tiempo del compás y la

última sílaba recae sobre una negra. Así coinciden las sílabas tónicas de *vivint* y *ras* sobre inicios de tiempo (más fuertes que las sílabas de alrededor).

Nº de verso	TO	TM
1	And, lo, the angel of the Lord came upon them,	x/x/xxx//x/x 12 I al punt un àngel del Senyor va aparèixer
		x/x/xxx//x/x 12 Sinalefa Mimetismo absoluto
2	And the glory of the Lord shone round about them:	xx/xxx/x/x/x 12 I la glòria del Senyor els encegava
		xx/xxxx/x/x/x 13 Alteración silábica por exceso
3	And they were sore afraid.	x/x/x/ 6 I tingueren molta por.
		xx/x/x/ 7 Alteración silábica por exceso

Tabla 9: Nº 14 «And lo! ».

En el recitativo acompañado se presentan dos casos de alteración silábica por exceso que se resuelven dividiendo una nota en dos de menor valor. Destaca que *glory* y *Lord* se sitúan en las dos notas más agudas del recitativo precedidas por un salto de 6ª y de 4ª respectivamente. Se trata de dos *exclamatio*. En la traducción las palabras conservan su lugar, por lo que la figura retórica se mantiene.

#### Nº 23 «He was despised»

Este número es un aria para contralto sobre el texto de Isaías 53: 3 (solo se utiliza la primera parte del versículo) y 50: 6. Este número, de la segunda parte del *Messiah*, explica el desprecio que produce la imagen de Jesucristo maltratado por las torturas previas a la crucifixión. Esta es un aria *da capo*, forma ABA, donde cada sección del aria se corresponde con un versículo: en A se canta el versículo 3 y en B el 6. La tonalidad es Mi bemol Mayor, el compás 4/4 y el tempo indicado es *largo*.

Nº de verso	TO	TM
1	He was despised, (despised) and rejected, (rejected) of men; (He was despised, rejected)	x/x/xx/xxx/xx/xx/ 17 Rebuig dels homes de qui s'aparta el rostre tot fet al sofriment  (Rebuig dels homes,
		x/x/xx/x/x/xx/xxx/ 18 Sinalefa Alteración silábica por exceso (x/x/xx/x

		(x/x/xx/x 8)	repugna)	8 Mimetismo absoluto)
2	A man of sorrows,	x/x/x 5	Fou l'home dels dolors	x/xxx/ 6 Alteración silábica por exceso
3	And acquainted with grief.  (A man of sorrows and acquainted with grief)	xx/xx/ 6  (x/x/xxx/xx/ 11)	I el teníem per no- res.  (El menyspreàvem i el teníem per no-res)	xx/xxx/ 7 Sinalefa Alteración silábica por exceso (x/x/xxx/xxx/ 12 Sinalefa Alteración silábica por exceso)
4	He gave His back to the smiters,	x/x/xx/x 8	Ell va parar l'esquena	x/x/x/x 7 Alteración silábica por defecto
5	And His cheeks to them that plucked off the hair:	xx/x/x/x/x/ 11	Al brutal flagell amb què el van assotar	xx/x/xx/xx/ 11 Sinalefa Mimetismo relativo
6	He hid not His face from shame and spitting.	x/xx/x/x/x 10	I no amagà la cara a l'ultratge vil d'aquells que l'escopien.	x/xx/x/xxx/xx/xxx/ x 19 Alteración silábica por exceso

Tabla 10: N° 23 «He was despised».

Como se puede observar en el análisis métrico, en la traducción de esta aria es especialmente relevante el tratamiento de las repeticiones. El verso 1 se canta dos veces. En la primera vez se repiten los verbos *despised* y *rejected*. En vez de optar por la repetición de términos, el traductor introduce texto nuevo (*de qui s'aparta el rostre tot fet al sofriment*), un fenómeno de tropado. Este texto nuevo se toma de la segunda parte del versículo 53: 3 que en la versión original no se utiliza. En esta primera vez hay una alteración silábica por exceso que se resuelve insertando una sílaba en un melisma. La segunda vez que se canta este versículo se hace sin repeticiones. Por ello es necesaria una nueva traducción del verso que encaje con el número de sílabas. El texto nuevo se sustituye por *repugna* y se consigue mimetismo absoluto.

La traducción del verso 2 tiene una alteración silábica por exceso que se resuelve con la inserción de la primera sílaba de *dolors* en el melisma sobre *sorrows* (Ilustración 10). Lo mismo sucede con el verso 3, en el que se introduce la sílaba *res* al final del melisma sobre *grief*.

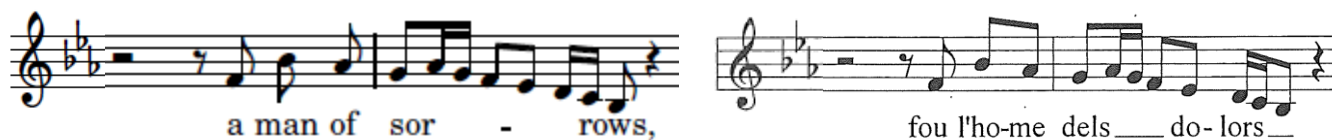


Ilustración 10: Cc. 14-15, nº23.

Ambos versos se vuelven a repetir y en esta repetición se propone una traducción nueva para el verso 2: *el menyspreàvem* en vez de *fou l'home dels dolors*. Destaca aquí el uso de la primera persona del plural en *menyspreàvem* y *teníem*, en vez de la tercera persona del plural (que mantendría el mismo número de sílabas y la distribución de los acentos). En el verso 4 la alteración silábica por defecto se resuelve con la unión de dos notas sobre la misma sílaba formando un melisma. La diferencia en la distribución de los acentos del verso 5 provoca que en la interpretación el acento prosódico se subordine al musical, aunque estos cambios no recaen sobre tiempos fuertes de compás. Finalmente, en el verso 6 vemos que se aprovechan las repeticiones del original para encajar la expresión (*l'ultratge*) *vil d'aquells que l'escopien*. Además se producen diversas alteraciones silábicas por exceso y por defecto, aunque finalmente el verso tiene sílabas de más (Ilustración 11). *Cara* (dos sílabas) se sitúa sobre las notas que en el original recaen en *shame* (una sílaba); esto se resuelve o dividiendo una nota en dos de menor valor (c. 60) o insertando una nota en un melisma (cc. 62 y 63). *And spitting* y *a l'ultrarge* se cantan sobre las mismas notas, lo que implica una división de la nota sobre *and* en dos de menor valor. Lo mismo sucede con *his face* y *amagà* (c. 61-62). La alteración silábica por defecto se sitúa en *i no*, donde dos notas (que antes coincidían con *he did not*) se fusionan en una sola.



58 them that pluck-ed off the hair; he hid not his face from shame and spit-ting, he hid not his

62 face from shame, from shame, he hid not his face from shame, from shame and spitting.

57 tar, al bru - tal fla - gell amb que-el van as-so- tar i no a- ma -

60 gà la ca-ra a l'ul- tra-tge i no a ma- gà la ca - ra, la ca - ra

64 a l'ul- tra - tge vil d'a- quells que l'es - co - pí - en *Da capo*

Ilustración 11: Cc. 58-67, nº 23.

En cuanto a figuras retóricas destacan la *hipotiposis* por melisma descendente sobre *sorrows* y sobre *grief*, que en la traducción se canta sobre *sofriment* y *dels dolors* manteniendo así la figura entre la melodía y los sustantivos.

#### Nº 26 «All we like sheep»

Este número es un número coral sobre el texto de Isaías 53: 6. La temática del texto es el sacrificio redentor de Jesucristo. La tonalidad es Fa Mayor y el compás 4/4. La indicación de tempo es *allegro moderato*. Se diferencian dos partes claras en este número. La primera parte es de estilo contrapuntístico, fugado, con notas breves y melismas y ocupa la mayor parte del número. El texto utilizado para esta parte es la primera mitad del versículo. La segunda parte del versículo se presenta en estilo homofónico, silábico, con cambio de tempo a *adagio* y con modulación al modo menor.

Nº de verso	TO	TM
1	All we like sheep x/x/ 4	Vagàvem tots x/x/ 4 Mimetismo absoluto
2	Have gone astray x/x/ 4	Vagàvem com ovelles x/x/x/x 7 Alteración silábica por exceso
3	We have turned /x/x/x/x/x/	Dispersant-nos /x/x/x/x/x/

	every one to his own way;	11	cadascú pel seu camí.	11 Mimetismo absoluto
4	And the Lord hath laid on Him	xx/x/x/ 7	I el Senyor féu recaure en Ell	xx/xx/x/ 8 Alteración silábica por exceso
5	The iniquity of us all.	xx/x/x/x 8	La iniquitat de tots nosaltres.	xxx/x/x/x 9 Sinalefa Alteración silábica por exceso

Tabla 11: Nº 26 «All we like sheep».

Se observan tres versos con alteración silábica por exceso. El verso 2 se resuelve insertando sílabas en el melisma sobre *astray*. La alteración silábica por exceso del verso 4 se lleva a cabo dividiendo una nota en dos de menor valor para las sílabas *féu re-(caure)*. En el verso 5 se divide la redonda sobre *of* en dos blancas para *tots no-(saltres)*; se observa una pequeña diferencia entre esta división en las voces superiores y en las inferiores (donde la nota que se divide es una blanca ligada del compás anterior), pero el principio de división de nota es el mismo (Ilustración 12). Además, en este verso llama la atención un cambio en la distribución rítmica musical para que el acento musical encaje con el acento prosódico de *la iniquitat*. En el c. 88 se extrae una negra de la blanca original y se desplaza *la iniquitat* un tiempo hacia el inicio del compás para que la sílaba tónica *-tat* recaiga sobre el primer tiempo (fuerte) del compás siguiente. Como consecuencia las dos negras originales se fusionan en una blanca que se corresponde con esta sílaba acentuada.

him the i - ni - qui - ty of us all.

him, the i - ni - qui - ty of us all.

him, the i - ni - qui - ty of us all.

the i - ni - qui - ty of us all.

Eil la - i - ni - qui - tat de tots no - sal - tres.

Eil la - i - ni - qui - tat de tots no - sal - tres.

Eil la - i - ni - qui - tat de tots no - sal - tres.

la - i - ni - qui - tat de tots no - sal - tres.

Ilustración 12: Cc. 87-92, n° 24.

En cuanto a las figuras retóricas destacan dos *hipotiposis*. La primera es un melisma sobre *astray* en dirección ascendente (descendente en algunas voces) que representa la idea de extraviarse. La segunda es otro melisma sobre *turned* que también representa esta idea de ir cada uno por un camino diferente. En la traducción, las palabras no mantienen su posición original y donde se cantaba *astray* se canta *ovelles*. Por eso esta figura retórica se pierde y *ovelles* pasar a ser el término destacado, aunque sin ser ilustrado por el dibujo melódico del melisma. Podría considerarse que se produce una *prosopopoeia* y que el melisma ilustraría a los animales. El segundo melisma se canta sobre *dispersant-nos* en la traducción, por lo que la idea ilustrada originalmente consigue mantenerse. Destaca también que en la traducción se mantiene el color vocálico de la sílaba sobre la que se cantan los melismas, en ambos casos. Respecto al color vocálico destaca en el c. 51 el Sol agudo de las sopranos que cantan sobre la *i* de *camí*. La poca abertura de esta vocal no es aconsejable para notas agudas y contrasta con la sílaba *way* sobre la que se canta la nota en el original. Por último, se observan que todas las repeticiones reproducen el texto tal y como se presenta la primera vez y siguen el modelo de repetición del original.

Nº 31 «*He was cut off*»

Este número es un recitativo acompañado para tenor sobre el texto de Isaías 53: 8. Solo se utiliza para este número la segunda parte del versículo. Se trata la muerte de Jesucristo. La tonalidad es Si menor, el compás 4/4 y el tempo *largo*. Es un recitativo acompañado porque la orquesta acompaña a la voz; sin embargo, el estilo difiere bastante del de otros recitativos acompañados analizados («Comfort ye» y «Thus saith the Lord of Hosts») y se asemeja más al de «And lo!» o al estilo de los recitativos secos.

Nº de verso	TO		TM	
1	He was cut off out of the land of the living:	x/x/xxx/xx/x 12	I fou arrencat de la terra dels qui viuen;	x/xx/xx/xxx/x 13 Alteración silábica por exceso
2	For the transgressions of Thy people was He stricken	xxx/xxx/xxx/x 13	Colpit de mort pels delictes del seu poble	x/x/xx/xxx/x 12 Alteración silábica por defecto

Tabla 12: Nº 31 «*He was cut off*».

En el primer verso se observan dos cambios importantes. El primero es la alteración silábica por exceso que se resuelve dividiendo la corchea de *cut* en dos semicorcheas para *arren-(cat)*. El siguiente cambio es un cambio en el ritmo que adapta el acento musical al acento prosódico de la traducción. Se elimina la semicorchea de *out*, lo que desplaza el inicio de ese fragmento una nota hacia delante haciendo que coincida la sílaba tónica de *terra* con el primer tiempo del segundo compás. En el segundo verso hay una alteración silábica por defecto que se soluciona combinando dos corcheas en una negra para la palabra *mort*.

Nº 35 «*Let all the angels*»

Este es un número coral sobre el texto *Hebreos 1: 6*, solo se utiliza la segunda parte del versículo. En este momento del *Messiah* Jesucristo ya ha ascendido al cielo, Dios ha revelado su identidad de Hijo en el cielo y los ángeles lo adoran. El número está en la tonalidad de Re Mayor y en compás de 4/4, el tempo es *allegro* y el estilo contrapuntístico y fugado.

Nº de verso	TO	TM
1	Let all the angels of God worship Him. //x/xx//x/ 10	Que tots els àngels de Déu l'adoren. x/x/xx/x/x 10 Mimetismo relativo

Tabla 13: Nº 35 «Let all the angels».

En este único verso se mantiene el número de sílabas pero no la distribución de los acentos. En el caso de la primera sílaba, que pasa de tónica a átona, no se produce ningún choque con la acentuación musical puesto que la primera nota es una corchea en tiempo y subdivisión débiles. El siguiente caso es más complicado. La diferencia entre la acentuación de *worship Him* y *l'adoren* presenta la dificultad añadida de que *worship* se canta sobre una síncopa que enfatiza su sílaba tónica. Si en la traducción se colocaran las sílabas sobre las mismas notas en las que están en la versión original, se produciría el énfasis sobre la sílaba átona *l'a-(doren)*. El traductor prefiere evitar este choque tan pronunciado entre acento prosódico y musical y opta por alargar el ámbito de la sílaba *Déu* y dividir la blanca en dos negras para *l'ado-(ren)*. De esta forma se rompe la síncopa y la sílaba tónica de *l'adoren* se sitúa sobre el tercer tiempo del compás (tiempo medio fuerte). Esto sucede en la voz de la soprano, en el tenor y el bajo se coloca la sílaba tónica en el tercer tiempo del compás alargando la sílaba *Déu*. En la contralto, sin embargo, la sílaba tónica se encuentra a principio de compás y para ello se extraen las dos corcheas del melisma de *Déu* (Ilustración 13).

*Allegro*

Let all the an-gels of God wor - ship him,  
 Let all the an-gels of God wor - ship him,  
 Let all the an-gels of God wor - ship him,  
 Let all the an-gels of God wor - ship him,

Que tots els àn - gels de Déu l'a - do - ren  
 Que tots els àn - gels de Déu l'a - do - ren  
 Que tots els àn - gels de Déu l'a - do - ren  
 Que tots els àn - gels de Déu l'a - do - ren

*Ilustración 13: Cc. 1-4, n° 35.*

En todas las repeticiones del verso se sitúa la sílaba tónica en el primer o en el tercer tiempo del compás modificando, cuando es necesario, la cantidad de tiempos que abarca *Déu*. En cuanto a la fonética, se puede observar que los melismas sobre *worship* y *angels* mantienen el color y la abertura de las vocales en la traducción.

*Nº 40 «Why do the nations?»*

Esta es un aria para bajo sobre el texto de Salmos 2: 1-2. El tema del texto es el rechazo de los poderosos del mundo a la evangelización. El aria está en Do Mayor, en 4/4 y el tempo es *allegro*. Se distinguen dos secciones en esta aria. La primera se canta sobre el texto del primer versículo y la segunda, que modula a La menor, se canta sobre el segundo versículo.

Nº de verso	TO	TM
1	Why do the nations so furiously rage together, 13	Per què es conjuren frenèticament els pobles? x/x/xx/xx/x/x 13 Sinalefa Mimetismo relativo

2	Why do the people imagine a vain thing?	//x/xx/xxx/ 11	Per què preparen inútils (frenètics) alçaments?	x/x/xx/xxx/ 11 Mimetismo relativo
3	The kings of the earth rise up,	x/xx/x/ 7	Els reis de la terra alçats,	x/xx/xx/ 8 Alteración silábica por exceso
4	And the rulers take counsel together,	xx/xx/xx/x 10	Amb els prínceps plegats es consellen	xx/xx/xx/x 10 Mimetismo absoluto
5	Against the Lord, and His anointed.	x/x/x/x/x 9	Contra el Senyor i el seu Messies.	/xx/x/x/x 9 Mimetismo relativo

Tabla 14: N° 40 «Why do the nations? ».

En los dos primeros versos vemos casos de mimetismo relativo debido al inicio de la pregunta que en inglés es acentuado y en valenciano no. Algo parecido sucede en el verso 5 donde los acentos iniciales son diferentes en el original y la traducción. El caso de alteración silábica por exceso del verso 3 se lleva a cabo mediante la introducción de una síncopa a partir de la disminución del valor de las notas anterior y posterior a la nota nueva. Además, el inicio de este verso se ha desplazado hasta el segundo tiempo del compás (en la versión original comienza en el último tiempo) para que la sílaba tónica de *terra* coincida con el tiempo fuerte del compás siguiente. Estos cambios no se recogen entre los cambios aceptables de Apter y Herman (2016). Además, la partitura sufre modificaciones considerables con respecto al original, como es la eliminación de pasajes completos: los cc. del 39 al 68 y del 78 al 90 de la versión original no aparecen en la versión traducida. Estos pasajes eliminados en la versión traducida contienen, en la original, los melismas sobre tresillos que caracterizan al aria.

La última sección del aria presenta cambios en la línea melódica en la altura de las notas, que son en general más graves que en el original, cambios armónicos en la tonalidad y reducción de los valores de las notas a la mitad en los últimos dos compases. Estos cambios pueden deberse a la necesidad de adaptar el aria a las capacidades vocales y técnicas del cantante que fuese a interpretarla.

Respecto al tratamiento de las repeticiones en la traducción se observa que en los cc. 22-24 se repiten fragmentos del verso 2, mientras que en el original se repiten fragmentos del verso 1. A partir del c. 29 de la traducción, cada vez que se repite el verso 2 se utiliza *frenètics alçaments* en vez de *inútils alçaments*. Esto no presenta ninguna

diferencia en cuanto al número de sílabas o la acentuación de las mismas y, además, ayuda a mantener las figuras retóricas puesto que *frenètics* se canta sobre el melisma en tresillos, también *alçaments* se sitúa sobre este melisma. En la versión original el melisma se canta sobre *rage*, donde realiza una *hipotiposis* mantenida en la traducción. En la traducción se mantiene una abertura y color vocálico parecido al que presentan las sílabas del melisma en el original.

Nº 41 «*Let us break*»

Este es un número coral sobre el texto Salmos 2: 3. Es el texto que sigue al número anterior en el que se pide a Dios que elimine las cadenas y el yugo de los poderosos. La tonalidad es Do Mayor, el compás 3/4<sup>20</sup> y el tempo es *allegro e staccato*. La textura es contrapuntística y fugada.

Nº de verso	TO		TM	
1	Let us break their bonds asunder, let us break  (Let us break their bonds)	/x/x/x/x/x/ 11  (/x/x/ 5)	Deixa'ns rompre les cadenes, deixa'ns fer.  (Deixa'ns rompre el jou)	/x/x/x/x/x/ 11 Mimetismo absoluto (/x/x/ 5 Sinalefa Mimetismo absoluto)
2	And cast away their yokes from us.	x/x/x/x/ 8	Ben lluny llancem el jou pervers.  (El jou llancem ben lluny de nosaltres).	x/x/x/x/ 8 Mimetismo absoluto (x/x/x/xxx/x 10 Alteración silábica por exceso)

Tabla 15: Nº 41 «*Let us break*».

Aunque en ambos versos se consigue mimetismo absoluto, el tratamiento de las repeticiones no reproduce el texto tal y como se presenta la primera vez, pese a que el encaje entre acentos musicales y prosódicos se cumple satisfactoriamente. Pese a ello se presentan otras alternativas en la traducción de las repeticiones. En el c. 3 el tenor canta en el original: *their bonds asunder, let us let us break*, la traducción dice: *trenquem cadenes, deixa'ns, deixa'ns fer*, aunque podría utilizar el ya propuesto *rompre cadenes*,

<sup>20</sup> Primer tiempo es fuerte, segundo y tercero son débiles.



*deixa'ns, deixa'ns fer*. En las repeticiones de *let us break their bonds asunder* se presentan dos traducciones: la primera es la que se presenta en la tabla (*deixa'ns rompre les cadenes*); la segunda es *deixa'ns rompre, deixa'ns, deixa'ns fer*. Ambas coinciden en número de sílabas y distribución de acentos, no se encuentra ninguna razón para que el verso 1 presente dos traducciones diferentes, ni se encuentra una lógica a la elección de una o la otra. Cuando el verso 1 se repite de forma abreviada como *let us break their bonds*, entonces se presenta la traducción *deixa'ns rompre el jou* que coincide en acentuación y número de sílabas con el original. La abreviación de la frase original no sería posible en valenciano.

El verso 2 también presenta dos traducciones. La primera, en mimetismo absoluto, es la que se presenta las primeras veces que se canta el verso. A partir del c. 42 aparece la otra traducción en alteración silábica por exceso (dos sílabas de más) que se soluciona dividiendo una blanca en una negra y dos corcheas. La primera traducción se corresponde rítmicamente con el original, mientras que la segunda incorpora el concepto *from us*, que en la primera traducción se reemplaza por *pervers*, por conveniencia rítmica. El melisma sobre *away* se traduce en la versión original por *llancem*. Este melisma es una *hipotiposis* que describe la acción de lanzar lejos.

#### Nº 46 «*Since by man*»

Este es un número coral sobre el texto de la Primera Carta a los Corintios 15: 21-22, pertenece a la tercera parte del *Messiah*. La temática es la promesa de la resurrección y la redención por la caída de Adán. En ambos versículos se observan paralelismos en los que la segunda mitad del versículo dice lo contrario a la primera. La primera mitad habla sobre la muerte y la segunda sobre la resurrección. La estructura musical sigue este contraste entre partes. Así, las mitades que se refieren a la muerte están en la tonalidad de La menor con un tempo *grave* y *a cappella*; las que se refieren a la resurrección están en Do Mayor con tempo *allegro* y con acompañamiento orquestal. El compás es 4/4 y la textura homofónica en ambas partes.

Nº de verso	TO		TM	
1	Since by man came death,	xx/// 5	Si per l'home ve la mort,	xx/x/x/ 7 Alteración silábica por exceso
2	By man came also the resurrection of the	x///xx/x/xxx/ 13	Per l'home ve l'alliberament del	x/x//x/x/xx/xx/ 15

	dead.		l·ligam de la mort.	Alteración silábica por exceso
3	For as in Adam all die,	xxx/xx/ 7	Si en Adam tots morim,	xxx//x/ 7 Mimetismo relativo
4	Even so in Christ shall all be made alive.	/x/x/x/x/x/ 11	En el Crist tenim la resurrecció.	/x/x/x/x/x/ 11 Mimetismo absoluto

Tabla 16: N° 46 «Since by man».

Los casos de alteración silábica por exceso de los versos 1 y 2 se solucionan mediante la división de blancas en negras (verso 1) y de negras en corcheas (verso 2). El mimetismo relativo choca con la música puesto que *tots* recae sobre el tercer tiempo del compás, tiempo semifuerte, por lo que los acentos prosódico y musical coinciden. Destaca en este número el tratamiento de las repeticiones. Pese a que en el verso 4 se consigue mimetismo absoluto, la estructura y longitud de las palabras impide partir y repetir el verso traducido por los mismos lugares en los que se repite y parte el original. Mantener la coherencia implica la pérdida del melisma sobre *all* al insertar las sílabas de *resurrecció* en cada una de las notas del melisma. La última de las repeticiones del verso (*e'en so in Christ shall all, shall all be made alive*), también presenta problemas para la traducción. La forma contraída *e'en* implica una sílaba menos y las repeticiones de *shall all* resultarían incoherentes en la versión en valenciano de nuevo porque la longitud de las palabras no es la misma en ambas lenguas. Para encajar el número de notas y sílabas se presenta la siguiente traducción: *en Crist tenim, en Crist tenim resurrecció*, sin los artículos (Ilustración 14).

, e'en so in Christ shall all, shall all be made a-live.

En Crist te - nim, en Crist te - nim res - su - rec - ci - ó.

Ilustración 14: Cc. 31-34, n° 46.

Nº 48 «The trumpet shall sound»

Esta es un aria para bajo sobre el texto de la Primera Carta a los Corintios 15: 52-53. Para el aria se utiliza la segunda mitad del versículo 52 y el versículo 53 completo. El tema del texto es la resurrección de la carne en el día del Juicio Final. El aria está en la tonalidad de Re Mayor y en compás de 3/4. El tempo que se indica es *pomposo, ma non allegro* y destaca la trompeta solista que antecede y acompaña a la voz. La estructura del aria es *da capo* (ABA). La parte A se corresponde con el versículo 52 y la B con el 53.

Nº de verso	TO		TM	
1	The trumpet shall sound,	x/xx/ 5	La trompeta sonarà	xx/xxx/ 7 Alteración silábica por exceso
2	And the dead shall be rais'd incorruptible,	xx/xx/xx/xx 11	I els morts s'alçaran incorruptes	xx/xx/xx/x 10 Alteración silábica por defecto
3	And we shall be chang'd.	x/xx/ 5	I nous hi serem.	x/xx/ 5 Mimetismo absoluto
4	For this corruptible must put on incorruption,	x/x/xxxx/xx/x 13	El cos corrupte es tornarà incorruptible	x/x/xxxx/xxx/x 14 Alteración silábica por exceso
5	And this mortal must put on immortality.	x//xxx/xx/xx 12	I el mortal esdevindrà immortal.	xx/xxx/xx/ 10 Alteración silábica por defecto

Tabla 17: Nº 48 «The trumpet shall sound».

La alteración silábica por exceso del verso 1 se resuelve con la división de la negra inicial en dos corcheas y de la tercera negra del c. 29 en otras dos corcheas. Además, se observa un cambio rítmico en que las dos negras del c. 28 pasan a negra con puntillo y corchea, recayendo la negra con puntillo sobre la sílaba tónica de *trompeta* (Ilustración 15). Aunque este cambio no sería necesario puesto que esta sílaba ya cae sobre el tiempo fuerte del compás.

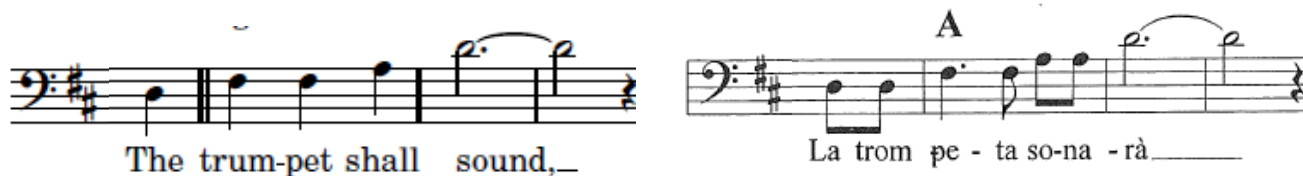


Ilustración 15: Cc. 28-30, nº48.

En el verso 2 la alteración silábica por defecto se soluciona eliminando una de las sílabas del melisma y creando así un melisma más grande. La alteración silábica por exceso del verso 4 se soluciona con la división de una blanca en dos negras para *corrupte* la primera vez que aparece el verso. En las repeticiones la modificación recae sobre *es tornarà* dividiendo negras en corcheas e, incluso, incluyendo una nota nueva (c. 169). La alteración silábica por defecto del verso 6 se realiza creando un melisma sobre *es-(devindrà)* y fusionando dos notas en una sola en el melisma sobre *immortal*.

Las principales figuras retóricas que destacan entre texto y música son las notas largas y agudas precedidas de escalas ascendentes, sobre *the trumpet shall sound* y *shall be rais'd*, que ilustran el sonido de la trompeta, *prosopopoeia*, y el movimiento ascendente de la resurrección, *hipotiposis*. Ambas figuras se mantienen en la traducción, porque las palabras conservan su posición en la frase. Destaca también el melisma sobre *chang'd* que representa el movimiento de cambio, *hipotiposis*. Sin embargo, en la traducción este melisma recae sobre *serem*. Se pierde la figura, aunque se mantiene el color vocálico. La misma idea de cambio se enfatiza con el melisma sobre *put on*, *hipotiposis*, que esta vez sí conserva el significado en la traducción, puesto que se canta sobre *es tornarà*. El último melisma es sobre *immortality* en el original, *immortal* en la traducción, y en ambos casos enfatiza la misma idea.

Nº 49 «Then shall be brought»

Este es un recitativo seco para contralto sobre el texto de la Primera Carta a los Corintios 15: 54. Solo se utiliza la segunda mitad del versículo. El tema es la victoria sobre la muerte. La tonalidad es Si bemol Mayor, el compás es 4/4 y el tempo, *allegro*. La voz va acompañada por un bajo continuo, sin orquesta.

Nº de verso	TO	TM
1	Then shall be brought to pass the saying that is written,	<div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <div style="width: 45%;"> <p>//x/x/x/xxx/x 13</p> </div> <div style="width: 45%;"> <p>Llavors es complirà allò que està escrit:</p> </div> </div> <div style="display: flex; justify-content: flex-end; margin-top: 10px;"> <p>x/xxx/x/x/x/ 12 Sinalefa Alteración silábica por</p> </div>

				defecto
2	Death is swallow'd up in victory.	/x/x/x/xx 9	“Mort esdevindrà victòria”.	/xxx/x/xx 9 Mimetismo relativo

Tabla 18: N° 49 «Then shall be brought».

La alteración silábica por defecto del verso 1 se soluciona con la creación de un melisma sobre *escrit*. Las diferencias en la distribución de los acentos en todo el número no chocan con la partitura puesto que todas las sílabas tónicas recaen sobre el primer o el tercer tiempo del compás (fuerte o semifuerte). La única excepción es *està*, que recae sobre el cuarto tiempo (débil). La diferencia de acentuación prosódica y musical puede salvarse con la interpretación, ya que el recitativo seco permite mucha flexibilidad interpretativa.

#### 4.6. Análisis de elementos lingüísticos y culturales

Como ya se ha comentado, entre las características lingüísticas del *Messiah* destaca la presencia de arcaísmos como *ye*, *thy*, *thee*, terminaciones verbales en *-th* como *saith*, *crieth*, *hath*, *appearth*, *justifieth*, *condemneth* o *sitteth* y terminaciones verbales en *-est* como *tellest*. Estos arcaísmos no encuentran equivalente en el texto meta. Esto es una norma general en la traducción, donde los textos marcados cronológicamente se traducen a la lengua contemporánea del traductor. Tampoco se reflejan en el texto meta los *clusters* consonánticos producto de las sinéresis, algunos ejemplos son: *ev'ry*, *heav'ns*, *ev'n*, *rais'd*, *chang'd*, *accomplish'd*, *pardon'd*. Razón de esto es que este fenómeno de sinéresis no tiene correspondencia en la lengua meta.

En cuanto a las referencias culturales, muchas se han traducido por la versión establecida que, en la mayoría de los casos, mantiene el mismo número de sílabas en inglés y en valenciano. Es el caso de *Jerusalem/Jerusalem*, *Adam/Adam*, *Emmanuel/Emmanuel*, *Christ/Crist*. También se encuentran las referencias culturales *Jerusalem* y *God. Lord* o *the Lord* se traduce normalmente como *Senyor*, jugando con el resto del verso para mantener el número de sílabas aproximado. También *God* se traduce por *Senyor*, *Déu* y, solo una vez como *Jahvé*. Se elige una opción u otra dependiendo de las exigencias silábicas y acentuales de la música. Finalmente, destaca que la alusión directa al Mesías que en inglés se expresa como *His anointed* (n° 40 «Why do the nations?»), en valenciano se traduce por *el seu Messies*. Esto resulta llamativo porque la palabra *Messiah* no aparece en todo el conjunto del texto en la versión original.

#### 4.7. Resumen del análisis y observaciones

A continuación se presentan unas tablas con los datos y porcentajes del ajuste silábico, el tratamiento de las repeticiones y las figuras retóricas en la traducción.

	Mimetismo absoluto	Mimetismo relativo	Alteración silábica por exceso	Alteración silábica por defecto
Recitativo seco	13%	25%	50%	25%
Recitativo acompañado	46%	25%	21%	8%
Aria	28%	20%	40%	12%
Coro	48%	24%	29%	0%
Total	37%	23%	32%	8%

*Tabla 19: Porcentajes de ajuste silábico y distribución de los acentos.*

En la Tabla 19 se puede observar que el mimetismo absoluto, es decir, la coincidencia tanto en número de sílabas como en distribución de los acentos, se consigue en un 37% del total de los versos analizados; seguida de la alteración silábica por exceso (32%). El mimetismo relativo, donde coincide el número de sílabas pero no la distribución de los acentos, sería la tercera técnica preferida (23%) y la alteración silábica por defecto, la menos utilizada (8%). Esto se debe posiblemente a las diferencias entre el inglés, lengua eminentemente monosilábica, y el valenciano. Así, la tendencia general en la traducción del inglés al valenciano es que la traducción tenga más sílabas que el original. Alandete, el traductor de la obra, señala en la entrevista (ANEXO I) que él consiguió una traducción que respetaba el número de sílabas completamente, esta era una de las condiciones que se autoimpuso. Fue Ramón i Lluch quien optó por introducir y omitir sílabas y, por lo tanto, realizar las modificaciones pertinentes en la partitura. Estas modificaciones, como ya se ha comentado, venían justificadas por motivos musicales y de comprensión del texto.

Se aprecian diferencias significativas en las técnicas utilizadas en las distintas formas musicales. El recitativo seco tiene el menor porcentaje de mimetismo absoluto (13%) y el mayor porcentaje de alteración silábica por exceso (50%). Esto se debe a que en el recitativo seco el texto y su prosodia resulta de mayor relevancia que la música sobre la que se recita. El valor estético de esta música se supedita a la transmisión de la información textual, por lo tanto la música puede modificarse con mayor libertad que en otras formas musicales. Cabría esperar unos porcentajes semejantes en el recitativo acompañado. Sin embargo, el porcentaje de mimetismo absoluto es 46% y el de

alteración silábica por exceso solo es 21% Razón para ello es la variedad estilística de los recitativos acompañados analizados. Mientras que «And lo!» y «He was cut off» presentan un estilo de recitación más semejante al del recitativo seco; «Comfort ye» y «Thus saith the Lord» están compuestos en un estilo más melódico, semejante al aria o a los números corales. En estos dos últimos recitativos acompañados sería preferible el mimetismo absoluto.

En los coros también abunda el mimetismo absoluto. Los casos de mimetismo relativo y alteración silábica por exceso representan un 24% y un 29% del total. Era de esperar que los números donde la música tiene un papel importante tuvieran un mayor porcentaje de mimetismo absoluto. Por eso, destacan los porcentajes del aria, donde solo hay un 28% de mimetismo absoluto, contra un 40% de alteración silábica por exceso. Habría que realizar el análisis de toda la obra completa para confirmar esta diferencia de porcentaje. Aun así, tanto las técnicas de mimetismo absoluto como las de alteración silábica se contemplan como válidas y estas últimas no implican necesariamente grandes modificaciones de la parte musical.

Tipos de alteración silábica por exceso		Tipos de alteración silábica por defecto	
División de nota	20	Combinación de nota	4
Inserción de sílaba	8	Creación de melisma	4
División y cambio de altura	2		
Inserción de síncopa	1		

Tabla 20: Tipos de alteración silábica por exceso y defecto.

Si se atiende a la resolución de las alteraciones silábicas (Tabla 20), se observa que las cuatro opciones preferidas: división de la nota, inserción silábica, combinación de nota y creación de melisma, son recogidas por Apter y Herman como opciones permitidas para la traducción cantable de música culta. Solo la división y el cambio de altura (2 casos) y la inserción de la síncopa (1 caso) serían cambios no contemplados por los autores como aptos por suponer una modificación mayor de la partitura.

Otra de las técnicas utilizadas para ajustar las sílabas es la sinalefa (Tabla 21). Las sinalefas se indican en la partitura no siempre siguiendo las reglas habituales del valenciano. Así, algunas de las sinalefas naturales no se realizan en el canto introduciendo cierto grado de tensión en el verso que podría quedar enmascarado por la música. Algunos ejemplos de estas sinalefas eliminadas se pueden encontrar en el verso 5 del nº 5 y en el verso 6 del nº 23, entre otros. Esto se hace así para conseguir el número de sílabas deseado. En este aspecto no se aprecian diferencias entre las distintas

formas musicales. Tampoco parece haber diferencias significativas entre las distintas formas musicales, por lo que respecta a la modificación rítmico-musical. Esta hace referencia a los cambios musicales en la partitura que van más allá de la inclusión o división de una sílaba. La mayoría de estos cambios musicales busca igualar la acentuación musical a la distribución de sílabas tónicas de la traducción.

	Sinalefa	Modificación rítmico-musical
Recitativo seco	4	1
Recitativo acompañado	6	2
Aria	6	2
Coro	4	2
Total	20	7

Tabla 21: Sinalefa y modificación rítmico-musical.

Respecto al tratamiento de las repeticiones, 8 de los 16 números analizados siguen un esquema de repetición distinto al original. Este nuevo esquema puede ser la inserción de un texto completamente nuevo (por ejemplo, en el nº 23 «He was despised»), la modificación del orden sintáctico de la repetición (por ejemplo, en el nº 41 «Let us break») o el cambio de uno o varios términos de la frase repetida (por ejemplo, en el nº 11 «The people that walked in darkness»). De estas posibilidades, es la inserción de texto nuevo (que supone la eliminación de la repetición) la única que tendría consecuencias retóricas, puesto que se estaría eliminando la *iteratio*, fuerza enfática, que aporta la repetición.

	<i>Exclamatio</i>	<i>Synonimia</i>	<i>Hipotiposis</i>	<i>Prosopopoeia</i>	<i>Antitheton</i>	<i>Mutation Toni</i>
Recitativo acompañado	4	2			1	
Aria			13 1	3		1
Coro			4	1 1		

Tabla 22: Figuras retóricas.

Respecto a las figuras retóricas (Tabla 22), se observa que la gran mayoría de estas consigue mantenerse en la traducción.<sup>21</sup> Solo tres figuras se pierden. Alandete explica que la coincidencia entre palabras y notas musicales (que formaban figuras retóricas) no era una prioridad. Esta solo se cumplía cuando no interfería con el ajuste silábico y con el color de las vocales. Dado el alto número de figuras retóricas que se mantienen, se podría aventurar que Ramón i Lluç sí tuvo en cuenta este factor y realizó cambios en la propuesta de Alandete para mantener las figuras retóricas. Desafortunadamente, la

<sup>21</sup> Las señaladas en verde se mantienen; las señaladas en rojo no se mantienen.



propuesta de Alandete (antes de las modificaciones de Ramón i Lluch) no se conserva, para poder comprobarlo.

Por último, destaca en el análisis que el color de las vocales que se encuentran sobre melismas y adornos se mantiene en la traducción. Alandete destaca que esta fue una de las condiciones que se autoimpuso. El color de las vocales resulta de especial relevancia para el canto, puesto que las vocales abiertas resultan más fáciles de cantar en notas agudas o en melismas largos. Así, vocales de abertura y color parecidos no solo resultan fieles a la fonética original sino que facilitan el canto a los intérpretes. Esto se consigue en muchos casos utilizando palabras de la misma familia léxica.

## 5. Conclusiones

Después de realizar el análisis de la obra pueden confrontárselos resultados con los objetivos del trabajo y las preguntas de investigación formulados en la introducción.

El primer objetivo es definir los rasgos de la traducción cantable del género del oratorio, especialmente en lo que concierne a las particularidades de este género y a las posibles semejanzas con la traducción de ópera. Partiendo de la clasificación de Cheng (2018) de los tipos de traducción de textos vocales, el oratorio pertenece a los géneros auditivos no dramáticos, junto con otros géneros de música culta como la música coral o la canción culta (a diferencia de la ópera, que es un género audiovisual dramático). La traducción cantable del oratorio comparte las características y dificultades comunes a las traducciones cantables. Las consideraciones sobre ritmo, colocación de palabras clave (figuras de retórica musical), la predominancia acústica de la música sobre la letra, la flexibilidad en la traducción del sentido, la preferencia por el ritmo musical sobre el verbal y la cantabilidad (distribución vocálica y consonántica en relación a las notas cantadas) que Cheng, Apter y Herman (2016) y Low (2005) proponen, son aplicables a la traducción cantada del oratorio. En el análisis de la traducción del oratorio se revelan como especialmente importantes el tratamiento de las repeticiones, la ya mencionada retórica musical y la traducción de referencias culturales. Como el texto del oratorio se basa en textos bíblicos o, en el caso del *Messiah*, es una recopilación del texto, todos los nombres propios de la obra son referencias culturales conocidas en toda la cultura judeocristiana. Es por ello que en la traducción de estos nombres se requiere de más fidelidad que en otros géneros musicales cultos, como la ópera, donde sí es posible cambiar los nombres de los personajes para adaptarlos musical y/o culturalmente.

Otra de las principales diferencias con la ópera es que el género del oratorio no es dramático, es decir, *a priori*, se representa no escenificado, por lo que al traducir no existe la restricción de la puesta en escena. Como indica Cheng, en la ópera hay que tener en cuenta la relación entre el texto y la representación teatral. Esto no sucede en el oratorio. Sin embargo, en los oratorios aparecen personajes y se desarrolla una trama (la ausencia de personajes y diálogos del *Messiah* es una excepción dentro del género). Por lo tanto, la caracterización de personajes a través del texto y de la música y las informaciones claves para el desarrollo de la trama, elementos a tener en cuenta en la traducción cantable de ópera, también serían de importancia en el género del oratorio, pese a ser este un género no-dramático (no escénico). Por otro lado se puede aventurar que las técnicas de traducción y de ajuste del texto utilizadas en la traducción cantable de ópera y de oratorio son las mismas, ya que las formas musicales y los estilos de

ambos géneros se asemejan en todos los periodos históricos y artísticos. Así, las posibles diferencias entre las técnicas de traducción en oratorio y en ópera se deberán más bien a las diferencias artísticas entre los distintos periodos históricos que a las características intrínsecas de los géneros.

Así, los rasgos generales de la traducción cantable de ópera y oratorio son los mismos con las siguientes excepciones: en el oratorio no hay, *a priori*, una puesta en escena que deba tenerse en cuenta, y la temática religiosa del oratorio exige mayor fidelidad en la traducción de las referencias culturales y del desarrollo de la trama.

El segundo objetivo de este trabajo es determinar las técnicas y el método empleado en la traducción al valenciano del *Messiah*. También se pretende establecer cuál es la prioridad en la traducción: la fidelidad al texto bíblico o a la partitura musical.

Si se observa la Tabla 20, el mimetismo absoluto y la alteración silábica por exceso son las técnicas de traducción más utilizadas. Como el mismo traductor confirma en la entrevista, se prefiere el mimetismo, aunque se observa mayor libertad en el encaje silábico del recitativo seco por la naturaleza prosódica del mismo. Las formas de resolución de las alteraciones silábicas por exceso y por defecto no representan, en su mayoría, cambios relevantes en la línea melódica de la obra (Tabla 20). También destaca la sinalefa como técnica de encaje silábico (Tabla 21). Además, aunque impera la búsqueda de fidelidad a la partitura, sí se observan cambios rítmicos y estructurales en 7 de los 16 números analizados. Algunos de estos cambios responden a necesidades prosódicas mientras que otros suponen supresiones importantes de fragmentos musicales (como es el caso del aria «Why do the nations?»).

También se ha buscado la fidelidad en la traducción de las referencias culturales, aunque esta fidelidad se subordina al encaje silábico (*the Lord of Hosts* por *el Déu de tots*). Por lo que respecta al tratamiento de las repeticiones, 8 de las obras analizadas no siguen el mismo esquema de repeticiones que el original. Se modifican las repeticiones por necesidades del ajuste silábico o bien se aprovechan las repeticiones para añadir elementos que naturalicen la expresión del texto. Este tratamiento de las repeticiones afecta a la *iteratio* de la obra. También destaca la fidelidad en la fonética y el color de las vocales sobre los melismas y notas agudas, además de la fidelidad en la posición de las palabras que se comenta en el siguiente objetivo (todo esto es la cantabilidad de Low). Ambas son condiciones que el traductor se autoimpuso al traducir la obra. Finalmente, hay que señalar que, aunque la traducción mantiene semejanzas con el texto bíblico original, no se busca la reproducción exacta de los versículos bíblicos en su

traducción al valenciano. Se prefiere la alteración de pequeños matices del mensaje a la modificación musical.

En general se observa que la prioridad principal en la traducción es, como cabía esperar, el encaje silábico; la segunda prioridad sería, como señala el traductor, el encaje fonético, y los demás elementos clave de la traducción (referencias culturales, repeticiones, encaje fonético, etc.) se mantienen en la medida en que no impidan el encaje silábico. Sin embargo, toda la traducción se somete al criterio del director musical, que a veces sacrifica el mimetismo silábico por razones musicales. A pesar de ello, las modificaciones en la partitura son mínimas y, en su mayoría, responden a las necesidades prosódicas de la traducción. Este predominio de la música sobre el texto revela que el método de traducción utilizado es el musicocéntrico.

El último objetivo consiste en determinar cómo la relación música-texto, concretamente las figuras retóricas, se ven afectadas por la traducción. Como se recoge en la tabla del análisis (Tabla 22), la mayoría de relaciones retóricas se mantienen, puesto que la posición de las palabras clave se respeta en la traducción. Según cuenta el traductor, el director musical sacrificó el mimetismo silábico por criterios musicales. No sería aventurado afirmar que las figuras retóricas formaban parte de estos criterios musicales. Sin embargo, sí se pierden algunas figuras retóricas, y, especialmente es llamativa la pérdida de la *iteratio* en las repeticiones. Por otro lado, no se puede hablar de creación de nuevas figuras retóricas puesto que esta no es la intención del traductor.

El presente trabajo responde, por lo tanto, a los objetivos planteados. Además, con este trabajo se contribuye a la investigación teórica en torno a la traducción cantable del género del oratorio. Por otro lado, la investigación aquí llevada a cabo abre la puerta a un estudio sociológico del fenómeno del *Messies* en Algemesí que abarque desde los ensayos y la representación hasta la recepción e influencia de la obra traducida, abordando el tema de las traducciones cantables en valenciano.

## 6. Bibliografía

### Fuentes primarias:

Handel, George Frideric. 1741. *Messiah: vocal parts* [Música impresa]. Nicolas Sceaux.

Händel, George Frideric. 1741. *El Messies: Oratori. Part de Solistes* [Música impresa]. Traducción y adaptación por Miquel Alandete i Ballester y Diego Ramón i Lluch. Algemesí: Schola Cantorum d'Algemesí.

Händel, George Frideric. 1741. *El Messies: Oratori. Partitura de Cor* [Música impresa]. Traducción y adaptación por Miquel Alandete i Ballester y Diego Ramón i Lluch. Algemesí: Schola Cantorum d'Algemesí.

Handel, George Frideric. 1741. *Messiah* [Música impresa]. Kassel: Bärenreiter: 159-169.

### Fuentes secundarias:

Burrows, Donald y Watkins Shaw. 1995. «Handel's 'Messiah': Supplementary Notes on Sources». *Music & Letters* 78, nº 3: 356-368.

Carter, Tim. 2001. «Word-painting». *Grove Music Online*. Fecha de consulta: 11/09/2020.

Cheng, Hui-tung Eos. 2018. «Translation of Songs». En *Encyclopedia of Practical Translation and Interpreting*, editado por Chan Sin-wai, 352-389. Hong Kong: Chinese University Press.

Cumming, Geoffrey. 1959. «The Text of 'Messiah'». *Music & Letters* 31, nº 3: 226-230.

Davies, Andrew. 2007. «Oratorio as Exegesis: The Use of the Book of Isaiah in Handel's *Messiah*». *Biblical Interpretations* 15: 464-484.

Desblache, Lucile. 2018. «Translation of Music». En *Encyclopedia of Practical Translation and Interpreting*, editado por Chan Sin-wai, 288-324. Hong Kong: Chinese University Press.

Franzon, Johan. 2008. «Choices in Song Translation». *The Translator* 14 (2): 373-399.

Golomb, Harai. 2005. «Music-linked translation (MLT) and Mozart's operas: Theoretical, textual and practical perspectives». En *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, editado por Dinda L. Gorfée, 121-164. Amsterdam: Rodopi.

- Hicks, Anthony. 2001. «Handel [Händel, Hendel], George Frideric [Georg Friederich]». *Grove Music Online*. Fecha de consulta: 11/09/2020.
- Kaindl, Klaus. 2005. «The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image». En *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, editado por Dinda L. Gorfée, 235-263. Amsterdam: Rodopi.
- Lipsky, Abram. 1908. «Rhythm in Prose». *The Sewanee Review* 15, n° 3: 277-289.
- López Cano, Rubén. 2000. *Música y retórica en el Barroco*. México: UNAM.
- Low, Peter. 2005. «The Pentathlon Approach to Translating Songs». En *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, editado por Dinda L. Gorfée, 185-212. Amsterdam: Rodopi.
- Marco, Josep. 2009. «Training Translation Researches: An Approach Based on Models and Best Practice». *The Interpreter and Translator Trainer*, 3 (1): 13-26.
- Matamala, Anna y Pilar Orero. 2008. «Opera Translation». *The Translator* 14 (2): 427-461.
- Meschonnic, Henri. 1985. «Translating Biblical Rhythm». *Modern Language Studies* 14, n° 4: 143-156.
- Musical Times Publications. 1899. «Handel's 'Messiah' Material». *The Musical Times and Singing Class Circular* 40, n° 673: 169-171.
- Plaggenmarsch, S.M. 2014. *How to Handel: A thesis on the translation of Messiah and The young Messiah*. Utercht: Universidad de Utrecht. Tesis de máster.
- Ramírez Blázquez, Inmaculada y Beatriz Sánchez Cárdenas. 2019. «La traducción musical: modalidades, estrategias y propuesta didáctica». *Sendeban. Revista de Traducción e Interpretación* 30: 163-197.
- Smither, Howard E. 2001. «Oratorio». *Grove Music Online*. Fecha de consulta: 8/04/2020.
- Susam-Sarajeva, Sebnem. 2008: «Translation and Music: Changing Perspectives, Frameworks and Significance». *The Translator* 14 (2): 187-200.
- Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies – and beyond*. Amsterdam: John Benjamins.

## Índice de tablas

Tabla 1: Guion de entrevista.....	18
Tabla 2: N° 2 «Comfort ye, my people».....	28
Tabla 3: N° 3 «Ev'ry valley». ....	30
Tabla 4: N°5 «Thus saith the Lord of Hosts». ....	32
Tabla 5: N° 8 «Behold, a virgin shall conceive». ....	34
Tabla 6: N° 11 «The people that walked in darkness». ....	35
Tabla 7: N° 12 «For unto us».....	38
Tabla 8: N° 14 «There were shepherds».....	39
Tabla 9: N° 14 «And lo! ». ....	40
Tabla 10: N° 23 «He was despised». ....	41
Tabla 11: N° 26 «All we like sheep». ....	44
Tabla 12: N° 31 «He was cut off». ....	46
Tabla 13: N° 35 «Let all the angels». ....	47
Tabla 14: N° 40 «Why do the nations? ». ....	49
Tabla 15: N° 41 «Let us break». ....	50
Tabla 16: N° 46 «Since by man». ....	52
Tabla 17: N° 48 «The trumpet shall sound». ....	53
Tabla 18: N° 49 «Then shall be brought». ....	55
Tabla 19: Porcentajes de ajuste silábico y distribución de los acentos. ....	56
Tabla 20: Tipos de alteración silábica por exceso y defecto. ....	57
Tabla 21: Sinalefa y modificación rítmico-musical. ....	58
Tabla 22: Figuras retóricas. ....	58

## Índice de ilustraciones

Ilustración 1: Cambios aceptables en la música (Apter y Herman 2016: 18). .....	13
Ilustración 2: Cc. 30-31, nº 2. ....	28
Ilustración 3: Cc. 12-13, nº2. ....	29
Ilustración 4: C. 25, nº 3. ....	30
Ilustración 5: C. 59-60, nº 3. ....	30
Ilustración 6: Cc. 25-26, nº 5. ....	33
Ilustración 7: C. 6, nº 8. ....	35
Ilustración 8: Cc. 58-59, nº 11. ....	36
Ilustración 9: Cc. 7-8, nº12. ....	38
Ilustración 10: Cc. 14-15, nº23. ....	42
Ilustración 11: Cc. 58-67, nº 23. ....	43
Ilustración 12: Cc. 87-92, nº 24. ....	45
Ilustración 13: Cc. 1-4, nº 35. ....	48
Ilustración 14: Cc. 31-34, nº 46. ....	52
Ilustración 15: Cc. 28-30, nº48. ....	54



## ANEXO I

Algemesí, 10 d'agost de 2020

Entrevista a Miquel Alandete i Ballester por Gracia Llorca Llinares.

**Parlem un poc de tu, conta'm el que has fet.**

En aquell moment jo estava estudiant el doble grau en filologia catalana i filologia anglesa. La meua aportació literària va ser algun premi que vaig guanyar de poesia quan era jovenet. Tema de traducció literària, poc. El meu camp d'investigació són programes europeus. Vaig formar part d'un grup de treball organitzador dels congressos de *CLIL (Content and Language Integrated Learning)* a Europa. És un enfocament en el en què els programes plurilingües del valencià es basen. Sobretot a Catalunya i el País Basc. És a dir, la meua formació era de plurilingüisme. De fet, a nivell professional vaig treballar en el Servei de Llengües, que encara existeix. D'alguna manera representava a Conselleria en congressos en Estònia, Luxemburg, Bèlgica... La meua especialització és d'enfocaments plurilingües, no és de literatura. Sí he fet algunes cosetes de traducció per a Conselleria, però poca cosa. En realitat la meua vessant és més de formació del professorat i d'enfocaments plurilingües. De fet, quan Diego va morir o, bé, una miqueta abans vaig deixar d'estar motivat i li vaig comentar "ara és el moment que hi haja altra gent que continuen el tema de les traduccions". Si anàrem a l'arxiu trobaríem moltíssimes coses meues però exclusivament associades a l'*Schola Cantorum*.

**Com va sorgir el projecte?**

En realitat, la traducció del *Messies* no és meua. Es a dir, la traducció és una col·laboració. La meua part era la part filològica de la versió. Però m'hauria agradat conservar la meua proposta, perquè la meua proposta era estrictament filològica. La meua formació musical és bàsica. La meua part forta era la filològica. I jo en aquella època era jovenet, encara no havia acabat la carrera. Però estava estudiant filologia catalana i filologia anglesa. I Diego, que era un tio molt espavilat, que ja va morir, que era l'encarregat, ja em va fer alguna proposta, i començarem a fer àries, algunes col·laboracions... Quan ell va veure que li agradaven algunes versions de les meues àries va dir, "farem el *Messies*". N'han fet d'altres: *El caçador* de Weber, moltes àries, l'oratori de Nadal de Schütz. Jo no les tinc totes recopilades perquè no tenia sensació de ser protagonista de res.

Tot açò comença perquè Diego va ser un personatge que no va tindre difusió pública, però va ser un dels promotors del mètode Kodaly. De fet, hi havia un programa que es deia *Música a l'escola*, quan la música no pertanyia al sistema integrat de l'oferta de les escoles de Primària. I Diego va ser el precursor d'un mètode que respectava el mètode

Kodaly. Total que jo en principi estava iestic en contra de les traduccions i dels doblatges. Però Diego, que tenia formació musical i formació filològica, havia estudiat Lletres a la Universitat de Salamanca, volia oferir al poble unes versions que el poble poguera entendre. I per la seua formació filològica o lingüística, donava molta importància als texts. De fet, ell tenia la seua pròpia multicopista i en els concerts repartia informació i sempre posava els texts. Perquè deia que anar a un concert sense entendre... I a mi em va convèncer. I començàrem a treballar. Jo recorde que el *Messies* va ser un treball que va costar. He estat mirant la versió i lletra meua es un 75%. L'altre 25% Diego la canviava i jo, de vegades, em cabrejava. Ell em va demanar unes condicions. Em va dir: "Tens absolutament prohibit consultar cap traducció, excepte la font original". Em va dir: "No faces investigació, no vages a Internet. Vull una versió pura". Zero consultes a versions. En alguns casos jo sé que Diego es va quedar amb unes altres opcions, jo crec que a ell algunes propostes d'alguna altra versió li van agradar més. Tampoc he acabat de fer la comparació i no he mirat altres versions. Però en el 75%, aproximadament, el text és meu.

La meua proposta era molt purista. No en els recitatius. Però en els vocals dels cors o dels solos que tenen adornaments jo intentava sempre ajustar que el color de la vocal fora de la mateixa família. Per exemple: si era una *schwa* que fora una *a* o una *o*; si era una *a* llarga que fora una *a*; si era una *a* que fora una *a*, si era una *e* oberta que fora una *e* o una *i*. Sempre el mateix color. I això ho vaig respectar en el 100% dels casos. En la versió final, com que a Diego el sentit no li acabava d'agradar, perquè era massa líric, o era massa rebuscat i pensava que per al públic era massa poètic o massa fosc, que no ho podria entendre. Fixat que a Algemesí la formació en valencià és la que és en tots els pobles. I això en una època fa 20 anys en què el valencià a l'escola... Per això algunes de les propostes que a mi m'encantaven a ell no li agradaven. No discutíem, perquè manava ell, però jo... De fet, el mèrit de la traducció és d'ell. Perquè ell ho va promoure, va ser la seua idea, va aprofitar el millor del meu treball filològic i va aconseguir una versió que, de fet, ha perdurat.

Açò és la versió més popular del que ell va fer: acostar la música al poble, integrar-la en la cultura local, etc. Després el cor de Benifaió també va fer una versió del *Messies*. Es van basar en la nostra traducció.

### **Quant de temps vas tindre per fer la traducció?**

Crec recordar que Diego em va dir: "hem de traduir el *Messies*". Però jo vaig ser molt ràpid, crec em va costar mig any. Molt ràpid en el sentit que en aquell moment estava estudiant i recorde que el meu temps era estudiar per a filologia i el *Messies*. Diego no

em va dir quan havia d'estar, al contrari, jo anava mostrant-li algunes parts. I a vegades les mirava i deia "no", i jo "però com que no?". Diego no va dir "ha d'estar per a tal dia". Simplement va fer la proposta. Però recorde que per al concert que es tenia previst ja estava acabat, s'havia assajat i tinguérem temps de sobra. El Nadal abans de fer tot el *Messies* cantàrem *Com son de galants*, el *How beautiful*, per provar-ho, per l'orquestra... En mig any l'acabaren. Crec que m'ho proposaria octubre, per a eixe desembre ja n'hi havia unes quantes, en maig l'acabàrem i per a l'altre any estaven.

### **Com va ser el procés de traducció? Quines condicions t'imposà Diego?**

No consultar altres traduccions va ser un requeriment de Diego: "absolutament prohibit mirar una altra versió que no siga l'original". Els requeriments formals me'ls vaig autoimposar jo. Jo el que vaig fer és estudiar la partitura, sobretot la part lingüística, per vore com queia en els compassos, en cada part de la partitura. I, també, lògicament escoltant-lo. Ja te dic que no tinc formació musical. Sé llegir la partitura. Però el que feia era escoltar la versió original. Identificava adornaments i vocals, síl·labes, que tenien una part important. Per exemple, en els recitatius no hi havia problema. Intentava seguir el color de les vocals. Però hi ha molts adornaments en el cor i en els solistes. Per exemple, *cada conca serà aixecada = every valley shall be exalted*. L'adornament és en *xal*. I *cada conca serà aixecada* es una *a* que s'assembla. Intentava que si l'adornament, sobretot en els adornaments que de vegades eren 10 segons d'adornament, que la vocal fora del mateix color. Si era una *o* oberta jo em permetia una *o* o una *a*. Però no me n'anava a vocals que no foren obertes. La diferència també és que en català, o en valencià, set vocals i en anglès n'hi ha la tira: les obertes, les llargues, les curtes. Però jo anava al color. Si era una *e* oberta em permetia una *e*. Si era una *a* oberta, llarga o una CAP em permetia una *a*. Si era una *o* oberta em permetia una *o* o una *a*. Per exemple, en *plain* ficava *planer*. Com que en el diftong manava la *e* jo la feia coincidir amb una *e*. Per exemple, *and He shall purify the sons of Levi*, jo posava *i purificarà. Purify - purificarà*. En el 75% dels casos les vocals estan. Quan no estan és perquè Diego m'ho va canviar. Ell deia "és que la versió és massa lírica, no s'entendrà". Per tant, ell ho feia a la seua o ho agafava d'alguna altra versió que li havia agradat. Però en pocs casos. Sí que va respectar, per exemple. Com l'anglès és una llengua eminentment monosil·làbica jo li vaig proposar, que al principi no li agradava, que, per llicència poètica, els possessius foren els plens. Per exemple, en comptes de *la meua terra, ma terra*. N'hi ha molt poquets. Però jo li deia, "permet-me això, perquè des del punt de vista poètic la tradició catalana o valenciana ho permet. Però si m'obligues a posar *la meua terra* ja no puc respectar el color". Per tant, ho vam integrar i als cantants els agradava. Ací, per

exemple, en valencià oral si que tenim el *ma mare, mon germà*, en algunes zones, *mon pare, ma casa*. Per tant, les vocals les respectarem en la majoria dels casos.

Estava mirant també que no solament en els adornaments, però en l'últim cor n'hi havia algunes que a pesar de no ser adornaments a Diego li van agradar molt perquè ho vaig quadrar. L'última, que era, *who sitteth upon the throne; qui es assegut al tron*. No té adornaments però es un cor molt important. *I for ever and ever; pels segles dels segles*.

En els casos en què les vocals dels adornaments no quadren és perquè Diego ho va canviar. És veritat que ell va aconseguir una versió més entenedora i en alguns casos, que era un poquet més fosca, la va descartar. La majoria s'entenen molt bé. Per exemple, *lloes, força, honra i seny a Deu retem*. *Lloes* és alabança. I Diego em preguntava “què és *retem*?”. Perquè Diego era de Salamanca. Coneixia el valencià, però no tenia la mateixa formació. Jo li dic “retre homenatge és oferir homenatge. Permet-me *retem* que si no no cola, i que la gent s'ensenyi la paraula”. *L'Anyell* també era difícil però com formava part del llenguatge eclesiàstic, no hi havia problema.

### **Quines eres les prioritats a l'hora de fer la traducció?**

Jo vaig respectar en la meua versió, la pura, que la quantitat de síl·labes de la versió en valencià fora exactament igual que la quantitat de síl·labes en anglés. En alguns casos a Diego no li agradava i afegia una síl·laba més. A mi això no m'agradava, perquè jo era més monolític. La meua versió era síl·laba per síl·laba. Eixe era el primer requisit que jo em vaig autoimposar. Diego ho va canviar en alguns casos. La segona prioritat era el color de les vocals. Després, com moltes vegades hi ha repeticions, si *terra* està en un lloc i en eixa zona de la partitura *terra* té pes, jo intentava des del punt de vista de la sintaxi, de la manera que podia, mantindre-la en el lloc. Perquè en valencià es permet alterar el lloc del subjecte, no és com en anglés. Ahi era més fàcil. Podies col·locar, per exemple, *Deu és a la terra o a la terra és Deu*. En alguns casos, quan la paraula no apareixia molt lluny del lloc original sí que podia canviar sintàcticament l'ordre. Però quan era una cosa important intentava mantindre el camp lèxic o que no hi haguera molta distància. Però eixa seria la tercera prioritat. La primera era síl·labes, després color de les vocals i després si podia mantindre la tria lèxica que corresponguera amb la de la partitura original.

### **I la coincidència de les síl·labes tòniques i temps forts?**

Ara no ho recorde. Però crec que totes les síl·labes tòniques de la partitura en anglés corresponen en síl·labes tòniques en valencià. Si hi ha canvi és perquè Diego ho va canviar. La tonicitat la respectàvem. Diego sempre era l'aproximació musical. Si des

del punt de vista de la partitura ell considerava que no tenia per què ser necessàriament una tònica, sinó que va ser con una tònica fortuïta en l'original, se permetia algun canvi.

### **Quin era el criteri de traducció de les repeticions musicals?**

Pràcticament en tots els casos en què es repetia intentava respectar l'original. No era una cosa excessivament difícil de traduir. Era més difícil el color vocàlic que no les repeticions. En les repeticions no vaig trobar dificultat. La immensa majoria de casos el lèxic triat en l'original es correspon amb un sinònim o amb la mateixa paraula en valencià.

### **En la traducció treballaves amb la partitura o primer feies la traducció i després l'adaptació a la música?**

No es pot traduir el *Messies* si no l'escoltes. Jo tenia tres documents, tres objectes: la versió de Collin Davies, o de Harnoncourt del *Messies*, que me la posava, agafava la partitura perquè volia vore on queia el text en anglés. També, con és anglés antic, la tercera persona no es *take* sinó *taketh*, per tant, ahí tenia una síl·laba extra. Jo agafava la peça, l'escoltava, tenia la partitura i tenia el text en anglés. I estos eren els tres elements. I després escoltava, quadrava i quan tenia la meua versió tractava de cantar-ho. Si veia que les tòniques quadraven, que el color sonava bé i que casava ja la tenia. No afegia síl·labes ni les llevava. Les mateixes síl·labes, tonicitat es mantenia, i el color de les vocals també. De les consonants, no. Si quadren és coincidència.

El text final del *Messies* és una versió holística, completa, en què Diego afegia a la meua proposta filològica, literària, la part musical. Ell era el qui tenia l'última paraula. En realitat, és mèrit d'ell que poguera triar el millor. A la meua traducció ell li va afegir els seus coneixements literaris i musicals. Jo dia: "és que el text". I ell contestava: "em té igual el text. El que Händel volia dir com a compositor en aquesta part de la partitura li casa millor amb això". Jo no ho acabava de comprendre. Ara, amb un poc més de perspectiva i més maduresa comprens que la versió bona és la que ell proposava perquè afegia el component musical. Si haguérem de posar percentatges el 75%/80% és literalment el que jo li vaig proposar. Els seus canvis eren poquets. Però quan tu pareixes una traducció si toquen una coma... Més que una traducció era creació. Els requisits formals eren tants que quan tenies una versió bona i Diego canviava una síl·laba o una paraula... Però ho feia per criteris musicals, per interpretació de la partitura i el que volia el compositor.

## ANEXO II

Texto original en inglés	Traducción al valenciano
<b>PART I</b>	<b>PART I</b>
<b>1. Symphony. Orchestra.</b>	<b>1. Simfonia. Orquestra.</b>
<b>2. Recitative. Tenor. <i>Isaiah 40: 1-3.</i></b>	<b>2. <i>Accompagnato. Tenor. Isaïes 40: 1-3.</i></b>
Comfort ye my people	Poble meu conforta't
saith your God.	Diu Jahvé, (el Senyor,)
Speak ye comfortably to Jerusalem,	Mots de ver consol a tot Jerusalem
And cry unto her,	“Crideu-li dient
That her warfare is accomplish'd,	Que la guerra és finida
That her iniquity is pardon'd.	I tota iniquitat absoluta.”
The voice of him that crieth in the wilderness:	Sentiu la veu clamant al mig de l'erm desert:
Prepare ye the way of the Lord,	“Dreceu el camí de Jahvé,
Make straight in the desert a high way for our God.	Feu plana l'estepa, la via del Senyor”.
<b>3. Aira. Tenor. <i>Isaiah 40: 4.</i></b>	<b>3. Ària. Tenor. <i>Isaïes 40: 4.</i></b>
Ev'ry valley shall be exalted,	Cada conca serà aixecada,
And every mountain and hill made low,	Cada carena i turó fets baixar,
The crooked straight	El tort estés
And the rough places plain.	I tot l'aspre planer.
<b>4. Chorus. <i>Isaiah 40: 5.</i></b>	<b>4. Cor. <i>Isaïes 40: 5.</i></b>
And the glory of the Lord	I la glòria plena de Deu
Shall be revealed,	Serà mostrada, se'ns mostrarà
And all flesh shall see it together:	La veurem ensems i per sempre,
For the mouth of the Lord hath spoken it.	Car la boca de Déu això ha dit.



<b>5. Recitative. Bass.</b> <i>Haggai 2: 6-7 – Malachi 3: 1.</i>	<b>5. Accompagnato. Baix.</b> <i>Ageu 2: 6-7 – Malaquies 3: 1.</i>
Thus saith the Lord of Hosts;	Diu el Senyor, el Déu de tots:
Yet once a little while, and I'll shake	“Només un poc de temps i commouré
The heav'ns and the earth,	La terra i el cel
The sea and the dry land;	La mar i les serres,
And I will shake all nations	I commouré els pobles,
I'll shake the heav'ns, the earth, the sea, the dry lands, all nations, I'll shake	Mouré el cel, la terra, la mar, les serres, els pobles mouré
And the desire of all nations shall come.	I el més preat dels països vindrà”.
The Lord whom ye seek, shall suddenly come to his temple;	“El Déu que cerqueu, vindrà tot de sobte al seu temple.
Ev'n the messenger of the Covenant, whom ye delight in:	Ell és l'àngel de l'Aliança que desitjàveu.
Behold, he shall come, saith the Lord of Hosts.	Mireu: ja ha arribat” diu el Déu de tots.
<b>6. Aira. Alto.</b> <i>Malachi 3: 2.</i>	<b>6. Ària. Baix.</b> <i>Malaquies 3: 2.</i>
But who may abide the day of His coming?	Més, qui romandrà el dia que vinga?
And who shall stand when He appeareth?	I qui serà dret quan Ell aparega?
For He is like a refiner's fire.	Com foc serà i fondrà de grat.
<b>7. Chorus.</b> <i>Malachi 3:3.</i>	<b>7. Cor:</b> <i>Malaquies 3:3.</i>
And He shall purify the sons of Levi,	Els fills purificats seran de Leví,
That they may offer unto the Lord	I ofrenaran com cal el Senyor
And offering in righteousness.	L'ofrenaran com Déu mereix.
<b>8. Recitative. Alto.</b> <i>Isaiah 7:14 –</i>	<b>8. Recitatiu. Contralt.</b> <i>Isaïes 7: 14 – St</i>

<i>Matthew 1:23.</i>	<i>Mateu 1: 23.</i>
Behold, a virgin shall conceive,	Mireu: una Verge ha concebut
And bear a son	I ha parit un Fill
And shall call his name Emmanuel.	I el seu nom serà Emmanuel
“God with us”.	“Déu amb nosaltres”.
<b>9. Aira. Alto and Chor. Isaiah 40: 9 and 60: 1.</b>	<b>9. Ària de Contralt i Cor. Isaïes 40: 9 i 60: 1.</b>
O thou, that tellest good tidings to Zion,	Oh tu, que dus a Sió bones noves,
Get thee up into the high mountain;	Puja dalt a l’alta muntanya
O thou, that tellest good tidings to Jerusalem,	Oh tu, que portes el goig a Jerusalem felix,
Lift up thy voice with strength;	Seràs amunt del cim
Lift it up, be not afraid;	I alçaràs ben alt el crit,
Say unto the cities of Judah,	Diràs per Judà i per les viles,
Behold your God!	Que ve el Senyor!
Arise, shine; for thy light is come,	Avant, ha clareja la llum
And the glory of the Lord is risen upon thee.	I la glòria del Senyor damunt vostre brilla.
O thou that tellest good tidings to Zion, good tidings to Jerusalem,	O tu, que dus a Sió bones noves que alegren tot Jerusalem,
Araise, say unto the cities of Judah,	Avant! Proclama per totes les viles
Behold your God! Behold	Que ve el Senyor. Mireu:
The glory of the Lord is risen upon thee.	La glòria de Déu damunt vostre brilla.
<b>10. Recitative. Bass. Isaiah 60: 2-3.</b>	<b>10. Accompagnato. Baix. Isaïes 60: 2-3.</b>
For, behold, darkness shall cover the earth,	És ben cert: tot és tenebra al voltat,
And gross darkness the people:	Tot foscor entre els pobles,

But the Lord shall arise upon thee,	Més Jahveh sobre teu clareja
And His glory shall be seen upon thee.	I damunt teu apareix la glòria seua,
And the Gentiles shall come to thy light,	I els gentils van buscant eixa llum
And kings to the brightness of thy rising.	I els reis la claror de la teua albada.
<b>11. Aira. Bass. <i>Isaiah 9:2.</i></b>	<b>11. Ària Baix. <i>Isaïes 9: 2.</i></b>
The people that walked in darkness	El poble voltat de tenebres
Have seen a great light:	Ha vist la gran llum
And they that dwell, that dwell in the land of the shadow of death,	I a ells, a ells i a tots els qui viuen en ombres de mort  (i a ells, a ells i a tots els mortals)
Upon them hath the light shined.	Arriba el raig de llum eterna.
<b>12. Chorus. <i>Isaiah 9: 6.</i></b>	<b>12. Cor. <i>Isaïes 9: 6.</i></b>
For unto us a child is born,	Un Nen és nat per a tothom
Unto us a son is given:	Un Fill nat per tots envien,
And the government shall be upon His shoulder:	I el govern del món serà sobre els seus muscles
And His name shall be called	I el seu Nom tots proclamen:
Wonderful,	Pare etern,
Counsellor,	Fort Senyor,
The mighty God,	Meravellós,
The everlasting Father,	El conseller, el Príncep
The Prince of Peace.	Senyor de Pau.
<b>13. Pifa. Orchestra.</b>	<b>13. Pifa. Orchestra.</b>
<b>14. Recitative. Soprano. <i>Luke 2: 8-9.</i></b>	<b>14. Recitatiu i <i>accompagnato</i>. Soprano.</b>

	<i>St. Lluc 2: 8-9.</i>
There were shepherds abiding in the field,	Vivint al ras hi havia uns pastors
Keeping watch over their flock by night.	Que de nit vetllaven el seu ramat.
And, lo, the angel of the Lord came upon them,	I al punt un àngel del Senyor va aparèixer
And the glory of the Lord shone round about them:	I la glòria del Senyor els encegava
And they were sore afraid.	I tingueren molta por.
<b>15. Recitative. Soprano. Luke 2: 10-11.</b>	<b>15. Recitatiu. Soprano. St. Lluc 2: 10-11.</b>
And the angel said unto them,	Però l'àngel els va dir:
Fear not: for, behold, I bring you good tidings of great joy,	“Oïu-me, no tingueu por, vos duc la bona nova d'un gran goig
Which shall be to all people.	Que serà per a tot el poble.
For unto you is born this day in the city of David a Saviour,	Vos ha nascut aquesta nit a la ciutat de David el Salvador
Which is Christ the Lord.	Que és el Crist Senyor.
<b>16. Recitative. Soprano. Luke 2: 13.</b>	<b>16. Recitatiu. Soprano. St. Lluc 2: 13.</b>
And suddenly there was with the angel a multitude of the heavenly host,	Sobtadament s'uniren a l'àngel legions de les milícies del cel
Praising God, and saying:	Que Déu lloant cantaven:
<b>17. Chorus. Luke 2: 14.</b>	<b>17. Cor. St. Lluc 2: 14.</b>
Glory to God in the highest,	Glòria a Déu a l'altura!
And peace on earth,	I pau al món,
Goodwill toward men!	A aquells que estima Deu, (tots aquells), (sempre).

<b>18. Aira. Soprano. Zechariah 9: 9-10.</b>	<b>18. Ària. Soprano. Zacaries 9: 9-10.</b>
Rejoice greatly, O daughter of Zion;	Amb goig exulta, ciutat de Sió fes crits d'alegria
Shout, O daughter of Jerusalem:	Crida fort, oh tu, Jerusalem
Behold, thy King cometh unto thee,	Atén, que el Rei ha arribat a tu,
He is the righteous Saviour	És Salvador i protegit per Deu
And He shall speak peace unto the heathen.	I Ell dictarà la pau als pobles: ell parlarà amb mots de pau.
<b>19. Recitative. Alto. Isaiah 35: 5-6.</b>	<b>19. Recitatiu. Contralt. Isaïes 35: 5-6.</b>
Then shall the eyes of the blind be open'd,	I es desclouran els ulls dels cecs
And the ears of the deaf unstopped;	I s'obriran les orelles dels sords,
Then shall the lame man leap as a hart,	El coix com un cévol botarà
And the tongue of the dumb shall sing.	I la llengua del mut cantarà.
<b>20. Duo. Soprano and Alto. Isaiah 40: 11 – Matthew 11: 28-29.</b>	<b>20. Duet. Contralt i Soprano. Isaïes 40: 11 – St. Mateu 11: 28-29.</b>
He shall feed his flock like a shepherd,	Com un pastor que estima pasturar el seu ramat:
And he shall gather the lambs with his arms,	Així Ell aplega ovelles amb el braç,
And carry them in his bosom	Ell porta el anyells al seu muscle
And gently lead those that are with young.	De les ovelles mares va al davant.
Come unto him, all ye that labour	Veniu tots a Ell aquells que esteu cansats
Come unto him that are heavy laden,	Veniu si teniu un pes insuportable
And he will give you rest.	I trobareu repòs.
Take his yoke upon you, and learn of him	Pren el jou que et mostra i aprèn-ne d'Ell
For he is meek and lowly of heart	Perquè Ell és dòcil i humil de cor:

And ye shall find rest unto your souls.	Així tindràs la pau a l'esperit.
<b>21. Chorus. Matthew 11: 30.</b>	<b>21. Cor. St. Mateu 11: 30.</b>
His yoke is easy,	Son jou és simple
And His burthen is light.	I el pes lleuger (i el seu pes és lleuger).
<b>PART II</b>	<b>PART II</b>
<b>22. Chorus. John 1: 29.</b>	<b>22. Cor. St. Joan 1: 29.</b>
Behold the Lamb of God,	Mireu l'anyell de Déu
That taketh away the sin of the world.	Que treu el pecat que taca a tothom.
<b>23. Aria. Alto. Isaiah 53: 3 and 50: 6.</b>	<b>23. Ària. Contralt. Isaïes 52: 3 i 50: 6.</b>
He was despised, despised and rejected, rejected of men; (He was despised, rejected)	Rebuig dels homes de qui s'aparta el rostre tot fet al sofriment (Rebuig dels homes, repugna)
A man of sorrows,	Fou l'home dels dolors
And acquainted with grief.	I el teníem per no-res el menyspreàvem i el teníem per nores.
He gave His back to the smiters,	Ell va parar l'esquena
And His cheeks to them that plucked off the hair:	Al brutal flagell amb que el van assotar
He hid not His face from shame and spitting.	I no amagà la cara a l'ultratge vil d'aquells que l'escopiën.
<b>24. Chorus. Isaiah 53: 4-5.</b>	<b>24. Cor. Isaïes 53: 4-5.</b>
Surely He hath borne our griefs,	Certamen carregà amb la nostra
And carried our sorrows;	Culpa i el càstig;
He was wounded for our transgressions,	Traspasat pels delictes nostres,
He was bruised for our iniquities:	Triturat per tots els crims sense cap culpa

	ell patí
The chastisement of our peace was upon Him.	La condemna que la pau ens retorna.
<b>25. Chorus. Isaiah 53: 5.</b>	<b>25. Cor. Isaïes 53: 5.</b>
And with His stripes we are healed.	I ses ferides ens sanen.
<b>26. Chorus. Isaiah 53: 6.</b>	<b>26. Cor. Isaïes 53: 6.</b>
All we like sheep	Vagàvem tots
Have gone astray	Vagàvem com ovelles
We have turned every one to his own way;	Dispersant-nos cadascú pel seu camí.
And the Lord hath laid on Him	I el Senyor féu recaure en Ell
The iniquity of us all.	La iniquitat de tots nosaltres.
<b>27. Recitative. Tenor. Psalms 22: 7.</b>	<b>27. Accompagnato. Tenor. Salms 22: 7.</b>
All they that see Him laugh Him to scorn:	Tothom qui el mira riu amb escarn
They snot out their lips,	I amb aires de mofa
And shake their heads, saying.	Menegen el cap i diuen:
<b>28. Chorus. Psalms 22: 8.</b>	<b>28. Cor. Salms 22: 7.</b>
He trusted in God that He would deliver Him	Tenia per cert que al punt l'alliberaria Déu,
Let Him deliver Him,	Que l'allibere doncs
If He delight in Him.	Si se l'estima tant.
<b>29. Recitative. Tenor. Psalms 69: 20.</b>	<b>29. Accompagnato. Soprano. Salms 69: 20.</b>
Thy rebuke hath broken His heart;	I l'insult son cor esgarrà:

He is full of heaviness:	Tot li és misèria.
He looked for some to have pity on Him,	Cercà algun amic que en tingués pietat.
But there was no man;	No n'hi havia cap
Neither found He any to comfort Him.	Que pogués condoldre's del seu turment.
<b>30. Aria. Tenor. Lamentations 1: 12.</b>	<b>30. Arioso. Soprano. Lamentacions 1: 12.</b>
Behold, and see if there be any sorrow like unto His sorrow.	Mireu, vegeu si pot haver dolor semblant al seu dolor.
<b>31. Recitative. Tenor. Isaiah 53: 8.</b>	<b>31. Accompagnato. Tenor. Isaïes 53: 8.</b>
He was cut off out of the land of the living:	I fou arrencat de la terra dels qui viuen;
For the transgressions of Thy people was he stricken.	Colpit de mort pels delictes del seu poble.
<b>31. Aria. Tenor. Psalms 16: 10.</b>	<b>32. Ària. Tenor. Salms 16: 10.</b>
But Thou didst not leave His soul in hell;	Mes no el vas deixar en mig dels morts
Nor didst Thou suffer Thy Holy One to see corruption.	No vas permetre que el teu Fill Sant pogués corrompre's.
<b>33. Chorus. Psalms 24: 7-10.</b>	<b>33. Cor. Salms 24: 7-10.</b>
Lift up your heads, O ye gates;	Llindes amunt, portes del cel,
And be ye lift up, ye everlasting doors;	Obriu de bat a bat els eternals portals
And the King of Glory shall come in!	Perquè el Rei de glòria vol entrar.
Who is this King of Glory?	Qui és el Rei de glòria?
The Lord strong and mighty,	El Déu fort i magne
The Lord mighty in the battle.	Rei de les grans batalles.
Who is this King of Glory?	Qui és el Rei de glòria?



The Lord of Hosts,	El Déu de tots,
He is the King of Glory.	Ell és el Rei de glòria.
<b>34. Recitative. Tenor. Hebrews 1: 5.</b>	<b>34. Recitatiu. Tenor. Hebreus 1: 5.</b>
Unto which of the angels said He at any time,	Perquè a quin dels seus àngels Déu Pare ha dit mai:
Thou art My Son, this day have I begotten Thee?	“Tu ets Fill meu i jo t’he engendrat avui”.
<b>35. Chorus. Hebrews 1: 6.</b>	<b>35. Cor. Hebreus 1: 6.</b>
Let all the angels of God worship Him.	Que tots els àngels de Déu l’adoren.
<b>36. Aria. Bass. Psalms 68: 18.</b>	<b>36. Ària. Baix. Salm 68: 18.</b>
Thou art gone up on high,	Tu has pujat ben alt,
Thou hast led captivity captive	Tu has fet captius els contraris
And received gifts for men;	Tu dels enemics dons reps i fins d’aquells rebels errats.
Yea, even for Thine enemies,	I fins d’aquells rebels errats.
That the Lord God might dwell among them.	Tots tornaran al Déu Senyor nostre.
<b>37. Chorus. Psalms 68: 11.</b>	<b>37. Cor. Salm 68: 11.</b>
The Lord gave the word:	I Déu a parlat!
Great was the company of the preachers.	Gran és el nombre dels qui prediquen.
<b>38. Duet and Chorus. Isaiah 52: 7-8.</b>	<b>38. Cor. Isaïes 52: 7-8.</b>
How beautiful are the feet of Him that bringeth glad tidings of salvation;	Com són de galans els peus de l’herald que ens porta l’anunci de pau, (que en nova benaurança pregonant la salvació)
That saith unto Zion, Thy God reigneth!	I dient al poble: “El teu Déu és rei!” (“El

	teu Déu regna!”)
Break forth into joy, glad tidings.	Alceu tots la veu! Crideu tots ensem, crideu esclatant de joia (crideu tots alhora, alceu tots la veu, crideu tot ensem de joia).
Thy God reigneth!	“El teu Déu és rei!”
<b>39. Chorus. Psalms 19: 4 – Romans 10: 18.</b>	<b>39. Cor. Salms 19: 4 – Romans 10: 18.</b>
Their sound is gone out into all lands,	Per tot escampà la seua veu
And their words unto the ends of the world.	I els seus mots fins als darrers llocs del món.
<b>40. Aria. Bass. Psalms 2: 1-2.</b>	<b>40. Ària. Baix. Salms 2: 1-2.</b>
Why do the nations so furiously rage together,	Per què es conjuren frenèticament els pobles?
Why do the people imagine a vain thing?	Per què preparen inútils alçaments?
The kings of the earth rise up,	Els reis de la terra alçats,
And the rulers take counsel together,	Amb els prínceps plegats es consellen
Against the Lord, and against His anointed.	Contra el Senyor i el seu Messies.
<b>41. Chorus. Psalms 2: 3.</b>	<b>41. Cor. Salms 2: 3.</b>
Let us break their bonds asunder, let us break (Let us break their bonds)	Deixa’ns rompre les cadenes, deixa’ns fer. (Deixa’ns rompre el jou)
And cast away their yokes form us.	Ben lluny llancem el jou pervers. (El jou llancem ben lluny de nosaltres).
<b>42. Recitative. Tenor. Psalms 2: 4.</b>	<b>42. Recitatiu. Tenor. Salms 2: 4.</b>
He that dwelleth in heaven shall laugh them to scorn:	El qui és dalt al cel els veu i se’n burla,

The Lord shall have them in derision.	Se'n riu de tanta arrogància.
<b>43. Aria. Tenor. Psalms 2: 9.</b>	<b>43. Ària. Tenor. Salms 2: 9.</b>
Thou shalt break them with a rod of iron;	Tu els trenques amb bastó de ferro,
Thou shalt dash them in pieces like a potter's vessel.	Tu els trenques en miques com a gots d'argila.
<b>44: Chorus. Revelation 19: 6; 11: 15 and 19: 16.</b>	<b>44. Cor. Apocalipsi 19: 6; 11: 15 i 19: 16.</b>
Hallelujah, for the Lord God Omnipotent reigneth, Hallelujah!	Al·leluia, per què el Senyor omnipotent regna, Al·leluia.
The Kingdom of this world is become	El regne d'aquest món esdevé
The Kingdom of our Lord and of His Christ;	El regne del Senyor i del seu Crist
And He shall reign for ever and ever,	I regnarà pels segles del segles.
Hallelujah!	Al·leluia!
King of Kings, and Lord of Lords,	Rei de reis, Senyor de tot.
And He shall reign for ever and ever.	I regnarà pels segles del segles.
Hallelujah!	Al·leluia!
<b>PART III</b>	<b>PART III</b>
<b>45. Aria. Soprano. Job 19: 25-16 – 1 Corinthians 15: 20.</b>	<b>45. Ària. Soprano. Job 19: 25-26 – 1 Corintis 15: 20.</b>
I know that my Redeemer liveth,	Jo sé que el meu Redemptor és viu
And that He shall stand at the latter day upon the earth:	I al final del temps ressuscitaré (ens alçarem de la pols.
And through worms destroy this body,	Quan el cos podrit es quede
Yet in my flesh shall I see God.	Contemplaré Déu Salvador. (I jo mateix veuré el Senyor).
For now is Christ risen from the dead,	Jesús ressuscita d'entre els morts

The first fruits of them that sleep.	Com a primícia dels qui han mort.
<b>46. Chorus. 1 Corinthians 15: 21-22.</b>	<b>46. Cor. 1 Corintis 15: 21-22.</b>
Since by man came death,	Si per l'home ve la mort,
By man came also the resurrection of the dead.	Per l'home ve l'alliberament del lligam de la mort.
For as in Adam all die,	Si en Adam tots morim,
Even so in Christ shall all be made alive.	En el Crist tenim la resurrecció.
<b>47. Recitative. Bass. 1 Corinthians 15: 51-52.</b>	<b>47. Recitatiu. Baix. 1 Corintis 15: 51-52.</b>
Behold, I tell you a mystery;	Escolteu un misteri que us he de dir:
We shall not all sleep, but we shall all be changed, in a moment,	No morim del tot, sinó que serem transformats de sobte,
In the twinkling of an eye,	I de cop despertarem
At the last trumpet.	A un toc de trompeta.
<b>48. Aria. Bass. 1 Corinthians 15: 52-53.</b>	<b>48. Ària. Baix. 1 Corintis 15: 52-53</b>
The trumpet shall sound,	La trompeta sonarà
And the dead shall be raised incorruptible,	I els morts s'alçaran incorruptes
And we shall be changed.	I nous hi serem.
For this corruptible must put on incorruption,	El cos corrupte es tornarà incorruptible
And this mortal must put on immortality.	I el mortal esdevindrà immortal.
<b>49. Recitative. Alto. 1 Corinthians 15: 54.</b>	<b>49. Recitatiu. Contralt. 1 Corintis 15: 54.</b>
Then shall be brought to pass the saying that is written,	Llavors es complirà allò que està escrit:

Death is swallowed up in victory.	“Mort esdevindrà victòria”.
<b>50. Duo. Alt and Tenor. 1 Corinthians 15: 55-56.</b>	<b>50. Duet. Contralt i Tenor. 1 Corintis 15: 55-56.</b>
O death, where is thy sting?	On tens, mort, el teu fibló?
O grave, where is thy victory?	On tens, mort, on la victòria?
The sting of death is sin;	Pecat, fibló de mort,
And the strength of sin is the law.	La força del pecat és la llei.
<b>51. Chorus. 1 Corinthians 15: 57.</b>	<b>51. Cor. 1 Corintis 15: 57.</b>
But thanks be to God,	Mercès dem al Senyor,
Who giveth us the victory	Que ens dóna la victòria.
Through our Lord Jesus Christ.	Pel seu Fill Jesucrist.
<b>52. Aria. Soprano. Romans 8: 31, 33-34.</b>	<b>52. Ària. Soprano. Romans 8: 31, 33-34.</b>
If God is for us,	Si és Déu amb nosaltres,
Who can be against us?	Qui pot oposar-se'ns?
Who shall lay anything to the charge of God's elect?	Qui dirà res en contra dels elegits de Déu? (en contra de Déu)
It is God that justifieth.	I si Déu els justifica
Who is he that condemneth?	Qui podrà condemnar-los?
It is Christ that died, yea rather, that is risen again,	Jesucrist ha mort i a més ha ressuscitat!
Who is at the right hand of God,	I està a la dreta de Déu
Who makes intercession for us.	Tot pregant sens parar per tots nosaltres.
<b>53. Chorus. Revelation 5: 12-14.</b>	<b>53. Cor. Apocalipsis 5: 12-14.</b>
Worthy is the Lamb that was slain,	Digne és l'Anyell immolat

And hath redeemed us to God by His blood,	Que ha satisfet el deute a Déu amb la sang,
To receive power,	De rebre imperi,
And riches,	Riqueses,
And wisdom,	Fermesa,
And strength,	Saber,
And honour,	Lloances,
And glory,	Estima
And blessing.	I elogis.
Blessing and honour, glory and power be unto him	Lloes i força i honra i seny a Déu retem
That sitteth upon the throne,	Que és assegut al tron
And unto the Lamb for ever and ever.	Tot junt a l'Anyell pels segles del segles.
<b>54. Chorus.</b>	<b>54. Cor.</b>
Amen.	Amen.

## ANEXO III

*George Frideric Handel*

# MESSIAH

---

1741

Vocal parts

Based upon the Deutsche Händelgesellschaft Edition  
Edited by Frideric Chrysander



# TABLE DES MATIÈRES

## *Part I*

1-1	Sinfonia	4
1-2	Recitative: <i>Comfort ye, my people</i> (tenor)	4
1-3	Air: <i>Every valley shall be exalted</i> (tenor)	4
1-4	Chorus: <i>And the glory of the Lord</i>	6
1-5	Recitative: <i>Thus saith the Lord of Hosts</i> (bass)	10
1-6	Air: <i>But who may abide the day of His coming</i> (contr'alto)	10
1-7	Chorus: <i>And He shall purify the sons of Levi</i>	12
1-8	Recitative: <i>Behold, a virgin shall conceive</i> (contr'alto)	16
1-9	Air: <i>O thou that tellest good tidings</i> (contr'alto)	16
1-10	Chorus: <i>O thou that tellest good tidings</i>	17
1-11	Recitative: <i>For, behold! darkness shall cover</i> (bass)	19
1-12	Air: <i>The people that walked in darkness</i> (bass)	19
1-13	Chorus: <i>For unto us a child is born</i>	20
1-14	Pifa	26
1-15	Recitative: <i>There were sheperds abiding</i> (soprano)	26
1-16	Recitative: <i>And lo! the angel of the Lord</i> (soprano)	26
1-17	Recitative: <i>And the angel said unto them</i> (soprano)	26
1-18	Recitative: <i>And suddenly there was with the angel</i> (soprano)	26
1-19	Chorus: <i>Glory to God in the highest</i>	27
1-20	Air: <i>Rejoice greatly, O daughter of Zion</i> (soprano)	29
1-21	Recitative: <i>Then shall the eyes of the blind</i> (alto)	30
1-22	Air: <i>He shall feed His flock</i> (alto, soprano)	30
1-23	Chorus: <i>His yoke is easy, His burthen</i>	31

## *Part II*

2-1	Chorus: <i>Behold the Lamb of God!</i>	35
2-2	Air: <i>He was despised and rejected</i> (alto)	37
2-3	Chorus: <i>Surely He hath borne our griefs</i>	38
2-4	Chorus: <i>All we like sheep have gone</i>	41
2-5	Recitative: <i>All they that see Him</i> (tenor)	45
2-6	Chorus: <i>He trusted in God that He would</i>	46
2-7	Recitative: <i>Thy rebuke hath broken</i> (tenor)	50
2-8	Air: <i>Behold, and see if there be</i> (tenor)	51
2-9	Recitative: <i>He was cut off out of the land</i> (tenor)	51
2-10	Air: <i>But thou didst not leave</i> (tenor)	51
2-11	Chorus: <i>Lift up your heads, O ye gates</i>	52
2-12	Recitative: <i>Unto which of the angels</i> (tenor)	56
2-13	Chorus: <i>Let all the angels of God worship</i>	57
2-14	Air: <i>Thou art gone up on high</i> (alto)	59
2-15	Chorus: <i>The Lord gave the word</i>	60
2-16	Air: <i>How beautiful are the feet</i> (soprano)	62
2-17	Chorus: <i>Their sound is gone out into all lands</i>	62
2-18	Air: <i>Why do the nations so furiously</i> (bass)	65
2-19	Chorus: <i>Let us break their bonds</i>	66
2-20	Recitative: <i>He that dwelleth in heaven</i> (tenor)	70
2-21	Air: <i>Thou shalt break them with a rod</i> (tenor)	70
2-22	Chorus: <i>Hallelujah</i>	70

*Part III*

3-1	Air: <i>I know that my Redeemer liveth</i> (soprano)	76
3-2	Chorus and soli: <i>Since by man came death</i>	77
3-3	Recitative: <i>Behold, I tell you a mystery</i> (bass)	79
3-4	Air: <i>The trumpet shall sound</i> (bass)	79
3-5	Recitative: <i>Then shall be brought to pass</i> (contr'alto)	80
3-6	Duet: <i>O death! where is thy sting?</i> (contr'alto and tenor)	81
3-7	Chorus: <i>But thanks be to God</i>	82
3-8	Air: <i>If God be for us</i> (soprano)	86
3-9	Chorus: <i>Worthy is the Lamb</i>	87
3-10	Chorus: <i>Amen</i>	92

# PART I

## 1-1 SINFONIA

Grave 11 1 2 Allegro moderato 85

## 1-2 Recitative: *Comfort ye, my people* (tenor)

Larghetto e piano 3

TENORE

Com-fort ye! com - fort ye my peo-ple!

Com - fort ye, com - fort ye my people! saith your God, saith your God.

Speak ye com-forta-bly to Je - ru - salem, speak ye com-forta-bly to Je - ru - salem, and cry un - to her that her war - fare, her war - fare is ac-com-plish'd, that her i - ni - qui-ty is par-don'd, that her i - ni-qui-ty is par-don'd.

The voice of him that crieth in the wil-derness. Pre-pare ye the way of the Lord, make straight in the desert a highway for our God.

## 1-3 Air: *Every valley shall be exhalted* (tenor)

Andante 9

TENORE

Ev'-ry val - ley, ev'-ry val - ley shall be ex - al - ted,

shall be ex - al - ted, shall be ex -

20 al - - ted, shall be ex - al - - - - -

23 - - - - - ted, and ev' - ry moun - tain and hill \_\_\_\_\_ made

26 low, the croo - ked straight, and the rough pla - ces plain, \_\_\_\_\_

31 \_\_\_\_\_ the croo - ked straight, the croo - ked

35 straight, and the rough places plain, \_\_\_\_\_

40 \_\_\_\_\_ and the rough places plain. <sup>2</sup> Ev' - ry val - ley, ev' - ry val - ley\_

47 \_\_\_\_\_ shall be ex - al - - - - -

50 \_\_\_\_\_ ted, ev' - ry val - ley,

54 \_\_\_\_\_ ev' - ry val - ley \_\_\_\_\_ shall be ex - al - - - - -

58 \_\_\_\_\_ ted, and ev' - ry moun - tain and hill made low, the

62 croo - ked straight, the croo - ked straight, the croo - ked straight, and the

66 rough places plain, \_\_\_\_\_ and the rough places plain, and the rough places plain, \_\_\_\_\_

72 \_\_\_\_\_ the croo - ked straight, and the rough pla - ces plain. <sup>8</sup>

1-4 Chorus: *And the glory of the Lord*

**Allegro**

CANTO

ALTO

TENORE

BASSO

10

And the glo - ry, the glory of the

10 Tutti

And the glo - ry, the glory of the Lord, the glory of the

10

And the glo - ry, the glory of the

10

And the glo - ry, the glory of the

17

Lord shall be re - vea - - led,

Lord

10 Tutti

Lord shall be re - vea - - led, and the glo - ry, the glory of the

Lord shall be re - vea - - led, shall be re -

25

and the glo - ry, the glory of the Lord shall be re -

shall be re - vea - led, be re - vea - - - - -

Lord shall be re - vea - - led.

vea - led,

33

vea - led, and the glo - ry, the glory of the Lord shall be re - vea - - led.

led, and the glo - ry, the glory of the Lord shall be re - vea - - led. And all

and the glo - ry, the glory of the Lord shall be re - vea - - led.

and the glo - ry, the glory of the Lord shall be re - vea - - led.

44

flesh shall see it to - ge - ther.

And all flesh shall see it to - ge - ther, for

52

And all flesh shall see it to - ge - ther, for the mouth of the

And all flesh shall see it to - ge - ther, and all flesh shall

the mouth of the Lord hath spo - ken it, and all flesh shall

61

the mouth of the Lord hath spo - ken it, and all flesh shall

Lord hath spo - ken it.

see it to - ge - ther, and all flesh, and all flesh shall see it to - ge - ther,

see it to - ge - ther, and all flesh shall see it to - ge - ther, the

69

see it to - ge - ther, for the

And all flesh shall see it to - ge - ther. And the glo - ry, the

and all flesh shall see it to - ge - ther. And the glo - ry, the

mouth of the Lord hath spo - ken it. And the glo - ry, the

78

glory of the Lord, and all flesh shall see it to - ge-ther, the mouth  
 glory of the Lord, and all flesh shall see it to - ge-ther, and the  
 glory of the Lord, and all flesh shall see it, shall see it to - ge-ther,  
 glory of the Lord, and all flesh shall see it to - ge-ther,

85

of the Lord hath spo - ken it,  
 glo - ry, the glory of the Lord shall be re - vea-led, and all  
 and all flesh  
 and all flesh

92

for the mouth of the Lord hath spo - ken it,  
 flesh shall see it to - ge-ther, for the mouth of the  
 shall see it to - ge-ther, the glo - ry, the glory of the Lord shall be re -  
 shall see it to - ge-ther, and the glo - ry, the

99

hath spo - - - ken it,  
 Lord hath spo - ken it, and all flesh shall  
 vea - - - led, and all flesh shall  
 glory of the Lord shall be re - vea - led, and all flesh shall

106

and the glo-ry, the glo-ry, the glory of the Lord shall be re - vea -  
see it to - ge - ther, and the glo - ry, the glory of the Lord shall  
see it to - ge - ther, and the glo - ry, the glory of the Lord  
see it to - ge - ther, and the glo - ry, the glory of the Lord

114

- led, and all flesh shall see it to -  
be re - vea - led, re - vea - led, and all flesh shall see it to -  
shall be re - vea - led, and all flesh shall see it to -  
shall be re - vea - led, re - vea - led, for the mouth of the

122

ge - ther, to - ge - ther, for the mouth of the Lord hath spo - ken it, for the  
ge - ther, to - ge - ther, for the mouth of the Lord hath spo - ken it, for the  
ge - ther, to - ge - ther, for the mouth of the Lord hath spo - ken it,  
Lord hath spo - ken it, for the mouth of the Lord hath spo - ken it,

130

**Adagio**  
mouth of the Lord hath spo - ken it.  
mouth of the Lord hath spo - ken it.  
for the mouth of the Lord, for the mouth of the Lord hath spo - ken it.  
for the mouth of the Lord, for the mouth of the Lord hath spo - ken it.



1-5 Recitative: *Thus saith the Lord of Hosts* (bass)

BASSO

Thus saith the Lord, the Lord of Hosts; Yet once a little while; and I will shake the heav'ns and the earth, the sea and the dry land, and I will shake and I will shake all nations; I'll shake the heav'ns, the earth, the sea, the dry lands, all nations, I'll shake, and the des- sire of all na-tions shall come. The Lord whom ya seek, shall suddenly come to his temple; ev'n the messenger of the Co-venant, whom ye de-light in, be-hold he shall come, saith the Lord of Hosts.

1-6 Air: *But who may abide the day of His coming* (contr'alto)

**Larghetto**

CONTR'ALTO

But who may a-bide the day of his coming? and who shall stand when He appeareth? who shall stand when He appeareth? but who may a-bide, but who may a-bide the day of his coming? and who shall stand when He ap-pear-eth? and who shall stand when He ap-pear-eth, when He ap-pear-eth? For He is like a re-fi-ner's fire, for He is like a re-

**Prestissimo**

69  
 fi - - - - - ner's fire, who shall stand when He ap-

75  
 peareth? for He is like a re - fi - - - - -

82  
 - - - - - ner's fire, for He is like a re - fi - - - - - ner's fire,

89 **Larghetto**  
 \_\_\_\_\_ and who shall stand when He ap - pear-eth? But who may a-

96  
 bide the day of his com-ing? <sup>3</sup> and who shall stand, and who shall stand when He ap-pear-eth?

110 **Prestissimo**  
 when He ap - pear-eth? For He is like\_ a re - fi - - - - - ner's fire, like a re-

119  
 fi - - - - - ner's fire, and who shall stand when He, when He ap - pear-eth? and

125  
 who shall stand when He ap - pear-eth? for He is like\_ a re - fi - - - - - ner's

132  
 fire,\_ and who shall stand when He\_ ap - pear-eth? when He ap - pear-eth? for He is

140  
 like a re - fi - - - - -

146 **Adagio**  
 - - - - - ner's fire, for He is like a re - fi - - - - - ner's fire. <sup>7</sup>

1-7 Chorus: *And He shall purify the sons of Levi*

**Allegro**

CANTO

And he shall pu - ri - fy, and he shall pu - ri - fy

ALTO

TENORE

BASSO

4

the sons of Le - vi,

And he shall pu - ri - fy, And

7

And he shall

he shall pu - ri - fy the sons of

10

pu - ri - fy, and

And he shall pu - ri - fy the sons

Le - vi,

13

and he shall pu-ri -

he shall pu-ri - fy

of Le - - vi,

and

16

fy the sons of Le - -

the sons of Le - - vi,

and he shall pu-ri - fy

he shall pu-ri - fy, and he shall pu-ri - fy the sons of Le - -

19

vi, the sons of Le - vi, that they may of - fer un - to the Lord an

the sons of Le - vi, that they may of - fer un - to the Lord an

vi, the sons, the sons of Le - vi, that they may of - fer un - to the Lord an

23

of-fering in righ - teousness, in righ - teous - ness. And he shall pu - ri - fy,

of-fering in righteous - ness, in righ - teousness. And he shall pu - ri - fy,

of-fering in righteous - ness, in righ - teousness. And he shall pu - ri - fy,

of-fering in righ - teousness, in righ - teousness. And he shall pu - ri - fy, shall pu-ri -

28

and he shall pu - ri -  
 and he shall pu - ri - fy,  
 and he shall pu - ri - fy,  
 fy the sons of Le - vi,

31

fy shall pu - ri - fy, and he shall and he shall  
 and he shall pu - ri - fy, and he shall  
 and he shall pu - ri - fy, and he shall  
 and he shall pu - ri - fy, and he shall

35

pu - ri - fy, and he shall pu - ri - fy the sons, the sons of Le - vi,  
 pu - ri - fy, and he shall  
 pu - ri - fy, and he shall pu - ri - fy the sons of Le - vi,  
 pu - ri - fy, and he shall pu - ri - fy the sons of Le - vi, the sons of Le - vi,

39

and he shall pu - ri - fy,  
 pu - ri - fy, and he shall pu - ri - fy the sons  
 and he shall pu - ri - fy, and he shall pu - ri - fy  
 and he shall pu - ri - fy, and he shall pu - ri - fy, shall pu - ri -

43

and he shall pu - ri - fy,

of Le - vi,

the sons of Le - vi,

fy the sons of Le - vi, the sons

46

and he shall pu - ri - fy

shall pu - ri - fy, shall pu - ri - fy,

shall pu - ri - fy the sons

of Le - - vi, and

49

the sons of Le - vi, that they may of - fer

shall pu - ri - fy the sons of Le - vi, that they may of - fer

of Le - - - - - vi, the sons of Le - vi, that they may of - fer

he shall pu - ri - fy the sons, the sons of Le - vi, that they may of - fer

53

un - to the Lord an of - fer - ing in righ - teous - ness, in righ - teous - ness.

un - to the Lord an of - fer - ing in righ - teous - ness, in righ - teous - ness.

un - to the Lord an of - fer - ing in righ - teous - ness, in righ - teous - ness.

un - to the Lord an of - fer - ing in righ - teous - ness, in righ - teous - ness.

1-8 Recitative: *Behold, a virgin shall conceive* (contr'alto)

CONTR'ALTO

Be-hold, a vir-gin shal con-ceive, and bear a son,  
 and shall call his name E - ma - nu-el, GOD WITH US.

1-9 Air: *O thou that tellest good tidings* (contr'alto)

**Andante**  
11

CONTR'ALTO

O! thou that tellest good tidings to Zion, get thee up in to the high  
 moun-tain! O! thou that tellest good tidings to Zi-on, get thee up in-to the high  
 moun - - tain, get thee up in-to the high moun - - -  
 - - - tain. O! thou that tell-est good ti-dings to Jeru-salem, lift  
 up thy voice with strength, lift it up, be not a-fraid, say un-to the ci-ties of Ju-dah,  
 say un-to the ci-ties of Judah, Be - hold\_your God,\_ be - hold\_your God! say unto the cities of  
 Ju - dah, Be - hold\_your God,\_ be-hold\_your God,\_\_\_\_\_ be-hold your God!  
 O! thou that tell-est good ti-dings to Zi-on, a-rise, shine, for thy light is come,  
 a - rise, a - rise, a-rise, shine, for thy light is come, and the  
 glo - - - - - ry of the Lord, the glo-ry of the

91 Lord is ri - sen, is ri - sen up-on thee, is ri-sen, is ri - sen up-on thee, the  
 99 glo-ry, the glo-ry, the glo-ry of the Lord is ri - sen up-on thee.  
 (attacca il Coro.)

1-10 Chorus: *O thou that tellest good tidings*

CANTO  
 O! thou that tellest good tidings to Zi-on, good ti - dings to Je - ru - sa - lem,

ALTO  
 O!

TENORE  
 O! thou that tellest good tidings to Zion,

BASSO  
 O! thou that tellest good tidings to Zi-on, good ti - dings to Je -

5  
 O! thou that tellest good tidings to Zi-on, good tidings to Zi-on, a - rise, a -  
 thou that tellest good tidings to Zi-on, to Zi - on, a - rise, a -  
 O! thou that tellest good tidings to Zi-on, a - rise, a -  
 ru - sa - lem, a - rise, a -

10  
 rise, say un-to the ci-ties of Ju-dah, be-hold your God! be - hold! the glo - ry of the  
 rise, say un-to the ci-ties of Ju-dah, be-hold your God! be - hold! the glo - ry of the  
 rise, say un-to the ci-ties of Ju-dah, be-hold your God! be - hold! the glo - ry of the  
 rise, say un-to the ci-ties of Ju-dah, be-hold your God! be - hold! the glo - ry of the



16

Lord\_\_\_\_\_ is ri-sen up - on thee. O! thou that tell-est good ti-dings to Zi-on, say

Lord\_\_\_\_\_ is ri-sen up - on thee. O! thou that tell-est good ti-dings to Zi-on, say

Lord\_\_\_\_\_ is ri-sen up - on thee. O! thou that tell-est good ti-dings to Zi-on, say

Lord\_\_\_\_\_ is ri-sen up - on thee. O! thou that tell-est good ti-dings to Zi-on, say

21

un-to the ci-ties of Ju - dah, be - hold! be - hold! the glo - ry of the Lord, of the

un-to the ci-ties of Ju - dah, be - hold! be - hold! the glo - ry of the Lord, of the

un-to the ci-ties of Ju - dah, be - hold! be - hold! the glo - ry of the Lord, of the

un-to the ci-ties of Ju - dah, be - hold! be - hold! the glo - ry of the Lord, of the

27

Lord,\_\_\_\_\_ the glo - ry of the Lord\_\_\_\_\_ is ri - sen up - on thee. 12

Lord,\_\_\_\_\_ the glo - ry of the Lord\_\_\_\_\_ is ri - sen up - on thee. 12

Lord,\_\_\_\_\_ the glo - ry of the Lord\_\_\_\_\_ is ri - sen up - on thee. 12


Lord,\_\_\_\_\_ the glo - ry of the Lord\_\_\_\_\_ is ri - sen up - on thee. 12

1-11 Recitative: *For, behold! darkness shall cover* (bass)

## Andante larghetto

4

BASSO



For behold! dark-ness shall co-ver the earth, and gross dark-ness the  
 9 people, and gross darkness the people: But the Lord shall a - rise up -  
 14 on thee, and His glo - - - ry shall be seen up - on thee, and His glo - - - ry shall be  
 19 seen up on thee, And the Gentiles shall come to thy light, and kings to the bright-ness of thy ri-sing.

1-12 Air: *The people that walked in darkness* (bass)

## Larghetto

3

BASSO



The peo-ple that walked in dark - ness, that walked in dark -  
 8 - ness, the peo-ple that walk-ed, that walk-ed in dark-ness have seen a great light, have  
 13 seen a great light, the peo-ple that walk-ed, that walk-ed in dark-ness have seen a great light.  
 18 The peo-ple that walked, that walked in dark-ness, that walked in dark - ness, the  
 24 peo-ple that walked in dark - - - ness have seen a great light, have seen a great light,  
 29 a great light, have seen a great light. And they that dwell, that  
 36 dwell in the land of the sha - - - dow of death, and they that dwell, that  
 42 dwell in the land, that dwell in the land of the sha-dow of death, up - on them hath the light  
 48 shi - ned, and they that dwell, that dwell in the land of the sha - - - dow of death,  
 54 up - on them hath the light shi-ned, up - on them hath the light shi-ned.

1-13 Chorus: *For unto us a child is born*

Andante allegro

CANTO

6

For un-to us a child is born, un-to us a son is

ALTO

6

TENORE

6

BASSO

6

10

gi-ven, un-to us a son is gi-ven, for un-to

For un-to us a child is born,

14

us a child is born,

un-to us a son is gi-ven, un-to

17

For un-to us a child is born, un-to

us a son is given,

For un-to us a child is born,

21

us a son is gi-ven, un-to us a son is

24

gi-ven, un-to us a son is gi-ven,  
and the go-vern-ment shall  
un-to us a son is gi-ven,

27

and the go-vern-ment shall be up-on his shoul-der,  
be up-on his shoul-der,

30

der, up-on his shoul-der, and his name shall be called, Won-derful,  
and the go-vern-ment shall be up-on his shoul-der, and his name shall be called, Won-derful,  
and his name shall be called, Won-derful,  
and the go-vern-ment shall be up-on his shoul-der, and his name shall be called, Won-derful,

34

Coun-sellor, the migh-ty God, the e-ver-last-ing Fa-ther, the Prince of Peace.

Coun-sellor, the migh-ty God, the e-ver-last-ing Fa-ther, the Prince of Peace. Un-to

Coun-sellor, the migh-ty God, the e-ver-last-ing Fa-ther, the Prince of Peace.

Coun-sellor, the migh-ty God, the e-ver-last-ing Fa-ther, the Prince of Peace.

38

us a child is born, un-to us a son is

For un-to us a child is born,

41

Un-to us a child is born,

given, and the go-vernment shall be upon his shoul -

Un-to us a son is given,

45

and his name shall be called,

der, and his name shall be called,

and his name shall be called,

and the go-vernment shall be upon his shoul - - der, and his name shall be called,

49

Won-der-ful, Coun-sel-lor, the migh-ty God, the e-ver-last-ing Fa-ther, the

Won-der-ful, Coun-sel-lor, the migh-ty God, the e-ver-last-ing Fa-ther, the

Won-der-ful, Coun-sel-lor, the migh-ty God, the e-ver-last-ing Fa-ther, the

Won-der-ful, Coun-sel-lor, the migh-ty God, the e-ver-last-ing Fa-ther, the

53

Prince of Peace. For un-to us a child is born,

Prince of Peace. For un-to

Prince of Peace. Un-to us a child is born,

Prince of Peace. For un-to us a child is born,

57

un - to

us a child is born,

un - to

un - to us a son is gi-ven,

60

us a son is gi-ven,

us a son is gi-ven, and the go-vern-ment shall be, shall be up-on his

63

and the go-vern-ment shall be, shall be up-on his shoul-der,  
and the go-vern-ment shall  
shoul-der,  
and the go-vern-ment shall

66

and his name shall be cal-led, Won-der-ful, Coun-sel-lor,  
be up-on his shoul-der, and his name shall be cal-led, Won-der-ful, Coun-sel-lor,  
and his name shall be cal-led, Won-der-ful, Coun-sel-lor,  
be up-on his shoul-der, and his name shall be cal-led, Won-der-ful, Coun-sel-lor,

70

the might-y God, the e-ver-last-ing Fa-ther, Prince of Peace. For un-to  
the might-y God, the e-ver-last-ing Fa-ther, Prince of Peace. For un-to  
the might-y God, the e-ver-last-ing Fa-ther, Prince of Peace. For un-to  
the might-y God, the e-ver-last-ing Fa-ther, Prince of Peace. Un-to us a child is born, un-to

74

us a child is born,  
us a child is born,  
us a child is born, un-to us a son is gi-ven, un-to  
us a child is born, un-to us a son is gi-ven, un-to

77

un - to us a son is gi-ven, and the

un - to us a son is gi-ven,

us a son is gi-ven, un - to us a son is gi-ven,

us a son is gi-ven, un - to us a son is gi-ven,

80

go-vern-ment, the go-vern-ment shall be upon his shoul - der, and the go-vern-ment shall

and the go-vern-ment shall be upon his shoul-der, and the go-vern-ment shall

and the go-vern-ment, the go-vern-ment shall

and the go-vern-ment, the go-vern-ment shall

83

be upon his shoulder, and his name shall be called, Wonderful, Counsellor, the mighty God, the

be upon his shoulder, and his name shall be called, Wonderful, Counsellor, the mighty God, the

be upon his shoulder, and his name shall be called, Wonderful, Counsellor, the mighty God, the

be upon his shoulder, and his name shall be called, Wonderful, Counsellor, the mighty God, the

88

e-verlasting Father, the Prince of Peace, the e-verlasting Father, the Prince of Peace.

e-verlasting Father, the Prince of Peace, the e-verlasting Father, the Prince of Peace.

e-verlasting Father, the Prince of Peace, the e-verlasting Father, the Prince of Peace.

e-verlasting Father, the Prince of Peace, the e-verlasting Father, the Prince of Peace.



## 1-14 PIFA

**Larghetto, e mezzo piano**

*Fine.* *Da Capo.*

1-15 Recitative: *There were sheperds abiding* (soprano)

SOPRANO

There were shepherds a-biding in the field, keeping watch o-ver their flock by night.

1-16 Recitative: *And lo! the angel of the Lord* (soprano)

SOPRANO

**Andante**

And lo! the angel of the Lord came up-on them, and the glo-ry of the

5 Lord shone round ab-out them, and they were sore a - fraid.

1-17 Recitative: *And the angel said unto them* (soprano)

SOPRANO

And the An-gel said un-to them; Fear not, for be-hold! I bring you good

4 ti-dings of great joy, which shall be to all peo-ple: For un-to you is born this

7 day, in the ci - ty of Da-vid, a Sa-viour, which is Christ, the Lord.

1-18 Recitative: *And suddenly there was with the angel* (soprano)

SOPRANO

**Allegro**

And sud-den-ly there was with the an-gel a mul-ti-tude

6 of the heav'n - ly host, prais - ing God, and say - ing;

1-19 Chorus: *Glory to God in the highest*

**Allegro**

CANTO

Glo - ry to God, glo - ry to God in the high - est,

ALTO

Glo - ry to God, glo - ry to God in the high - est,

TENORE

Glo - ry to God, glo - ry to God in the high - est, and peace on

BASSO

and peace on

7

Glo - ry to God, glo - ry to God, glo - ry to God in the high - est,  
 earth! Glo - ry to God, glo - ry to God, glo - ry to God in the high - est,  
 earth!

14

and peace on earth, good will to - wards men,  
 and peace on earth, good will to - wards men,

20

good will to - wards men, to - wards men, good will  
 men, to - wards men, good will to - wards men, to - wards  
 to - wards men, good will to - wards  
 good will to - wards men,

23

to - wards men, to - wards men. Glo - ry to God, glo - ry to God in the  
 men, good will to - wards men. Glo - ry to God, glo - ry to God in the  
 men, good will to - wards men. Glo - ry to God, glo - ry to God in the  
 good will to - wards men. Glo - ry to God, glo - ry to God in the

28

high - est, and peace on earth,  
 high - est, and peace on earth, good will to - wards  
 high - est, and peace on earth, good will  
 high - est, and peace on earth,

34

good will, good will, good will,  
 men, to - wards men, good will, good will, good will,  
 to - wards men, to - wards men, good will, good will, good will,  
 good will, good will, good will,

38

good will to - wards men, good will to - wards men.  
 good will towards men, good will to - wards men.  
 good will towards men, good will to - wards men.  
 good will to - wards men, good will to - wards men.

## 1-20 Air: Rejoice greatly, O daughter of Zion (soprano)

Allegro

8

SOPRANO

Rejoice, rejoice, re-joyce\_\_\_\_\_greatly! re-joyce\_\_\_\_\_

greatly, O daughter of Si - on, O daughter of Sion, rejoice,\_\_\_\_\_ rejoice,\_\_\_\_\_

O daughter of Si-on, rejoice\_\_\_\_\_greatly, shout, O

daughter of Jeru-salem, be-hold thy King cometh un - to thee, behold thy King cometh

un-to thee, cometh un - to thee. Rejoice, rejoice, re-joyce\_\_\_\_\_greatly! re-joyce\_\_\_\_\_

O daughter of Si-on, shout, O daughter of Je-ru - salem, behold thy

King cometh un - to thee, re-joyce\_\_\_\_\_

greatly, O daughter of Si - on, shout, O daughter of Je-ru-salem,

behold thy King cometh un - to thee, re-joyce,\_\_\_\_\_ re-joyce,\_\_\_\_\_

and shout, shout, shout, shout, rejoice\_\_\_\_\_

greatly, re-joyce\_\_\_\_\_ greatly, O daughter of Si-on, shout, O daughter of Je-

ru-salem, behold thy King cometh un - to thee, behold thy King cometh un - to thee.

*Fine.* He is the righ-teous Sa - viour, and He shall speak

peace un to the hea - then, He shall speak peace, He shall speak peace, peace, He shall speak

102  
 peace unto the hea - then, He is the righ - teous Sa - viour, and He shall  
 107  
 speak, He shall speak peace, peace, — He shall speak peace unto the hea - then.  
*Da Capo.*

1-21 Recitative: *Then shall the eyes of the blind* (alto)

ALTO  
 Then shall the eyes of the blind be open'd, and the ears of the deaf un-stop-ped; then  
 5  
 shall the lame man leap as a hart, and the tongue of the dumb shall sing.

1-22 Air: *He shall feed His flock* (alto, soprano)

*Larghetto, e piano*  
 3  
 ALTO  
 ALTO SOPRANO  
 He shall feed his flock like a shep - herd, and  
 7  
 he\_ shall ga - ther the lambs with his arm, with his arm, he shall feed his flock like a  
 12  
 shep - herd, and he\_ shall ga - ther the lambs with his arm, with his arm, and  
 17  
 car - ry\_ them\_ in his bo - som and gently lead those\_ that are\_ with young, and gently lead, — and  
 22  
 SOPRANO  
 gent - ly lead those that are\_ with young. Come un - to him, all ye that la - bour come  
 28  
 un - to him\_ that are hea - vy la - den, and he will give you rest; come un - to him, all  
 33  
 ye that la - bour come un - to him that are hea - vy la - den, and he will give you rest.  
 38  
 Take his yoke upon you, and learn of him, for he\_ is\_ meek\_ and low - ly of heart, and ye shall find rest, and  
 43  
 ye shall find rest un - to\_ your souls, take his yoke upon you, and learn of him, for  
 48  
 he\_ is\_ meek\_ and low - ly of heart, and ye shall find rest, and ye shall find rest\_ un - to\_ your souls.



13

bur - then is light, his bur-then, his bur - then is light,  
his bur - then is light,  
his bur-then is light, is light,  
his bur-then, his bur - then is light, his yoke\_\_\_ is

16

his yoke\_\_\_ is ea - - - sy, his  
his bur-then is light, his bur-then, his

19

ea - - - sy, his bur - then is light, his yoke\_\_\_ is ea - - -

22

bur - then is light, his bur-then, his bur - then is light,  
his bur - then is light, his yoke\_\_\_ is ea - - -

25

his bur-then is light,  
 sy, his bur-then is light, his  
 his bur-then is light, his  
 his bur-then is light, his

28

his bur-then, his bur-then, his bur - then is light, his  
 bur-then, his bur - then is light, his bur - then is light,  
 light, his bur-then, his bur - then is  
 bur-then, his bur-then, his bur - then, his bur-then, his bur - then is

31

yoke\_\_\_ is ea - - - sy, his bur-then is light,  
 light, his bur-then is light,  
 light, his yoke\_\_\_ is ea - - - sy, his

34

his bur-then is light, his bur-then, his  
 his bur-then is light, his bur-then is light, his bur - then is  
 light, is light, his bur - then is  
 bur-then is light, is light, his bur - then is



37

bur-then, his bur - then is light, his bur - - - then is  
 light, his bur-then is light, his bur - - - then is  
 light, is light, his bur - - - then is  
 light, his bur - - - then is

41

light, his yoke\_\_\_ is ea - - - sy, and his bur - then is  
 light, his yoke\_\_\_ is ea - sy, his yoke\_\_\_ is ea - sy, his bur-then is  
 light, his yoke\_\_\_ is ea - sy, is ea - - - sy, his bur-then is  
 light, his yoke\_\_\_ is ea - sy, is ea - - - sy, his bur-then is  
 light, his yoke\_\_\_ is ea - sy, his bur-then is light, his yoke\_\_\_

44

light, his yoke is ea - sy, his bur-then is light, his yoke\_\_\_  
 light, his yoke is ea - sy, his bur - then is light, his yoke\_\_\_  
 light, his yoke is ea - sy, his bur - then is light, his yoke\_\_\_  
 light, his yoke is ea - sy, his bur - then is light, his yoke\_\_\_

47

- is ea - sy, and his bur - - - then is light.  
 - is ea - sy, and his bur - - - then is light.  
 - is ea - sy, and his bur - - - then is light.  
 - is ea - sy, and his bur - - - then is light.

END OF THE FIRST PART

# PART II

## 2-1 Chorus: *Behold the Lamb of God!*

**Largo**  
3

CANTO  
Be - hold the Lamb of God!

ALTO  
Be - hold the Lamb of God! be - hold the Lamb of

TENORE  
Be -

BASSO  
Be - hold the Lamb of

6  
be - hold the Lamb of God! that tak - eth, that tak - eth a-way the  
God, the Lamb of God! that tak - eth a-way the  
hold the Lamb of God, the Lamb of God! that tak - eth a-way the  
God! be - hold the Lamb of God! that tak - eth a-way the

9  
sin of the world, \_\_\_\_\_ be - hold the Lamb of God, the Lamb of God, of  
sin of the world, be - hold the Lamb of God, the Lamb of God! be - hold the Lamb of  
sin of the world, be - hold the Lamb of God! be - hold the Lamb of God! be -

12  
sin of the world, \_\_\_\_\_ be - hold the Lamb of  
God, the Lamb of God! that tak - eth away the sin of the world, of \_\_\_\_\_ the world, be -  
God, the Lamb of God! that tak - eth away the sin of the world, the sin of the world, be -  
hold the Lamb of God! that tak - eth away the sin of the world, the sin of the world, be -  
God! that tak - eth away the sin of the world, the sin of the world, be -

16

hold the Lamb of God! be - hold the Lamb of God! that tak - eth a - way the sin of the world, \_\_\_\_\_

hold the Lamb of God, the Lamb of God! that tak - eth a - way \_\_\_\_\_ the sin, \_\_\_\_\_ the

hold the Lamb of God, the Lamb of God! that tak - eth away the

hold the Lamb of God, the Lamb of God! that tak - eth a - way the

20

\_\_\_\_\_ that tak - eth a - way \_\_\_\_\_ the sin

sin \_\_\_\_\_ of the world, \_\_\_\_\_ the sin of the world, \_\_\_\_\_ that tak - eth a - way \_\_\_\_\_ the

sin \_\_\_\_\_ of the world, \_\_\_\_\_ the sin of the world, \_\_\_\_\_ that tak - eth a -

sin \_\_\_\_\_ of the world, the sin of the world, \_\_\_\_\_ that tak - eth a -

24

of the world, \_\_\_\_\_ the sin of the

sin, \_\_\_\_\_ the sin \_\_\_\_\_ of the world, \_\_\_\_\_ the sin of the world, the sin of the

way the sin \_\_\_\_\_ of the world, \_\_\_\_\_ the sin of the world, the sin of the

way the sin of the world, the sin of the world, \_\_\_\_\_

27

world, that tak - eth a - way the sin of the world. 3

world, that tak - eth a - way the sin of the world. 3

world, that tak - eth a - way the sin of the world. 3

\_\_\_\_\_ that tak - eth a - way the sin of the world. 3

2-2 Air: *He was despised and rejected* (alto)

**Largo**  
7

ALTO

He was despised, de-spi-sed and reject ed, re-

ject - ed of men, a man of sor - rows, a man of sor - rows, and ac-

quainted with grief, \_\_\_\_\_ a man of sor-rows, and acquaint-ed with grief; He

was de-spi-sed, re-ject-ed, He was de - spi-sed and reject-ed of men, a man of

sor-rows, and ac - quaint-ed with grief, \_\_\_\_\_ a man of sor-rows, and ac-quaint-ed with grief;

He was de-spi-sed, re-ject-ed, a man of sor-rows, and acquaint-ed with

grief, and acquaint-ed with grief, \_\_\_\_\_ a man of sor-rows, and acquaint-ed with grief.

**6**  
*Fine.* He gave his back to the smiters, He gave his back to the smiters, and his cheeks to

them that pluck-ed off the hair, and his cheeks to them that pluck-ed off the hair, and his cheeks to

them that pluck-ed off the hair; he hid not his face from shame and spit-ting, he hid not his

face from shame, \_ from shame, \_ he hid not his face from shame, \_ from shame and spitting.

*Da Capo.*

2-3 Chorus: *Surely He hath borne our griefs***Largo e staccato**

CANTO

Su-rely, su-re-ly, he hath borne our griefs, and car-ried our sor-rows!

ALTO

Su-rely, su-re-ly, he hath borne our griefs, and car-ried our sor-rows!

TENORE

Su-rely, su-re-ly, he hath borne our griefs, and car-ried our sor-rows!

BASSO

Su-rely, su-re-ly, he hath borne our griefs, and car-ried our sor-rows!

9

su-rely, su-rely, he hath borne our griefs, and car-ried our sor-rows; He was

su-rely, su-rely, he hath borne our griefs, and car-ried our sor-rows; He was wound-

su-rely, su-rely, he hath borne our griefs, and car-ried our sor-rows; He was

su-rely, su-rely, he hath borne our griefs, and car-ried our sor-rows; He was

14

wounded for our transgressions; He was bruised, He was bruised for our ini-  
quities; the chas-

- ed for our transgressions; He was bruised, He was bruised for our ini-  
quities;

wounded for our transgressions; He was bruised, He was bruised for our ini-  
quities; the chas-

wounded for our transgressions; He was bruised, He was bruised for our ini-  
quities;

20

tisement, the chastisement of our peace was up-on him;

the chastisement, the chastisement of our peace was up-on him;

tisement, the chastise-ment of our peace was up-on him;

the chastisement, the chastisement of our peace was up-on him;



38

and with his stripes are we hea - - - - -  
 - - - - - led,  
 - - - - - led, are we hea - - - - -  
 with his stripes are we hea - - - - -

47

- - - - - led, and with his  
 and with his stripes are we hea - - - - - led,  
 - - - - - led,  
 led, and with his stripes are we hea - - - - -

57

stripes are we hea - - - - - led, and with his  
 and with his stripes are we hea -  
 and with his stripes are we hea - - - - - led,  
 led, and with his stripes are we hea - led,

65

stripes are we hea - - - - - led,  
 led, and with his stripes are we hea - -  
 and with his stripes are we hea - - - - - led,  
 and with his stripes are we hea - - - - -





12

ned ev' - ry one to his own way.

we have tur - ned ev'ry one to his own

tur - ned ev'ry one to

16

All we, like sheep, have gone a-stray,

way, ev'ry one to his own way. All we, like sheep, have gone a-stray,

his own way. All we, like sheep, have gone a-stray,

All we, like sheep, have gone a-stray,

22

we have tur - ned, we have tur -

we have tur - ned ev' - ry one to

26

ned ev' - ry one to his own way, to his own way, we have

we have tur-ned, we have tur-ned ev'ry one to his own way,

his own way, we have tur-ned ev' - ry one to his own way,

we have turned ev'ry one to his own way,

30

turned ev'ry one to his own way. All we, like sheep,  
 we have turned ev'ry one to his own way. All we, like sheep,  
 we have turned ev'ry one to his own way. All we, like sheep,  
 we have turned ev'ry one to his own way. All we, like sheep,

35

have gone a-stray, have gone a-stray, have gone a-stray,  
 have gone a-stray, have gone a-stray, have gone a-stray,

41

we have tur - ned ev' - ry one to his own  
 we have tur - ned, we have tur - ned,

45

we have tur - ned, we have tur-ned ev' - ry one to his own way,  
 way, we have tur-ned ev' - ry one to his own way,  
 we have tur-ned, we have tur-ned ev' - ry one to his own way, we have  
 - - ned, we have tur-ned, we have tur-ned ev' - ry one to his own way,

49

we have turned ev'-ry one to his own way, \_\_\_\_\_ to his own way. All  
 we have turned ev'-ry one to his own way, ev'ry one to his own way. All  
 turned ev'-ry one to his own way, we have turned ev'ry one to his own way. All  
 we have turned ev'-ry one, ev'-ry one to his own way, ev'ry one to his own way. All

53

we, like sheep, all we, like sheep, have gone a - stray, \_\_\_\_\_  
 we, like sheep, all we, like sheep, have gone a-stray, \_\_\_\_\_  
 we, like sheep, all we, like sheep, have gone a - stray, \_\_\_\_\_  
 we, like sheep, all we, like sheep, have gone a-stray, \_\_\_\_\_

59

\_\_\_\_\_ we have turned, we have turned  
 \_\_\_\_\_ we have turned, we have turned  
 \_\_\_\_\_ we have turned, we have turned  
 we have turned, we have turned

64

ev'ry one to his own way, we have tur - ned,  
 ev'ry one to his own way, we have tur - ned, we have tur - ned, we have  
 ev'ry one to his own way, we have tur - ned  
 ev'ry one to his own way, we have tur - ned, we have tur - ned,

68

we have tur - - - - ned, we have  
 tur - ned, we have tur - - - - ned, we have turned  
 - ned ev'-ry one to his own way, we have turned  
 we have tur - - - - ned ev'-ry one to his own way, **Adagio** we have  
 tur-ned ev'-ry one to his own way, we have tur-ned ev'-ry one to his own way. And the  
 ev'-ry one to his own way, we have tur-ned ev'-ry one to his own way.  
 ev'-ry one to his own way, we have tur-ned ev'-ry one to his own way.  
 tur-ned ev'-ry one to his own way, we have tur-ned ev'-ry one to his own way. And the Lord hath  
 Lord hath laid on him, and the Lord hath laid on him, hath laid on  
 And the Lord hath laid on him, on him,  
 And the Lord hath laid on him, on him,  
 laid on him, the Lord hath laid on  
 him, on him the i - ni - qui - ty of us all.  
 hath laid on him, the i - ni - qui - ty of us all.  
 hath laid on him, the i - ni - qui - ty of us all.  
 him, the i - ni - qui - ty of us all.

2-5 Recitative: *All they that see Him* (tenor)

Larghetto

TENORE

7

All they that see him, laught him to scorn; they  
 shoot out their lips, and shake their heads, say - ing,

2-6 Chorus: *He trusted in God that He would*

**Allegro**

CANTO

ALTO

TENORE

BASSO

*Tutti*

He trus - ted in God that he — would de - li - ver him: let him de -

4

8

He trus - ted in God that he — would de - li - ver him:

li - ver him, if he de - light in him, if he de - light in him, let him de - li - ver him, if

8

He trus - ted in God that he — would de -

let him de - li - ver him, if he de - light in him, if he de - light in him, let him de -

he de - light in him, if he de - light in him, if he de - light in him.

12

He trus - ted in God that he —

li - ver him: let him de - li - ver him, if he de - light in him, if he de - light —

li - ver him, if he de - light in him, if he de - light in him, if he de - light —

He trus - ted in God, in God, in God he

16

— would de - li - ver him: let him de - li - ver him, if he de-light in

in

in him,

19

trus - ted; let him de - li - ver him, if he de-light in him, if he de -

20

him, let him de - li - ver him, if he de - light

him, let him de - li - ver him, if he de -

let him de - li - ver him, if he de-light

light in him, let him de - li - ver him.

22

— in him,

light in him. He trus - ted in God that he would de - li - ver him: let him de -

— in him, if he de-light in him, let him de - li - ver him, if he de -

He trus - ted in God, he trus - ted in God, let him de - li - ver him, if he de -

26

let him de - li - ver him. He

li - ver him, if he de - light in him, if he de - light

light in him, if he de - light in him. He trus - ted in God, he

light in him, if he de - light in him,

29

trus - ted in God that he would de - li - ver him: let him de - li - ver him,  
 in him, let him de - li - ver him, if he de - light in  
 trus - ted in God, let him de - li - ver him, if he de - light in

32

if he de - light in him, let him de - li - ver him,  
 him, if he de - light in him, let him de - li - ver him,  
 him, if he de - light in him, let him de - li - ver him.  
 let him de - li - ver him, let him de -

35

if he de - light in him, if he de -  
 let him de - li - ver him, if he de - light in  
 He trus - ted in God that he would de - li - ver  
 li - ver him, let him de -

38

light in him, let him de - li - ver him, if he de - light in him, let  
 him, let him de - li - ver him, if he de -  
 him: let him de - li - ver him, if he de - light in him, let  
 let him de - li - ver him.

41

him de - li - ver him,  
light in him. He trus - ted in God, let him de - li - ver him, if he de -  
him de - li - ver him. He trus - ted in God, let him de - li - ver him, if he de - light  
He trus - ted in God that he would de - li - ver him:

44

let him de - li - ver him,  
light in him, let him de - li - ver him,  
in him, let him de -  
- let him de - li - ver him, if he de-light in him,

47

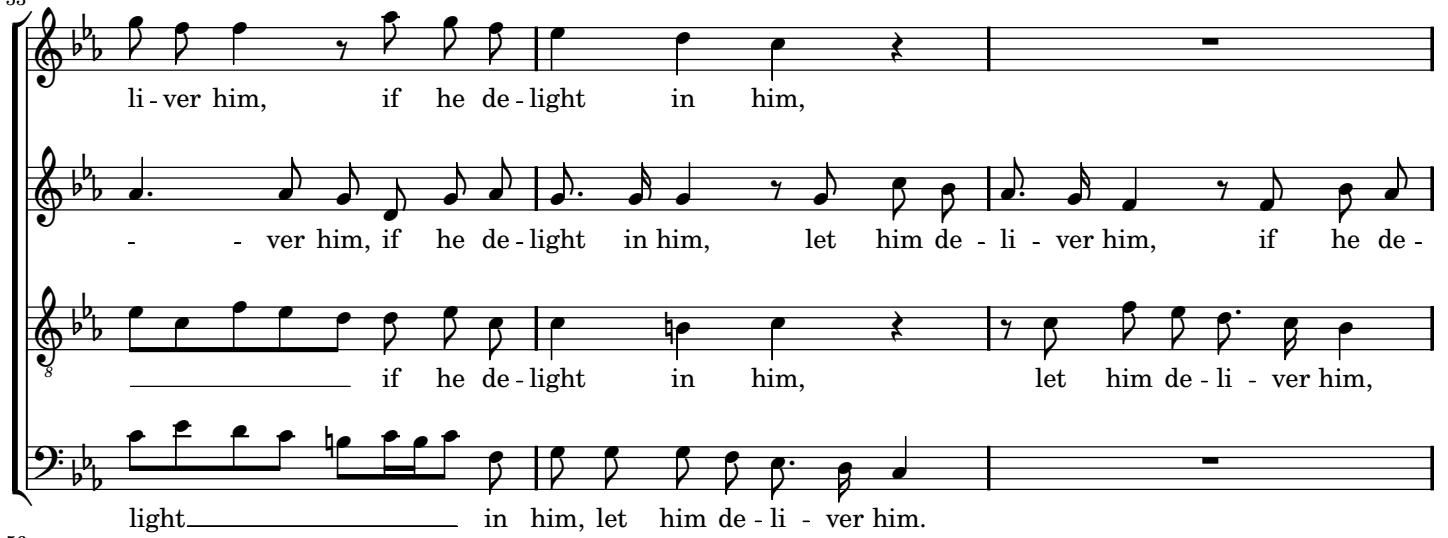
let him de - li - ver him, let him de - li - ver him.  
if he de-light in  
li - ver him, if he de - light in  
let him de - li - ver him, if he de-light in

50

He trus - ted in God that he would de - li - ver him: let him de -  
him. He trus - ted in God, let him de - li - ver him, let him de - li -  
him, if he de-light,  
him, if he de - light in him, if he de -



53



li-ver him, if he de-light in him,  
 - ver him, if he de-light in him, let him de-li-ver him, if he de-  
 if he de-light in him, let him de-li-ver him,  
 light in him, let him de-li-ver him.

56



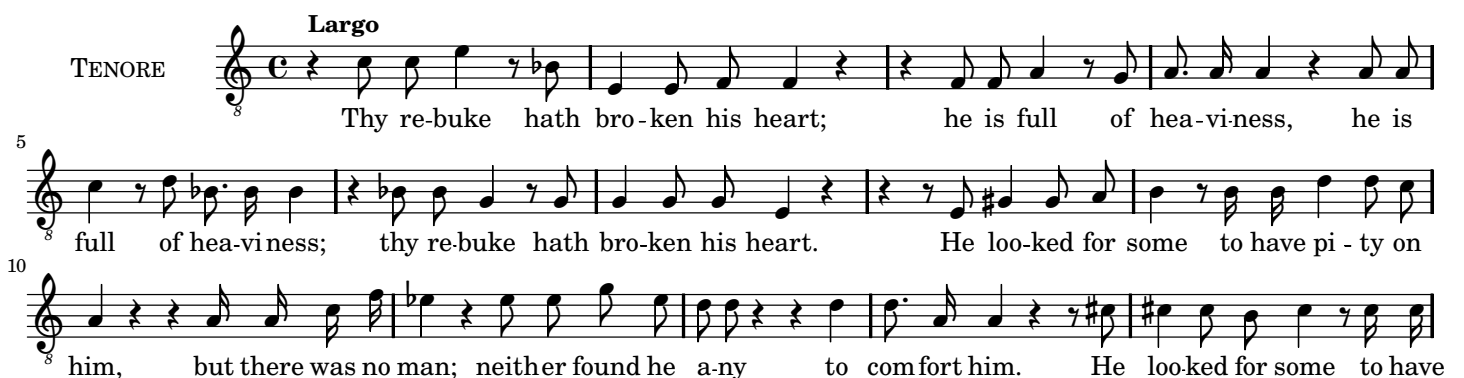
if he de-light in him, if he de-light  
 light in him, if he de-light  
 if he de-light in him, if he de-light  
 He trus-ted in God that he would de-

59



**Adagio**  
 in him, let him de-li-ver him, if he de-light in him.  
 in him, let him de-li-ver him, if he de-light in him.  
 in him, let him, let him de-li-ver him, if he de-light in him.  
 li-ver him: let him, let him de-li-ver him, if he de-light in him.

### 2-7 Recitative: *Thy rebuke hath broken* (tenor)



**Largo**  
 TENORE  
 Thy re-buke hath bro-ken his heart; he is full of hea-vi-ness, he is  
 full of hea-vi-ness; thy re-buke hath bro-ken his heart. He loo-ved for some to have pi-ty on  
 him, but there was no man; neither found he a-ny to com-fort him. He loo-ved for some to have

15

pi - ty on him, but there was no man; neith-er found he a-ny to com-fort him.

**2-8** Air: *Behold, and see if there be* (tenor)

TENORE

**Largo e piano**

Be-hold and see, be-hold and see, if there be a-ny sorrow like un-to his sorrow!

5

Be-hold and see, if there be a-ny sorrow like unto his sorrow! Be-

10

hold and see, if there be a-ny sorrow like— un-to his sor-row!

**2-9** Recitative: *He was cut off out of the land* (tenor)

TENORE

He was cut off out of the land of the liv - ing:

3

for the trans-gress-ions of thy peo-ple was he stri-cken.

**2-10** Air: *But thou didst not leave* (tenor)

TENORE

**Andante larghetto**

But thou didst not leave his soul in hell, but

9

thou didst not leave his soul in hell; nor didst thou suffer, nor didst thou suf-fer thy Ho - ly One to

14

see cor-ruption. But thou didst not leave his soul in hell, thou didst not leave, thou

21

didst not leave his soul in hell; nor didst thou suf-fer thy Ho - ly One to see cor-ruption,

27

nor didst thou suf-fer, nor didst thou suf-fer thy Ho - ly One to see cor-ruption, nor

33

didst thou suffer, nor didst thou suffer thy Ho - ly One, thy Ho - ly One to see cor-ruption.

2-11 Chorus: *Lift up your heads, O ye gates*

A tempo ordinario

CANTO I  
Lift up your heads, O ye gates, and be ye lift up, ye

CANTO II  
Lift up your heads, O ye gates, and be ye lift up, ye

ALTO  
Lift up your heads, O ye gates, and be ye lift up, ye

TENORE

BASSO

8  
e - verlast-ing doors, and the King of glo - ry shall come in!

e - verlast-ing doors, and the King of glo-ry shall come in!

e - verlast-ing doors, and the King of glo-ry shall come in!

Who is this King of Glory?

Who is this King of Glory?

12  
The

The

The

this King of Glo-ry? who is this King of Glo-ry? who is this King of Glo-ry?

this King of Glo-ry? who is this King of Glo-ry? who is this King of Glo-ry?

16

Lord strong and migh-ty, the Lord strong and migh-ty, the Lord migh - ty in batt-le.

Lord strong and migh-ty, the Lord strong and migh-ty, the Lord migh - ty in batt-le.

Lord strong and migh-ty, the Lord strong and migh-ty, the Lord migh - ty in batt-le.

19

Lift up your heads, O ye gates, and be ye lift up, ye e - ver-last-ing doors, and the

Lift up your heads, O ye gates, and be ye lift up, ye e - ver-last-ing doors, and the

Lift up your heads, O ye gates, and be ye lift up, ye e - ver-last-ing doors, and the

23

Lift up your heads, O ye gates, and be ye lift up, ye e - ver-last-ing doors, and the

Who

Who

King of glo-ry shall come in, and the King of glo - ry shall come in! Who

King of glo - ry shall come in, and the King of glo-ry shall come in!

27

King of glo-ry shall come in, and the King of glo-ry shall come in!

is this King of Glory? who is this King of Glory? who is this King of Glory?

is this King of Glory? who is this King of Glory? who is this King of Glory?

is this King of Glory? who is this King of Glory? who is this King of Glory? The Lord of Hosts,

The Lord of Hosts,

The Lord of Hosts,

31

Canto III

the Lord of Hosts, he is the King of glo-ry, he is the King of glo-ry,  
 the Lord of Hosts, he is the King of glo-ry, he is the King of glo-ry, he  
 the Lord of Hosts, he is the King of glo-ry, he is the King of glo-ry, he  
 the Lord of Hosts, he is the King of glo-ry, he is the King of glo-ry, he

36

he is the King of glo-ry, he is the King of glo-ry, he is the King of  
 is the King of glo-ry, he is the King of glo-ry, he is the King of glo-ry,  
 is the King of glo-ry, he is the King of glo-ry, he is the King of glo-ry,  
 is the King of glo-ry,

39

glory, he is the King of glo - - - ry, the Lord of hosts, he  
 the Lord of Hosts, he is the King of glo - - - ry, the Lord of  
 the Lord of Hosts, he is the King of glo - ry, the Lord of  
 the Lord of Hosts, he is the King of glo - - - - - ry,

43

is the King of glo - - - - - ry,  
 Hosts, he is the King of glo - - - - - ry, of glo - ry, the Lord of  
 Hosts, he is the King of glo - - - - - ry,  
 Hosts, he is the King of glo - - - - - ry,

47

the Lord of hosts, he is the King of glo - - - - - ry, of glo - - - - - ry, of

51

- - - - - ry, he is the King of glo-ry, he is the King of glo-ry,  
 - - - - - ry, he is the King of glo-ry, he is the King of glo-ry,  
 glo - - - - - ry, he is the King of glo-ry, he is the King of glo-ry,  
 - - - - - ry, he is the King of glo-ry, he is the King of glo-ry,

55

the Lord of hosts, the Lord of hosts, the Lord of hosts,  
 the Lord of hosts, the Lord of hosts, the Lord of  
 the Lord of hosts, the Lord of hosts, the Lord of  
 the Lord of hosts, the Lord of hosts, the Lord of

58

the Lord of hosts, he is the King of glo - - - - -  
 hosts, the Lord of hosts, he is the King of glo - - - - -  
 hosts, the Lord of hosts, he is the King of glo - - - - -  
 hosts, the Lord of hosts, he is the King of glo - - - - -

61

ry, he is the King of glo-ry, he is the King of glo-ry,  
 ry, of glo - ry, he is the King of glo-ry, he is the King of glo-ry,  
 ry, of glo - ry, he is the King of glo-ry, he is the King of glo-ry,  
 ry, he is the King of glo-ry, he is the King of glo-ry,

65

the Lord of hosts, the Lord of hosts, the Lord of  
 the Lord of hosts, the Lord of hosts, he  
 the Lord of hosts, the Lord of hosts, the Lord of hosts, he  
 the Lord of hosts, the Lord of hosts, the Lord of

68

hosts, he is the King of glo - - - - - ry, the King of  
 is the King, - the King of glo - - - - - ry, the King of  
 is the King of glo - ry, the King of glo - - - - - ry, the King of  
 hosts, he is the King of glo - - - - - ry, the King of

72

glo - ry, he is the King of glo-ry, he is the King of glo-ry, of glo - ry.  
 glo - ry, he is the King of glo-ry, he is the King of glo-ry, of glo - ry.  
 glo - ry, he is the King of glo-ry, he is the King of glo-ry, of glo - ry.  
 glo - ry, he is the King of glo-ry, he is the King of glo-ry, of glo - ry.

2-12 Recitative: *Unto which of the angels* (tenor)

TENORE

3 Un - to which of the an - gels said He at a - ny  
 8 time, Thou art my Son, this day have I be - got - ten thee?





18

him,  
 God wor - - - ship him, let all the an - - gels of  
 let all the an - - gels of God wor - ship him,  
 - - - gels of God wor - - - - - ship

22

let all the an - - - gels of God wor - - - - -  
 God wor - - - ship, wor - - - - -  
 let all the an - gels of God wor - - - - -  
 him,

26

- - - ship him, let all the an - - gels of God, let  
 - - - ship him, let all the an - - gels of God, let  
 - ship him, let all the an - - gels of God, let  
 let all the an - - - - -

30

all the an - gels of God wor - - - - - ship him. 3  
 all the an - gels of God wor - - - - - ship him. 3  
 all the an - gels of God wor - - - - - ship him. 3  
 - - - gels of God wor - - - - - ship him. 3

2-14 Air: *Thou art gone up on high* (alto)

Allegro larghetto

10

ALTO

The musical score is written for an Alto voice part in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro larghetto'. The score consists of ten staves of music, each with a measure number on the left. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. There are several fermatas and rests throughout the piece. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Thou art gone up on high, thou art gone up on high, thou hast  
 led capti - vity captive, thou hast led capti - vity captive, and re - cei -  
 - - ved gifts \_\_\_ for \_\_\_ men, yea e - ven for \_\_\_ thine en -  
 - - emies, yea e - ven for thine en - e-mies, that the Lord God might  
 dwell a - mong them, that the Lord God might dwell \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ a - mong them, might \_\_\_\_\_ dwell a-mong them. Thou  
 art gone up on high, thou art gone up on high, thou hast led capti - vity captive, thou hast led capti - vity  
 capti - ve, and re - cei - - ved, and re - cei - ved gifts for men, and re - cei - ved  
 gifts for thine en - emies, that the Lord God might dwell a - mong them, and might dwell \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ a - mong them, that the  
 Lord God \_\_\_\_\_ might dwell \_\_\_\_\_ a -  
 mong them, that the Lord, the Lord God might dwell \_\_\_\_\_ a-mong them.

2-15 Chorus: *The Lord gave the word*

Andante allegro

CANTO

ALTO

TENORE

BASSO

Great was the com - pa - ny of the

Great was the com - pa - ny of the

The Lord gave the word; Great was the com - pa - ny of the

The Lord gave the word; Great was the com - pa - ny of the

4  
prea - chers, great was the com - - - - -

prea - chers, great was the com - pa - ny, the com - pa - ny, the com - - -

prea - chers, great was the com - pa - ny, the com - - - - - pa - ny, the

prea - chers, great was the com - - - - - pa - ny, the com - - -

6  
- - - - - pa - ny of the prea - chers, great was the com - pa - ny of the

- pa - ny, the com - pa - ny of the prea - chers, great was the com - pa - ny of the

com - - - - - pa - ny of the prea - chers, great was the com - pa - ny of the

- - - - - pa - ny of the prea - chers, great was the com - pa - ny of the

9  
prea - chers. The Lord gave the word; Great was the com - - - - -

prea - chers. The Lord gave the word; Great was the com - - - - -

prea - chers. Great was the com - pa - ny, the

prea - chers. Great was the com - pa - ny, the

12

- pany, the com - - - pany, the com - - - pany of the prea -  
 - pany, the com - - - pany, the com - pany of the prea - chers, of the prea -  
 com - - - pany, the com - - - pany of the prea - chers, of the prea -  
 com - - - pany, the com - - - pany of the prea -

15

chers, great was the com - pany of the prea - chers, great was the com - pany of the  
 chers, great was the com - - - - - pany, the com - - -  
 chers, great was the com - pany of the prea - chers, great was the com - pany of the  
 chers, great was the com - pany, the com - - - - - pany, the

18

preachers, of the preachers, great was the com - - - - -  
 - - - - - pany, the com - - - - - pany, the com - pany, the com - - -  
 preachers, the com - - - - - pany, the com - - - - - pany, the  
 com - - - - - pany, the com - - - - - pany, the com - - -

21

- - - - - pany of the prea - chers, of the prea - chers. **2**  
 - - - - - pany, the com - pany of the prea - chers, of the prea - chers. **2**  
 com - - - - - pany of the prea - chers, of the prea - chers. **2**  
 - - - - - pany of the prea - chers, of the prea - chers. **2**

2-16 Air: *How beautiful are the feet* (soprano)

**Larghetto** **3**

SOPRANO

How beau-ti-ful are the feet of them that  
 preach the gos-pel of peace, how beau-ti-ful are the feet, how beau-ti-ful are the feet of them that  
 preach the gos-pel of peace, how beau-ti-ful are the feet of them that  
 preach the gos-pel of peace, and bring glad ti - dings, and bring glad ti - dings, glad  
 ti - dings of good things, and bring glad ti - dings, glad ti-dings of good things, and bring  
 — glad tidings, glad ti - dings of good things, glad ti-dings of — good things.

2-17 Chorus: *Their sound is gone out into all lands*

**A tempo ordinario**

CANTO

ALTO

TENORE

BASSO

Their sound is gone out in-to all lands, their sound is gone  
 Their sound is gone out in-to all lands,  
 Their sound is gone out, their  
 Their sound is gone out, —  
 out in-to all lands, in-to all lands, their sound is gone out in-to all  
 in-to all lands, — in-to all lands, their sound is gone out, is gone  
 sound is gone out in-to all lands, their sound is gone out — in-to all  
 — their sound is gone out in-to all lands, their sound is gone out — in-to all

9

lands, their sound is gone out \_\_\_\_\_ in-to all lands,  
 out, their sound is gone out, is gone out in-to all lands,  
 lands, in - to all lands, in-to all lands, and their words unto the ends of the  
 lands, \_\_\_\_\_ their sound is gone out \_\_\_\_\_ into all lands,

15

and their words un-to the ends of the world, \_\_\_\_\_ un-to the  
 world, \_\_\_\_\_ un-to the ends of the world, \_\_\_\_\_ un-to the  
 and their words un-to the ends of the

19

ends of the world, \_\_\_\_\_ unto the ends of the  
 and their words unto the ends of the world, \_\_\_\_\_ un - to the ends of the  
 ends of the world, \_\_\_\_\_ unto the ends of the world, \_\_\_\_\_ of the  
 world, \_\_\_\_\_ and their words, and their words un - to the ends of the

23

world; their sound is gone out, is gone out in - to all lands, and their  
 world; their sound is gone out, is gone out in - to all lands, and their words un-  
 world; their sound is gone out in - to all lands, and their words, and their  
 world; their sound is gone out in - to all lands,

27

words unto the ends of the world, \_\_\_\_\_ and their words unto the ends of the  
 to the ends of the world, \_\_\_\_\_ and their words unto the ends of the  
 words unto the ends of the world, of the world, \_\_\_\_\_ and their words, and their  
 and their words unto the ends of the world, \_\_\_\_\_ and their

31

world, and their words un-to the ends of the world, \_\_\_\_\_  
 world, \_\_\_\_\_ and their words un-to the  
 words un-to the ends of the world, \_\_\_\_\_  
 words un-to the ends of the world, and their words un-to the ends of the

34

\_\_\_\_\_ un-to the ends of the world.  
 ends of the world, \_\_\_\_\_ un-to the ends of the world.  
 and their words un-to the ends of the world, un-to the ends of the world.  
 world, \_\_\_\_\_ un-to the ends, un-to the ends of the world.

2-18 Air: *Why do the nations so furiously* (bass)

Allegro

14

BASSO



Why do the na-tions so furiously rage to - gether, why do the people i - magine a vain

21



thing? Why do the na-tions rage so

27



fu - riously to - gether, why do the people i - ma

33



- gine a vain thing, i - ma - - gine a vain thing? Why do the

40



nations so fu-riously rage to - gether, and why do the people, and why do the people i -

47



magine a\_\_ vain thing? Why do the nations rage

53



so furiously to - gether, so furiously to - gether, and why do the people i -

59



ma-gine a vain thing, i - ma - - gine a vain thing, and why do the people i -

66



ma - gine a vain thing? The kings of the earth rise up, and the ru-lers take coun sel to-

78



gether, take coun - sel, take coun - sel to-

84



gether, against the Lord and against his a - noin -

90



- ted, against the Lord and his a - noin - ted.



2-19 Chorus: *Let us break their bonds***Allegro e staccato**

CANTO  
Let us break their bonds a - sun - der, let us break,

ALTO  
Let us break their

TENORE  
Let us break their bonds a - sun - der, let us, let us break their bonds a -

BASSO  
Let us break their bonds a -

4  
let us break their bonds a - sun - der,  
bonds a - sun - der, let us break, let us break their

8  
sun - der, let us, let us break, let us break their bonds a - sun - der,  
sun - der, let us, let us break their bonds, let us break their bonds a -

7  
let us break their bonds a - sun - der,  
bonds a - sun - der, let us break their bonds a - sun - der,

8  
let us break their bonds a - sun - der, and cast a -

sun - der, let us break their bonds a - sun - der,

11  
and cast a - way  
way their yokes from us, and cast a -

15

and cast a - way their yokes from  
 their yokes from us, and cast a - way their yokes from us, and cast a -  
 way their yokes from us, and cast a - way their yokes from us, and cast a -  
 and cast a -

19

us, and cast a - way their yokes from us, and cast a - way their yokes from  
 way, and cast a - way their yokes from us, and cast a - way their yokes from  
 way, and cast a - way their yokes from us, and cast a - way their yokes from us.  
 way, and cast a - way their yokes from

23

us. Let us break their bonds, let us break their bonds,  
 us. Let us break their bonds a - sun-der, let us break their  
 Let us break their bonds,  
 us. Let us break their bonds a -

26

let us break their bonds a - sun - der,  
 bonds, let us break their bonds a -  
 let us break their bonds a - sun-der, let us break their bonds,  
 sun-der, let us break their bonds, let us break their bonds a -

29

let us break their bonds a - sun - der, let us, let us break,  
sun - der, let us break their  
let us break their bonds a - sun - der, let us break, let us break their  
sun - der, let us break their bonds a -

32

let us break their bonds a - sun - der, their bonds a - sun - der, and cast  
bonds, let us break their bonds, their bonds a - sun - der,  
bonds, let us break their bonds a - sun - der, and cast a -  
sun - der, let us break their bonds a - sun - der,

36

a - way their yokes from  
way, and cast a - way,  
and cast a - way

40

us, and cast a - way their yokes from us, and cast a - way their yokes  
and cast a - way their yokes  
and cast a - way their yokes from us, and cast a - way their yokes  
their yokes, their yokes from us, and cast a - way their yokes

44

from us. Let us break their bonds a - sun - der,

from us. Let us break their bonds,

from us. Let us break their bonds a - sun - der, and cast

from us. Let us break their bonds, and cast a -

48

and cast a - way,

and cast a - way their yokes, their yokes from us, and cast a -

and cast a - way, and cast a - way their yokes from us, and cast a -

way their yokes from us, and cast a - way their yokes from us, and cast a -

52

- and cast a - way their yokes from us. Let us break their

way, and cast a - way their yokes, let us break their bonds, their bonds a -

way, and cast a - way their yokes, let us break their bonds a - sun - der, their bonds a -

way, and cast a - way their yokes from us. Let us break their bonds a -

56


bonds, and cast a - way, and cast a - way their yokes from us. 8

sun - der, and cast a - way, and cast a - way their yokes from us. 8

sun - der, and cast a - way, and cast a - way their yokes from us. 8

sun - der, and cast a - way, and cast a - way their yokes from us. 8

**2-20** Recitative: *He that dwelleth in heaven* (tenor)

TENORE  He that dwelleth in heaven shall laugh them to scorn, the Lord shall have them in derision.

**2-21** Air: *Thou shalt break them with a rod* (tenor)

**Andante**  
TENORE  Thou shalt break them, thou shalt break them with a rod of i-ron,  
16  thou shalt dash them in pieces like a pot - ter's vessel, thou shalt dash them in pieces, in  
25  pieces like a pot - - - - - ter's vessel; thou shalt  
36  break them, thou shalt break them with a rod of i-ron,  
44  thou shalt dash them in pie-ces like a pot - - - - - ter's ves-sel, thou shalt  
51  dash them in pie-ces like a pot - - - - - ter's ves-sel, like a pot - ter's  
58  ves-sel, thou shalt dash them in pie-ces like a pot - - - - - ter's ves-sel.

**2-22** Chorus: *Hallelujah*

**Allegro**  
CANTO  Hal - le-lujah, Hal - le-lujah, Halle - lujah, Halle-lujah, Hal - le - lujah,  
ALTO  Hal - le-lujah, Hal - le-lujah, Halle - lujah, Halle-lujah, Hal - le - lujah,  
TENORE  Hal - le-lujah, Hal - le-lujah, Halle - lujah, Halle-lujah, Hal - le - lujah,  
BASSO  Hal - le-lujah, Hal - le-lujah, Halle - lujah, Halle-lujah, Hal - le - lujah,

8

Hal - le-lu-jah, Hal - le-lu-jah, Hal-le - lu-jah, Hal-le-lu-jah, Hal - le - lu - jah, for the Lord

Hal - le-lu-jah, Hal - le-lu-jah, Hal-le - lu-jah, Hal-le-lu-jah, Hal - le - lu-jah, for the Lord

Hal - le-lu-jah, Hal - le-lu-jah, Hal-le - lu-jah, Hal-le-lu-jah, Hal - le - lu-jah, for the Lord

Hal - le-lu-jah, Hal - le-lu-jah, Hal-le - lu-jah, Hal-le-lu-jah, Hal - le - lu - jah, for the Lord

13

God om-ni - po-tent reign-eth, Halle - lu-jah, Halle-lu-jah, Halle - lu-jah, Halle-lu-jah,

God om-ni - po-tent reign-eth, Halle - lu-jah, Halle-lu-jah, Halle - lu-jah, Halle-lu-jah, for the Lord

God om-ni - po-tent reign-eth, Halle - lu-jah, Halle-lu-jah, Halle - lu-jah, Halle-lu-jah, for the Lord

God om-ni - po-tent reign-eth, Halle - lu-jah, Halle-lu-jah, Halle - lu-jah, Halle-lu-jah, for the Lord

18

Halle - lu-jah, Halle-lu-jah, Halle - lu-jah, Halle-lu-jah, for the Lord

God omni - potent reign-eth, Halle - lu-jah, Halle-lu-jah, Halle - lu-jah, Halle-lu-jah,

God omni - potent reign-eth, Halle - lu-jah, Halle-lu-jah, Halle - lu-jah, Halle-lu-jah, Hallelu-jah, Halle-

God omni - potent reign-eth, Halle - lu-jah, Halle-lu-jah, Halle - lu-jah, Halle-lu-jah,

23

God om-ni - po - tent reign - eth, Halle - lu-jah, Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu -

Halle - lu-jah, Hal-le-lu - jah, Hal-le-lu-jah, Halle-lu-jah, Hal - le-lu -

lu-jah, Halle-lu-jah, Hal-le - lu - jah, Hal-le-lu-jah, for the Lord

Halle-lu - jah, for the Lord

26

jah, Hal-le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah,  
 jah, Hal-le - lu-jah, Hal-le - lu - jah, Hal-le - lu-jah, Hal-le-lu-jah,  
 God om-ni - - po - tent reign - eth, Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah,  
 God om-ni - - po - tent reign - eth, Hal-le - lu-jah, Hal-le-lu-jah,

29

Halle-lujah, Halle-lujah, Halle-lujah, Halle-lujah, Hal - le - lu - jah, Hal -  
 for the Lord God om - ni - po - tent reign - eth, Halle-lujah,  
 for the Lord God om - ni - po - tent reign - eth, Hal -  
 Halle-lujah, Halle - lu - jah, Halle-lujah, Halle - lu-jah, Hal-le - lujah, Halle-

32

le - lu - jah! The king-dom of this world is be - come the king-dom of our  
 Hal - le-lujah! The king-dom of this world is be - come the king-dom of our  
 le - lujah! The king-dom of this world is be - come the king-dom of our  
 lujah, Hal-le-lujah! The king-dom of this world is be - come the king-dom of our

39

Lord and of his Christ, and of his Christ,  
 Lord and of his Christ, and of his Christ,  
 Lord and of his Christ, and of his Christ, and He shall reign for  
 Lord and of his Christ, and of his Christ, and He shall reign for e - ver and e - ver, for ever and

45

and  
and He shall reign for e - ver and e - ver, for e - ver  
e - ver and e - ver, and He shall reign for e - ver and e - ver,  
e - ver, and He shall reign, and He shall reign for e - ver, for e - ver and e - ver, for

49

He shall reign for e - ver and e - ver, King of Kings,  
and e - ver, for e - ver and e - ver, King of Kings,  
and He shall reign for e - ver and e - ver, for e - ver and e - ver, Hallelujah, Halle-  
e - ver and e - ver, for e - ver, for e - ver and e - ver, for e - ver and e - ver, Hallelujah, Halle-

54

and Lord of Lords, King of Kings,  
and Lord of Lords, for e - ver and  
lu-jah, for e - ver and e - ver, Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah, for e - ver and  
lu-jah, for e - ver and e - ver, Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah, for e - ver and

59

and Lord of Lords,  
e - ver, Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah, for e - ver and e - ver, Hal-le-lu-jah, Hal-le-  
e - ver, Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah, for e - ver and e - ver, Hal-le-lu-jah, Hal-le-  
e - ver, Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah, for e - ver and e - ver, Hal-le-lu-jah, Hal-le-



63

King of Kings, \_\_\_\_\_ and Lord of Lords, \_\_\_\_\_  
 lu-jah, for e-ver and e-ver, Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah, King of  
 lu-jah, for e-ver and e-ver, Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah, King of  
 lu-jah, for e-ver and e-ver, Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah, King of

68

\_\_\_\_\_ and Lord of Lords, and He shall reign, \_\_\_\_\_ and  
 Kings, and Lord of Lords, \_\_\_\_\_ and He shall reign, \_\_\_\_\_ and He shall  
 Kings, and Lord of Lords, \_\_\_\_\_ and He shall reign, and He \_\_\_\_\_ shall reign,  
 Kings, and Lord of Lords, and He shall reign for e - ver and e - ver,

72

He shall reign for e - ver and e - ver, \_\_\_\_\_ for e-ver and  
 reign \_\_\_\_\_ for e - ver and e - ver, King of Kings, for e-ver and  
 and He shall reign for e - ver and e - ver, King of Kings, \_\_\_\_\_  
 and He shall reign for e - ver and e - ver, King of Kings, for e-ver and

76

e-ver, \_\_\_\_\_ Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah, and He shall reign for e - ver, for  
 e-ver, and He shall reign, Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah, \_\_\_\_\_ and He shall reign for  
 \_\_\_\_\_ and Lord of Lords, \_\_\_\_\_ and He shall reign for e - ver, for  
 e-ver, and He shall reign, Hal-le-lu-jah, Hal-le-lu-jah, and He shall reign for e - ver, for

80

e - ver and e - ver, King of Kings, and Lord of Lords, King of Kings, and Lord of

e - ver and e - ver, King of Kings, and Lord of Lords, King of Kings, and Lord of

e - ver and e - ver, King of Kings, and Lord of Lords, King of Kings, and Lord of

e - ver and e - ver, King of Kings, and Lord of Lords, King of Kings, and Lord of

85

Lords, and He shall reign for e - ver and e - ver, King of Kings, and Lord of

Lords, and He shall reign for e - ver and e - ver, for e - ver and e - ver, for e - ver and

Lords, and He shall reign for e - ver and e - ver, for e - ver and e - ver, for e - ver and

Lords, and He shall reign for e - ver and e - ver, and e - ver, for e - ver and e - ver, for e - ver and

90

Lords, Hal-le-lu-jah, Hal-le - lu-jah, Hal-le-lu-jah, Hal-le - lu-jah, Hal - le - lu - jah.

e - ver, Hal-le-lu-jah, Hal-le - lu-jah, Hal-le-lu-jah, Hal-le - lu-jah, Hal - le - lu - jah.

e - ver, Hal-le-lu-jah, Hal-le - lu-jah, Hal-le-lu-jah, Hal-le - lu-jah, Hal - le - lu - jah.

e - ver, Hal-le-lu-jah, Hal-le - lu-jah, Hal-le-lu-jah, Hal-le - lu-jah, Hal - le - lu - jah.

END OF THE SECOND PART

# PART III

## 3-1 Air: *I know that my Redeemer liveth* (soprano)

**Larghetto**  
17

SOPRANO

The musical score is written for soprano in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It consists of 15 staves of music. The tempo is marked 'Larghetto' and the dynamics include 'Adagio' at the end. The lyrics are: 'I know that my Redeemer liveth, and that he shall stand at the lat-ter day upon the earth. I know that my Redeemer liveth, and that he shall stand at the lat-ter day upon the earth; I know that my Redeemer liveth, and that he shall stand at the lat-ter day upon the earth, upon the earth. And though worms de-stroy this body, yet in my flesh shall I see God, yet in my flesh shall I see God. I know that my Redeemer liveth, and though worms de-destroy this body, yet in my flesh shall I see God, yet in my flesh shall I see God, shall I see God. I know that my Redeemer liveth. For now is Christ ri-sen from the dead, the first fruits of them that sleep, of them that sleep, the first fruits of them that sleep; for now is Christ ri-sen, for now is Christ ri-sen from the dead, the first fruits of them that sleep.'

I know that my Re - deemer liveth, and that he shall stand at the  
lat - ter day upon the earth. I know that my Redeem-er liveth, and  
that he shall stand at the lat - ter day upon the earth, upon the earth; I know  
that my Re - deem-er liveth, and that he shall stand at the lat - ter day up-on the earth,  
upon the earth. And though worms de-destroy this body, yet in my  
flesh shall I see God, yet in my flesh shall I see God. I know that my Re - deem-er  
liv-eth, and though worms de-destroy this body, yet in my flesh shall I see God, yet in my  
flesh shall I see God, shall I see God. I know that my Re - deem-er liv-eth. For  
now is Christ ri-sen from the dead, the first fruits of them that sleep, of  
them that sleep, the first fruits of them that sleep; for now is Christ ri-sen, for  
now is Christ ri-sen from the dead, the first fruits of them that sleep.

**Adagio**  
11

3-2 Chorus and soli: *Since by man came death*

**Grave**

CANTO  
Since by man came death, since by man came death.

ALTO  
Since by man came death, since by man came death.\_\_\_\_\_

TENORE  
Since by man came death, since by man came death.\_\_\_\_\_

BASSO  
Since by man came death, since by man came death.

**Allegro**

7  
By man came al - so the re - sur - rec - tion of the dead, by man came al - so the re - sur -

By man came al - so the re - sur - rec - tion of the dead, by man came al - so the re - sur -

By man came al - so the re - sur - rec - tion of the dead, by man came al - so the re - sur -

By man came al - so the re - sur - rec - tion of the dead, by man came al - so the re - sur -

12

rec - tion of the dead, by man came al - so the re - sur - rec - tion of the dead. **Grave** For as in

rec - tion of the dead, by man came al - so the re - sur - rec - tion of the dead. For as in

rec - tion of the dead, by man came al - so the re - sur - rec - tion of the dead. For as in

rec - tion of the dead, by man came al - so the re - sur - rec - tion of the dead. For as in

18

A - dam all die, for as in A - dam all die, Even so in Christ shall all be made a -

A - dam all die, for as in A - dam all die, Even so in Christ shall all be made a -

A - dam all die, for as in A - dam all die, Even so in Christ shall all be made a -

A - dam all die, for as in A - dam all die, Even so in Christ shall all be made a -

25

live, ev-en so in Christ shall all be made a - live, ev-en so in Christ shall all, so in Christ shall

live, ev-en so in Christ shall all be made a - live, ev-en so in Christ shall all, so in Christ shall

live, ev-en so in Christ shall all be made a - live, ev-en so in Christ shall all, so in Christ shall

live, ev-en so in Christ shall all be made a - live, ev-en so in Christ shall all

30

all be made a-live, e'en so in Christ shall all, shall all be made a-live.

all be made a - live, e'en so in Christ shall all, shall all be made a-live.

all be made a-live, e'en so in Christ shall all, shall all be made a-live.

\_\_\_\_\_ be made a-live, e'en so in Christ shall all, shall all be made a-live.

3-3 Recitative: *Behold, I tell you a mystery* (bass)

BASSO

Be-hold, I tell you a my-stery! We shall not all sleep, but we shall all be

5

chang'd, in a mo-ment, in the twink-ling of an eye, at the last trum-pet.

3-4 Air: *The trumpet shall sound* (bass)

§  
Pomposo, ma non allegro

BASSO

The trum-pet shall sound, and the dead shall be rais'd,

36

and the dead shall be rais'd in cor - rup - ti-ble, the trum-pet shall sound,

48

and the dead shall be rais'd in cor - rup - ti-ble, in cor - rup - ti-ble,

58

and we shall be chang'd,

66

and we shall be chang'd. The trum-pet shall sound, the trum-pet shall

84

sound, and the dead shall be rais'd, in cor - rup - ti-ble, in

95

cor - rup - ti-ble, and we shall be chang'd, be chang'd,

105

and we shall be chang'd, and we shall be chang'd, we

115



shall be chang'd, \_\_\_\_\_ and we shall be chang'd, and we shall be chang'd, \_\_\_\_\_

124



\_\_\_\_\_ and we shall be chang'd, we shall be chang'd, \_\_\_\_\_

133



\_\_\_\_\_ and we shall be chang'd, we shall be chang'd. *Adagio* **15** *Fine.*



For this cor - rup - tible must put on in - cor - rup - tion, for this cor - rup - tible

167



must put on, must put on, \_\_\_\_\_ must put on, must put

176



on in - cor - rup - tion, and this mor - tal must put \_\_\_\_\_ on im - mor - ta -

187



- - - - - lity,

195



and this mor - tal must put on im - mor - ta - - - -

205



- - - - - li - ty, im - mor - ta - <sup>3</sup> - li - ty. The *Dal Segno.*

### 3-5 Recitative: *Then shall be brought to pass* (contr'alto)



CONTR'ALTO Then shall be brought to pass the say - ing that is

3



writ - ten, Death is swal - low'd up in vic - to - ry.

3-6 Duet: *O death! where is thy sting?* (contr'alto and tenor)

**Andante**

CONTR'ALTO

TENORE

O death, O death! where, where is thy sting, O death! where is thy

grave, O

sting? O grave! where is thy vic - to-ry, O grave? O

grave! where, where is thy vic - to-ry, where is thy vic - to-ry? O death!

death, O death! where, where is thy sting, where? O grave! where is thy

where, where is thy sting? where, where is thy sting? O grave! where is thy

vic - to-ry? O death! where, where is thy sting? O grave, O grave! where

vic - to-ry, O grave? O death, where, where is thy sting, O grave, O grave! where

is thy vic - tory, O grave! where is thy vic - tory? The sting of death is sin, the

is thy vic - tory, O grave! where is thy vic - tory? The sting

sting of death is sin, and the strength of sin is the law,

of death is sin, and the strength of sin is the law, the sting.

the sting of death is sin, and the strength of sin is the law.

of death is sin, the sting of death is sin, and the strength of sin is the law.  
(attaca il Coro.)



3-7 Chorus: *But thanks be to God*

CANTO  
But thanks, but thanks, thanks, thanks be to God, but thanks, but

ALTO  
But thanks, but thanks, thanks, thanks be to God, to God, thanks be to

TENORE  
But thanks, but thanks, thanks, thanks be to God, thanks be to

BASSO  
But thanks, but thanks, thanks, thanks be to God, thanks be to

4  
thanks, thanks, thanks be to God, who giv-eth us the vic-tory, the vic-tory, through our Lord Je-sus  
God, thanks be to God, who giv-eth us the vic-tory, through our Lord Je-sus  
God, thanks be to God, to God, who giv-eth us the vic-tory, through our Lord Je-sus  
God, thanks be to God,

8  
Christ, who giv-eth us the  
Christ, who giv-eth us the vic-tory, who giv-eth us the  
Christ, who giv-eth us the vic-tory, who giv-eth us, who giv-eth us the  
who giv-eth us the vic-tory, the vic-tory, through our Lord Je-sus

11

vic - tory, through our Lord Je - sus Christ;

vic - tory, through our Lord Je - sus Christ; but thanks, but thanks, thanks, thanks be to God, —

vic - to - ry, through our Lord Je - sus Christ; but

Christ, through our Lord Je - sus Christ;

15

but thanks, but thanks, but thanks, but thanks,

thanks be to God, thanks be to God,

thanks, but thanks, thanks, thanks be to God, to God, thanks be to

but thanks, but thanks, but

18

thanks be to God, thanks be to God, but thanks, but thanks, thanks,

but thanks, thanks be to God, to God, but thanks\_ be to God,

God, to God, but thanks\_ be to God, but

thanks be to God, thanks be to God, but thanks, but thanks, thanks be to God,

22

\_thanks, thanks be to God, thanks, thanks be to God, thanks\_ be\_ to God,

who giv-eth us the

thanks, but thanks, thanks, thanks be to God, thanks\_ be to God, to God, who

26

who giveth us the vic - tory, the vic-tory, through our Lord Je - sus Christ; but  
 vic - tory, who giveth us the vic-tory, through our Lord Je-sus Christ; but thanks,  
 giveth us the vic-tory, who giveth us the vic-tory, through our Lord Je - sus Christ; but  
 who giv-eth us the vic-tory, through our Lord Je - sus Christ; but

30

thanks be to God, but thanks, but thanks, thanks\_ be to God, to God, who giv-eth us the  
 thanks be to God, but thanks, but thanks, thanks be to God,  
 thanks be to God, but thanks, but thanks, thanks be to God, who  
 thanks be to God, but thanks, but thanks, thanks be to God, who

34

vic - to-ry, who giv-eth us the vic - to-ry, who giv-eth us the vic - to-ry, through our Lord  
 who giv-eth us the vic - to-ry, the vic - to-ry, through our Lord  
 giv-eth us the vic - to-ry, the vic - to-ry, who giv - eth us the vic - to-ry, through our Lord  
 giv-eth us the vic - to-ry, the vic - to-ry, who giv - eth us the vic - to-ry, through our Lord

37

Je - sus Christ;

Je - sus Christ; but thanks, but thanks, thanks, thanks be to God, thanks,

Je - sus Christ; but thanks, thanks, thanks be to God, thanks, thanks be to

Je - sus Christ;

40

but thanks, thanks, thanks be to God,

thanks be to God, but thanks, thanks, thanks be to

God, to God, but thanks, thanks, thanks be to God,

but thanks, thanks, thanks be to God,

43

thanks be to God, who giv-eth us the vic - to - ry, through our Lord

God, to God, who giv-eth us the vic - to-ry, who

thanks be to God, who giv-eth us the vic - to-ry, who giv-eth us the

thanks be to God, who giv-eth us the vic - to-ry, who

46

**Adagio**

Je - sus Christ, who giv-eth us the vic-tory, through our Lord Je - sus Christ.

giv-eth us the vic-tory, who giv-eth us the vic-tory, through our Lord Je - sus Christ.

vic - to-ry, the vic-tory, who giv-eth us the vic-tory, through our Lord Je - sus Christ.

giv-eth us the vic-tory, who giv-eth us the vic-tory, through our Lord Je - sus Christ.

3-8 Air: *If God be for us* (soprano)

Larghetto

SOPRANO

24

If God is for us, who can be against us? who can be against us, who

34

can be a-against us? if God is for us, who can be a-against us? Who shall lay a-ny

49

thing to the charge of God's e - leet, — of God's e - leet? Who shall lay a-ny thing to the

61

charge — of God's e - leet? It is God that jus-ti -

76

fieth, it is God that jus-ti - fi - - - - -

87

eth, who is he that condemn-eth?

100

who is he that con-demn-eth? who is he that condemn - - - - eth? It is

112

Christ that di-ed, yea ra-ther, that is ri-sen a - gain, who is at the right hand of

123

God, who maketh in-ter-ces-sion for us, who maketh in-ter-ces-sion for us, in-ter - ces-sion for us, who

133

maketh in-ter - ces - - - - - sion,

143

who maketh in-ter - ces - - - - sion for us, who is at the right hand of God, who

154

is at the right hand of God, at the right hand of God, who maketh in-ter-ces-sion for us.

Adagio

16

3-9 Chorus: *Worthy is the Lamb*

**Largo**

CANTO  
Wor - thy is the Lamb, that was slain, and hath re - dee - med us to

ALTO  
Wor - thy is the Lamb, that was slain, and hath re - dee - med us to

TENORE  
Wor - thy is the Lamb, that was slain, and hath re - dee - med us to

BASSO  
Wor - thy is the Lamb, that was slain, and hath re - dee - med us to

6 **Andante**

God by his blood, to re - ceive po - wer, and ri - ches, and wis - dom, and strength, and

God by his blood, to re - ceive po - wer, and ri - ches, and wis - dom, and strength, and

God by his blood, to re - ceive po - wer, and ri - ches, and wis - dom, and strength, and

God by his blood, to re - ceive po - wer, and ri - ches, and wis - dom, and strength, and

10 **Largo**

honour, and glo - ry, and blessing. Wor - thy is the Lamb, that was slain, and hath re -

honour, and glo - ry, and blessing. Wor - thy is the Lamb, that was slain, and hath re -

honour, and glo - ry, and blessing. Wor - thy is the Lamb, that was slain, and hath re -

honour, and glo - ry, and blessing. Wor - thy is the Lamb, that was slain, and hath re -

16 **Andante**

dee - med us to God, to God by his blood, to re - ceive po - wer, and ri - ches, and

dee - med us to God, to God by his blood, to re - ceive po - wer, and ri - ches, and

dee - med us to God, to God by his blood, to re - ceive po - wer, and ri - ches, and

dee - med us to God, to God by his blood, to re - ceive po - wer, and ri - ches, and

Larghetto

21

wis-dom, and strength, and ho-nour, and glo-ry, and bles-sing. Bles-sing and ho-nour, glo-ry and

wis-dom, and strength, and ho-nour, and glo-ry, and bles-sing. Bles-sing and ho-nour, glo-ry and

wis-dom, and strength, and ho-nour, and glo-ry, and bles-sing. Bles-sing and ho-nour, glo-ry and

wis-dom, and strength, and ho-nour, and glo-ry, and bles-sing. Bles-sing and ho-nour, glo-ry and

25

pow'r be un-to him, be un-to him, that sit-teth up-on the throne, and un-to the

pow'r be un-to him, be un-to him, that sit-teth up-on the throne, and un-to the

pow'r be un-to him, be un-to him, that sit-teth up-on the throne, and un-to the

28

Bles-sing and ho-nour, glo-ry and pow'r be un-to him, be un-to him, that sit-teth up-on the

Lamb, that

Lamb,

31

throne, and un-to the Lamb, for e-ver and e-ver, for e-ver and

Bles-sing and honour, glory and pow'r be un-to

sit-teth upon the throne, and un-to the Lamb. for e-ver and e-ver, for e-ver and

34

e-ver, glo - ry!  
 him, be un - to him for e - ver and e-ver, for e-ver, that  
 e-ver, for e - ver and e - ver, for e-ver and e - ver,  
 Blessing and honour, glory and pow'r be un - to him, be un-to him, that sitteth upon the

37

that sit-teth upon the throne, and un - to the Lamb.  
 sit-teth upon the throne, up - on the throne, and un - to the Lamb.  
 and un - to the Lamb.  
 throne, up-on the throne, up - on the throne, and un - to the Lamb. Blessing and

40

Bles - sing and ho - nour, glo - ry and pow'r be un - to  
 Bles - sing and ho - nour, glo - ry and pow'r be un - to him, glo -  
 Bles - sing and  
 ho - nour, glo - ry and pow'r be un - to him for e - ver,

42

him, glo - ry be un-to him,  
 - ry be un - to him, that sit-teth upon the throne,  
 honour, glory and pow'r be un-to him, and un - to the Lamb,  
 that sit-teth upon the throne,



45

that sit-teth upon the throne, that sit-teth up-on the throne

that sit-teth up-on the throne for

bles-sing and

and un - to the Lamb for

48

for e - ver and e - ver, and un - to the Lamb for

e - ver and e - ver, and un - to the Lamb for

ho-nour, glo-ry and pow'r be un - to him, bles-sing and ho-nour, glo-ry and pow'r be un-to him for

e - ver and e - ver, bles-sing and ho-nour, glo-ry and pow'r be un-to him for

51

e - ver, bles-sing and ho-nour, glo-ry and pow'r be un - to him, be un - to him,

e - ver, bles-sing and ho-nour, glo-ry and pow'r be un - to him, be un - to him, bles-sing and

e - ver, bles-sing and ho-nour, glo-ry and pow'r be un - to him, be un - to him, bles-sing and

e - ver, bles-sing and

54

bles-sing, ho-nour,

ho-nour, glo-ry and pow'r be un - to him, be un - to him, bles-sing, ho-nour,

ho-nour, glo-ry and pow'r be un - to him, be un - to him, bles-sing, ho-nour,

ho-nour, glo-ry and pow'r be un - to him, be un - to him, bles-sing, ho-nour,

57

glo-ry and po-wer be un-to him, that sit-teth upon the throne, \_\_\_\_\_ up - on the

glo-ry and po-wer be un-to him, that sit-teth upon the throne, \_\_\_\_\_

glo-ry and po-wer be un-to him, that sit-teth upon the

glo-ry and po-wer be un-to him, that sit-teth upon the throne, and \_\_\_\_\_

60

throne, and un - to the Lamb, \_\_\_\_\_ for e - ver, for

\_\_\_\_\_ and un - to the Lamb, for e - ver, for e - ver, for e - ver, for

throne, and un - to the Lamb, for e - ver, for e - ver, for e - ver, for

\_\_\_\_\_ un - to the Lamb, un - to the Lamb, for e - ver, for e - ver, for

63

e - ver and e - ver, for e - ver and e - ver, for e - ver and e - ver, for

e - ver and e - ver, for e - ver and e - ver, for e - ver and e - ver, for

e - ver and e - ver, for e - ver and e - ver, for e - ver and e - ver, for

e - ver and e - ver, for e - ver and e - ver, for e - ver and e - ver, for

66

*Adagio*

e - ver and e - ver, for e - ver, for e - ver and e - ver, for e - ver and e - ver.

e - ver and e - ver, for e - ver and e - ver, for e - ver and e - ver.

e - ver and e - ver, for e - ver, for e - ver and e - ver, for e - ver and e - ver.

e - ver and e - ver, for e - ver and e - ver, for e - ver and e - ver.

3-10 Chorus: Amen

Allegro moderato

8

A - - men, A - - men, A - - - - men, A -

A - - - - men, A - - - -

- - - - - men, A - men, A - men,

- - - - - men, A - men, A - men,

14

A - - - - men, A - - - - men, A - -

- men, A - - - - men, A - - - - men, A - men, A - men,

A - men, A - men, A - men, A - men,

A - men, A - men, A - men, A - men,

20

10 2

- men, A - men, Amen, A - men, A - - - - men,

A - men, A - men, Amen, A - - - - men,

A - men, A - men, A - men, A - - - - men,

A - men, A - - - - men, A - - - - men, A - men,

10 2

A - men, A - - - - men, A - - - - men, A - men,

38

A - - men, A - men, A - - men, A - -

44

men, A - - - - - men, A - - - - - men, A - - - - -

49

- men, A - - - - - men, A - - - - -

55

- men, A - men, A - - - - - men, A - - - - - men, A - - - - - men, A - - - - -

62

A - - - - - men, A - men,

A - - - - - men, A - - - - - men, A -

men, A - - - - - men, A - - - - - men,

men, A - - - - - men, A - men,

68

A - - - - - men, A - men, A - - - - -

men, A - - - - - men, A - men, A - - - - -

A - - - - - men, A - - - - -

A - men, A - - - - - men, A - men, A - - - - -

74

- - - - - men, A - - - - -

- - - - - men, A - - - - - men, A - - - - -

- - - - - men, A - - - - - men, A - - - - -

- - - - - men, A - - - - -

80

men, A - - - - - men, A - - - - - men, A - men, A - men.

men, A - - - - - men, A - men, A - men, A - men, A - men, A - men.

men, A - - - - - men, A - men, A - men, A - men, A - men, A - men.

men, A - - - - - men, A - men, A - men, A - men, A - men, A - men.

*Adagio*

## END OF THE ORATORIO

Copyright © 2009 Nicolas Sceaux <nicolas.sceaux@free.fr>.

Sheet music from <http://nicolas.sceaux.free.fr> typeset using [www.LilyPond.org](http://www.LilyPond.org) version 2.13.8 on 2009-11-15.

Free to download, with the freedom to distribute, modify and perform.

Licensed under the Creative Commons Attribution 3.0 License, for details see: <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0>

8726  
Rg 8726

*George Frideric Händel*  
**EL MESSIES**

Oratori

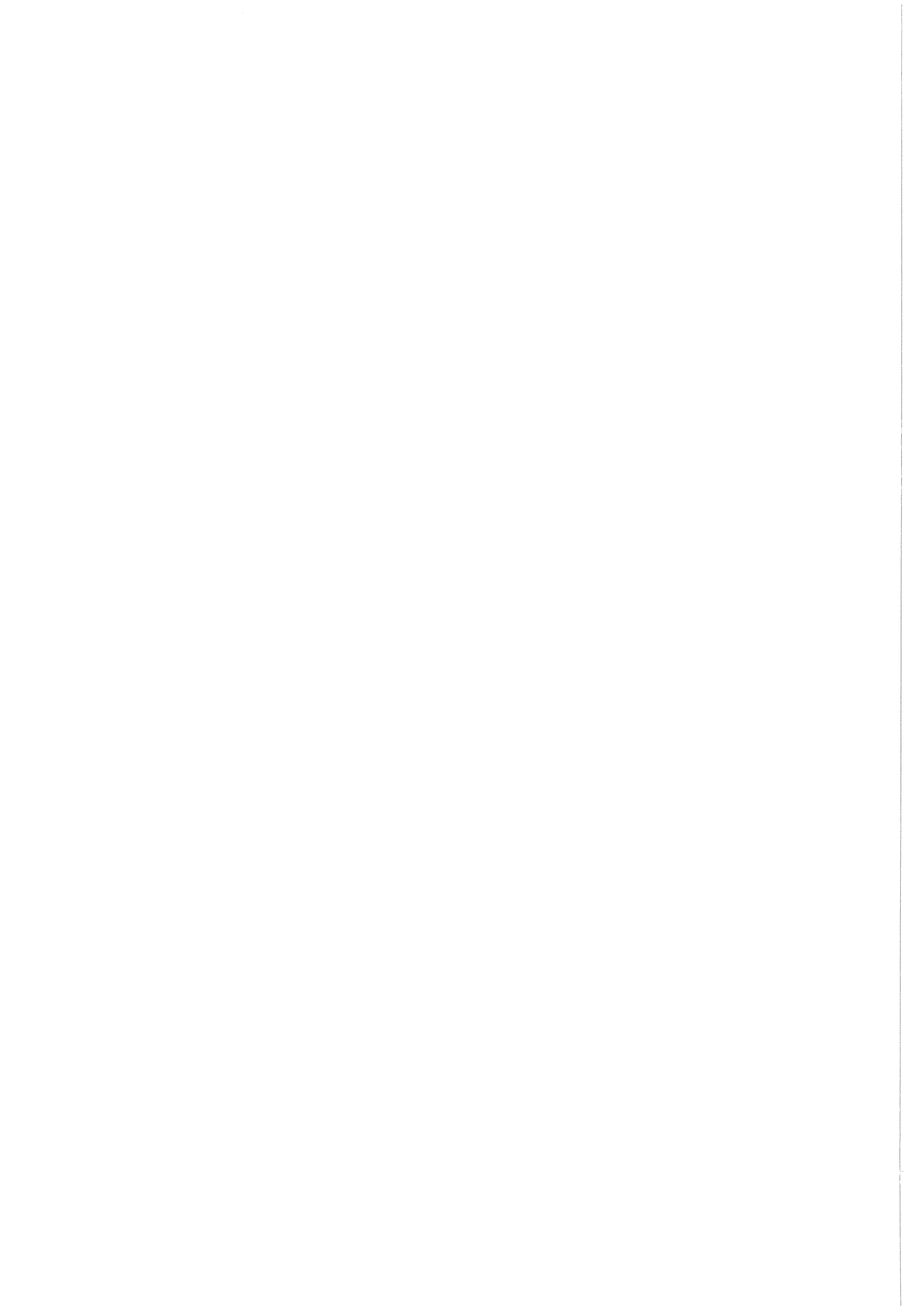


*Traducció i adaptació del text:*  
Miquel Alandete i Ballester  
i Diego Ramón i Lluch

Part de

**SOLISTES**

SCHOLA CANTORUM D'ALGEMESÍ



Rg 8725

*George Frideric Händel*  
**EL MESSIES**

Oratori



*Traducció i adaptació del text:*  
Miquel Alandete i Ballester  
i Diego Ramón i Lluç

Part de

**SOLISTES**

SCHOLA CANTORUM D'ALGEMESÍ



## 2.- ACCOMPAGNATO. TENOR

Isaïes 40: 1-3

*Larghetto e piano*

Po-ble meu, po -

6 *ad libitum* A  
ble \_ meu \_ con for - ta't Po - ble meu po - ble meu con -

11  
for - ta't; diu Yah - vé, el Se - nyor, mots de

16  
ver consol a tot Je - ru - sa - lem mots de ver consol a tot Je - ru - sa - lem "Cri -

20 B  
deu - li \_ di - ent que la gue - rra, la gue - rra és fi - ni - da i to - ta - i -

24  
ni - qui - tat ab - sol - ta i to - ta - i - ni - qui - tat ab - sol - ta." *tr*

29 C  
Sen - tiu la veu cla - mant al mig de l'erm de - sert: "Dre -

33  
ceu el ca - mí de Yah - vé, feu pla - na l'es - te - pa, la vi - a del Se - nyor" \_

## 3.- ÀRIA. TENOR

Isaïes 40: 4

*Andante*

6 A  
Ca - da con - ca,

11  
ca - da con - ca se - rà - ai - xe - ca - da, se - rà \_

15  
ai - xe - ca -

19 da, se-rà-ai-xe - ca - da, se-rà-ai-xe - ca -

22 da, ca - da ca -

25 re-na-i tu- ró\_ fets bai-xar: el tort\_ es - tés i tot l'as-pre pla-

30 ner el tort\_ es- tés, el tort\_ es-

35 tés\_ i tot l'as- pre pla- ner

40 i tot l'as - pre pla - ner. Ca- da con- ca

45 ca - da con - ca se - rà-ai-xe-ca -

49 da

53 ca - da con - ca, ca - da con - ca se - rà-ai - xe-ca -

57 da, ca-da ca-re- na-i tu - ró fets bai-xar:

61 el tort\_ es - tés, el tort\_ es-tés, el tort\_ es-tés i tot

66 l'as- pre pla-ner i tot l'as-pre pla- ner i tot l'as-pre pla - ner

71 el tort es-tés i tot\_ l'as - pre pla-ner.

nº 4.- COR "I la glòria"

## 5.- ACCOMPAGNATO. BAIX

Ageu 2: 6-7; Malaquies 3: 1

*Recitativo*

5 Diu el Se - nyor, el Déu de tots: "No-més un poc de

9 temps i com-mou- ré \_\_\_\_\_ la te - rra i el cel, la

12 mar i les se - rres, i com mou - ré \_\_\_\_\_

15 \_\_\_\_\_ i com-mou- ré \_\_\_\_\_ els po - bles, mou -

18 ré el cel, la te - rra, la mar, les se - rres, els po - bles mou -

21 ré; i el més pre - at \_\_\_\_\_

24 \_\_\_\_\_ dels pa - ï - sos vin - drà". "El Déu que cer -

27 queu vin - drà tot de sob - te al seu tem - ple. Ell és l'an - gel de l'A - li - an - ça

que de-sit-ja-veu. Mi-reu: ja-ha-a-ri-bat" diu el Déu de tots.

## 6.- ÀRIA. BAIX

Malaquies 3: 2

*Larghetto*

12 \_\_\_\_\_

21 Mes, qui ro-man-drà el di-a que vin-ga? i qui se-rà dret quan

Ell a-pa-re-ga? qui se-rà \_\_\_\_\_ dret quan Ell a-pa-re-ga?

29 **B**

Mes, qui ro - man - drà\_\_ mes, qui ro - man - drà\_\_ el di - a que vin - ga?

38 **C**

i qui se - rà dret quan Ell a - pa - re - ga? i qui se - rà dret

48

quan a - pa - re - ga? quan a - pa -

58 **D Prestissimo**

re - ga?

63

Com foc se - rà\_\_ i fon - drà\_\_ de\_\_ grat\_\_

67

com foc se - rà\_\_ i fon - drà\_\_ de\_\_

72 **E**

grat\_\_ qui se - rà dret quan a - pa - re - ga? Com foc se - rà\_\_ i fon -

77 *tr*

drà

82

de grat com foc se - rà\_\_ i fon - drà\_\_

87 *tr*

de grat\_\_ mes, qui se - rà dret quan

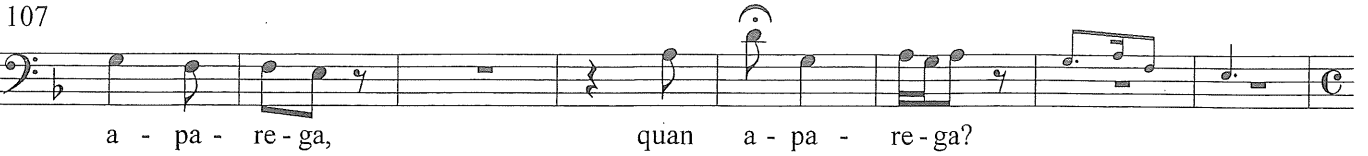
92 **F Larghetto**

a - pa - re - ga? Mes, qui ro - man - drà el di - a que vin - ga?

99

i qui se - rà dret quan Ell a - pa - re - ga, quan

107



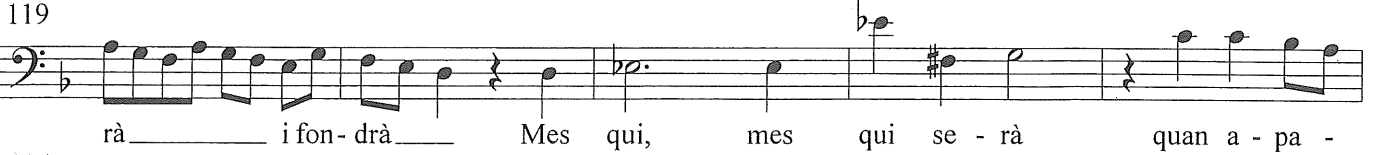
a - pa - re - ga, quan a - pa - re - ga?

115 **G Prestissimo**



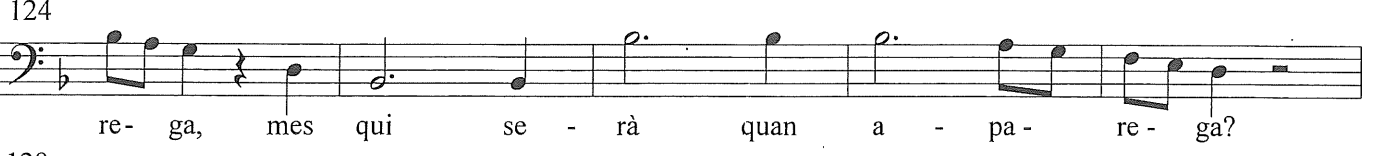
Com foc se - rà i fon - drà de grat com foc se -

119



rà i fon - drà Mes qui, mes qui se - rà quan a - pa -

124



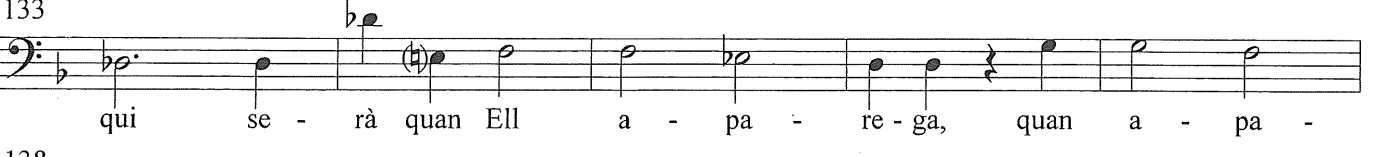
re - ga, mes qui se - rà quan a - pa - re - ga?

129 **H**




Com foc se - rà i fon - drà de grat mes

133



qui se - rà quan Ell a - pa - re - ga, quan a - pa -

138



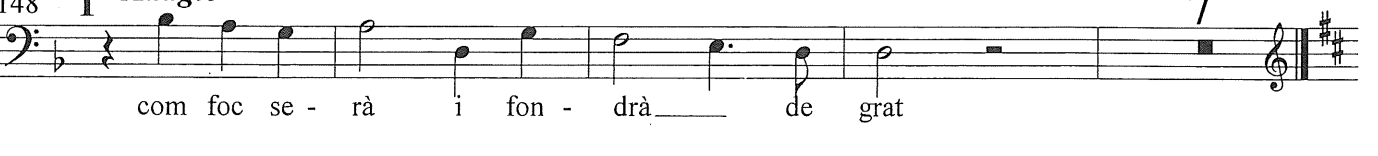
re - ga? Com foc se - rà i fon - drà

143



de grat

148 **I Adagio**



com foc se - rà i fon - drà de grat

nº 7.- COR "Els fills purificats"

8.- RECITATIU. CONTRALT

Isaïes 7: 14; St. Mateu 1. 23

4



Mi - reu: u - na Ver - ge - ha con - ce - but i - ha pa - rit un Fill



i - el seu nom se - rà Em - ma - nu - el "Déu amb no - sal - tres".

# 9.- ÀRIA de CONTRALT i COR

Isaïes 40: 9

*Andante*

6  
12  
17  
22  
27  
32  
37  
42  
46  
51  
55

**A**  
Oh tu, que dus a Si- ó bo-nes no-ves, pu-ja  
dalt a l'al-ta mun- ta - nya oh tu, que dus a Si-  
**B**  
ó bo-nes no-ves pu-ja dalt a l'al-ta mun - ta  
nya, pu-ja dalt a l'al-ta mun - ta  
**C**  
nya;  
oh tu, que por-tes el  
goig a Je-ru-sa-lem fe-liç, se-ràs a-munt del  
**D**  
cim i-al-ça-ràs ben alt el crit, di-ràs\_ per Ju- dà i per les vi-les  
di-ràs\_ per Ju- dà i per les vi-les que ve-el Se -  
nyor! que ve-el Se -nyor! di-ràs per Ju-dà i per les vi - les

60

que ve-el Se - nyor! que ve-el Se - nyor!

65

que ve-el Se - nyor!

70

Oh tu, que dus a Si - ó bo - nes no - ves,

75

a - vant! ja cla - re - ja la llum. A -

80

vant\_\_ a - vant\_\_ a - vant! ja cla - re - ja la llum i la

85

glò - ri - a del Se - nyor

89

la glò - ri - a del Se - nyor da - munt\_\_ vos - tre, da -

94

mant\_\_ vos - tre, da - munt\_\_ vos - tre bri - lla, da - munt\_\_ vos - tre

98

bri - lla la\_\_ glò - ri - a la\_\_ glò - ri - a la glò - ri - a del Se

102

- nyor da - munt\_\_ vos - tre bri - lla!

# 10.- ACCOMPAGNATO. BAIX

*Andante larghetto*

Isaïes 60: 2-3

6 *Es ben*

10 *cert: tot és te- ne- bra- al vol- tant, tot fos- cor en- tre- els po- bles, tot fos-*

14 *cor en- tre- els po- bles; mes Jah- veh so- bre teu cla*

18 *- re- ja i da- munt teu a- pa- reix la glò- ri- a se- ua i da-*

21 *munt teu a- pa- reix la glò- ri- a se- ua; i- els gen- tils van bus-*

*cant ei- xa llum i- els reis la cla- ror de la te- ua- al- ba- da.*

# 11.- ÀRIA. BAIX

Isaïes 9: 1

*Larghetto*

5 *El*

9 *po - ble vol- tat de te- ne - bres, vol- tat de te- ne - bres,*

13 *el po - ble, el po - ble vol- tat de te- ne- bres ha vist la gran llum, ha*

17 *vist la gran llum; vol- tat de te- ne- bres, vol- tat de te- ne- bres ha*

21 *vist la gran llum; el po - ble vol- tat de te- ne - bres, el po - ble vol- tat de te-*

*ne - bres, el po - ble vol- tat de te- ne - bres, el po - ble vol- tat de te-*



25

ne - bres ha vist la gran llum: ha vist la gran llum,

29

la gran llum ha vist la gran llum;

34 **C**

i a ells, a ells i a tots els qui vi - uen en om -

38

bres de mort i a ells, a ells i a tots els mortals, a

43

tots els qui vi - uen en om - bres de mort a -

47 **D**

rri - ba el raig de llum e - ter - na i a ells, a ells i a

51

tots els qui vi - uen en om - bres de mort

54

a - rri - ba el raig de llum e -

57

ter - na, a - rri - ba el raig de llum e - ter - na.

nº 12 COR "Un Nen és nat" .  
 nº 13.- Pifa

### 14.- RECITATIU i ACCOMPAGNATO. SOPRANO

*Recitativo* St. Lluç 2: 8-13

Vi-vint al ras hi-ha- vi-a uns pas-tors que de nit vet-lla-ven el seu ra- mat

*Andante*

I-al punt un àn - gel del Se - nyor va a - pa - rèi - xer

i la glò-ri-a del Se- nyor els en-ce-ga-va i tin-gue - ren mol-ta por

# 15.- RECITATIU. SOPRANO

4 Pe - rò l'àn - gel els va dir: "O - ïu - me, no tin - gueu por, vos duc la bo - na

7 no - va d'un gran goig que se - rà per a tot el po - ble. Vos ha nas - cut a - ques - ta

nit a la ciu - tat de Da - vid el Sal - va - dor que és el Crist Se - nyor

# 16.- ACCOMPAGNATO. SOPRANO

*Allegro*

5 Sob - ta - dament s'u - ni - ren a

l'àn - gel le - gi - ons de les mi - lí - ci - es del cel que Déu llo - ant can - tà - ven:

## nº 17.- COR "Glòria a Déu"

# 18.- ÀRIA. SOPRANO

Zacaries 9: 9-10

*Allegro*

7 Amb goig, amb goig, amb goig e -

11 xul - ta amb goig ciu - tat de Si - ó

15 fes crits d'a - le - gri - a amb goig amb goig

19 amb goig

22 fes

26 B crits d'a - le - gri - a, amb goig cri - da fort oh tu, Je - ru - sa - lem

30

a- tén, que el Rei ha a- rri - bat a tu, a-

34

tén que el Rei ha a- rri - bat a tu ha a- rri - bat a tu.

37

42

**C Poco meno**

És Sal - va - dor i pro-te-

46

git per Déu i Ell dic-ta- rà la pau als po -

50

bles: Ell par - la - rà amb mots de pau, pau, i dic - ta -

54

**D**

rà la pau als po - bles. És Sal - va - dor i pro-te-

58

git per Déu Ell par - la - rà amb mots de pau, pau,

62

**E Allegro**

Ell dic- ta - rà la pau als po - bles.

66

Amb goig, amb goig amb goig e - xul-ta

70

amb goig

74

cri-da fes crits d'a-le-gri-a.

78 **F**

82 Goig per tu, Je-ru-sa-lem! A-tén que el Rei ha-a-ri-bat a

86 tu; amb goig cri-da amb goig cri-da

90 ben fort fort fort fort ben fort

94 **G** cri-da fes crits d'a-le-gri-a, e-xul-ta i

98 cri-da fort oh tu, Je-ru-sa-lem, a-tén, que-el Rei ha-a-ri-bat a

tu, a-tén, que-el Rei ha a-ri-bat a tu! **8**

## 19.- RECITATIU. CONTRALT

Isaïes 35: 5-6

5

I-es des-clou-ran els ulls dels cecs i s'o-bri-ran les o-re-lles dels sords, el

coix com un cèr-vol bo-ta-rà i la llen-gua del mut can-ta-rà

## 20.- ÀRIA. DUETT de CONTRALT i SOPRANO

Isaïes 40: 11; St. Mateu 11: 28-29

*Larghetto e piano*

**Contralt**

5

un pas-tor que-es-ti-ma pas-tu-ra-el seu ra-mat: ai-xí Ell a-ple-ga o-

8 **A** ve-lles amb el braç, amb el seu braç. Com

11 un pas-tor que-es-ti-ma pas-tu-ra-el seu ra-mat: ai-xí Ell a-ple-ga o

-14-

14

ve - lles amb\_\_ el braç amb\_\_ el seu\_\_ braç Ell

17

por - ta els a - nyells\_\_ al seu mus - cle, de les o - ve - lles ma - res

20

va\_\_ al da - vant de les o - ve - lles ma - res, de les\_\_ o - ve - lles ma - res

23

va al da - vant. **Soprano** Ve -

26

niu\_\_ tots a Ell a - quells que es - teu can - sats, ve - niu\_\_ si te - niu un

29

pes in - su - por - ta - ble i tro - ba - reu\_\_ re - pòs Ve -

32

niu\_\_ tots a Ell a - quells que es - teu can - sats, ve - niu\_\_ si te - niu un

35

pes in su - por - ta - ble i tro - ba - reu\_\_ re - pòs.

38

Pren el jou que et mos - tra i a - pren - ne d'Ell per - què\_\_ Ell és do - cil i hu -

41

mil\_\_ de cor: ai - xí tin - dràs la pau, tin - dràs la\_\_ pau\_\_ a

44

l'es - pe - rit **E** Pren el jou que et mos - tra i a - pren - ne d'Ell per -

48

què\_\_ Ell és do - cil i hu - mil\_\_ de cor: ai - xí tin - dràs la pau, tin -

51

dràs la\_\_ pau a l'es - pe - rit.

4

SEGONA PART

nº 22.- COR "Mireu l'Anyell de Déu"

23.- ÀRIA. CONTRALT

Isaïes 53: 3 ; 50: 6

Largo

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two flats (B-flat and E-flat), common time signature (C). The staff contains the first line of the vocal melody.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two flats, common time. The staff contains the second line of the vocal melody, starting with measure 7. A section marker 'A' is placed above the staff.

Re-buig dels ho mes de qui s'a-par-ta-el ros-tre

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two flats, common time. The staff contains the third line of the vocal melody, starting with measure 12. It includes rests and a fermata.

tot fet al so-fri-ment fou l'ho-me dels do-lors fou l'ho-me

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two flats, common time. The staff contains the fourth line of the vocal melody, starting with measure 17.

dels do-lors i-el te-ní-em per no-res el menys-pre-

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two flats, common time. The staff contains the fifth line of the vocal melody, starting with measure 20. A section marker 'B' is placed above the staff.

à- vem i-el te-ní-em per no-res

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two flats, common time. The staff contains the sixth line of the vocal melody, starting with measure 24. It includes rests and a fermata.

Re-buig dels ho-mes re-pug-na el menys-pre-

Musical staff 7: Treble clef, key signature of two flats, common time. The staff contains the seventh line of the vocal melody, starting with measure 28. It includes rests and a fermata.

à- vem i-el te-ní-em per no-res fou l'ho-me dels do-lors fet del tot al so-fri-

Musical staff 8: Treble clef, key signature of two flats, common time. The staff contains the eighth line of the vocal melody, starting with measure 31. A section marker 'C' is placed above the staff.

ment el menyspre-à- vem i-el te-ní-em per no-res re-buig dels ho-mes

Musical staff 9: Treble clef, key signature of two flats, common time. The staff contains the ninth line of the vocal melody, starting with measure 35. It includes rests and a fermata.

re-pug-na el menys-pre-à- vem i-el te-ní-em per no-res i-el te-ní-em per no

Musical staff 10: Treble clef, key signature of two flats, common time. The staff contains the tenth line of the vocal melody, starting with measure 39. A section marker 'D' is placed above the staff.

- res fou l'ho-me dels do-lors i-el te-ní-em per no-res

Musical staff 11: Treble clef, key signature of two flats, common time. The staff contains the eleventh line of the vocal melody, starting with measure 44. It includes rests and a fermata.

Musical staff 12: Treble clef, key signature of two flats, common time. The staff contains the twelfth line of the vocal melody, starting with measure 50. A section marker 'E' is placed above the staff.

Ell va pa-rar l'es- que-na Ell va pa-rar l'es- que-na al bru-tal fla-

54  
 gell amb que-el van as-so-tar, al bru-tal fla-gell amb que-el van as-so-  
 57  
 tar, al bru-tal fla-gell amb que-el van as-so-tar i no a-ma-  
 60  
 gà la ca-ra a l'ul-tra-tge i no a-ma-gà la ca-ra, la ca-ra  
 64  
 a l'ul-tra-tge vil d'a-quells que l'es-co-pí-en **Da capo**

nº 24.- COR "Certament carregà"

nº 25.- COR "I ses ferides ens sanen"

nº 26.- COR "Vagàvem tots"

*Larghetto*

### 27.- ACCOMPAGNATO. TENOR

Salm 21: 7

Tothom qui el  
 mi-ra riu amb es-carn i amb ai-res de mo-fa  
 me-ne-gen el cap i di-uen:

nº 28.- COR "Tenia per cert"

*Largo*

### 29.- ACCOMPAGNATO. SOPRANO

Salm 69: 20

I l'in-sult son cor es-ga-rrà: tot li és mi-sè-ri-a tot li  
 5  
 és mi-sè-ri-a i l'in-sult son cor es-ga-rrà Cer-cà al-gun a-  
 9  
 mic que-en tin-gués pi-e-tat no n'hi-ha-vi-a cap que po-gués con-  
 13  
 dol-dre's del seu tur-ment cer-cà al-gun a-mic que-en tin-  
 16  
 gués pi-e-tat no n'hi-ha-vi-a cap que po-gués con-dol-dre's del seu tur-ment **Mi-  
 attacca**

### 30.- ARIOSO. SOPRANO

Lamentacions I: 12

4 reu, ve - geu, mi - reu, ve - geu si pot ha - ver do - lor sem -  
 8 blant al seu do - lor mi - reu, ve - geu, si  
 11 pot ha - ver do - lor sem - blant al seu do - lor, mi - reu, ve - geu si  
 por ha - ver do - lor sem - blant al seu do - lor

### 31.- ACCOMPAGNATO. TENOR

Isaïes 53: 8

*Largo*

I fou arren - cat de la te - rra dels qui vi - uen;  
 col - pit de mort pels de - lic - tes del seu po - ble.

### 32.- ÀRIA. TENOR

Salm 17: 10

*Andante larghetto*

Mes no - el vas dei - xar en - mig dels morts mes  
 no - el vas dei - xar en - mig dels morts no vas per - me - tre, no  
 vas per - me - tre que - el teu Fill Sant po - gués co - rrom - pre's  
 Mes no - el vas dei - xar en -  
 mig dels morts no - el vas dei - xar, no - el vas dei - xar en - mig dels morts



23

no vas per - me - tre que el teu Fill Sant po - gués co - rrom - pre's

27

no vas per - me - tre, no vas per - me - tre que el teu Fill Sant po -

31

gués co - rrom - pre's no vas per - me - tre, no vas per - me - tre que el

35

teu Fill Sant, que el teu Fill Sant po - gués co - rrom - pre's.

nº 33.- COR "Llindes amunt"

34.- RECITATIU. TENOR

Hebreus 1: 5

Per - què a quin dels seus àn - gels Déu Pa - re ha dit

mai: "Tu ets Fill meu i jo t'he - en - gen - drat a - vui"

nº 35.- COR "Que tots els àngels"

36.- ÀRIA. BAIX

Salm 68: 19

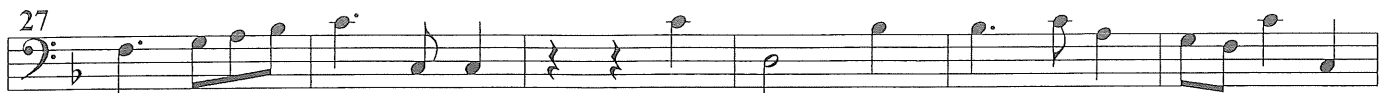
*Allegro larghetto*

Tu has pu - jat ben alt, tu has pu - jat ben

alt tu has fet cap - tius els con -

tra - ris, tu has fet cap - tius el con - tra - ris, tu dels e -

ne - mics \_\_\_\_\_ dons reps i fins d'a - quells re -

27 

bels e-rrats i fins d'a-quells re-bels e-

33 

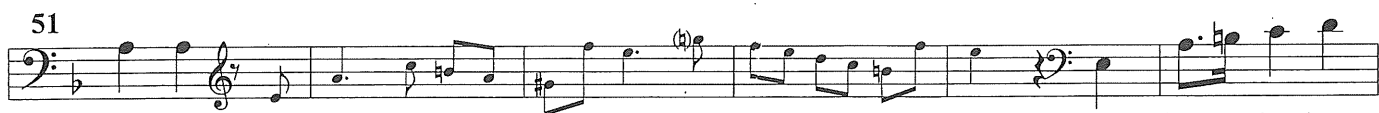
rrats. Tots tor-na-

39 

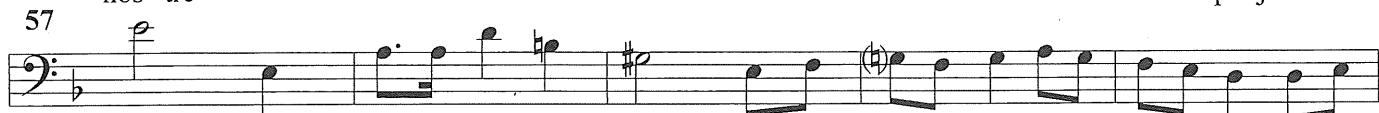
ran al Déu Se-nyor nos-tre, tots tor-na-ran al Déu

45 

Se-nyor Déu

51 

nos-tre Tu has pu-jat ben

57 

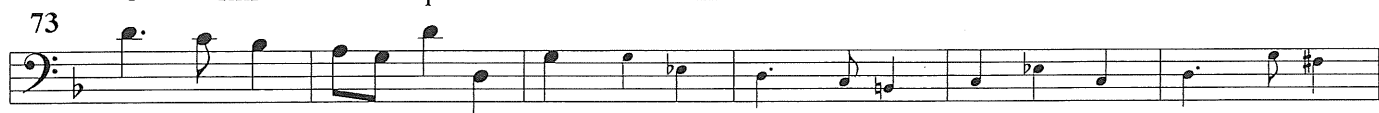
alt, tu has pu-jat ben alt, tu has fet cap-tius els con-tra-ris, tu has

62 

fet cap-tius els con-tra-ris, tu dels e-ne-mics dons reps

67 

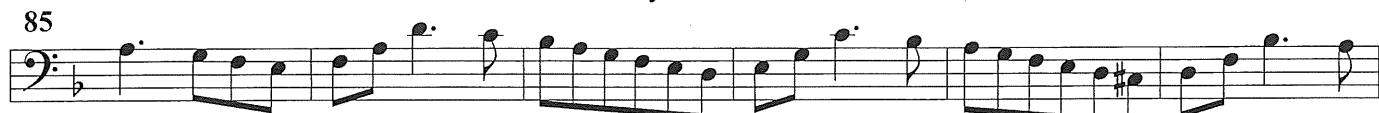
i fins d'a-quells re-bels

73 

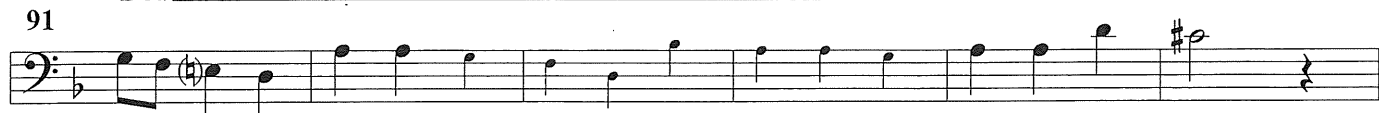
e-rrats dels re-bels e-rrats (Vc.)

79 

Tots tor-na-ran al Déu Se-nyor nos-tre tots tor-na-ran al

85 

Déu Se-

91 

nyor Déu nos-tre (Vc.) tots tor-na-ran

97 

tots tor-na-ran al Déu Se-nyor nos-tre, al Déu

103 

al nos-tre Se-

nyor al Se - nyor Déu nos - tre.

nº 37.- COR "I Déu ha parlat"

nº 38.- COR "Com són de galans"

nº 39.- COR "Pertor escampà"

### 40.- ÀRIA. BAIX

Salm 2: 1-2

Per què es con - ju - ren fre -

nè - ti - ca - ment els po - bles? per què pre - pa - ren i - nú - tils al - ça -

ments? i nú - tils al - ça - ments

per què es con - ju - ren els po - bles?

per què pre - pa - ren fre - nè

tics al - ça - ments, fre - nè tics al - ça -

ments? Els reis de la

te - rra al - çats, amb els prín - ceps ple - gats es con - se - llen con - tra el Se -

nyor i el seu Mes - si es.

nº 41.- COR "Deixa'ns rompre les cadenes"

# 42.- RECITATIU. TENOR

Salm 2: 4

El qui és dalt al cel els veu i se'n bur-la, se'n riu de tan-ta a-rrò-gàn-ci-a

# 43.- ÀRIA. TENOR

Salm 2: 9

*Andante*

Tu els trenques tu els tren-ques amb bas-tó de fe-rrò  
 tu els tren-ques en mi-ques com a gots d'ar-gi-la  
 tu els tren-ques en mi-ques en mi-ques com a gots  
 d'ar-gi-la  
 tu els tren-ques tu els tren-ques amb bas-  
 tó de fe-rrò tu els  
 tren-ques en mi-ques com a gots d'ar-gi-la  
 tu els tren-ques en mi-ques com a gots  
 d'ar-gi-la com a gots d'ar-gi-la tu els tren-ques en  
 mi-ques com a gots d'ar-gi-la.

# 45.- ÀRIA. SOPRANO

Job 19: 25-26 ; I Cor. 15: 20

Larghetto

9

17

23

31

38

44

50

56

62

68

75

Jo sé que el meu Re - dem - ptor — és viu

i al fi - nal del temps al — fi - nal

del — temps — res - sus - ci - ta - ré

Jo sé que el meu Re - dem - ptor és viu, i al fi -

nal del — temps al fi - nal del temps ens al - ça

- rem — de la pols. Jo sé que el Re - dem -

ptor és viu — i que al fi - nal ens al - ça - rem, al fi -

nal ens al - ça - rem — de — la pols

Quan el cos po - drit es que - de

81  

 con - tem - pla - ré Déu Sal - va - dor. I jo ma - teix - veu -

87  

 ré el Se - nyor. Jo sé que el

94  

 meu Re - demp - tor és viu, quan el cos po - drit es

100  

 que - de con - tem - pla - ré Déu Sal - va - dor i jo ma

106  

 - teix veu - ré - el Se - nyor, veu - ré - el Se - nyor. Jo sé que el

113  

 meu Re - dem - ptor és viu Je -

120  

 sús res - sus - ci - ta d'en - tre - els morts com

126  

 a pri - mí - ci - a dels qui han

132  

 mort, com a pri - mí - - ci - a dels qui han mort

138  

 Je - sús res - sus - ci - ta, Je -

144  

 sús res - sus - ci - ta d'en - tre - els morts pri -

150  
*Adagio*  

 mí - ci - a dels qui han mort

## 47.- RECITATIU. BAIX

Es - col - teu un mis - te - ri que - us he de dir: no mo - rim del  
 4  
 tot, si - nò que se - rem trans - for - mats de sob - te, i de  
 6  
 cop des - per - ta - rem a'un toc de trom - pe - ta

## 48.- ÀRIA. BAIX i Trompeta Solo

*Pomposo*

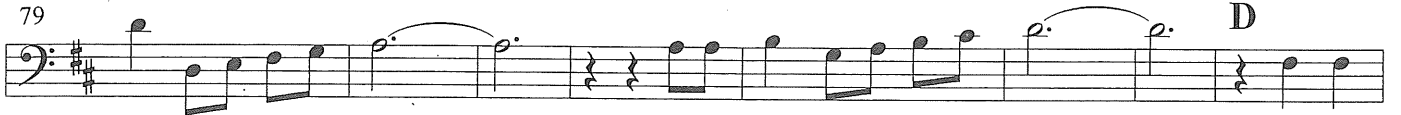
8  
 18  
 28 **A**  
 La trom pe - ta so - na - rà i els morts s'al - ça - ran  
 36  
 i els morts s'al - ça - ran in - co - rrup - tes  
 44 **B**  
 la trom - pe - ta so - na - rà i els morts s'al - ça - ran  
 51  
 s'al - ça - ran in - co - rrup - tes s'al - ça - ran in - co - rrup - tes  
 58  
 i nous hi se - rem  
 64 **C**  
 i nous hi se - rem

71



la trom -

79



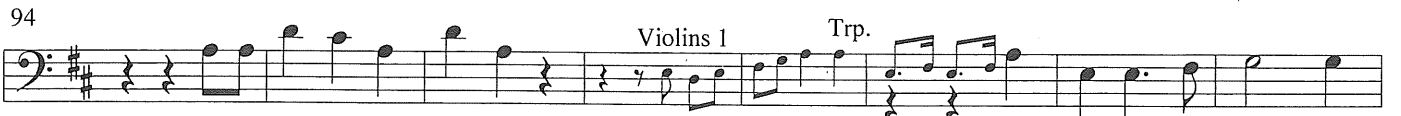
pe - ta so - na rà la trom - pe - ta so - na - rà i els

87



morts s'al - ça - ran s'al - ça - ran in - co - rrup - tes

94



s'al - ça - ran in - co - rrup - tes i nous hi se - rem, se -

102



rem i nous hi se -

108 E



rem i nous hi se - rem i nous se -

116



rem i nous hi se - rem i nous hi se - rem

124



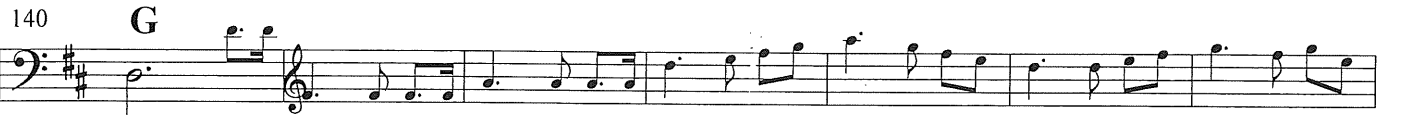
i nous hi se - rem i nous se -

132



rem i nous hi se - rem i nous se

140 G



-rem

147



156



El cos co - rrup - te es tor - na - rà in - co - rrup -



162

ti-ble el cos co-rrup-te es tor-na-rà, es tor-na-

170

rà es tor-na-rà, es tor-na-rà in-

177

co-rrup-ti-ble, i-el mor-tal es-de-vin-

184

drà im-mor-tal

191

i-el mor-tal es-de-vin-

198

drà im-mor-tal

106

es-de-vin-drà im-mor-

113

A' tal. La trom-pe-ta so-na-rà i els morts s'al-ça-ran,

35'

i els morts s'al-ça-ran in-co-rrup-tes,

42'

B' la trom-pe-ta so-na-rà i els

49'

morts s'al-ça-ran, s'al-ça-ran in-co-rrup-tes, s'al-ça-

55'

ran in-co-rrup-tes i nous hi se-rem

62' C'

i nous hi se - rem.

69'

78'

la trom- pe- ta so- na - rà la trom- pe- ta so- na

84' D'

- rà i els morts s'al - ça - ran

91'

s'al-ça - ran in - co - rrup- tes, s'al-ça - ran in - co - rrup- tes,

97'

(VI.1) (Tpta.) i nous hi se- rem, se - rem

104' E'

i nous hi se - rem

110'

i nous hi se - rem i nous se -

116' F'

rem i nous hi se - rem i

122'

nous hi se - rem

129'

nous hi se - rem i nous se - rem

135' G' 16

i nous hi se - rem i nous se - rem

# 49-50.- RECITATIU i DUET. CONTRALT i TENOR

I Cor. 15: 55-56

## Recitativo

Contralt Solo

Lla- vors es com- pli- rà a- llò que- es- tà es- crit: "Mort

Tenor Solo

4

## Andante

es- de- vin- drà vic- tò- ri- a".

On tens, on

2

tens, mort, el teu fi- bló? on tens, el teu fi- bló?

On tens, on tens, mort, on la vic-

5

On tens, mort, la vic- tò- ri- a? on tens, on tens, on tens, mort,

tò- ri- a? on la vic- tò- ri- a? on tens, mort, el teu fi-

8

el teu fi- bló? on? on tens, mort, la vic- tò- ri- a? on tens,

bló? mort, el teu fi- bló? on tens, mort, la vic- tò- ri- a? on tens, on

11

mort, el teu fi - bló? on tens, on tens, — mort,  
 tens, mort, el teu fi - bló? on tens, on tens, — mort,

14

la vic - tò - ri - a, on tens, — mort, la vic - tò - ri - a? Pe - cat  
 la vic - tò - ri - a, on tens, — mort, la vic - tò - ri - a?

17

fi - bló de mort, — pe - cat, fi - bló de mort, la  
 Pe - cat, fi - bló de mort, la for - ça —

19

for - ça del pe - cat és la llei; pe - cat,  
 del pe - cat — és — la llei. Pe - cat, fi - bló de mort — pe -

22

fi - bló de mort, la for - ça — del pe - cat — és — la llei.  
 cat, fi - bló de mort, la for - ça del pe - cat és — la llei.

nº 51.- COR "Mercés fem al Senyor"

# 52.- ÀRIA. SOPRANO

Rom. 8: 31, 33-34

*Larghetto*

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time signature. The staff contains a series of quarter and eighth notes, ending with a trill (tr) on a dotted quarter note.

Musical staff 2: Continuation of the melody from staff 1, featuring several trills (tr) on eighth and sixteenth notes.

Musical staff 3: Continuation of the melody, ending with a trill (tr) on a dotted quarter note.

Musical staff 4: Marked with a large 'A'. The melody consists of quarter and eighth notes.

Si-és Déu amb no - sal - tres, qui pot o - po - sar - se'ns?

Musical staff 5: Continuation of the melody from staff 4.

qui pot o - po - sar - se'ns, qui pot o - po - sar - sen's? -

Musical staff 6: Continuation of the melody from staff 5.

Si-és Déu amb no - sal - tres, qui pot o - po - sar - se'ns?

Musical staff 7: Marked with a large 'B'. The melody features trills (tr) on eighth notes.

qui di - rà res en

Musical staff 8: Continuation of the melody from staff 7.

con - tra dels e - le gits de Déu, en

Musical staff 9: Continuation of the melody, featuring trills (tr) on eighth notes.

con - tra de Déu? qui di - rà res en con - tra dels

Musical staff 10: Continuation of the melody, featuring a long slur over several notes.

- e - le - gits, dels e - le - gits de

Musical staff 11: Continuation of the melody, featuring trills (tr) on eighth notes.

Déu? I si

Musical staff 12: Continuation of the melody.

Déu els jus - ti - fi - ca, i si Déu els jus - ti -

Musical staff 13: Continuation of the melody, ending with a long slur.

fi -

86 ca, si Déu els jus - ti - fi -

91 **D** ca, qui po - drà con - dem - nar - los?

98 qui po - drà con - dem - nar - los qui po - drà con - dem -

104 **E** nar - los si Déu els jus ti - fi - ca?

110 Je - su - crist ha mort i a - més, ha res -

117 sus - ci - tat! i es - tà a la dre - ta de

123 **F** Déu tot pre - gant, pre - gant sens pa - rar, tot pre - gant, pre -

129 gant sens pa - rar per tots no - sal - tres, per tots no - sal -

135 tres, pre - gant sens pa - rar

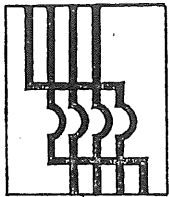
141 **G** per - gant sens pa - rar

147 per - gant sens pa - rar per tots no - sal - tres; tot pre - gant, pre - gant sens pa -

153 rar, es - tà a la dre - ta de Déu pre - gant per tots,

159 *Adagio* pre - gant per tots no - sal - tres. **15**

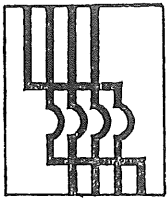
Schola  
cantorum  
d'Algemesi







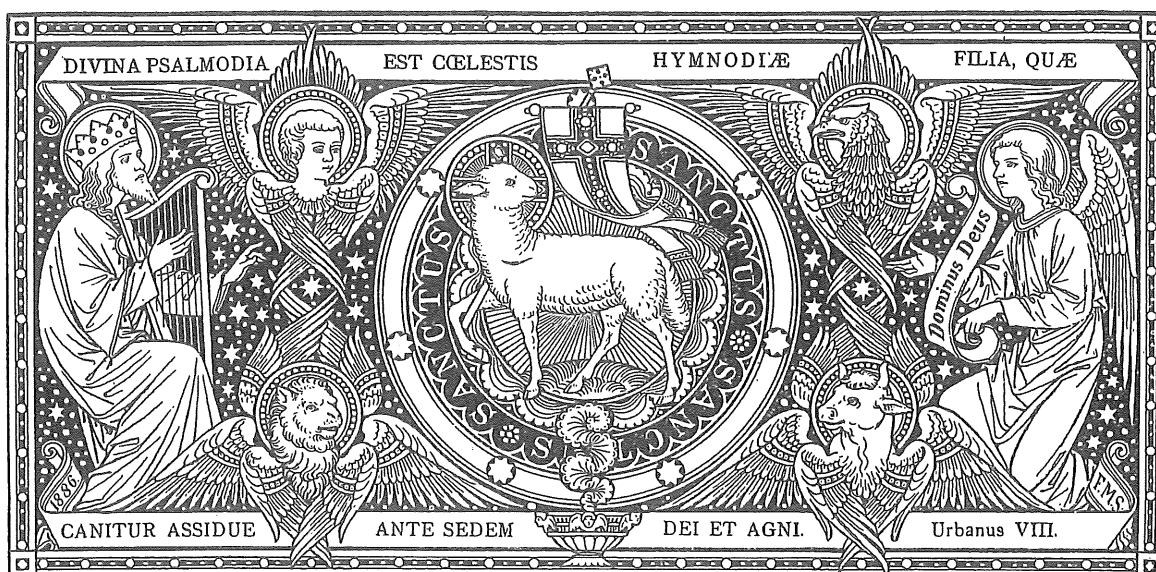
Schola  
cantorum  
d'Algemesi



*George Frideric Händel*

# EL MESSIES

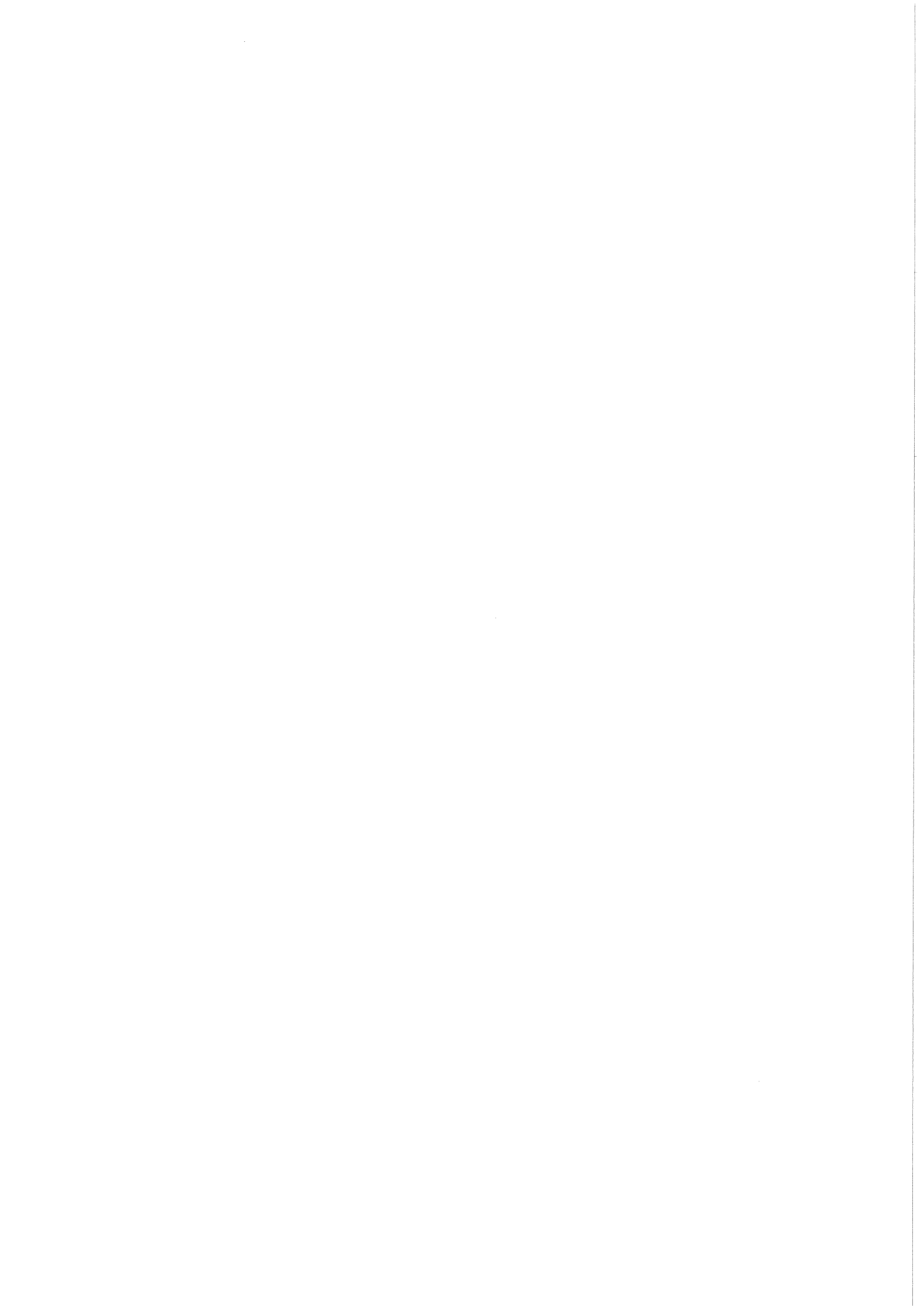
Oratori

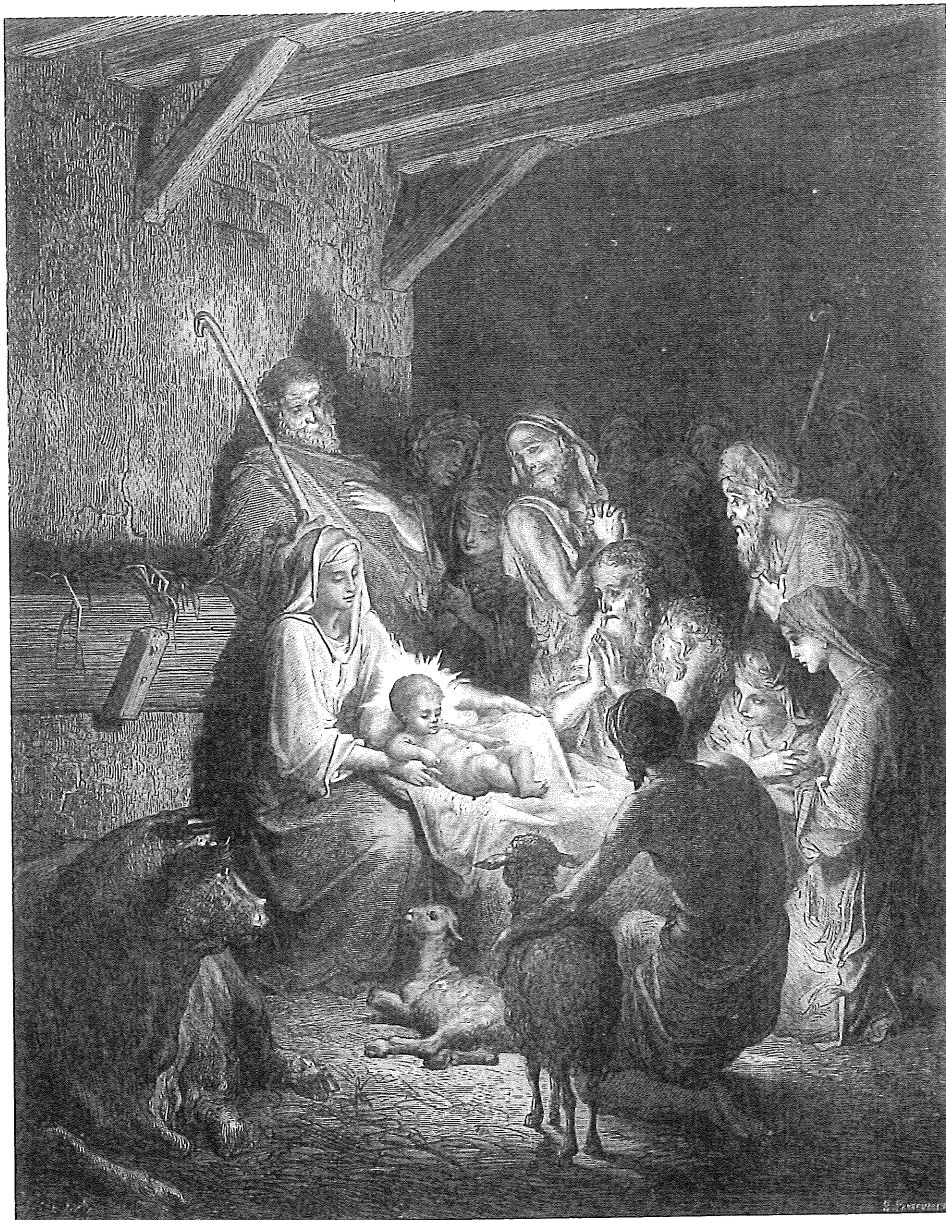


*Traducció i adaptació del text:*  
Miquel Alandete i Ballester  
i Diego Ramón i Lluç

## Partitura de COR

EDICIONS de la SCHOLA CANTORUM D'ALGEMESÍ





Gustave Doré. *La Nativitat*

# PRIMERA PART

Libret de Charles Jennes

# EL MESSIES

## PRIMERA PART

J.F. Händel

(Comença la composició el dissabte 22 d'agost de 1741)

nº 1.- SIMFONIA. Orquestra

nº 2.- Tenor Solo. Recitat amb acompanyament (Isaïes 40: 1-3)

nº 3.- Tenor Solo. ÀRIA (Isaïes 40: 4)

### nº 4.- COR "I la glòria plena de Déu" (Isaïes 40: 5)

Allegro

VI.1

11

*m* I la glò-ri-a ple-na de Déu

I la glò-ri-a ple-na de Déu, *s* ple-na de Déu

*m* I la glò-ri-a ple-na de Déu se - rà mos -

I la glò-ri-a ple-na de Déu

19

*r-s* se - rà mos - tra - da, *s-d* i la

*r-s* tra - da *m* se -

*s-d* i la glò-ri-a ple-na de Déu

se - rà mos - tra - da, se - rà mos - tra-da,

26

**A**

glò-ri-a ple-na de Déu se'ns mos-tra - rà i la

rà mos - tra-da se'ns mos - tra - rà, i la

se - rà mos - tra - da i la

i la

34

glò - ri - a ple - na de Déu se - rà mos - tra - da,  
 glò - ri - a ple - na de Déu se - rà mos - tra - da,  
 glò - ri - a ple - na de Déu se - rà mos - tra - da,  
 glò - ri - a ple - na de Déu se - rà mos - tra - da,

43

*d-s*  
 La veu - rem en - sems i per sem - pre,  
*d*  
 La veu - rem en - sems i per sem - pre

51 **B**

*d*  
 La veu - rem en - sems i per sem - pre, car la  
*m*  
 la veu - rem en - sems i per sem - pre,  
*d*  
 car la bo - ca de Déu ai - xò ha dit,  
 car la bo - ca de Déu ai - xò ha dit,

59

bo - ca de Déu ai - xò ha dit, *f*  
 la veu - rem en - sems i per sem - pre, la veu - rem *r-s* la veu -  
 la veu - rem en - sems i per sem - pre, la veu - rem en -  
 la veu - rem en - sems i per sem - pre,

66

C

la veu-rem en-sems i per sem-pre.  
 rem en-sems i per sem-pre, la veu-rem en-sems i per sem-pre.  
 sems i per sem-pre, la bo-ca de Déu ai-xò ha dit.

car la bo - ca de Déu ai - xò ha dit.

74

I la glò-ri-a ple-na de Deu la veu-  
 ri la glò-ri-a ple-na de Déu la veu-rem en -  
 la glò-ri-a ple-na de Déu la veu-rem en -

I la glò - ri - a ple - na de Déu la veu -

81

D

rem en-sems i per sem-pre, la bo-ca de Déu ai-xò ha dit,  
 sems i per sem-pre, i la glò-ri-a ple-na de Déu se -  
 sems i per sem-pre, per sem-pre,  
 rem en-sems i per sem-pre,

rem en - sems i per sem - pre,

88

ra mos - tra - da, la veu-rem en-sems i per sem-pre,  
 la veu-rem en-sems i per sem-pre, la  
 la veu-rem en-sems i per sem-pre,

la veu - rem en - sems i per sem - pre,

95

ca de Déu ai - xò ha dit, de Déu ai-xò ha  
 car la bo - ca de Déu ai - xò ha  
 glò - ri-a ple-na de Déu se - rà mos - tra -  
 i la glò - ri-a ple-na de Déu se-rà mos - tra -

102

**E**

dit, *d-s* i per sem - pre la glò - ri-a  
 dit, *d-s* la veu - rem *s-r* en - sems i per sem - pre  
 da, la veu - rem *d-s* en - sems i per sem - pre  
 da, la veu - rem en - sems i per sem - pre

109

ple-na de Déu se - rà mos - tra - da,  
 i la glò - ri-a ple-na de Déu se - rà mos - tra -  
 i la glò - ri-a ple-na de Déu  
 i la glò - ri-a ple-na de Déu se - rà mos -

116

la veu - rem en - sems i per sem - pre, per  
 da, mos - tra-da, la veu - rem en - sems i per sem - pre, per  
 se - rà mos - tra - da, la veu - rem en - sems i per sem - pre, per  
 tra - da, mos - tra - da, car la bo - ca de Déu ai -



123 **F**

sem - pre, car la bo - ca de Déu ai - xò ha dit, car la bo -  
 sem - pre, car la bo - ca de Déu ai - xò ha dit, car la bo -  
 sem - pre, car la bo - ca de Déu ai - xò ha dit, car la  
 xò ha dit, car la bo - ca de Déu ai - xò ha dit, car la

131 **Adagio**

ca de Déu ai - xò ha dit.  
 ca de Déu ai - xò ha dit.  
 bo - ca de Déu la bo - ca de Déu ai - xò ha dit.  
 bo - ca de Déu la bo - ca de Déu ai - xò ha dit.

nº 5.- Baix Solo. Recitat amb acompanyament (*Ageu 2: 6-7*)

nº 6.- Baix Solo. ÀRIA (*Malaquies 3:3*)

## nº 7.- COR "Els fills purificats" (*Malaquies 3:3*)

SOPRANO

*Senza Ripieno* *m* Els fills pu - ri - fi - cats, els fills pu - ri - fi - cats se - ran

5 SOPRANO

de Le - ví.  
*Senza Ripieno* *m* Els fills pu - ri - fi - cats, els fills pu - ri - fi - cats

9 SOPRANO **A**

CONTRALT *m*

*Senza Ripieno* Els fills pu - ri - fi - cats, *m* els

TENOR *m*

*Senza Ripieno* Els fills pu - ri - fi - cats se - ran

BAIX

se - ran de Le - ví.

13

*m*

Els fills pu - ri - fi - cats

fills pu - ri - fi - cats se - ran fills

fills de Le - ví.

Els fills pu - ri - fi - cats els

17

*m f i se* *Ripieno*

se - ran de Le - ví, se - ran de Le - ví

*m - t* *Ripieno*

de Le - ví se - ran fills *Ripieno* de Le - ví

Els fills pu - ri - fi - cats se - ran de Le - ví

fills pu - ri - fi - cats se - ran fills de Le - ví, els fills se - ran de Le - ví

21 **B**

*f*

i - o - fre - na - ran com cal el Se - nyor, l' o - fre - na - ran com Déu me - reix, com Déu me -

*f*

i - o - fre - na - ran com cal el Se - nyor, l' o - fre - na - ran com Déu me - reix, com Déu me -

i - o - re - na - ran com cal el Se - nyor, l' o - fre - na - ran com Déu me - reix, com Déu me -

i - o - fre - na - ran com cal el Se - nyor, l' o - fre - na - ran com Déu me - reix, com Déu me -

25

*Senza Rip.*

reix. *m* Els fills pu - ri - fi - cats,  
*Senza Rip.* *m* Els fills pu - ri - fi - cats,  
 reix. *se* Els fills pu - ri - fi - cats,  
 reix. *m* *Senza Rip* Els fills pu - ri - fi - cats, *l-s*

reix.

Els fills pu - ri - fi - cats, els fills pu - ri - fi - cats

29

*d-s* els fills pu - ri - fi - cats **C** pu -  
 els fills pu - ri - fi - cats, *s* els fills pu -  
 els fills pu - ri - fi - cats, *f* (b) els fills pu -  
 els fills pu - ri - fi - cats, *s* els fills pu -

se - ran de Le - ví

els fills pu -

33

*Ripieno*

*s* ri - fi - cats, *Ripieno* *s* els fills pu - ri - fi - cats, *d* els fills pu - ri - fi -  
 ri - fi - cats, *Ripieno* *r* els fills pu - ri - fi - cats, *ε*  
 ri - fi - cats, *Ripieno* *s* els fills pu - ri - fi - cats, *ε* els  
 ri - fi - cats, *Ripieno* *s* els fills pu - ri - fi - cats, els fills pu - ri - fi - cats se - ran els

37

*m* cats se - ran els fills de Le - ví, *r* els fills pu - ri - fi - cats, *Senza Rip.* *r* els fills pu -  
 els fills pu - ri - fi - cats, *m* els fills pu -  
 fills pu - ri - fi - cats fills de Le - ví, *r* els fills pu - ri - fi - cats,  
 fills, els fills de Le - ví, *m* els fills pu - ri - fi - cats,

41 **D** *senza Rip.*

ri - fi - cats se - ran de Le - vi  
 els fills pu - ri - fi - cats  
 els fills pu - ri - fi - cats  
 els fills pu - ri - ficats seran els fills de Le - vi

45

els fills pu - ri - fi - cats  
 pu - ri - fi - cats  
 vi, pu - ri - fi - cats  
 ran de Le - vi

49 **E** *Ripieno*

se - ran pu - ri - fi - cats  
 els fills de Le - vi  
 de Le - vi  
 fills pu - ri - fi - cats

53

cal el Se - nyor, l'o - fre - na - ran com Déu me - reix, com Déu me - reix.  
 cal el Se - nyor, l'o - fre - na - ran com Déu me - reix, com Déu me - reix.  
 cal, el Se - nyor, l'o - fre - na - ran com Déu me - reix, com Déu me - reix.  
 cal el Se - nyor, l'o - fre - na - ran com Déu me - reix, com Déu me - reix.

nº 8.- Alto Solo. RECITAT. (Isaïes 7: 14 - St. Mateu 1: 23)

## nº 9.- ÀRIA Alto Solo i COR

"Oh tu que dus a Sió bones noves" (Isaïes 40:9 / 60:1)

ALTO Solo

100

glo - ri - a del Se - nyor da - munt vos - tre

106

*s* **H** *s - d*

Oh tu, que dus a Si - ó bo - nes no - ves que a - le - gren tot Je - ru - sa - lem, *s - d*

*bri - lla.* Oh

Oh tu, que dus a Si - ó bo - nes no - ves,

Oh tu, que dus a Si - ó bo - nes no - ves que a - le - gren tot Je -

111

*s* **I**

oh tu, que dus a Si - ó bo - nes no - ves, que dus bo - nes no - ves, a - vant! a -

tu que dus a Si - ó bo - nes no - ves que a - le - gren tot, a - vant! a -

oh tu, que dus a Si - ó bo - nes no - ves, a - vant! a -

ru - sa - lem, a - vant! a -

116

vant! Pro - cla - ma per to - tes les vi - les que ve - el Se - nyor. Mi - reu: la

vant! Pro - cla - ma per to - tes les vi - les que ve - el Se - nyor. Mi - reu: la

vant! Pro - cla - ma per to - tes les vi - les que ve - el Se - nyor. Mi - reu: la

vant! Pro - cla - ma per to - tes les vi - les que ve - el Se - nyor. Mi - reu: la

121

*m - t* **K**

glò-ri-a, la glò-ri-a de Déu da- munt vos- tre bri - lla. Oh tu, que dus a Si-  
 glò - ri - a de Déu da- munt vos- tre bri - lla. Oh tu, que dus a Si-  
 glò-ri-a, la glò-ri-a de Déu da- munt vos- tre bri - lla. Oh tu, que dus a Si-  
 glò-ri-a, la glò-ri-a de Déu da- munt vos- re bri - lla. Oh tu, que dus a Si-

126

ó bo - nes no - ves, pro - cla - ma per to - tes les vi - les: "Mi - reu! mi -  
 ó bo - nes no - ves, pro - cla - ma per to - tes les vi - les: "Mi - reu! mi -  
 ó bo - nes no - ves, pro - cla - ma per to - tes les vi - les: "Mi - reu! mi -  
 ó bo - nes no - ves, pro - cla - ma per to - tes les vi - les: "Mi - reu! mi -

130

reu la glò - ri - a de Déu el Se - nyor, la  
 reu la glò - ri - a de Déu el Se - nyor, la glò - ri - a de  
 reu: la glò - ri - a de Déu el Se - nyor, la  
 reu: la glò - ri - a de Déu el Se - nyor, la

135

**L**

glò - ri - a de Déu da - munt vos - tre bri - lla." 12  
 Déu da - munt vos - tre bri - lla." 12  
 glò - ri - a de Déu da - munt vos - tre bri - lla." 12  
 glò - ri - a de Déu da - munt vos - tre bri - lla."

nº 10.- Baix Solo. Recitat amb acompanyament (Isaïes 60: 2-3)  
 nº 11.- Baix Solo. ÀRIA (Isaïes 9: 1)

## nº 12.- COR "Un Nen és nat per a tothom" (Isaïes 9: 6)

Andante allegro

VI.1

7 **A** SOPRANO *Senza Ripieno*  
*s*

Un Nen és nat per a tot-hom un Fill nat per tots en - vi-en, un Fill nat per tots en-

12 SOPRANO  
 vi-en, un Nen és nat per a tot-hom

TENOR *Senza Ripieno*  
*s*

Un Nen és nat per a tot-hom un Fill nat per tots en-

16 SOPRANO **B**

CONTRALT *Senza Ripieno*  
*s*

TENOR *r-s*

BAIX *Senza Ripieno*  
*s*

Un Nen és nat per a tot hom

vi-en, un Fill nat per tots en - vi-en

Un Nen és

20 CONTRALT

BAIX

un Fill nat per tots en - vi-en, un Fill nat per tots en -

nat per a tot-hom

24 CONTRALT **C**

vi-en, un Fill nat per tots en - vi - en

TENOR *Ripieno s*

BAIX i-el govern del món se - rà so bre-els seus mus

— un Fill nat per tots en-vi-en

28 SOPRANO *Ripieno*

i-el go-vern del món se - rà sobre-els seus mus - cles

CONTRALT *Ripieno t*

TENOR i-el go-vern del món se

BAIX cles *Ripieno s*

i-el go-vern del món se

31 **D**

cles, sobre-els seus mus cles i-el seu Nom tots pro-clamen: Pa-re-etern, Fort Senyor,

- rà sobre-els seus mus cles i-el seu Nom tots pro-clamen: Pa-re-etern, Fort Senyor,

i-el seu Nom tots pro-clamen: Pa-re-etern, Fort Senyor,

- rà sobre-els seus mus cles i-el seu Nom tots pro-clamen: Pa-re-etern, Fort Senyor,

35

Me-ra-ve-llós, el Con-se-ller, el Prín-cep Se-nyor de Pau. *Senza Rip.*

Me-ra-ve-llós, el Con-se-ller, el Prín-cep Se-nyor de Pau. Ell és nat per a tothom - *Senza Rip. d-s*

Me-ra-ve-llós, el Con-se-ller, el Prín-cep Se-nyor de Pau. Un Nen és

Me-ra-ve-llós, el Con-se-ller, el Prín-cep Se-nyor de Pau.



39

*Senza Rip. s*

*f-d*

Ell és nat per a tot hom

un Fill nat per tots en - vi - en

nat per a tothom

*Senza Rip. m*

Un Fill nat per tots en -

43

*Ripieno s*

i el govern del món se - rà sobre els seus mus -

*Ripieno s*

vi - en

i el govern del món se - rà so bre els seus mus -

47

*Ripieno<sup>r</sup>*

**E**

i el seu Nom tots pro - cla - men: Pa - re - etern, Fort Se nyor, Mera ve - llós, el

*Ripieno<sup>t</sup>*

cles i el seu Nom tots pro - cla - men: Pa - re - etern, Fort Se nyor, Mera ve - llós, el

cles i el seu Nom tots pro - cla - men: Pa - re - etern, Fort Se nyor, Mera ve - llós, el

52

*senza Rip.*

Con - se - ller el Príncep Se - nyor de Pau. Un Nen és nat per a tothom

Con - se - ller, el Príncep Se - nyor de Pau.

*senza Rip.*

Con - se - ller, el Príncep Se - nyor de Pau. Ell és nat per a tothom

*senza Rip. s-d*

Con - se - ller, el Príncep Se - nyor de Pau.

Un Nen és

56

*senza Rip. d - s*

Un Nen és nat per a tot-hom

Un Fill

un Fill

nat per a tothom \_ un Fill nat per tots en - vi-en

60

*Ripieno*

nat per tots en - vi-en i el govern del món se

*Ripieno*

nat per tots en - vi-en i el govern del món se - rà sobre els seus mus - cles

64

rà sobre els seus mus - cles i el seu

*Ripieno t*

i el govern del món se - rà sobre els seus mus cles i el seu

*Ripieno s*

i el seu

i el govern del món se - rà sobre els seus mus cles i el seu

67

**F** *d - f*

Nom tots pro-cla-men: Pa - re - etern, Fort Senyor, Mera ve - llós, el Conseller, el Prin-cepSe

Nom tots pro-cla-men: Pa - re - etern, Fort Senyor, Mera ve - llós, el Conseller, el Prin-cepSe

Nom tots pro-cla-men: Pa - re - etern, Fort Senyor, Mera ve - llós, el Conseller, el Prin-cepSe

Nom tots pro-cla-men: Pa - re - etern, Fort Senyor, Mera ve - llós, el Conseller, el Prin-cepSe

72

*senza Rip.*

nyor de Pau. Un Nen és nat per a tothom

nyor de Pau. Ell és nat per a tot-hom — Ell és nat per a tothom, un Fill nat per tots en-

76

*Ripieno*

un Fill nat per tots en-vi-en i-el go

vi-en, un Fill nat per tots en- vi-en, un Fill nat per tots en-vi-en

80

*Ripieno*

*Ripieno*

*Ripieno*

-vern del món, govern del món se rà sobre-els seus mus - cles i-el govern del món se

i-el go - vern del món, govern del món se -

83

**G**

rà sobre-els seus mus cles i-el seu Nom tots pro-cla-men: Pa - re-etern, Fort Senyor,

rà sobre-els seus mus cles i-el seu Nom tots pro-cla-men: Pa - re-etern, Fort Senyor,

87

Meravellós, el Conseller, el Príncep Se-nyor de Pau, el Conseller, el Príncep Se-nyor de Pau. 8

Meravellós, el Conseller, el Príncep Se-nyor de Pau, el Conseller, el Príncep Se-nyor de Pau. 8

Meravellós, el Conseller, el Príncep Se-nyor de Pau, el Conseller, el Príncep Se-nyor de Pau. 8

Meravellós, el Conseller, el Príncep Se-nyor de Pau, el Conseller, el Príncep Se-nyor de Pau.

nº 13.- PIFA . Orquestra.

nº 14.- Soprano Solo. Recitat amb acompanyament. (St Lluc 2: 8-9)

nº 15.- Soprano Solo. Recitat. (St. Lluc 2: 10-11)

nº 16.- Soprano Solo. Recitat amb acompanyament. (St Lluc 2: 13) *attacca*

## nº 17.- COR "Glòria a Déu a l'altura" (St Lluc 2: 14)

SOPRANO SOLO *Allegro*  
*m*

que Deu llo-ant can-tà-ven (Orq.) Glò-ri-a-a Déu glò-ri-a-a Déu a l'al-tu-ra!

Glò-ri-a-a Déu glò-ri-a-a Déu a l'al-tu-ra!

Glò-ri-a-a Déu glò-ri-a-a Déu a l'al-tu-ra!

5 *A*

i pau al món. Glò-ri-a-a Déu glò-ri-a-a Déu

Glò-ri-a-a Déu glò-ri-a-a Déu

Glò-ri-a-a Déu glò-ri-a-a Déu

i pau al món.

12

B

glò-ri-a a Déu a l'al-tu-ra  
glò-ri-a a Déu a l'al-tu-ra  
glò-ri-a a Déu a l'al-tu-ra i pau al món a-a-quells

i pau al món a-a-quells que es-ti-ma

19

a-a-quells que esti-ma Déu, tots a-quells a-a-quells  
a-a-quells que esti-ma Déu, tots a-quells, a-a-quells que esti-ma Déu, tots a-  
que esti-ma Déu tots a-quells, a-a-quells que esti-ma

Déu a-a-quells que esti-ma Déu

23

C

que esti-ma Déu que-es-ti-ma Déu. Glò-ri-a a Déu glò-ri-a a Déu a l'al  
quells que-es-ti-ma Déu, que-es-ti-ma Déu. Glò-ri-a a Déu glò-ri-a a Déu a l'al  
Déu a-a-quells que-es-ti-ma Déu. Glo-ri-a a Déu glò-ri-a a Déu a l'al

a-a-quells que-es-ti-ma Déu. Glò-ri-a a Déu glò-ri-a a Déu a l'al

28

tu-ra i pau al món a.a-quells que esti-ma  
tu-ra i pau al món  
tu-ra i pau al món a-a-quells  
tu-ra i pau al món

34 **D**

sem pre, sem pre, sem pre, sem pre pau als que estima  
 Déu, a-quells que esti-ma Déu, sem pre, sem pre, sem pre la  
 que estima Déu, es - ti - ma Déu, sem pre, sem pre, sem pre la  
 sem pre, sem pre, sem pre, sem - pre

39

Déu pau als que es - ti - ma Déu. 7  
 pau als que esti - ma Déu es - ti - ma Déu. 7  
 pau als que esti - ma, es - ti - ma Déu. 7  
 pau als que esti - ma Déu als que es - ti - ma Déu.

nº 18.- Soprano Solo. ÀRIA. (Zacaries 9: 9-10)

nº 19.- Contralt Solo. Recitat. (Isaïes 35: 5-6)

nº 20.- Duet Soprano i Contralt. ÀRIA. (Isaïes 40: 11 / St Mateu 11: 28-29)

## nº 21.- COR "Son jou és simple" (St. Mateu 11: 30)

**Allegro** *Senza Ripieno*  
**SOPRANO** *s*

Son jou \_\_ és \_\_ sim - ple i-el pes \_\_ lleu- ger \_\_ i-el pes \_\_ el  
 pes, el \_\_ pes lleuger  
 CONTRALT *senza Ripieno s*  
 TENOR *senza Ripieno s* Son jou \_\_ és \_\_ sim - ple i-el  
 Son jou \_\_ és \_\_ sim - ple i-el pes \_\_ lleu- ger \_\_ el pes \_\_ lleu-  
 senza Ripieno *s*  
 BAIX Son jou \_\_ és

9

**A** *d-f*

*s-d*

*r-s*

*t-m*

pes lleuger

ger el pes el pes el pes, el pes lleuger lleuger

sim ple i-el pes el pes, el pes lleuger

i-el pes lleuger el pes el

pes, el pes lleuger

pes, el pes lleuger

13

pes, el pes lleuger

el pes el pes lleuger, son

i-el pes lleuger,

el pes lleuger lleuger

el pes el pes, el pes lleuger, son jou és sim

17

*Ripieno* *senza Rip. r-m*

jou és sim

ple i-el pes, el pes lleuger, son

*Ripieno*

i-el pes lleuger el pes el pes, el pes lleuger, *r-m*

son jou és sim

*Ripieno*

- ple i-el pes, el pes lleuger

21

**B**

jou és sim

ple i-el pes, el pes lleuger *senza Rip. m (f)*

son jou és sim

- ple i-el pes lleuger el pes el pes, el pes lleuger *senza Rip. f*

i-el pes, el pes lleuger son jou és sim

25

i-el pes lleuger (f) - l el pes el  
ple i-el pes lleu-ger el pes el pes, el pes lleu  
i-el pes lleu-ger f - d i-el pes el

29

pes el pes, el pes lleuger Son jou és sim - ple i-el  
ger el pes, el pes lleuger el pes el pes lleu-ger senza Rip. s - d  
pes el pes lleuger, el pes el pes, el pes lleu-ger son jou és sim

33

pes lleuger el pes lleuger el pes el i-el pes és lleu-ger, el pes lleu-ger el pes és lleu-ger, el pes és lleu-ger, el pes és lleu-ger  
i-el pes lleu-ger, lleu-ger, el pes és lleu-ger

37

pes el pes, el pes lleu-ger, el pes és lleu-ger, el pes és lleu-ger  
ger el pes lleu-ger el pes és lleu-ger és lleu-ger  
ger lleu-ger el pes el pes és lleu-ger ger lleu-ger el pes és lleu-ger, el pes és lleu-ger



41 **D**

ger son jou és sim ple i-el seu pes és lleu -  
 ger son jou és sim - ple, son jou es sim - ple i-el pes lleu -  
 ger son jou és sim - ple, és sim ple i-el pes lleu -  
 ger son jou és sim - ple, és sim - ple i-el pes lleu -

44

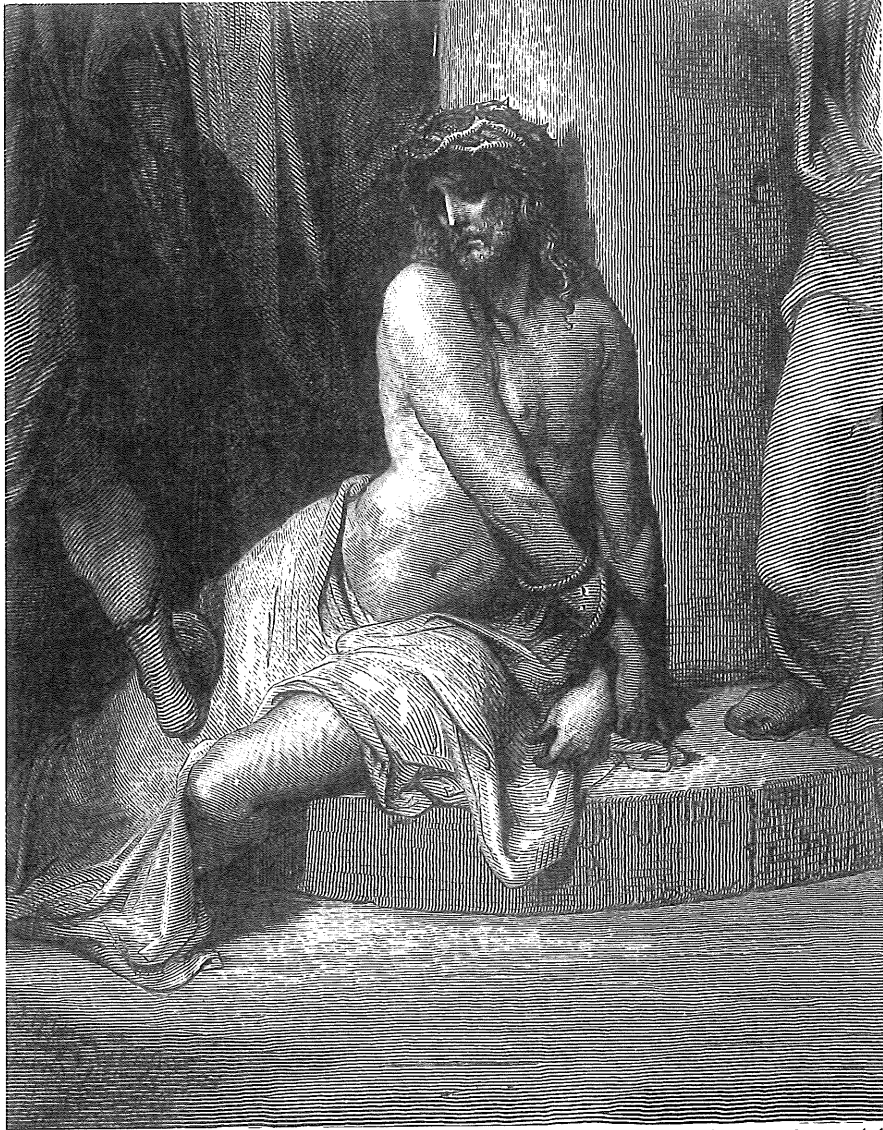
ger, son jou és sim - ple i-el pes lleu - ger son jou  
 ger son jou és sim - ple i-el pes, el pes lleu - ger, son jou  
 ger son jou és sim - ple i-el pes és lleu - ger, son jou  
 ger son jou és sim - ple i-el pes és lleu - ger, son jou

47

és sim - ple i-el seu pes és lleu - ger.  
 és sim - ple i-el seu pes és lleu - ger.  
 és sim - ple i-el seu pes és lleu - ger.

## FI DE LA PRIMERA PART

(Divendres 28 d'agost de 1741)



Gustave Doré. *Jesús és assolat*

# SEGONA PART

# SEGONA PART

## nº 22.- COR "Mireu l'Anyell de Déu" (St.Joan 1: 29)

*Largo*

Mi - reu l'anyell de Déu,  
Mi - reu l'anyell de Déu, mi - reu l'anyell de  
Mi -  
Mi - reu l'anyell de

6

mi - reu l'anyell de Déu que treu el pe-cat, treu el pe-cat que  
Déu l'anyell de Déu que treu el pe-cat que ta  
reu l'anyell de Déu, l'anyell de Déu que treu el pe-cat que  
Déu, mi - reu l'anyell de Déu que treu el pe-cat que

9

**A**

ta - ca:a tot - hom mi - reu l'anyell de Deu, l'anyell de Déu, de  
- ca:a tot - hom, mi - reu l'anyell de Déu, l'anyell de Déu, mi - reu l'anyell de  
ta - ca:a tot - hom, mi - reu l'anyell de Déu, mi - reu l'anyell de Déu, mi -  
ta - ca:a tot - hom mi - reu l'anyell de

12

Déu l'anyell de Déu que treu el pecat que ta - ca'a tothom, a tot - hom, mi -  
 Déu l'anyell de Déu que treu el pecat que ta - ca'a tothom, que ta - ca'a tothom, mi -  
 reu l'anyell de Déu que treu el pecat que ta - ca'a tot hom, que ta - ca'a tothom, mi -  
 Déu que treu el pecat que ta - ca'a tothom, que ta - ca'a tothom, mi -

16

**B**

reu l'anyell de Déu, mi - reu l'anyell de Déu que treu el pe - cat que ta - ca'a tothom  
 reu l'anyell de Déu, l'a - nyell de Déu que treu el pe - cat el pecat que  
 reu l'anyell de Déu, l'a - nyell de Déu que treu el pecat que  
 reu l'anyell de Déu, l'a - nyell de Déu que treu el pecat que

20

**C**

que treu el pecat que ta -  
 ta - ca'a tothom que ta - ca'a tothom que treu el pecat el pe -  
 ta - ca'a tothom que ta - ca'a tothom que treu el pe -  
 ta - ca'a tothom que ta - ca'a tothom que treu el pe -

24

ca'a tot - hom que ta - ca'a tot -  
 cat que ta - ca'a tot - hom que ta - ca'a tot - hom que ta - ca'a tot -  
 cat que ta - ca'a tot - hom que ta - ca'a tot - hom que ta - ca'a tot -  
 cat que ta - ca'a tot - hom que ta - ca'a tot - hom

27

hom que treu el pe - cat que ta - ca'a tot - hom

hom que treu el pe - cat que ta - ca'a tot - hom

hom que treu el pe - cat que ta - ca'a tot - hom

que treu el pe - cat que ta - ca'a tot - hom

nº 23.- Contralt Solo. ÀRIA. (Isaïes 53: 3 / 50: 6)

nº 24.- COR "Certament carregà" (Isaïes 53: 4-5)

Largo

VI.1

6

Cer-tament cer-tament carre-gà amb la nos-tra cul-pa i-el càs-tig cer-tament cer-tament carre

Cer-tament cer-tament carre-gà amb la nos-tra cul-pa i-el càs-tig cer-tament cer-tament carre

Cer-tament cer-tament carre-gà amb la nos-tra cul-pa i-el càs-tig cer-tament cer-tament carre

Cer-tament cer-tament carre-gà amb la nos-tra cul-pa i-el càs-tig cer-tament cer-tament carre

10

-gà amb la nos - tra cul - pa i-el càs - tig; tras - pas - sat pels de-lic - tes

-gà amb la nos - tra cul - pa i-el càs - tig; tras - pas - sat pels de-lic - tes

-gà amb la nos - tra cul - pa i-el càs - tig; tras - pas - sat pels de-lic - tes

-gà amb la nos - tra cul - pa i-el càs - tig; tras - pas - sat pels de-lic - tes

15

nos-tres, tri - tu - rat per tots els crims, sens cap cul - pa, ell pa-tí la con-

nos-tres, tri - tu - rat per tots els crims, sens cap cul - pa, ell pa-tí

nos-tres, tri - tu - rat per tots els crims, sens cap cul - pa, ell pa-tí la con-

nos-tres, tri - tu - rat per tots els crims, sens cap cul - pa ell pa-tí

20

dem-na la con-dem-na que la pau ens re-tor-na *attacca*

la con-dem-na la con-dem-na que la pau ens re-tor-na *attacca*

dem-na la con-dem-na que la pau ens re-tor-na *attacca*

la con-dem-na la con-dem-na que la pau ens re-tor-na

## nº 25.- COR "I ses ferides ens sanen" (Isaïes 53:5)

Alla breve, moderato

SOPRANO *m* *m-l* *l-m*

CONTRALT *l-r* *d-s*

I ses fe-ri-des ens sa-nen i ses fe-ri-des ens sa-

ses fe-ri-des ens sa-

10

SOPRANO **A**

CONTRALT

TENOR *m*

nen, ses fe-ri-des, i ses fe-ri-des ens *l-r*

nen i ses fe-ri-des ens sa

I ses fe-ri-des ens sa-

18 SOPRANO B *r*

sa - nen, ses fe - ri - des, i

CONTRALT *s*

nen, ses fe - ri - des i ses fe - ri - des ens sa - nen

TENOR *m-l*

BAIX *r*

nen i ses fe - ri - des ens sa - nen, ens sa -

i ses fe - ri - des ens sa -

26

ses fe - ri - des ens sa - nen

i ses fe -

nen

nen i ses fe - ri - des ens sa - nen ens sa -

34 C

ri - des ens sa - nen, ens sa - nen

des ens sa - nen, ses fe - ri - des ens

nen i ses fe - ri - des ens

41

sa - nen, ens sa - nen

sa - nen, ens sa - nen i

sa - nen

49

D *d-s*

i ses fe - ri - des ens sa - nen, ens sa - nen

58

*m*

des ens sa - nen, ens sa - nen, i ses fe - ri - ri - des ens sa - nen, i ses fe - ri - des ens sa - nen

66

E

des ens sa - nen, i ses fe - ri - des ens sa - ri - des ens sa - nen, ens sa -

75

F

nen i ses fe - ri - des



83

*l-m* Adagio *attacca*

sa - nen, ens sa - nen. *attacca*  
 i ses fe - ri - des ens sá - nen. *attacca*  
 i ses fe - ri - des ens sa - nen. *attacca*

**nº 26.- COR "Vagàvem tots com ovelles" (Isaïes 53:6)**

*Allegro moderato*

Va-gà-vem tots va-gà-vem tots va-gà-vem com o-ve -  
 Va-gà-vem tots va-gà-vem tots  
 Va-gà-vem tots va-gà-vem tots va-gà-vem com o-ve -  
 Va-gà-vem tots va-gà-vem tots

6

lles, va-gà-vem tots va-gà-vem tots  
 va-gà-vem tots va-gà-vem tots va-gà-vem com o-ve -  
 lles va-gà-vem tots va-gà-vem tots  
 va-gà-vem tots va-gà-vem tots va-gà-vem com o-ve -

11

**A** *s-d*

dis-per-sant - nos cadas-cú pel seu ca-mí  
 dis-per-sant - nos  
 dis-per-sant - nos  
 lles dis-per-sant - nos

15

va-gà-ven tots

nos cadascú pel seu ca - mí \_ cadascú pel \_ seu ca - mí va-gà-ven tots

cadas - cú pel seu ca - mí, pel \_ seu ca - mí va-gà-ven tots

va-gà-ven tots

20

vagàvem com o - ve - lles dis-per- sant - nos

vagàvem com o - ve - lles

ve - lles

dis-per-sant -

25

disper-sant -

nos cadas - cú pel seu ca - mí \_ pel

dispersant-nos cadas - cú pel seu ca - mí \_ pel

nos cadas - cú pel seu ca - mí

dis persant-nos cadas - cú pel \_ seu camí, pel

disper-sant-nos cadas - cú \_ pel

29

seu camí, disper-sant-nos

cadas - cú pel seu camí va -

seu camí

disper-sant-nos cadas - cú pel seu camí va -

seu camí

dispersant - nos

cadas - cú pel seu camí va -

seu camí

dispersant - nos

cadas - cú pel seu camí va -

34

gà-vem tots va- gàvem com o-velles

gà-vem tots va- gàvem com o-velles

gà-vem tots va - gàvem com o-ve -

gà-vem tots

39

va- gàvem com o-ve lles

disper-sant - nos

lles

disper-sant

va- gàvem, va-gàvem com o - ve lles

43

disper-sant - nos, disper-

disper-sant-nos

disper-sant-nos, disper-

disper-sant

disper-sant-nos, disper-

disper-

47

sant-nos cadas-cú pel seu ca - mí

disper-sant-nos cadas-

cadas-cú pel seu ca - mí

disper-sant-nos cadas-cú pel seu ca - mí

cadas-cú pel seu ca - mí disper - sant-nos cadas - cú pel seu ca - mí

sant-noscadas-cú pel seu ca - mí

cadas - cú pel seu ca - mí

cadas - cú pel seu ca -

51

E

cú pel seu ca - mí, pel seu ca - mí va - gà - vem tots va gà - vem tots

cadás - cú pel seu ca - mí va - gà - vem tots va gà - vem tots

disper - sant - nos cadas - cú pel seu ca - mí va - gà - vem tots va gà - vem tots va -

mí cadas - cú pel seu ca - mí va - gà - vem tots va gà - vem tots

56

va - gàvem com o - ve - lles dispersant - nos

va - gàvem com o - ve - lles

gàvem com o - ve - lles

vagàvem com o - ve - lles dispersant - nos disper -

61

dispersant - nos cadascú pel seu ca mí

dispersant - nos dispersant - nos cadascú pel seu ca - mí disper -

disper - sant - nos disper - sant - nos cadascú pel seu ca - mí

sant - nos cadascú pel seu ca - mí disper - sant -

66

disper - sant nos, disper - sant

sant - nos, disper - sant - nos disper - sant nos, disper - sant

disper - sant nos, ca - das -

nos dispersant - nos, disper - sant - nos ca - das -

70

nos dis-per-sant-nos cadas-cú pel seu ca - mí, dis-per-

cú pel seu ca-mí

dis-per-sant-nos cadas-cú pel seu ca - mí, dis-per-

74

*G* *s-m* Adagio

sant-nos cadas-cú pel seu ca - mí. l-el Se-nyor féu re - cau-re-en

sant-nos cadas-cú pel seu ca - mí. l-el Se-nyor féu re - cau-re-en Ell,

80

Ell, el Se-nyor féu re - cau-re-en Ell, féu re - cau-re-en Ell, en

el Se - nyor féu re - cau - re-en Ell

87

Ell la-i - ni - qui - tat de tots no - sal - tres.

la-i - ni - qui - tat de tots no - sal - tres.

n° 27.- Tenor Solo. Recitat (St. Mateu 27: 39 - Salm 22: 8)

n° 28.- COR "Tenia per cert" (St. Mateu 27: 43 - Salm 22: 9)

**Allegro**  
TENOR *l-r*

BAIX *m* *l-r*

Te - ni - a per cert que al punt l'a lli-be-ra- ri-a Déu, que l'a lli- bere doncs, si se l'es- ti - ma tant

6 TENOR

ni - a per cert que al punt l'allibe-ra- ri - a Déu, que l'alli - be-re doncs, si se l'es-ti - ma

BAIX

te ni-a per cert que l'a lli - be-ra- ri - a Déu, que l'a - lli-be - re doncs, si se l'es-ti - ma

10 **A** CONTRALT *m*

Te - ni - a per cert que al punt l'alli-be-ra- ri-a Déu, que l'a lli- bere doncs, si se l'es-

TENOR *l-m*

tant te - nia per cert que l'a lli - be-ra- ri-a Déu, que l'a - lli- be - re doncs, si se l'es-

BAIX

tant, si se l'es ti - ma - tant

14 SOPRANO *r*

Te ni - a per cert que al punt l'a lli-be-ra- ri - a Déu, que l'a lli- bere doncs,

CONTRALT *l-r*

ti - ma tant, si se l'es - ti - ma - tant que l'a lli-be - re doncs, si se l'es-

TENOR *l-r*

ti - ma tant, si se l'es - ti - ma - tant que l'a lli - be - re Déu si se l'es-

BAIX *m-l*

Te ni - a per cert que l'a lli - be-ra- ri - a, que l'a lli-be-re doncs, si se l'es-ti - ma

18

si se l'es-ti - ma tant que l'a-lli-be - re Déu si se l'es-ti  
 ti - ma tant que l'a - lli- be - re Déu si se l'es-  
 ti - ma tant que l'a - lli- be - re Déu si se l'es-ti -  
 tant, si se l'es-ti - ma tant que l'a - lli- be - re Déu

22

**B**

- ma tant ti - ma tant Te - ni - a per cert que al punt l'a lli-be-ra - ri - a Déu, que l'a - lli-  
 ma tant, si se l'es- ti - ma tant que l'a-lli- be-re Déu si se l'es-  
 Te - ni - a per cert, te-ni - a per cert, que l'a-lli-be re Déu si se l'es -

26

quel'a-lli- be - re Déu Te - ni - a per cert que al punt  
 be-re doncs, si se l'es-ti - ma tant, si se l'es- ti - ma tant l'es- ti - ma tant  
 ti - ma tant si se l'es- ti - ma tant. Te - ni - a per cert te- ni - a per cert que l'a-lli-  
 ti - ma tant si se l'es- ti - ma tant

30

**C**

l'alli- be-ra-ri - a Déu, que l'a-lli-be-re doncs, si se l'es-ti - ma tant  
 que l'a-lli-be-re Déu si se l'es- ti - ma tant, si se l'es-ti - ma tant que l'a-lli-  
 be-re Déu si se l'es- ti - ma tant, si se l'es-ti - ma tant, que l'a - lli-be - re Déu  
 que l'a-lli- be - re Déu

34

*m* *se fi* *é* *m-r* *l*

que l'a - lli - be - re Déu si se l'es - ti - ma tant que l'a - lli -

be - re Déu que l'a - lli - be - re Déu si se l'es - ti - ma

Te - ni - a per cert que al punt l'alli - be - ra - ri - a

que l'a - lli - be - re Déu

38

*r* *m-r* *s* *l-s* *s* *m*

be - re Déu, que l'a - lli - be - re Déu, si se l'es - ti - ma tant, que l'a - lli - be - re Déu,

tant que l'a - lli - be - re Déu, si se l'es - ti - ma tant. Te -

Déu, que l'a - lli - be - re Déu, si se l'es - ti - ma tant, que l'a - lli - be - re Déu. Te -

que l'a - lli - be - re Déu. Te -

42

**D** *m-t*

ni - a per cert que l'a - lli - be - ra - ri - a Déu, que l'a - lli - be - re doncs, si se l'es - ti - ma

ni - a per cert que l'a - lli - be - ra - ri - a Déu, que l'a - lli - be - re doncs, si se l'es - ti - ma

ni - a per cert que al punt l'alli - be - ra - ri - a Déu, que l'a - lli - be - re doncs, si se l'es - ti - ma

46

*se fi* *t* *l-m* *r* *s* *m*

be - re Déu, que l'a - lli - be - re Déu, que l'a - lli - be - re Déu,

tant, que l'a - lli - be - re Déu si se l'es - ti - ma

tant, que l'a - lli - be - re Déu, si se l'es - ti - ma

tant, que l'a - lli - be - re Déu, si se l'es - ti - ma



50 **E** *m*

Te - ni - a per cert que al punt l'alli-be-ra-ri - a Déu, que l'a-lli-be-re doncs, si se l'es-

tant, te - ni - a per cert que l'a-lli - be - ra-ri - a Déu, que l'a - lli-be-ra-ri - a Déu, que l'a-lli-

tant, si se l'es-ti - ma tant que l'a-lli - be - re Déu, l'a-lli - be - re Déu si se l'es-

tant, si se l'es-ti - ma tant, si - se - l'es - ti - ma tant, si se l'es - ti - ma tant, que l'a - lli-

54

ti - ma tant si se l'es-ti - ma tant si se l'es-

be - redoncs, que l'a - lli- be - re Déu, que l'a-lli- be - re Déu si - se l'es-ti - ma tant, si se l'es-

ti - ma tant que l'a-lli-be - re Déu si se l'es - ti -

be-re, l'a-lli-be - re Déu si se l'es-ti - ma tant. Te - ni - a per

58 **Adagio**

ti - ma tant que Déu l'a-lli-be-re al punt si se l'es-ti - ma tant.

ti - ma tant - si se l'es-ti - ma tant que Déu l'a-lli-be-re al punt si se l'es-ti - ma tant.

ma - tant, si se l'es-ti - ma tant, dei-xeu que Déu l'a-lli-be-re al punt si se l'es-ti - ma tant.

cert que al punt l'alli-be-ra-ri - a Déu, dei-xeu que Déu l'a-lli-be-re al punt si se l'es-ti - ma tant.

- n° 29.- Soprano Solo. Recitat. (*Salm 69: 20*)  
 n° 30.- Soprano Solo. ARIOSO. (*Lamentacions 1: 12*)  
 n° 31.- Tenor Solo. Recitat. (*Isaïes 53: 8*)  
 n° 32.- Tenor Solo. ÀRIA. (*Salm 16: 10*)

# nº 33.- COR "Llindes amunt...!" (Salm 24: 7-10)

A tempo ordinario

Soprano 1  
Llin - des amunt, por - tes del cel, o

Soprano 2  
Llin - des amunt, por - tes del cel, o

Contralt  
Llin - des amunt, por - tes del cel, o

Tenor

Baix

7 A

briu de bat a bat els e - ternals portals perquè el Rei de glòri - a vol en - trar

briu de bat a bat els e - ternals portals perquè el Rei de glòri - a vol en - trar

briu de bat a bat els e - ternals portals perquè el Rei de glòri - a vol en - trar

Qui és el Rei de glòri - a?

Qui és el Rei de glòri - a?

12

El Déu fort i magne, el

El Déu fort i magne, el

El Déu fort i magne, el

el Rei de glòri - a, qui és el Rei de glòria, qui és el Rei de glòria?

el Rei de glòri - a, qui és el Rei de glòria, qui és el Rei de glòria?

17

B

Déu fort i mag-ne, Rei de les grans ba-ta-lles

Déu fort i mag-ne, Rei de les grans ba-ta-lles

Déu fort i mag-ne, Rei de les grans ba-ta-lles

Llin - des amunt, por-tes del cel, o- briu de bat a bat els

Llin - des amunt, por-tes del cel, o- briu de bat a bat els

Llin - des amunt, por-tes del cel, o- briu de bat a bat els

22

e - ternals portals perquè-el Rei de glòri-a vol en- trar perquè-el Rei de glòri-a vol en -

e - ternals portals perquè-el Rei de glòri-a vol en- trar perquè-el Rei de glòri-a vol en -

e - ternals portals perquè-el Rei de glòri-a vol en- trar perquè-el Rei de glòri-a vol en -

e - ternals portals perquè-el Rei de glòri-a vol en- trar perquè-el Rei de glòri-a vol en -

26

Qui és el Rei de glòri-a? qui és el Rei de glòri-a? qui és el Rei de glòri-a? uniti

Qui és el Rei de glòri-a? qui és el Rei de glòri-a? qui és el Rei de glòri-a?

trar Qui és el Rei de glòri-a? qui és el Rei de glòri-a? qui és el Rei de glòri-a? Ei

trar Ei

trar Ei

30 C

Déu de tots el Déu de tots Ell és el Rei de glòri-a Ell

35

és el Rei de glòri-a Ell és el Rei de glòri-a Ell és el Rei de glòri-a Ell és el Rei de glòri-a

39 D

glòri-a Ell és el Rei de glòri-a, el Déu de tots Ell  
el Déu de tots Ell és el Rei de glòri-a el Déu de  
el Déu de tots Ell és el Rei de glòri-a el Déu de  
el Déu de tots Ell és el Rei de glòri-a

43

és el Rei de glòri-a ri-a  
tots Ell és el Rei de glòri-a, de glòri-a, el Déu de  
tots Ell és el Rei de glòri-a ri-a



65 **F** *m-t*

el Déu de tots el Déu de tots el Déu de tots Ell és el Rei

el Déu de tots el Déu de tots el Déu de tots Ell és el Rei el Rei de

el Déu de tots el Déu de tots el Déu de tots Ell és el Rei de glò ri - a el

el Déu de tots el Déu de tots el Déu de tots Ell és el Rei de

69

de glò - ri - a el Rei de glò - ri - a Ell

glò - ri - a el Rei de glò - ri - a Ell

Rei de glò - ri - a, el Rei de glò - ri - a Ell

glò - ri - a, el Rei de glò - ri - a Ell

73

és el Rei de glòri-a Ell és el Rei de glòri-a de glò - ri - a.

és el Rei de glòri-a Ell és el Rei de glòri-a de glò - ri - a.

és el Rei de glòri-a Ell és el Rei de glòri-a de glò - ri - a

és el Rei de glòri-a Ell és el Rei de glòri-a de glò - ri - a

nº 34.- Tenor Solo. Recitat (*Hebreus 1: 5*)

# n° 35 .- COR "Que tots els àngels l'adoren" (Hebreus 1: 6)

Allegro

Que tots els àn - gels de Déu l'a - do - ren

Que tots els àn - gels de Déu l'a - do - ren

Que tots els àn - gels de Déu l'a - do - ren

Que tots els àn - gels de Déu l'a - do - ren

6

tots els àn - gels de Déu, que tots els àn - gels de Déu l'a - do - ren

àn - gels de Déu l'a - do - ren

que tots els àn - gels de Déu l'a - do - ren

10 A

ren que tots els àn - gels de Déu l'a - do - ren

que tots els àn - gels de Déu l'a - do - ren

ren que tots els àn - gels de Déu l'a - do - ren

14

ren que tots els àn - gels de Déu l'a - do - ren

que tots els àn - gels de Déu l'a - do - ren

ren que tots els àn - gels de Déu l'a - do - ren

ren que tots els àn - gels de Déu l'a - do - ren

18

ren  
Déu l'a - do - ren que tots els àn - gels de  
que tots els àn - gels de Déu l'a - do - ren  
gels de Déu l'a - do -

22

B

que tots els àn - gels de Déu l'a - do -  
Déu l'a - do - ren l'a - do -  
que tots els àn - gels de Déu l'a - do - ren l'a -

26

C

ren que tots els àn - gels de Déu que  
ren que tots els àn - gels de Déu que  
do - ren que tots els àn - gels de Déu que  
que tots els àn - gels de Déu que

30

tots els àn - gels de Déu l'a - do - ren. 3  
tots els àn - gels de Déu l'a - do - ren. 3  
tots els àn - gels de Déu l'a - do - ren. 3  
gels de Déu l'a - do - ren.

nº 36.- Baix Solo. ÀRIA. (Salm 68: 18)



# nº 37.- COR "I Déu ha parlat" (Salm 68: 11)

Andante

gran és el nombre dels qui pre-diuen, gran és el nom -

gran és el nombre dels qui pre-diuen, gran és el nombre gran el

I Déu ha par-lat! gran és el nombre dels qui pre-diuen, gran és el nombre, gran el

I Déu ha par-lat! gran és el nombre dels qui pre-diuen, gran és el nom

5

bre dels qui pre-di-uen gran és el nombre dels qui pre-

nombre gran el nom - bre gran el nombre dels qui pre-di-uen gran és el nombre dels qui pre-

nom - bre gran el nom - bre dels qui pre-di-uen gran és el nombre dels qui pre-

bre gran el nom - bre dels qui pre-di-uen gran és el nombre dels qui pre-

9

A

di-uen; i Déu ha par lat gran és el nom - bre, gran el nom -

di-uen; i Déu ha par lat gran és el nom - bre, gran el nom -

di-uen; gran és el nom -bre, gran el nom - bre, gran el

di-uen; gran és el nom -bre, gran el nom - bre, gran el

13

B

bre, gran el nom - bre dels qui pre-di-uen, gran és el nombre dels qui pre-di-uen

bre, gran el nombre dels qui pre-di-uen, dels qui pre-di-uen, gran és el nom

nom bre dels qui pre-di-uen, dels qui pre-di-uen, gran és el nombre dels qui pre-di-uen

nom bre dels qui pre-di-uen, gran és el nom - bre gran el nom

27 A

pau - com són de ga - lans, com són de ga - lans, i di - ent al  
no - va be - nau - ran - ça pre - go - nant la sal - va - ci - ó

35

po - ble, di - ent, di - ent al po - ble: "El teu Déu és  
i di - ent al po - ble, di - ent, di - ent al

43

reil el teu Déu és reil el teu Déu és reil"  
po - ble, di - ent, di - ent al po - ble: "El teu Déu és reil"

52 **B**  
**Cor *m***

Al - ceu tots la veu! cri - deu tots en - sems, cri - deu es - cla - tant de jo - ia  
Al - ceu tots la veu! cri - deu tots en - sems, cri - deu es - cla - tant de  
Al - ceu tots la veu! cri - deu tots en - sems, cri - deu es - cla - tant  
Al - ceu tots la veu! cri - deu tots en - sems, cri - deu es - cla - tant

60

de jo - ia cri - deu tots al - ho - ra al - ceu tots la  
jo - ia cri - deu tots al - ho - ra al - ceu tots la  
de jo - ia cri - deu tots al - ho - ra al - ceu tots la  
de jo - ia cri - deu tots al - ho - ra al - ceu tots la

17

gran és el nombre dels qui pre-di-quen els qui pre-di-quen gran és el nom -  
bre gran el nom - bre gran el nom - bre gran el  
gran és el nombre dels qui pre-di-quen, el nom - bre gran el  
bre gran el nom - bre gran el nom -

20

bre dels qui pre-di-quen dels qui pre-di-quen  
nombre gran el nom - bre gran el nombre dels qui pre-di-quen dels qui pre-di-quen  
nom - bre gran el nom - bre dels qui pre-di-quen dels qui pre-di-quen  
bre gran el nom - bre dels qui pre-di-quen dels qui pre-di-quen

**nº 38.- COR "Com són de galans...!"** (Isaïes 52: 7-8)

Andante

Soprano solo VI.1  
Alto solo VI.2

11

Com són de galans els peus de l'herald que ens porta l'anunci de

19

Com són de galans els peus de l'herald que ens porta l'anunci de  
pau - com són de galans...! que en-



100

**E**

Déu és rei!" Com  
cri - deu tots al - ho - ra de jo - ia.  
cri - deu tots al - ho - ra de jo - ia.  
cri - deu tots al - ho - ra. Com són de ga - lans els

107

*r-l*

són de ga - lans els peus de l'he - rald que ens por - ta l'a - nun - ci de pau  
Com són de ga - lans els peus de l'he -  
peus de l'he - rald que ens por - ta a - nun - ci de pau

114

que en - no - va be - nau - ran - ça pre - go - nant la sal - va - ci - ó  
rald que en - no - va be - nau - ran - ça pre - go - nant la sal - va - ci - ó  
rald que en - no - va be - nau - ran - ça pre - go - nant la sal - va - ci - ó  
que en - no - va be - nau - ran - ça pre - go - nant la sal - va - ci - ó

122

**F**

di - ent di - ent al po - ble: "El teu Déu reg - na!"  
di - ent al po - ble: "El teu Déu reg - na! el teu  
di - ent di - ent al po - ble: "El teu Déu reg - na!"  
di - ent di - ent al po - ble: "El teu Déu reg - na!"

130

Al- ceu tots la veu, cri- deu tots en - sems cri- deu tots al -  
 Déu és reil el teu Déu és  
 Al- ceu tots la veu, cri- deu tots en - sems cri- deu tots al -

138

ho-ra cri- deu tots al - ho-ra cri- deu tots al - ho-ra, cri- deu tots al -  
 reil" cri- deu tots al - ho-ra cri- deu tots al - ho-ra, cri- deu tots al -  
 ho-ra cri- deu tots al - ho-ra, cri- deu tots al -

146

ho-ra al - ceu tots la veu, cri- deu tots en - sems cri- deu tots al -  
 ho-ra al - ceu tots la veu, cri- deu tots en - sems: "El teu Déu és reil" cri- deu tots al -  
 ho-ra "El teu Déu és reil" cri- deu tots al -

154

ho-ra, cri- deu tots al - ho-ra: "El teu Déu és reil"  
 Déu és reil el teu Déu és reil"  
 ho-ra, cri- deu tots al - ho-ra: "El teu Déu és reil"  
 Déu és reil"

# nº 39.- COR "Pertot escampà" (Salm 19 : 4 - Romans 10: 18)

A tempo ordinario

Per- tot escam- pà la se-ua veu per-tot escam- pà la se-ua veu la se - ua  
 Per- tot escam- pà la se-ua veu la se-ua veu la se-ua  
 Per-tot escam- pà per- tot escam- pà la se-ua  
 Per- tot escampà per - tot escam- pà la se-ua

6  
 veu, per-tot escam- pà la se-ua veu, per-tot escam- pà la se - ua  
 veu, per-tot escam- pà escam- pà per-tot escam- pà escam- pà la se - ua  
 veu, per- tot escam- pà la se-ua veu, la se-ua veu la se - ua  
 veu, per- tot escam- pà la se-ua veu per- tot escam- pà la seua

12  
**A**  
 veu *m-l* i-els seus mots fins als darrers llocs del  
 veu *l-r* i-els seus mots fins als darrers llocs del món fins als da-  
 veu  
 veu

17  
 món del món, als da- rres llocs del món  
 i-els seus mots fins als da- rres llocs del  
 rres llocs del món del món, als da- rres llocs del món  
 i-els seus mots fins als darrers llocs del món els seus mots, els seus

21 **B** *d-s*

fins als da - rres llocs del món, per-tot escam - pà escam - pà la se - ua

món fins als darrers llocs del món, per-tot escam - pà escam - pà la se - ua

fins als darrers llocs del món, els llocs del món, per-tot escam - pà la se - ua

mots fins als da - rres llocs del món, per-tot escam - pà la se - ua

26

veu i-els seus mots fins als da - rres llocs del món els seus

veu i-els seus mots fins als da - rres llocs del món els seus

veu i-els seus mots, els seus mots fins als da - rres llocs del món, llocs del món els seus

veu i-els seus mots fins als darrers llocs del món

30

mots fins als darrers llocs del món els seus mots fins als darrers llocs del món

mots fins als darrers llocs del món els seus mots fins als da -

mots els seus mots fins als darrers llocs del món

els seus mots fins als darrers llocs del món els seus mots fins als darrers llocs del

34

món fins als da - rres llocs del món

rres llocs del món fins als da - rres llocs del món

els seus mots fins als darrers llocs del món fins als da - rres llocs del món

món fins als da - rres fins als da - rres llocs del món



nº 40.- Baix Solo. ÀRIA . *Attacca*. (Salm 2: 1-2)

nº 41.- COR "Deixa'ns rompre les cadenes" (Salm 2: 3)

ÀRIA del BAIX

*Allegro e staccato*

42 Deixa'ns rompre les ca-de-nes, dei-xa'ns

42 Deixa'ns rompre les ca-de-nes, deixa'ns, dei-xa'ns

42 Deixa'ns rompre les ca-de-nes, deixa'ns, dei-xa'ns

3 i-el seu Mes-si-es

fer deixa'ns rompre, deixa'ns dei-xa'ns fer

deixa'ns rompre les ca-de-nes, dei-xa'ns fer

deixa'ns, deixa'ns

fer. Trenquem ca-de-nes, deixa'ns, dei-xa'ns fer

deixa'ns rompre, deixa'ns, dei-xa'ns fer

Deixa'ns rompre les ca-de-nes, deixa'ns, deixa'ns, deixa'ns fer

Deixa'ns rompre les ca-

7 deixa'ns rompre les ca-de-nes

rom-pre les ca-denes, deixa'ns rompre les ca-de-nes

deixa'ns rompre les ca-de-nes

Ben lluny llan-cem

denes, les ca denes, deixa'ns rompre les ca-de-nes

13 ben lluny llan-cem

el jou per-vers ben lluny llan-cem el jou per-

el jou per-vers, ben lluny llan-cem el jou per-vers ben lluny llan-cem el jou per-

18 *s-(d)* *(d) - s*

— el jou per-vers, ben lluny llan-cem el jou per-vers, ben lluny llan-cem el jou per-vers, ben lluny llan-cem, ben lluny llan-cem el jou per-vers ben lluny llan-cem el jou per-vers, ben lluny llan-cem el jou per-vers

*d-f* *d-s*

Ben lluny llan-cem ben lluny llan-cem el jou per-

23 **B** *s* *s-f* *ff* *d-f*

vers. Deixa'ns rompre-el jou, deixa'ns rompre-el jou

vers deixa'ns rompre les ca-de-nes, deixa'ns rompre-el jou

Deixa'ns rompre-el jou

*f-s*

Dei-xa'ns rom-pre les ca-de-nes, deixa'ns rompre-el

27 *d* *d-f* *s*

deixa'ns rompre les ca-de-nes deixa'ns rompre les ca-de-nes, dei-xa'ns, dei-xa'ns

deixa'ns rompre les ca-de-nes

de-nes deixa'ns rompre-el jou

deixa'ns rompre les ca-de-nes, dei-xa'ns

jou Deixa'ns rompre les ca-de-nes

31 *m-l* *d* **C** *d-s*

fer Deixa'ns rompre les ca-de-nes, rompre les ca-de-nes Ben lluny

dei-xa'ns rompre-el jou, deixa'ns rompre les ca-de-nes, les ca-de-nes

fer, dei-xa'ns rompre-el jou

Deixa'ns rompre les ca-de-nes Ben lluny llan-

Deixa'ns rom-pre les ca-de-nes Deixa'ns rompre les ca-de-nes

36

llan - cem el jou per - vers ben lluny llan  
 cem ben lluny llan - cem ben lluny llan -  
 Ben lluny llan - cem el

41

-cem el jou per - vers el jou llan - cem ben lluny de no - sal - tres  
 cem ben lluny de no - sal - tres  
 -cem el jou per - vers el jou llan - cem ben lluny de no - sal - tres deixa'ns rompre les ca -  
 jou el jou per - vers el jou llan - cem ben lluny de no - sal - tres deixa'ns rompre-el

46

Deixa'ns rompre les ca - de - nes ben lluny llan - cem  
 deixa'ns rompre-el jou ben lluny llan - cem el jou, el jou per -  
 de - nes ben lluny llan - cem el jou pervers llan - cem el jou per -  
 jou Ben lluny llan - cem el jou per - vers ben lluny llan - cem el jou per -

51

el jou per - vers ben lluny de no - sal - tres Deixa'ns rompre  
 vers ben lluny llan - cem el jou per - vers, el jou per - vers. Deixa'ns rompre les ca - de - nes, ca -  
 vers ben lluny llan - cem el jou per - vers llan - cem. Deixa'ns rompre les ca - de - nes, rompre les ca -  
 vers, ben lluny llan - cem el jou per - vers ben lluny de no - sal - tres Deixa'ns rompre les ca -

les ca-de - nes, el jou llan - cem ben lluny de no - sal - tres. 8

de - nes, el jou llan - cem el jou llan - cem ben lluny de no - sal - tres. 8

de - nes, el jou llan - cem el jou llan - cem ben lluny de no - sal - tres. 8

de - nes, el jou llan - cem, el jou llan - cem ben lluny de no - sal - tres.

nº 42.- Tenor Solo. Recitat (*Salm 2: 4*)

nº 43.- Tenor Solo. ÀRIA. (*Salm 2: 9*)

## nº 44.- COR "Al·leluia" (*Apocalipsi 19: 6 - 11: 15*)

**Allegro**

VI.1

Al - le-lu-ia Al - le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al - le-lu-ia

Al - le-lu-ia Al - le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al - le-lu-ia

Al - le-lu-ia Al - le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al - le-lu-ia

Al - le-lu-ia Al - le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al - le-lu-ia

7

le - lu-ia al - le-lu-ia al - le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al - le - lu ia per-què-el Se -

le - lu-ia al - le-lu-ia al - le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al - le - lu-ia per-què-el Se -

le - lu-ia al - le-lu-ia al - le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al - le - lu-ia per-què-el Se -

le - lu-ia al - le-lu-ia al - le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al - le - lu - ia per-què-el Se -



31 C

le - lu - ia al - le - lu - ja: El reg - ne d'a - quest món es - de -  
 reg - na al - le - lu - ia al - le - lu - ia El reg - ne d'a - quest món es - de -  
 reg - na Al - le - lu - ia El reg - ne d'a - quest món es - de -  
 lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia El reg - ne d'a - quest món es - de -

37 D

vé el reg - ne del Se - nyor i del seu Crist i del seu Crist  
 vé el reg - ne del Se - nyor i del seu Crist i del seu Crist  
 vé el reg - ne del Se - nyor i del seu Crist i del seu Crist  
 vé el reg - ne del Se - nyor i del seu Crist i del seu Crist i reg - na - rà pels se - gles dels se - gles

44

i reg - na - rà pels se - gles dels se - gles pels segles  
 reg - na - rà pels se - gles dels se - gles i regna - rà pels se - gles dels se - gles  
 pels segles dels se - gles i regna - rà i regnarà pels segles pels segles dels segles pels

49 E

reg - na - rà pels se - gles dels se - gles. Rei de reis  
 dels segles pels se - gles dels se - gles. Rei de reis  
 i reg - na - rà pels segles dels se - gles pels segles dels segles al - le - lu - ia al - le  
 gles dels segles pels se - gles pels segles dels se - gles pels segles dels segles al - le - lu - ia al - le

54

Se-nyor de tot Rei de reis

Se-nyor de tot pels segles dels

-lu-ia pels segles dels segles al-le-lu-ia al-le-lu-ia pels segles dels

-lu-ia pels segles dels segles al-le-lu-ia al-le-lu-ia pels segles dels

59

Se-nyor de tot Rei de

segles al-le-lu-ia al-le-lu-ia pels segles dels segles al-le-lu-ia al-le-lu-ia

segles al-le-lu-ia al-le-lu-ia pels segles dels segles al-le-lu-ia al-le-lu-ia

segles al-le-lu-ia al-le-lu-ia pels segles dels segles al-le-lu-ia al-le-lu-ia

64

reis Se-nyor de tot Senyor de

pels segles dels segles al-le-lu-ia al-le-lu-ia Rei de reis Senyor de

pels segles dels segles al-le-lu-ia al-le-lu-ia Rei de reis Senyor de

pels segles dels segles al-le-lu-ia al-le-lu-ia Rei de reis Senyor de

69

tot i regna-rà i reg-na-rà pels se-gles dels se-gles

tot i reg-na-rà i regna-rà pels se-gles dels se-gles

tot i regna-rà i reg-na-rà i regna-rà pels se-gles dels se-gles

tot i reg-na-rà pels se-gles dels se-gles i regna-rà pels se-gles dels

74

gles pels segles dels segles al-lelu-ia al-le-lu-ia i reg-na-  
 gles Rei de reis pels segles dels segles Se-nyor de tot al-lelu-ia al-le-lu-ia i  
 gles Rei de reis Se-nyor de tot i reg-na-  
 se-gles Rei de reis pels segles dels segles Se-nyor de tot al-lelu-ia al-le-lu-ia i reg-na-

79

**G**

rà pels se-gles pels se-gles dels se-gles Rei de reis Senyor de tot Rei de reis Senyor de  
 reg-na-rà pels se-gles dels se-gles Rei de reis Senyor de tot Rei de reis Senyor de  
 rà pels se-gles pels se-gles dels se-gles Rei de reis Senyor de tot Rei de reis Senyor de  
 rà pels se-gles pels se-gles dels se-gles Rei de reis Senyor de tot Rei de reis Senyor de

85

tot i reg-na-rà pels se-gles dels se-gles Rei de reis Senyor de  
 tot i reg-na-rà pels se-gles dels se-gles pels se-gles dels se-gles pels se-gles dels  
 tot i reg-na-rà pels se-gles dels se-gles pels se-gles dels se-gles pels se-gles dels  
 tot i reg-na-rà pels se-gles pels se-gles dels se-gles pels se-gles dels se-gles pels se-gles dels

90

tot al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia!  
 se-gles al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia!  
 se-gles al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia!  
 se-gles al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia!

FI DE LA SEGONA PART. Diumenge 6 de setembre de 1741.







Gustave Doré. *La Glòria*

# TERCERA PART

# TERCERA PART

Nº 45.- Soprano Solo. ÀRIA (Job 19: 25-26 - 1 Cor. 15: 20)

## nº 46.- COR "Si per l'home ve la mort" (1 Cor 15: 21-22)

Grave

*m*  
 Si per l'ho-me ve la mort, si per l'ho-me ve la mort,  
*d*  
 Si per l'ho-me ve la mort, si per l'ho-me ve la mort  
*f*  
 Si per l'ho-me ve la mort, si per l'ho-me ve la mort  
 Si per l'ho-me ve la mort, si per l'ho-me ve la mort,

7 **A** Allegro

*s*  
 per l'ho-me ve l'a-lli-be-ra-ment del lli-gam de la mort, per l'ho-me ve l'a-lli-be-ra -  
 per l'ho-me ve l'a-lli-be-ra-ment del lli-gam de la mort, per l'ho-me ve l'a-lli-be-ra -  
 per l'ho-me ve l'a-lli-be-ra-ment del lli-gam de la mort, per l'ho-me ve l'a-lli-be-ra -  
 per l'ho-me ve l'a-lli-be-ra-ment del lli-gam de la mort, per l'ho-me ve l'a-lli-be-ra -

12

*m-t*  
 ment del lligam de la mort, per l'ho-me ve l'a-lli-be-ra-ment del lli-gam de la mort.  
*s-r*  
 ment del lligam de la mort, per l'ho-me ve l'a-lli-be-ra-ment del lli-gam de la mort.  
*d-s*  
 ment del lligam de la mort, per l'ho-me ve l'a-lli-be-ra-ment del lli-gam de la mort.  
*d-s*  
 ment del lligam de la mort, per l'ho-me ve l'a-lli-be-ra-ment del lli-gam de la mort.

17 **B** Grave

Si en A - dam tots mo - rim si en A - dam tots mo - rim

Si en A - dam tots mo - rim si en A - dam tots mo - rim

Si en A - dam tots mo - rim si en A - dam tots mo - rim

Si en A - dam tots mo - rim si en A - dam tots mo - rim

23 **C** Allegro

en el Crist te - nim la res - su - rrec - ci - ó, en el Crist te - nim la res - su - rrec - ci -

en el Crist te - nim la res - su - rrec - ci - ó, en el Crist te - nim la res - su - rrec - ci -

en el Crist te - nim la res - su - rrec - ci - ó, en el Crist te - nim la res - su - rrec - ci -

en el Crist te - nim la res - su - rrec - ci - ó, en el Crist te - nim la res - su - rrec - ci -

27

ó, en el Crist te - nim la res - su - rrec - ci - ó en el Crist te - nim la res - su - rrec - ci -

ó, en el Crist te - nim la res - su - rrec - ci - ó, en el Crist te - nim la res - su - rrec - ci -

ó, en el Crist te - nim la res - su - rrec - ci - ó, en el Crist la res - su - rrec - ci -

ó, en el Crist te - nim la res - su - rrec - ci - ó, en el Crist te - nim la res - su - rrec - ci -

31

ó. En Crist te - nim, en Crist te - nim res - su - rrec - ci - ó. 3

ó. En Crist te - nim, en Crist te - nim res - su - rrec - ci - ó. 3

ó. En Crist te - nim, en Crist te - nim res - su - rrec - ci - ó. 3

ó. En Crist te - nim, en Crist te - nim res - su - rrec - ci - ó.

nº 47.- Baix Solo. Recitat amb acompanyament (1 Cor. 15: 51-52)

nº 48.- Baix Solo. ÀRIA (1 Cor. 15: 52-53)

nº 49.- Contralt Solo. Recitat. (1 Cor. 15: 54)





59

D

tò - ri-a, ens dó-na la vic- tò - ri-a pel seu Fill Je - su - crist

dó - na la vic - tò - ri-a, vic - tò - ri-a pel seu Fill Je - su - crist Mer - cès, mer - cès fem

tò - ri-a, ens dó - na la vic- tò - ri-a pel seu Fill Je - su - crist, mercès fem fem al Se-

tò - ri-a, ens dó-na la vic- tò - ri-a pel seu Fill Je - su - crist

63

Mer - cès, fem, fem al Se - nyor,

fem al Senyor, mercès fem al Senyor, mer - cès fem, fem al Se - nyor, mercès fem al Se - nyor, mercès, mer - cès fem, fem al Se - nyor,

Mer - cès fem, fem al Se - nyor,

67

fem al Senyor que-ens dó-na la vic - tò - ri - a pel seu Fill Je - su - crist, ens nyor, al Senyor

que-ens dó - na la vic - tò - ri-a, ens dó - na la vic - tò - ri-a, ens

fem al Senyor que-ens dó-na la vic- tò - ri-a, ens dó-na la vic- tò - ri-a, vic - tò - ri-a, ens

fem al Senyor que-ens dó-na la vic - tò - ri-a, ens dó-na la vic - tò - ri-a, ens

71

Adagio

dó - na la vic - tò - ri - a pel seu Fill Je - su - crist

dó - na la vic - tò - ri - a pel seu Fill Je - su - crist.

dó - na la vic - tò - ri - a pel seu Fill Je - su - crist.

dó - na la vic - tò - ri - a pel seu Fill Je - su - crist

nº 52.- Soprano Solo. ÀRIA. (Romans 8: 31, 33-34)

# nº 53.- COR "Digne és l'Anyell" (Apocalipsi 5: 12-14)

**Largo** *d*

Dig - ne és l'Anyell im - mo - lat que - ha sa - tis - fet el deu - te - a Déu amb la

Dig - ne és l'Anyell im - mo - lat que - ha sa - tis - fet el deu - te - a Déu amb la

Dig - ne és l'Anyell im - mo - lat que - ha sa - tis - fet el deu - te - a Déu amb la

Dig - ne és l'Anyell im - mo - lat que - ha sa - tis - fet el deu - te - a Déu amb la

**7** **Andante** *t - m*

sang de rebre - im - pe - ri, ri - quesas, fer - me - sa, sa - ber, llo - an - ces, es - ti - ma i - e - lo - gis *r - s*

sang de rebre - im - pe - ri, ri - quesas, fer - me - sa, sa - ber, llo - an - ces, es - ti - ma i - e - lo - gis *t - m*

sang de rebre - im - pe - ri, ri - quesas, fer - me - sa, sa - ber, llo - an - ces, es - ti - ma i - e - lo - gis *s - d*

sang de rebre - im - pe - ri, ri - quesas, fer - me - sa, sa - ber, llo - an - ces, es - ti - ma i - e - lo - gis

**12** **A** *m* **Largo**

Dig - ne és l'Anyell im - mo - lat que - ha sa - tis - fet el deu - te - a Déu, a Déu amb la

Dig - ne és l'Anyell im - mo - lat que - ha sa - tis - fet el deu - te - a Déu, a Déu amb la

Dig - ne és l'Anyell im - mo - lat que - ha sa - tis - fet el deu - te - a Déu a Déu amb la

Dig - ne és l'Anyell im - mo - lat que - ha sa - tis - fet el deu - te - a Déu, a Déu amb la

**19** **Andante** *f - d*

sang de rebre - im - pe - ri, ri - quesas, fer - me - sa, sa - ber, llo - an - ces, es - ti - ma i - e - lo - gis *d - s*

sang de rebre - im - pe - ri, ri - quesas, fer - me - sa, sa - ber, llo - an - ces, es - ti - ma i - e - lo - gis *l - m*

sang de rebre - im - pe - ri, ri - quesas, fer - me - sa, sa - ber, llo - an - ces, es - ti - ma i - e - lo - gis *f - d*

sang de rebre - im - pe - ri, ri - quesas, fer - me - sa, sa - ber, llo - an - ces, es - ti - ma i - e - lo - gis



24 **B** *Larghetto*

Llo - es i força-i honra-i seny a Déu retem a Déu re-tem qui és asse-gut al tron tot junt a l'A

Llo - es i força-i honra-i seny a Déu retem a Déu re-tem qui és asse-gut al tron tot junt a l'A

28

Lloes i força-i honra-i seny a Déu retem a Déu re-tem qui és asse-gut al tron tot

-nyell qui és assegut al tron tot

-nyell

32

junt a l'A -nyell pels segles dels segles pels segles dels segles hon -

Llo - es i for-ça-i hon-ra-i seny a Déu re-tem a Déu re-tem

junt a l'Anyell pels segles dels segles pels segles dels segles pels segles dels

llo-es i for-ça-i hon-ra-i

35

ra qui és assegut al tron tot

pels segles dels segles, per sempre qui és assegut al tron és as-se-gut al tron tot

se gles pels segles dels se - gles tot

seny a Déu retem a Déu re-tem qui és assegut al tron és asse-gut al tron, és as-segut al tron tot

39 **C**

junt a l'Anyell llo-es i força i honra i seny a Déu re-tem glò - ri-aa Déu retem

junt a l'Anyell Llo-es i força i honra i seny a Déu retem, glò - ri-aa Déu retem

junt a l'Anyell llo-es i força i honra i seny a Déu re-tem

junt a l'Anyell, llo-es i força i honra i seny a Déu re-tem persem pre

43

ri-aa Déu retem qui és assegut al tron qui

qui és assegut al tron qui

tem tot junt a l'A-nyell

qui és assegut al tron tot

47

és assegut al tron pels segles dels segles tot junt a l'A-nyell per

és assegut al tron pels se - gles dels se - gles tot junt a l'A-nyell per

llo-es i força i honra i seny a Déu re-tem, llo-es i for-ça i hon-ra i senya Déu re-tem per

junt a l'Anyell pels se - gles dels se - gles llo-es i for-ça i hon-ra i seny a Déu re-tem per

51 **D**

sem - pre llo-es i for-ça i hon-ra i seny a Déu re-tem a Déu re-tem

sem-pre llo-es i for-ça i hon-ra i seny a Déu re-tem, a Déu re-tem, llo-es i for-ça i hon-ra i seny a Déu re-

sem - pre llo-es i for-ça i hon-ra i seny a Déu re-tem a Déu re-tem, llo-es i for-ça i hon-ra i seny a Déu re-

sem - pre llo-es i for-ça i hon-ra i seny a Déu re-

55

llo-es, for-ça, hon-ra i glò-ri-aa Déu re-tem qui és as-se-gut al  
 tem, a Déu re-tem llo-es, for-ça, hon-ra, i glò-ri-aa Déu re-tem qui és as-se-gut al  
 tem, a Déu re-tem llo-es, for-ça, hon-ra, i glò-ri-aa Déu re-tem  
 tem, a Déu re-tem llo-es, for-ça, hon-ra, i glò-ri-aa Déu re-tem qui

59

**E**

tron és as-se-gut al tron tot junt a l'A-nyell pels se-gles pels  
 tron tot junt a l'A-nyell pels se-gles dels se-gles pels segles, pels  
 qui és assegut al tron tot junt a l'A-nyell pels se-gles dels se-gles pels segles, dels  
 és assegut al tron tot junt a l'Anyell, junt a l'A-nyell pels se-gles dels segles pels

63

se-gles dels se-gles pels se-gles dels segles pels segles dels segles pels segles dels segles, pels  
 se-gles, dels segles pels se-gles dels segles pels segles dels segles pels segles dels se-  
 se-gles pels segles dels se-gles pels se-gles dels se-gles pels se-gles dels se-gles pels segles dels  
 se-gles dels segles pels se-gles dels se-gles pels se-gles dels se-gles pels se-gles dels se-

67

**Adagio**

se-gles pels se-gles dels se-gles, pel se-gles dels se-gles.  
 gles pels se-gles dels se-gles pels se-gles dels se-gles.  
 se-gles pels se-gles dels se-gles pels se-gles dels se-gles.  
 gles pels se-gles dels se-gles pels se-gles dels se-gles.

# AMEN

72 **F** Allegro moderato

A - men A - men A - men A - men

78

- men A - men A - men

83

men A - men A - men A - men

88

men A - men A - men A - men

10

10

10

A - men A - men

102 *G<sub>d</sub>*

A - men Amen A - men A - - - - - men

108

A - - - - - men A - - - - - men A - - - - - men

113 *H*

men A - - - - - men A - - - - - men A - - - - - men

118

men A - - - - - men A - - - - - men A - - - - - men

122 I

A - - - men  
men A - - - men A - - - men A - - - men  
men A - - - men A - - - men A - - - men  
men A - - - men A - - - men A - - - men

*m - (f)*  
*m - l*  
*s - r*  
*fi*  
*t - (m)*

127

men A - - - men A - - - men A - - - men A - - - men  
men A - - - men A - - - men A - - - men A - - - men  
men A - - - men A - - - men A - - - men A - - - men  
men A - - - men A - - - men A - - - men A - - - men

*(d) - s*

132 K

men A - - - men A - - - men A - - - men A - - - men  
men A - - - men A - - - men A - - - men A - - - men  
men A - - - men A - - - men A - - - men A - - - men  
men A - - - men A - - - men A - - - men A - - - men

*d - s*  
*d - (s)*  
*di*

137

men A - - - men A - - - men A - - - men A - - - men  
men A - - - men A - - - men A - - - men A - - - men  
men A - - - men A - - - men A - - - men A - - - men  
men A - - - men A - - - men A - - - men A - - - men

*d - f*  
*(s) - d*  
*f*  
*s - (f)*

142 **L**

men A - men A  
- men A - men A  
men A - men A  
men A - men A

147

- men A - men A  
- men A - men A  
A - men A - men A  
A - men A - men A

153 **Adagio**

A - men A - men A - men  
A - men A - men A - men  
A - men A - men A - men  
A - men A - men A - men

## FI DE LA TERCERA PART

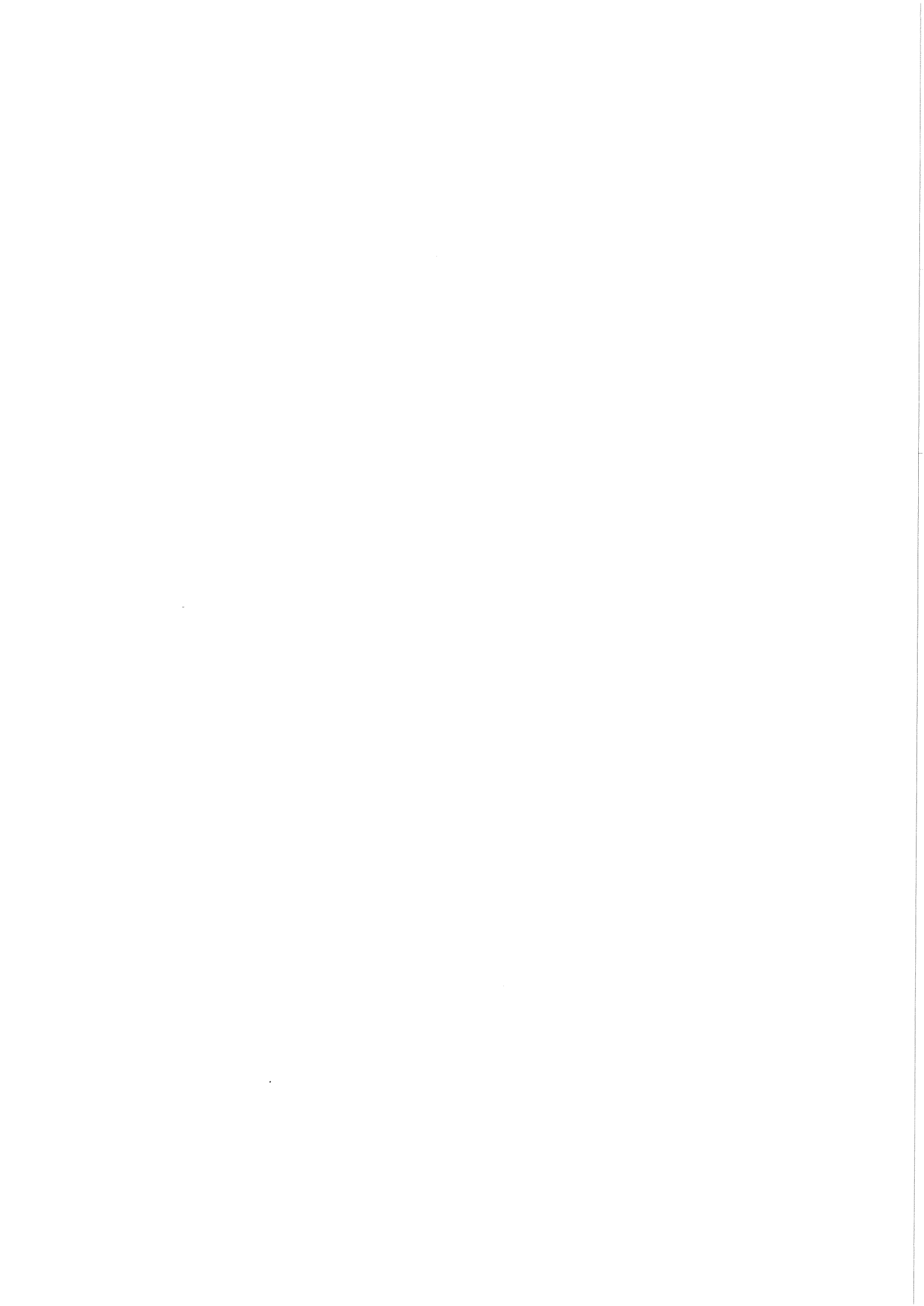
S. D. G.

*Fine dell'Oratorio. G. F. Händel*

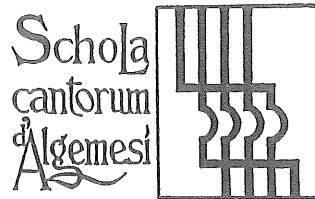
(Dissabte 12 de setembre de 1741)

(Orquestració acabada el 14 de setembre)

EDICIONS DE LA SCHOLA CANTORUM D'ALGEMESÍ. Any 2001.







Col·laboren:



Ajuntament d'Algemesí  
Regidoria de cultura



Conselleria de Cultura, Educació i Ciència  
Direcció General d'Ordenació i Innovació Educativa i Política Lingüística

**Comandes a:**  
Schola Cantorum d'Algemesí  
Plaça de Cabanilles, 1 46680 ALGEMESÍ (València)  
Tfn i fax: 96 242 40 60  
Correu electrònic: [schola@ctv.es](mailto:schola@ctv.es)  
WEB: <http://www.scholalgemesi.com>

©De la traducció i adaptació: Diego Ramón Lluch, 2001  
EDITA: Schola Cantorum d'Algemesí

Imprés a: *2001*

I. S. B. N.: -84-922618-7-0

Dipòsit Legal: V-2877-2001